

ISSN 2661-6602

3
NÚMERO

SEPTIEMBRE 2020

VOLUMEN 4

FUE RAD E CA MPO

REVISTA DE CINE

Artes
EDICIONES

FUERA DE CAMPO
REVISTA DE CINE

Volumen 4, Número 3

Septiembre, 2020

ISSN 2661-6602

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rectora: María Paulina Soto Labbé

Vicerrector Académico: Alfredo Palacio Paret

D. R. © Universidad de las Artes 2020

D. R. © De los autores 2020

Fotografía de portada: “Floating Iceberg” (1859)
de Frederich Edwin Church (1826–1900).

Fotograma de Post Tenebras Lux (2012)

ISSN 2661-6602

UARTES EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti

editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE

Universidad de las Artes

Volumen 4, Número 3. Septiembre, 2020

ISSN 2661-6602

CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Juan M. Cueva (Ed. Asociado)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Universidad de las Artes (Ecuador)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EE. UU.)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EE. UU.)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia)
Marc Nicholas (†)	École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EE. UU.)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Marta Díaz	Universidad de las Artes (Ecuador)

7

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.

La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.

Fuera de Campo forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

Artes
EDICIONES

Fuera de Campo. Revista de Cine

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, Ecuador (090313)

Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048

revistadecine@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

ARTÍCULOS

La morada como revelación en *Nostalgia* de Andréi Tarkovski
Lucia Bencomo 10

El ‘ser para la muerte’ heideggeriano en la obra de Ingmar Bergman: La presencia ‘real’ y ‘abstracta’ de la muerte en *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972). Parte I
Henry Benítez 28

¿Actitud estética en el análisis fílmico? La perspectiva del iceberg en *Post Tenebras Lux* (2012)
Geovanny Narváez 48

Teoría narratológica aplicada al análisis cinematográfico
Erasmus Ramírez 72

9

MISCELÁNEA

La evolución de las implicaciones políticas de la industria cinematográfica estadounidense. Reseña del documental: *Hollywood et la politique* (La Plaine Saint Denis: AB Productions, 2018)
José Antonio Abreu Colombri 103

“Creo que el cine está teniendo sus años más exitosos”
Entrevista a Pedro Orellana
Joyner Salazar 111

Datos de los autores de los artículos 123

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo* 124

Instrucciones para los autores 125

Declaración de Ética y Mala Praxis 126

10



Afiche del filme *Nostalgia* (Andréi Tarkovski, 1983)

La morada como revelación en *Nostalgia* de Andréi Tarkovski

Lucía Bencomo
Universidad Autónoma de Madrid
Madrid, España
luciabencomocruz@gmail.com

11

TÍTULO: La morada como revelación en *Nostalgia* de Andréi Tarkovski

Resumen: El presente texto trata sobre el exilio como generador sentido de *Nostalgia* (1983), la primera película que el director de cine ruso, Andréi Tarkovski (1932-1986), realizó fuera de su tierra natal, de cómo el estado emocional de tristeza y desarraigo que atraviesa al director, al encontrarse lejos de Rusia, se ve reflejado en los personajes y en el tratamiento de la imagen cinematográfica. El destierro se convierte en lugar para la revelación de la morada, pues, aludiendo a María Zambrano, lejos de la fuente concreta de los hechos, en lo indeterminado, los recuerdos reviven y nos habitan.

Palabras claves: exilio, desarraigo, duelo, raíces, casa, morada, ascetismo, sagrado, fe, revelación, sueño.

TITLE: The abode as revelation in *Nostalgia* by Andrei Tarkovski

Abstract: This text deals with exile as a generator of *Nostalgia* (1983), the first film that the Russian film director, Andrei Tarkovski (1932-1986), made outside his native land, about how the emotional state of sadness and uprooting that runs through the director, being far from Russia, is reflected in the characters and in the treatment of the cinematographic image. The exile becomes a place for the revelation of the dwelling, because alluding to María Zambrano, far from the concrete source of the events, in the indeterminate, memories revive and inhabit us.

Keywords: exile, uprooting, grief, roots, home, abode, asceticism, sacred, faith, revelation, dream.

La muerte de un artista no es una casualidad, sino el último acto creador que, como un haz de rayos, ilumina toda su vida. Mandelstam lo comprendió muy pronto, en la época en que escribió su artículo sobre la muerte de Skriabin. ¿Por qué se asombran de que los poetas prevean con tanta clarividencia su destino y sepan que muerte le espera?

Nadiezhda Mandelstam

Contra toda esperanza. Memorias (1970)

12

En enero de 1976 Andréi Tarkovski (1932-1986), original de Zavrasje, Rusia, es invitado a un encuentro de cineastas en Tallin. Allí el realizador italiano Tonino Guerra le propone la realización de un proyecto conjunto en Italia, se trataría de una película o de un documental para la televisión producido por la RAI.¹ En este momento, Tarkovski se encontraba dirigiendo la obra de teatro de *Hamlet* y terminando el guion para una obra cinematográfica titulada, en un principio, *Picnic*, y que daría como resultado su quinto filme, *Stalker* (1979). La idea de trasladarse para grabar en Italia durante una temporada supuso, en aquel momento una vía, una bocanada de aire fresco para el realizador ruso, cuya carrera se veía cada vez más limitada por los dirigentes del Goskinó.² Tarkovski había desarrollado sus estudios cinematográficos en el VIGK,³ coincidiendo con la época del deshielo. Un período en el que los realizadores de cine ocuparían el lugar de la vanguardia crítica tras la censura a la que anteriormente había estado sometida la creación artística. De ahí que el director recibiera gran apoyo para la producción de su primer largometraje, *La infancia de Iván* (1962). Sin embargo, la permisividad y apoyo de sus siguientes proyectos no correrían la misma suerte y su carrera cinematográfica se vería cada vez más limitada por parte de la directiva de cine de la URSS, pues el VGIK, el Curso Superior de Realización, todas las escuelas de cine y cualquier proyecto fílmico que se quisiera realizar, dependía de la aprobación del Goskinó. En la Unión Soviética no existía educación cinematográfica independiente, ni trabajadores cinematográficos al margen del Estado.

1 Radiotelevisión Italiana.

2 Comité del Estado Soviético para la Cinematografía.

3 El Instituto Estatal de Cinematografía de la Federación Rusa.

La Infancia de Iván surge de un proyecto sobre un relato de Vladímir Bogomólov, que había sido empezado por el realizador Eduard Abalov. Pero al Congreso Artístico de Mosfilm le pareció de poca calidad el resultado cinematográfico que este director había dado a la historia de Iván el Terrible. Mijaíl Romm, que había sido profesor de dirección de Tarkovski y como miembro del Consejo Artístico de la primera Unidad de Mosfilm, propuso como sustituto a Andréi.⁴ La película fue galardonada con el León de Oro en el festival de Venecia, y aunque tuvo acogida en la URSS, no gustó el discurso antibelicista y esperanzador que el director mostraba en ella. Aun así, el filme gozó de una gran distribución tras su éxito internacional. Sin embargo, su segundo filme, *Andréi Rubliov* (1966), no tendría la misma suerte, pues no fue distribuido hasta 1971, y tuvo que ser retirado del Festival de Cannes en 1967 por orden de Mosfilm. Aquí empezó el proceso de censura a todos los proyectos que Tarkovski proponía o realizaba, fruto de un cambio político en el que los neoestalinianos, enemigos de los avances que se habían constituido con el deshielo, habían asumido el poder sustituyendo la época de apertura ideológica de Jrushchov. Ahora, con Brézhnev en el poder todo se iba a complicar, no solo para Tarkovski sino también para muchos de sus compañeros, como es el renombrado caso de Serguéi Paradzhánov (1924-1990), cuya película *El color de la granada* (1971) fue censurada por las autoridades, además de pasar una larga temporada en la cárcel.

La tercera película, *Solaris* (1972), fue catalogada de segunda categoría, lo que implicaba poca distribución y exhibición limitada en salas, y a esto le siguieron desprecios mayores como ocurrió con *El Espejo* (1974) y *Stalker* (1979), lo que tampoco permitió su difusión. Es posible que la divulgación de *Stalker* se viera también limitada en su distribución al coincidir con el proceso burocrático entre Rusia e Italia para la autorización del rodaje de *Viaje a Italia* (*Nostalgia*). Al parecer, Tarkovski recibió algún tipo de chantaje en el que tendría que elegir entre la difusión de *Stalker* y el proyecto de *Nostalgia*. El mismo Tarkovski escribía en su diario:

He recibido una cantidad inmensa de cartas en las que los espectadores me dan las gracias por *El espejo*, pero, al mismo tiempo, no comprenden por qué no pueden ver la película en los cines. ¿Por qué se silencia *El*

4 Cf. Rafael Llano. *Vida y obra I* (Madrid: Mishkin, 2017): 100.

espejo? ¿Por qué la retiraron forzosamente de las pantallas? ¿Por qué no se publican los artículos que explican *El espejo*? [...] Estoy cansado de las sospechas, de las miradas de reojo y de las ofensas de nuestra jerarquía cinematográfica.⁵

A finales de 1979, tras el reciente fallecimiento de su madre, María Ivánovna, añadía:

Sólo sé una cosa: no puedo seguir viviendo como he vivido hasta ahora, trabajando muy poco, experimentando emociones negativas perpetuas que no ayudan, al contrario, destruyen la sensación de vida como totalidad, imprescindible para el trabajo aunque sea de vez en cuando. Tengo miedo de este tipo de vida. ¡No me queda tanto tiempo como para gastarlo así!⁶

Durante el período en el que Tarkovski vivió en Rusia solo había podido realizar cinco películas de los muchos proyectos que presentó a las autoridades del Comité Estatal.

14 Del 17 de julio de 1979 hasta septiembre del mismo año, Tarkovski viaja a Italia en la búsqueda de las localizaciones para *Nostalgia*. De aquí surge el mediodía realizado junto a Tonino Guerra titulado *Tempo di Viaggio*, presentado al público en 1983.

El 11 de abril de 1980 Tarkovski regresa a Italia, con un visado por dos meses, para trabajar en el guion de *Nostalgia* con Tonino Guerra. Sin embargo, tras su regreso a la URSS, el 3 de agosto del mismo año, Tarkovski tendría que esperar hasta el 5 de marzo de 1982 para que Sovinfilm y la RAI llegaran a un acuerdo de firma del contrato, y así poder regresar a Italia y comenzar el rodaje de *Nostalgia*. El Goskinó puso muchos impedimentos para la realización de esta película en el extranjero. Todo el tiempo de incertidumbre, de censura y de impedimentos para poder trabajar, impuesto por parte de las autoridades de la URSS, fueron debilitando el estado de salud física y emocional del realizador ruso, a quien cada vez le invadía más y más un sentimiento de tristeza y de vacío. Hacer cine en Rusia se había vuelto cada vez más difícil. Los dirigentes del cine soviético intentaban hundir su trabajo, a pesar del éxito que tenía dentro y fuera de la URSS, mermando cual-

5 Andréi Tarkovski. *Martirologio. Diarios* (Salamanca: Sigueme, 2011): 164.

6 *Ibid.*, 234.

quier tipo de promoción. El único motivo para que las autoridades rusas trataran a Tarkovski como un disidente era haber querido rodar sus propias películas, pensadas a través de guiones creados por él, es decir, realizar películas de autor y no las películas con temas por encargo de la cinematografía soviética.

El rodaje de *Nostalgia* tiene lugar, al fin, en el otoño de 1982. En estos casi dos años, el realizador ruso estuvo tramitando el traslado de su hijo pequeño Andréi Tarkovski (1970) y Larisa Egorkina (1938), ayudante de dirección y cónyuge, fuera de Rusia. Ambos estaban enfermos —el niño de doce años padecía una enfermedad cardíaca— y el estado de pobreza en el que vivían era cada vez peor. Sin embargo, aunque sí dieron permiso a Larisa para ir a Italia durante el montaje y rodaje de *Nostalgia*, no conseguiría que dejaran salir a su hijo de la URSS hasta el año 1986. De alguna forma, la situación de permanencia del hijo de Tarkovski en su país natal suponía una presión para que volviera a Rusia.

En 1983, durante el montaje de *Nostalgia*, Tarkovski fue requerido desde Moscú varias veces, pero él decidió no ir por miedo de que el Goskinó impidiera que terminara su película en Italia. Y una vez montado el filme, se preguntaba el director: ¿le dejarían seguir trabajando en su país de origen? Por este motivo, Tarkovski fue retrasando cada vez más la posibilidad de volver a Rusia. Tampoco entendió nunca por qué se le acusaba, en su país, de vivir y expresarse fuera de la realidad, incluso de hacer un arte aristócrata por no hacer películas de encargo. El 25 de mayo de 1983, Tarkovski escribía en su diario: «Un día muy malo. Pensamientos sombríos. Miedo... Estoy perdido... No puedo vivir ni en Rusia ni aquí...».⁷

El 10 de julio de 1984, después de haber terminado *Nostalgia*, Tarkovski anuncia oficialmente en una rueda de prensa en Milán que no regresará a la Unión Soviética.

1. *Nostalgia*

Nostalgia es una película sobre un escritor ruso, Andréi Gorchakov (personaje de ficción), que viaja a Italia buscando información sobre un personaje histórico, un compositor ucraniano del siglo XVIII,

⁷ Tarkovski. *Martirologio...*, 486.

Maxim Berezovski (en la ficción Pavel Sosnovski). Este músico había residido en Italia para la adquisición de conocimientos musicales, pero luego regresó a Rusia por no poder soportar la nostalgia de su tierra natal. Tras su regreso, Berezovski, comenzó a trabajar como siervo para el conde Razumovski quien, al descubrir el romance entre el compositor y una actriz-sierva, viola y deporta a la joven a Siberia. Después de estos hechos trágicos Berezovski decide poner fin a su propia vida ahorcándose.⁸

Esta historia aparecerá desde el principio del filme como relato premonitorio que de alguna manera guiará el sino de Gorchakov, quien se siente extraño, incomprendido y triste al encontrarse lejos de Rusia y de su familia. Durante su estancia en Italia conocerá a un hombre llamado Domenico que supuestamente conoce la historia de este antiguo compositor. Este hombre solitario es un profesor de matemáticas retirado, descreído del mundo racional y desengañado del saber científico, conocido por haber encerrado a su familia durante siete años a la espera de un supuesto final del mundo, imaginado por él mismo. La figura de Domenico encarna a la del *yurodivy* o loco de Dios, personaje de la piedad bizantina y rusa. En Occidente a esta personalidad se le denominaba 'santo estrafalario'. Fue en Rusia donde esta figura de santo demente alcanzó su máxima difusión, en el siglo XV. En aquel momento, la locura era una vía para manifestar opiniones a través del silencio o de acciones simbólicas haciendo patente la inanidad del mundo con respecto a la fe.⁹

Las vidas de estos dos personajes se cruzarán en el filme por un motivo, la nostalgia por un mundo que se disuelve: Domenico había perdido a su familia tras haber sido esta rescatada de sus siete años de encierro y Gorchakov empezaba a experimentar la tristeza de estar lejos de los suyos y de su país natal, incomprendido, como también se encontraba Domenico, en su locura. Ambos comparten una visión sagrada de la vida en un mundo desacralizado, donde sus acciones y forma de percibir la vida, a los ojos de la vacua humanidad, están fuera de lugar. Los dos, aunque por motivos diferentes, son para la sociedad *outsiders*. De hecho, Domenico propone a Gorchakov realizar por él un

8 Cf. *Ibid.*, 274.

9 Cf. Dimitri Chizhevski. *La Santa Rusia. Historia del espíritu ruso* (Madrid: Alianza editorial, 1967): 174-175.

acto ritual, con el que Gorchakov se comprometerá, pero de esto hablaremos más adelante.

A raíz de su viaje a Italia, el escritor Gorchakov empezará a experimentar una suerte de realidad psicológica con respecto a los recuerdos de su casa rusa, de las personas queridas, que se hará presente durante la película a través de los sueños y de estados de vigilia.

La palabra 'nostalgia' en la lengua eslava tiene una connotación diferente a la traducción que de ella se puede hacer en castellano. El propio Tarkovski lo explicaba así:

Me refiero a esta palabra en su sentido ruso, es decir una enfermedad letal. Quise mostrar rasgos psicológicos típicamente rusos, en la tradición de Dostoievski. El término ruso es difícil de traducir: podría ser compasión, pero es incluso más difícil que eso. Es identificarse con el sufrimiento de otro hombre, de una manera apasionada.¹⁰

La nostalgia es el sentimiento de quien, viéndose cada minuto lejos de casa y de los que ama, es consciente de depender de su propio pasado de un modo inexorable, insidioso, tan difícil de sobrellevar como si fuera una enfermedad.¹¹

17

La película comienza con un plano fijo en blanco y negro de un paisaje de campo ruso colmado de niebla, donde los personajes, en este caso la familia de Gorchakov, irán introduciéndose poco a poco en el encuadre. Al principio, todos dan la espalda al espectador, para luego situarse frontalmente ante la pantalla, como si se tratase de la vieja foto de familia. No sería extraño pensar que esta primera imagen está directamente conectada con la vivencia de Tarkovski en aquel momento, por la lejanía de la familia y de su país natal, con sus sueños recurrentes ante la incertidumbre de su futuro, el miedo a perder a sus seres queridos y el hecho de no poder volver a Rusia. El comienzo del filme, pues, avisa al espectador de un desplazamiento, de un viaje de la consciencia diurna a las sombras de la noche, hacia la consciencia de los sueños. Y precisamente, en palabras de María Zambrano: «No puede decirse que el que sueña esté privado de la realidad, libre o fuera de ella absolutamente, sino que la padece, que está bajo ella...».¹²

10 Andréi Tarkovski. *Narraciones para cine* (Madrid: Mardulce, 2018): 20.

11 Andréi Tarkovski. *Esculpir en el tiempo* (Madrid: Rialp, 2015): 206-207.

12 María Zambrano. *Los sueños y tiempo* (Madrid: Siruela, 2006): 16.

2. La casa

Las obras fílmicas de Tarkovski están conectadas profundamente con el tema de la casa, con la morada materna-familiar, desde la primera película hasta la última. Esto lo podemos observar, sobre todo, en *El espejo*, *Nostalgia* y *Sacrificio*, su última obra.

En todas mis películas me ha resultado importante el tema de mis raíces, de mis lazos con la casa de mis padres, con la niñez, la patria, la tierra. De forma necesaria tenía que subrayar mi pertenencia a una tradición y a una cultura concretas, a un determinado círculo de personas e ideas.¹³

18

Recordemos la casa de Yurévets (Zavrasje) junto al Volga, donde vivió Tarkovski con su hermana y su madre durante la II Guerra Mundial y la que se reconstruiría para rodar *El espejo* en el mismo terreno en el que la casa había estado situada. La casa que se representa en esta película es aún mucho más tangible, más cercana, la luz es palpable. Me atrevería a decir que, después de ver *El espejo*, se tiene la sensación de haber estado allí, de haber habitado aquel lugar. Tal vez, se deba al hecho de haber sido rodada en su antiguo emplazamiento, a su fiel reconstrucción, pero me atrevería a decir que, más bien, esto ocurre por la presencia real de la madre en el rodaje del filme y por el hecho de estar aún en Rusia. Sin embargo, la casa que aparece en *Nostalgia*, en comparación a esta, tiene una presencia opaca, aparece en niebla, se intuye, pero no la podemos tocar. La vivencia que de ella tenemos es escurridiza, fantasmática, etérea, como si al frotarnos los ojos fuese a desaparecer. La materialidad que observamos en la película italiana sobre la casa solo es palpable en las ruinas de la casa de Domenico y en los restos de la terma. ¿Y es que, acaso, el hogar de *Nostalgia* existe? En cualquier caso, es la presencia de un mundo sin asimiento. La visión en ruinas de quien se encuentra fuera de su tierra, extrapolado de su entorno. Es como le sucedía a Tarkovski, en el momento de rodaje de esta película, por primera vez viviendo en un país que no era el suyo, lejos de su familia, sin saber si volvería a verla, y el gran vacío que había dejado en él la reciente muerte de su madre. No es de extrañar, entonces, que, en estas circunstancias, la

13 Tarkovski. *Esculpir...*, 216.

casa se muestre así, como una alucinación que emerge del deseo de volver a aquello que tal vez sea irrecuperable.

Quando volvías solo, siguiendo la senda en un velo de lluvia, la casa parecía elevarse sobre la más diáfana de las gasas, una gasa tejida por un aliento emitida por ti. Y pensabas entonces que la casa [...] no existía tal vez, que quizá no había existido nunca, que no era más que una imaginación creada por tu aliento y que tú la habías emitido, podías con un aliento semejante, reducirla a la nada.¹⁴

A lo largo del filme, el protagonista, adentrado en el mundo del inconsciente, nos llevará a su casa rusa, y los mismos personajes del comienzo ahora nos mostrarán sus rostros. Las figuras que aparecen y la *dacha* (casa de campo rusa) son un paralelismo de la familia de Tarkovski y su casa de Miasnoye en las afueras de Moscú. En el *making-of* de *Sacrificio*, codirigido por Andréi Tarkovski y Michal Leszczyłowski, la propia Larisa Tarkovskaia¹⁵ nos habla de la importancia de aquella casa para el cineasta, de lo emotivo, de cómo encontraron aquella casa en el año 1970. Tarkovski, en su exilio, soñaría con este hogar de forma recurrente, como producto del miedo y la incertidumbre de no saber si podría regresar a su país natal. Es muy significativo, también, que la casa de Gorchakov, que en un principio se tenía que haber rodado en Rusia, tuviera que hacerse en Italia, exactamente su localización estaba fijada en Tuchkov, algo que era importante para la realización de la película. Sin embargo, esta posibilidad se vio truncada por las malas relaciones que tenía Tarkovski en este momento con las autoridades de la URSS.

Después de varias semanas de viaje por Italia, Tarkovski, decide finalmente que esta película se emplazaría en un pueblo de la Toscana llamado Bagno Vignoni. Fueron varios los motivos que le llevaron a elegir este emplazamiento; por un lado, el estado ruinoso y el efecto de la pátina del tiempo que se había posado sobre los edificios de este pueblo medieval; y también, sobre todo, que en la terma central que se encuentra allí, en la que es muy común encontrar vapor, se había bañado Santa Catalina de Siena cuando era pequeña. Todos estos argumentos dotaron a este enclave de un halo especial en esta relación de una tierra que bebía aún de lo sagrado. En todo momento, Tarkovski

14 Gastón Bachelard. *La poética del espacio* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983): 68.

15 Larisa Egorkina.

quiso desentenderse de cualquier impresión con la imagen de postal turística que se estaba haciendo de Italia en aquellos años. *Nostalgia* fue rodada en otoño, y sus planos están llenos de lluvia y bruma.

La casa no solo aparecerá representada en las visiones oníricas del escritor ruso, sino que simbólicamente también lo estará en la casa de Domenico —una estancia en avanzado estado de deterioro a punto de ser absorbida por la tierra y ahogada por el agua de las goteras—, en definitiva, una morada a punto de desaparecer, como lo es la casa de las ensoñaciones de Gorchakov. En ella se observan vestigios de un tiempo pasado, el naufragio de la casa familiar, donde paredes, muebles, ventanas, cortinas, etc., se sitúan en el espacio como *muebles en el valle*:

Los muebles domésticos, objetos por esencia familiares, láricos emblemas del hogar y de la protección han sido desplazados: ya no tienen su propio lugar en el tiempo presente, en adelante estarán en un vacuum que remite al vacuum de la modernidad.¹⁶

20

Pero esta visión de la casa como lugar en ruinas y a punto de desaparecer también se expresa en la terma de Santa Catalina y en la Abadía de San Galgano. En estas edificaciones se muestra la ausencia de un tiempo pasado, como esqueletos de aquello que hubo, restos de estructuras que van tornando en formas abstractas para perderse en el emplazamiento como espacialidad sin contornos. La terma alberga en su interior objetos que han sido arrojados allí por la gente durante el paso del tiempo. Objetos que, escondidos en la profundidad del agua, como si se tratara de un sótano, se guardan ahora allí en el abismo de las aguas. Y la Abadía de San Galgano, cuyas columnas góticas miran al cielo como clamando salvación en su imparables corrupción temporal.

3. Un acto de fe

En otros tiempos iba mucha gente de promesa
al puente de las candelas a implorar gracia divina.
[...] Había entonces que cruzar el puente hasta la cruz del molino
con una candela encendida y cuidado de que no se apagara.

¹⁶ Jean Clair. *Malincolia*. (Madrid: Visor, 1999): 129. Idea vinculada a "El tema de los Muebles en el Valle" de De Chirico y la pintura metafísica.

Pero venía viento, un airecillo fino que bajaba
de las montañas y a las manos les costaba lo suyo
cubrir la llama y, ¡hala!, vuelta a empezar,
y así una y otra vez, un mes, un año...
[...] la gente fue abandonando
aquella devoción y ahora ya no va nadie.¹⁷

El ascetismo de ambos personajes, Domenico y Gorchakov, será una vía de resistencia ante el desarraigo, ante el extrañamiento y el sentimiento de duelo de quien se encuentra lejos de sus raíces, fuera de la sociedad y en un estado marginal. Las repuestas simplistas y los convencionalismos de los otros personajes del filme, acogidas en el seno de una cultura pragmática, no dan lugar a la interrogación y a la escucha de las preguntas existenciales que aún surgen en ellos. El devenir de los personajes principales en busca de un sentido último, en la vacuidad de este mundo, es representado en la película a través del recorrido de espacios sagrados y los actos que en ellos ocurrirán. La personalidad de los sujetos tarkovskianos es de antihéroe, son personas en crisis, vulnerables, débiles. El mismo Tarkovski en su obra escrita *Esculpir en el tiempo* afirmó varias veces que no le interesaban las personalidades heroicas y fuertes, por las que las emociones no pasan, del tipo de comportamiento agresivo frente a otras personas y ante el mundo, típicas de un hacer patriarcal que intenta subyugar su entorno. Por el contrario, Tarkovski se interesa por los personajes 'vulnerables' que demuestran que la vida es un camino lleno de dudas y de pocas certidumbres. Personalidades que no se muestran dueñas de sus vidas sino servidoras del destino. Esta identidad la podemos observar ya en el protagonista de su primer largometraje *La infancia de Iván*, como corroboró Sartre, quien se separaba también del modelo de 'personaje heroico' canonizado por el realismo socialista.

Tanto Domenico como Gorchakov deambulan, transitan por espacios desacralizados, pero que aún guardan relación con lo sagrado, como si se tratara del mitema órfico en la bajada de Orfeo al Hades, y la relación que este viaje tiene con el camino iniciático que ha de llevar todo poeta en busca del sentido de la existencia:

17 Rafael Llano. *Andréi Tarkovski. Vida y obra II* (Madrid: Mishkin, 2017): 1020. *Canto decimosexto*, Poema de Tonino Guerra.

Descenso que a veces se traduce en una caída en los propios infiernos de la angustia para llegar al conocimiento último, sin embargo, este sacrificio no está exento [...] del lado más doloroso de la vida, de las experiencias sin límites, del horror, así su canto se convierte en elegía por las cosas muertas, pero también su intento de rescate salvador es un testimonio terrible de las simas del sufrimiento humano: degradación y purificación que llevan a esa sabiduría que al fin y al cabo el mismo rito místico confiere.¹⁸

Situarse en un espacio sagrado hace que conectemos con la existencia, con una realidad de la misma que poco tiene que ver con la que comúnmente vivenciamos, por eso considero las traslaciones de Gorchakov y Domenico por estos lugares, una ascesis contra la vida desacralizada, contra el desarraigo. En palabras de Mircea Eliade: «La experiencia del espacio sagrado hace posible la fundación del mundo: allí donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, lo real se desvela, el mundo vuelve a la existencia».¹⁹

22

Una vez, introducidos en la lógica espiritual, que para ellos opera como un lugar de resistencia ante la trivialidad de la vida profana, ambos protagonistas desarrollarán paralelamente dos acciones sagradas. Pues, estos individuos escindidos del pragmatismo neoliberal son capaces de meditar, de llevar a cabo un ritual para redimir el vacío en el que se sitúa la humanidad. Un yo aislado del tú es una ficción desde la experiencia contemplativa, pues en ella se vivencia la hermandad esencial y la conexión con todos los seres humanos.²⁰ Así, pues, Domenico se quemará a lo bonzo en una plaza pública en Roma, después de dar un discurso sobre la inanidad del mundo contemporáneo ante la pérdida de valores humanos y la conciencia mística de la vida.

Para que la humanidad avance y no se distraiga al borde del abismo, debemos darnos la mano los así llamados sanos y los presuntos dementes. ¡Eh, "sanos"! ¿Qué significa para ustedes la sanidad? [...] Los "sanos" llevaron al mundo al borde de la catástrofe.²¹

18 Francisco Soriano. *Poetas órficos* (Madrid: Huerga y Fierro editores, 2004): 16.

19 Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Paidós, 2015): 51.

20 Cf. Mónica Cavallé. "Contemplación y compromiso. Una aproximación no dualista", en *La experiencia contemplativa. En la mística, la filosofía y el arte*, VVAA (Barcelona: Kairós, 2016): 96.

21 Andréi Tarkovski. *Narraciones para cine* (Madrid: Mardulce, 2018): 289. Discurso de Domenico, extraído del guion de *Nostalgia*.

Acto seguido, al enterarse de la obra de Domenico, Gorchakov cancela el viaje de vuelta a Rusia, para culminar el ritual que este le había encomendado. El poeta atravesará la terma vacía, portando entre sus manos la vela encendida, de una punta hasta la otra. Cuando después de varios intentos, consigue llevar la candela prendida a la otra punta de la piscina, ante la culminación del ritual la imagen de su hijo se le manifiesta, después Gorchakov muere. Pero, ¿por un infarto o simplemente de tristeza? Ya desde el comienzo del filme se intuye que el poeta está enfermo, pero ¿esa enfermedad no es acaso una enfermedad del alma?, la nostalgia rusa. Y, ¿no es, también, la terma vacía, como gruta, la misma herida, la hendidura que se muestra al comienzo de la película en el vientre de la Virgen del cuadro de *La Madonna del Parto*?,²² ese lugar definido por María Zambrano como la «llamada amorosa», que se revela a quien se encuentra en extrañamiento consigo mismo y con su entorno.

Un espacio, extraño, distinto, un espacio a punto de crearse, de abrirse: en realidad un abrirse de corazón, del "centro", y, aunque no le corresponde al corazón sino al pensamiento, el corazón lo va creando constantemente. La profundidad es así el espacio que sentimos crearse por la acción de algo que está a punto de traicionar su ser para ofrecerlo en una entrega suprema, como lo es toda entrega de aquello que no se tiene primariamente y adquiere para entregarlo a quien sólo así puede ir a quien lo llama.²³

23

Se abre ante nosotros el plano final de la película, en el que vemos al poeta recostado en la tierra húmeda de las ruinas de la abadía de San Galgano. Detrás de él, a la altura de la parte central de la antigua nave gótica, está ahora su casa rusa, los abedules y la niebla. Junto a él yace su perro y frente a ambos una charca en la que a modo de espejo se refleja la imagen estática de las dos figuras. Dentro de la abadía está nevando, como acto hierofánico de la manifestación del cielo en la tierra. Tal vez estemos acudiendo a una ensoñación de Gorchakov, o puede que sea la imagen que se revela en su muerte en el viaje de abandono

22 La obra pictórica de *La Madonna del Parto* de Piero de la Francesca aparece en la segunda secuencia de la película.

23 Chantal Maillard. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. (Barcelona: Anthropos, 1992): 37.

del cuerpo. En esa travesía el perro tendría simbólicamente el papel de velador, de acompañante del muerto en su viaje nocturno por el mar, aunque a su vez es también símbolo materno y de resurrección. La cámara va abriendo el plano en un *travelling* de retroceso y vemos a las figuras estáticas desaparecer detrás de la nieve, tal vez porque el poeta ya ha regresado a su casa rusa, reencontrándose con su morada en el mismo centro del esqueleto de la abadía. En palabras de María Zambrano:

El exilio es lugar privilegiado para que la patria se descubra, para que ella misma descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla [...] Cuando ya se sabe sin ella, sin padecer alguno, cuando ya no recibe nada, nada de la patria, entonces se le aparece.²⁴

4. Presagio de un viaje sin regreso

¿Cómo iba a imaginar que durante el rodaje de *Nostalgia* que aquel estado de tristeza aplastante y sin salida, que marca toda la película, podría alguna vez ser el destino de mi propia vida? ¿Cómo iba a imaginar que yo mismo, hasta el final de mis días, tendría que sufrir esa misma grave enfermedad?²⁵

24

Cuando Andréi Tarkovski visiona por primera vez el material de la película, entonces, es consciente de que lo que se había reflejado allí, no solo era el sentimiento de nostalgia que empaña al personaje de Gorchakov, sino también cómo se expresaba este estado emocional en la luz y el color de la imagen. El sentimiento de tristeza que rodea al personaje del poeta sería el mismo que atravesaba a Tarkovski en aquel momento. Este estado mental en el que se encontraba el realizador será el que cristalizará en la psicología del protagonista de la película, Andréi Gorchakov. Pero es posible que este devenir viniera ya marcado desde la realización de *El espejo*, pues, tras esta obra Tarkovski quiso hacer películas más autobiográficas, y esto suponía situar en estadios igualados arte y vida, entregarse al destino de la obra.

Cuando comencé a trabajar en *El espejo*, me venía una y otra vez esta reflexión a la cabeza: una película de verdad, en la que uno se entrega en

24 María Zambrano. *El exilio como patria* (Barcelona: Anthropos, 2014): 43.

25 Tarkovski. *Esculpir...*, 224.

serio en su tarea no es un trabajo más, sino que es en cualquier caso un acto humano, que condiciona tu destino. En esta película, por primera vez, me había decidido a hablar de forma inmediata y sin reserva alguna de lo que para mí es lo más importante, lo más querido, lo más íntimo.²⁶

Y esto es así, hasta tal punto que algunas de las cosas que ocurrieron en la ficción de sus películas se darían en su vida posteriormente como si se tratara de vaticinios. Pues la muerte de Gorchakov y su imposibilidad de volver a Rusia se convertiría posteriormente en la realidad de su vida, y también, la enfermedad que idea en el guion de *Sacrificio* para Alexander, el protagonista, sería la misma que padecería él al terminar el rodaje de esta, su última película.

En *Nostalgia* se refleja el estado depresivo de su autor, de tristeza empañada en vaho, que surge en un medio hostil, el sentimiento de inquietud que se genera en lo desconocido, de pérdida y de fracaso, envuelto en agua en estado gaseoso, vapor que difumina las orillas, el horizonte. Un cosmos que se desdibuja abrazado por espacios silentes. Un mundo incomprensible, pero en el que hay que sobrevivir. En este lugar en el que acecha la muerte es la circunstancia donde surge la pregunta existencial del 'ser', pues en palabras de Zambrano: «En mi exilio, como en todos los exilios de verdad, hay algo sacro, algo inefable que necesita ser revelado, manifestado».²⁷

Qué decir queda que el sino que Tarkovski marcó en la vida de Gorchakov de alguna forma se convertiría en el suyo propio, al no poder regresar a Rusia para su muerte. Así se cierra el círculo, de manera intuitiva, pues me atrevo a decir que, a modo de presagio, Tarkovski ya sabía que no podría regresar a su tierra. Durante estos cinco años que vivió fuera de Rusia, solo se permitió a Larisa, su esposa, salir de la Unión Soviética, y no volvió a reencontrarse con su hijo hasta meses antes de su muerte, debida a un cáncer de pulmón. Andréi Tarkovski fallece en el exilio, en París el 29 de diciembre de 1986, después de haber terminado de montar su último filme, *Sacrificio*. De acuerdo con su testamento, fue enterrado en el cementerio ruso-ortodoxo de Sainte-Geneviève-des-Bois, cerca de París, donde descansa junto a los restos de Larisa Tarkovskaia, fallecida el 19 de febrero de 1998.

26 *Ibid.*, 163.

27 *Ibid.*, 38.

He tenido un sueño triste y terrible. Otra vez he visto un lago del norte (según me parece) en alguna parte de Rusia y a la hora del alba. En la orilla opuesta había dos monasterios ortodoxos, con unas iglesias y unas paredes de una belleza extraordinaria. ¡Y me puse tan triste! ¡Y qué dolor!²⁸

Referencias bibliográficas

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Carrera, Pilar. *Andrei Tarkovski. La imagen total*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Chizhevski, Dimitri. *La Santa Rusia. Historia del espíritu ruso*. Madrid: Alianza editorial, 1967.
- Clair, Jean. *Malincolia*, Madrid: Visor, 1999.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2015.
- Gianvito, John. *Andrei Tarkovski Interviews*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2006.
- Llano, Rafael. *Andréi Tarkovski. Vida y obra I*. Madrid: Mishkin, 2017.
- . *Andréi Tarkovski. Vida y obra II*. Madrid: Mishkin, 2017.
- Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Mouriño, José Manuel. *Andréi Tarkovski y 'El espejo'*. Estudio de un sueño. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.
- Soriano, Francisco. *Poetas órficos*. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2004.
- Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2015.
- . *Atrapad la vida*. Madrid: Errata naturae, 2018.
- . *Martirologio. Diarios*. Salamanca: Sígueme, 2011.
- . *Narraciones para cine*. Madrid: Mardulce, 2018.
- Tejeda, Carlos. *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Turovskaia, Maya. *Tarkovsky. Cinema as Poetry*. Londres: Faber & Faber, 1989.
- VVAA. *Acerca de Andréi Tarkovski*. Madrid: Jaguar, 2001.
- VVAA. *La experiencia contemplativa. En la mística, la filosofía y el arte*. Barcelona: Kairós, 2016.
- Zambrano, María. *El exilio como patria*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- . *Los sueños y tiempo*. Madrid: Siruela, 2006.

²⁸ Tarkovski. *Martirologio...*, 436.



Imagen del filme *Hollywood et la politique* (Claude Vaillancourt, 2012)

El 'ser para la muerte' heideggeriano en la obra de Ingmar Bergman: La presencia 'real' y 'abstracta' de la muerte en *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972) Parte I

Henry Michael Benítez Torres
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
henry.benitez@uartes.edu.ec

29

TÍTULO: El 'ser para la muerte' heideggeriano en la obra de Ingmar Bergman: La presencia 'real' y 'abstracta' de la muerte en *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972). Parte I

Resumen: La muerte es un tema universal, que aterra a muchos, impresiona a casi todos y siempre conlleva muchas incógnitas. El presente trabajo de investigación consiste en analizar dos obras del cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007): *El séptimo sello* (1957) y luego, para apreciar su evolución como cineasta, *Gritos y susurros* (1972). Ambas películas serán estudiadas desde la perspectiva del 'ser para la muerte', que el alemán Martin Heidegger (1889-1976) propone en su tratado *Ser y tiempo* (1927). Comenzaremos, entonces, por exponer los antecedentes y referentes artístico-filosóficos que contribuyeron a la formación de Bergman. A continuación, se analizan los elementos simbólico-alegóricos de las dos películas mencionadas desde la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte' y su expresión a través del arte.

Palabras claves: muerte, personificación, obra de arte, Bergman, propuesta filosófica, Heidegger, ser.

TITLE: The Heideggerian 'being for death' in the works of Ingmar Bergman: The real presence and abstract death of God in *The Seventh Seal* (1957) and *Whispers and Cries* (1972). Part I

Abstract: Death is a universal theme, which terrifies many, impresses almost everyone and always carries many unknowns. The present research consists of analyzing two films by the Swedish filmmaker Ingmar Bergman (1918-2007): *The Seventh Seal* (1957) and then, to appreciate his evolution as a filmmaker, *Cries and Whispers* (1972). Both films will be studied since the perspective of 'being for death', proposed by the German Martin Heidegger (1889-1976) in his treatise *Being and time* (1927). Then, we will begin by exposing the artistic-philosophical background and references that contributed to the formation of Bergman. Next, the symbolic-allegorical elements of the two mentioned films are analyzed, but from the Heideggerian perspective of 'being for death' and its expression through art.

Keywords: death, personification, artwork, Bergman, philosophical proposal, Heidegger, being.

Introducción

30

La existencia humana entendida como 'ser en relación con la muerte', constituye una de las temáticas fundamentales abordadas históricamente por el arte y la literatura occidental. Dicha problemática es la que desarrolla también el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) en su obra cumbre, el tratado *Ser y tiempo* (1929). El principal objetivo de esta investigación consiste en analizar dos obras del cineasta sueco Ingmar Bergman (1918-2007): *El séptimo sello* (1957) y *Gritos y susurros* (1972), desde la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte'.

En el filme *El séptimo sello* aparece una de las prosopopeyas de la muerte más significativas de la historia del cine, una expresión simbólico-alegórica de la presencia mortuoria que se encuentra relacionada a su vez con la propuesta filosófica de Heidegger. En este sentido, hemos considerado que lo lógico sería encontrar las conexiones que tiene la obra *El séptimo sello*, implícitas o explícitas, con la noción de 'ser para la muerte' del filósofo alemán y que aparece formulada también en el tratado *Ser y tiempo*.

Una vez identificadas y analizadas las conexiones entre ambos objetos de estudio, intentaremos contrastarlas entonces con alguna otra obra posterior de Ingmar Bergman, en este caso *Gritos y susurros* (1978), donde podríamos apreciar su maduración y evolución, no solo como artista, sino desde esta perspectiva de la muerte en particular. Nuestra hipótesis es que, probablemente, descubriremos una especie

de dialéctica entre la representación figurativa y la representación abstracta de la muerte, tomando como referentes dialécticos las dos cintas y utilizando como fundamento de nuestro análisis la perspectiva del 'ser para la muerte' que propone Martin Heidegger, una perspectiva de tipo ontológico-metafísico y, por consiguiente, de índole abstracta.

Por lo tanto, tomaremos el filme *El séptimo sello* y nos adentraremos en esa búsqueda *Ser y tiempo* gratificante de sus antecedentes, en esa decodificación enriquecedora de lo que son los elementos artísticos y filosóficos que la conforman como obra. Así que empezaremos por un antecedente muy general en Occidente, de aproximadamente 2400 años de historia: *Poética* de Aristóteles. Esta es una reflexión obligatoria por su idea de la mimesis, imitación o representación trágica de la realidad, en este caso de los seres humanos enfrentados a la muerte, cuestión que el cineasta sueco parece reproducir cuidadosamente en *El séptimo sello*. De hecho, esta prosopopeya de la muerte constituye una imagen que merece un análisis más profundo, dado que este tipo de representación, aunque imposible convencionalmente, se vuelve completamente verosímil durante el transcurso de la película.

En esta película se puede apreciar también la coexistencia y pugna entre la angustia del ser humano como ente existencial y la alternativa de la religión, entre el mundo de la razón y el de la fe. En *El séptimo sello* aparecen rasgos del existencialismo, del desamparo del hombre frente al mundo, por lo que parece inevitable, además, identificar la influencia de la filosofía de Soren Kierkegaard (1813-1855), dado el tratamiento que tiene la película desde los conflictos entre existir y creer. De igual manera, otros temas, como la conciencia del ser humano, la moral y la religión son evidentes en el filme, temas tratados por el filósofo francés Henry Bergson (1859-1941). Por último, en dicha belleza narrativa, en la complejidad filosófica, se palpa la influencia, quizás inconsciente, del parisino Jean Paul Sartre (1905-1980). Sartre desarrolla un humanismo que muestra al hombre solo ante el mundo, consciente de sus propias deficiencias y responsabilidad de sí mismo.

En la formación de Bergman como artista destaca también la influencia del escritor y director teatral sueco August Strindberg (1849-1912). A los catorce años, Bergman consideraba las obras de este autor entre sus lecturas favoritas. Leía con avidez, aunque no entendiera todo y, poco a poco, se sintió atraído también por los textos

de Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Defoe, Swift, Flaubert, Nietzsche.¹ Era un gran admirador de Strindberg y lo evidencia repetidas veces en sus memorias, *Linterna Mágica* (1987):

Después de unos días más en Weimar y de una semana espantosa en Haina, tuve una disputa religiosa con la diaconisa. Lo que pasó fue que descubrió que yo leía a Strindberg y se había enterado de que era un autor revolucionario que despreciaba a las mujeres y ofendía a Dios. Me hizo saber lo reprobable de tales lecturas y dijo que no sabía si era aconsejable que su Hannes me acompañara a casa de una familia que autorizaba semejante literatura.²

El teatro marcó el inicio de su carrera artística y en múltiples ocasiones recreó algunas de las obras de su compatriota. Como antecedentes de *El séptimo sello* encontramos tres obras de Strindberg que Bergman también representó: *Danza de la muerte* (1900), *Sonata de espectros* (1900) y *Camino a Damasco* (1904). Dichas obras desarrollan los conflictos humanos en torno al tema de la muerte.

32

Una contribución significativa en la cultura occidental es la de William Shakespeare (1564-1616), el escritor más prestigioso de habla inglesa. Para nuestro análisis hemos considerado específicamente su obra *Macbeth* (1623), de la cual Ingmar Bergman realizó una versión teatral en 1940. En *Macbeth* se desarrollan ejemplarmente conflictos de poder, de coexistencia, de muerte, así como profecías, anuncios o vaticinios de un futuro oscuro, similar a *El séptimo sello* en algunas de sus perspectivas.

El género artístico conocido como 'danza macabra' es otro claro antecedente y referente en la obra de Bergman. Este consiste en una representación, prosopopeya, expresión antropomórfica de la muerte, que dialoga o interactúa con algún personaje relevante, ya sea un rey, papa o emperador. En *El séptimo sello* existe una escena en la que el escudero Jöns, interpretado por el actor Gunnar Björnstrand (Estocolmo, 1909-1986), dialoga precisamente con el pintor medieval Albertus Pictor (1440-1507), representado por Gunnar Olsson (Oxolösund, Suecia; 1904-1983). En dicha escena se trata, además, el tema de la peste y se menciona el movimiento de Los Flagelantes.

1 Ingmar Bergman, *Linterna mágica* (Zaragoza: Editorial Titivillus): 75.

2 Bergman, *Linterna mágica*, 88.

El género de la 'danza macabra' se articuló en torno a la conocida frase *memento mori*, que significa «recuerda que morirás». A través de esta frase se nos recuerda nuestra mortalidad si se entiende que moriremos tarde o temprano y casi siempre se acompaña por la imagen de una calavera, ya sea en pinturas, esculturas, frescos de bóvedas, etc. Este *memento mori* se encuentra representado, ya sea de manera sugerida o directa en la película de Bergman, coincidente con la perspectiva heideggeriana del 'estado de resuelto'.

Hemos podido verificar también que el escritor alemán Thomas Mann (1875-1955) era un autor conocido y leído por Bergman. De hecho, en sus memorias cita su libro *Doctor Faustus* (1947), recordando una anécdota jocosa:

Viví un cierto tiempo con una actriz mayor, extremadamente talentosa. Se burlaba de mi teoría de la limpieza y sostenía que el teatro es mierda, cachondez, furia y cabronadas. Decía: «Lo único aburrido contigo, Ingmar Bergman, es tu pasión por lo sano. Debes abandonar esa pasión, es falsa y sospechosa, establece límites que no te atreves a franquear. Tú, igual que el Doctor Faustus de Thomas Mann, tendrías que buscarte tu puta sifilítica».³

33

La Montaña Mágica (1924) es quizás la obra más emblemática del ganador del Premio Nobel de Literatura en 1929. En este trabajo encontramos una reflexión importante sobre la muerte, el dolor y la angustia, así como la aceptación gradual de estas experiencias por el ser humano, cuestión que Martin Heidegger ha denominado como 'estado de resuelto'.

Albert Camus (1913 -1960) fue un escritor, dramaturgo y filósofo francés, cuya obra *Calígula* (1944) fue adaptada por Bergman al teatro en 1946. Camus ganó el Premio Nobel de Literatura en 1954 cuando también escribió su novela *La peste*, en torno a la incertidumbre y la amenaza de la existencia humana, la falta de control sobre el destino y las pocas garantías de la intervención de Dios. De forma similar, Bergman utilizó las emociones y temores a raíz de esta falta de control de las personas sobre el destino, donde la plaga consiste en una especie de invisible e invencible aberración que alcanza inevitablemente a cualquier persona.

³ Bergman, *Linterna mágica*, 25.

Por su parte, en *El séptimo sello* (1957), hay una escena acerca de la ejecución de una joven mujer acusada de bruja, interpretada por la sueca Maud Hansson. Existe cierta similitud del personaje y ciertos planos cinematográficos con *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Theodor Dreyer (1889-1968). El reconocido director de cine danés aparece mencionado también, si bien indirectamente, en las memorias de Bergman: «Al verlo, mi entusiasmo no tuvo límites. Telefoné a mi mujer, que se había quedado en Helsinborg, y grité excitado por el teléfono que Sjöberg, Molander y Dreyer ya podían retirarse y hacer sitio. Ahora llegaba Ingmar Bergman».⁴

En lo que a referentes artísticos se refiere, es decir, las influencias que puede haber recibido Bergman hasta y durante la realización de *El séptimo sello*, se encuentran, evidentemente el pintor medieval Albertus Pictor (1440-1507) y su obra *La muerte juega al ajedrez* (1480-1490). El propio Pictor es uno de los personajes de la cinta, el artista que trabaja en el fresco sobre la muerte y dialoga con el escudero Jöns sobre el significado de su mural. Bergman menciona constantemente que dicha representación produjo en él una gran impresión desde niño, idea que lo acompañó hasta que produjo la pieza de teatro *Pinturas en maderas*, conocida también como *El fresco* (1954) y que sirvió de antecámara de la película *El séptimo sello*:

34

Durante unos años fui profesor en la Escuela de Teatro de Malmö; teníamos que hacer una función con público, pero no sabíamos qué obra representar. Me acordé entonces de las paredes de las iglesias de mi niñez con todas sus imágenes. En unas cuantas tardes escribí una piececita que titulé *Pintura en madera*, con un papel para cada alumno. El muchacho más gallardo de la escuela era, para desgracia nuestra, el menos dotado, iba a dedicarse a la opereta. Él hizo de caballero; los sarracenos le habían cortado la lengua así que era mudo. *Pintura en madera* se convirtió más adelante en *El Séptimo Sello*, una película irregular a la que tengo mucho cariño porque la hicimos en condiciones muy primitivas con una gran movilización de vitalidad y entusiasmo.⁵

La pintura *El árbol de la vida* (1653) de Ignacio Ries (1612-1661) es otra pieza que aparece en *El séptimo sello*, específicamente en la escena

4 Bergman, *Linterna mágica*, 49.

5 Bergman, *Linterna mágica*, 184.

donde el actor Jonas Skat, interpretado por Erik Strandmark (1919-1963), aparece dormido entre las ramas de un árbol, mientras el personaje de la muerte serrucha el tronco. Tanto la pintura como la escena cinematográfica representan la misión ejecutora de la muerte.

Luego de trabajar las nociones anteriores, desarrollaremos nuestra segunda idea, que tratará sobre la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte' y su expresión a través del arte. Los seres humanos, a diferencia del resto de los seres o entes animados, adquieren 'consciencia', es decir, una partícula autorreflexiva y autoconsciente de la existencia. A partir de esta 'consciencia' de nuestra existencia es que Heidegger propone el término *Dasein*, que significa 'ser-ahí'. Por otro lado, el resto de los entes, además de carecer del *Dasein*, están privados del lenguaje. Es el ser humano quien le da sentido a estos entes y el único que preontológicamente los comprende en cuanto tal, es decir, en cuanto ser: en sí mismos y a sí mismos.

Si, en primera instancia, somos conscientes de que existimos, también lo somos de la cercanía permanente de la muerte. Por lo que, para Heidegger, la muerte es la posibilidad de la que no se puede escapar bajo ninguna excepción. El alemán define la muerte como esa posibilidad que aniquila el resto de las posibilidades en tanto ser humano:

En la muerte, el *Dasein* mismo, en su poder-ser *más propio*, es inminente para sí. En esta posibilidad al *Dasein* le va radicalmente su estar-en-el-mundo. Su muerte es la posibilidad del no- poder- existir- más. Cuando el *Dasein* es inminente para sí como esta posibilidad de sí mismo, queda *enteramente* remitido a su poder-ser más propio. Siendo de esta manera inminente para sí, quedan desatados en él todos los respetos a otro *Dasein*. Esta posibilidad más propia e irrespectiva es, al mismo tiempo, la posibilidad extrema. En cuanto poder-ser, el *Dasein* es incapaz de superar la posibilidad de la muerte. La muerte es la posibilidad de la radical imposibilidad de existir [*Daseinsunmöglichkeit*]. La *muerte* se revela así como la *posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable*. Como tal, ella es una inminencia *sobresaliente*.⁶

Del mismo modo, la existencia humana resulta completamente auténtica en la medida que nos apropiamos de 'nuestra posibilidad más propia', esto es, el convencimiento de que en efecto vamos a morir,

6 Martín Heidegger. *Ser y tiempo* (edición electrónica: www.philosophia.cl): 247.

cuestión que termina por liberarnos completamente. La rememoración de 'nuestra posibilidad más propia' es, a fin de cuenta, una aceptación y aprovechamiento radical de nuestra vida.

Teniendo en cuenta lo anterior podemos considerar que, la propo-peya de la muerte realizada por Bergman en *El séptimo sello*, así como el personaje de Agnes en *Gritos y susurros* (1972), constituyen representaciones de gran peso simbólico, mimesis de la tragedia humana y expresiones de compasión y temor, de simpatía y dolor, que conducen a una catarsis reflexiva. Así, en *El séptimo sello*, el caballero Antonius Block comprende definitivamente que no puede escapar de la muerte, por lo que le queda la posibilidad de ganar algo de tiempo, elemento que resulta una representación magnífica de esa conciencia o estado de resuelto descrito por Heidegger. Una vez que el *Dasein* es consciente de esta posibilidad ineludible, convive con y se anticipa constantemente a esta posibilidad suya más propia, la acepta y se enrumba o aprovecha más la vida.

36

Hemos constatado que, desde la representación de la muerte en *El séptimo sello*, se pasa de un sentido alegórico a una representación más real, cuando en la mimesis de la muerte en *Gritos y susurros* es realizada por el personaje de Agnes, una mujer moribunda. Este personaje que lleva la muerte en su cuerpo, con expresiones de dolor y deterioro físico. Esta presencia, en un cuerpo humano, atormenta a sus cercanos y transmite la idea de muerte dolorosa.

Ingmar Bergman. Contextualización histórica

Es de suponer que la obra cinematográfica en análisis expone, de manera catártica, los temores y cuestionamientos existenciales de un director tan sensible y profundo como Bergman, quien nunca negó sus luchas internas. A su vez, interrelacionar el 'ser para la muerte' de Heidegger y *El séptimo sello* se convierte en una enriquecedora tarea, porque es el encuentro de dos ontologías desde sus propias disciplinas, es un clamor de dos representantes del cuestionamiento intrínseco que inquieta y atrae a muchos.

El séptimo sello (1957) es una obra cargada de elementos simbólico-alegóricos y de la cual se han escogido solo aquellos que explicarían la perspectiva heideggeriana del 'ser para la muerte'.

Trataremos entonces de no forzar dichos elementos, para no incurrir en una subjetividad demasiado dilatada, alejándonos de la verdadera intención del autor:

[...] En efecto, la ambigüedad y la polivalencia de muchos de los símbolos empleados (en *El séptimo sello*) ha creado lamentables confusiones en la interpretación del film: la alusión al *Apocalipsis*, el águila del comienzo, las frases de la Pasión intercaladas, la paráfrasis de la Sagrada Familia a través de una familia de cómicos, etc. En realidad, el film no es más que una traducción, alambicada y artística, de la angustia vital de su autor. Bergman se pregunta a sí mismo —y a lo largo de varias de sus obras— si existe Dios. Su pregunta se refiere a qué hay después de la muerte y su interrogante queda sin respuesta. Bergman es, a la vez y en cierto modo, *Antonius Blok* y el escudero *Jöns*, quienes representan —como *Vogler* y *Vergerus* en *El rostro*— dos partes contradictorias de su propio ser: el hombre que busca la fe y el escéptico. *El séptimo sello* es un film complejo y que se presta a ser interpretado con un gran margen de inexactitud y error. Es preciso, en todo momento, ser juicioso y no encontrarle más significado que el que realmente encierra. Su formalismo refinado, así como la multiplicidad de sugerencias que despierta, pueden hacer confuso un juicio crítico, pero un análisis profundo y desapasionado conducirá a separar lo intencionado de lo que no lo es; lo metafísico de lo artístico y, en fin, lo real de lo puramente onírico.⁷

37

Recordemos que la idea primaria de *El séptimo sello* (1957) nace de una impresión que Ingmar Bergman tiene en su niñez al contemplar los murales realizados por el pintor medieval Albertus Pictor, en la iglesia de Tåby, al norte de Estocolmo. Bergman solía acompañar a su padre, el pastor luterano Erik Bergman (1886-1970), mientras este asistía a predicar a diferentes iglesias de la región de Estocolmo.

Fue una época grandiosa para el pequeño Ingmar, descubriendo la flora y fauna que lo rodeaba, compartiendo con su padre y contemplando los murales de las iglesias con su riqueza de imágenes y personajes. Se en contraba en la peculiar admiración de un niño, donde se rompen paradigmas, se cuestionan situaciones que a veces los adultos damos por sentado. Todo este vivir y observar sería el caldo de cultivo para una mirada subjetiva del cineasta sueco:

⁷ Jordi Puigdoménech. *Genealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman*, 245.

Quien ha nacido, como yo, en la familia de un pastor, aprende muy pronto a mirar más allá del decorado y ve la vida y la muerte. El padre tiene un entierro, una boda, un bautizo, un retiro; escribe un sermón. Se conoce muy pronto al diablo, y es necesario darle una forma concreta. Es aquí donde entra el juego de la linterna mágica, la caja de hierro con la lámpara de gas (todavía percibo el olor del hierro caliente) y las proyecciones.⁸

En este caso, una vez contemplada la muerte personificada, jugando al ajedrez, es probable que surgieran ya preguntas que Ingmar Bergman desarrollaría con el pasar de los años. Sin embargo, es interesante pensar en la agudeza que desde niño presentaba el sueco, sus observaciones y cuestionamientos. Al respecto sabemos que no era solo el personaje de la muerte quien le llamaba la atención, existe además todo un universo fantástico que formaba parte ya de su niñez.

38

Quando era niño acompañaba muchas veces a mi padre cuando tenía que ir a presidir el servicio religioso en las pequeñas iglesias aldeanas de los alrededores de Estocolmo. Para mí eran fiestas. En bicicleta viajábamos por los campos primaverales. Mi padre me enseñaba los nombres de las flores, de los árboles y de los pájaros. Pasábamos el día juntos, sin ser molestados por la vida ruidosa. El pequeño niño que yo era entonces, pensaba que la predicación era asunto de los adultos. Mientras que mi padre predicaba desde el púlpito y la congregación de los fieles rezaba, cantaba o ponía atención, yo concentraba toda mi atención en el misterioso mundo de la iglesia: sobre las bajas bóvedas, los gruesos muros, el aroma de la eternidad, la luz solar vibrante y de vivos colores sobre la extraña vegetación de las pinturas medievales y de las esculturas sobre los techos y paredes. Había todo lo que la fantasía podía desear: ángeles, santos, dragones, profetas, demonios, niños. Había animales aterradoros como la serpiente del paraíso, la burra de Balaam, la ballena de Jonás, el águila del Apocalipsis. Todo rodeado de un paisaje, celestial, terreno y submarino, hundido en una extraña belleza que, sin embargo, era bien conocida. En un bosque estaba la muerte sentada y jugaba ajedrez con el caballero.⁹

Se recalca este aspecto de la niñez precoz de Bergman porque años después son sus cuestionamientos existenciales los que dan riqueza a

8 Manuel Cerezales. *Entrevistas con directores de cine* (Madrid: Magisterio Español, 1969): 49.

9 Staehlin. *Cuadernos cinematográficos N.º 3*, 388-389.

muchos de sus filmes. Como en todo proceso artístico, las ideas fueron madurando y a los dieciocho años, constituido como el director de teatro más joven de su tiempo, dirige grupos teatrales en la universidad. Al poco tiempo crea la obra teatral *Pintura sobre madera* (1955), que luego evolucionaría en la película *El séptimo sello* (1957): «*Pintura en madera* se convirtió más adelante en *El séptimo sello*, una película irregular a la que tengo mucho cariño porque la hicimos en condiciones muy primitivas con una gran movilización de vitalidad y entusiasmo».¹⁰

Pero la maduración de toda obra de arte tiene que ver con el universo que engloba al artista que la forma, su experiencia personal, la filosofía que lo alimentó, su entorno cultural, etc. Hemos hablado hasta ahora de los antecedentes artísticos y filosóficos de *El séptimo sello*, faltaría añadir su contexto histórico, pues hay un factor que fue determinante en los artistas, filósofos y teólogos europeos del siglo XX: la guerra.

Europa, específicamente la generación que pudo vivir el horror de la Primera (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), comprendería todo lo terrible que esto trajo, en fin, pobreza, anarquía, destrucción y sobre todo muerte. Después de constatar todo esto se entiende el gran temor que implicaba la bomba atómica, que prometía ser más aniquilante y destructiva todavía y, por lo tanto, que con ella se cernía un escenario escatológico mayor. Porque si la guerra era nefasta, el conocimiento de lo que podría pasar con la bomba atómica implicaba el fin de la humanidad o 'el fin los tiempos':

Tuve la idea de hacer *El séptimo sello* al contemplar los motivos figurados en pinturas de iglesias medievales. Juglares errantes, la peste, los flagelantes, la muerte que juega al ajedrez, los verdugos de las brujas, las Cruzadas... Esta película no pretende dar una imagen realista de la vida en Suecia durante la Edad Media. Es un ensayo de poesía moderna, que traduce la vivencia de un hombre moderno, pero está realizado libremente con motivos medievales. En mi película el caballero regresa de las Cruzadas, como hoy un soldado regresa de la guerra. En el Medievo los hombres vivían en el temor de la peste. Hoy viven en el temor de la bomba atómica. *El Séptimo Sello* es una alegoría con un tema muy sencillo: el hombre, su eterna búsqueda de Dios y la muerte como única seguridad.¹¹

10 Bergman. *Linterna mágica*, 184.

11 Puigdoménech. *Genealogía y esperanza...*, 73.

Así que Japón sintió la fuerza del poder atómico en 1945 en las regiones de Hiroshima y Nagasaki. El mundo pudo ver su horror y con ello el terror que experimentaba aquella generación de la primera mitad del siglo XX, algo que nos da más luces sobre el contexto histórico en el que fue realizada *El séptimo sello* (1957). Esta amenaza nuclear permanecería latente por más de cuarenta años, preocupación que la podemos ver reflejada en obras de otros cineastas, como el ruso Andréi Tarkovski (1932-1986) y su película *Sacrificio* (1986).

Martin Heidegger. Contexto y filosofía aplicada

Con el objetivo de analizar desde la perspectiva heideggeriana expresada en el manifiesto *Ser y tiempo* (1927) los recursos simbólico-alegóricos que utilizó Ingmar Bergman en *El séptimo sello*, ayudaría, en primer lugar, dar luces sobre el contexto de quien, se dice, es uno de los filósofos más influyentes del siglo XX. En este sentido tomamos en cuenta que Martin Heidegger intenta corregir una interpretación convencional de la realidad, ubica o separa la noción de 'ser' de la de 'ente', jerarquiza el 'ser' ante lo 'cósico', identifica al ser humano y la consciencia que tiene este de existir y sobre todo hace una pregunta fundamental: «¿qué es el ser?», «¿qué significa ser?», ¿cómo nos relacionamos con el mundo de las cosas? En fin, dos mil quinientos años aproximadamente y aparece una pregunta que cuestiona directamente en qué consiste nuestra humanidad, pero que no se había manifestado con tal agudeza y puntualidad.

40

Martin Heidegger (Messkirch, 1889-1976) estudió filosofía en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, en donde fue asistente de Edmund Husserl (1859-1938), el fundador de la fenomenología, siendo esta última un estudio de la experiencia y la consciencia que capacita al conocimiento para referirse a los objetos en sí mismos, lo que la convierte en una base contundente para la formación del existencialismo, en este caso, heideggeriano. En la Universidad de Friburgo empieza su actividad como docente en 1915 y para 1933 se convierte en rector de dicha institución, ejerciendo todavía como profesor hasta 1945. Es notable que su actividad como docente y filósofo la desarrolló en su gran mayoría dentro del contexto de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Sin duda alguna, esta experiencia, esta observación y vivencias de aquellas circunstancias, enriquecieron su pensamiento, sobre todo si consideramos que los conflictos bélicos enfatizan las tensiones entre lo 'cósico', es decir, las cosas en sí mismas como objetos inertes y la existencia humana. En este sentido, hay que entender que el ser humano se encuentra aquí decidiendo sobre un universo cosificado que intenta poseer y arrebatar a su semejante, donde la existencia misma se vuelve objeto de reflexión y análisis. En ese contexto se hace más evidente la preocupación de los seres humanos por la existencia misma, pero, sobre todo, por la implicación que tiene con la muerte.

Por lo tanto, podríamos señalar que la corriente filosófica del existencialismo constituye un elemento consubstancial entre Heidegger, su contexto, y el mismo Bergman, sus antecedentes y precursores:

Gestado en el período de entreguerras, en los años cuarenta y cincuenta el existencialismo alcanzó una notable difusión — más allá, incluso, del ámbito estrictamente filosófico— de la mano de autores que emplearon como vehículo de expresión la novela y el teatro. El existencialismo pasó a ser, además de una corriente filosófica, un movimiento literario de repercusión mundial, como lo atestigua el éxito obtenido por ciertas obras de Jean-Paul Sartre y de Albert Camus. Bergman ha sido, para muchos críticos, el autor paradigmático del existencialismo cinematográfico, que ha tenido en la figura del ruso Andréi Tarkovski otro de sus máximos exponentes, con obras como *Andrei Rublev* (*Andrei Rublev*, 1965), *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) y *Sacrificio* (*Sacrifice*, 1986), esta última rodada en Suecia, pocos meses antes de la muerte del realizador y en cuyo equipo técnico participaron los hijos de Ingmar Bergman y Max von Sydow.¹²

41

Para la comprensión del 'ser para la muerte' heideggeriano y su expresión en la obra de Ingmar Bergman, se han escogido escenas donde el principal protagonista, Antonius Block, expresa su búsqueda a respuestas existenciales, convirtiéndose en una expresión catártica con la cual el público se puede identificar. Nos referimos a 'expresión catártica' aquí, porque Block se convierte de alguna manera en la voz del director, cuyos diálogos, como muchos concuerdan, consisten en expresiones de la lucha interna del propio Bergman, por lo menos en la primera parte de su carrera cinematográfica.

12 Puigdoménech. *Genealogía y esperanza...*, 157.

Para nuestro análisis hemos elegido entonces cuatro escenas: la primera, donde el personaje de Antonius Block tiene el primer encuentro con la prosopopeya de la muerte. La segunda, cuando intenta ante un confesionario expresar sus conflictos internos y la muerte se hace pasar por el confesor. La tercera, en la que realiza preguntas a la chica acusada de bruja, momentos antes de que la ejecuten. Por último, analizaremos el diálogo con su escudero Juan, mientras se encuentran en la casa de Block, momentos antes de morir. Es decir, escenas donde los diálogos constituyen propiamente elementos simbólico-alegóricos dignos de analizar y útiles en la labor de comprender la cuestión del 'ser para la muerte' heideggeriano.

42 El caballero cruzado Antonius Block (Max von Sydow, 1929-2020) ha estado en diferentes batallas, en donde ha expuesto su vida. Esta condición lo convierte en un personaje que observa la existencia con cierta profundidad de pensamiento. Block ha viajado miles de kilómetros durante más de 10 años para defender su postura religiosa, exponiéndose además a la peste negra. Ha conocido muchas partes de Europa y Asia, luchando y batallando por la liberación de la 'Tierra Santa' en plena pandemia. Así que Block llega a su país natal, Suecia, como desencantado de la vida, enriquecido en conocimiento y experiencia, pero lo más importante, con una carga existencial muy diferente a cualquiera y que va aflorando conforme se desarrolla la historia.

Siguiendo la misma línea de *Macbeth*, después de sus encuentros con la destrucción y muerte tiene un encuentro místico, una necesidad de respuestas que no encuentra objetivamente. En este sentido, el *Macbeth* shakesperiano, experimenta también encuentros con personajes místicos, en una geografía inhóspita que, más allá de un vaticinio, le da una sentencia, haciéndolo reflexionar sobre su paso por el mundo. Una de las grandes diferencias entre *Macbeth* y Block es que en el universo de Block no hay fantasmas o almas errantes, suficiente con el cristianismo que tiene a su Dios y su demonio. Por otra parte, Block tiene siempre presente que podría morir en cualquier momento, por lo tanto, es aceptable que su encuentro con la muerte o personificación de la misma se haya dado de una manera tan valiente, sin mayores asombros, con preguntas y con un ofrecimiento de negociación frente a quien tiene el poder inevitable.

Una vez entendida la descripción del perfil de Block, sería conveniente exponer ciertos términos utilizados por Heidegger en *Ser y tiempo* (1927) para luego comenzar en el análisis de las escenas.

Acertadamente Heidegger entra en una categorización de términos necesaria para cuestionar la forma de nombrar la existencia humana y su consciencia de existir. Muestra la necesidad de jerarquizar los conceptos, aclarar el significado de 'ser', 'ente', 'Dasein', ordenando, como ya se ha dicho, preguntas sobre la existencia. Es por esto que comienza su texto citando a Platón (427 a.C. – 347 a.C.), quien ya habla en *El sofista* del significado implícito que adquieren ciertas palabras como 'ente' y que, por lo tanto, se da por sentado que todos conocemos a qué se refieren.

En la cultura occidental, la terminología 'ente' se convierte en un supuesto, con una perspicacia poco definida y ligera. No es cierto que se sepa lo que esta palabra significa en su totalidad; al contrario, existe una falta de definición al respecto, arrastrada durante miles de años. Algo muy parecido pasa con el término 'ser', que se lo identifica o comprende de manera muy similar a 'ente', como si se tratara de algo indefinible o indefinido.

43

“Porque manifiestamente vosotros estáis familiarizados desde hace mucho tiempo con lo que propiamente queréis decir cuando usáis la expresión 'ente'; en cambio, nosotros creíamos otrora comprenderlo, pero ahora nos encontramos en aporía”. ¿Tenemos hoy una respuesta a la pregunta acerca de lo que propiamente queremos decir con la palabra “ente”? De ningún modo. Entonces es necesario plantear de nuevo *la pregunta por el sentido del ser*. ¿Nos hallamos hoy al menos perplejos por el hecho de que no comprendemos la expresión “ser”?¹³

Es por esto que el filósofo alemán realiza un anuncio/denuncia, teniendo en cuenta que, desde Platón y Aristóteles, dichos significados han sufrido solo ciertos 'retoques' hasta llegar a Hegel (177-1831), pero sin tener la profundidad indicada, por lo cual han caído en un vacío y trivialidad. Ante la posibilidad de una respuesta mucho más explícita a la pregunta ¿qué es el ser?, Heidegger expone:

13 Martín Heidegger. *Ser y tiempo*, 12.

Hoy esta pregunta ha caído en el olvido, aunque nuestro tiempo se atribuya el progreso de una reafirmación de la "metafísica". Pese a ello, nos creemos dispensados de los esfuerzos para volver a desencadenar una *γίγαντομαχία περι τῆς οὐσίας*. Sin embargo, esta pregunta no es una pregunta cualquiera. Ella mantuvo en vilo la investigación de Platón y Aristóteles, aunque para enmudecer desde entonces —*como pregunta temática de una efectiva investigación*. Lo que ellos alcanzaron se mantuvo, a través de múltiples modificaciones y "retoques", hasta la *Lógica* de Hegel. Y lo que, en el supremo esfuerzo del pensar, le fuera antaño arrebatado a los fenómenos, si bien fragmentaria e incipientemente, se ha convertido desde hace tiempo en una trivialidad.¹⁴

Comencemos entonces por el término 'ente'. Al hablar de personificación de algo, y en nuestro caso específico de la muerte, nos referimos a la personificación de un ente. Pero, ¿qué es un ente exactamente? 'Ente' es todo lo que puede ser nombrado, independientemente de que exista o no de manera tangible o concreta, física o mentalmente. El 'ente' se convierte en una herramienta necesaria para completar un concepto o idea de un algo. Así mismo, ese 'concepto' forma parte de un universo de entes que conforman el significado de todo lo existente para nosotros, que también somos entes:

44

Pero llamamos "ente" a muchas cosas y en diversos sentidos. Ente es todo aquello de lo que hablamos, lo que mentamos, aquello con respecto a lo cual nos comportamos de esta o aquella manera; ente es también lo que nosotros mismos somos, y el modo como lo somos.¹⁵

Por ejemplo, hasta la idea o concepto de alma humana, independientemente de que exista o no, de que sea una realidad propiamente, se encuentra ya determinada de alguna manera, con sus respectivas variantes de acuerdo a religiones y culturas. Desde la perspectiva heideggeriana, el alma humana constituye un ente, porque se puede nombrar como concepto, idea o realidad. Este concepto o idea contribuye a la creación de nuestro universo existencial.

Los seres humanos precisan de los 'entes' para construir el sentido de sus ideas, o lo que es lo mismo, que construyen el sentido del ente porque, de esa manera, se relacionan desde las cosas propiamente

14 *Ibíd.*, 13.

15 *Ibíd.*, 17.

te, desde la experiencia de lo existente o lo creado para ser utilizado (herramientas), o para complementar, explicar una idea o una función del universo ya existente, como los personajes ficticios o mitológicos. Es así que Bergman, para desarrollar la personificación de la muerte, utilizó elementos de ideas ya existentes en el imaginario colectivo, como un rostro cadavérico, vestuario negro, etc. Heidegger explica:

Lo puesto en cuestión en la pregunta que tenemos que elaborar es el ser, aquello que determina al ente en cuanto ente, eso con vistas a lo cual el ente, en cualquier forma que se lo considere, ya es comprendido siempre. El ser del ente no "es", él mismo, un ente. El primer paso filosófico en la comprensión del problema del ser consiste en no μύθόν τινα διηγείσθαι, en "no contar un mito", es decir, en no determinar el ente en cuanto ente derivándolo de otro ente, como si el ser tuviese el carácter de un posible ente. El ser, en cuanto constituye lo puesto en cuestión, exige, pues, un modo particular de ser mostrado, que se distingue esencialmente del descubrimiento del ente. Por lo tanto, también lo *preguntado*, esto es, el sentido del ser, reclamará conceptos propios, que, una vez más, contrastan esencialmente con los conceptos en los que el ente cobra su determinación significativa.¹⁶

45

Como ya hemos expuesto, el principal propósito de Heidegger al escribir *Ser y tiempo* (1927) fue responder la pregunta por el ser. Así que lógicamente nuestro siguiente paso consistirá en dilucidar la terminología 'ser'. En lo que respecta a los términos propiamente, Heidegger se ve en la necesidad, en la tarea previa de explicar o determinar esta palabra, teniendo en cuenta que se ha convertido ya en un concepto universal, es decir, que 'ser' se ha establecido como un 'supuesto' para todos nosotros, es una palabra que tiene una comprensión implícita y vaga. Así, por ejemplo, cuando nos referimos casi de forma general a un 'ser', lo común es que se crea o se entienda que nos referimos solamente a un ser vivo (persona, animal o planta), porque es el concepto más universal.

Se dice: el concepto de "ser" es el más universal y vacío. Como tal, opone resistencia a todo intento de definición. Este concepto universalísimo y, por ende, indefinible, tampoco necesita ser definido. Todo el mundo lo usa constantemente y comprende ya siempre lo que con él quiere decir. De esta manera, lo que estando oculto incitaba y mantenía en la inquietud al

16 *Ibid.*

filosofar antiguo, se ha convertido en algo obvio y claro como el sol, hasta el punto de que si alguien insiste en preguntar aún por ello, es acusado de error metodológico.¹⁷ [...] No *sabemos* lo que significa "ser". Pero ya cuando preguntamos: "¿qué es 'ser'?", nos movemos en una comprensión del "es", sin que podamos fijar conceptualmente lo que significa el "es". Ni siquiera conocemos el horizonte desde el cual deberíamos captar y fijar ese sentido. *Esta comprensión del ser mediana y vaga es un factum*.¹⁸

Tomando como punto de referencia el pequeño perfil que hemos realizado del personaje de Antonius Block, podemos dilucidar también otro término: *Dasein*, esto es, el ser en su aquí y su ahora, el ser humano. Así que, desde la perspectiva heideggeriana podríamos considerar que Block se encuentra en una condición de ser-en-el-mundo porque simplemente es, existe, se ubica en un lugar o espacio determinado. Por otra parte, también realiza cuestionamientos, y el *Dasein* también es ese ente y el único que entra por medio de su consciencia en determinados cuestionamientos. El *Dasein* no es tan solo un ente, es un ente que se preocupa por su ser, por su existencia a través del tiempo:

46

El planteamiento de esta pregunta, como modo de *ser* de un ente, está, él mismo, determinado esencialmente por aquello por lo que en él se pregunta —por el ser. A este ente que somos en cada caso nosotros mismos, y que, entre otras cosas, tiene esa posibilidad de ser que es el preguntar, lo designamos con el término *Dasein*.¹⁹

Como hemos referido anteriormente, el personaje de Block ha tenido un recorrido por diferentes regiones de Europa y Asia, ha experimentado diferentes circunstancias, ha sido protagonista de las cruzadas y su intervención en determinados acontecimientos ha tenido consecuencias. Block, al igual que cualquiera en este mundo, es producto de su pasado y está constituido, entre otras cosas, por los sucesos. El pasado lo ha formado, o lo que es lo mismo, el *Dasein* (ser-ahí) es forjado por los acontecimientos que lo suscitaron:

Expresa o tácitamente, él es su pasado. Y esto no sólo en el sentido de que su pasado se deslice, por así decirlo, "detrás" de él y que el *Dasein* posea lo pasado como una propiedad que esté todavía ahí y que de vez

17 Heidegger. *Ser y tiempo*, 13

18 *Ibíd.*, 16.

19 *Ibíd.*, 18.

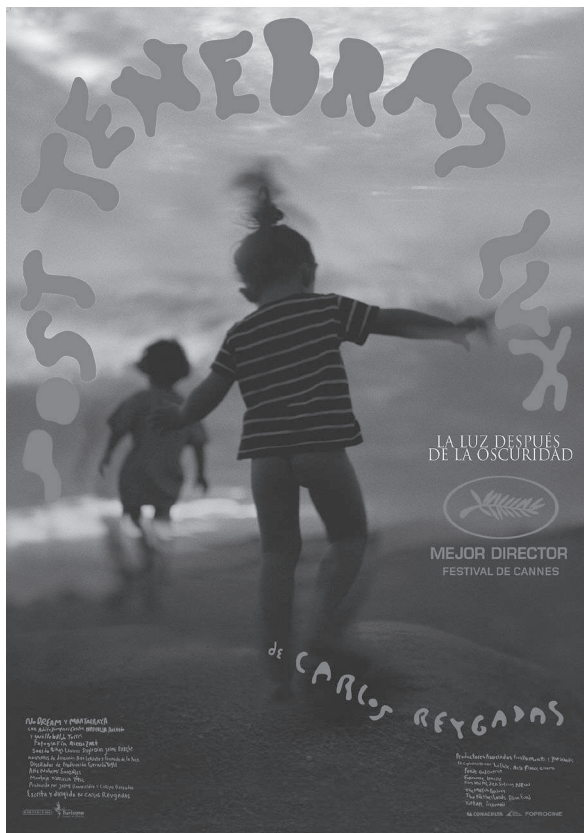
en cuando vuelva a actuar sobre él. El Dasein "es" su pasado en la forma propia de su ser, ser que, dicho elementalmente, "acontece" siempre desde su futuro. En cada una de sus formas de ser y, por ende, también en la comprensión del ser que le es propia, el Dasein se ha ido familiarizando con y creciendo en una interpretación usual del existir [*Dasein*].²⁰

Es decir, la historicidad que el *Dasein* experimenta o conforma, es parte de él, de sí mismo. Recordemos que para Heidegger, el *Dasein* está en constante formación, el *Dasein* es siempre un proyecto, en tanto que el tiempo es solo una herramienta desde el punto de vista óntico de la palabra; sin embargo, ontológicamente hablando, el *Dasein* es su tiempo, el *Dasein* es el tiempo. Esto último por cuanto resulta imposible separar el ente de su tiempo o su propio tiempo, de lo que fue, es y será.

Referencias bibliográficas

- Bergman, Ingmar. *Linterna mágica*. Editorial Titivillus, 2015.
- Cerezas, Manuel. *Entrevistas con directores de cine*. Madrid: Magisterio Español, S.A. 1969.
- Dreyer, Carl T. *Reflexiones sobre mi oficio*. Barcelona: Paidós. 1999.
- Gómez García, Juan Antonio. *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Fundamentos – Colección Arte, 2002.
- González Fernández, Javier. *Lo que nos importa de Bergman*. Eikasía. Revista de Filosofía, año III, 14. Noviembre 2007: <https://www.revistadefilosofia.org/numero14.htm>.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1995.
- . *Ser y tiempo* (1927). Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera. www.philosophia.cl.
- Liébana Liébana, Raúl. *Ingmar Bergman, celuloide obsesivo*. Tijeretazos [Postri-ziny]. <http://tijeretazos.org/Cuadernos/Bergman/Bergman101.htm>
- Puigdoménech López, Jordi. *Genealogía y esperanza en la filosofía de la existencia de Ingmar Bergman*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2002. <http://di-posit.ub.edu/dspace/handle/2445/41690>.
- Stahlin, Carlos. *Cuadernos Cinematográficos* N.º 3. Universidad de Valladolid, 1968.

²⁰ *Ibid.*, 30.



Afiche del filme Post Tenebras Lux (Carlos Reygadas, 2012)

¿Actitud estética en el análisis fílmico?

La perspectiva del iceberg en *Post Tenebras Lux* (2012)

Geovanny Narváez
Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador
geonarvaez@yahoo.fr

49

TÍTULO: ¿Actitud estética en el análisis fílmico? La perspectiva del iceberg en *Post Tenebras Lux* (2012)

Resumen: En *Post Tenebras Lux* (2012, Carlos Reygadas), cerca del minuto noventa la cámara desatiende personajes y acciones para hacer planos detalles de varios objetos; uno de ellos es un cuadro de la imagen de un iceberg con marcos biselados. Se trata, en efecto, a modo de referencia intertextual, de uno los cuadros de Frederick Edwin Church (1826-1900). La imagen del iceberg es reveladora en el filme porque refiere literalmente a una parte visible y a otra no visible pero existente, y que estructuran un todo concreto. En un terreno más extenso, la imagen del iceberg representa un juego conceptual de contrastes: superficial/profundo, concreto/abstracto, objetivo/subjetivo, físico/metafísico, lógico/irracional. En este contexto, cuando se piensa en el campo cinematográfico, específicamente en la estética cinematográfica descubrimos también dos posturas o actitudes similares. En concreto, esta aproximación plantea una discusión sobre la actitud estética del espectador cuya reflexión gira alrededor de una dialéctica entre razón y emoción, así como entre constructivismo y revelacionismo. Por ello, nuestro acercamiento apuesta por una actitud estética equilibrada en el análisis fílmico y en la crítica cinematográfica. De ahí que la perspectiva del iceberg en tanto imagen real y metáfora intenta ilustrar nuestro planteamiento.

Palabras claves: estética cinematográfica, perspectivas filosóficas, análisis fílmico, actitud estética, sociología del arte, cine de arte de festival.

TITLE: Aesthetic attitude in film analysis?: *Post Tenebras Lux* (2012) and the iceberg perspective

Abstract: In *Post Tenebras Lux* (2012, Carlos Reygadas), around the ninety minute the camera neglects the characters and actions to make close up shots of many objects; one of them is a picture of an iceberg with bevelled frames. In intertextual reference mode, this is one of the paintings by Frederich Edwin Church (1826-1900). The image of the iceberg is revealing in this film because it literally refers to visible and invisible parts, but that exist and structure a concrete whole. In a broad context, the iceberg image represents a conceptual game of contrasts: superficial/deep, concrete/abstract, objective/subjective, physical/metaphysical, logical/irrational. In this framework, when thinking about the cinematographic field, specifically in the cinematographic aesthetics, we also discover two similar positions or attitudes. Specifically, a discussion arises about the aesthetic attitude of the viewer whose reflection revolves around dialectic between reason and emotion, as well as between constructivism and revelationism. Thus, our approach bets on a balanced aesthetic attitude in film analysis that could also be applied to film criticism. Hence, the perspective of the iceberg as a real and metaphorical image tries to illustrate this text.

Keywords: cinematographic aesthetics, philosophical perspectives, aesthetic attitude, film analysis, sociology of art, film analysis, festival art cinema.

Introducción

50

Si bien la imagen del iceberg ha servido para ilustrar varios fenómenos complejos, por ejemplo, en el plano psicológico, psicoanalítico, incluso desde una perspectiva filosófica —lo visible y lo invisible, configurado en los trabajos de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)—, nuestra propuesta retoma esta imagen para aplicarla a la estética cinematográfica que incluye una mirada desde la sociología del arte.

En *Post Tenebras Lux* (2012, Carlos Reygadas),¹ cerca del minuto noventa la cámara desatiende personajes y acciones para hacer planos detalles de varios objetos; uno de ellos es un cuadro de la imagen de un iceberg con marcos biselados. Se trata, en efecto, a modo de referencia intertextual, de uno los cuadros de Frederich Edwin Church (1826-1900). La imagen del iceberg es reveladora en el filme porque refiere literalmente a una parte visible y a otra no visible pero existente, y que estructuran un todo concreto. En un terreno más extenso, la imagen

¹ Esta es la cuarta película de Carlos Reygadas, y la tercera que participa en la Selección oficial en Competición del Festival de Cannes; primero el director estuvo con *Batalla en el cielo* (2005) y luego con *Luz silenciosa* (2007). El ingreso de Carlos Reygadas al Festival de Cannes fue en la *Quinzaine des réalisateurs* con su primer largometraje *Japón* (2002).

del iceberg representa un juego conceptual de contrastes: superficial/profundo, concreto/abstracto, objetivo/subjetivo, físico/metafísico, lógico/irracional.

A riesgo de caer en lo trivial, la experiencia ha demostrado que el mundo es percibido a través de los sentidos de los cuales despunta la visión, justamente observamos imágenes, fijas o en movimiento, cosas y figuras reales o a través de representaciones, de ilustraciones. Pero también percibimos nociones abstractas (imagen mental), que en muchos de los casos creemos conocer cuando en realidad el único acercamiento es precisamente conceptual o mediante imágenes, como es el caso reciente de los agujeros negros. Es así que el iceberg, un ente que puede significar para ciertas personas un lugar común, no ha sido visto y palpado en su real aspecto y dimensión sino por pocos individuos. Maurice Merleau-Ponty, al hablar de la fenomenología de la percepción y de la nueva ontología, pone como ejemplo un objeto en apariencia por demás ordinario: una mesa. Parafraseando al filósofo francés, cuando uno ve una mesa no la ve en su totalidad, sino que se la percibe desde una perspectiva, la cual impide ver todos los lados. Para obtener una visión integral del objeto el procedimiento práctico sería el de cambiar de punto de vista, de posición, acercarse y alejarse, para de esta manera alcanzar una mejor captación y exploración de dicho objeto. Profundizando un poco más alrededor de esta idea, Merleau-Ponty dice que una mesa se ofrece frente a la vista para una exploración, produciendo una particular relación con los ojos y el cuerpo: aquella mesa no se la ve sino solo cuando está dentro del ángulo de acción: en ciertas ocasiones visible y en otras capaz de ocultar algo, como si la misma visión del mundo se la haría desde un cierto punto de vista del mundo.² Es desde este marco que este ensayo toma la imagen del iceberg en forma de analogía para indagar en la actitud estética en el campo cinematográfico.

En lo que sigue, tras una brevísima revisión de las perspectivas estéticas, se aborda la dialéctica entre razón y emoción, y enseña entre constructivismo y revelacionismo. Nuestro acercamiento apuesta por una actitud estética equilibrada en el análisis fílmico, la cual podría también aplicarse a la crítica cinematográfica. De ahí que la perspectiva del iceberg en tanto imagen real y metafórica intenta ilustrar nuestro planteamiento.

2 Maurice Merleau-Ponty. *Œuvres* (París: Quarto Gallimard, 2010): 1642.

Post Tenebras Lux y la imagen del iceberg

Post Tenebras Lux cuenta una historia no lineal, en *puzzle*, y se estructura con una serie de bifurcaciones y secuencias que se yuxtaponen: planos, escenas y secuencias ocurren en distintos lugares y tiempos donde aparecen los mismos personajes u otros. Uno de los principales hilos narrativos es la historia que gira en torno a la familia conformada por Juan, un arquitecto (Adolfo Jiménez Castro), su esposa Nathalia (Nathalia Acevedo) y sus dos pequeños hijos Rut y Eleazar (Rut y Eleazar Reygadas) quienes han decidido vivir en una casa de campo, cerca de un pueblo. En ese contexto familiar, ciertas escenas hacen avanzar la historia principal pero mitigada alrededor de los problemas personales/existenciales de Juan. Esos problemas son mostrados en pantalla: de un lado, la violencia/frustración que desata con golpes en contra de sus perros y, de otro lado, una aparente sexualidad desbordada. Sobre este último punto, Juan solicita con insistencia a su mujer tener relaciones sexuales; en otro momento, declara una adicción por la pornografía. Este hecho anterior lo lleva a relacionarse con Siete (Willebaldo Torres), quien lo introduce al grupo de Alcohólicos y Narcóticos Anónimos para buscar ayuda grupal a su adicción.

52

En otro momento, cuando la familia se encamina hacia la ciudad, Juan se percata de un olvido, el coche de bebé, y retorna a su casa, dejando a su esposa e hijos en un restaurante de carretera. Al llegar a la casa, Juan asiste al robo de sus pertenencias por parte de Siete y de un cómplice. Allí, en un altercado, Siete dispara a Juan. Tras este accidente, Juan permanece moribundo en su cama. Este último acontecimiento, el moribundo en su cama, es nuclear, puesto que permite relacionar las otras secuencias en una suerte de construcción coherente de la estética de la ambigüedad.

Las otras escenas y secuencias reenvían o sugieren, de manera aleatoria, saltos al pasado y/o al futuro (*analepsis-flashback* / *prolepsis-flashforward*), intercalando una exploración o puestas en escena de los sueños, recuerdos o alucinaciones, sin explicitar el origen de los mismos o insinuar un significado unívoco. Así, por ejemplo, aparecen y se yuxtaponen las dos secuencias iniciales: la pequeña Ruth en medio de un campo y la figura del diablo luminoso en un departamento; las

escenas/secuencias de Rut y Eleazar en diferentes lugares y tiempos, en la reunión familiar, en la playa (en la niñez y en la adolescencia), en el lago, tema que funciona como una suerte de *leitmotiv* a lo largo de la película; o la indefinición temporal de la secuencia erótica donde participan Juan y Nathalia en un sauna francófono. Asimismo, las dos secuencias finales: la penúltima, Siete, luego de separarse de su mujer e hija, se autodecapita en medio de las montañas; y, la última, el partido de rugby de los adolescentes anglófonos.

Ahora bien, tanto los problemas personales como el estado de convalecencia del protagonista, un estado físico y mental en el que se encuentra Juan (hasta su aparente muerte, insinuada por sus pequeños hijos, pero no mostrada en pantalla), permiten inferir que las secuencias inconexas-ambiguas procederían de una puesta en escena y puesta en relato de la subjetividad, una exploración cinematográfica de los pensamientos, de los sueños y de las visiones del moribundo. Por lo tanto, la imagen del iceberg dentro de la imagen cinematográfica es nuclear, así la estética de la ambigüedad ejemplificaría el estado del protagonista y su situación con respecto a lo físico y mental, lo que se ve y lo que no se ve, la superficie y lo profundo, lo racional y lo irracional, lo consciente y lo subconsciente, etc.

Perspectivas estéticas

En la filosofía contemporánea suele diferenciarse, *grosso modo*, dos tipos de concepciones o perspectivas: por un lado, la filosofía analítica y, por otro lado, la filosofía continental.³ En este debate para entender la estética, e incluso lo que se conoce como experiencia estética, la perspectiva analítica —localizada generalmente en el contexto anglosajón— presentaría al menos tres características principales: es argumentativa, directa y clara; mientras que la estética continental —ubicada en la tradición europea— contendría, de igual manera, tres características básicas: es oracular, inefable y revelacionista.

Estos rasgos o diferencias toman forma sobre todo en el estilo de escritura o de argumentación empleada en el tratamiento filo-

³ Véase Franca D'Agostini, *Analíticos y continentales. Guía de la filosofía de los últimos treinta años* (Madrid: Cátedra, [1997] 2018); Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot & Roger Pouivet, *Esthétique contemporaine: Art, représentation et fiction* (París: Vrin, 2005).

sófico-estético de un determinado tema,⁴ siendo la primera en cierto sentido 'objetiva' y la segunda 'subjetiva' o, si se quiere, la una adoptaría una actitud científica y la otra literaria. En otros términos, con la imagen del iceberg en mente, la una miraría hacia la parte visible (superficie) y la otra intentaría explorar la parte invisible (profundo). En ambos casos, dependiendo de la posición adoptada, la una maximiza una mirada y la otra la minimiza. En este contexto, cuando se piensa en el campo cinematográfico, específicamente en la estética cinematográfica descubrimos también dos posturas o actitudes similares.

Razón y emoción

Post Tenebras Lux tuvo una recepción negativa por parte de la prensa durante su proyección en la 65ª edición de Cannes; sin embargo, se alzó con el premio al mejor director (*prix de la mise en scène*). La contradicción en la recepción de esta película, rechazada por una parte de la crítica y defendida por otra, y a la vez premiada como mejor director por el jurado de un concurso cinematográfico, pone de relieve la coexistencia y diferenciación de esferas estéticas y las formas de percepción y apreciación en el cine de arte de festival.⁵

54

Varios autores coinciden en que la actitud estética, la distancia o la participación respecto de una película, se instaura en torno a la razón y a la emoción donde solo el equilibrio, una distancia prudente, permitiría una discusión estética: «La estética es una cuestión de "distancia apropiada"», dice Marc Jimenez.⁶ Dominique Château en *Es-*

4 Efectivamente, Franca D'Agostini manifiesta que esta distinción se trataría de una cuestión de estilo, de dos tipos estilos de escritura y de argumentación: la perspectiva analítica «hace uso de formalismos y lenguajes "disciplinados", exige argumentaciones en todo momento "controlables" y por tanto tiende a tratar cuestiones más bien circunscritas; posee un talante prevalentemente conceptual, o temático, no se ocupa tanto de autores o de textos sino de conceptos o problemas». En cambio, la perspectiva continental «excluye el uso de lenguajes formalizados, hace uso de argumentaciones no siempre exactamente reconstruibles; posee un talante prevalentemente histórico, o textual, hace referencia a los autores, a los textos, a fases particulares de la historia del pensamiento, a grandes unidades histórico-conceptuales [...]». D'Agostini, *Analíticos y continentales*, 80.

5 A propósito de la recepción, Andrew Pulver escribió para el periódico *The Guardian* "Carlos Reygadas: in defence of *Post Tenebras Lux*" (2013).

6 «L'esthétique est une affaire de "distance convenable"». Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* (Paris: Gallimard, [1997] 2017), 429. Todas las traducciones son nuestras, salvo si se indica lo contrario.

thétique du cinema (2006) sobre el debate entre privilegiar el régimen cognitivo o el régimen de lo afectivo señala que el primero intelectualiza y el segundo se confunde con la sentimentalidad.⁷ Para Château, esto se resuelve en un equilibrio entre distancia y proximidad:

De hecho, al considerar los diferentes parámetros de la película, vemos que nuestra relación estética con la película es una mezcla compleja de distancia y proximidad. [...] Es en ese espacio intermedio en el que la experiencia estética encuentra su lugar.⁸

Más específicamente, Château alega que la actitud estética analítica sancionaría el acceso a un estado particular de consciencia, y respecto de la distancia, donde pone de relieve la "noción brechtiana de distanciamiento" (reflexividad), señala que esta no es totalmente subjetiva, sino objetiva por la utilización de técnicas, dispositivos que orientan al espectador hacia una actitud crítica; asimismo, indica que la predisposición para ver un filme (sala oscura) y la aceptación de la ficción depende del espectador.

Desde este punto de vista, se deduce que las posturas extremas en el análisis y la experiencia estética no son convenientes porque, como remarca Marc Jimenez, la una renunciaría a la vocación filosófica y la otra caería en la especulación abstracta:⁹ «Sin duda alguna, es necesario encontrar la distancia apropiada entre una razón que no asedie la sensibilidad y una esfera de lo sensible que no naufrague en lo irracional». ¹⁰ Más en específico, Jimenez dice que la autonomía estética y artística se traduce en la voluntad y tentativa de racionalizar, de teorizar y de conceptualizar un mundo de los afectos, de la intuición, de la imaginación, de la pasión, rebelde a toda forma de control o de coerción. Además, este autor señala una posible solución, la cual exige dos condiciones:

7 Dominique Château. *Esthétique du cinema* (Paris: Armand Colin, 2006): 19.

8 «En fait, en considérant les différents paramètres filmiques, on voit que notre relation esthétique au film est un mélange complexe de distance et de proximité. [...] C'est dans cet entre-deux que l'expérience esthétique trouve son lieu [...]». Château, *Esthétique du cinema*, 21.

9 La cita original es la siguiente: «Trop proche de la "mondanité" [...] elle cède aux modes éphémères et renonce à sa vocation philosophique qui est de voir "au-delà"; trop loin de la réalité, elle sombre dans la spéculation abstraite». Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, 430.

10 «Il convient assurément de trouver la bonne distance entre une raison qui n'empiète pas sur la sensibilité et une sphère du sensible qui ne sombre pas dans l'irrationnel». Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, 77.

[...] por un lado, que la razón, tan efectiva en las ciencias, renuncie a su ambición totalizadora y universalizadora, y que de alguna manera se flexibilice; por otro lado, que tenga la posibilidad de dar cuenta racional y conceptualmente de la imaginación y la sensibilidad, admitiendo que también constituyen facultades cognitivas generadoras de un conocimiento.¹¹

En el ámbito cinematográfico, el origen de esta disputa provendría de cierta crítica cinematográfica cuyos análisis e interpretaciones se han fundado y se han mantenido con aseveraciones filosófico-psicológicas, o más bien pseudofilosóficas y pseudoreligiosas que incluye a veces una terminología ambigua, amorosa y sexual, implantada en general en la tradición de la crítica francesa. En esa *doxa* interpretativa o 'narcisismo hermenéutico', en términos bourdieusianos, se magnifica la noción de autoría porque busca una explicación en la biografía del autor como creador increado. El origen social de esa actitud radicaría hacia mediados del siglo XX, en la formación de cineclubs, la presencia de los intelectuales en el cine y, de forma general, en las revistas especializadas cuya punta del iceberg serían los *Cahiers du Cinéma*.¹²

56

Constructivismo versus revelacionismo

Si *Post Tenebras Lux* es una colección incoherente de imágenes como cierta crítica ha inferido o, por el contrario, si es un acertado acercamiento cinematográfico sobre los fenómenos de la consciencia, esa decisión reposa en el espectador. No hay que olvidar que el espectador, al igual que el cine de arte, es un ente complejo e impuro.¹³ Un espectador decide su punto de vista de manera individual, afectiva, pero detrás de esta elección están sus intenciones, sus intereses, su bagaje cultural, sus experiencias objetivas y subjetivas, en suma, un *habitus* y un *ethos*. En efecto, las experiencias sensoriales (realistas o subjetivas)

11 «[...] d'une part, que la raison, si efficace dans les sciences, renonce à son ambition totalisatrice et universalisante; qu'elle s'assouplisse en quelque sorte; d'autre part, qu'il soit possible de rendre compte rationnellement et conceptuellement de l'imagination et de la sensibilité, et d'admettre qu'elles aussi constituent des facultés cognitives sont ainsi génératrices d'une connaissance». Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, 77.

12 Véase David Bordwell (1985), Olivier Thévenin (2008), Laurent Jullier (2012), Martin Barnier & Laurent Jullier (2017) y Jacques Aumont (2018).

13 Véase Alain Badiou (2010), Rosalind Galt & Karl Schonover (2010).

conforman un universo individual y social de lo sensible. En este punto es razonable aceptar la experiencia estética y cinematográfica que ofrece *Post Tenebras Lux* como una experiencia sensorial-reflexiva: «Yo veo que esta imagen se parece a su modelo, percibo que este sonido es similar al que está imitando, lo sé porque mis sentidos me lo dicen».¹⁴

Esta disyuntiva encara la oposición entre ‘constructivistas’ y ‘revelacionistas’, según sostienen Barnier y Jullier; es decir, entre, por un lado, los defensores de la industria cultural y, por otro lado, los defensores del séptimo arte; en otros términos, esta oposición se refleja también la dicotomía entre el mundo de la imagen y la imagen del mundo. De manera esquemática, el constructivismo refiere a la multiplicación de planos, de ángulos, de movimientos de cámara y el cambio de focalizaciones que estructuran un relato cinematográfico; así, el conjunto forma una idea del filme, pero igualmente dan informaciones sobre el mundo real.¹⁵ André Bazin, fundador de los *Cahiers du Cinéma*, sería el representante de la causa revelacionista para quien, de acuerdo a Barnier y Jullier, el cine tiene la capacidad de “revelar lo real” porque muestran las cosas de manera neutra y mecánica. Esto comporta una concepción singular de la técnica, entendida como divina y automática, una impresión mecánica donde no interviene la mano del hombre; así, el revelacionismo envuelve una «creencia romántica irracional».¹⁶ Lo anterior tiene una fuerte correspondencia con lo que Jacques Rancière denomina «la dialéctica constitutiva del cine» configurada en la aparente ruptura entre el cine clásico (imagen-movimiento) y el cine moderno (imagen-tiempo) propuesta por Gilles Deleuze. Esa ruptura,

14 «je vois que cette image ressemble à son modèle, j’entends que ce son est semblable à celui qu’il imite, je le sais parce que mes sens me le disent». Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes* (Paris: Armand Colin, 2011): 65.

15 En *Rashômon* (Japón, 1951) de Akira Kurosawa, el resultado es falso ópticamente, anotan Barnier y Jullier, porque ningún ser humano puede ocupar distintos puntos de vista, pero cognitivamente es verdadero puesto que aquel bombardeo de planos representa la experiencia de un trayecto en un bosque. En efecto, el trayecto del leñador en *Rashômon*, remarcan los citados autores, «tomados separadamente, los planos están muy alejados de la experiencia cotidiana, pero juntos dan una excelente idea. Esta es la esencia del constructivismo...» y también la prueba que los realizadores quienes “parecen creer en la imagen” nos informan también sobre el mundo real; «pris séparément, les plans sont très éloignés de l’expérience quotidienne, mais ensemble ils en donnent une bonne idée. C’est l’essence du constructivisme... et aussi la preuve que les réalisateurs qui “semblent croire à l’image” nous renseignent eux aussi sur le monde réel» (énfasis en el original). Martin Barnier & Jullier Laurent, *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)* (Paris: Fayard/Pluriel, 2017), 212-213.

16 Barnier & Laurent, *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*, 210.

dice Rancière, es ficticia y la relación es más bien la de una espiral infinita que depende del punto de vista sobre una película.¹⁷ Por lo tanto, esta distinción depende de la perspectiva o punto de vista que se aplique en una película por parte del espectador, del analista, del crítico y su posición respecto del cine y de la vida.

Giro estético: lo visible y lo invisible

Hacia los años ochenta del siglo pasado se produjo un giro estético en los estudios cinematográficos¹⁸ que se evidenció con las publicaciones de los libros sobre cine de Gilles Deleuze (*Cinéma 1 - L'image-mouvement* (1983), *Cinéma 2 - L'image-temps* (1985)), y del otro lado del Atlántico, con los trabajos de David Bordwell, específicamente con *Narration in the film fiction* (1985). Nuestra atención en este giro y en estas importantes publicaciones tiene que ver con las propuestas de los análisis fílmicos que surgen desde la segunda mitad del siglo XX, periodo desde el cual esa etapa de la historia del cine ha sido indistintamente denominada como cine moderno, segunda vanguardia, cine de arte y ensayo. Además, vale resaltar el surgimiento y la consolidación de los festivales de cine en Europa y en el mundo en este periodo, sitios determinantes en tanto prácticas y discursos para el campo cinematográfico.¹⁹

58

Este giro estético trajo entonces cambios consustanciales en la teoría y análisis fílmicos, como el paso del análisis textual-autoral al estudio de la recepción-audiencia. Estos dos importantes teóricos

17 Jacques Rancière. *La fable cinématographique* (Paris: Seuil, 2001): 220.

18 Véase Dominique Château (2006) y András Kovács (2007).

19 Tanto Gilles Deleuze como David Bordwell en sus respectivos estudios analizan películas presentadas y laureadas en los festivales de cine y, entre otros, del palmarés de Cannes, por ejemplo: *La Dolce vita* (1959) de Federico Fellini, *L'Avventura* (1959) de Michelangelo Antonioni, *Une aussi longue absence* (1961) de Henri Colpi, *If...* (1969) de Lindsay Anderson, etc. Se trata, en efecto, del panteón cinematográfico del cual, en las últimas décadas, los cineastas contemporáneos revisitan con las distancias y diferencias en cada caso (intertextualidad, homenaje, palimpsesto). En este punto es preciso indicar que en *Post Tenebras Lux* se vislumbran tres posibles referencias hiperestéticas (Genette 1982) en lo que concierne a la puesta en escena de los sueños, de la memoria, y sobre todo de la ambigüedad que comporta: *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel, *L'année dernière à Marienbad* (1961) de Alain Resnais y *El espejo [Zerkalo]* (1975) de Andréi Tarkovski. Cada una de estas películas representa una etapa crucial dentro de la historia del cine de arte: la primera vanguardia, el cine moderno y el cine moderno tardío respectivamente. *Post Tenebras Lux*, cual punta del iceberg, visibiliza entonces el transcendental histórico y el espacio de los posibles bajo el procedimiento intertextual o hiperestético.

han impuesto desde entonces directrices de análisis fílmico que se contraponen y se mantienen hasta la actualidad.²⁰ Así, para Gilles Deleuze, el modernismo en el cine no es un estilo ni un movimiento artístico, sino la actualización de una capacidad de representar una cierta forma de pensamiento. Una posición contrapuesta a la teorización filosófica es el enfoque de David Bordwell para quien, desde un punto de vista cognitivo, el modernismo en el cine de arte es un movimiento estilístico internacional, una práctica cinematográfica cuya característica principal es la desviación de la narración clásica y la ambigüedad que floreció en los años sesenta.

Evidentemente, en el mundo del cine hay actitudes y posturas contrapuestas en la defensa de perspectivas y teorías de lo que se considera legítimo. Por ejemplo, David Oubiña en "David Bordwell. El imperio cognitivo y el emporio académico" cuestiona desde el título mismo los planteamientos teóricos y los procedimientos analíticos propuestos por este académico estadounidense. Entre otras importantes observaciones, Oubiña acusa el tono aséptico y de presunción científica, una forma de lógica instrumental y una orientación funcionalista y pragmática-cognitiva.²¹ Se trata en cierta medida de una defensa de la interpretación que Oubiña, en tanto teórico, crítico y además miembro del comité de los *Cahiers du Cinéma* de España, parece inclinarse. Nuestra aproximación encara esta discusión y además la pone en tensión en el análisis mismo, retomando las propuestas teóricas y analíticas de David Bordwell y Gilles Deleuze. No obstante, al final de esta disputa, entre una postura y otra, entre constructivismo y revelacionismo, la resuelve el espectador o el analista.

59

Equilibrio como actitud estética

Para empezar el debate en torno a la actitud estética, entre razón y emoción, que *Post Tenebras Lux* en tanto ficción evoca y provoca

20 Un ejemplo claro de esta tendencia es *Experimental Latin American Cinema* (2013) de Cynthia Tompkins, libro en el cual se retoma las propuestas de Deleuze para el análisis de *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007) de Carlos Reygadas, bajo los títulos "Experimental auterism" y "Experimental auterism and intertextuality".

21 David Oubiña, "David Bordwell. El imperio cognitivo y el emporio académico". *Kilómetro 111, Ensayos sobre cine*, n.º 7, 2008.

en ciertos espectadores, convendría reconocer dos evidencias: por un lado, postular que todos los individuos, o por lo menos casi todos, sueñan, recuerdan, imaginan, alucinan, etc., en su fuero interior (subjetividad); por otro lado, admitir que cualquier tipo de acercamiento o exploración (artística, psicológica, científica, cinematográfica) hacia los fenómenos de la consciencia (consciente, inconsciente o subconsciente) y su interpretación (psicológica, psicoanalítica, sociológica) son precisamente aproximaciones, exploraciones, más no demostraciones unívocas del fenómeno tratado. Desde esta perspectiva, *Post Tenebras Lux* puede ser considerada como un ensayo, un esbozo de la exploración cinematográfica de la subjetividad.

60 Del mismo modo, en la discusión sobre los debates 'profundos' que una película pueda estimular implícita o explícitamente en el espectador es necesario recurrir al equilibrio, apelar a la prudencia. Esta prudencia, en primer lugar, responde en nuestro caso a centrarse en el enfoque y los objetivos de nuestra propuesta; y, en segundo lugar, se trata de alejar todo tipo de elucubración. Si se pretendiese esbozar cuestiones filosóficas o psicoanalíticas del complejo tema alrededor de los estados de la consciencia, la memoria, los sueños, etc., que plantea *Post Tenebras Lux*, esta empresa significaría una revisión bibliográfica extensa de los trabajos de Sigmund Freud, de Carl Jung, de sus sucesores a favor o en contra.²²

22 En *L'interprétation sociologique des rêves* (2018), Bernard Lahire sostiene que la noción de "problemática existencial", problemas de la existencia y de la coexistencia real de los individuos, reenvía a problemas ordinarios, cotidianos a pesar de sus connotaciones metafísicas o filosóficas. Estos problemas, continúa Lahire, aparecen y se transforman en diferentes fases del ciclo de vida y, sobre todo, cuando hay bifurcaciones, crisis o cambios. Entre otras disposiciones, las principales son: la ansiedad, el temor, la depresión, las disposiciones ligadas a la autoculpabilización; los conflictos, las tensiones; la crisis, la frustración, etc. Problemas, en suma, relacionados a los dominios de la actividad humana, dimensiones de la vida social (relaciones entre hombres y mujeres, al otro, a la sexualidad, a la enfermedad, al cuerpo, etc.). Por tal motivo, los problemas existenciales deberían reenviar a los aspectos concretos de la vida cotidiana de los individuos en sociedad, arguye Lahire, pero siempre hacen eco a cuestiones puramente filosóficas, a la relación del ser-en-el-mundo, el sentido de la vida o de la muerte. Por lo tanto, remarca Lahire, las ciencias sociales deben reinvertir estas cuestiones acaparadas por la metafísica, la fenomenología, o el existencialismo. Bernard Lahire, *L'interprétation sociologique des rêves* (París: La Découverte, 2018): 244. En otra instancia, Jacques Derrida, a propósito de Freud, de la escritura psíquica y de la puesta en escena del sueño, destaca que la escritura psíquica trabaja con una masa de elementos codificados en el transcurso de una historia individual o colectiva: «El que sueña inventa su propia gramática»; «Le rêveur invente sa propre grammaire» (310). Jacques Derrida. *L'écriture et la différence* (París: Éditions du Seuil. 1967): 322-323.

Pero preferimos permanecer en el límite cinematográfico, más precisamente en los límites de la película (texto y contexto).²³

Desde nuestro punto de vista, *Post Tenebras Lux* propone una exploración hacia los fenómenos de la memoria, el consciente y el subconsciente. La imagen del iceberg dentro del filme ilustra y delata esa intención a tal punto que podría resultar banal o una argucia. De cualquier manera, en la construcción cinematográfica se recurre a un procedimiento narrativo-estilístico, a la elección de ciertos elementos, imágenes y sonidos, todos en búsqueda de una coherencia en medio de la estrategia narrativa-estilística de la ambigüedad que, en suma, coadyuvan a la elaboración de escenas y secuencias con las cuales se intenta desvelar aquellos complejos fenómenos en esa ficción.

Así, en cuanto al modo de narración, la misma imagen del iceberg en su parte visible sirve para analizar los recursos utilizados y que, de alguna manera, son recurrentes y banales en el cine de arte de festival. Efectivamente, la estética de la ambigüedad como estrategia narrativa y estilística es, en primera instancia, objetiva (parte visible) porque contiene una serie de convenciones: la narración mitigada o desviación del guion clásico, los objetivos y las caracterizaciones de los personajes no son claros, las puestas en escenas y secuencias rechazan la lógica ordinaria, hay un predominio de la subjetividad y una representación de la vida y su complejidad no exenta de ambigüedad (cotidianidad, temas serios o lascivos, finales abiertos, etc.).²⁴ Aquella exploración cinematográfica del subconsciente (parte invisible) tiene una estructura en *Post Tenebras Lux*: en ese relato el protagonista se confronta con su medio familiar y social, esto a través de la yuxtaposición de puestas en escena realistas/objetivas y surrealistas/subjetivas (sueños, recuerdos, visiones). Estas puestas en escena que denotan una cierta complejidad se establecen mediante reglas explícitas como

23 De hecho, habría que hacer un esfuerzo interpretativo o ser condescendiente con el cineasta, es decir, asumir una forma directa de consagración carismática para determinar que efectivamente la escena de autodecapitación en *Post Tenebras Lux* es una alegoría política de las ejecuciones del mundo del narcotráfico, como Reygadas ha afirmado en diferentes entrevistas. O dar por sentado que el planteamiento filosófico del filme reside en la pérdida de la inocencia en la evolución del ser humano (niñez, adolescencia, madurez), como el mismo cineasta ha insinuado. Si bien es cierto que este último asunto es mostrado de manera directa y oblicua en diferentes secuencias de la película, por ejemplo: las diferentes edades de Rut y Eleazar, el partido de Rugby de los adolescentes, los problemas familiares y personales de Juan y Siete.

24 Véase David Bordwell (1985), András Kovács (2007) y Rosalind Galt & Karl Schonover (2011).

la estética de la ambigüedad y se encaminan hacia la construcción de un bien audiovisual destinado, en principio y de forma tácita, a un público nicho (audiencia intelectual), ubicado en el subcampo de producción restringida del cine de festival.²⁵

Ahora bien, para intentar determinar si la yuxtaposición de secuencias en *Post Tenebras Lux* refiere al presente, al pasado o al futuro o si es un sueño, delirio o recuerdo, basta con observar los elementos o técnicas empleados. Así, el recurso a la lente con contornos biselados es clave para la comprensión e interpretación. En *Post Tenebras Lux*, con el afán de cohesión y coherencia, en una suerte de lógica de la ambigüedad, los planos, las escenas o las secuencias que suceden en interiores (casas, habitaciones) no tienen los contornos biselados; por el contrario, la mayor parte de planos, escenas o secuencias en exteriores se muestran a través de la lente especial. En este sentido, es posible considerar que ciertas imágenes, sin la deformación de la lente en locaciones interiores, corresponderían al presente (la familia en la casa de campo), mientras que las imágenes en exteriores (la lluvia de sangre, la autodecapitación) corresponderían a la puesta en escena de los sueños, delirios, recuerdos.

62

Desde un perspectiva pragmática-cognitiva, las dislocaciones del orden temporal son, entre otros recursos, estrategias o convenciones comunes del cine de arte. Esta dislocación se configura en los saltos al pasado (analepsis/*flashback*) y los saltos al futuro (prolepsis/*flashforward*) no indicados como tales. Sobre el *flashback*, David Bordwell dice que, al revelar de manera gradual un acontecimiento previo, esto atormenta al espectador por su limitado saber; y respecto al *flashforward* anota que es un procedimiento ambiguo porque puede atribuirse a los recuerdos fragmentarios del personaje y no a la supresión de la narración.²⁶ En *Post Tenebras Lux*, la puesta en escena de la subjetividad proviene del protagonista, Juan, pero también a través de un enunciador que Esquenazi denomina el 'espíritu cámara', es decir, una entidad encargada de mostrar el mundo diegético.

La subjetividad se construye en los filmes según la alianza establecida entre un "personaje" (un humano o lo que ocupa su lugar) que aparece

25 Véase Geovanny Narváez (2019).

26 David Bordwell. *Narration in the film fiction* (Madison: University of Wisconsin, 1985): 210.

en la pantalla y lo que nosotros hemos denominado "espíritu cámara" que se manifiesta a través de los ángulos propuestos por la cámara (o sus equivalentes) y nos permite principalmente descubrir ese personaje. Es una subjetividad doble, que se constituye entre figura presente en la pantalla y una presencia ausente, imperceptible (la de la cámara).²⁷

Carlos Reygadas, en sus declaraciones públicas, ha relegado las definiciones de *flashback* y *flashforward*, y ha propuesto otra categorización (original, singular) con lo que sugiere se comprenda *Post Tenebras Lux*. Este cineasta habla de 'presente consciente', 'recuerdos', 'futuro imaginado', 'sueños' e indica que «la motivación [de hacer la película] es una necesidad de compartir, como abrir una ventana en mi mente, en mi interior». ²⁸ Asimismo, en sus intervenciones, Reygadas deja abierta la posibilidad de interpretación y juega constantemente con la ambigüedad;²⁹ sin embargo, alega que el significado de *Post Tenebras Lux* «no es un acertijo concreto, definido, sino algo mucho más profundo». Esa profundidad se entiende como la parte inmersa del iceberg.

Desde una perspectiva filosófica, Deleuze, dentro de la imagen-tiempo, propone el concepto de la imagen-cristal que es la coalescencia de una imagen virtual y de una imagen actual. Para Deleuze, en la imagen fílmica, después del clasicismo en el cine, el presente no es el único tiempo ni tampoco se presenta de forma cronológica. En esta exploración del tiempo y de la materia, la imagen virtual y la imagen actual se funden:

Quando la imagen virtual se vuelve real, entonces es visible y clara, como en el espejo o la solidez de un cristal acabado. Pero la imagen actual se

27 Jean-Pierre Esquenazi. *L'analyse de film avec Deleuze* (Paris: CNRS Editions, 2017): 158.

28 Conferencia de prensa, FICM, 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kwOMNEknOXU> (Acceso: 23 de noviembre de 2017).

29 Según las explicaciones de Carlos Reygadas, a la pregunta de si el contorno biselado es el punto de vista del diablo que aparece en la segunda escena, dice de forma lacónica «puede ser el imaginario, no lo sé». Sobre el lugar donde se rodó esa escena, Reygadas señala que fue el departamento donde él vivía junto a sus padres cuando era niño. Con esta declaración el carácter autobiográfico es notorio y asumido. Sin embargo, en otra intervención, Reygadas negará una vinculación íntima o personal con esa película. (Festival de Cannes 2012). Conferencia de prensa, Cannes (24 de mayo de 2012): <http://www.festival-cannes.com/fr/films/post-tenebras-lux>. TV Festival de Cannes, direct: <http://www.festival-cannes.com/fr/films/post-tenebras-lux#vid=11976> (Acceso: 23 de noviembre de 2018).

vuelve virtual por su cuenta, reenviada a otra parte, invisible, opaca y tenebrosa, como un cristal apenas extraído de la tierra.³⁰

En *Post Tenebras Lux*, con la ayuda de los contornos biselados de la lente se diferencian claramente las imágenes virtuales o deformadas (no límpidas) con las otras imágenes actuales o límpidas. En ciertos casos, en una misma secuencia se muestra la fusión de una imagen virtual con una imagen actual. Por ejemplo, durante la reunión familiar, en el jardín, se encuentran Juan y Nathalia junto a sus dos hijos con una edad diferente a la que aparentan en la casa de campo. Rut y Eleazar corretean por el jardín e ingresan a la casa donde se encuentra la abuela repartiendo dinero a otros niños. Cuando la cámara o mejor el 'espíritu-cámara' ingresa junto con Rut y Eleazar deja de utilizar la imagen con la lente especial para, en la locación interior, volverse 'límpida'. Pero no siempre se aplica de forma metódica este recurso, puesto que al hacerlo se enmarcaría en una construcción racional desde un 'enfoque científico', surge así 'la perfección de la imperfección' propio de los criterios distinguidos³¹ dentro del cine de arte de festival y su estética de la ambigüedad. Allí emerge además la idea del cineasta como autor en su taller y estilo artesanal.³²

64

Retomando la interpretación anterior, advertimos que las imágenes actuales o límpidas indicarían un presente, mientras que las imágenes virtuales o no límpidas, a través de los contornos biselados, revelarían otro tiempo (recuerdos, sueños, visiones). Esta lectura toma consistencia si pensamos en las dos escenas del despertar dentro de la casa de campo, la primera de la familia y la segunda la de Juan en su lecho de convalecencia/muerte. En ese orden de ideas, se podría inferir que las imágenes (escenas, secuencias)

30 «Quand l'image virtuelle devient actuelle, elle est alors visible et limpide, comme dans le miroir ou la solidité du cristal achevé. Mais l'image actuelle devient virtuelle pour son compte, renvoyée ailleurs, invisible, opaque et ténébreuse, comme un cristal à peine déglacé de la terre». Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps* (París: Minuit, [1985] 2012): 95.

31 Jullier, basándose en Jean-Claude Gardin (1979), propone tres formas o enfoques de películas: un *enfoque científico* o construcción racional, un *enfoque mágico* cuyos resultados se presentan con una gran confusión y un *enfoque alquímico* cuya construcción es lógica, científica en apariencia, pero sin resultados. Según Jullier, el enfoque mágico sería el que tiene los favores de la crítica ortodoxa. Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film?* (París: La Dispute/Snédit, 2012): 226.

32 Véase *Les théories des cinéastes* (2011) de Jacques Aumont, en particular el capítulo cuarto, acápite tercero "L'atelier du cinéaste".

que siguen una lógica ordinaria corresponderían al primer despertar, mientras que las imágenes inconexas, violentas o surrealistas provendrían del segundo despertar, es decir, de las visiones del moribundo.

Desde una perspectiva sociológica, todo lo que aparece de forma bizarra en *Post Tenebras Lux* se explica en el mundo social (diégesis). Hay causas y efectos que ocurren en las relaciones externas y en el fuero interior de Juan, sobre todo durante su estado de agonía y/o convalecencia. De esta manera, los sueños o las visiones son el resultado de su interacción social con su familia, con el pueblo y con el mundo.³³ Como sucede en una secuencia dentro de la casa de campo: Eleazar y Rut preguntan a Juan si pueden ver los filmes animados de la Pantera Rosa. La alusión a este personaje animado reenvía a la segunda escena de la película donde aparece un diablo luminoso que camina a la manera de dicho personaje. En este sentido, a través de un guiño irónico, es posible enlazar esa secuencia y la del diablo como sueño o pesadilla ya sea del protagonista Juan o de cualquier otro miembro de la familia. También la escena erótica podría indicar ya sea un tiempo pasado (recuerdo) o un deseo reprimido (sueño) por parte del protagonista. Es factible deducir que posiblemente esta puesta en escena con personajes extranjeros, francófonos en este caso, responde a los acuerdos de coproducción. Visto así, esta secuencia sería una bifurcación material-artística prescrita en la cual los productores directos (coproductores, cineasta, equipo técnico y artístico) aprovechan esta situación para hacer un gesto artístico y transgresor en torno al sexo.³⁴ (Respecto de los acuerdos de producción, este será tratado más adelante). Inclusive para esta y otras secuencias se trataría simplemente de una forma de narración o de escritura —artística, psíquica— de los sueños, deseos; es decir, una posibilidad de entre otras de una puesta en escena cinematográfica de la subjetividad. Por lo

33 Bernard Lahire, *L'interprétation sociologique des rêves* (Paris: La Découverte, 2018).

34 Esta secuencia, que se desarrolla en la habitación "Duchamp", es también un gesto artístico: los cuerpos desnudos y las acciones explícitas apuntan hacia una libertad creativa a través de los actos presentados en pantalla (contenido sexual implícito, voyerismo, hedonismo). En efecto, Marcel Duchamp es uno de los creadores de una obra original y del estatus de artista, a la vez representante supremo de las formas y prácticas del arte contemporáneo (Bourdieu 1992, Heinich 2005).

tanto, si bien la yuxtaposición de las secuencias intenta demostrar la producción de las imágenes mentales fuera de una lógica racional (la punta del iceberg), no obstante, dentro de una potencial lógica irracional (la parte inmersa del iceberg) hay una coherencia de esa ambigüedad, la cual demanda una lectura, una interpretación, un análisis interno y externo.

Ahondado un poco más en el punto de vista sociológico y más precisamente en el campo cinematográfico de festival, la creación artística se estructura socialmente (productores directos, entes y agentes) y demanda requerimientos precisos (por ejemplo, formato y calidad de la imagen), pero esos requerimientos son menos estrictos que otro tipo de producción, como por ejemplo la producción científica. Los requerimientos del cine de arte de festival están abiertos en apariencia a la expresión creativa individual pero paradójicamente con restricciones y/o normalizaciones: hay un pasaje de la permisividad del sistema de producción a la normalización material y estética dentro del régimen de la singularidad del cine de arte.³⁵ En otras palabras, la puesta en escena y la puesta en relato de la subjetividad en un bien audiovisual es objetiva, consciente y no irracional, ni mucho menos automática. Es una construcción artística que intenta revelar distintos aspectos del mundo objetivo y subjetivo. Tanto la producción (guion, rodaje) como la posproducción (montaje, exhibición) son procesos sociales de una actividad artística que incluyen las expectativas de un público, así como los acuerdos de coproducción, distribución y circulación.³⁶

66

35 Véase Nathalie Heinich (2005), Romain Lecler (2015), Julie Amiot (2018), Geovanny Narváez (2019).

36 Evidentemente, todos los momentos en la cadena de producción son determinantes: la preproducción (escritura del proyecto o guion, búsqueda de financiamiento), la producción (rodaje), y la etapa final, la posproducción de la película, muchas de las veces aplicada o terminada en Europa, que integra la exhibición, la circulación y la distribución enfocada principalmente en el ámbito europeo (festivales, salas de cine, televisión, plataformas digitales): *Post Tenebras Lux* se transmitió por el canal de televisión franco-alemán ARTE, en el 2013; está disponible en DVD y en VOD (Video On Demand) en la plataforma digital de productores y distribuidores franceses y europeos *universcine.com*. *Post Tenebras Lux* se presentó también en los siguientes festivales: Festival Cinemanila; Festival de Lima donde obtuvo los premios a la mejor película y al mejor director; Festival Mar del Plata, con mención especial; Oslo Films from the South Festival, etc.; también se exhibió en museos: Museo Reina Sofía (España), Museo Nacional del Arte (México) y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Argentina).

Post Tenebras Lux fue producida por quince entidades públicas y privadas de las cuales cinco son mexicanas y diez europeas.³⁷ Esta preponderancia europea devela la existencia de un nuevo sistema de producción y adquiere la forma de una política de cine de arte de festival. Este tipo de cine presente en Cannes mantiene mayor dependencia de las ayudas y reglamentos de instancias estatales de cada país, y de entes estatales y de los fondos de festivales europeos. Desde esta perspectiva, *Post Tenebras Lux* permite vislumbrar los aspectos materiales y simbólicos de producción a través de una exploración en el nuevo sistema de producción cinematográfica de festival que ha instaurado Europa desde Cannes.³⁸

Una suerte de conclusión en torno de esta exploración cinematográfica y del debate entre constructivismo y revelacionismo, entre razón y emoción, entre producción material y simbólica, emerge en el mismo filme. Al final, el partido de rugby muestra un juego con reglas explícitas donde los jugadores deben unirse y luchar para ganar, pero el trabajo es en equipo y no individual. Se juega solo (en un castillo de marfil, por ejemplo) para entrenarse, para divertirse, no para competir en un campo. Es decir, en un plano metafórico, lo que parece indiscutible es que una película o un cineasta dentro del cine de arte de festival no son islas, sino que se hallan sostenidos por plataformas erigidas por el cuerpo social (racional y afectivo), sin las cuales no existirían. El mundo de imágenes o las imágenes del mundo objetivo o subjetivo es producido de manera colectiva y, de la misma manera, puede ser rechazado o aceptado de manera colectiva.

67

A modo de conclusión

Este ensayo esboza una actitud estética en el análisis fílmico tomando como referencia la imagen del iceberg cuya perspectiva y equilibrio

37 De México: No Dream, Mantarraya, FOPROCINE (Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad) (coproducción), Ticoman (coproducción); de Francia: Le Pacte (coproducción), Arte France Cinéma (coproducción), Arte France (soporte), Fonds Sud Cinéma (soporte), Centre National de la Cinématographie (soporte), Ministère des Affaires étrangères et du Développement International (soporte); de Holanda: Tokapi films (coproducción), Netherland Filmfund (soporte), Cineco (posproducción), y; de Alemania: The Match Factory (coproducción) y Film und Medienstiftung NRW (soporte).

38 Véase Narváez (2019).

entre distancia y aproximación sería una postura apropiada tanto por parte del espectador como del analista. Esta propuesta, si bien ciñe un análisis estético dentro de los estudios cinematográficos, comprende explícitamente no solo un análisis interno sino también un análisis externo, de ahí la perspectiva de la sociología de las artes aplicada. Por ello, nuestra propuesta en general, a través del estudio de caso puntual *Post Tenebras Lux*, puede entenderse como la exploración de la parte visible e invisible del fenómeno cine, de la producción material y de la producción simbólica del campo cinematográfico. En este contexto, estas premisas aquí delineadas pueden aplicarse a otras películas, pero hacen especial eco con películas similares, aquellas que denotan un 'aire de familia', las cuales se encuentran generalmente en el cine de arte de festival.

68 Pero el iceberg, en tanto imagen compleja, no se visibiliza en su totalidad. Por ello, estas aserciones, en guisa de reflexión e interpretación, deben ser tomadas con cierta prudencia y distancia. Sin embargo, si la perspectiva analítica y la perspectiva continental representan dos visiones contrapuestas, el equilibrio estético emerge como una tercera vía opcional que vincula las otras perspectivas. De cualquier modo, no se trata de decretar argumentos irrefutables, que, como se ha evidenciado, se erigen y entran en disputa en el campo artístico, en el mundo social, en los microcosmos. Se ha observado entonces que la discusión en torno a la recepción y actitud estética se configura entre razón y emoción, entre constructivismo y revelacionismo que integra incluso un debate sobre la producción material y simbólica del cine. Por ello, muy probablemente el equilibrio, una visión dialéctica y en espiral, entre distancia y aproximación, ofrecería otra actitud estética en el análisis fílmico.

Referencias bibliográficas

- Amiel, Vincent. *Esthétique du montage*. París: Armand Colin. 2014.
- Amiot, Julie. "Le Fonds Sud Cinéma et le Nouveau Cinéma Argentín: étude de cas et problématiques générales de la coproduction Europe/Amérique Latine". *Cinémas d'Amérique latine*, 26 (2018): 80-91.
- Aumont, Jacques. *Les théories des cinéastes*. París: Armand Colin. 2011.

- . *Fictions filmiques. Comment (et pourquoi) le cinéma raconte des histoires*. París: Vrin. 2018.
- Badiou, Alain. *Cinéma*. París: Nova Editions. 2010.
- Cometti, Jean-Pierre, Jacques Morizot & Roger Pouivet. *Esthétique contemporaine: Art, représentation et fiction*. París: Vrin. 2005.
- Barnier, Martin & Jullier Laurent. *Une brève histoire du cinéma (1895-2015)*. París: Fayard/Pluriel. 2017.
- Bordwell, David. *Narration in the film fiction*. Madison: University of Wisconsin. 1985.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Le Seuil. [1992] 2015.
- Château, Dominique. *Esthétique du cinéma*. París: Armand Colin. 2006.
- D'Agostini, Franca. *Analíticos y continentales. Guía de la filosofía de los últimos treinta años*. Madrid: Cátedra. [1997] 2018.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2: L'image-temps*. París: Minuit. [1985] 2012.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil. 1967.
- De Valck, Marijke. "Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste: Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization", en *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, Marijke de Valck, Brendan Kredell & Skadi Loist (eds.), 100-116. Londres, Nueva York: Routledge. 2016.
- Esquenazi, Jean-Pierre. *L'analyse de film avec Deleuze*. París: CNRS Editions. 2017.
- Galt, Rosalind & Karl Schoonover (eds). *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Nueva York: Oxford University Press. 2010.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. París: Seuil, 1982.
- Heinich, Nathalie. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard. 2005.
- Jimenez, Marc. *Qu'est-ce que l'esthétique?* París: Gallimard. [1997] 2017.
- Jeong Seung-hoon & Jeremi Szaniawski (eds.). *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*. Nueva York/Londres: Bloomsbury Academic. 2016.
- Jullier, Laurent. *Qu'est-ce qu'un bon film?* París: La Dispute/Snédit. 2012.
- Kovács, András Bálint. *Screening modernism: European art cinema, 1950-1980*. Chicago: University of Chicago Press. 2007.
- Lahire, Bernard. *L'interprétation sociologique des rêves*. París: La Découverte. 2018.
- Lecler, Romain. "Nouvelles vagues. Le marché-festival de Cannes ou la fabrique française d'un universel cinématographique". *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206 (2015): 14-33.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Œuvres*. Claude Lefort (éd.). París: Quarto Gallimard. 2010.
- Moulin, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion. 1992.
- Narváez, Geovanny. "El cine latinoamericano contemporáneo y la estética de festival. El caso de Cannes (2000-2015)". En *Archivos de la filmoteca*, 77 (2019): 21-46.
- Oubiña, David, 2008: "David Bordwell. El imperio cognitivo y el emporio académico". *Kilómetro 111, ensayos sobre cine, No 7*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. 2008.
- Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. París: Seuil. 2001.
- Thévenin, Olivier. *Sociologie d'une institution cinématographique, la S.R.F. et la Quinzaine des Réalisateurs*. París: L'Harmattan. 2009.



Teoría narratológica aplicada al análisis cinematográfico¹

Erasmus Ramírez Carrillo
UNEARTE
Mérida, Venezuela
erarra@gmail.com

TÍTULO: Teoría narratológica aplicada al análisis cinematográfico

Resumen: La narratología es una disciplina que estudia los relatos desde el punto de vista estructural, según las relaciones que establecen las nociones 'relato e historia', 'niveles del relato', 'narrador', 'orden', 'movimiento narrativo', 'frecuencia', 'focalización', 'ocularización' y 'auricularización'. El siguiente artículo propone un acercamiento a este tipo de modalidad de análisis y lo contextualiza con ejemplos tomados de producciones cinematográficas, y así dilucidar estos conceptos. En primer lugar, se diferencian los conceptos 'relato e historia'. La noción 'niveles del relato' aborda los metarrelatos contenidos en el filme. El 'narrador' examina quién narra el relato y desde dónde lo hace, es decir, si forma parte de él o no. El 'orden' estudia la ruptura de la cronología de la historia. Los 'movimientos narrativos' describen los tipos de ritmo contenidos en el relato. Asimismo, se revisan las diferentes maneras cómo el relato se repite. La 'focalización' analiza la información que el narrador o personaje conoce o desconoce. La 'ocularización' considera lo que se muestra en el filme. Por último, la 'auricularización' examina lo que se escucha en el filme, ya sea que se trate de un artilugio perteneciente o no al relato.

Palabras claves: narratología, orden, frecuencia, focalización, ocularización, auricularización.

TITLE: Narratology theory applied to cinematographic analysis

Abstract: Narratology is a discipline that studies the narratives from the structural point of view. This is according to the relationships amongst the notions of 'narrative and story', 'narrative levels', 'narrator', 'order', 'narrative movements', 'frequency of events', 'focalization', 'ocularization' and 'auricularization'. The following article approaches this sort of analysis by reviewing several films, in order to illustrate these concepts. We start by addressing the notions of narrative and story. The notion of 'narrative levels' refers to the meta-narratives

¹ A Marie Claude Specel de Chirinos, mi profesora de narratología literaria.

within the narratives. Next, the notion of the 'narrator' refers to the figure who tells the narrative and from whose point of view he/she tells it, whether it belongs or not to the narrative. The 'order' reviews the break of the story chronology, whether it is by means of backwards or forwards. The 'narrative movement' explores the narrative rhythm. Furthermore, this article goes over the different ways the narrative repeats the events. The notion 'focalization' goes through the information the narrator knows or does not. The category 'ocularization' considers what it is shown in the film. The 'auricularization' reports what it is listened to in the film whether it is the result of a trick belonging or not to the narrative.

Keywords: narratology, order, frequency, focalization, ocularization, auricularization.

74

La narratología es una disciplina que estudia los relatos desde el punto de vista estructural. Esta área propone que el análisis del texto se realice mediante las relaciones que establecen las nociones de 'relato e historia', 'niveles del relato', 'narrador', 'orden', 'movimiento narrativo', 'frecuencia', 'focalización', 'ocularización' y 'auricularización' presentes en el relato. Se entiende por texto toda producción que contiene una estructura, propone una estética y posee un sentido. Excepto las dos últimas nociones, las demás las utiliza Gérard Genette para el estudio narratológico. Los primeros intentos de este tipo de modalidad de análisis se aplicaron a la literatura con el ruso Vladimir Propp, aunque para ese momento no se conocía con el término 'narratología'. Años después, le siguieron los franceses Roland Barthes, Gérard Genette, Claude Bremond; y el búlgaro residenciado en Francia, Tzvetan Todorov, alumno de Barthes en sus inicios. Dado el auge del análisis cinematográfico como campo de estudio, el cine comenzó a utilizar esta modalidad, especialmente impulsada por Christian Metz y el propio Barthes; más tarde le siguieron François Jost y André Gaudreault con las categorías 'ocularización' y 'auricularización', propias del ámbito cinematográfico.

Este material está preparado con el fin de dilucidar la terminología empleada en el campo cinematográfico. Es importante aclarar que el análisis no es absoluto y que debe estar acompañado de otro tipo de estudio para no permanecer solo en el plano de la descripción de la estructura, ya que este nivel no es suficiente para dar cuenta de los significados que genera, en este caso, el cine. La narratología revisa solo las relaciones entre las nociones mencionadas arriba que hay que complementarlas de contenido con el fin de generar un

análisis útil. Los conceptos de Genette, que presento acá, están adaptados para su utilización en el ámbito del análisis cinematográfico, acompañados de una explicación y contextualizados con ejemplos tomados de películas. Los conceptos de Jost y Gaudreault también están ilustrados con extractos cinematográficos.

Relato e historia

Existen dos conceptos fundamentales para el análisis narratológico que son importantes conocerlos para evitar confusiones. Estos son 'historia' y 'relato'. El primero de ellos se refiere a la sucesión consecutiva de los hechos; y el segundo se refiere al discurso oral, escrito o cinematográfico que los narra. Es decir que cuando se habla de 'tiempo de la historia' nos referimos a la sucesión cronológica de los eventos en su totalidad; y en contraposición, el 'tiempo del relato' es la disposición de dichos eventos en el discurso, en el texto cinematográfico. Existe historia desde el momento en que un evento produce una transformación de él, y existe relato desde el momento en que los eventos los asume una producción lingüística y los dispone en un discurso. Sin historia no hay relato. En el caso del filme venezolano *Oriana* (Fina Torres, 1985) tenemos los siguientes eventos:

Historia	{	≈ 1920 ² : A Oriana niña le toman una foto con Sergio y su padre ≈ 1920: Aspectos de la vida de Oriana niña ≈ 1928: Vida de Oriana adolescente 1985: María, sobrina de Oriana, viaja desde Francia a Venezuela a vender la finca que heredó 1985: María decide no vender la hacienda
Relato cinematográfico	{	≈ 1920: A Oriana niña le toman una foto con Sergio y su padre 1985: María, sobrina de Oriana, viaja desde Francia a Venezuela a vender la finca que heredó ≈ 1928: Vida de Oriana adolescente ≈ 1920: Aspectos de la vida de Oriana niña 1985: María decide no vender la hacienda

2 Las fechas del relato son implícitas, por lo tanto, es menester realizar un cálculo aproximado para ubicarnos en el tiempo. Este cálculo está explicado más adelante.

Como se puede ver en el ejemplo anterior, la historia corresponde a la sucesión de los eventos que trascurren cronológicamente. No obstante, el relato, que es la disposición de la historia en el discurso cinematográfico, desarticula la sucesión del tiempo. Las rupturas temporales, en cualquier relato, ocurren por dos razones: 1) en la tradición oral se apela a la memoria al momento de relatar una historia. Por lo general, la mente tiene baches; en consecuencia, el informante se ve en la necesidad de transmitir su discurso en la medida como lo va recordando. El relato es la puesta en práctica de la historia en un discurso. 2) En la tradición textual o artística, el relato se produce por cuestiones estéticas en donde el creador desea proponer un discurso distinto; por lo tanto, disloca el tiempo de la historia.

Esta relación entre la cronología de los hechos en la historia y su disposición dentro del relato es lo que Genette denomina 'orden', una de sus categorías para estudiar el tiempo del relato. Es evidente que esto genera una discordancia entre el orden de la disposición de los segmentos temporales en el discurso narrativo y el orden de sucesión de los hechos en la historia, ya sea que se presenten de manera explícita en el relato mismo o se puedan inferir de algún indicio.³

76

Relato primario, relato en segundo grado y relato principal

La disposición de los eventos en un discurso no se corresponde necesariamente con la cronología de los eventos en la historia. Esta discrepancia entre el orden del relato y de la historia, Genette lo denomina 'anacronía'. Toda anacronía constituye un relato segundo desde el punto de vista temporal, subordinado a un relato de nivel superior en el cual se inserta.

Este relato de nivel superior en el cual se incrusta un relato segundo, Genette lo designa, en un principio como, 'relato primero'. Sin embargo, luego opta por un término más neutro, con el fin de evitar confusiones, con respecto a la importancia temática que se le pudiera atribuir a un relato o a otro. Relato primero pudiera interpretarse más importante que relato segundo o tercero. El término 'relato primero'

3 Gérard Genette. *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972): 78.

lo sustituyó por 'relato primario'.⁴ Entonces, el 'relato primario' es el relato que a nivel temporal con respecto a otro produce una anacronía,⁵ es decir, desde el comienzo del relato hasta cuando se produce la primera ruptura temporal. Al hablar de relato primario y relato segundo, deducimos que un relato se compone de diferentes niveles narrativos, que están subordinados a la ruptura temporal del relato que los originó. En consecuencia, si un relato segundo se encuentra a un nivel subordinado con respecto al primario, relato dentro del relato, estamos en presencia de un 'metarrelato' o 'relato en segundo grado'. Así, también podemos hallar un relato dentro de un metarrelato, 'relato en tercer grado' o 'meta-metarrelato'. Es importante aclarar que los metarrelatos constituyen un hecho de nivel narrativo y no temático. No siempre el relato primario es el que contiene el tema principal de la historia; este se puede encontrar en cualquier nivel de los otros metarrelatos. El relato principal concierne al relato que guiará todo el filme, corresponderá al tema de la película.

Mostremos un ejemplo tomado del relato cinematográfico *Oriana*:

77

1. Relato primario:
 - 1.1. 1920: Toma de fotografía en donde se presentan a dos personajes: Oriana niña y Sergio niño.
 - 1.2. 1985: María, sobrina de Oriana, quien vive en Francia, recibe un mensaje sobre la hacienda que le dejó su tía.
 - 1.3. 1985: María llega a la hacienda en Venezuela.
 - 1.4. 1985: María recorre el interior de la casa.
2. Relato segundo: 1947: María recuerda su infancia con su tía.
3. Relato principal: 1942-?: Vida adulta de Oriana.

El relato comienza con la toma de una fotografía en donde aparecen Oriana (Hanna Caminos) y Sergio (Alejandro Padrón) de niños junto con el padre de ella. En vista de que las fechas no están indicadas explícitamente, se pueden deducir estudiando algunos indicios contenidos en el filme como la vestimenta de María y la camioneta marca Jeep,

⁴ Gérard Genette. *Nouveau discours du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1983): 20.

⁵ Genette, *Figures III*, 90.

modelo Wagoneer, propia de los años 80. En consecuencia, asumimos que el año de la diégesis⁶ es 1985, el mismo año de producción del filme. No es esencial tener fechas precisas para el análisis cinematográfico; sin embargo, es importante tener claro cuándo se produce una anacronía para poder determinar los niveles del relato. En 1985, asumimos por su fisonomía, que María tiene 45 años. Deducimos que la foto se tomó alrededor de los años 20, debido a la vestimenta. Para ese momento, la edad de Oriana es de 8 años. La apariencia física de los personajes también ofrece información sobre las edades.

Como se puede observar, el relato avanza con el uso de la elipsis, de 1920 pasa a 1985. No hay dislocación del tiempo. El relato en segundo grado se produce cuando ocurre una alteración del orden de la historia, es decir, cuando María recuerda su propia infancia con su tía Oriana (Doris Wells). Esta vuelta hacia el pasado determina el relato en segundo grado. El relato principal se establece una vez que hemos visto todo el filme y concluimos que la película trata de la vida de Oriana, mediante los recuerdos de María. Dado que el relato primario y el metarelato también abordan aspectos de Oriana, concluimos que los relatos principal, primario y en segundo grado corresponden a la misma historia, desde el punto de vista temático. En este filme también existe un relato en tercer grado que corresponde al momento cuando Oriana le cuenta su infancia a la sobrina. Esta disrupción traslada el relato años antes del nacimiento de María, por lo tanto, el retroceso en el tiempo marca un tercer relato.

78

Analicemos *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1951):

RASHOMON (relatos)	
Relato primario	Un campesino, un leñador y un sacerdote reunidos en un templo esperan a que cese una tormenta. Hablan de un acontecimiento curioso que los tiene perplejos.
Relato en segundo grado	Leñador camina por el bosque. Asesinato del samurái. El relato retrocede 3 días, cuando ocurre el asesinato.
Relato principal	Asesinato de un samurái.

⁶ Diégesis: universo espacio-temporal designado por el relato.

En *Rashomon* ocurre una ruptura del relato en el momento en que el leñador, reunido con sus compañeros, que esperan a que termine la tormenta, les cuenta la historia que acaba de presenciar: el asesinato de un samurái. Cinematográficamente, la dislocación se origina cuando vemos al campesino caminando por un bosque. Nos sitúa en otro espacio y lugar anterior al relato primario y corresponde con el inicio de los antecedentes del asesinato. Por consiguiente, el relato en segundo grado inicia el relato principal.

Antes de continuar, considero importante incluir dos términos que no pertenecen al campo de la narratología pero que serán útiles para el análisis cinematográfico. Estos son relato *in medias res* y relato *in ultimas res*. El primero se refiere al relato que comienza sin ningún tipo de antecedentes ni de referentes o, mejor dicho, es el relato que inicia en el medio de la historia. *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) pertenece a este tipo de relatos, pues comienza con una persecución en la que Jorge (Humberto Busto) y Octavio (Gael García Bernal) huyen, en un carro, con un perro ensangrentado. No sabemos cuál es el motivo de la situación. Esta primera secuencia introduce el relato sin marcos referenciales. El segundo modo se refiere al relato que comienza por el final de la historia. *El ocaso de una estrella* (*Sunset boulevard*, Billy Wilder, 1950) y *Belleza Americana* (*American beauty*, Sam Mendes, 1999) son relatos *in ultimas res*; los héroes muertos cuentan el relato y mediante una fractura hacia el pasado se desarrolla la película.

79

Narradores del relato

El narrador es la instancia que cuenta el relato, es quien lo genera. No se confunda con el autor, ya que él es la persona que firma la obra. El narrador es un ente que crea el relato, lo puede generar un personaje de la historia o lo concibe un ente abstracto, como ese narrador omnisciente del que nunca sabremos de dónde salió. Por lo tanto, narrador y autor son dos conceptos que no tienen relación, aunque, en ocasiones, un personaje pueda plasmar las ideas del autor, sigue siendo un personaje narrador, no autor. En este caso, se trata de lo que se conoce como 'hablante implícito', es decir, un personaje deja entrever el pensamiento del autor. A veces ese narrador no es ninguno de los

personajes sino una entidad que forja el relato, por lo tanto, la figura antropomórfica desaparece.

En todo relato siempre hay una instancia que narra los hechos. Por ende, esta puede estar o no relacionada con la historia. Para clasificar los narradores, Genette propone una terminología precisa relacionada con el análisis narratológico. Un narrador puede producir un relato sin que él sea parte de la historia. Esta unidad narrativa corresponde a un narrador heterodiegético, es decir, no pertenece a lo narrado. La mayoría de los filmes presenta este tipo de narrador. Por el contrario, si uno de los personajes narra el relato principal, este narrador es homodiegético. De igual manera, los narradores poseen un nivel narrativo que determina con mucha más precisión esta clasificación. La primera instancia narrativa siempre es extradiegética, en tanto que el relato que se desprende de otro, es decir, el que queda subordinado a él, es intradiegético.

80 En resumen: 1) aquel narrador que cuenta una historia en primer grado que no es la suya propia es 'extra-hetero-diegético', este narrador no es un personaje del relato y pierde toda configuración antropomórfica como en *Betty Blue, 37,2º grados por la mañana* (*Betty Blue 37º2, le matin*, Jean-Jacques Beinex, 1986) en donde el narrador corresponde a ese ente que cuenta sin necesidad de poseer una configuración humana. Correspondería al narrador omnisciente en la literatura; 2) aquel narrador en primer grado que cuenta su propia historia corresponde a un narrador 'extra-homo-diegético', tal es el caso del Leñador en *Rashomon*, pues él inicia el relato y fue testigo del asesinato. 3) Aquel narrador en segundo grado que cuenta la historia de la cual ha estado ausente, corresponde a un 'narrador intra-hetero-diegético' como en la producción *Oriana*. En el momento cuando la tía Oriana le cuenta a su sobrina María su vida antes de que ella naciera, pero es la sobrina quien relata lo sucedido. Ella es una intermediaria que narra lo que su tía le contó. Relato en tercer grado. 4) Aquel narrador en segundo grado que cuenta su propia historia corresponde a un 'narrador intra-homo-diegético'. Casi todos los recuerdos que tiene María de su tía Oriana pertenecen a este tipo de narrador.

El siguiente cuadro (Genette, 1972, 256) esquematiza esta taxonomía, que está adaptada al ámbito cinematográfico:

Nivel Relato	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Narrador omnisciente: <i>Betty Blue, 37,2º grados por la mañana</i>	María en <i>Oriana</i> : avanzado el relato hay un cambio de narradora. Relato en tercer grado.
Homodiegético	Leñador en <i>Rashomon</i>	* María en <i>Oriana</i> . * La esposa, el ladrón Tajomaru y la víctima mortal en <i>Rashomon</i> , quienes narran su experiencia, ante un juez.

En *Oriana*, la narradora que cuenta el relato es María (Maya Oloe), la sobrina de Oriana, que mediante sus recuerdos recupera la vida de la tía. En *Rashomon*, el ladrón-asesino (Toshiro Mifune), la esposa Masako Kanazawa (Machiko Kyō), la víctima mortal a través de la médium (Noriko Honma) y el leñador (Takashi Shimura) forman parte del relato principal, por lo tanto, son narradores homodiegéticos. En contraposición, cuando el narrador cuenta una historia que no es la suya se conoce como heterodiegético. Es el caso de María, que cuenta la historia que su tía le narró. Narra la historia de otro.

Como dijimos, si la instancia narradora que cuenta el relato primario pertenece al relato principal, es decir, un personaje del relato, se trata de un narrador homodiegético. En *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) el narrador es homodiegético ya que Benjamín Espósito (Ricardo Darín), juez asistente, relata la historia del asesinato de una mujer mediante la escritura de una novela, pero al final le confiesa a su jefa, Irene Menéndez (Soledad Villamil), que está enamorado de ella. Esta historia es particular en la forma como se presenta al narrador, porque al inicio se nos presenta como un personaje que narra en primera persona una historia que no es la suya, el asesinato de una mujer —pareciera heterodiegético—. Durante todo el filme, el narrador cuenta la historia de otro, la de la mujer asesinada, y luego descubrimos que no lo es, que el relato principal, la muerte de una mujer, es simplemente una excusa para develar su amor a su jefa; es decir, cuenta su propia historia. Este aparente cambio de narrador sorprende

y nos hace cuestionar todo el relato, pero no para rechazarlo sino para justificar la cobardía de Benjamín Espósito al no poder confesarle el amor que siente hacia ella.

Orden del relato

Cuando se produce una ruptura del orden cronológico de la historia se origina una anacronía.⁷ De esta irrupción del tiempo podemos deducir que las anacronías pueden hacer referencia a hechos o acontecimientos que ocurrieron antes o después del relato primario. Estas disrupciones se conocen como retrospección y anticipación. En el lenguaje común, estos términos pudieran evocar connotaciones subjetivas, pero con el fin de evitar este tipo de insinuaciones fuera del análisis narratológico, Genette plantea dos términos neutros que se insertan con más propiedad en el estudio inmanente de la literatura (en nuestro caso corresponde al cine) es decir, las 'analepsis' y 'prolepsis'. Por consiguiente, designaremos como analepsis cualquier manobra narrativa que consiste en toda evocación de un evento anterior al punto de la historia donde ocurre la interrupción; y como prolepsis, el relato por anticipado de un evento ulterior;⁸ es un relato que revela alguna situación que va a suceder luego. Las analepsis, por lo general, tienen la función de completar información que falta en el relato, ya sea porque existe un personaje de quien no conocemos su vida y es necesario aclararla para comprender mejor la película o porque un extracto de la historia no se ha dilucidado y ha permanecido oculto, por lo tanto, hay que esclarecerlo. Las prolepsis tienen la prerrogativa de activar la participación del espectador con respecto al filme. Dado que esta irrupción del relato le anticipa información sobre lo que sucederá, el público se quedará pensando en ese suceso, tratará de reconstruir el evento y luego contrastarlo con el relato. La anticipación impulsa al espectador a generarle sentido al relato, por adelantado. A veces las prolepsis se diluyen y cuando se dilucidan, crean el efecto sorpresa, que también es otra manera de hacer partícipe al público.

Siguiendo con *Oriana*, el relato comienza en el momento cuando se le toma una fotografía a una familia y nos presentan a Oriana-niña,

7 Genette, *Figures III*, 20.

8 Genette, *Figures III*, 82.

el padre (Rafael Briceño) y a Sergio. Se toma la foto y un *zoom in* se aproxima hasta un PP⁹ de la niña. Aparece el rótulo "Oriana". Dado que los únicos personajes identificados claramente son Oriana y Sergio, entonces se deduce que la historia tratará de estos dos personajes. Por corte y con el uso de la elipsis, nos trasladamos al presente de la diégesis, 1985: María (Daniela Silveiro) recibe un telegrama en Francia, en el que se le informa que ha heredado una hacienda en Venezuela.

María llega a la casa. Comienza a revisarla, entra a una habitación, en la puerta, mira hacia la ventana, se ve a ella misma de joven que observa hacia fuera y le habla a su tía Oriana. Primera analepsis del relato. Hay una traslación hacia el pasado, pues la mirada de María nos remite a él. La puesta en escena también construye el recuerdo. Otras de las analepsis se generan cuando María-niña llega a la hacienda. Conoce a su tía Oriana. Regreso al presente del relato. María mira su habitación y recuerda sus rezos. Habla con su tía Oriana. Corte hacia el presente diegético. María registra un armario, encuentra unos vestidos que revisa. En ocasiones, las analepsis las inicia una mirada que retrotrae el relato hacia escenas vividas por ella. De igual manera, los objetos son fuente de analepsis: María abre un cofre, el relato retrocede para revelar que hay un secreto guardado relacionado con Oriana. Estos vaivenes son la consecuencia de revivir experiencias profundas que se agolpan a cada paso. Las rupturas temporales de la historia se producen mediante la aparición de objetos, conversaciones o puesta en escena; por ejemplo, el diálogo entre María y su esposo Georges (Philippe Rouleau) nos traslada hacia Oriana niña sentada en la escalera con la misma pose con que María había quedado en la escena anterior.

En un momento cuando su tía toca el piano, María se acerca al armario a revisar el contenido de un cofre. Encuentra una carta y es su tía Oriana quien le narra lo sucedido en su época de niñez. Esta analepsis retrocede aún más al pasado y cuenta un extracto de su vida cuando el padre la castigaba. En este recuerdo hay un cambio de narrador, en este momento se vuelve heterodiegético: su tía Oriana es quien le cuenta a su sobrina esta anécdota, pero es la sobrina quien retoma el relato del cual no forma parte. La tía tenía prohibido ir a las caballerizas. En ese instante, descubrimos que el relato lo cuentan dos narradoras: una es heterodiegética porque es María quien relata lo que su

⁹ PP: primer plano.

tía le contó, y los recuerdos de María sobre su tía, narradora homodie-gética. María es una mediadora del relato de Oriana, pues es la sobrina quien recuerda lo vivido por la tía.

En cuanto a las prolepsis, en *Oriana* no hay. No obstante, en el filme *Sueños de un seductor* (*Play It Again, Sam!*, Herbert Ross, 1972) ocurre cuando Allan Felix (Woody Allen) invita a cenar a su amiga Linda (Diane Keaton), esposa de su amigo Dick (Tony Roberts) y él, desesperado por tener una excelente velada, piensa en cómo será: se imagina a ella besándolo con pasión junto a la chimenea. Esta escena se repite dos veces para remarcar que la cena saldrá mal, ya que él es muy torpe con las relaciones amorosas. El momento de la cena llega y él, nervioso, porque no sabe cómo manejar la situación, se imagina seduciéndola y la besa, con torpeza, a la fuerza. Este pensamiento se repite tres veces para insistir en lo burdo y torpe de su actitud y del fracaso de la cita. Más tarde, se nos muestra que la cena comenzó mal pero terminó con éxito. Él le confiesa su amor a Linda, que lo acepta como amante.

84

Como dijimos, las prolepsis preparan al espectador para el futuro del relato, ya que él se intriga por lo que va a suceder. Es una invitación a que el espectador participe del relato, que reflexione sobre los sucesos. La prolepsis es un anticipador de emociones, de pensamientos, de especulaciones, etc. En este filme ya sabemos que Allan Felix y Linda van a quedar juntos, el relato es predecible; no obstante, no deja de ser inquietante la manera como estas dos personas tan inseguras, dependientes de tranquilizantes, torpes con las relaciones, se juntarán. Las prolepsis acentúan este hecho. A pesar de esto, el final desconcierta porque Allan y Linda no quedan juntos, sino que el matrimonio se mantiene al estilo del filme *Casablanca*. Las prolepsis engañan al público, pero se justifica porque los héroes se salvan de los avatares de la vida.

En el arte cinematográfico, los relatos que más abundan son los que poseen una configuración concomitante.¹⁰ En cuanto a la disposición del tiempo, no hay rupturas sino que la sucesión de los eventos es cronológica. En consecuencia, los relatos primario y principal son el mismo. No existe relato en segundo grado. La diégesis avanza median-

¹⁰ En el cine independiente es donde más se producen relatos cinematográficos con propuestas innovadoras en el lenguaje, en particular con la dislocación del tiempo.

te el uso de la elipsis que omite un extracto de la historia para poder avanzar en el relato.

Por otro lado, en los filmes *La mirada de Ulises* (*To Vlemma tou Odyssea*, Theo Angelopoulos, 1995) y *Eleni* (*To Livadi pou dakryzei*, Theo Angelopoulos, 2004) se pueden apreciar las analepsis mediante la puesta en escena. En ambas producciones, el director recurre a la conformación de la escena para integrar el pasado a la diégesis del presente cinematográfico: en lugar de marcar un corte sintáctico en el orden del relato, involucra a los personajes para recordar el pasado. Este director griego ha realizado sus filmes con el uso del plano secuencia, en donde incluye la composición del escenario para conferirle una riqueza dramática y temporal interesante al relato. En *La mirada...*, el Griego (Harvey Keitel) entra a su casa de infancia y se encuentra con su madre, su padre, tíos y tías quienes fallecieron hace mucho tiempo; baila y conversa con ellos. La familia metaforiza el transcurrir del tiempo, ella epitomiza el recuerdo y se convierte en presente diegético. El Griego, en el presente, se topa con su pasado en ese tiempo actual. Pasado y presente convergen para mostrar lo vivido, que es su recuerdo y la búsqueda que inició. Aunque haya emprendido, en 1994, la tarea de encontrar unos filmes silentes extraviados, esto es solo un subterfugio para realizar un viaje a su fuero interno y explorar su vida, en el contexto del desmembramiento de Europa del Este durante la guerra de los años noventa. La familia, entonces, representa la analepsis en el relato. En *Eleni* sucede algo similar. Esta vez son los hijos muertos, soldados de la guerra, que se encuentran. La madre (Alexandra Aidini) se dirige hacia el último lugar donde fueron vistos y los ve encontrarse, la recuerdan y se despiden. Ellos se retiran. La madre conmovida abandona el lugar. El plano secuencia permite que el encuentro entre ellos sea fluido, natural, espontáneo y por supuesto conmovedor. Los personajes simbolizan el pasado, son héroes analépticos que metaforizan la nostalgia y melancolía contenidas en el relato.

Duración de la historia y longitud del relato

Genette define la velocidad del relato como la relación entre una medida temporal y una medida espacial. Es decir, la relación entre la duración de la historia, medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años;

y la longitud del texto medida en líneas y páginas.¹¹ En el caso cinematográfico el tiempo se mide con la película editada. Este concepto no deja de ser un concepto cuantitativo, externo a la narratología, que hay que vincularlo con las variaciones de *tempo* del texto cinematográfico.¹² Un relato tiene efectos de ritmo o 'anisocronías', ya sea que se acelere o ralentice según la extensión de lo que se narre. El cambio de ritmo permite determinar que una parte de la historia haya sido elidida; que el relato se concentre en descripciones, digresiones del narrador, comentarios, reflexiones; que la narración se efectúe en pocas escenas para indicarnos que una parte de la historia ocurrió en años, días o meses; o que los hechos de la historia se presenten de manera dialogada. En este último caso se genera una 'isocronía', especie de coincidencia entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia.

Los movimientos narrativos

Genette sostiene que:

- 86** Teóricamente existe una gradación continua que va desde esa velocidad infinita impuesta por la *elipsis*, donde un segmento nulo del relato corresponde a una duración cualquiera de la historia, hasta esa lentitud absoluta de la *pausa* descriptiva, donde un segmento cualquiera del discurso narrativo equivale a una duración diegética nula.¹³

No obstante, estos dos movimientos narrativos no son los únicos presentes en el discurso. Ellos representan los extremos de la velocidad del relato, mas dentro de ellos encontramos también la 'escena', por lo general dialogada, que permite crear una especie de sincronía o igualdad entre el tiempo de la historia y del relato, que Genette llama 'isocronía'. Por último, tenemos el 'sumario' que posee un movimiento variable que cubre con gran flexibilidad el campo temporal comprendido entre la escena y la *elipsis*. Con esta breve explicación, podemos sintetizar estos cuatro movimientos narrativos de la siguiente forma, en donde TH designa tiempo de la historia y TR, tiempo del relato:

11 Genette, *Figures III*, 123.

12 Genette, *Nouveau discours du récit*, 23.

13 Genette, *Figures III*, 128.

pausa	$TR = n, TH = 0$ en donde $TR = > TH$
escena	$TR = TH$
sumario	$TR < TH$
elipsis	$TR = 0, TH = n$ en donde $TR < = TH$ ¹⁴
∞: este signo matemático indica infinito. > : 'mayor que'. < : 'menor que'.	

Pausa

Según Genette, la pausa inmoviliza el tiempo de la historia para dar lugar a comentarios, reflexiones, digresiones extradiegéticas, pasajes descriptivos asumidos por el narrador con detención de la acción y suspensión de la duración de la historia. Se interrumpe el relato para introducir otro tipo de discurso.¹⁵

Al analizar la fórmula $TR = n, TH = 0$ en donde $TR \infty > TH$, el tiempo del relato es infinitamente mayor que el tiempo de la historia, se deduce que el relato se desvía de la historia para paralizarla y acometer una digresión fuera del campo diegético. La pausa contiene una velocidad cero, en vista de que el narrador abandona el curso de la línea narrativa.

En el cine, las pausas se refieren a las descripciones que hace la cámara de algún lugar, un recorrido por el cuerpo de un personaje para resaltar un determinado aspecto de él, un plano largo de un objeto (que más adelante interferirá en el destino de los héroes y que se convierte en un objeto proléptico)¹⁶ o una mirada al infinito de un hombre frente al mar que perdió a su amada, como el personaje Zorg (Jean-Hugues Anglade) de *Betty Blue* 37,2º... En este ejemplo sucede algo curioso desde el punto de vista temporal, la historia y el relato se detienen, pero se enciende un motor que le permite a Zorg tomar la decisión de matar a Betty. Desde el punto de vista dramático, el relato se suspende, pero desde el punto de vista psicológico, él trama 'salvarla' del hospital psiquiátrico. Este tipo de pausa la he denominado 'pausa motor', porque permite preparar tanto a los personajes como al espectador a algo que va a acontecer. Las miradas perdidas siempre amasan algo, calientan los motores de la mente para que al final acabe con una acción determinante. Es una catalizadora del relato.

¹⁴ Genette, *Figures III*, 129.

¹⁵ Genette, *Nouveau discours du récit*, 25.

¹⁶ En este caso, el objeto se convierte en una suerte de prolepsis dramática porque el plano largo nos insiste en que veamos con cuidado el objeto, que será detonante de algo.

Otra 'pausa motor', ya no relacionada con la mirada sino con la puesta en escena, pertenece a 2001, *Odisea en el espacio* (2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968). La primera secuencia muestra la vida de los antecesores del *homo sapiens*, su interrelación social, el poder de liderazgo, la supervivencia del más fuerte. En apariencia no sucede nada, solo muestra una situación; la historia está paralizada, no conduce a un evento ulterior. Aunque tanta inocuidad genera inquietud, la escena solo enciende el motor para lanzar el relato a la elipsis más grande en la historia del cine y contrastar con mayor fuerza la evolución tecnológica del ser humano.

Escena

Según la fórmula $TR = TH$, el tiempo del relato es igual al tiempo de la historia, por lo tanto, la sucesión diegética y narrativa coinciden en su duración. La escena ofrece un relato cuya velocidad es idéntica a la historia, sin aceleraciones ni ralentizaciones, donde la relación entre duración de la historia y longitud del relato serán siempre constantes.¹⁷ El relato, a falta de efectos de ritmo o anisocronías, entonces es 'isócrono' o con grado de referencia cero. Por consiguiente, un relato isócrono contendría características propias del drama, cuyos diálogos se ejecutan con cierta igualdad de duración entre relato e historia. Se trata de escenas dramáticas donde la acción se desvanece casi por completo a favor de la caracterización psicológica o social del personaje.¹⁸ En el caso del cine, la escena sirve también para hacer avanzar el relato mediante información contextual de la situación narrativa del presente diegético.

Los soliloquios poseen esta característica de escena, pues es el personaje que piensa o habla solo, y hace que el relato cinematográfico evidencie la concomitancia entre el tiempo del relato y la historia. «Es el tiempo de la palabra en el que el tiempo del relato se iguala al tiempo de la historia».¹⁹ En *La tarea o De cómo la pornografía salvó del tedio y mejoró la economía de la familia Partida* (Jaime Humberto Hermosillo, 1991) el *tempo* es isócrono. Se trata de un plano secuencia que configu-

¹⁷ Genette, *Figures III*, 123.

¹⁸ Genette, *Figures III*, 143.

¹⁹ María Dolores Galve de Martín. *Relato y temporalidad. Estudio de Lucas, sus hospitales (II) de Julio Cortázar* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1990): 100.

ra toda la estructura de la obra; por lo tanto, los tiempos de la historia y del relato coinciden. Asimismo, se pueden mencionar *La soga* (*The Rope*, Alfred Hitchcock, 1958), *El arca rusa* (*Русский ковчег*, Alexander Sokurov, 2002) e *Irreversible* (*Irréversible*, Gaspar Noé, 2002); las tres utilizan un único plano secuencia en la configuración del relato, independientemente de las particularidades para la producción de dicho plano. El tiempo del relato y de la historia es el mismo. Cabría mencionar *Cléo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1961) cuyo *tempo* bascula entre la isocronía y anisocronía del tiempo del relato y el tiempo de la historia. Es otro experimento de la Nueva Ola Francesa de dislocar el lenguaje cinematográfico, en donde se ensaya con el tiempo de la puesta en escena, el tiempo de la edición y el tiempo del relato. La directora investiga sobre los efectos de ritmo mediante las variaciones o paralelismos entre los distintos tempos.

Pudiéramos decir que la escena, en la cinematografía, como movimiento narrativo —no se confunda con ‘escena’ como estructura narrativa del guion— se encuentra en los planos secuencias, puesto que con esta manera de representación los tiempos de la historia y del relato coinciden. Los diálogos representados mediante el uso de planos y contraplanos pertenecen más bien al sumario, debido a que la edición establece un ritmo determinado por el montaje cinematográfico. No obstante, hay excepciones que revisaremos más adelante.

89

Sumario

Es poco lo que Genette desarrolla sobre los sumarios. Para el narratólogo, un sumario corresponde a la narración en algunos párrafos o páginas de varios días, meses o años de existencia, sin detalles de acción o diálogos,²⁰ estos últimos característicos de la escena. En *Figures III* se aclara la relación funcional entre sumario y analepsis propuesta por Phyllis Bentley: «Una de las funciones más importantes y frecuentes del relato sumario es la de relatar con mayor rapidez un período del pasado. El escritor, luego de habernos interesado por sus personajes al narrarnos una escena, hace marcha atrás para ofrecer un resumen de su historia pasada, es decir, un sumario retrospectivo»²¹ o analéptico.

20 Genette, *Figures III*, 130.

21 Genette, *Figures III*, 132.

Si analizamos la fórmula $TR < TH$, en donde el tiempo del relato es menor que el tiempo de la historia, se deduce que en la narración lo que se cuenta posee una inmensa variabilidad de velocidad, ya que el sumario sirve de epítome para absorber un tiempo mucho mayor contenido en el tiempo de la historia. La historia se ve reducida ya que, a su gusto, el narrador sabrá qué contar para así extenderse o no sobre cualquier evento de la historia.

Según Genette, la obra *À la recherche du temps perdu*²² no es prolija en sumarios, puesto que la reducción del relato nunca sufre el tipo de aceleraciones que impone este movimiento, incluso en las anacronías, que son casi siempre verdaderas escenas, anteriores o posteriores, y no pasajes bruscos al pasado o al futuro.²³ Un ejemplo de sumario se encuentra en el *travelling* de Claude Lelouch, en su cortometraje producido para la película *Lumière y compañía* (*Lumière et compagnie*, Sarah Moon, 1995) en homenaje a los 100 años de la invención del cinematógrafo: una pareja en PM²⁴ se besa, mientras que detrás de ellos pasan todos los modelos de cámaras creados desde 1895. Entre las interpretaciones que se pueden deducir de esta película, la que resalta es la pasión que se debe tener al momento de hacer cine; no obstante, también pudiéramos inferir la siguiente: la manera como el cine ha evolucionado y ha estado presente en la vida durante el siglo XX. Este movimiento ha reducido todo el transcurrir del ser humano en un minuto. Nos encontramos con un sumario metáfora.

90

Toda obra cinematográfica se pudiera considerar que contiene un *tempo* sumario en su concepción, pues el tiempo del relato siempre tendrá una duración mucho menor que el tiempo de la historia; a menos que se trate de planos secuencias, que pertenecen al *tempo* escena.

Empero, los filmes de Theo Angelopoulos, por lo general, contienen sumarios dentro de los planos secuencias. Él los utiliza en sus filmes y los incluye en la puesta en escena, además de ser muy elocuentes y hermosos, son portadores de tiempo y determinan un relato complejo lleno de analepsis, prolepsis, sumarios, escenas y elipsis. *Eleni* y *La mirada...* poseen esta poderosa herramienta que expresan el transcurrir del tiempo, ya sea aglutinándolo o expandiéndolo.

22 Obra literaria de Marcel Proust que Genette utiliza como ejemplo para desarrollar la teoría narratológica.

23 Genette, *Figures III*, 132.

24 PM: plano medio.

Los sumarios dialogados mediante el uso del plano-contraplano son el *tempo* que más abunda en la cinematografía actual. La preponderancia de la palabra ha hecho que el cine haya regresado al cine-teatro o cine parlanchín de los inicios del sonoro. Michel Chion considera que el cine padece de verbocentrismo. Robert Bresson piensa de igual manera.

Elipsis

El análisis de la elipsis remite a la consideración del tiempo elidido de la historia. De acuerdo con la fórmula $TR = 0$, $TH = n$, donde $TR < \infty TH$ se concluye que, a pesar de que el tiempo de la historia existe, en el campo de la diégesis se omite. Se deja de narrar un evento de la historia, pero el relato continúa. Se lanza la historia al infinito para seguir el curso del relato y crearle una laguna al lector o, en este caso, al espectador. Si invertimos la fórmula, $TH \infty > TR$, se hace clara cuán grande es la omisión del tiempo de la historia, que es infinitamente mayor que el del relato. La secuencia inicial de *2001, Odisea...* cumple con esta definición, pues el tiempo de la diégesis avanza, por corte directo, desde los albores de la civilización hasta la vida del ser humano con un desarrollo tecnológico muy avanzado. Como vimos, al inicio de *Oriana*, el relato avanza por medio del uso de la elipsis, hasta que María recuerda a su tía cuando la sobrina mira por la ventana. Este retroceso interrumpe el relato y lo traslada hacia el pasado, pero avanza con el uso de la elipsis. Por otra parte, en *La mirada...*, las elipsis las determinan las conversaciones entre los personajes. En el momento cuando el Griego entra a su casa materna, el relato avanza desde 1945 a 1950, cuando dos policías del régimen comunista entran, en Constantza, a la casa de infancia del Griego y se llevan preso a su padre ante la vista de toda la familia durante el año nuevo de 1945. Este avance de la narración se concreta cuando todos los familiares en la fiesta se abrazan y le dan la bienvenida al nuevo año. Asimismo, el filme continúa hacia 1948 de la misma manera que la elipsis anterior: dos policías del régimen entran a la casa de la familia del Griego y decomisan varios objetos domésticos. La situación de arbitrariedad gubernamental se repite. La familia celebra y anuncia el año nuevo 1948 y se define la elipsis. Al final, el año nuevo llega y 1950 se concreta con

una foto familiar en donde el Griego aparece convertido en un niño que se acerca al grupo a tomarse una foto. Él representa un traslado al pasado, es analepsis y sumario. Aunque en esta escena se use el plano secuencia, los tiempos del relato y de la historia son concomitantes, pero el tiempo continúa con la introducción de personajes que metaforizan el avance del tiempo y representan las elipsis. Los personajes en esta película de Angelopoulos simbolizan el tiempo, en sus diferentes movimientos narrativos.

Ahora bien, esta omisión de la duración del tiempo puede estar indicada como elipsis explícitas —determinadas o indeterminadas—, implícitas e hipotéticas: a) Las 'elipsis explícitas' son aquellas que proceden por indicación del lapso de tiempo elidido. Estas pueden ser determinadas por un letrero que indique "dos años más tarde", un calendario que muestre el tiempo elidido, por ejemplo. También pueden ser 'elipsis indeterminadas', en donde el tiempo omitido no se muestra con precisión: muchos años después, en pocos años.²⁵ b) Las 'elipsis implícitas' son aquellas cuya presencia no está declarada en el relato y que el espectador solo las puede inferir de alguna laguna cronológica o continuidad narrativa.²⁶ Andréi Tarkovski utiliza poéticamente este tipo de elipsis. En *Oriana* todas las elipsis son implícitas; por lo tanto, hay que recurrir a algunos indicios de la dirección de arte para posicionarnos en el tiempo, como lo vimos antes. En *Oriana*, la primera elipsis ocurre cuando María recibe una llamada que le anuncia que ha heredado una hacienda en Venezuela y por corte de edición, aparece un PG²⁷ en donde se ven a ella y su esposo que llegan a la finca. Para poder hacer avanzar el relato se recurre a este movimiento narrativo que omite extractos de la historia. Este avance transcurre en apenas unos días, hasta que ocurre la analepsis. A partir de la llegada de María a la hacienda, la película tiene una duración de una tarde. Es un sumario que avanza con el uso de la elipsis. c) Las 'elipsis hipotéticas' son imposibles de localizar en el texto, a veces incluso ni siquiera ubicarlas en algún lugar de la historia.²⁸

Las elipsis implícitas e hipotéticas son herramientas potentes para la estructuración del guion, puesto que involucran de manera ac-

25 Genette, *Figures III*, 139.

26 Genette, *Figures III*, 140.

27 PG: plano general.

28 Genette, *Figures III*, 141.

tiva al espectador en la diégesis, y se ve obligado a pensar en ella para situarse en el tiempo dentro del relato. Este movimiento narrativo es típico del lenguaje cinematográfico pues hace avanzar el relato y le crea dinamismo.

Frecuencia

La frecuencia narrativa estudia las posibilidades de repetición de los eventos en la historia, repetición que, de diversas formas, corre a cargo del relato.²⁹ Esta posibilidad de repetición de los eventos narrados de la historia y de los enunciados del relato establece un sistema de relaciones que se pueden clasificar en cuatro tipos. Esquemáticamente, un relato, cualquiera que sea, puede contar una vez lo que sucedió una vez, n veces lo que sucedió una vez, n veces lo que sucedió n veces o una vez lo que sucedió n veces.³⁰

En este sentido tenemos: a) Relato singulativo: $H = R$. Consiste en contar una vez lo que sucedió una vez. La mayoría de las producciones cinematográficas posee un relato singulativo. *Oriana* es ejemplo de este tipo de frecuencia. $H = R$, según la fórmula, los eventos sucedieron una vez y el relato los muestra una sola vez. b) Relato repetitivo: $H = nR$. Consiste en contar n veces lo que sucedió una vez, v. g. *Rashomon*³¹ es un relato que sucedió una vez pero que lo retoman, el ladrón asesino, la esposa, la víctima mortal y el leñador, en un juicio. *Corre, Lola, corre (Lola rennt, Tom Tykwer, 1998)* también se podría considerar un relato de este tipo, ya que se trata de tres versiones de una misma historia. Son distintas versiones de una misma historia que marcan las consecuencias de la vida ante una decisión. c) Relato anafórico: $nH = nR$. Consiste en contar n veces lo que sucedió n veces. En la producción *El cielo te esperará (Le ciel attendra, Marie-Castille Mention-Schaar, 2016)*, el relato anafórico aparece cuando Sonia Bouzara (Noémi Merlant) y su amiga Maelle se dirigen al aeropuerto rumbo a Siria para unirse al Estado Islámico, pero lo hacen desde ciudades distintas. Al momento de chequearse en la taquilla de migración, las preguntas

²⁹ Rosario Alonso-De León. *Apuntes de Narratología* Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2002): 136.

³⁰ *Ibíd.*

³¹ Genette toma esta película como ejemplo, para explicar el relato repetitivo.

que le hace el funcionario a Sonia las responde Maelle, Sonia avanza y Maelle continúa el recorrido de su compañera. La historia se repite dos veces y el relato bascula entre dos personajes. Por lo general, para darle vitalidad al relato, se utiliza el montaje paralelo para mostrar este tipo de frecuencia. d) Relato iterativo: $nH = R$. Consiste en contar una sola vez lo que sucedió n veces. Este tipo de relato se pudiera presentar en el cine mediante el uso de un calendario o un reloj que marca el paso del tiempo de un suceso que aconteció varias veces, pero en el relato se resume una vez con el uso de estos artilugios.

Focalización

La focalización se refiere a la información develada o no. En este sentido, Genette propone una clasificación para el estudio de esta categoría narrativa:

Focalización cero: narrador > personaje. Establece que el narrador conoce más información que los personajes o, mejor dicho, ofrece más información que lo que ellos pueden decir. Las películas de suspense utilizan a menudo esta focalización, en la que el narrador le ofrece al espectador pistas que el personaje no conoce. Hitchcock utiliza esta herramienta para construir el suspense: en el filme *Sabotaje* (*Sabotage*, Reino Unido, 1936) el terrorista Verloc (Oscar Homolka) le da unas latas de celuloide al sobrino de su esposa, Stevie (Desmond Tester), para que las lleve a una sala cinematográfica. Ellas contienen una bomba cronometrada que estallará a la 1:00 p.m. El niño se dirige al lugar y en el recorrido se le presentan varios obstáculos que le impiden llegar a tiempo y salvarse. Este relato contiene un punto de vista con focalización cero. En consecuencia, se genera el suspense dada la información que el narrador conoce y se la ofrece al espectador, pero los personajes, no.

Focalización externa: narrador < personaje. Se refiere al otro extremo de la focalización en donde el narrador conoce menos información que los personajes o que estos conocen mejor la historia que el narrador. En *Las Horas* (*The hours*, Stephen Daldry, 2002), el poeta Richard Brown (Ed Harris) adolece de una patología que no sabemos cuál es sino hasta muy entrado el relato. Esto se hace para mostrar el compromiso, amor y dedicación que tiene Clarisse Vaughan (Meryl Streep) con el poeta. Luego nos enteramos de que tiene sida. Los cui-

datos proporcionados a él son una manera de expresarle su amor. Los personajes poseen más información que el narrador heterodiegético que, paradójicamente, es quien cuenta el relato.

Focalización interna: narrador = personaje. El narrador y los personajes ofrecen la misma información del relato, es decir, ambos saben lo mismo de la historia. Con este tipo de focalización, la información ofrecida se devela al mismo tiempo, tanto al narrador como al personaje. En *Oriana* prevalece este tipo de focalización. Genette clasifica esta focalización en primero, 1) múltiple, cuando varios personajes cuentan el relato para ofrecer distintas versiones sobre un mismo hecho. Tal es el caso de *Rashomon*. En el momento cuando Tajomaru y el sacerdote hablan de la esposa del samurái asesinado, las versiones son opuestas y contrastantes; para el primero, ella es fuerte y malévola; para el segundo, es dócil y débil. Tenemos dos puntos de vistas opuestos de personajes que presenciaron un mismo evento. Por supuesto, las versiones tan disímiles con respecto al asesinato dejan mucho que pensar de la naturaleza del ser humano, 2) fija, que consiste en conservar el mismo foco y el mismo narrador.

La focalización es importante porque le permite al espectador participar o no de la construcción del sentido del relato. Por lo tanto, él se sentirá identificado con los personajes mediante matices, y por ende le generará una emoción. Colocar a los espectadores a desentrañar acertijos en el relato es una manera muy sagaz de atraer su atención.

Así como Genette propuso una teoría y metodología para el análisis literario que luego se aplicó al ámbito cinematográfico, François Jost y André Gaudreault expusieron su propia terminología para complementar el sistema analítico *genettiano* que involucra las relaciones entre cámara-micrófono; es decir, qué muestra la cámara y qué ve el personaje; y qué escucha el personaje y qué deja escuchar la banda sonora. Estas nociones corresponden a la ocularización y auricularización.

Ocularización

En el cine hay mucha información que se evidencia ya sea porque lo muestra la cámara o lo ve el personaje. Aunque también es cierto que todo lo que se ve en el cine se hace por el intermediario de la cámara,

a veces el aparato fotográfico le da lugar al personaje para que sea él quien vea y así enfatizar o mitigar algún aspecto de la narración. La ocularización remite a lo que muestra el significante de la imagen y lo que ve el personaje.³² ¿Cómo sabemos lo que muestra la cámara y lo que ve el personaje? En este sentido, los narratólogos establecen tres tipos de ocularización que permite dilucidar si es el personaje o no quien observa la realidad cinematográfica. Asimismo, hay un tipo de ocularización que no se aborda y que la presento como una cuarta: ocularización directa.

1. Ocularización interna primaria: muestra lo que ve el personaje, puede ocurrir por el ojo de una cerradura, unos binoculares o la cámara que asumen directamente la mirada del personaje. Se trata del personaje que mira a través de la cámara. En el argot cinematográfico se conoce como cámara subjetiva. Entonces, la cámara toma el papel del personaje y así se tiene la misma visión del relato.

96

2. Ocularización interna secundaria: ahora bien, si un personaje tiene la mirada subjetiva anterior pero le sucede un contraplano en continuidad o en *raccord* con el plano precedente, estamos en presencia de una ocularización interna secundaria, que lo establece el montaje y nos indica que el plano subsiguiente es continuación del anterior, por lo tanto, la mirada es del personaje pero con sucesión de planos diferentes. En *La ventana indiscreta* (*The Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) se puede apreciar este tipo de mirada, en la que se evidencia el voyerismo del fotógrafo L. B. Jefferies (James Stewart), quien mira a través de unos binoculares a sus vecinos, entre ellos a un asesino.

3. Ocularización cero: si vemos que solo es la cámara la que muestra y no hay ninguna relación o identificación con el personaje, nos encontramos con una ocularización cero. Se trata de ese gran imaginador o *nobody's shot*³³ que muestra el relato. Esta ocularización puede presentarse de varias maneras: a) la cámara tiene esa presencia imperceptible de mostrar el relato sin que el espectador se dé cuenta de que el significante existe o que se trata de una película. Se busca borrar todo indicio de artificialidad. Es el caso más frecuente del cine, en general; b) la cámara realiza movimientos con tal auto-

32 André Gaudreault y François Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología* (Barcelona: Paidós Comunicación, 1990): 144.

33 Gaudreault y Jost, *El relato cinematográfico*, 144.

nomía que no se pueden relacionar con ningún personaje, sino que son muestras de las habilidades técnicas de la producción (escena final del *Reportero* (*The Passenger*, Michelangelo Antonioni 1975)) o desplazamientos de cámara que los podría asumir un personaje pero no está presente en la escena (secuencia inicial de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1942)); c) el emplazamiento de cámara remite solo a cuestiones estilísticas del director como los contrapicados de Welles o los 'desencuadres' de Godard.³⁴ Almodóvar ha utilizado varios planos 'extravagantes' que remiten a este tipo de ocularización: coloca la cámara en el interior de una máquina de escribir para observar al personaje que escribe, ¿qué significa o qué sentido tiene este tipo de plano?

4. Ocularización directa: ¿Qué sucede si el personaje mira a la cámara? Se rompe la ilusión cinematográfica y se quiebra la cuarta pared. Esto da la impresión de que el personaje ausculta al espectador, lo increpa y hace consciente su presencia dentro de la sala cinematográfica. Esta mirada lo aleja de su comodidad como público y lo hace reflexionar sobre la construcción del sentido del filme. Jean-Luc Godard utiliza este tipo de ocularización para perturbar a la audiencia y distanciarla del placer adormecedor del cine. También, podemos encontrar miradas directas al espectador que están vinculadas con el estado de ánimo del personaje, que pertenecen al relato, pero de igual manera sugestionan al público.

En el filme *El Rey Charles, el sucesor* (*King Charles III*, Rupert Goold, 2017) el recién coronado monarca del Reino Unido (Tim Pigott-Smith) en varias ocasiones se dirige al espectador para contarle sobre su ansiado deseo de convertirse en el mejor rey, así como su firme posición de no ir en contra de sus principios sobre la libertad de prensa. En tanto que su nuera, Kate (Charlotte Riley), hace lo suyo para confesarle al público sobre su deseo irrestricto de llegar al trono a expensas de su suegro. Ambos testimonios tienen la función de velarle a la audiencia las relaciones de poder y ambición en la corte inglesa. Esta estrategia discursiva lo increpa a que transite por los derroteros de la realeza y se cuestione el *status quo* establecido. Al alejar al espectador del entretenimiento, reflexiona, de manera consciente, sobre el relato con el objetivo de dejar plasmado un cuestionamiento.

34 Ibid.

Por lo general, las producciones cinematográficas utilizan la ocularización cero, que borra todo indicio de artificialidad del séptimo arte y así conmovier de manera eficaz al espectador. En *El Arca Rusa* ocurre la ocularización interna primaria, que se alterna por momentos con la ocularización directa cuando Europa (Serguéi Dreiden) mira y le habla a ese personaje misterioso y anónimo (Alexander Sokurov) que recorre el Museo El Hermitage, configurado mediante la cámara, pero en realidad mira al espectador y quiebra así la cuarta pared. El carácter onírico del relato justifica que haya movimientos de cámara inusuales que convierten la mirada —la cámara— en ocularización cero u ocularización directa.

Auricularización

Así como existe la ocularización relacionada con la imagen vista y mostrada, también se hace importante establecer su equivalente con respecto al sonido, es decir, lo que escuchan los personajes y lo que deja escuchar la banda sonora. Hay varios tipos de auricularización:

98 a) la interna secundaria remite a que lo que escucha el personaje es lo mismo que escucha el espectador; por ejemplo, cuando un personaje escucha música a través de unos audífonos, la escucha es la misma para ambos receptores. También se conoce como música diégetica; b) la interna primaria ocurre cuando el sonido es acusmático y por lo general se utiliza por cuestiones dramáticas o narrativas; por ejemplo, un personaje que se encuentra bajo los efectos de una droga y no logra oír con claridad su entorno, todo lo escucha de manera confusa, con reverberación y lentitud; c) la cero se establece por cuestión de estilo. Esta auricularización no pertenece a la diégesis del relato, es extradiegética. La música que se coloca para ilustrar o contrastar la imagen, que no provenga de ningún elemento contenido en la puesta en escena, se considera auricularización cero, ya que se coloca a voluntad del autor de la obra y no pertenece a la diégesis. Jean-Luc Godard en *El desprecio* (*Le mépris*, Francia, 1963), *Alphaville, una extraña aventura de Lemmy Caution* (*Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, 1965), *De nombre Carmen* (*Prénom Carmen*, 1983), utiliza la banda sonora con el objetivo de cuestionar al espectador sobre el hecho cinematográfico. El sonido sale y entra en escena sin justificación alguna o sin motivos

dramáticos. Recordemos que a Godard no le interesa el cine como entretenimiento sino como medio de reflexión y experimentación con el lenguaje. En *Banda aparte* (*Band à part*, Jean-Luc Godard, 1964), tres amigos bailan pero luego la música desaparece sin mayor 'justificación'³⁵ y el baile continúa; o en otro filme del mismo director, *Alpha-ville...*, al inicio de la película, algunos efectos sonoros: el ambiente del hotel y la música diegética de la habitación desaparecen en ocasiones o no se escuchan algunos efectos, para mostrar el hablante implícito y su posición política con respecto a los sistemas autoritarios que son arbitrarios y autocráticos de la misma forma como lo es la banda sonora en esa secuencia: autocrática y autoritaria, que no responde a ninguna lógica. Otro ejemplo de auricularización cero, pero utilizada de manera dramática, sucede en *Ciudadano Kane* en el momento en que Kane (Orson Welles) sale del mitin con su esposa, Emily Monroe (Ruth Warrick), quien le comenta que deben hablar. El ambiente de continuidad exterior-calle-noche-bulliciosa baja tanto de intensidad que los aísla del lugar para crear un contexto de intimidad y ella le dice que ha descubierto su infidelidad. El ambiente se vuelve connotativo, porque luego de denotar un entorno ruidoso de calle se transforma en un ambiente íntimo, propicio para la ocasión.

Asimismo, Buñuel utiliza la auricularización cero para subrayar con ironía algún aspecto vinculado con los sistemas de poder o las clases sociales, en particular la burguesía. El cine siempre le ha dado relevancia a la inteligibilidad de la palabra como manera de establecer la comunicación entre los personajes. No obstante, el enmascaramiento de las voces también puede contribuir con reforzar las relaciones entre ellos. En *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, Luis Buñuel, 1972) el director aragonés utiliza el ambiente de las locaciones para bloquear la comunicación entre los personajes, tal es el momento cuando Don Rafael, el embajador de Miranda (Fernando Rey) y la terrorista (María Gabriella Maione) discuten sobre Mao Tse-Tung, pero su argumento se hace ininteligible cuando el ambiente de ciudad envuelve las voces, genera incomunicación y, sin embargo, a ellos no les importa porque la conversación continúa sin inmutarse.

35 Coloco 'justificación' entre comillas, porque Godard siempre está retando al espectador a que reflexione sobre la ilusión que provee el cine y deje de concebirlo como mero espectáculo para convertirlo en un hecho social. Para él, un travelling puede contener una denuncia implícita.

El narrador implícito nos da muestra que hay asuntos a los que no hay que prestarles atención, en este caso, al comunismo. Otro instante similar ocurre cuando el Ministro del Interior (Michel Piccoli) increpa al comisario Délecluze (François Maistre) a que deje en libertad a sus compañeros diplomáticos. El sonido de las teclas de una máquina de escribir entorpece tanto el diálogo que la conversación se hace incomprendible. Acá podríamos afirmar que cualquier asunto relacionado con la burguesía es tan fútil que no merece la pena escucharlos; y esto lo marca la auricularización cero.

Hasta acá expongo esta herramienta para el análisis narratológico cinematográfico que permite dilucidar las relaciones entre dichas nociones. Esta modalidad de estudio es útil, primero porque da cuenta de cómo funciona la estructura del relato y segundo porque hace que el análisis se apegue a la estructura, que el estudio sea confiable y lo aleje de los comentarios que conceden un análisis impresionista, subjetivo o personal. Aunque traté de adjudicarle un significado a cada noción y su funcionamiento en la construcción del sentido, debo resaltar que este tipo de análisis se debe acompañar de otro estudio para complementar lo que la narratología ayudó a desentrañar. A esta pesquisa, enfocada en el ámbito estructural habrá que brindarle sentido u otorgarle significado para que el mensaje del filme cobre una significación en la teoría cinematográfica.

100

Referencias bibliográficas

- De León Alonso, Rosario. *Apuntes de Narratología*. (2002). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Galve De Martín, María Dolores. *Relato y temporalidad. Estudio de Lucas, sus hospitales (II) de Julio Cortázar*. (1990). Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. (1990). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Genette, Gérard. *Figures III*. (1972). Paris, Éditions du Seuil.
- . *Nouveau discours du récit*. 1983. Paris, Éditions du Seuil.

La evolución de las implicaciones políticas de la industria cinematográfica estadounidense.

Reseña del documental:
Hollywood et la politique
(La Plaine Saint Denis:
AB Productions, 2018)

103

José Antonio Abreu Colombri
Universidad de Alcalá
Madrid, España
abreucolombri@gmail.com

Hollywood et la politique (La Plaine Saint Denis, 2018)

Los sistemas de propaganda, las estrategias de divulgación cultural y las transformaciones de la opinión pública han recibido muchas atenciones en todos los países occidentales a lo largo de toda la Edad Contemporánea. El caso de estudio de la difusión de ideologías en los Estados Unidos es uno de los más analizados globalmente, desde el punto de vista histórico y de la teoría de la comunicación social, porque este caso concreto despierta muchos interrogantes y genera argumen-

taciones controvertidas (entre los diferentes campos de las ciencias sociales y las humanidades). La industria cinematográfica siempre ha tenido entre sus principales objetivos la transmisión de ideología y la de dar visibilidad a una serie de temas socialmente relevantes. La gran controversia viene determinada por la naturaleza privada de las instituciones generadoras de productos culturales y la ausencia de unos vínculos directos con las estructuras gubernamentales estadounidenses.

El documental¹ trata de presentar una síntesis equitativa de los diferentes estadios evolutivos de las agendas políticas manejadas por los comités de dirección de los estudios de Hollywood, desde la década de 1930 hasta la actualidad. A modo de introducción, se exponen algunos documentos hemerográficos sobre la campaña presidencial de 2016 y se contextualizan las posiciones de actores en los diferentes eventos electorales. La mayoría de los personajes, que ahí aparecen, suelen llamar al registro previo a la votación y realizan llamamientos a la movilización democrática. También hay casos de personajes atacando el programa político de Trump y cuestionando su idoneidad para el cargo de presidente.

104

El proceso histórico de las implicaciones ideológicas de Hollywood se retrotrae a la época de 1930, la edad de oro de los estudios y de la consolidación de las películas con sonido. Fue el momento en el que las estrellas de cine se convirtieron en iconos sociales y en personajes públicos idealizados e idolatrados. También se produjo el ascenso de los fascismos en Europa; los sistemas democráticos se vieron seriamente amenazados, en un contexto de depresión económica muy profunda. La propaganda totalitaria, especialmente la proyectada desde la Alemania nazi, no dejaba en buen lugar a la nación estadounidense y al estilo de vida 'americano'. En ese momento surgió la Liga Antinazi de Hollywood para tratar de contrarrestar la propaganda 'antiamericana'. Los hombres y las mujeres que formaron parte de ese movimiento se mostraron muy activos y comprometidos. A pesar de que sus acciones no alcanzaron mucho seguimiento entre sus compañeros de gremio,

1 *Hollywood et politique* es el título original del documental. Fue realizado en 2018 para ser emitido en Francia, en un contexto de programación televisiva. La cinta fue traducida al castellano y al inglés. El mismo año de la realización, los productores comercializaron el documental en varios países anglófonos y europeos, con el título de "Political Hollywood". Dos años después del estreno, el documental fue emitido en el segundo canal de Televisión Española y en su plataforma digital (RTVE a la carta), con el título de "Hollywood y la política".

consiguieron dejar su impronta en muchos largometrajes de ficción. Del mismo modo, hicieron mucho 'ruido' mediante comunicados periodísticos, manifestaciones públicas y llamamientos a la ciudadanía.

Parcialmente, esos colectivos cinematográficos se organizaron en sindicatos y, puntualmente, cooperaron con izquierdistas. Después del final de la Segunda Guerra Mundial, las mismas personas que habían esgrimido acciones de propaganda en favor de los países que conformaron la Gran Alianza cayeron en desgracia. Con la llegada de las tensiones bipolares, en los albores de la Guerra Fría, se vivió un pánico colectivo, que desencadenó en persecuciones ideológicas y purgas laborales en muchos sectores de la sociedad estadounidense (1947-1959). El mundo del cine no estuvo exento de ese delirio anticomunista, ya que fueron muchos los profesionales (guionistas, actores, productores y directores) acusados de coadyuvar activamente con la Unión Soviética, para implantar los valores comunistas en el sistema de producción cultural.

John E. Hoover y Joseph R. McCarthy fueron dos personalidades destacadas de esa caza de 'rojos' en la industria cinematográfica. Las múltiples sesiones del Comité de Actividades Antiestadounidenses hostigaron legalmente y sometieron al escarnio público a centenares de profesionales de la cultura, lo que desencadenó múltiples vías de coerción y autocensura en el proceso de creación audiovisual. Hoover calificaba de comunismo a todo lo que no se ajustase al sistema de creencias de la 'América' conservadora, se refería a la propagación del comunismo en términos de 'epidemia' nacional y defendía sus acciones preventivas en términos de 'vacunación' ciudadana. Los diferentes gremios de Hollywood entraron en pánico y no se atrevieron a posicionarse hasta la victoria electoral de John F. Kennedy (1960).

El movimiento de los derechos y las libertades civiles reabrió la exploración de nuevas temáticas de estreno y la implicación sociopolítica de todo el complejo hollywoodiense. La cuestión igualitaria, la pobreza regional, las relaciones sociales y la discriminación social inundaron los guiones durante toda la década de 1960. "Harry" Belafonte (Harold George Belafonte) se convirtió en la primera 'superestrella' negra de Hollywood, por la representación de personajes empoderados y por su vinculación de los equipos activistas de Martin L. King. Amasó una fortuna como actor y cantante, lo que le permitió financiar multitud de

campañas de promoción de los derechos humanos. La mayoría de su generación estaba totalmente a favor de la igualdad racial y la inclusión de las minorías. Aquella generación no era capaz de comprender el malestar de la mayoría blanca en las diferentes regiones del país.

El cine se puso a la vanguardia de la producción de contenidos sociales, que estaban en total consonancia con las agendas pacíficas del movimiento en favor de los derechos civiles. La marcha sobre Washington (1963) contó con una nutrida presencia de colectivos cinematográficos. Incluso "Charlton Heston" (John Charles Carter) se mostró partidario de colaborar con la causa, tratando de llevar a la mayoría blanca un mensaje de concordia para saldar una deuda histórica con la comunidad afroamericana. Esa cohesión inicial del mundo del cine se rompió de forma progresiva, a medida que el movimiento por los derechos civiles se implicaba en la protesta contra la guerra en Vietnam. Las simpatías se tornaron en distanciamiento. El sector se polarizó mucho, a medida que ciertos grupos de la sociedad se radicalizaban respecto a la cuestión racial y al pacifismo. Belafonte se mostró horrorizado con el asesinato del reverendo King en 1968, prácticamente desapareció de los espacios públicos durante varios años.

106

Los diseñadores de ficción audiovisual y los entramados empresariales de Hollywood se mostraron muy desconcertados con las iniciativas políticas del momento. En esta parte del documental, la dirección decide poner el foco sobre Jane S. Fonda por su vinculación personal con Francia. La actriz estadounidense decidió regresar a los Estados Unidos en 1968, después de haber pasado siete años en París. Fonda, influenciada por la filosofía parisina, el movimiento estudiantil y el discurso izquierdista europeo, se lanzó a realizar una campaña pacifista. De forma inmediata, adquirió los marchamos de comunista y antiestadounidense; su viaje a Vietnam del Norte y sus fotografías con tropas del *Viet Công* la convirtieron en una de las celebridades más odiadas de la historia reciente. Prosiguió manifestando sus ideas sobre las grandes corporaciones, las elites económicas, la mejora del sistema democrático y el papel de la mujer en la sociedad actual. Durante la década de 1970 se produjo un repliegue ideológico de la industria del cine, con la intención de apuntalar el concepto de 'gran público'.

En la década de 1980, con la llegada de Ronald W. Reagan a la Casa Blanca, se sentaron las bases de una 'revolución' conservadora

que tuvo algunas consecuencias en las agendas de los estudios. El presidente Reagan detestaba cualquier legado de los años sesenta, idealizó los años cincuenta y prometió éxito económico y político para los años ochenta. Fue un personaje minusvalorado por los sectores progresistas de la sociedad, por el mero hecho de ser actor y haber estado rodeado de asesores políticos todo el tiempo. La mentalidad conservadora del momento tuvo su correlación en los proyectos fílmicos de aquella década. El documental hace un repaso de los sectores conservadores de Hollywood a lo largo de las décadas, a través de la trayectoria profesional y la carrera política de Reagan (desde California a Washington D.C.).

Arnold A. Schwarzenegger fue otro actor de primera fila que decidió dar el salto a la política. Al igual que Reagan, consiguió ser gobernador del estado de California (al haber nacido en Austria no pudo optar al Despacho Oval). Al contrario que los conservadores de su generación política, "the Gouverneitor" mostró una gran sensibilidad medioambiental y estableció un marco de trabajo con las grandes corporaciones (para preservar el patrimonio natural californiano). En la década de 1990, el activismo relacionado con el mundo del cine se centró principalmente en la protección del medio ambiente. La ficción audiovisual reprodujo escenas de reciclaje en sus películas y temáticas que buscaban fomentar la preservación de la naturaleza; las galas de premios se llenaron de vehículos y bienes de consumo respetuosos con el medio ambiente. En la medida de lo posible, los actores presionaban a sus corporaciones para que se comprometieran a contaminar menos, durante la fase de grabación, posproducción y promoción de los largometrajes. En esta parte del documental se reflexiona sobre la implementación de medidas medioambientales como una estrategia mercadotécnica. También se reconoce el liderazgo sincero ejercido por Leonardo DiCaprio en materia de denuncia del cambio climático.

Después de los atentados del 11-S, George W. Bush puso en marcha un ambicioso programa exterior, bautizado como "Guerra contra el terror". Las guerras de Iraq y Afganistán contaron con un apoyo mayoritario de la ciudadanía, fueron muy pocas las personas que se atrevieron a alzar la voz contra el unilateralismo bélico. Hollywood permaneció en silencio, mientras que personas como Susan A. Sarandon y "Tim" Robbins (Timothy Francis Robbins) participaban en manifestaciones progresistas, donde se criticaba el intervencionis-

mo militar y se cuestionaba el liderazgo exterior del presidente Bush. Durante la década de los 2000, el activismo trató de desideologizarse y deslocalizarse, en el sentido de no confrontar con organizaciones políticas y de reubicarse fuera del territorio estadounidense. Goerge T. Clooney y Angelina Jolie Voight desarrollaron actividades de todo tipo, bajo el amparo de los programas de actuación de Naciones Unidas, en diferentes regiones del mundo: búsqueda de financiación, presentación de informes, donaciones personales, campañas publicitarias, etc.

El carisma de Barak Obama le llevó a relacionarse con muchas personalidades de Hollywood, también a participar en campañas iniciadas por estrellas de cine. El negacionismo climático no le granjeó muchas simpatías en Hollywood a Donald J. Trump, como ya se ha mencionado anteriormente. De entre todas las entrevistas realizadas en el documental, destaca la participación de "Mike" Farrell (Michael J. Farrell) por su amplia perspectiva del complejo industrial cinematográfico. En la parte final aparece un fragmento de un discurso de Natalie Portman (2016), en el que dijo «hagamos una revolución del deseo». Esta frase de significante vacío condensa muy bien la estrategia seguida desde hace décadas: presencia pública desligada de mensajes ideológicos. Las mujeres de Hollywood y el movimiento *me too* han representado el último fenómeno de confrontación dialéctica y de defensa de la igualdad de género.

108

El trabajo de Mathilde Fassin corrobora la idea de que Hollywood es una fuente de producción cultural muy dinámica, que se posiciona como agente de socialización de primer nivel y que despierta muchos intereses entre los organismos gubernamentales del Distrito Federal. El guion del documental ignora las cuestiones más polémicas relacionadas con Hollywood. Los temas polémicos se abordan de manera circunstancial y superficial, ya que no se profundiza sobre ellos o se hace sin una implicación terminológica y argumentativa. Muchos son los personajes que podrían haber recibido atención en este documental, por sus implicaciones políticas, pero las limitaciones temporales condicionan en gran medida la estructura de este proyecto documental. No obstante, estamos ante un trabajo destinado a un público no especializado en historia del cine, que realiza una magnífica labor de divulgación y síntesis de los procesos evolutivos de la mentalidad colectiva en la industria cinematográfica estadounidense.

Ficha técnica

Dirección: Mathilde Fassin. Fotografía: Stéphane Ferracci. Guion: Mathilde Fassin. Música: AB Droits Audiovusels. Producción: AB Productions. Directora de producción: Virginia Subramaniam. Productora ejecutiva: Céline Maret. Distribución: AB International Distribution. Técnica de grabación: digital. Idioma original: francés. Género: documental. Origen: La Plaine Saint Denis (Francia). Duración: 53 minutos. Año: 2018.

Fassin, Mathilde. *Hollywood et politique*. (La Plaine Saint Denis: AB Productions, 2018), 53 minutos.

“CREO QUE EL CINE ESTÁ TENIENDO SUS AÑOS MÁS EXITOSOS” ENTREVISTA A PEDRO ORELLANA¹

Joyner Salazar
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
joyner.salazar@uartes.edu.ec

Pedro Orellana es un productor de cine, nacido en la ciudad de Cuenca. Estudió Dirección Cinematográfica en la Universidad del Cine de Buenos Aires. Es socio fundador de la Productora Audiovisual Cavila. Ha producido los cortos documentales *Medio Camino* (Adrián Balseca, 2014) y *Mar Adentro*. Ha sido programador del Festival Internacional de Cine de Cuenca y organizó la Muestra de Cine Argentino en la Sala Pumapungo del Banco Central del Ecuador en el 2011.

Dos de las películas dirigidas por Javier Izquierdo, *El Secreto en la Caja* (2016) y *Panamá* (2019), son distribuidas en Ecuador por VAIVEM, una asociación cultural con base en Lisboa, Río de Janeiro y Buenos Aires, de la cual Pedro Orellana y Tomás Astudillo son representantes en su sede en Quito. También es Productor

del FLACQ, Productor del Festival de Cine Portugués en Quito y Programador de la Edición #0 del Festival Habitante que se realizó en febrero del 2020 en Quito y Guayaquil.

¿Cuál sería para ti el rol del distribuidor de cine? ¿Qué los motiva a ejercer este papel fundamental en Ecuador?

La motivación para empezar un proyecto de distribución aquí en Ecuador fue la poca variedad de cine que se podía ver. Empezamos intentando traer películas que nos parecían interesantes y que nosotros querríamos que más gente las pueda ver. Esa es básicamente nuestra motivación inicial. Y películas que sabíamos que nadie más iba a traer, entonces ese era nuestro interés para empezar. No teníamos ninguna certeza de que se iba a profesionalizar el

¹ Registro de sonido a cargo de José Muñoz.

tema. Fuimos avanzando y aprendiendo mucho sobre la marcha, conociendo la labor de un distribuidor. Empezamos a entender cómo se iba haciendo el trabajo y nos dedicábamos a contactar directamente con los productores de las películas y a ofrecerles un trato para que se puedan distribuir aquí. Nosotros nos contactamos con los productores directamente o con los agentes de venta de las películas, dependiendo de quién tiene los derechos.

Un agente de ventas se encarga de conseguir para los productores la distribución de la película. Es quien maneja el negocio. Nosotros por lo general trabajamos exclusivamente en territorio ecuatoriano, salvo contados casos. Porque también una cosa que sucede es que las películas a veces se compran para un territorio. Puede ser que un distribuidor compra la película para toda Latinoamérica, porque así es el paquete de compra, pero difícilmente tenga interés de estrenar en Ecuador porque es un mercado muy chiquito. Entonces, lo que nosotros hacemos es negociar el territorio ecuatoriano porque de todas formas no lo iban a utilizar. Y le apostamos a esto en muchos casos.

VAIVEM me parece un caso bastante interesante porque es una asociación cinematográfica con sede en Buenos Aires, Lisboa y Quito. Su objetivo es poner en circulación y dar visibilidad a obras de cine independiente o de autor que están al margen de las lógicas de distribución y exhibición del cine comercial. ¿Cómo se da, junto a Tomás

Astudillo, lo de ser representantes de VAIVEM en Ecuador?

Nosotros somos amigos de las personas que fundaron VAIVEM en Argentina. Yo estudié cine allá en la Universidad del Cine y ahí conocí a Francisco Lezama. Él era compañero mío y es uno de los fundadores de VAIVEM. Entonces, creo que ya iban a hacer la Tercera Semana de Cine portugués en Buenos Aires en ese momento, y todavía no había salido el proyecto de Argentina; es decir, solo existía en Buenos Aires y en Córdoba como una réplica seguida a la Semana de Cine portugués en Argentina, que generalmente es en diciembre. Entonces les propusimos traer ese proyecto a Ecuador, el de la Semana de Cine portugués específicamente, y nos asociamos con ellos para eso.

Realizamos la Primera Semana de Cine portugués [2016], nos fue bastante bien. En esa ocasión se hizo solamente en la Cinemateca Nacional. Y a partir de eso, dijimos, capaz podemos negociar para que, fuera de la Semana de Cine portugués, podamos tener algunas pasadas de esas películas. Entonces nos quedamos con ese trabajo.

Distribuimos *Cavalo Dinheiro*, la nueva película, en ese entonces, de Pedro Costa. Empezamos con esa película a entender cuáles eran los circuitos de exhibición a los que podíamos acceder, que eran las salas de cine más de autor digamos, como el 8choyMedio en Quito, la Cinemateca, que era un espacio que nos

interesaba mucho poder darle contenido, porque nos interesaba que empiece a cobrar un poco más de protagonismo en la escena y que no sea solo un espacio de archivo o de investigación, sino que teníamos ganas de que la Cinemateca tenga un contenido más renovado y actual. Por eso les propusimos a ellos hacer la Primera Semana de Cine portugués ahí. Y después fuimos descubriendo más espacios de exhibición, más centros culturales y dependiendo de cada película íbamos viendo más lugares donde se podían mostrar. Por ejemplo, la Universidad de las Artes fue un lugar muy importante para nosotros, con quienes hemos colaborado bastante.

A través de las Semanas de Cine portugués, VAIVEM permite el acceso de estas películas en sus sedes en Latinoamérica, pero también tienen como objetivo la distribución de cine independiente latinoamericano en Portugal. ¿Ha habido películas ecuatorianas que han tenido espacio en estas muestras internacionales? Y de ser así, ¿cuál ha sido su aceptación?

Bueno, hasta ahora nosotros hemos hecho la distribución, como películas nacionales en el territorio ecuatoriano, solamente de la segunda película de Javier Izquierdo: *Un Secreto en la caja*, que nos encargamos de todo el estreno ecuatoriano. Y esa fue una experiencia interesante. De ahí, dentro de muestras internacionales no hemos ubicado las películas, salvo que la película sea invitada. Ha habido muestras de cine ecua-

toriano en Nueva York y en Francia, por ejemplo. Entonces, ahí la película ha sido invitada dentro de una selección de cine ecuatoriano del año correspondiente. Y la segunda película ecuatoriana de la que estamos encargados de la distribución es de la nueva de Javier Izquierdo, que es *Panamá*. Hicimos también el estreno ecuatoriano de *Cenizas* [2018] de Juan Sebastián Jácome, pero la distribución internacional de esa película estaba a cargo de Figafilms, otra distribuidora grande. Entonces, nosotros nos encargamos específicamente de Ecuador.

¿Cuál es el modelo de gestión de VAIVEM? ¿Cómo se trabaja y se planifica cada proyecto o muestra de cine al año?

Más o menos, la única cosa fija que tenemos es la Semana de Cine portugués. De ahí todo se va dando durante el año. El año pasado fue complicado en las fechas. Entonces, decidimos que este año vamos a hacer una versión unificada de la Semana de Cine portugués 2019 y 2020 unidas. Y estamos por definir la fecha pero, aproximadamente, yo creo que va a ser en marzo. Apenas lo definamos lo podremos comunicar. Esa es como una tarea fija y que la vamos planificando con más anticipación. Otra cosa que hemos estado haciendo en los últimos años, ya fue la tercera ocasión, que estábamos a cargo de la programación y producción del Festival Latinoamericano de Cine de Quito, el FLACQ, que lo organiza la Cinemateca. Esos, digamos, que son los dos puntos estables y, de ahí, a raíz de la Semana de Cine portugués y

del mismo Festival, vamos adquiriendo derechos de varias de las películas que van entrando en esos espacios, o que vamos conociendo mientras hacemos el Festival, porque digamos que es un trabajo que toma un tiempo largo de ver películas, y en ese tiempo entramos en contacto con la gente. Y después del Festival o de la Semana de Cine nos quedamos con los derechos, en algunos casos, si es que la película nos interesa. Y si llegamos a un acuerdo o negociamos, les vamos ofreciendo espacios de exhibición en Ecuador que no estaban en su mapa, que no estaban planificados. Entonces, en ese sentido, a nosotros nos parece que Ecuador es un mercado pequeño, capaz complicado, pero a la vez, como es un país que no es muy tomado en cuenta por el mercado internacional, esa es una facilidad que se nos da a nosotros, porque capaz si uno fuese un distribuidor argentino o brasileño sería mucho más complicado negociar con los productores. Los montos serían muy altos, quizás. Habría más competencia. Tendrías que pagar una cantidad de plata que aquí en Ecuador a veces nosotros podemos negociar proporcionalmente. Digamos que sabemos lo que el mercado puede rendir. Entonces, a los directores y productores les interesa que la película se vea, y nosotros les ofrecemos un cuidado especial sobre las películas. Y tratar de acompañar la exhibición de las películas siempre con conversatorios, que se escriba sobre la película, que eso también es importante, que las películas se puedan discutir, que exista una crítica, que se empiecen a generar cosas alrededor de la película que

hacen al ecosistema del cine, digamos. La escritura sobre cine, la crítica, también hace al mundo del cine, no solo las salas de cine.

Ese es un poco nuestro lema: que la película se pueda ver pero que también se pueda discutir, que se genere mucho material alrededor de eso. Que gente que se dedique a eso pueda encontrar en nuestras películas un espacio para reflexionar. Por supuesto que cosas así ayudan a promocionar, y las pensamos estratégicamente para que ganen fuerza, para que las películas vayan haciendo uso de esos diferentes materiales que se van generando. Pero sobre todo lo pensamos como algo que creemos es muy importante y que aquí en Ecuador cada vez hay menos, que sí es importante que se promueva y que se vaya creando una prensa especializada que vaya subiendo el nivel en ese sentido. Esa es la forma en cómo encaramos nuestros proyectos.

Sobre el modelo económico de VAIVEM. ¿Cómo se planifica el financiamiento y a qué organismos acude o a qué fondos aplica? O, ¿es una estructura que ya viene directo de esta asociación cinematográfica?

O sea, no ganamos mucho dinero por la exhibición de las películas individualmente, pero por eso intentamos tener un volumen grande de películas. Entonces, si tenemos una intención de programar permanentemente para que todos los ingresos vayan sumando. Y con eso vamos generando unos pequeños fondos y así

vamos adquiriendo películas. En algunos casos podemos invitar a directores y podemos tener ese margen de financiamiento para enriquecer la promoción de las películas y su exhibición. Para eso también nos asociamos mucho con colaboradores. La Universidad de las Artes es un buen ejemplo. Si nosotros estamos armando algún proyecto, le contamos a la Universidad y vemos de qué manera puede eso confluir con sus intereses y programas. Entonces, por ejemplo, algo no se llegó a dar por la situación en octubre, fue bastante calamitosa en toda Latinoamérica. Nosotros teníamos los derechos de exhibición de *Tarde para morir joven* [2018], la película de Domingo Sotomayor, y la estrenamos en octubre, justamente, en Quito. Y la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes estaba muy interesada en promover directoras. Entonces, organizaron el evento Interactos. Ahí fueron directoras ecuatorianas y era una buena oportunidad para llevar a Domingo. Al final no se pudo dar porque en Chile habían cerrado todos los aeropuertos, acá estaba todo hecho un caos y no había las condiciones para hacerlo. Esa iba a ser una colaboración como ya habíamos hecho antes con la Universidad de las Artes. Ahí ya no teníamos que pagar el ticket de avión, por ejemplo.

Entonces nos vamos asociando con empresas o instituciones que nos ayudan a financiar ciertas cosas. De ahí, las embajadas también son una fuente de financiamiento. Dependiendo de la nacionalidad de la película o las temáticas de las pe-

lículas hay distintos lugares donde podemos acudir para solicitar financiamiento. Depende de cada película. En cada una vamos pensando de dónde podemos sacar recursos. Hay películas más fáciles, más vendibles que otras, pero por lo general siempre nos damos la manera de conseguir socios a los que la película les puede interesar. Y de ahí, están los fondos del ICCA a los que siempre estamos atentos. Es una fuente importante para el financiamiento de los proyectos.

Justamente que haces mención al ICCA, había un fondo que era adjudicado a un paquete de seis películas, un fondo para distribución, aparte del fondo de distribución para películas individualmente. Pero el año pasado [2019] ese fondo por paquete no es entregado porque esa categoría se declaró desierta. Y este año se quitó completamente la categoría. ¿Cómo afecta esta decisión por parte del ICCA a las distribuidoras que manejan todo un catálogo variado?

Creo que es una falta de entendimiento por parte del ICCA. No creo que es mal intencionado ni nada, sino que los intereses son distintos. El ICCA tiene una visión muy industrializada del cine y lo que quieren que sea. Quieren que el Ecuador se vuelva un lugar para las producciones internacionales y que nosotros empecemos a brindar servicios a otros países. Me da la impresión de que lo que quiere el ICCA es convertir al Ecuador... o sea, eso es lo que quisieran y es lo que suena bien, fácil de vender y suena superconvinciente para la gente, que el Ecuador se vuelva

un lugar de producción muy fuerte y muy competitivo a nivel internacional. Y creo que, en esa visión tan industrializada, medio plana, y medio caduca, creo, quedan cosas por fuera, sin apoyo, por ejemplo la distribución, que yo no entiendo por qué fue declarada desierta el año pasado. Me parece sorprendente y terrible.

Se quitó Distribución y también la categoría de Creación de cortometraje, lo cual es fatal. Porque el cortometraje es fundamental para la formación. Y también esa era un poco la excusa del ICCA para sacarlo de la convocatoria, porque el cortometraje es algo formativo y esa no es tarea del ICCA, lo cual es absurdo. Es muy limitado pensar así. Porque el cortometraje no es sencillamente una tarea estudiantil. Es un formato distinto para trabajar el cine. Manoel de Oliveira filmaba cortometrajes hasta los 98 años y más. Es un formato distinto. Entonces, al ICCA creo que le falta un poco de interés por apoyar ese tipo de cosas que van por fuera del mundo industrial. Lo que sí me parece importante es que han abierto, y se está consolidando, una categoría de Coproducción Minoritaria, que eso es excelente y se entiende hacia dónde quiere ir el ICCA con eso. Y me parece súper bien. Pero desatender otras categorías tan importantes que, sin un instituto de cine, difícilmente van a encontrar formas de hacerse... es malísimo. Antes se le daba mucha plata a películas para que vayan a una carrera, pérdida de entrada, que es el Oscar, y no se da nada de recursos a proyectos más pequeños que tienen más importancia acá. El fon-

do para Distribución por Paquete era de \$20,000. El impacto es muy grande. Con eso puedes tener 6 u 8 películas en constante exhibición, que de otra manera no van a llegar jamás.

Hay un aspecto muy importante en la distribución, es lo que a nosotros nos interesa y creemos que es fundamental que el ICCA debería también entender eso: para hacer buen cine hay que ver buen cine. No solo de cuestión de fondos, y de plata, y de nombres, y de profesionalización, tal como lo dice el ICCA, que es a lo que apunta, que en teoría suena bien. Pero están olvidándose de la esencia, que es estar en constante contacto con el cine, ver lo que se está haciendo en otras partes del mundo y pensar por fuera de los modelos tradicionales. El ICCA está intentando, con los fondos, creo que profesionalizar mucho en ese aspecto, y sacar un poco la esencia, que es el pensar. El estar siempre haciendo, no esperando un fondo. Lo importante no es hacer la carpeta del ICCA para filtrar sino pensar tu película constantemente. Y eso queda por fuera del lado de la profesionalización. Creo que es una posición distinta y al ICCA esa parte creo que no le interesa. En ese sentido es más técnica y más burocrática, que hasta cierto punto es su función, pero creo que sí habría que tener una visión más elástica, más moldeable, que se vaya adaptando. Eso creo que le falta bastante al ICCA. Me parece que se quedan, a veces, muy enroscados en temas burocráticos. Parece que estuvieras yendo al ministerio 'de algo' y no debería sentirse así. Entonces, debería

haber una cosa más constante, un intercambio más pendiente con los gestores, con la gente que está produciendo, con la gente que realmente está haciendo las películas, que están moviéndose dentro de la industria del cine.

Sobre distribución, el año pasado supuestamente iba a haber una reunión con el director del ICCA, Jan Vandierendock, que nos iba a invocar a los distribuidores. Cosa que nunca ocurrió y ya vemos lo que sucedió, ya quitaron uno de los fondos para distribución. No siento que hay una apertura por parte del ICCA para conversar sobre estas cosas.

Esto es algo que, diríamos, está coartando ese objetivo en común de las distribuidoras cinematográficas en el país, de diversificar las propuestas fílmicas. Como ahora que se encuentran promocionando Panamá, el nuevo filme de Javier Izquierdo. Sobre su distribución en salas de cine comerciales, ¿qué estrategias aplican al momento de negociar su exhibición y qué trabas se pueden encontrar en el proceso de adquirir un espacio en las carteleras de estas salas?

Bueno, con las salas comerciales básicamente es solo un tema de perseverancia. Es solo insistir, insistir e insistir, hasta que ya les caes tan mal que te dicen que sí. No están obligadas las salas de cine a cumplir una cuota de pantalla con películas nacionales, pero hay como un acuerdo tácito con los productores nacionales de que sus películas sí van a encontrar

un espacio. No hay una obligación en general. Digamos, si nosotros distribuimos una película internacional, muy difícil sería que encontremos espacio en una sala grande. Sería muy complicado. Para una película ecuatoriana sí. Sabes que puedes contar con eso. Hay que hacerlo con mucha anticipación, eso sí. Porque también hay muchas películas que están buscando ese espacio. Hay que encontrar un buen momento, que sea fresco en el año, que no se esté cruzando con otros estrenos, nacionales, sobre todo. Solo así porque igual con las salas de cine dices: 'quiero estrenar en octubre', pero no se puede porque ese mes se va a estrenar *Avengers*, entonces no va a convenir. No estrenemos en octubre. Pero si dices que no a eso igual te puedes estar quedando sin estreno porque después de *Avengers* viene *El Rey León*, luego *Los Pitufos*. Entonces, nunca hay un momento ideal. Si es que se trata de competencia siempre vamos a estar compitiendo contra algún tanque gigante. Más bien es un tema de: qué mes te suena bien. A nosotros nos parecía que, para el estreno de *Panamá*, enero era un buen momento porque diciembre, imposible; nadie tiene la cabeza puesta en el cine. Y antes tampoco funcionaba porque estaba muy pegado al estreno de *La Mala Noche*. Enero nos parecía un momento fresco para hacerlo. Nos parecía también complicado porque ¿cómo promocionas enero desde diciembre que todo el ánimo está muy confundido con Navidad y la atención de diciembre es la usual? Entonces, ese fue un poco el reto: cómo lograr que la película se imponga, donde, desde octu-

bre a diciembre sabemos que no vamos a lograr nada, y para que la primera semana de enero, esa semana y media del estreno, sea muy eficaz. Entonces, todo diciembre fue planificar, y el primer día hábil, el dos de enero, ya estábamos en prensa. El tres de enero ya estábamos en carteleras. El cuatro de enero ya empiezas a aparecer en más prensa.

Activando mucho las redes sociales que son muy importantes y además son muy accesibles. Es increíble poder pagar pauta a ese nivel y tan direccionado. La estrategia en redes sociales resulta increíble. Antes, tu única forma eran pautas en radio y televisión y eso es impagable, no tiene sentido. Entonces, esos son los puntos fuertes: la prensa, los aliados estratégicos, a quién le puede interesar la película. Por ahí vamos también para que nos ayuden a promocionar. Tenemos ya una red armadita de todo el tiempo que hemos trabajado haciendo esto. Ya sabemos con qué periodistas culturales y a quiénes proponerles que escriban de la película. Siempre se está cocinando algo. Eso básicamente. De ahí fijarse en las salas que lo permiten, tipo Cinemateca, 8choyMedio, el espacio, en Guayaquil, Muégano. Bueno, y ahora que va a haber la sala en la UARTES. Esos son lugares en los que puedes tener más control y proponer cosas que enriquezcan la programación: un foro, una discusión, una charla entre personas. Ese tipo de cosas son las más interesantes.

¿Qué dirías que se necesita para que, en un futuro, podamos hablar de una indus-

tria cinematográfica que tenga un circuito de distribución bien establecido?

Uff... no lo sé. No lo sé, pero creo que... todo el mundo dice que el cine está muriendo y no sé qué, y Netflix y todo. Pero el cine creo que está teniendo sus años más exitosos de la historia. Creo que las películas que más recaudan están, hoy en día, haciéndose. Entonces, el cine como espacio de exhibición nunca va a dejar de existir. Lo que sí tiende un poco es a no diversificar mucho su programación. Eso da espacio a que sigan estableciéndose y creándose nuevos espacios de exhibición como, por ejemplo, un cine tipo el 8choyMedio. Yo me imagino que en Ecuador capaz se puede ir volviendo una cosa más chiquita pero más especializada. No me sorprendería que de aquí a un año haya una sala de cine independiente en Cuenca, por ejemplo. La sala que se va abrir en Guayaquil con la Universidad de las Artes es un ejemplo de eso. Va a volverse un punto de encuentro muy importante sí o sí. Entonces, creo que los pequeños son los que van a ir construyendo este lugar más beneficioso.

Hay que ser realistas también, porque sería absurdo que yo me abra una sala de cine con 300 butacas, pero sí podemos pensar en una sala que tenga 60 butacas y que estemos todo el tiempo tratando de llenar las 60 butacas para que no te sientas solito en el cine, y parezca que el lugar está cayéndose a pedazos. Hay que pensar en esa escala pequeña, tanto para producir las películas como para exhibirlas. Creo que ese es el futuro.

Yo no entiendo cómo una película puede demorar 10 años en hacerse para que se exhiba ¿dos semanas? Es demasiado esfuerzo, es muy desproporcionado. Creo que estamos motivados a pensar en un cine que se haga más rápido con menos plata y que no pierda el ímpetu. Creo que eso es clave. Y a la hora de exhibir también que no llegues cansado a buscarle distribución a tu peli... que nadie quiere ver... después de 10 años. Lo saludable es proyectar más a lo micro, creo. Y no estar tan preocupado del aspecto grande de la industria porque eso siempre va a ser medio utópico.

Ningún país tiene una industria cinematográfica vibrante. Todo el mundo tiene problemas. Creo que la solución es salirte un poco del sistema, para que el sistema no te someta tanto a sus tiempos, a sus requerimientos, y te terminen encareciendo. No digo que no haya que aplicar a los fondos. Los fondos son fundamen-

tales, pero creo que sí hay que repensar un poquito en las estructuras. Y nuestro interés de traer la Semana de Cine Portugués a Ecuador es un poco eso: que se vean esas películas. Ellos viven en un país con menos habitantes que Ecuador, en una crisis terrible, sin fondos, no hay plata, ese país es un desastre, y mira la cantidad de películas que producen por año y la importancia que tienen a nivel mundial. Tienen mucha repercusión. Y no son películas que van a llenar las salas de cine tampoco. Entonces, creo que la cosa es eso. Siempre pensar desde el lado artístico. Lo cual no significa que sea aburrido. Hay de todo un poco. Creo que esa visión más hacia lo industrial nos tiene estancados con ciertos prejuicios con respecto al cine de autor, y hace que la gente no quiera verlo, y hace que el ICCA deje de usar fondos para tareas que son importantes. Hay que trabajar en proyectos pequeños que sean grandes esfuerzos a escala.

Datos de los autores de los artículos

Lucía Bencomo Cruz nació en el año 1989 en Santa Cruz de Tenerife. Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna. Es máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En la actualidad cursa su tercer año de doctorado en Historia del Arte de la UAM en el programa de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura, en la tesis titulada: *El tiempo en el cine de Andréi Tarkovski*. Una vía hacia la epifanía fílmica.

Henry Benítez nació en la ciudad de Guayaquil en 1975. Recibió una importante influencia de la década de los 80 y 90. Como tecnólogo en Marketing, licenciado en Teología y licenciado en cine de la Universidad de las Artes de Guayaquil, el arte le ha parecido un lenguaje profundo y espiritual, encontrando en lo metafórico de la obra de arte su punto máximo.

Geovanny Narváez es PhD por la Faculty of Arts, KU Leuven (Bélgica) con la tesis “El cine latinoamericano y la estética de festival”. Entre sus áreas de interés y de especialización están la crítica y la teoría cinematográfica, la realización y la curaduría de proyectos artísticos. Es licenciado en Literatura y Lenguajes Audiovisuales (Ecuador); magíster en Arts, Lettres, Cultures (Francia); diploma en Arte y Antropología (Ecuador). Responsable y miembro fundador de CINEXAA (Centro de Investigación y Experimentación en Artes Audiovisuales). Actualmente es profesor en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador).

123

Erasmus Ramírez estudió sonido cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños, La Habana, Cuba. Ha trabajado como sonidista de campo y diseñador de bandas sonoras en cortometrajes y publicidad. Se ha especializado en Foley para cine. Diseñó el programa de estudios de la cátedra Sonido para la Escuela Nacional de Caracas. Licenciado en Idiomas Modernos por la Universidad Central de Venezuela, mención Investigación Literaria. Actualmente, es profesor en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), sede Mérida, Venezuela, en las cátedras de Sonido y Análisis Cinematográfico. Diplomado en Antropología Audiovisual.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa (“”) para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (‘) para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, «el cine no es más que recuerdos». ¹
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la <i>psyche</i> a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento. ²
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, <i>La Unión Europea</i> , 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. <i>La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico</i> . Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, “Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis”, en Anne Carr, <i>Religion, Feminism and the Family</i> (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, “Presencia y utilización de la traducción en prensa española”, <i>Meta</i> 56, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	<i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	<i>Inglorious Basterds</i> [<i>Bastardos sin gloria</i>] (Quentin Tarantino, 1995).

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

Instrucciones para los autores

1. FUERA DE CAMPO. Revista de cine es una revista arbitrada cuatrimestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, FUERA DE CAMPO. Revista de cine privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo revistadecine@uartes.edu.ec. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyen-do texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php).
Cada autor debe enviar dos documentos separados:
1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).
2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico (arturo.serrano@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Declaración de Ética y Mala Praxis en la publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.¹ En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.


1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el Llamado para Artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el Llamado para Artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.²
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

2 <http://publicationethics.org/resources/flowcharts>



Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en septiembre de 2020.
Familias tipográficas: Merriweather y Uni Sans.



Fuera de Campo es un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, pueden publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

Arturo Serrano
Director