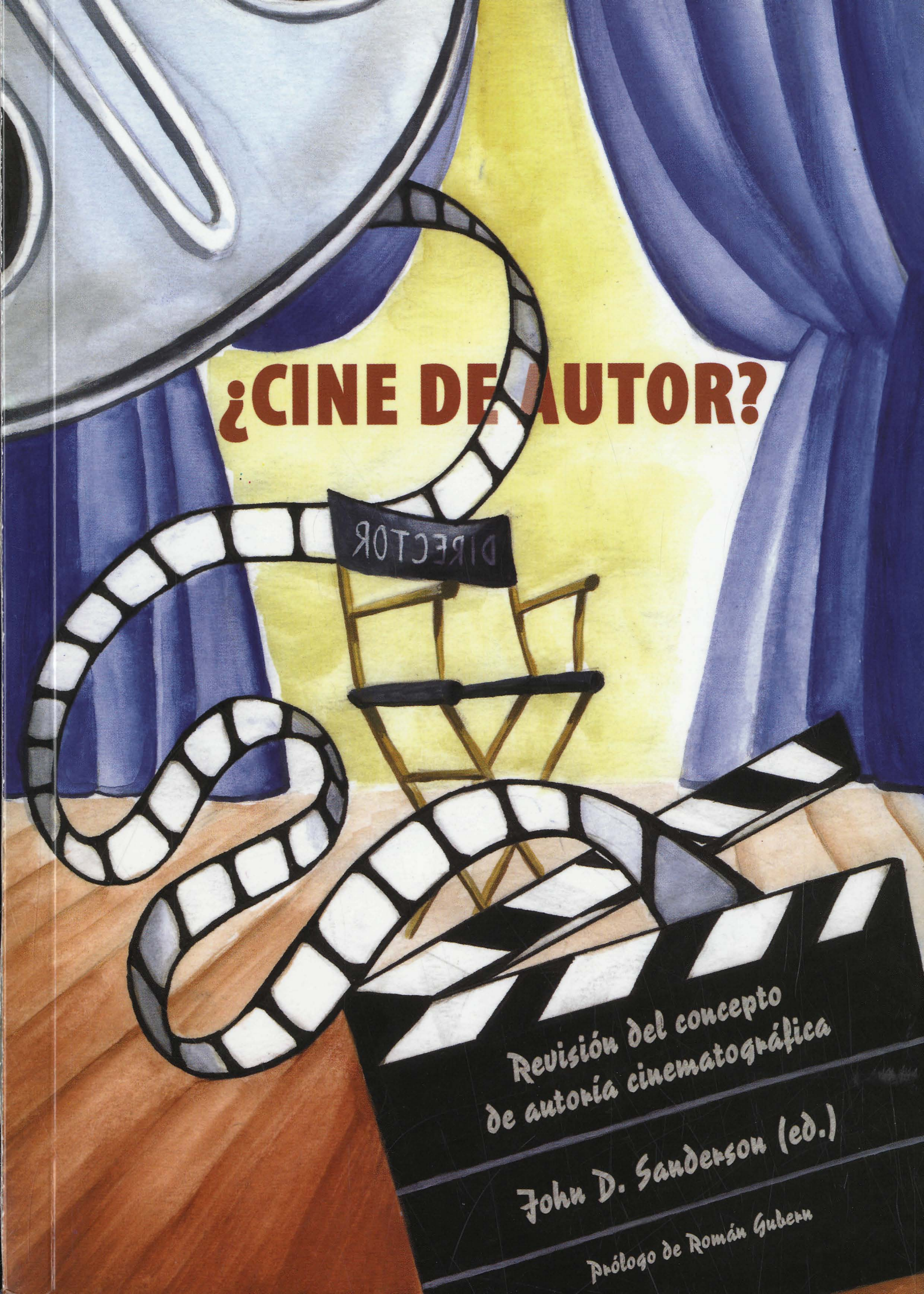


¿CINE DE AUTOR?

Revisión del concepto de autoría cinematográfica

John D. Sanderson (ed.)

Prólogo de Román Gubern

¿CINE DE AUTOR?
Revisión del concepto de autoría cinematográfica

Siguiente

John D. Sanderson
(ed.)

¿CINE DE AUTOR?

Revisión del concepto de autoría cinematográfica

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

© John D. Sanderson
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Universidad de Alicante
Portada: Marina Iborra
I.S.B.N.: 84-7908-838-9
Depósito Legal: MU-1817-2005
Fotocomposición e impresión: Compobell, S.L. Murcia

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna o por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

ÍNDICE

Presentación 9
John D. Sanderson

Prólogo 15
Román Gubern

Algunos estilemas en la obra de Theo Angelopoulos: *mise en abîme*, elipsis y fuera de campo 21
Francisco Javier Gómez Tarín

Mirando a través del cañón: distancia, contexto y recepción de las películas mexicanas de Buñuel 39
Jordi Sánchez Navas

¿Racismo a la inversa?: sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y *Haz lo que debas* (1989) 55
María Frías

La intromisión de la realidad objetiva en el cine de Peter Weir 73
Ronald Geerts

¿Quién inventó a Ed Wood?: una reflexión sobre el concepto de *autor* 87
Irene Ruiz Mora

Colaboradores 101

PRESENTACIÓN

Las comprensibles ansias catalogadoras que se extienden por el mundo académico con respecto al estudio de la cinematografía han generado diversas teorías que pretenden clasificar películas y directores en grupos y subgrupos con el fin de aportar una viabilidad a su análisis. A partir de la consolidación en los años 70 de los *cultural studies* en el ámbito universitario anglosajón, se observa la adopción generalizada de una perspectiva que da prioridad a la tendencia hacia una temática determinada por encima de aspectos vinculados a la sintaxis cinematográfica. Así nos encontramos, en ocasiones, con unas pautas de análisis en las que se ensalzan unos objetivos de redención social en detrimento del estudio de factores estéticos o narrativos.

La teoría que da título a este volumen, *cine de autor*, surgió de un contexto distinto y una etapa anterior, la revista francesa *Cahiers du Cinéma* en los años 50, una época en la que el medio cinematográfico era aún considerado menor con respecto a las grandes disciplinas canónicas artísticas que sí merecían la atención de las cátedras universitarias. El conjunto de críticos y cineastas que escribían en las páginas de esta revista reconocían elementos recurrentes en la filmografía de unos determinados directores, se afanaban en elaborar teorías sobre ellos y se atribuían la capacidad de elaborar un panteón de los elegidos, igual que se hacía en otras manifestaciones artísticas.

El concepto de género cinematográfico, transplantado del literario, había supuesto en la práctica un acuerdo tácito entre la industria cinematográfica y el público gracias al cual el espectador entraba a la sala de cine esperando ver satisfechas las expectativas creadas por la clara adscripción de la película anunciada a un género concreto.[1] Ahora, con la irrupción del cine *d'auteur*, se podía establecer un proceso

1 En este sentido, es interesante recalcar que *Cahiers du Cinéma* también contribuyó a "canonizar" géneros intelectualmente denostados como, por ejemplo, el *western* gracias al análisis laudatorio de

paralelo de reconocimiento de la obra de un director basado en dos coordenadas principales: la caligrafía cinematográfica y la recurrencia temática. Para el crítico, el punto álgido se alcanzaría al identificar en una obra completa obsesiones ocultas incluso para el propio cineasta, que podían abarcar desde una tipología de plano o una estrategia de edición, hasta un perfil determinado de personaje o un desarrollo argumental repetitivo. Sin embargo, nadie parecía plantearse que precisamente esta repetición pudiera revelar un anclaje creativo o una ausencia de originalidad, porque el anhelo de establecer un orden catalogador en la producción cinematográfica superaba cualquier otra consideración. De hecho, cuando un director canonizado se apartara de sus signos distintivos y pretendiera explorar nuevos confines fílmicos, las películas resultantes que no entraran en las coordenadas reconocidas por el aparato crítico serían despachadas como menores, pasándose por encima de ellas casi de puntillas para no estropear la hermenéutica teórica existente sobre ese *auteur* específico.

Los detractores de esta teorización argumentan que, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, el cine requiere de la labor conjunta de demasiados profesionales como para adscribir la creación de una película a una única persona. Tomando el caso de *Ciudadano Kane* (1941), todavía considerada la mejor película de la Historia del cine, se encumbra a Orson Welles como *auteur* cuya ópera prima alcanza unos imprevisibles niveles de genialidad, recalcándose el uso, entre otros recursos, de la profundidad de campo y el plano secuencia como sublimación cinematográfica frente al predominio del montaje procedente de la escuela soviética. Sin embargo, estos recursos estilísticos ya se encontraban en algunas películas de William Wyler de la época. La clave estaría en que su habitual director de fotografía, Gregg Toland, también ejerció esa labor en *Ciudadano Kane* de Welles; sin embargo, nunca se hablaría de Toland como *auteur*. Y trasladándonos a otras épocas, podemos preguntarnos por la importancia de los guiones de Rafael Azcona en las películas de Berlanga, o de la música de Angelo Badalamenti en las de Lynch, o de la interpretación de Robert de Niro en el cine de Scorsese. O incluso, como dijo Godard desde las propias páginas de *Cahiers*, de la influencia *autoral* de Henri Langlois sobre tantos directores con su labor al frente de la Cinemateca de París, programando películas de muy difícil localización en aquella época anterior al video y el DVD.

Llegados a este punto, quisiera mencionar un libro recientemente publicado, *The Whole Equation: A History of Hollywood* (David Thomson, 2005), en el que su autor hace obligatoria referencia a quien probablemente fuera el primer *auteur* norteamericano de la historia del cine: D. W. Griffith. Según cuenta Thomson (2005: 100),

las películas de John Ford, director que, teóricamente, se habría considerado alejado de la perspectiva autoral por su pertenencia al *studio-system* estadounidense. Incluso acuñaron un término para otro género que gozaba de escasa consideración, *film noir* (a partir de la colección de novelas *Serie Noire* de la editorial francesa Gallimard), tras la exaltación de determinadas películas de Howard Hawks que se podían adscribir al mismo.

Griffith era un actor mediocre que, para seguir empleado en la productora Biograph, tuvo que aceptar, muy a su pesar, el oficio de director:

> Vale la pena preguntarse que significaba *dirigir* entonces, aunque sólo sea porque aquel germen funcional primitivo probablemente aún siga ahí en este empleo que actualmente se considera mucho más elevado. El director era el manager, un intermediario entre elementos como el guión, la cámara y los actores (tareas autosuficientes en sí mismas). Estaba ahí para mantener la eficacia del proceso; coordinar a los actores en la acción; asegurarse de que la cámara estaba cargada y lista.
>
> (...) Griffith fue uno entre varios que poco a poco dedujo distintas maneras de filmar cosas; era un organizador, con el suficiente instinto actoral para escoger los momentos clave en la acción y ver como un cambio de posición en la cámara podía generar una sutileza. *(Mi traducción)*

Thomson se está refiriendo a uno de los creadores del lenguaje cinematográfico, algunos de cuyos descubrimientos narrativos de hace casi un siglo aún siguen vigentes. Pero cabría preguntarse la importancia que tuvieron así mismo sus colaboradores habituales que posibilitaron que rodara casi cuatrocientos *one-reelers* de entre quince y veinte minutos en apenas cinco años. Es evidente que la jerarquía del director es, en muchas ocasiones, determinante en las elecciones tomadas durante el rodaje, y el producto final del auténtico *auteur* rebosa de unas distinguibles "marcas de fábrica", pero también es saludable la consideración que se merecen otros profesionales participantes en ese proceso de producción.

Dentro de la ingente labor de promoción cultural realizada por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Univeridad de Alicante, se puede encontrar la organización reciente de un seminario y un curso dedicados, precisamente, al *cine de autor*. A partir de ahí surgió la idea de recoger en este volumen artículos de algunos de los más destacados participantes en los mismos que revisaran este concepto de autoría cinematográfica aplicado a la obra de directores significativos.

El prólogo de esta edición lo firma el decano de los estudios sobre cine en España, Román Gubern, catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Autónoma de Barcelona, quien realiza una concisa y exacta revisión del concepto de autoría cinematográfica con una aplicación que abarca desde los orígenes del cine (Georges Méliès) hasta el director español actualmente más universal, Pedro Almodóvar. Gubern contrasta la perspectiva mayoritariamente comercial del contexto cultural estadounidense (que él conoce bien tras sus años de docencia en aquel país) con las mayores posibilidades artísticas que se pueden encontrar en el europeo para concluir que en este continente podremos oponer resistencia a la globalización cinematográfica homogeneizadora gracias, entre otros factores, a la fuerza diversificadora que aportan las múltiples propuestas autorales europeas.

A continuación recopilamos cinco artículos sobre otros tantos directores cinematográficos de muy diversa índole, en los que se conjuga una rigurosa base epistemo-

lógica con un minucioso análisis de algunas de sus películas más representativas. Empezamos, por orden alfabético, con la aún desafortunadamente poco conocida obra de Theo Angelopoulos, y más concretamente con el fascinante *close reading* que Gómez Tarín realiza de *El viaje de los comediantes* (1975) y *La mirada de Ulises* (1995), sus dos filmes más alabados por la crítica especializada. Seguidamente tenemos un recorrido por la etapa mexicana de Luis Buñuel, con un amplio caudal de información que Jordi Sánchez Navas pudo recopilar durante su dilatada labor profesional en México, y un análisis concluyente sobre su producción durante aquel periodo que desmonta algunos de los *clichés* existentes sobre películas aún consideradas "menores" del cineasta de Calanda. De ahí pasamos al exhaustivo estudio que realiza María Frías sobre *Haz lo que debas* (1989) con el objetivo de extraer unas pautas recurrentes que se pueden extender a otras películas del director Spike Lee, abanderado de la resistencia afro-americana a la homogeneización blanca de la cultura estadounidense, aún más acusada en el campo de la cinematografía. A continuación nos encontramos con la versátil trayectoria del australiano Peter Weir, realizador de películas que abordan argumentos, géneros cinematográficos y contextos culturales muy diversos, pero en las que, con la ayuda del perspicaz análisis de Ronald Geerts, podemos identificar una fijación casi obsesiva de este director por reflejar la multiplicidad de perspectivas desde las que se puede observar el mundo y el conflicto que se genera con la supuesta realidad objetiva occidental. Y por último, Irene Ruiz Mora hace una atrevida aproximación a la obra de Ed Wood que se genera, entre otros factores, gracias a la película biográfica sobre este director realizada por Tim Burton (1995), para demostrar que algunas herramientas de análisis utilizadas con el *film d'auteur* pueden aplicarse también a cineastas situados en las antípodas del panteón de los elegidos.

Por lo que respecta a la temática general de este volumen, es necesario constatar la utilización de una muy diversa fundamentación teórica que contribuye decisivamente al rigor observado en estos cinco artículos, muy lejos del impresionismo subjetivo que se asocia en ocasiones con el análisis cinematográfico. Era de esperar una amplia referencia a *Cahiers du Cinéma* como manantial desde donde surge el concepto esencial, y que, en los artículos sobre directores norteamericanos (de María Frías e Irene Ruiz), se aludiera a la necesaria apropiación y derivación del concepto de *auterism* por parte de Andrew Sarris para el contexto anglosajón. También habría que destacar, desde una perspectiva más generalista, la omnipresencia de Roland Barthes a lo largo del volumen con algunos de sus conceptos más popularizados. A partir de ahí, las aportaciones teóricas abarcan una amplia gama de fuentes como, por ejemplo, la exhaustiva presentación de Gómez Tarín, donde encontramos a Booth, Kristeva, Casetti y Booth entre muchos otros, o la perspectiva "extranjera" de Geerts, que aplica minuciosamente las pautas de análisis narrativo de Ernst Bloch y la *vision du monde* de Lucien Goldman al estudio del cine de Weir. Por último, resaltar las referencias a la teorización académica

hispana en este volumen, principalmente, por razones obvias, en el artículo de Sánchez Navas donde, podemos encontrar numerosas menciones a ensayos de Agustín Sánchez Vidal y Carlos Fuentes, entre otros. Todo son, en suma, aportaciones epistemológicas desde distintas disciplinas que contribuyen a fundamentar y re-examinar el concepto de autoría cinematográfica.

En cualquier caso, y como hemos dicho anteriormente, la corriente teórica centrada en el *auteur* fue superada a finales de los 60 e inicios de los 70 desde el ámbito universitario, generalmente aplicando perspectivas procedentes de la literatura y la filosofía. El post-estructuralismo y los *cultural studies* iban arrinconando progresivamente la figura del director en favor de los componentes del *contexto de recepción*, y nos encontrábamos con que los espectadores, el sistema político-económico y el aparato crítico cobraban un inusitado protagonismo en el proceso de conferirle un significado al producto cinematográfico. Hay que destacar que, de la misma manera que una película está vinculada al contexto socio-económico-cultural en la que se produce, la recepción crítica de la misma también responde a una tendencia perceptiva determinada que no tiene por qué coincidir necesariamente con la existente en la época de su estreno. Ya en el alumbramiento del concepto de *auteur*, como hemos dicho anteriormente, se producen rectificaciones con respecto a las películas de John Ford y Howard Hawks, hasta entonces ignorados por la *intelligentsia*. Los directores están continuamente subiendo y bajando peldaños en el panteón de los elegidos en función de la perspectiva teórica elegida y de la cronología de la recepción. Algunos de los directores analizados en este volumen son buen ejemplo de esta situación. Según Sarris, "Buñuel era un *auteur* incluso antes de dominar la técnica";[2] prácticamente nacido en el panteón. Weir, sin embargo, para muchos habría descendido un peldaño desde su inicial exotismo australiano tras plegarse a los ineludibles condicionantes de la industria norteamericana, por muy interesante que siga siendo su labor dentro de la misma. Y un director de serie Z como Ed Wood jamás pasaría a formar parte del grupo de los elegidos, por supuesto, pero también cumpliría una función como objeto de sarcasmo y, quizás, como demostración de que todo cineasta puede llegar a concitar atención crítica, aunque sea por los motivos equivocados.

Cabe preguntarse si ha cambiado en algo el concepto de autoría cinematográfica a los cincuenta años de su creación. Resulta evidente que tanto los estilemas reconocibles como la recurrencia temática siguen vigentes como los principales elementos merecedores de un esfuerzo analítico. Quizá habría que destacar también que la paratextualidad creativa parece tener cada vez mayor peso, quizás por la influencia de la perspectiva sociológica asociada a los *cultural studies*. Las *boutades* surrealistas y el exilio político de Luis Buñuel parecieron cobrar, en el centenario de su nacimiento,

2 Andrew Sarris, "Notes on the *auteur* theory in 1962" (1962), en Leo Braudy y Marshall Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nueva York y Oxford, Oxford U.P., 1999, 515-9.

tanta importancia como su obra cinematográfica. El radicalismo militante de Spike Lee y su enfrentamiento *on your face* con la industria norteamericana son factores nada desdeñables que contribuyen a su canonización. Incluso la tormentosa biografía de Ed Wood, reflejada parcialmente en la película homónima de Tim Burton, ha contribuido a que se preste atención a su nada destacable obra.

Por otra parte, la tan cacareada independencia del director es tan difícil ahora en la mayor industria cinematográfica, la norteamericana, como en épocas anteriores, y hasta leyendas vivas como Scorsese o Bertolucci tienen que plegarse a las exigencias de las productoras.[3] Se trataría, por tanto, de instalarse en el pragmatismo creativo y seguir realizando, como hace Weir en la medida de lo posible, el cine que uno quiere sin que las concesiones comerciales que se tengan que hacer difuminen su labor hasta dejarla irreconocible. Sin embargo, los ejemplos admirables de Angelopoulos y Lee demuestran también que aún se puede hacer cine verdaderamente independiente, aunque quizás sea Europa un territorio más propicio en este sentido.

El estudioso y el cinéfilo seguirán buscando significados subyacentes en las películas *d'auteur* que considere merecedoras de tal calificativo, y siempre estarán ojo avizor ante la posibilidad de que surja un filme desconocido, pasado o actual, que rete lo establecido, rompiendo convenciones y derrocando códigos. La autoría cinematográfica, por tanto, seguirá compartiendo necesariamente espacio teórico con otras corrientes de análisis aunque sólo sea por la comprensible tendencia a desvelar la identidad creativa que hay detrás de ese maravilloso texto fílmico que uno acaba de descubrir.

John D. Sanderson
Universidad de Alicante
Septiembre 2005

3 A este respecto se puede leer el libro de Peter Biskind *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance & the Rise of Independent Film.* Londres, Bloomsbury, 2004.

PRÓLOGO

Román Gubern
Universidad Autónoma de Barcelona

Aunque la teoría del cine de autor se formalizó en los años cincuenta en las páginas de la revista parisina *Cahiers du Cinéma*, lo cierto es que esta formulación teórica tiene una larga prehistoria o protohistoria. Así, en los orígenes del cine nos encontramos ya con la figura del cineasta y prestidigitador francés Georges Méliès, cuya actividad múltiple como productor, guionista, director y hasta actor de sus películas se define como una práctica rigurosamente autoral. Es cierto que Méliès no reivindicó ni teorizó el estatuto autoral de su obra, pero sus películas exhiben una técnica, un estilo y un universo imaginario estable, reconocible e identificable, como requiere la teoría canónica moderna del cine de autor. Más tarde, en los años veinte, los críticos más sagaces habían interiorizado una jerarquía estética que les permitía reconocer el estilo y el mérito de ciertos directores privilegiados como Murnau, Fritz Lang o Eisenstein, y en sus críticas establecían una neta distinción entre sus obras maestras y el resto de la producción.[1] De manera que en los juicios de aquellos críticos subyacía una teoría implícita y no elaborada del cine de autor que todavía no recibía tal nombre. Y en los años cuarenta, incluso en el mercado cinematográfico español, había dos directores cuyos nombres ya eran utilizados como reclamo publicitario en el estreno de sus películas: Alfred Hitchcock y Cecil B. DeMille. Sus nombres, populares y admirados por el público, podían valer tanto, a efectos publicitarios y por el atractivo de sus imaginarios bien reconocibles, como los de Gary Cooper, Humphrey Bogart, Ingrid Bergman o Katharine Hepburn.

1 Nos hemos referido a la "distinción", un concepto clave que propondrá de forma precisa Pierre Bourdieu en su ensayo sobre el arte *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1988.

Pero, como antes dijimos, la especulación teórica y la formulación crítica del concepto de cine de autor fue obra de los *Cahiers du Cinéma* en los años cincuenta gracias a los textos de André Bazin, François Truffaut y Eric Rohmer, principalmente. En realidad, su formulación no hacía más que extrapolar a la crítica de cine un concepto ya bien establecido en la historiografía del arte desde el siglo XIX, al reconocerse los méritos de la *originalidad autoral* en el campo de la pintura, la escultura, la música, etc. En este sentido, y de acuerdo con la tradición de la historia del arte, el autor se contraponía al artesano, si bien nadie negaba que han existido y existen buenos y malos artesanos en el campo de la producción artística. En el caso concreto de la revista francesa en la que se incubó doctrinalmente el movimiento de la *nouvelle vague* como corolario práctico de su especulación teórica, la autoría de los realizadores se enfrentaba polémicamente al "cine de productor", motivado únicamente por razones mercantiles, y al "cine de guionista", encausado en el caso francés por su pedantesca sobrecarga literaria al servicio de un presunto "realismo psicológico", al que se acusaba precisamente de no ser "realista" ni "psicológico".

El concepto singular de autor es complementario, en la metodología historiográfica del cine, de las tendencias colectivas que representan tanto las escuelas nacionales como los géneros. Las tendencias se definen por un estatuto colectivo y diacrónico, mientras que el autor designa una singularidad individualizada. Dicho lo cual, está claro que los autores operan con frecuencia en el seno de los movimientos colectivos de las escuelas nacionales y de los géneros. Así, en el expresionismo alemán se reconocen como perfectamente diferenciados el estilo y el imaginario de F. W. Murnau y el de Fritz Lang, pese a pertenecer ambos a la misma escuela. Y lo mismo puede decirse de los grandes autores del cine mudo y épico soviético. René Clair criticó de modo pertinente a S. M. Eisenstein cuando este afirmó que el autor de sus películas era el pueblo soviético. Clair[2] escribió:

> no juguemos con las palabras. Si *El acorazado Potemkin* está hecho por el pueblo, *El fin de San Petersburgo* lo está igualmente. Sin embargo, hay un estilo Eisenstein en el primero y un estilo Pudovkin en el segundo, muy diferente el uno del otro, lo que no habría ocurrido si el mismo 'pueblo' fuera el autor de los dos films.

Las mismas observaciones pueden predicarse de los grandes autores del cine neorrealista italiano (como Visconti, Rossellini o De Sica) y de la *nouvelle vague* francesa (Godard, Truffaut, Resnais, Chabrol), punta de lanza del relevo generacional y de la regeneración estética que supusieron los llamados "nuevos cines" de los años sesenta (*Free Cinema*, *Cinema Novo*, etcétera), que si bien fueron posibles por un recambio generacional en los realizadores, también lo fueron por un relevo generacional en los públicos, con su segmento maduro y más conservador recluido

2 René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*. París, Gallimard, 1970, 63-4.

ante el televisor doméstico mientras las salas eran frecuentadas preferentemente por un público más joven y receptivo (formado, no pocas veces, en la asistencia a los cineclubs) que aceptó de buen grado las nuevas propuestas estéticas. Y este listado puede clausurarse provisionalmente con la escuela del Dogma 95, que ha llegado a formalizar un canon estético en forma de preceptos técnicos obligatorios, homogeneidad que no ha podido evitar que, en su movimiento, reconozcamos ciertos autores dotados de talento, en contraste con ciertos realizadores que ofrecen muy escaso interés a pesar de adscribirse a tal escuela.

El mismo fenómeno de globalidad y de individualidad se produce si examinamos el perfil autoral en el campo de los géneros. Stanley Kubrick abordó con una personalidad muy acusada el cine policiaco, el cine histórico, el de ciencia ficción y la comedia, dando como fruto películas de género que son ejemplarmente autorales. Podemos distinguir el diferente tratamiento y preocupaciones estilísticas y morales al abordar el cine criminal por parte de directores con tanta personalidad como Alfred Hitchcock y Claude Chabrol. Y lo mismo podríamos decir de los famosos *westerns* de John Ford. En pocas palabras, en el seno de lo homogéneo (escuela nacional o género) coexiste lo heterogéneo.

No hace mucho la revista norteamericana *Empire* ha efectuado una encuesta entre sus lectores para decidir cuál es el mejor director de la historia del cine. El resultado, previsible en el fondo, ha colocado en la cumbre a Steven Spielberg en una lista de nombres en la que no se hallaba Jean Renoir, ni Roberto Rossellini, ni Eisenstein, ni Jean Vigo, ni Kurosawa... Con esta votación inculta se ha demostrado una vez más que, en el campo de la cultura de masas, el paso del tiempo acaba por convertirla en cultura de especialistas, es decir, de historiadores. El cine sigue siendo un espectáculo popular, pero su historia es ya cosa de expertos.

La elección de Spielberg por parte de los lectores corresponde, además, a la lógica norteamericana que ve en el cine un *entertainment* o un *show business*, categorías semánticas que designan, en el primer caso, a un producto y/o su función social (entretenimiento), y en el segundo a una industria o negocio. Los conceptos de arte o de cultura aparecen rigurosamente excluidos de este capital semántico. Baste señalar que los publicitarios norteamericanos han dividido a su ciudadanía, a efectos de marketing y de consumo, en sólo cinco categorías de *VALS* (*Values and Life Styles)*, que designan a cinco perfiles sociopsicológicos y consumidores, que en realidad se pueden reducir a cuatro, ya que una de las categorías designa a los pobres, que no consumen y escapan a sus objetivos publicitarios. Naturalmente, la citada concepción del cine como *entertainment* o *show business* es frontalmente opuesta al interés del cine entendido como actividad creativa autoral. Y por eso, en el lenguaje universitario de aquel país ha hecho fortuna el concepto de cine *manistream* o dominante (es decir, el *entertainment* y el *show business*). Pero el concepto de cine *mainstream* implica también la existencia de un cine *off-mainstream*, como puede ser, por ejemplo, el de Jim Jarmusch.

Esto es importante, porque el cine minoritario es el que acaba abriendo nuevas rutas de las que se aprovecha finalmente el cine *mainstream.* David Bordwell[3] ha explicado con elocuencia como, en la etapa del cine mudo, los grandes estudios de Hollywood proyectaban ante sus técnicos las películas más avanzadas que llegaban de Europa (especialmente de Alemania y la Unión Soviética) para que estudiasen sus efectos, sus tratamientos fotográficos, el uso de sus objetivos, sus ángulos de cámara o las estrategias de montaje, aprendieran de ellos y pudieran reutilizarlos en su producción local, debidamente domesticados para sus públicos populares. Es decir, los técnicos de Hollywood estudiaban con atención los hallazgos técnicos de las vanguardias europeas para apropiarse de ellos al servicio de sus intereses comerciales. Es un ejemplo que corrobora como las vanguardias abren nuevas rutas de futuro para el cine *mainstream.*

Dicho lo cual, hay que reconocer que es posible establecer una jerarquía autoral que va desde la cúpula del cine de panteón hasta el cine de consumo. Esta estratificación autoral se puede llevar a cabo en virtud del coeficiente de experimentalidad de los diferentes realizadores que suele traducirse, por su singularidad, en un mayor riesgo económico. Aunque en este asunto interviene un fuerte grado de opinión subjetiva (y por lo tanto no científica), es posible postular que en el cine de panteón contemporáneo se agrupan nombres como Theo Angelopoulos, Manoel de Oliveira, Lars von Trier, José Luís Guerín, Victor Erice o Jim Jarmusch. En otro nivel, presumiblemente con menor riesgo comercial, nos hallaríamos con autores como Woody Allen y Pedro Almodóvar cuyas películas configuran un idiolecto muy reconocible (tal vez más en el primer caso por la frecuente presencia de Allen como actor), pero también se pueden ubicar aquí Joel Coen o Eric Rohmer.

Acabamos de mencionar el nombre de Pedro Almodóvar que, en nuestra opinión, resulta especialmente interesante porque ha adquirido un perfil individualizado muy singular a partir de una relectura y reelaboración posmoderna de tradiciones y raíces muy locales o nacionales. En efecto, el universo de Almodóvar deriva de la tradición de la novela picaresca (sobre todo en la modalidad de picaresca femenina, pues muchas de sus películas son *women pictures*), del costumbrismo del sainete, de la distorsión grotesca del esperpento, de los resortes del melodrama latino, de la cultura de masas católica y del humor con retruécano de la astracanada. De manera que su reelaboración posmoderna de estos filones culturales nacionales le ha permitido producir una obra de validez internacional. Un buen ejemplo, como ocurrió con Buñuel, de cómo lo local accede a lo universal. Por eso en Almodóvar confluyen exitosamente la doble identidad de lo local y de lo autoral que definen su fuerte singularidad.

Desde hace unos cuantos años, la UNESCO promueve una campaña a favor de la diversidad cultural y en contra de la homogenización que es fruto de la globa-

3 *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960.* Nueva York, Routledge, 1988, 70-4.

lización económica y de los productos de las industrias culturales dominantes. La *aldea global* que ensalzó McLuhan ha mostrado su rostro perverso porque, mientras en las aldeas todo el mundo se comunica horizontalmente con todo el mundo, en la nueva *aldea global* los flujos de comunicación tienden a ser monodireccionales, desde el Norte prepotente al Sur y al Este colonizados culturalmente. Ha llegado a afirmarse que el islamismo radical no constituye más que una reacción identitaria explosiva contra la homogeneización impuesta por la cultura occidental dominante. No nos aventuraremos por este camino, y preferimos constatar que también en la cultura audiovisual de masas han surgido tales reacciones identitarias, a veces con gran torpeza. En los años setenta del pasado siglo aparecieron tanto en Cataluña como en Baviera algunas comedias cinematográficas de bajísimo costo y protagonizadas por cómicos locales, catalanes o bávaros, hablando su idioma vernáculo, que se explotaban únicamente en sus territorios. Luego este tipo de cine cantonalista ha sido absorbido por las televisiones locales en forma de series o de telenovelas. Pero el éxito popular de series localistas y costumbristas españolas como *Farmacia de guardia* o *Los Serrano* evidencia que el "esperanto figurativo" planetario de Hollywood incita el apetito hacia alternativas más próximas al espectador.

Para resumir el sentido de mi intervención diré que hoy existe un cine *centrípeto* (*mainstream*, estandarizador o uniformizador, bajo el imperio de un canon globalmente dominante) al que se enfrenta un cine *centrífugo* (autoral y diversificador). En Europa este dilema cultural hizo dar en su día algunos pasos en falso: las coproducciones apátridas y descafeinadas, con profesionales de diversos países, fracasaron bajo la etiqueta despectiva de *europuddings* para dar paso luego a las coproducciones financieras regidas por el modelo del cine autoral. En esta fase estamos ahora, con un panteón autoral europeo diversificado en el que lucen los nombres de Julio Medem, Eric Rohmer, Ken Loach, Jacques Rivette, Nanni Moretti, Alex de la Iglesia, André Techiné, Lars von Trier, Manoel de Oliveira, Manuel Gutiérrez Aragón o Roberto Begnini. Con estos nombres intenta forjarse ahora, en nuestro continente, una identidad cultural basada en la legitimación de la heterogeneidad autoral.

ALGUNOS ESTILEMAS EN LA OBRA DE THEO ANGELOPOULOS: *MISE EN ABÎME*, ELIPSIS Y FUERA DE CAMPO

Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I. Castellón

DEL "AUTOR-DIOS" AL "AUTOR-PROCESO"

Puesto que el tema genérico que convoca este texto plantea la cuestión de la autoría, me gustaría explicitar un punto de vista que apunta hacia la escasa solvencia del término, ya que la relación entre un supuesto autor y el espectador es altamente conflictiva y sólo posible a través de la obra, que actúa como ente mediador.

Todo texto es un tejido, en brillante imagen suministrada por Julia Kristeva, una *textura* de múltiples engarces y procedencias, donde el autor es solamente una huella, una parte ínfima de un conglomerado multisignificante. Como señala Roland Barthes (1987: 69):

> Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.

Así pues, si abandonamos la idea de un autor todopoderoso, perfectamente dueño de su obra, creador, en el sentido estricto del término, de un discurso unívoco de carácter denotativo, nos situamos en un territorio que permite al lector compartir la autoría (en tanto que interpretación) y moverse en el seno de una inconmensurable madeja de intertextualidad ligada a su experiencia y cultura. Conviene fijar

la postura del comentarista sobre un criterio tan complejo, a la par que esencial y determinante.

> Bajo la misma noción tradicional de "texto" han venido funcionando, de modo ambiguamente simultáneo, dos conceptos diferentes que remiten a realidades y posiciones distintas: el primero remite al objeto dado; el segundo lo hace al resultado del trabajo que el crítico / lector / espectador opera sobre dicho objeto en un esfuerzo por apropiárselo, reconstruyendo entre sus intersticios la presencia del *otro*. Llamaremos al primero *espacio textual*, reservando el término *texto* para el segundo (Talens, 1986: 21)

Esta definición –a la que nos sumamos– apunta hacia la constitución del texto en el momento de su interpretación, suspendido entretanto en un "espacio textual" pendiente de actualización. Negamos, pues, la existencia de un texto como objeto con sentido previo en la medida en que depende del proceso de lectura y, en consecuencia, existirán tantos textos provenientes de un mismo artefacto como lecturas se den de él, siempre y cuando sea respetado en el proceso de interpretación la coherencia de un *principio ordenador* (cuestión esta ya formulada por Mukarovski al separar artefacto artístico de objeto estético como resultado de su actualización). El autor se manifiesta en el texto como huella, o *huella de huellas*, ya que el mecanismo de lectura suma a la dirección de sentido que estuviere implícita en la obra el bagaje cultural y contextual del lector, que se convierte así en autor a su vez al investirlo de un sentido final: "Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar" (Eco, 1987: 73)

La caracterización del texto como un "tejido de espacios en blanco" que deben ser "rellenados" y que, en su origen, han sido propuestos por un emisor que, de alguna forma, ha contemplado el proceso de lectura y previsto las direcciones de sentido, otorga al lector una condición protagonista en la medida en que se trata de una última actualización capaz de "corregir" o "alterar" las previsiones iniciales.

Esa "máquina perezosa" que llamamos texto, sea cual sea el medio que utilice para su manifestación (literatura, artes plásticas, audiovisual, etc.), prevé su lector y le concede la capacidad de actuar sobre el significante –sobre lo dicho y sobre lo "no dicho", sobre la materia explícita y sobre la implícita– para completar toda estructura ausente. El texto, pues, es una "*máquina presuposicional*" (Eco, 1987: 39) que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor (lector) sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico.

Todo texto es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes–, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-intérprete. Casetti (1980: 53), al hablar del texto fílmico, explicita una serie

de elementos: *objeto lingüístico construido según reglas determinadas, reconocido por lo que es en sí mismo, encuentro de intenciones de un emisor y expectativas de un receptor...* En nuestro criterio, no creemos que tales reglas estén determinadas; es más, este tipo de visión nos enfrenta a un cine estandarizado (*reconocible como tal*) fruto de un discurso cerrado, perfectamente identificable que, si bien cruza intenciones con expectativas, no parece permitir una lectura polisémica ya que lo caracteriza como *conjunto discursivo coherente y acabado.*

Para que se dé un "conjunto discursivo" tiene que existir la figura de un ente emisor, representado o no en el mismo. Se suele manejar el concepto de "autor" para adjudicar y etiquetar tal procedencia. Desde nuestra perspectiva, en el lugar del emisor del texto (y del discurso) aparece un ente específico, vinculado con el término "autor", que sólo podemos utilizar como una etiqueta que sirve el objetivo básico de "entendernos" a través del lenguaje; nuestra opción le considera una simple firma como director que es el "alias" del equipo de producción, como huella en el texto, siendo el verdadero autor el lector, en su proceso de interpretación. Si, tal como lo concebimos, el lector asume su participación plena y se convierte en creador de un nuevo texto (la lectura), su interpretación poco tiene que deberle a ese supuesto "sentido final"; el llamado "autor" no es sino un primer lector de su obra, y su proceso interpretativo –en el seno del marasmo intertextual– responde a un análisis en un momento y situación dados.

Cuando un "autor" plasma por escrito sus interpretaciones sobre la propia obra (tenemos los casos relevantes, e imprescindibles, de Eisenstein, Dziga-Vertov o Kuleshov), algunas voces niegan su capacidad para hacerlo y desvelan así cómo su concepción pretende imponer la idea de que el objeto generado transmite un mensaje y que sólo él es portador del "sentido" (siendo éste, además, unívoco); en consecuencia, el lector ya no se puede convertir en un intérprete sino que su labor consiste en descubrir el sentido que el autor ha impregnado en el texto, respondiendo a la engañosa pregunta: *¿qué me ha querido decir?*

La primera distinción importante es la que se debe establecer entre *autor, narrador, instancia narrativa* y *personaje-narrador* (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993: 110-112): el narrador no es otro que el realizador del film, como ente que decide sobre la estructura y continuidad del relato, pero la instancia narrativa es el "lugar abstracto" donde se producen tales elecciones; sobre esta base, se comprende de inmediato que el autor es un ente empírico que se mantiene al margen del artefacto fílmico mientras el narrador puede cobrar vida en él a través de una representación. La confusión de términos ha llevado a algunos autores con marcada trayectoria en la teoría literaria a negar la figura propuesta por Booth del *Autor implícito* (similar al meganarrador de Gaudreault en el terreno cinematográfico).

Aunque la negación del autor implícito por parte de Genette evita la proliferación de *figuras de papel* y quizás es fructífera en el terreno literario, puesto que parece incuestionable que es el autor quien escribe y quien se coloca en el relato como

narrador implícito o explícito, se trata de un ejercicio pragmático que no se adapta al cine con la misma facilidad porque: 1) no podemos en modo alguno considerar la existencia de un autor individual sino de un marco de referencia que es de carácter colectivo y que suma individualidades, medios e infraestructuras (autor real); 2) el ente que decide tampoco es individual sino resultado de funciones (autor implícito o meganarrador); 3) la coincidencia o no de un narrador con la figura del meganarrador depende del procedimiento y estructura fijados para el film; 4) puede darse una amplia proliferación de voces narrativas, y 5) los procedimientos narrativos implican la puesta en escena de una serie de focalizaciones, ocularizaciones y auricularizaciones que, a su vez, constituyen un abanico multiforme.

EL CINE DE THEO ANGELOPOULOS

La negación del concepto clásico de autoría parece entrar en contradicción con el cine de Theo Angelopoulos en la medida en que su impronta personal es decisiva en los films que realiza y, por otra parte, por la inequívoca constatación de una serie de estilemas que definen su obra y la alejan de la de otros realizadores contemporáneos. Sin temor a equivocarnos, podemos decir que se trata de un cine inimitable y la complejidad que conlleva enfrentarse a él se multiplica cuando nos encontramos ante obras como *El viaje de los comediantes* (*O Thiassos*, 1975) o *La mirada de Ulises* (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995), al tiempo frescos históricos, reflexiones metadiscursivas e incluso metáforas sobre la condición humana ancladas en el referente clásico griego.

Siguiendo el documentado estudio de Andrew Horton (2001: 18-26), se pueden establecer doce características esenciales del cine de Angelopoulos, que evitaremos reproducir aquí, dada la longitud de la cita, pero que podemos reclasificar en cuatro cuestiones fundamentales:

1) La preocupación permanente por la cultura clásica, no sólo como punto de referencia sino en proceso de actualización mediante la transposición a la actualidad de los mitos del pasado. Transpira toda su obra una base mitológica heredada de los clásicos helénicos y proseguida en el tiempo a través de la Historia.
2) La vinculación directa con la Historia más reciente de los pueblos balcánicos. Es innegable que las películas de Angelopoulos se enmarcan en un contexto esencial de carácter social y político, desde *Reconstrucción* (*Anaparastassi*, 1970) y *Días del 36* (*Meres tou 36*, 1972), hasta su última trilogía, cuya primera parte, *Eleni* (2004), hemos podido ya ver en nuestras pantallas. En su cine, los personajes son parte integrante de la Historia; la *story* se fusiona con la *history* a través de un procedimiento retórico y narrativo de gran riqueza visual que radica la acción argumental en el corazón mismo de los pueblos balcánicos para reinterpretar el pasado y arrojar luz sobre el presente.

3) La reflexión ética y metafísica, de carácter trascendental, que se perfila como implícita en los diversos films del cineasta. Sus films hablan sobre el mundo pero también sobre la incidencia de éste en el hombre, sobre la determinación, sobre la heroicidad, sobre la grandeza del individuo como ser social. Se desprende de su filmografía toda una reflexión ética que traspasa los límites de la experiencia balcánica para sobrecoger a cualquier espectador cuya civilización tiene el mismo origen (ahí nos vemos implicados todos los ciudadanos de cultura occidental).
4) La metadiscursividad, el cine y el teatro –la representación– como eje principal sobre el que se construyen las historias. Punto esencial, puesto que Angelopoulos reflexiona también sobre el cine y la representación en general (el teatro en particular); su puesta en escena –que mantiene el plano y seduce nuestra mirada– permite la conversión de la espectacularidad en reflexión.

Sin embargo, sería incompleta esta relación de elementos constitutivos del cine de Theo Angelopoulos si no hiciéramos una mención especial al fenómeno de la "frontera", no sólo porque se trata de un factor repetitivo en muchos de sus films, con valor metafórico, sino también porque se subraya en él la propia condición humana, sometida a los avatares de instancias de poder cuya vigencia sólo se entiende por el uso de la fuerza y cuya marca física responde a una voluntad ajena a la del pueblo. Evidente en *La mirada de Ulises* y en *El viaje de los comediantes*, aparece de forma explícita en *El paso suspendido de la cigüeña* (*To metéoro vima tou pélargou*, 1991) y es el punto de inicio de *Eleni*.

En el lado contrario de esta sucinta balanza que configuramos, hay que decir, incluso a pesar de nuestra abierta admiración hacia el cine de Angelopoulos, que, al gozar de la hermosura de su último film, *Eleni*, se abre paso también una reflexión sobre los límites retóricos de sus magistrales puestas en escena: su cine comienza a recrearse en sí mismo, en su belleza plástica; una especie de autocita placentera que provoca una sensación extraña de vacío allá donde siempre hubo plenitud. Dejemos esta constatación a modo de sensación privada y no, en modo alguno, de hecho consumado e inalterable. El futuro dirá por dónde evoluciona su obra. Valga, no obstante, esta simple pregunta: ¿al quedar un tanto de lado la fuerza del fuera de campo, esencial en toda su obra anterior, no se provoca una alteración de parámetros que sitúa la espectacularidad en primer plano?

LA MIRADA DE ULISES

En primer lugar trataremos de *La mirada de Ulises*, que, en nuestro criterio, se trata de un film que es suma y compendio de la obra de este realizador, lo que le confiere una insólita categoría ejemplificadora. Nuestro análisis, por razones obvias, es parcial e interesado.

La inscripción en el propio título del film del concepto "mirada" deviene esencial cuando el personaje, al inicio, se pregunta por la existencia de esa primera película, que equipara con una primera mirada.

> [Angelopoulos] establece por "mirada" no sólo un medio de contacto entre dos personas, sino también que "conocer", en sentido filosófico, es mirar dentro del alma y, lo que es más, que el cine en sí mismo es un proceso del mirar. El cine, concebido platónicamente, puede llegar a ser, por tanto, una forma de conocimiento de otras almas. (Horton, 2001: 156)

Al dotar al cine de tal dimensión, convirtiéndolo en un aparato que puede servir a la *resistencia* frente a la homogeneización cultural, promueve una concepción estilística absolutamente dispar a la hegemónica y muestra en la práctica la solidez de su elección. Esta revolución formal se ancla en un pasado cinematográfico –la propia obra de Angelopoulos y de otros realizadores– que tiene su soporte inicial en el cine de los orígenes y, en este caso concreto, en las supuestas películas realizadas por los hermanos Manakis. La consecuencia es un modelo estético, fruto de una enunciación no disimulada, que utiliza la cámara como testigo y al tiempo partícipe -que busca, privilegia y desplaza- de unos acontecimientos ligados a las fuentes históricas pero que se proyectan a través de representaciones (y estas se manifiestan abiertamente como tales).

Diferenciamos así entre la "mirada" y la "narración". Ulises – "A" se convierte en eje focalizador de todo el relato, narrador en *off* por momentos (a veces de la historia y de su pensamiento o sus reflexiones más profundas), en *alter ego* del propio Angelopoulos, pero *alter ego* ficcional, como si el realizador buscara estar al tiempo en el interior y en el exterior del film, puesto que su condición de meganarrador o autor implícito se mantiene inexpugnable. De ahí los constantes movimientos de cámara y los largos planos secuencia –estilema del cineasta– o la negación sistemática del contracampo, que sólo se descubre a condición de que un desplazamiento de la cámara lo posibilite; hay, como es lógico, una sistemática frontalidad.

La superposición de focalizaciones –"A" y omnisciente– queda plasmada en el plano de la niebla, cuando "A" es superado por la cámara y los puntos de vista del personaje y el narrador omnisciente se confunden durante unos instantes (confusión que afecta también al dispositivo espectatorial, situado en la línea del objetivo). No obstante, la condición de "testigo" de la cámara debe ser reinterpretada en la medida en que el realizador interviene radicalmente sobre el material profílmico; todos los desplazamientos, los *travellings*, grúas y panorámicas, están supeditados a un constructo previo de carácter pictórico que afecta a las masas (sean objetos o personajes) en el interior del cuadro, y es la suma de ambas capacidades formales –los movimientos de cámara y la composición– la que deviene en fragmentos fílmicos difícilmente etiquetables como "planos".

Los largos planos secuencia (pensemos, por ejemplo, en el que tiene lugar a la llegada de "A", durante la proyección de uno de sus films) se convierten en barrocas evoluciones de la cámara que desautomatizan la lectura (imposible la identificación espectatorial, pero inevitable el goce estético) mientras recorren unos decorados en cuyo interior todo evoluciona milimétricamente dotando al conjunto de una considerable fuerza expresiva. Ahora bien, esta expresividad no se traduce en una imposición de sentido; por el contrario, la interpretación permanece abierta gracias al constante juego con el fuera de campo (ahí una de las pruebas del carácter discursivo que éste tiene).

Este camino nos conduce inexorablemente a la aparente contradicción entre plano secuencia y tiempo real. Puesto que la sutura desaparece, todo indica que un largo plano que se desarrolla en un tiempo determinado sirve para relatar un acontecimiento que tiene lugar en ese mismo tiempo. Esto es cierto en muchos casos, siempre que no hayan elementos discrepantes en el interior del cuadro o en el desarrollo de la acción, pero tal idea se quiebra cuando confluyen en el interior del encuadre distintas temporalidades, distintos espacios o diversas combinaciones de elementos procedentes de entornos conceptuales alineales (onírico, imaginario, mundos ficcionales). La importancia de estas consideraciones es capital para nuestro trabajo, por lo que podemos individualizar diferentes tratamientos a lo largo del film:

- En la secuencia inicial, mientras la voz en *off* de un personaje que no vemos, pero que más tarde se actualiza, narra la espera de Yannakis Manakis para fotografiar el gran velero azul en 1954 –lo que le cuesta la vida–, la imagen nos permite compartir los elementos del pasado (velero y fotógrafo con su cámara) y los del presente (personaje que narra, "A", espacio físico al fondo). Sin embargo, no se trata de una sobreimpresión, toda vez que el espacio –presente– es compartido hasta tal punto que los personajes de ambas temporalidades interactúan entre sí (el narrador sostiene en sus brazos a Manakis cuando éste se desvanece).

  Se afecta aquí al espacio-tiempo y se hace mediante la superposición de dos temporalidades sobre un mismo eje espacial. Por lo tanto, podemos hablar de una trasgresión de la transparencia de carácter pleno por la permanencia al unísono de ambas temporalidades, lo que remite a mecanismos de elipsis no estrictamente habilitados por el tiempo sino en el seno de un concepto más amplio que respondería al sistema tiempo-espacio.

  Esto nos lleva a replantearnos las tipologías que hasta aquí estábamos desarrollando (Gómez Tarín, 1999), al menos por lo que respecta a la inclusión como fuera de campo de un término que bautizábamos como *elipsis conceptual* y que nos parece más oportuno denominar *elipsis nocional o por abstracción*, adjudicando este parámetro al contexto de la elipsis siempre que lo comparta con el del fuera de campo.

- Algo similar acontece cuando el primer personaje femenino que proviene del recuerdo de "A" (siempre representado por la misma actriz) camina por la calle y se detiene delante del cordón policial que intenta contener las dos manifestaciones (velas y paraguas). No hay aquí distintas temporalidades pero sí la incorporación de un segundo nivel narrativo que procede de un mundo imaginario en el que se combinan los recuerdos de "A" y sus deseos.
- Cuando se produce el problema con los pasaportes, sin solución de continuidad el personaje de "A" asume la personalidad de Yannakis Manakis y tienen lugar los interrogatorios y la condena a muerte por fusilamiento (pelotón que nunca vemos) que es conmutada en el último momento por el exilio. Hay aquí un desplazamiento doble: por un lado, "A" es al mismo tiempo Manakis y, conservando su cuerpo, se sitúa en una época pretérita (hasta el control del pasaporte, en que vuelve a ser él mismo); de otra parte, todos los interiores corresponden al tiempo pasado, donde es precisamente el cuerpo de "A" el que no se corresponde con los acontecimientos.
  ¿Cómo se encaja esta escena en el relato? A nuestro entender, tiene lugar una "suspensión temporal" en el momento en que "A" va a pasar el control de pasaportes; desde ese instante, deja de ser él para convertirse en Manakis y, de esta forma, incorporar al film una información importante con respecto a su exilio obligado (que justifica, a su vez, el paso de la frontera). La "suspensión" se cierra con la llegada de "A" de nuevo al control de pasaportes y el visto bueno para que siga su camino.
- A la llegada a Bucarest tiene lugar una nueva transformación de "A" en niño, aun conservando el cuerpo adulto. Sin cambio de plano, "A" está en la plataforma del vagón y llega su madre (en ese momento deja de ser adulto para convertirse en niño), es decir, se produce un salto temporal sin que haya un corte; cuando ambos entran al vagón, el tren no es el mismo, ha cambiado la estructura, los asientos, ha desaparecido el corredor... En el interior de un mismo plano hay dos temporalidades que han actuado consecutivamente a modo de *flash-back*. Este es un efecto retórico de gran elaboración que corresponde al estilo discursivo de Angelopoulos pero crea un evidente extrañamiento y, sobre todo, ayuda a deshacer el *tempo* clásico en aras de otro de carácter estrictamente cinematográfico que apunta hacia la semejanza y la reiteración (esa "historia que nunca acaba", según dice el propio "A" al final del film, y que no es otra que la del género humano).
  Ya en la casa, y conservando "A" el cuerpo de adulto –pero actuando como niño–, la sucesión tiene lugar gracias al movimiento de cámara (se trata de un largo plano secuencia) y los desplazamientos de los personajes. Una vez fijada la cámara sobre el vestíbulo, el carácter de representación se radicaliza y se producen tres elipsis que corresponden a sendos fines de año: 1945, 1948 y 1950. Estos son saltos temporales sin cambio del espacio escénico pero con

una evidente trasgresión respecto al modelo hegemónico, tanto más cuanto que los personajes que irrumpen bailan (1948) o se comportan con rudeza pero en silencio absoluto (1950). La música, por su parte, juega un papel esencial, variando según las vicisitudes, es decir, acomodándose lentamente a las nuevas situaciones.

- En su ruta hacia Sarajevo (plano general de la barca en el agua, con "A" oculto en su interior) se produce una intervención en *off* de "A" que habla en pasado y narra precisamente lo que vemos, pero hay un desplazamiento cuando su relato progresa y el plano se mantiene (nunca vemos la continuación en imágenes). Hay en este caso una voz intradiegética que proviene del espacio del narrador y que, al mismo tiempo, entra en colisión con la imagen: pasa de decir aquello que vemos a decir algo diferente.
- En Sarajevo la niebla permite salir a las calles. Mientras "A" e Ivo Levy pasean, la cámara evoluciona por encima de la barrera que separa a los músicos del resto. Con este movimiento, el aparato cinematográfico pone de manifiesto su capacidad para salvar cualquier tipo de obstáculo físico en el desarrollo de su función mostrativa, lo que resulta especialmente relevante en un entorno de guerra y, sobre todo, en un espacio dominado por la falta de nitidez (la niebla es el auténtico protagonista).
- Más tarde, cuando "A" baila con el personaje femenino, como hija de Ivo, la variación de la música transporta a un entorno de indeterminación sus cuerpos: ya no son "A" y la hija de Ivo sino los amantes de antaño; se fusiona así pasado y presente, recuerdo y deseo. Lo más interesante es que ambos personajes responden a su nuevo papel, hay una congelación del espacio-tiempo que les permite mantener una conversación más allá del mundo real que les rodea porque no son ellos mismos sino representaciones del deseo íntimo de "A".
- La máxima expresión del fuera de campo la tenemos en el paseo en la niebla, ya que nada se ve salvo las siluetas. El sonido se convierte en el gran medio expresivo; a través de él, cada espectador está capacitado para reconstruir el espacio y los acontecimientos. Ahora bien, la elección de Angelopoulos es importante porque, dejando a cada mente su opción interpretativa, las experiencias personales generan un mundo afín y se produce una respuesta más contundente. En este sentido, la mostración de los asesinatos hubiera obligado a una toma de postura (impondría una dirección de sentido) y mostrado un espacio concreto; tal como lo vemos, con la niebla, espacio y hechos acontecen en la mente de cada espectador.
- Finalmente, "A" llora ante la pantalla en que por fin puede ver los tres rollos "perdidos" de los Manakis, ahora revelados. Nosotros, como espectadores, no podemos acceder a la visión de ese material –aunque sí a una imagen previa de la pantalla iluminada y vacía– porque el plano se mantiene en el

rostro de "A", que inicia su último monólogo y conecta por completo el film con la tradición helenística, acumulando así la dimensión metafísica que lo preside.

El propio Angelopoulos ve, según sus declaraciones, el origen de su utilización del fuera de campo en la tradición griega: "forma parte de la antigua tradición griega. Nunca vemos, sobre el escenario, una muerte o violencia. Siempre queda "fuera". Lo mismo ocurre en el teatro japonés y chino y, también, en muchas de las cosas de Brecht" (Horton, 2001: 173). Su cine, muy ligado a la metáfora o, dicho de otra manera, que hace gala de múltiples referencias metafóricas, subsume en este caso el viaje de Ulises en el relato del film; con ello un contenido cultural previo se inscribe en la película y nos deja apreciar constantes referencias cuyo disfrute depende del nivel de conocimiento de las grandes tragedias griegas con que cuenta el espectador (en este caso el eco de Homero es evidente).

Para nosotros parece nítido que lo que obtenemos es una conciencia clara del carácter de representación del propio film, lo que contribuye a la distancia crítica del espectador, y esto se consigue tanto por las elipsis y el fuera de campo como por los desplazamientos de la cámara, que integran el ojo humano del público en la sala de forma individualizada.

La *mirada* final de Ulises – "A", tan deseante con respecto a los films perdidos, se dirige hacia su propio interior porque el mundo que ha visto está repleto de muerte y desolación (Ítaca no existe), es un mundo trazado por los hombres alrededor de fronteras (ya hemos comentado que en los films de Angelopoulos la frontera es un elemento central) y de acuerdo con intereses que están muy alejados de los colectivos y cotidianos. Sin embargo, hay una esperanza que es la narración constante del "viaje", la representación que impide el olvido, porque sólo a través de la memoria cabe la reflexión.

EL VIAJE DE LOS COMEDIANTES

Resulta *El viaje de los comediantes*, para los intereses que mueven este trabajo, un film esencial, puesto que nos permite consolidar gran parte de nuestras propuestas. La primera constatación, por fuerza evidente, es que los códigos del modelo hegemónico se estrellan aquí ante una construcción radicalmente diferente que genera su propio sistema y coherencia desde lo más profundo del discurso. Esta es una característica común a todo el cine de Angelopoulos que atraviesa su obra tanto secuencial como transversalmente porque, al margen del film que ahora nos ocupa, el mecanismo representacional que edifica este realizador no mantiene ajenas cada una de sus producciones a las anteriores sino que se apoya en ellas y consolida estructuras y propuestas formales al modo de una obra de ingeniería que, a la postre, se debe convertir en un solo gran film: el conjunto de su filmografía. Este nivel

macroestructural apunta hacia dos parámetros que encontramos como referencia constante –la historia, la representación– y hacia un aparato formal capaz de acceder a ellos mediante la presencia permanente de la metáfora y la espectacularización de la mirada; en consecuencia, propuesta de un espectador crítico, atento y creativo, sin capacidad para satisfacer los mecanismos de identificación, cuya participación en el film –como metamorfosis de la mirada– es esencial para que el proyecto inicial se complete.

La diferencia entre un discurso "transparente" y otro "abierto" hemos de buscarla en la inserción, en este último, del "lugar" desde el que se produce (proclamación del punto de vista, autodefinición ideológica, constatación del aparato enunciativo, etc.). Pues bien, en *El viaje de los comediantes* se dan todos y cada uno de estos ingredientes.

En primer lugar, el aparato enunciador es manifiesto en el film: 1) por la inscripción de un meganarrador que actúa como ente omnisciente que organiza el relato (nivel estructural) y le da forma (nivel estilístico), 2) por la incorporación de narradores secundarios que se "desprenden" de la historia y se adjudican un doble valor de personaje-actante y actor-testimonio, 3) por la dualidad entre representación fílmica y representación teatral ("Golfo, la pastora") que transciende hasta la de historia-Historia, y 4) por la sustitución ejemplar de la voz por la música (latente también en la escala rítmica de la planificación). Todo este complejo entramado, a su vez, fluye entre el texto-film y el texto-Historia para, a través de la metáfora, establecer un "cuadro" capaz de reflejar las vicisitudes de la Grecia contemporánea y, más concretamente, el periodo comprendido entre 1939 y 1952, teniendo al grupo de comediantes como testigos privilegiados de un mundo en crisis permanente (de ahí que el "viaje" sea un proceso interminable, al que no se le encuentra principio ni fin, de carácter cíclico). Todo lo cual podemos examinar punto a punto:

- Existe un meganarrador que organiza el relato según una estructura carente, en apariencia, de linealidad, pero que cumple otra función determinante, la de diseñar el film estéticamente como una acumulación de "imágenes" con valor de reflexión histórica a partir de una sucesión de planos secuencia que mantienen la cámara en un nivel suficiente de "alejamiento" que provoca: 1) la ausencia de un protagonista individual, 2) la prioridad del carácter mostrativo sobre el narrativo, 3) el desmantelamiento de la sutura (quiebra del plano-contraplano), y 4) la reivindicación de la frontalidad. Para ello, la cámara, como instrumento, evoluciona sobre el profílmico de acuerdo con una búsqueda de totalidad que no puede ser satisfecha porque nuestra comprensión de los hechos –la comprensión humana– se basa en inferencias y no en acontecimientos unívocos y determinados; es decir, el plano de la duda queda inmerso en la fragilidad de los recorridos y, con él, la constatación de una imposibilidad de omnisciencia.

Coherente con lo anterior, el propio film se describe a sí mismo como representación (desde los títulos iniciales y por la incorporación de la pieza teatral y el grupo de comediantes), subsumiendo en la categoría de relato toda valoración posible de la Historia. Esta *mise en abîme* es, pues, múltiple, y posibilita la imbricación entre la representación de la obra "Golfo la pastora" y el mundo "real" representado como fragmentos de Historia.

- Los narradores secundarios tienen gran importancia. En primer lugar hay que apuntar la existencia de una voz en *off* que introduce y cierra, hablando en nombre del grupo. Por la propia estructura del relato no parece consecuente adjudicar a esta voz el carácter de un narrador homodiegético a partir del cual se construye la historia; por el contrario, nos inclinamos por la adscripción a una expresión puntual que marca, como lo hacen los golpes antes de la representación, un punto de partida y de conclusión que son similares en cuanto al cansancio, la desesperanza.

  Pero, en segundo lugar, a lo largo del film aparecen también las voces de los actores desprendidas de su valor como representación de un personaje. Es el caso de los tres monólogos (de Agamenón, de Electra y de Pílades) que abiertamente se dirigen a la cámara, es decir, al espectador en la sala, para narrar los acontecimientos reflejados por la historia de aquellas fechas –y aquí la fijación espacio-temporal es muy exacta–; se trata de una voz "objetiva" y carente de tonalidad que inscribe al propio actor como protagonista de los hechos que relata. Ahora bien, este actor que ha abandonado momentáneamente la representación (en el seno del film), dirigiéndose a primer término durante el viaje en el tren o sacudiéndose la suciedad del vestido después de la violación, con lo que sus propios actos ya denuncian la voluntad de incorporar una nueva función, ¿ha dejado de representar?. Esta es una cuestión no exenta de complejidad porque el actor ha recuperado, eso sí, su condición de persona –como individuo–, ya no es el "personaje" sino que interpreta un nuevo ente que, se supone, ha participado en los acontecimientos que narra; ahora bien, puesto que es materialmente imposible que haya sido testigo de tales hechos, el texto ha llegado a él por inscripción directa del ente enunciador y puede provenir de una reconstrucción más o menos basada en hechos reales, o ser la trascripción de un testimonio real verificado por una persona que no se manifiesta físicamente. Este es, pues, un mecanismo muy similar a la *mise en abîme*, aunque no se trate de un espacio representacional y todo ello –espacio, tiempo y personaje– esté incorporado en el rostro de un actor-testimonio.

  En tercer lugar, hay otra voz narrativa que forma parte del subrelato correspondiente a la representación teatral, y es el narrador de la obra "Golfo la pastora", quien introduce una y otra vez. Esta introducción-reclamo va dirigida a los espectadores potenciales, pero nunca en el film están estos inscritos

en la imagen, por lo que debemos pensar en una transmutación del espacio teatral hacia el de la proyección y, con ello, a una implicación directa de los espectadores en la sala cinematográfica. Esta y no otra es la valoración para el telón inicial.

- El microcosmos representado por la *troupe* teatral, sólo puede entenderse como una reducción a escala del entorno, al igual que la obra que representan, "Golfo, la pastora", tragedia del XIX salpicada constantemente por las incorporaciones de elementos procedentes de la tradición helenística más clásica y que, como ocurre en el momento en que el joven revolucionario asesina a su madre y al amante de esta, supera su propio argumento para remitir al asesinato de Egisto y Clitemnestra por Orestes, vengando así la muerte de su padre, Agamenón. La única referencia que el film hace al relato clásico es la de nombrar a Orestes y, a partir de esta conexión, podemos incorporar toda una tradición representacional al mecanismo discursivo del film.
  Esta erudición es un mecanismo muy asentado en la obra de Angelopoulos y no puede considerarse como un elemento distorsionante o tendente al hermetismo sino, mucho mejor, como un plus de riqueza discursiva que incorpora nuevos niveles de polisemia en esa gradación que hemos identificado hacia la apertura interpretativa de la que es partícipe el espectador (o al menos se le requiere como tal).
- Habida cuenta de la fuerza enunciativa de que hace gala Angelopoulos, otro elemento propio del modelo institucional es subvertido: la verosimilitud. La mirada de este director es crítica y, por lo tanto, no pretende efecto de verdad alguno; para ello, hace uso de constantes efectos de desautomatización, uno de los cuales es el de sustituir los enfrentamientos físicos y/o verbales por confrontaciones musicales. Así, los personajes se cantan himnos de uno u otro signo ideológico, utilizando la música como arma (y la metáfora en este sentido no puede ser más hermosa y eficaz).
  Esta es una constante que se establece desde el mismo arranque del film, con la presencia del narrador-acordeonista, y que sigue en las más diversas situaciones hasta alcanzar la cima en ese baile en que las "voces" de los revolucionarios son acalladas por las pistolas de los fascistas, que luego comienzan a bailar emparejándose entre ellos, como ocurre también en *La mirada de Ulises*. El recorrido por las tradiciones musicales es exhaustivo.

La dimensión formal más sugerente del cine de Angelopoulos es la pregnancia de los campos vacíos, del fuera de campo, de sus largos planos secuencia y, como consecuencia, de la ausencia habitual de contracampos y primeros planos; fruto de todo ello, un aspecto coreográfico nada desdeñable y una permanente espectacularización del motivo. Como hemos visto, en *El viaje de los comediantes* hay un recorrido histórico salpicado de hechos relevantes y de elipsis, pero la *troupe* pasa

junto a ellos como testigo silencioso, al igual que la cámara, lentamente, recorre los espacios abarcando hasta el límite del encuadre y más allá gracias a sus desplazamientos acompasados.

El plano secuencia parece ir lógicamente ligado a la ausencia de elipsis, pero Angelopoulos rompe esta limitación y nos permite constatar la gradualidad de cualquier procedimiento, con independencia del marcado "tiempo real" de algunas tomas. Así, después de que los comediantes pasen por las vías del tren (1952), viene un coche y su movimiento es seguido por una panorámica que descubre una calle vigilada por los alemanes y unos carteles ordenando el alto (1940); durante una de las representaciones teatrales se escuchan bombas y el escenario queda vacío, el volumen de las explosiones y los aviones sube y las luces pestañean; después de un alto a un autobús por parte de soldados alemanes, detienen a un grupo de personas y les van a fusilar, estalla una bomba, se escuchan disparos y podemos oír "se han ido"; una panorámica de 360º muestra la plaza, una serie de gentes con banderas de todo tipo la puebla (1944), se escuchan disparos y algunos caen heridos mientras la multitud huye despavorida, pasa un gaitero inglés, regresa de nuevo la multitud pero esta vez con banderas rojas; más tarde, mientras los comediantes intentan salir del pueblo, en una calle se enfrentan las fuerzas de ambos bandos, avanzando y retrocediendo respectivamente... Podríamos enumerar otros muchos fragmentos que reúnen estas características, pero nos interesa aquí identificar los mecanismos formales de que se sirve el realizador: la elipsis y el fuera de campo son elementos indesligables de su obra. Así, el mapa cronológico de *El viaje de los comediantes* sería:

- Introducción: créditos y los tres avisos.
- Acordeonista que inicia el relato (narrador dentro de la representación teatral).
- Noviembre de 1952
- Otoño de 1939
- Noche del 28 de Octubre de 1940
- 1 de Enero de 1941
- 27 de Abril de 1941
- Otoño de 1952
- Invierno de 1942
- 1943
- Comienzos de 1944
- Primavera de 1944
- Último trimestre de 1944
- Enero de 1945
- Febrero de 1945
- 1 de Enero de 1946
- Noviembre 1952
- 1949 a 1951

- Noviembre de 1952
- Otoño de 1939

ALGUNAS CONCLUSIONES PARCIALES E INTERESADAS

Hablemos, más que de conclusiones, de constataciones. Es bueno traer aquí resumidas algunas de las cuestiones formuladas en los párrafos previos, tanto más cuanto nos permiten no sólo afianzar nuestro conocimiento de la obra de Angelopoulos sino extrapolarlas a la condición de un cine contemporáneo que se encuentra capacitado para utilizar discursivamente elementos que en el pasado han confluido para la generación del lenguaje hegemónico.

En primer lugar, es evidente la voluntad de mantener en el fuera de campo más cantidad de información sobre los acontecimientos que la mostrada en el campo, al tiempo que es vehiculada esencialmente por medio del sonido. Con esta premisa, el espectador implica en sus procesos de interpretación su propio conocimiento enciclopédico y se ve forzado a elaborar una batería de inferencias que sólo está implícita en el origen del discurso.

En segundo lugar, la linealidad del plano secuencia no obliga a una asunción plena del tiempo real y las elipsis pueden inscribirse en el interior de una misma toma, e incluso con bruscos saltos temporales hacia delante y hacia atrás. No parece que en tales casos podamos hablar exclusivamente de función retórica de la elipsis y sí de un fuera de campo que se mueve en el nivel discursivo. Esta reflexión es lógica si consideramos la conexión inevitable entre espacio y tiempo, que son los parámetros afectados, y entendemos que en este tipo de planos el más relevantemente alterado es el tiempo.

Finalmente, puesto que la dinámica de mantenimiento del plano en puntos muy determinados condiciona las relaciones espaciales contextuales, las ausencias de contracampo y los campos vacíos resultan también muy habituales en el cine de Angelopoulos, pero su voluntad sigue siendo discursiva, están cargados de "significancia".

En consecuencia, el cine de Angelopoulos en general, y las dos películas que aquí hemos tratado sucintamente en particular, nos permite teorizar:

1) sobre una concepción de la elipsis directamente ligada al fuera de campo, que afecta al *continuum* espacio-tiempo y que podemos inscribir en un cuadro taxonómico compartido por ambos elementos, de tal forma que, en una serie de subdivisiones escalares:[1]

---

1 El desarrollo completo de estas tipologías se puede encontrar en GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. (Tesis doctoral en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003.

Elipsis
Controladas
Formales
Según las funciones que desarrollan
Función discursiva
Connotativa
Trasgresión de la transparencia
y

Fuera de campo
Fílmico
Según su dimensión espacio-temporal
En el nivel discursivo
No convencional (connotativo)
Espacio-Tiempo

La *elipsis nocional o por abstracción* aparecería en este punto de la clasificación con las siguientes posibilidades:

- Diversas temporalidades compartidas en un mismo espacio.
- Ruptura temporal con permanencia del espacio escénico.
- Ruptura temporal con desintegración del espacio escénico.

2) sobre una tipología para la *mise en abîme* que se incorporaría a otro nivel escalar correspondiente al fuera de campo:

Fuera de campo
Fílmico
Según su inscripción en el significante
Marcado
Desenmarcados
Propiamente dichos

y, ya en este nivel, *marcos procedentes de la ficción diegética que se manifiestan en la imagen por inclusión, compresión o mise en abîme* que, en el caso de esta última nos permite distinguir:

- A través de un film en el film.
  - Inclusión diegética de un film 2º en el principal.
  - Inclusión como cita.
  - Inclusión de film en el film siendo el mismo (múltiples niveles).

- A través de otros medios audiovisuales (pintura, teatro, cómic, televisión, guiñol, ordenadores, etc.)
- A través de espejos: Reduplicación múltiple (hasta infinito).

Es de justicia mencionar la deuda que esta última clasificación tiene con los aspectos teorizados por Christian Metz (1991) y las clarificadoras aportaciones posteriores de Dominique Blüher (1996).

El cine de Theo Angelopoulos es, pues, un magnífico ejemplo de cómo el modelo institucional –hegemónico y dominante– puede ser superado por una concepción del aparato discursivo cinematográfico que instaura un proceso de autocodificación en el significante fílmico y no responde a una normativización canónica. Desde esta perspectiva, el propio modelo de representación cinematográfica y sus relaciones con otros –con claro privilegio para el teatral– se sitúa ante una puerta abierta que permite la proliferación de análisis, la desreglamentación y la desautomatización; aspectos por los que abiertamente abogamos desde estas páginas y sobre los que, necesariamente, habrá que seguir avanzando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques, BERGALA, A., MARIE, M., VERNET, M. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1993.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1987.

BLÜHER, Dominique. *Le cinéma dans le cinéma: Film(s) dans le film et mise en abyme*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

CASETTI, Francesco. "Le texte du film" en AUMONT, Jacques Y LEUTRAT, Jean-Louis, comps. *Théorie du film*. Paris, Albatros, 1980.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. Madrid, Lumen, 1987.

GARDIES, André. *L'espace au cinéma*. Paris, Meridiens Klincksieck, 1993b.

GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris, Hachette, 1993a.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil, 1983.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. "Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico", en *Actas de las VI Jornadas Internacionales de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación* (Valencia, 19-23 de Abril de 1999). Valencia, Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación, 1999, 135-140.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM). Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003.

HORTON, Andrew. *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Madrid, Akal, 2001.

METZ, Christian. *L'énontiation impersonnelle ou le site du film*. París, Klincksieck, 1991

PROSPER RIBES, José. *El punto de vista en la narrativa cinematográfica*. Valencia, Fundación Universitaria San Pablo Ceu, 1991.

STAM, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona, Paidos, 2001.

TALENS, Jenaro. *El ojo tachado. Lectura de "Un chien andalou" de Luis Buñuel*. Madrid, Cátedra, 1986.

MIRANDO A TRAVÉS DEL CAÑÓN: DISTANCIA, CONTEXTO Y RECEPCIÓN DE LAS PELÍCULAS MEXICANAS DE BUÑUEL

Jordi Sánchez Navas
Periodista e historiador del arte

EL DISTANCIAMIENTO COMO ESTRATEGIA DE AUTOR

Hace ahora 50 años que Roland Barthes desarrolló en sus artículos la teoría del distanciamiento a partir del análisis de la dramaturgia de Bertold Brecht. Desde entonces y hasta la fecha la concepción de la autoría de una obra dramática no ha dejado de evolucionar, pero parece comúnmente aceptado que la aproximación a una historia y a unos personajes tendrá un valor crítico superior siempre que el espectador disfrute de una distancia suficiente para juzgar.

Según Barthes (1967: 57-63), el poder de la representación no debe enfatizarse hasta imposibilitar el ejercicio del juicio crítico y, por ello, los procesos de identificación entre el receptor y el protagonista han de limitarse para evitar la ausencia de libertad. La tiranía del héroe, capaz de seducir al público hasta enajenarlo, vicia los procedimientos narrativos que se construyen desde la implicación emotiva y se apoyan en la magia imitativa de la tradición literaria y cinematográfica. El autor de una obra ejercerá de modo responsable su función comunicativa y actuará de forma más honesta frente al público si renuncia a convertir el discurso en un sermón y reconoce la libertad del sujeto-espectador. De este modo se instituye una permanente actitud creadora, que deviene del acto libre y crítico en que se convierte cada actualización de un texto a través del proceso de recepción.

Todo parece indicar que Luis Buñuel tuvo desde muy joven cierta conciencia de la necesidad de diluir el subjetivismo de la autoría para evitar los discursos

cerrados y dirigidos. En uno de sus primeros escritos, publicado en 1922 en la revista Ultra, proclamaba su satisfacción por la anulación del concepto de autor y consideraba que sólo desde una convicción moral podía el creador dejar una cierta huella. Lo que importaba era el porqué de lo que se hacía, en lugar del qué y el quién. Inspirado por la carta que Engels escribió a Minna Kautsky en 1885, Buñuel estaba firmemente decidido a sustituir los valores burgueses por el motor del deseo a través de su obra. Para lograrlo, hacía suya la proclama del pensador alemán, quien recomendaba "describir relaciones sociales auténticas para destruir el optimismo del mundo burgués", pero evitando ofrecer a través de la propia obra "una solución inmediata" e, incluso, llegando a no "tomar partido" (en Aranda 1975: 31).

En su monografía, Sánchez Vidal (1991: 31) recuerda que Buñuel seguía refiriéndose a esta carta de Engels como fuente de inspiración de su pensamiento y guía de su obra a los setenta y cinco años, cuando se disponía a rodar su última película, *Ese oscuro objeto del deseo*.

> Esa es una de las razones por las que Buñuel procura hacer extrañas las cosas cotidianas y cotidianas las extrañas, con una rara habilidad para convertir lo obvio en raro, y lo raro en obvio. Actitud esta tan fundamental en su cine, que constituye su principal marca de fábrica.

Distancia y extrañamiento se convierten en dos referencias ineludibles en las películas del de Calanda, pero quizá sería conveniente evitar conceptos como "marca de fábrica", ya que remiten a una interpretación unívoca y cerrada del discurso del autor. Tal vez sea más apropiado interpretar estas claves como mecanismos de activación, especialmente en una cinematografía como la de Buñuel, donde con frecuencia los procedimientos narrativos y expresivos cobran vida propia y se contaminan con el sentido colectivo que implica hacer una película.

Sin embargo, cada vez resulta más difícil separar al Buñuel-autor del Buñuel-personaje. Convertido ya en protagonista de una película de ficción, *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Carlos Saura, 2002), la figura del director ha accedido al estatus de icono de la cultura contemporánea. En cierto modo ha sido fagocitada por la industria cultural y por los esquemas de representación que los medios de comunicación reservan a cualquiera capaz de convertir una exposición museística en un acontecimiento "noticiable". Pero los homenajes, publicaciones, documentales y citas constantes dentro del universo mediático a que se ha visto sometido, especialmente desde la celebración del centenario de su nacimiento, han servido en ocasiones para distorsionar las interpretaciones de su cine y consolidar una categorización como sujeto-autor que no reconoce los múltiples matices de una obra abierta al espectador.

Es cierto que el propio Buñuel sembró en vida esta acepción de su papel como director. En 1953 pronunció la conferencia "El cine como instrumento de poesía"

en el marco de un debate celebrado en la Universidad Nacional Autónoma de México (en Aranda, 1975: 385-91). Su contenido permaneció inédito hasta que la grabación fue publicada por la Revista de la Universidad de México en 1958, pero sirvió para fijar una cierta doctrina artística. Inevitablemente, el cineasta de Calanda se escoraba hacia un determinado perfil de autor que la crítica internacional arrastraría pronto a la esfera de la legitimidad cultural por la vía del subjetivismo.[1] No en vano a Buñuel se le recuerda y se le reconoce con frecuencia por los chispazos visionarios de su cine. Sus obras tienen una especie de firma que las hace identificables: simbolismos, fetiches y alteraciones del universo espacio-temporal que entroncan con el surrealismo y con su inicial adhesión al grupo de Breton.

Su vocación de escritor, actividad para la que se autodescartaba por no tener dotes, se erigiría en otro de los argumentos que iban a configurar su perfil creador. La admiración confesada por Galdós, Valle-Inclán, Gómez de la Serna y el Marqués de Sade, fundamento de una impronta literaria que dejaba huella en los mecanismos de diégesis narrativa empleados en sus películas, alcanzaba un estatus superior en el proceso de legitimación cultural de su cine.

Lo que Buñuel pretendía era poner los mecanismos narrativos al servicio de un discurso alternativo en el que la coherencia del pensamiento se viera superada, y lo que trascendiera fuera un funcionamiento libre de la conciencia. Esto, en opinión de Salvador Dalí (1927), equivaldría a una *santa objetividad*, ya que se acerca más al procedimiento verdadero del pensamiento y de los hechos de la vida. Pero esa objetividad se construye a partir de una serie de imágenes y conceptos distintivos, identificables con una fuerte subjetividad, y que poco a poco han ido consolidándose como referencias y propiciando una tendencia a ir acotando el marco de interpretación del cine de Buñuel. La entomología y el bestiario, la expresión corporal y, muy especialmente, las piernas y pies, las armas, los pianos y otros objetos burgueses, los símbolos y ritos religiosos, son toda una iconografía y un acervo temático que supeditan el sentido de autoría de su cine a una voluntad de expresarse por medio de obsesiones personales y recurrentes.

El objetivo de este artículo es recuperar una perspectiva menos condicionada por los enfoques subjetivos y devolver al Buñuel-autor al terreno compartido de un discurso abierto a la recepción en el que el distanciamiento resulta clave. Como eje del análisis se ha escogido su etapa mexicana, por considerarla especialmente rica en ejemplos y, al mismo tiempo, haber sufrido una cierto menosprecio crítico como fruto de una confusión entre libertad y subjetividad, a menudo influida por interpretaciones ajenas al texto.

---

1 En *Un arte medio*, Pierre Bourdieu (2003: 164-5) situaba ya al cine en la "esfera de lo legitimable" junto a otras prácticas creativas, como la fotografía, el jazz o la canción, necesitadas de instancias de legitimación en competencia para acceder a la jerarquía de las prácticas culturales nobles.

DIRECTOR EN MÉXICO: MÁS PROFESIONAL QUE MÁRTIR

Buñuel accedió en México a una condición profesional que era nueva para él, y su trabajo como director se enmarcó por primera vez de lleno en la estructura de una industria.[2] Algunos críticos han considerado esta etapa mexicana como una especie de paréntesis, un ciclo embrionario en el que los hitos se veían sucedidos por obras fallidas. Desde esta perspectiva, Buñuel se habría convertido en una especie de francotirador, que acertaba en el blanco tan sólo cuando su fusil, tomado prestado de la armería de la industria cinematográfica mexicana, se lo permitía.

Sánchez Vidal (1991: 47) asienta implícitamente esta idea de paréntesis cuando reflexiona sobre un proyecto de 1947, abandonado como tantos otros, "Ilegible hijo de flauta", cuyo guión escrito en colaboración con Juan Larrea incluye una breve introducción en la que Buñuel explicita un ambicioso proyecto creativo: "Si hubiera podido materializarse esta fórmula su obra habría avanzado de golpe hasta la libertad de *El ángel exterminador* o *La Vía Láctea*".

Desde esta perspectiva, Buñuel entra de lleno en la categoría acuñada por Deleuze (2001: 12) del cine como experiencia martirológica para los creadores. Buñuel sería un mártir acostumbrado a sufrir por la desproporción entre posibilidad y realización, entre las limitaciones impuestas por una clase dominante y la expresión personal. Así, sus películas mexicanas, incluso las más premiadas y reconocidas como *Los Olvidados* (1950), *Él* (1953), *Ensayo de un Crimen* (1955) o *Nazarín* (1958) constituirían peldaños en el abnegado ascenso a la condición de autor de un cine personal.

Partiendo de las tesis de Bourdieu sobre la producción cultural, la transición que se operaría en el cine de Buñuel durante su etapa mexicana iría desde la producción a gran escala, donde el cine como industria cultural está al servicio de los no-productores (es decir, del público masivo), hasta el "arte culto", debidamente premiado en festivales y cuyo principal beneficiario sería el propio productor, ennoblecido gracias a la vitola de autor-cinematográfico. Sin embargo, la etapa mexicana de Buñuel escapa a la simplificación de un proceso lineal orientado a la consecución de una mayor libertad creativa o a la confirmación de una subjetividad artística acreditada en los laboratorios del arte culto.

El cine es el encuentro entre un medio de expresión, sustentado por unos mecanismos de producción y distribución industriales, y un público que, por su condición de masa, comparte un determinado sistema de valores. La grandeza del cine es fruto de la dialéctica entre el individuo autor y el sistema de producción colectivo y, al mismo tiempo, del diálogo entre el discurso convencional del gé-

2 En la entrevista con Elena Poniatowska concedida en la Universidad de México en enero de 1961, el propio Buñuel reconoce que su profesionalización como director de cine se produce definitivamente a su llegada a México.

nero cinematográfico, adaptado a las masas, y la comunicación específica entre el cineasta-individuo y el espectador-individuo. El éxito de Buñuel como autor tiene que ver con esa capacidad de integrar una obra personal en un producto de industria, dando lugar a hallazgos más ricos y liberadores a través de la ambigüedad, la ironía y la introducción de matices, contrastes y contradicciones en un discurso acotado.

Siguiendo el análisis de Deleuze (1996: 209-210), algunas cintas de Buñuel alcanzan una perfecta compenetración entre el "movimiento automático" de la imagen cinematográfica y ese autómata espiritual que puede llegar a ser el público; la "potencia común de aquello que fuerza a pensar y de aquello que piensa bajo el choque". Y lo logra sin que las concesiones al "arte de masas" conviertan al autómata espiritual en "maniquí de todas las propagandas". Incluso la comercialidad de su cine mexicano pudo servir para anidar con mayor fuerza en el "hábitat psíquico" al que Buñuel (en Aranda, 1975: 386) se refirió en sus escritos.

Para Fuentes (1993: 14), la maestría alcanzada por Buñuel en el narrar y decir cinematográfico durante su posterior etapa francesa no puede enmascarar una cierta debilitación de la pulsión moral que justifica su cine:

> Con todo, sus últimas y espléndidas películas han perdido mucho del ethos moral, de la pasión y violencia corrosiva de sus grandes películas mexicanas; podría decirse que adolecen de su propia maestría, de un cierto manierismo asociado a la decadencia de la crisis de la modernidad.

ANTÍFRASIS, RIMAS VISUALES, NEUTRALIDAD Y CRESCENDOS

La crítica cinematográfica ha ido fijando determinadas características de estilo inherentes a la obra de Buñuel que constituirían esas "marcas de autor". Resumiendo, encontraríamos en la mayoría de sus películas ejemplos de los siguientes estilemas.

- Antífrasis, algo así como una narratividad en negativo, una vuelta de tuerca que atenta contra los elementos rituales del discurso cinematográfico. Este apartado incluye las alteraciones espacio-temporales que subvierten la diégesis lineal (el tradicional cine-novela), para contar las historias a partir de estructuras digresivas que enmarcan el devenir de personajes distanciados de sus aparentes roles y de argumentos oblicuos o, sencillamente, no explícitos.
- Rimas visuales, repeticiones, coreografías, movimientos de cámara destinados a potenciar el poder hipnótico de la imagen dinámica y que llevan al espectador a dudar sobre el carácter real o soñado de lo que ve en la pantalla.
- La búsqueda en las profundidades del sueño, lleva a Buñuel a salpicar su estilo cinematográfico, caracterizado por una cierta neutralidad (planos

medios), con súbitos crescendos de tensión a través de acercamientos con la cámara, *travellings* inesperados, insertos y cortes directos.

Sin embargo, estos mismos rasgos de estilo, cuya declinación a través de innumerables ejemplos ha contribuido a reforzar el perfil de autor-sujeto, cobran una nueva dimensión si se analizan a la luz del extrañamiento y la distancia, dos principios que permiten a Buñuel hacer compatible la organización del discurso, a partir del sentido moral más arriba expuesto, con la viabilidad de un cine comercial insertado en las convenciones de los géneros populares mexicanos.

Respecto al primer punto, la antífrasis, encontramos en *Nazarín* (1958) uno de los ejemplos más elaborados, ya que casi toda la cinta está plagada de elipsis que no sólo alteran la estructura dramática, sino que alientan la ambigüedad en la construcción de los personajes. Por ejemplo, la sintaxis cinematográfica que organiza todo el episodio de la estancia de la prostituta Ándara en casa de Nazarín constituye una auténtica filigrana en la que el sonido, los movimientos de cámara y el montaje se combinan para fragmentar el tiempo y alterar el espacio.

La secuencia arranca con un plano del famoso cuadro de Cristo que preside la habitación del cura. El primer salto temporal tiene lugar cuando el cura avanza hacia la cámara con la mujer en brazos, provocando un fundido en negro. Posteriormente, el plano corto de los botines de la prostituta pateados por el cura deja fuera de campo la arenga de Nazarín acerca de la necesidad del arrepentimiento. Un corte directo nos lleva a la inquietante imagen del cuadro de Cristo, que ahora se presenta riendo a mandíbula batiente, mientras la voz prosigue recitando un *mea culpa* en latín. La aterrorizada prostituta gesticula, pero el grito que oímos es el del plano siguiente: un niño llora al ser golpeado en el patio de vecindad por haber robado azúcar. Regresamos a la recámara para ver la impactante escena en la que Ándara, sedienta, se arroja sobre una jofaina de agua sucia.

Poco después la cámara arranca en un plano cerrado de una casulla que se va abriendo hasta mostrarnos la relación de Nazarín con el cura protector, que le permite oficiar y le paga con unas monedas. El golpe de las monedas sobre la mesa nos traslada de vuelta a la habitación y nos transmite la creciente influencia de Ándara y la domesticación del personaje de Paco Rabal. Segundos más tarde una plegaria a la imagen de San Antonio y una lenta panorámica en busca de la vela prometida por la prostituta nos sitúan en una nueva coordenada narrativa. Ha cambiado el tiempo, pero también las personas. El cura vuelve a sermonear a la meretriz, aunque el tono ya es amable. Su voz se va desvaneciendo mientras la cámara se queda fija en una olla hirviendo. El plano se mantiene unos segundos, pero el diálogo nos lleva a otro punto de la narración: Ándara se está lavando, se avergüenza por la presencia del cura y se apresura a correr la cortina.

En escasos minutos hemos asistido a la construcción de una relación recíproca que va arrastrando a cada personaje en sentidos opuestos: Nazarín hacia una

mayor humanidad, Ándara hacia la conversión. A pesar de la evolución de los personajes no hay ese *enviscamiento*, esa *dramaturgia de la abdicación* de la que habla Barthes. No hay un destino moral para esta historia porque la fría disección del tiempo y el espacio que Buñuel orquesta con su tratamiento cinematográfico revela, pero no contagia, emociones.

Otros ejemplos de antífrasis pueblan la cinematografía mexicana de Buñuel. En concreto, varias de sus películas parecen diseñadas en conjunto para generar este tipo de variantes subversivas a partir de una recepción más o menos estandarizada de códigos de género. Es el caso de *Susana* (1950), una cinta en la que Buñuel asume la condición de primer espectador de su obra, proponiendo una reescritura a partir del sometimiento del autor a los imperativos de la industria. Sin embargo, el esfuerzo distanciador con el que Buñuel pretendía convertir a los espectadores en cómplices de su claudicación ante los imperativos del melodrama, dando lugar a una segunda lectura liberadora y crítica, no termina de funcionar. El propio director (2001: 237) lo reconoce en sus memorias.

> El mismo año realicé Susana, película sobre la que no tengo nada que decir, salvo que lamento no haber subrayado la caricatura en el final, cuando termina milagrosamente bien. Un espectador no avisado puede tomarse en serio este desenlace.

La idea se repetiría en *Ensayo de un crimen* (1955), donde el personaje de Archibaldo de la Cruz, un paranoico poseído por un impulso criminal insatisfecho, decide finalmente rehacer su vida con la bella Miroslava. Este *happy end*, que desató la indignación del autor de la novela, Rodolfo Usigli, y que fue incomprendido por algunos críticos mexicanos, se presenta como un anticlímax radicalmente distanciado de la estructura dramática del resto de la película. Esta condición de apéndice fílmico, de mueca epilogal, fuerza al espectador a tomar distancia de los personajes y de la historia, facilitándole un margen de libertad para analizarlos. Incapaz de cometer el ansiado crimen durante su atormentada vida sentimental, ¿qué hará ahora, cuando ha encontrado a su pareja ideal?

Por su parte, *El ángel exterminador* (1962) representa un compendio de estilemas, con un insólito registro interpretativo tan atípico y extravagante que a menudo lleva a confundir las insólitas interpretaciones con un *miscasting* generalizado. La acción, o más bien cabría hablar de inacción, se condensa en un bucle espacial subrayado por los movimientos coreográficos de cámara, los insólitos contrapicados y las inesperadas repeticiones (brindis duplicado), que anticipan el estilo visual que se adueñaría de sus últimas producciones filmadas en Francia. Sin embargo, el montaje y la posición de cámara se alían para dotar de sencillez formal y neutralidad visual al diálogo en el que una invitada diserta con sus amigas sobre la indiferencia que le produjo la contemplación de un mortal accidente

ferroviario. Una vez más la distancia se convierte en expresión liberadora del mensaje crítico. Esta actitud se repite en *Ensayo de un crimen* cuando un cura, un militar y un comisario alaban la belleza de la boda religiosa momentos antes de que el punto de vista de la cámara se sitúe en el cañón de la pistola con la que se asesina a la novia.

Otras veces esta neutralidad aparente se ve truncada por un brusco movimiento de cámara o un inserto ajeno a toda lógica visual. Esta técnica la podemos apreciar en la escena de *Nazarín* en la que una mujer moribunda a causa de la peste llama a su amante y rechaza a Dios, un episodio inspirado en el *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo* del Marqués de Sade. La composición de la escena no puede ser más ortodoxa hasta que un súbito inserto del busto de la mujer atenta contra el *raccord* de luz e imagen para subrayar la frase: "No cielo, Juan". Un velo de misticismo irreal subraya la naturaleza física y material del hombre frente a las imposiciones de la fe.

En el plano narrativo, la presencia del personaje del enano Ujo, cuya primera aparición en pantalla, colgado de un árbol, aleja al espectador de cualquier identificación emotiva, se revela como el atípico protagonista de la gran historia de amor de la película. Más tarde, Ujo entra en campo, como un animal que surge de la maleza, mediante un *travelling* hacia atrás. De repente la cámara se sitúa tras él y le acompaña hasta el lugar donde se halla su prostituta amada para ofrecernos una concluyente declaración de amor: "Tú fea, tú pública, de veras que nunca había estimado, pero no más te vi, puño (fea), ¡qué cariñote!". La admiración de Buñuel (2001: 270) por los enanos se convierte en el pretexto para convertir el romanticismo en paradoja y colocar al público ante una identificación del amor verdadero, próxima y real por cuanto alejada de toda convención: "Me gustan los enanos. Admiro su seguridad en sí mismos. (...) El que actuaba en Nazarín tenía en México dos amantes de estatura normal a las que atendía por turnos".

LOS TÓPICOS SOBRE EL CINE MEXICANO DE BUÑUEL

La intención de estas líneas es recuperar una perspectiva menos condicionada por los enfoques subjetivos sobre el Buñuel-autor y re-situar su etapa mexicana en una perspectiva crítica menos rígida. Para ello hay que empezar recordando que Buñuel ya había explorado las entretelas del cine comercial antes de la guerra civil, cuando constituyó junto a Ricardo Urgoiti la productora Filmófono. Gracias a la complicidad con los directores Saenz de Heredia, Luis Marquina o Jean Gremillon verían la luz cuatro películas, *Don Quintín el amargao* (1935), *La hija de Juan Simón* (1935), *¿Quién me quiere a mí?* (1936) y *¡Centinela alerta!* (1936), con conexiones hacia la posterior producción mexicana a través de figuras como Eduardo Ugarte, quien, como informa Ríos (1995), había trabajado en Hollywood y en La Barraca con Lorca, y cuya colaboración con Buñuel proseguiría en México.

Tras su aventura estadounidense y su frustrante experiencia en el MOMA de Nueva York, Buñuel llega a México de la mano de Denise Tual, una productora francesa que había estado casada con Pierre Batcheff, el actor de *Un perro andaluz*. El reto original era rodar una adaptación de *La Casa de Bernarda Alba*. El proyecto, al igual que le había sucedido en repetidas ocasiones en Estados Unidos, se verá frustrado. Pero de esta toma de contacto con el país azteca surgirá una relación estable con el productor mexicano de origen ruso-judío Óscar Dancigers, quien produce su primera película, *Gran Casino*, con Jorge Negrete y Libertad Lamarque como protagonistas. A partir de ese momento la manivela no dejará de girar y Buñuel rodará en México o con capital mexicano 21 de sus 32 películas. La apuesta iba en serio y, en 1949, tan sólo dos años después de pisar por primera vez el país, Buñuel se nacionaliza mexicano y fija allí su residencia definitiva hasta su muerte en 1983.

La idea del paréntesis mexicano o de la progresión lineal del cine de Buñuel hacia una mayor libertad se sustenta en una serie de tópicos, con frecuencia apoyados en los testimonios del propio autor recogidos en su autobiografía. Se trata de una serie de anécdotas sobre las dificultades que encontró Buñuel para superar las limitaciones del sistema de producción mexicano, convertidas en argumentos que minimizan la aportación creativa nacida de la dialéctica entre la obra y su contexto. Podemos resumir estos tópicos a partir de los conceptos siguientes:

a) *Géneros*. Es cierto que, en México, Buñuel tuvo que poner su cámara y su mirada al servicio de unos géneros tradicionales (el melodrama, la película ranchera, la comedia costumbrista, el cine de intriga) fuertemente implantados en la tradición local y en el gusto de las masas. Pero la misma preexistencia de unas convenciones de género (personajes, temas, escenografías) garantizaba una identificación con la cultura popular y con la conciencia colectiva, dos factores esenciales en el cine de Buñuel. Este hecho representa el sustento de la superposición del elemento cultural y la expresión de un código moral personal que Buñuel (en Aranda, 1975: 394) busca intencionadamente: "Pero realizar un film comercial, es decir, un film que ha de ser contemplado por millones de ojos y cuya línea moral sea prolongación de la que rige mi vida, es empresa que consideraré como una suerte el emprender".

Su distanciamiento de los surrealistas tuvo que ver con la futilidad e ineficacia de un arte cuya ruptura se limita a los cenáculos de iniciados. Se entiende así la importancia que, para Buñuel, tuvo el reto de adaptar su visión personal (desde el plano moral, no desde el sujeto-artista) a las estructuras de género y a una industria como la mexicana que, a principios de los años 50, producía 100 películas anuales a través de seis estudios y contaba con un público fiel.

b) *Actores, técnicos, rodajes*. Es cierto que tuvo que trabajar con algunos de los intérpretes de moda en México, actores que, a pesar de las declaraciones del

propio Buñuel en sus memorias y de las opiniones recogidas por su colaborador Jean Claude Carriere o el propio Paco Rabal, no eran tan malos como se decía. Probablemente algunos de ellos cabeceaban y arqueaban las cejas, como afirmaba Rabal (en AA.VV. 2000: 146), pero otros eran grandes actores. Fruto del dinamismo de la industria y de la consolidación del oficio interpretativo existía una nómina de secundarios equiparable a la que por aquellos mismos años existía en España. Nombres como Ignacio López Tarso, Roberto Cobo, Noé Muruyama o Claudio Brook serían al cine de Buñuel lo que José Luis López Vázquez, Rafael Alonso, Manuel Alexandre, José Luis Ozores y José Isbert al de Berlanga, salvando las lógicas distancias.

Tampoco fueron tantas las deficiencias técnicas ni sus limitaciones. El lamento por la *tiranía de las tres semanas*, interpretada como un condicionante decisivo, no representó una regla constante. Y cuando lo fue, jugó en beneficio de la concepción que el propio director tenía de los rodajes. Es cierto que entre 1950 y 1953 Buñuel llegó a filmar tres películas por año, pero el rodaje de *Nazarín*, por ejemplo, ocupó seis semanas, y tres meses el montaje. Su productor fue Manuel Ponce Barbachano, quien trabajó siempre con cierta independencia de la industria.

En cuanto a los técnicos, su formación y capacidad era irreprochable, empezando por Gabriel Figueroa, formado con Gregg Toland, y con quien rodó siete películas. La mayoría de ellos eran los mejores de una industria bien engrasada y, ocasionalmente, la colaboración se amplió a artistas mexicanos como Gunter Gerszo, quien trabajó en *Susana*. Respecto a la calidad de los guionistas, basta citar a Rodolfo Usigli (*Susana, Ensayo de un crimen*), José Revueltas, Emilio Carballido, o los españoles Juan Larrea, Max Aub, Eduardo Ugarte, Julio Alejandro, Manuel Altolaguirre y Pedro Urdimalas.

c) *El exilio*. El tercer tópico sitúa a Luis Buñuel como un exiliado que tuvo que adaptarse a la realidad mexicana y abrirse camino en el medio profesional y artístico. Este mito es alentado por el propio cineasta cuando, en sus memorias, enfatiza las limitaciones que imponía el sistema sindical que dominaba la industria cinematográfica mexicana. Recuerda Buñuel la actitud de Jorge Negrete, quien presidía la Asociación Nacional de Actores, en contra de *Los olvidados*, o las dificultades que podía hallar un joven cineasta para abrirse paso en el complejo sistema jerárquico del Sindicato de Trabajadores de la Producción Mexicana, encabezado por Mario Moreno (Cantinflas) y el propio Negrete.

Lo cierto es que Buñuel fue el único cineasta extranjero admitido en 1946 por el corporativismo cinematográfico mexicano. Dado su prestigio, se consideró que *no venía a aprender, sino a enseñar*. También hay que tener en cuenta que sus pretensiones económicas eran modestas ya que, según Sánchez Vidal (1988: 308-9), cobraba unos veinte mil pesos por dirigir sus películas frente al medio millón que percibía Cantinflas por cada rodaje. Y tampoco se le podía considerar un exiliado al uso, sino más bien un *transterrado*. El viejo tema del trasvase de

talento de España a México provocado por el exilio ha sido documentadamente estudiado por De la Vega (2001), y, en un sentido más general, no cabe duda de que mucha de la fertilidad creativa de algunos transterrados y exiliados tuvo que ver con la tolerancia y la receptividad que encontraron en México. Sería difícilmente imaginable la posibilidad de realizar una película como *Los olvidados* en la España de 1950.

El contexto artístico y cultural de México era complejo. Por un lado había desde los años 20 una fuerte conciencia nacionalista frente al cosmopolitismo de otro sector encarnado generacionalmente por el grupo de *Los Contemporáneos*. A lo largo de las décadas siguientes se fue consumando una apertura a las vanguardias artísticas venidas del exterior y a los creadores extranjeros con nombre propio. Eisenstein había dejado huella con motivo del rodaje de su película inconclusa *Que viva México* en 1930. También Breton y Artaud pasaron por México. En 1938, Breton redacta junto a Trotsky y Rivera el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, que se presenta en el teatro Bellas Artes precedido por la proyección de *Un perro andaluz*. Esta cinta causa un gran impacto en el poeta y crítico de cine Xavier Villaurrutia y en Manuel Álvarez Bravo, el fotógrafo mexicano que había colaborado con Eisenstein y posteriormente lo haría con Buñuel, encargándose de la foto fija en los rodajes de muchas de sus películas. Más tarde, en 1940, tuvo lugar la primera exposición surrealista, en tanto que también era conocida la experiencia de Buñuel en Filmófono y *Las Hurdes, tierra sin pan*.

La tradición de transterrados tiene una vertiente profesional más amplia que hacía habitual la presencia de actores y directores en México desde la época del cine mudo. Muchos eran los comediantes españoles que, en sus giras por Latinoamérica, recalaban en México y establecían contactos para posteriores colaboraciones en producciones nacionales. Con estos antecedentes no resulta extraña la casi inmediata integración de Buñuel al sistema de producción mexicano, ni el apoyo que obtendría de la intelectualidad de este país. Sobradamente conocido es el papel desempeñado por Octavio Paz quien, siendo secretario de la embajada mexicana en París, repartió un escrito en favor de *Los olvidados* durante su proyección en Cannes. Una complicidad compartida años más adelante con Carlos Fuentes, sin olvidar el papel desempeñado por Fernando Benítez, cuya intervención permitió a Buñuel conseguir los permisos necesarios para residir en México.

Tampoco se puede dejar de reseñar el entusiasta apoyo otorgado en más de una ocasión por el grupo de críticos reunidos en torno a la revista *Nuevo Cine*, algunos de ellos de origen español, como Emilio García Riera o José de la Colina. Y Buñuel también tuvo una relación privilegiada con los productores Óscar Dancigers, Ponce Barbachano y Gustavo Alatriste, este último auténtico mecenas apasionado que sufragó buena parte de los costes de producción de *Viridiana*. En sus memorias, Buñuel (2001: 282) deja constancia de la privilegiada relación que sostuvo con Alatriste al relatar la reacción de éste tras el estreno de *El ángel*

exterminador. "Don Luis, esto es un cañón. No he entendido nada". No se puede pedir mayor entrega a un productor.

CONEXIÓN AFECTIVA Y SENSIBLE

Un tema de especial interés y escasamente abordado es la conexión sensible y afectiva que Buñuel entabla con México. Aunque Carlos Fuentes ha dicho que no se implicó demasiado en la vida nacional, resulta sorprendente la penetración en los aspectos sociales y culturales que se percibe desde sus primeras películas mexicanas. En cierta manera, el caso de Buñuel recuerda al del escritor Pere Calders, quien durante su exilio mexicano siguió escribiendo en catalán, lo que no fue obstáculo para dejar retratada en su obra la complejidad social del país.

La condición híbrida del exilio o el transtierro, que en el caso de Buñuel aúna el bagaje de la tradición cultural española con la participación en las vanguardias y la riqueza popular mexicana, alimenta la disposición para extraer de los datos objetivos de la realidad local el material creativo apropiado para trascenderla y elevarse hasta producir discursos artísticos de carácter universal.

Buñuel estableció con México, un país en el que la huella de la gran tradición cultural española se desdobla en infinidad de matices y contradicciones, una conexión íntima que se percibe en sus películas. Además, le confirió la distancia creativa que un aficionado a la entomología como él necesitaba para extraer la máxima riqueza a los personajes de sus películas. La ironía y la extravagancia, dos de los elementos que oxigenan el complejo flujo de la identidad mexicana, despertaban en el director aragonés una simpatía nada disimulada. Prueba de ello son las múltiples anécdotas excéntricas que salpican el capítulo que dedica a México en sus memorias. Curiosamente, y frente a la actitud de otros españoles, a quienes las peculiaridades del ser mexicano despertaban y despiertan incomprensión y escepticismo, Buñuel no sólo respetaba los rasgos de esa identidad, sino que confiaba en el potencial para progresar que alentaba a las gentes de su país de acogida. La descripción que Barbáchano (2000: 48) hace de la personalidad de Buñuel resume con exactitud la afinidad que unía a éste con los mexicanos.

> Porque no hay que olvidar que Buñuel fue, ante y sobre todo, un humorista, un pesimista vitalista, un moralista que sumía la ironía y la autoironía, incluso el sarcasmo, como la forma más saludable de crear, de vivir y de dejar vivir, consciente de que la libertad es un fantasma y que el azar nos toma de la mano y nos conduce a donde jamás hubiéramos sospechado.

Todas estas reflexiones enlazan con el papel de Buñuel como dinamizador de la vida cultural mexicana y, en definitiva, con su condición de referente del nuevo cine mexicano. Al mismo tiempo, revelan un diálogo con la industria y el *establishment* más amable de lo que inicialmente se suele pensar, aunque sin duda existieron

dificultades. No hay que olvidar que muchas de sus películas fueron aplaudidas por crítica y público, sin que su condición de extranjero le impidiera acaparar los premios de la industria mexicana. En 1956 tres cintas suyas se repartieron casi todos los *arieles* (*Ensayo de un Crimen*, *Robinson Crusoe* y *El río y la Muerte*), y *Los olvidados* acaparó los de 1951.

La existencia de un entorno cultural permisivo y tolerante no sólo facilitó el proyecto de experimentación que Buñuel introdujo en sus películas mexicanas, sino que le procuró una posición distante, pero respetada al mismo tiempo.

CONCLUSIÓN

Hay algo en el cine de Buñuel que lo vincula con la teoría del distanciamiento y con el análisis que Barthes hace de la obra de Brecht. En el discurso ritual del cine comercial, recursos como la antifrasis, la ironía y el humor, la alteración deliberada de las convenciones técnicas y expresivas o el deslizamiento de significados, lejos de perseguir la autoría como fin en sí mismo, se convierten en herramientas al servicio de un arte moral.

El encasillamiento que la crítica ha hecho de su etapa mexicana como un paréntesis salpicado de hitos en un proceso ascensión al reino de la libertad creativa no deja de tener algo de ideal reaccionario. La principal víctima de esta interpretación, que en ocasiones ha tentado al propio Buñuel, ha sido el campo de producción cinematográfico mexicano. Sin embargo, las limitaciones técnicas, de tiempos de rodaje e interpretativas, así como las constricciones ideológicas del cine comercial, se convertían en mecanismos que, al entrar en contacto con los resortes transgresores y anticonvencionales, catapultaban al espectador hacia unos niveles de lectura liberadores y críticos. Se trata de unos mecanismos vinculados a una cierta tradición literaria, como el esperpento de Valle Inclán, que jugaba con las convenciones del folletín y el melodrama. Tirando de ese hilo, enhebrado desde Filmófono, se podía llegar a la conexión entre el cine de Buñuel y la identidad del cine español moderno, que Zunzunegui (2002: 18) ha vinculado a formas populares de expresión artística y literaria.

> Lo que permite afirmar, primero, que una de las vetas históricamente más productivas del cine español reside en la manera en la que muchas películas retoman, modifican, desarrollan, amplifican, da nueva vida, en definitiva, a determinadas formas de teatro popular castizo.

La etapa mexicana de Buñuel le permitió adelantar a grandes zancadas y multiplicar los juegos complejos de su creatividad sin desperdiciar las aportaciones de la cultura popular ni hacerle ascos a las convenciones de la industria: prefirió ironizar y subvertir a costa de ella. Seguramente existe un matiz vitriólico en sus

películas que surge de forma casi espontánea al combinar las convenciones del cine mexicano con la mirada socarrona del de Calanda.

Este cóctel destila una mezcla de inquietud y sorna, la que nos traslada el rostro amable de galán de Arturo de Córdova transfigurado en el esquizoide marido de *Él*, o la que nos transmite la incineración del maniquí de Miroslava en *Ensayo de un crimen*. México sirvió el material apropiado para levantar un edificio cinematográfico con tres pilares: libertario, antiburgués y popular. La paradoja de una industria al servicio del discurso de autor encuentra todavía resistencias en la crítica. Sin embargo, es más cierta y más fiel a la intención que Buñuel puso al hacer cine.

BIBLIOGRAFÍA

ARANDA, José Francisco. *Luis Buñuel, biografía crítica*. Barcelona, Lumen, 1975.

AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid, Aguilar, 1984.

BARBÁCHANO, Carlos. *Entre cine y literatura*. Zaragoza, Prmaes, 2000.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1967, 57-63.

BERMÚDEZ, Xavier. *Buñuel: Espejo y sueño*. Valencia, Ediciones de La Mirada y Editorial Tarvos, 2000.

BORDIEU, Pierre. *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

BUÑUEL, Luis. *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 2001.

DALÍ, Salvador. "La fotografia, pura creació de l'esperit", en *L'Amic de les Arts* (Sitges). Núm. 18, 1927.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. *El exilio cinematográfico español en México (1936-1961)*. Cuadernos de la Academia, núm. 9. Madrid, 2001.

DELEUZE, Guilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996.

— *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

EVANS, Peter William. *Las películas de Luis Buñuel: la subjetividad y el deseo*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.

FUENTES, Víctor. *Buñuel en México. Iluminaciones sobre un pantalla pobre*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.

GUBERN, Roman. *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999.

LÓPEZ VILLEGAS, Manuel. *Sade y Buñuel: el marqués de Sade en la obra cinematográfica de Luis Buñuel*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1998.

PONIATOWSKA, Elena. *Cuadernos de Cine de la Universidad de México*, vol. XVI, 1961.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1995.

RIOYO, Javier, y LÓPEZ LINARES, José Luis. *A propósito de Buñuel* (DVD). Arthaus/Conaculta-Imcine/Spot, 2000.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin.* Barcelona, Planeta, 1988.

— *Luis Buñuel.* Madrid, Cátedra, 1991.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Historias de España.* Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002.

AA.VV. *Buñuel, 100 años. Es peligroso asomarse al interior.* Madrid, Instituto Cervantes, 2000.

¿RACISMO A LA INVERSA?: SOBRE LA PROVOCATIVA FILMOGRAFÍA DE AUTOR DE SPIKE LEE Y *HAZ LO QUE DEBAS* (1989)

María Frías
Universidad de La Coruña

INTRODUCCIÓN: EL CINE DE AUTOR SEGÚN ANDREW SARRIS

Las teorías sobre el cine de autor, que en Francia habían sido motivo de largos y acalorados debates, no reciben ninguna atención en Estados Unidos hasta que el crítico Andrew Sarris se hace eco de ellas y publica un artículo pionero, "Notes on the Auteur Theory in 1962". En su estudio, Sarris se refiere al ya emblemático artículo de Truffaut, "Une certaine tendance du cinema français",[1] que utiliza para elaborar su propia interpretación de la teoría de la autoría cinematográfica, desarrollada y ampliada posteriormente en el libro *El cine americano: Directores y direcciones 1929-1968*. Desde entonces, y a pesar de los constantes ataques dialécticos provenientes de la pluma de Pauline Kael y sus seguidores,[2] Sarris supo ganarse el reconocimiento del mundo académico (de la Universidad de Columbia, en particular, donde Sarris comenzó a ejercer la docencia en 1969), y el respeto de la industria

1 Aunque este archiconocido ensayo de François Truffaut se publica originalmente en francés en 1954, véase la traducción al inglés "A Certain Tendency of the French Cinema". *Cahiers du Cinema in English* 1 (1960: 30-40). El artículo de Sarris se publica por primera vez en *Film Culture* 27 (Winter 1962/63: 1-8).

2 Pauline Kael (1919-2001) rechazó las teorías de Sarris sobre el cine de autor hasta el final de su carrera. Ver, por ejemplo, Francis Davis, *Afterglow: A Last Conversation with Pauline Kael*. New York: Da Capro P, 2002.

cinematográfica y del público, hasta tal punto que se le considera uno de los críticos más influyentes en la historia de la cinematografía norteamericana.[3]

Los principios de Sarris sobre el cine de autor se podrían resumir de la siguiente manera:

- el director se implica en la totalidad de la película de tal forma que se le considera el autor indiscutible del filme.
- el guión de la película debe ser obra del propio director.
- todas las películas de un mismo director deben reunir una serie de características comunes en cuanto a técnica narrativa y estilo visual.

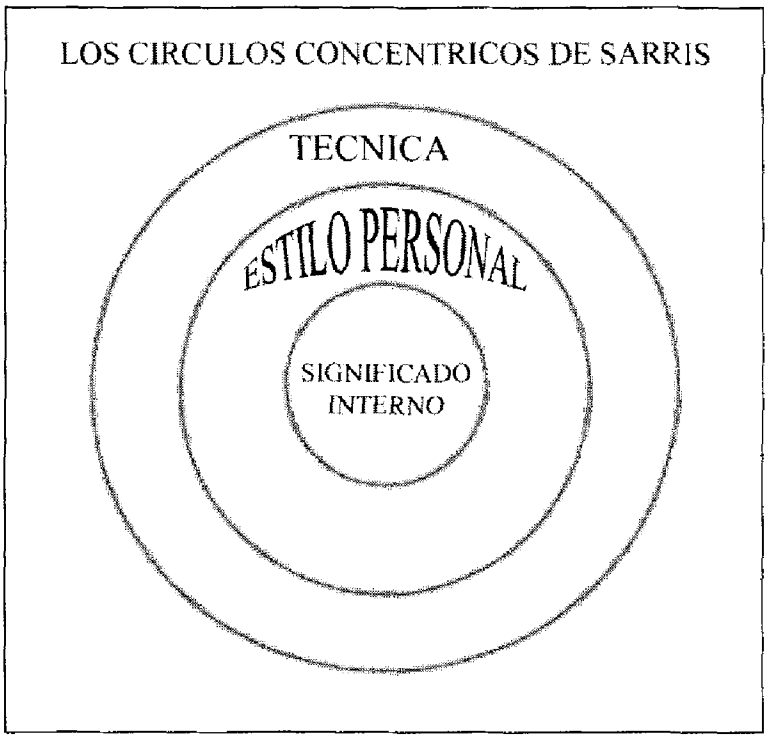
Además, y a pesar de todas las innovaciones revolucionarias y de los adelantos técnicos actualmente disponibles –junto con la creciente profesionalización de los técnicos de cine– Sarris mantiene que el director/autor tiene que: 1) demostrar su conocimiento de los aspectos técnicos; 2) impregnar la película con el sello indiscutible de su personalidad; 3) ser capaz de transmitir el mensaje interno de la historia y saberlo reflejar en la película.

Sin embargo, y aunque Sarris considera de vital importancia que el director/autor esté familiarizado con los detalles técnicos, desde mi punto de vista se contradice cuando afirma que "es posible llegar a ser director de cine sin saber mucho de los aspectos puramente técnicos, incluso sin tener la menor idea de funciones cruciales como la fotografía o el trabajo de edición" (Hollows 2000: 70).[4] En cuanto a la necesidad de que la personalidad del director/autor sea única y reconocible, Sarris subraya que "dentro de un grupo de películas, el director debe mostrar ciertas características de estilo con las que imprime su huella personal. (...) el formato de la película y la historia que se cuenta deberían estar relacionados con la forma de pensar y sentir del director" (ibíd: 69). Esto es lo que Sarris denomina "consistencia estilística". Al referirse al "significado interior de la película", Sarris puntualiza que si el director/autor es capaz de transmitírselo a su público, sólo entonces alcanza "el aspecto más glorioso de la cinematografía como arte". De acuerdo con Sarris, este significado interior se asemeja a lo que Truffaut denominó "la temperatura del director en el set de rodaje" (ibíd: 70). Es más, en palabras de Sarris, "la teoría del autor tiene en cuenta la obra en conjunto de un director, y no una serie de obras maestras aisladas", y opina, al igual que Renoir, que "los directores se pasan toda la vida realizando variaciones de un mismo filme" (ibíd: 70).

3 Existe una publicación reciente que, en homenaje a la destacada trayectoria profesional de Sarris, analiza sus teorías más polémicas y su carrera como docente y crítico. Véase, Emmanuel Levy (ed). *Citizen Sarris: American Film Critic*. London: Scarecrow, 2001.

4 Todas las traducciones son mías.

Según Sarris, las tres características que ha de reunir una película de autor se pueden ilustrar de forma gráfica, por medio de tres círculos concéntricos. El círculo exterior representa la técnica, el círculo medio corresponde al estilo personal del director, y el círculo interno refleja el significado interno de la película. De esta manera, un director no es autor hasta que no demuestra que domina los oficios de técnico, estilista y autor. Pero Sarris advierte, "no existen reglas preestablecidas para que un director pueda pasar de un círculo a otro hasta que consiga dominarlos todos" (ibíd: 70).



El director afro-americano Spike Lee podría ser la excepción, ya que se mueve con absoluta comodidad de un círculo a otro y consigue destacar, en todos ellos, por su profesionalidad y originalidad. Basándome en los postulados de Sarris sobre la teoría del autor, el propósito de este ensayo es analizar el trabajo de Lee como técnico, estilista y autor, para lo que me centraré en la película *Haz lo que debas* (1989). He seleccionado esta película en particular para demostrar que Lee forma parte de la escuela de directores-autores: no sólo sigue al pie de la letra las teorías de Sarris (es director, guionista y técnico de todas sus películas), sino que, además, hace gala de un estilo absolutamente fresco, experimental y siempre conflictivo.[5]

5 Al hablar de Spike Lee, la crítica se refiere a él como *el Woody Allen negro*. Según Charles McGrath (2004), tanto Allen como Lee son autores pero, como Lee odia las etiquetas, McGrath propone una nueva definición de autoría que, en su opinión, se adapta perfectamente a la filmografía de Lee: "Actualmente un *auteur* es un cineasta que hace películas de una cierta idiosincrasia, con un presupuesto bajo y que pasan casi desapercibidas".

Intentaré demostrar que, si bien es verdad que la filmografía de Lee refleja sus obsesiones personales y políticas, su objetivo principal es utilizar sus películas como armas contra el racismo existente en la sociedad contemporánea norteamericana. Siguiendo a Sarris, este aspecto de denuncia impregna toda la carrera de Lee: es su sello personal como director/*auteur*. De este modo, y debido a su discurso polémico y, para muchos, irritante, el objetivo primordial de Lee es, en mi opinión, que sus trabajos provoquen sistemáticamente una respuesta emocional en el espectador. Esta es la razón por la que la primera parte del título de este ensayo, "¿Racismo a la inversa?" (una pregunta que aparece con frecuencia en las reseñas críticas de las películas de Lee), encaja perfectamente tanto con la personalidad polémica, combativa y militante de Lee como con su propio discurso cinematográfico.[6] Lee se define como "un nacionalista negro con una cámara" (Guerrero, 2001: 60) y, como se podrá comprobar a continuación, la discriminación racial y todas aquellas situaciones que tocan de cerca las siempre conflictivas relaciones entre las distintas comunidades étnicas de Estados Unidos constituyen los temas recurrentes que aparecen en su filmografía.

¿ES *HAZ LO QUE DEBAS* UNA PELÍCULA DE AUTOR?

De acuerdo con la teoría de Sarris, y con el principio de que la firma del director debe impregnar toda su carrera cinematográfica, resulta evidente que la visión/ideología afro-céntrica de Lee hace mella no sólo en sus largometrajes, sino también en los cortos que produjo mientras estudiaba en la Universidad de Nueva York.[7] Quizás, la característica más innovadora y revolucionaria del discurso cinematográfico de Lee estriba en su obsesión por hacer películas que retraten la experiencia urbana de la población afro-americana en la sociedad norteamericana blanca al mismo tiempo que se empeña en afrontar temas relacionados con problemas de raza, clase y género, todo ello narrado desde el punto de vista de un *nacionalista negro con una cámara* que se resiste a disimular su rabia y su rencor.

La intención que subyace en todas las historias de Lee, y en *HQD* en particular, es claramente afro-céntrica, y el mensaje que intenta transmitir está dirigido, de forma especial, a la comunidad negra. En el caso de *HQD*, y ya desde el estadio de pre-producción, Lee tuvo que enfrentarse dialécticamente contra el sistema, la América blanca, por problemas de financiación hasta que ambas partes negociaron y alcanzaron un acuerdo. Es más, Lee tuvo que pelear con los estudios de Hollywood para conservar el final violento de la película en los términos que él deseaba y evitar

6 Véase, por ejemplo, las reseñas "Spike Lee Raises the Movies' Black Voice", y "Spike Lee Tackles Racism and Rage", de Vincent Canby (1989).

7 Spike Lee ha dirigido los siguientes cortos: *The Answer* (1980) y *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* (1982).

que se llevaran a cabo cambios indiscriminados porque, como él mismo explica: "En lo que a mi concierne, el racismo es uno de los problemas más acuciantes que hay en Estados Unidos; y yo quería que el film reflejara el tema de forma frontal, con el protagonismo que se merece" (Kauffman 1997: 147).[8] Los estudios se sintieron de alguna forma amenazados porque, según Lee, "ellos querían un final que no provocara un levantamiento de los negros. Estaban convencidos de que los negros saldrían de las salas de cine con la idea de quemarlo y destruirlo todo" (Lee y Jones, 1989: 76). Touchstone y Columbia rechazaron de plano su proyecto, y la Universal lo aceptó con unas cláusulas condicionantes que Lee comenta de forma gráfica y con tono insultante: "Los estudios Universal me están tocando la polla ... Es ridículo. Los chicos blancos consiguen dinero en mano, la joden, pierden millones de dólares, y aún así les dan una oportunidad tras otra. Eso no ocurre con nosotros. Si la jodes una vez, que te den" (ibíd: 87). Más tarde, y una vez consigue que todos los permisos estén en orden, Lee se niega a que la policía de la ciudad de Nueva York "se entrometiera" en una comunidad predominantemente negra, y en su *set* de rodaje, igualmente negro. En su lugar, Lee contrató los servicios de seguridad de *Fruit of Islam (FOI) [Fruto del Islam]* pensando que, dado que el *FOI* era un grupo musulmán negro, la comunidad afro-americana del vecindario no se sentiría tan amenazada como con la presencia policial. Curiosamente, la primera medida que el *FOI* tomó fue la de clausurar todas las casas de *crack* del vecindario con la intención de hacer una limpieza de drogas –aunque fuera sólo temporalmente– en la manzana en la que se había establecido el *set* de rodaje. Es más, incluso la elección del set (que, como en la mayoría de las películas de Lee, reproduce un barrio negro) está relacionado con sus ideas políticas. Lee elige Brooklyn, en Nueva York, en lugar de Chicago o Filadelfia, como le habían aconsejado. Igualmente, y en consonancia con su preocupación por las clases obreras, Lee mantuvo largas discusiones con los sindicatos hasta que le aseguraron que podía contratar a un mayor número de obreros negros que de blancos. Todas estas decisiones, conscientemente tomadas, reflejan la autoría de Lee y su claro posicionamiento político. Es más, siguiendo a Sarris, Lee consigue transmitir su mensaje de nacionalismo negro más allá de lo estrictamente cinematográfico.

La idea original de la película se debe a un incidente ocurrido en Howard Beach (Maryland). Una pandilla de italo-americanos comenzó a insultar a tres jóvenes negros que entraron en una pizzería para preguntar por una dirección, y les atacaron con bates de béisbol. Uno de los chicos negros murió cuando, al tratar de escapar, le atropelló un coche. En diferentes entrevistas,[9] Lee explica que él simplemente se

8 Esta obsesión por ejercer el control absoluto de la película hasta el último detalle corrobora, según las teorías de Sarris, la posición de de Lee como director/*auteur*.

9 Véase, por ejemplo, la colección de entrevistas más reciente titulada *Spike Lee: Interviews*, editada por Cynthia Fuchs (2002).

limitó a recrear ese episodio de violencia, pero que mantuvo algunos aspectos de la historia original: a) la confrontación inicial entre negros e italo-americanos; b) la pizzería; c) el bate de béisbol. De esta forma, como Pouzoulet (1997: 38) afirma, el episodio de Howard Beach "le proporcionó [a Lee] una iconografía básica" de la violencia urbana. Al hilo de lo anterior, como Mitchell (1997: 108) subraya en su artículo sobre *HQD*, el bate de béisbol actúa a modo de metáfora –más que apropiada– ya que la mayoría de la gente lo identifica con un deporte típicamente americano y es, además, "públicamente reconocido como un emblema de la forma de vida americana, así como el arma que se utiliza recientemente en los enfrentamientos violentos de blancos contra negros".

Por todo lo anterior no ha de extrañar que, como consecuencia de su ideología nacionalista y de su explícita agenda política, Lee dedique esta película a la castigada comunidad afro-americana y rinda su tributo personal al incluir una lista de hombres y mujeres negros que, de una forma u otra, han sufrido la violencia policial. Sus nombres aparecen inscritos en la pantalla, antes de que el filme comience: Eleanor Bumpers, Michael Griffith y Arthur Miller, entre otros.[10] Según Guerrero (2001: 86), lo irónico del caso es que doce años después del estreno hay, desgraciadamente, todavía más nombres para añadir a esa lista "de los caídos, que no tiene un fin predecible", debido a la brutalidad de la policía.[11] Guerrero subraya que el retrato de la brutalidad policial que Lee presenta, junto con las tensiones raciales que el filme analiza, "no ha variado para nada" en la vida actual de los ghettos.

Otro guiño político que Lee intercambia con su audiencia, y que resuelve de forma gráfica, se refiere a la elección del alcalde de Nueva York. Resulta obvio que Lee –al igual que el vecindario de Brooklyn– está a favor del candidato afro-americano David Dinkins cuando presenta un plano general de una pintada de enormes proporciones sobre las paredes de los edificios que abiertamente ataca a su oponente, Ed Koch. La pintada "FUERA KOCH", realizada a mano, con grandes letras, y su grado de visibilidad –aparece en distintas tomas y desde diferentes encuadres– habla por sí misma de las fobias políticas de Lee. De forma parecida, pero lanzando esta vez un mensaje de unidad a los vecinos del *ghetto*, la llamada que el *disc jockey* Mister Señor Love Music repite insistentemente a través de las ondas de la radio: "¡Inscribíos para poder votar!" es, quizás, una fórmula indirecta que el propio Lee

10 Eleanor Bumpers fue expulsada de su apartamento donde vivía en condiciones infrahumanas; Michael Stewart murió a manos de un policía que le estranguló al practicarle una llave en el cuello; Arthur Miller era un hombre de negocios autónomo que murió como resultado de la paliza que recibió al ser arrestado.

11 Guerrero se refiere al caso de Rodney King, víctima de una paliza por parte de cinco policías en Los Angeles, grabada en vídeo por un testigo anónimo; a Ammadou Diallo, el emigrante africano que al regresar a su apartamento en Harlem recibe 41 balas de la policía por considerarle *sospechoso*; y a Abner Louima y el acto de sodomía al que fue sometido en los lavabos de una comisaría de policía de Brooklyn.

utiliza –como alter-ego de Mister Señor Love– para que la comunidad afro-americana luche contra la desidia, se implique en los movimientos políticos y se convierta en protagonista de su propia historia. Finalmente, también merece la pena mencionar la pintada "¡TWANA DIJO LA VERDAD!" que aparece en pantalla mientras Mookie reprende a su hermana (en la ficción y en la realidad) por hablar con Sal (Danny Aiello), el dueño de la pizzería. Hace referencia a otro famoso y polémico incidente de violencia sexual interracial ocurrido en Nueva York que apareció en los medios de comunicación durante meses.[12]

Creo que es importante resaltar que la última escena que aparece en pantalla incluye dos célebres citas que pertenecen a dos de los líderes más carismáticos de la historia de los afro-americanos en Estados Unidos, Martin Luther King y Malcolm X, que se estrechan la mano mientras sonríen a la cámara. Respondiendo a las quejas de los críticos que no acaban de comprender el por qué del doble y contradictorio mensaje político –el pacifismo de King *versus* la agresividad de Malcolm X– Lee trata de justificarse de la siguiente forma:

> Cuando puse esas dos citas ahí, no lo hice con la intención de tener que elegir entre una u otra –al menos no en lo que a mí respecta–. Fue, simplemente, una decisión táctica. En mi opinión, ambos hombres eligieron caminos diferentes con el propósito de alcanzar el mismo objetivo y lucharon contra un enemigo común (Lee y Wiley 1992: 5).

Personalmente me cuesta creer que la elección de los dos carismáticos líderes y sus correspondientes citas sean producto de la casualidad: el protagonismo de King y Malcolm X es evidente, de forma más o menos sutil, a lo largo de toda la película[12]. Por ejemplo, Buggin' Out (Giancarlo Esposito), el joven nacionalista negro radical e instigador del boicot a la pizzería de Sal, se indigna porque no hay fotos de algunos de los hermanos y hermanas negros más representativos (Angela Davis, Malcolm X o Michael Jordan) en el "Muro de la Fama" de la pizzería de Sal. Igualmente, es interesante señalar que Smiley (Roger Guenveur Smith), el joven tartamudo que vende esa misma foto desgastada que muestra a unos sonrientes Malcolm X y King, conseguirá pegar la ajada fotografía sobre el ahora ennegrecido "Muro de la Fama" una vez que la pizzería haya sido pasto de las llamas a consecuencia del boicot. Para algunos críticos el mensaje resulta un tanto contradictorio, pero otros

12 Twana Bradley fue violada y golpeada por una banda de jóvenes negros (y aparentemente algún latino), mientras practicaba *jogging* en el Central Park de Nueva York. Es importante resaltar que la escena en la que Mookie (Spike Lee) aconseja a su hermana Jade (Joie Lee) que no vuelva a cruzar palabra con Sal porque lo único que le interesa es tener relaciones sexuales con ella, se rueda con la pintada de "TWANA DIJO LA VERDAD" a sus espaldas. De este modo, Lee presenta casos paralelos –pero contradictorios– de violencia sexual que se inflinge tanto a las mujeres negras (Jade) como a las blancas (Twana).

opinan que las citas que se incluyen de King y Malcolm X, así como sus ideologías totalmente opuestas, se complementan entre sí y han sido más que necesarias para la supervivencia de la comunidad afro-americana. Cuando algún entrevistador le pide una respuesta más personal, Lee invariablemente contesta que él se siente claramente a favor de las opiniones de Malcolm X. Es más, Lee insiste en dejar bien claro que Mookie, papel que el propio Lee interpreta, es también partidario de la filosofía de Malcolm X:

> El personaje que yo represento en *HQD* pertenece a la escuela de pensamiento de Malcolm X: *Ojo por ojo*. Que les follen a los que defienden la mierda esa de *poner la otra mejilla*. Si continuamos con esa locura acabaremos todos muertos. ¡Eh! ¡Ojo por ojo! (Lee y Jones 1989: 34).

LA MÚSICA NEGRA: BÁLSAMO Y PROTESTA

En una película como *HQD*, que ofrece una anatomía de la vida cultural negra en el ghetto urbano, la banda sonora es indiscutiblemente negra. Como Johnson (1997: 51) afirma, la música tiene una importancia vital en la filmografía de Lee:

> La función *autorial* de Spike Lee en lo concerniente a la música y al relato que se narra es, al mismo tiempo, contestataria (da voz a la historia negra dentro del entorno tradicional de la industria blanca), e integradora (promociona artistas famosos negros para su consumo a gran escala).

Johnson (ibíd: 52) mantiene que *HQD* no sólo es "la película más intensamente musical" de Spike Lee, sino que también, y al contrario de lo que ocurre en las producciones de Hollywood, Lee no selecciona la banda sonora para que simplemente aporte un sonido de fondo, sino que la utiliza como vehículo para expresar un mensaje profundamente político en sus películas.[13]

Por tanto, el himno nacional negro *Lift Every Voice and Sing (Que todos alzen su voz y canten)* no se escucha por pura coincidencia incluso antes de que aparezcan los créditos de la película. El autor del himno es James Weldon Johnson, poeta

13 Es imprescindible mencionar que, aunque *Cuanto más, mejor* (1990) narra la historia de un saxofonista, no es una película sobre música como podría esperarse y como muchos críticos han cuestionado. Por el contrario, en *Fiebre salvaje* (1991) la música es omnipresente hasta el punto de que algunos críticos opinan que el incluir tantos temas musicales de Stevie Wonder llega a ser un tanto excesivo y distrae la atención del espectador, más preocupado por identificar los temas de la banda sonora. En *School Daze* (1988), la música sirve para que las bandas enemigas de los estudiantes radicales y la de los estudiantes tradicionales se enfrenten utilizando diferentes números musicales. Es más, incluso en un film de contenido altamente político como *Malcolm X* (1992), Lee expresa el paso del tiempo por medio de la cronología de la música negra interpretada por renombrados artistas afro-americanos.

afro-americano perteneciente al denominado Renacimiento del Harlem de los años veinte y treinta, periodo de gran actividad creativa en todas las manifestaciones artísticas. El sonido del saxo se corta de forma abrupta y se da entrada a la canción *Fight the Power (Lucha contra el poder)*, con tono y tema infinitamente más agresivos, interpretado por *Public Enemy*, uno de los conjunto de rap más polémicos de los Estados Unidos. Esta canción está cargada de gran contenido político, hace referencia a la experiencia de la esclavitud, ataca sin piedad algunos de los iconos más representativos de la sociedad norteamericana blanca, exige la visibilidad de la comunidad afro-americana y lanza un llamamiento a la acción violenta:

> Para la mayoría de la gente Elvis es un héroe.
> Pero a mi nunca me importó un carajo.
> ¿Te das cuenta? Era un auténtico racista.
> El muy mamón era tonto e ignorante.
> Que le follen a él y a John Wayne, porque
> Yo soy negro y estoy orgulloso de serlo. Estoy preparado.
>
> La mayoría de mis héroes
> No aparecen en los sellos.
> Echa un vistazo y
> No encontrarás más que blancos
> Desde hace 400 años, si lo compruebas.
> ...
> El poder para el pueblo ¡ya!
> Que todo el mundo lo vea,
> Para luchar contra los poderes existentes.

Mientras que los créditos aparecen en pantalla, Tina (Rosie Perez) interpreta una danza seudo boxística agotadora y cargada de voluptuosidad. Aparece enfundada en unos pantalones cortos de deporte y esgrime, amenazadora, unos guantes de boxeo. La expresividad del rostro y las contorsiones del cuerpo rezuman violencia, frustración, resentimiento y odio. Hooks (1990: 181-2), entre otros muchos afro-americanos, critica esta escena, y subraya que Lee tiende a la objetivación del cuerpo de las mujeres negras, a ignorarlas, o a presentarlas de forma un tanto estereotipada:

> Sola, aislada, y haciendo una cosa de hombres, esta solitaria bailarina sugiere de forma simbólica que la mujer negra se transforma en un objeto "feo" o "malhecho" cuando decide asumir un papel que está asignado a los hombres ... En la película se nos presenta una mujer negra, contestataria, y verbalmente fuerte del tipo "escupo mierda, pero no aguanto ni media"; constantemente echa broncas a Mookie y le desafía. La facilidad con que lo hace, así como su coreografía, pueden hacer pensar al espectador que es una mujer fuerte, cuando, en realidad, es impotente.

En esa línea de pensamiento, y refiriéndose a la misma escena, Baker (1993: 175) también acusa a Lee de perpetuar los estereotipos negativos existentes sobre las mujeres negras, y le echa en cara que sea incapaz de "ofrecer mujeres negras que resisten culturalmente" porque, como subraya, "en el momento de la sublevación contra la pizzería de Sal, las mujeres no ofrecen ni consejos ni energía revolucionaria; simplemente se limitan a gritar".

En contra de las teorías de Baker y de la supuesta pasividad de las mujeres negras, el baile de Rosie Perez es un calco del gigantesco cartel de Mike Tyson, otro icono de la cultura afro-americano, que aparece en actitud pugilística –igualmente amenazante– pegado a la pared que sirve de fondo a la coreografía de la bailarina. Tanto la danza como el poster duplican la actitud agresiva que precede a la lucha final real, dramática y absolutamente destructiva. Puesto que uno de los objetivos de Lee es representar los conflictos interraciales existentes en una comunidad predominantemente negra, la música ayuda en la coreografía de la animadversión latente que existe entre la minoritaria comunidad latina del barrio y los negros. Como Kauffman (1997: 149) afirma, "Lee incorpora la música valiéndose de los sonidos agresivos del rap para marcar el ritmo de la amenazadora confrontación". Gracias al particular sentido del humor de Lee, el espectador observa como los latinos escuchan salsa en sus radio-casettes, representados por su lider Steve (Luis Ramos), mientras que los negros, representados por Radio Raheem (Bill Nunn) y su obsesiva elección de la canción *Fight the Power*, responden con su bombástica y ensordecedora música rap. El rap/los negros vence a la salsa/los latinos, a modo de preámbulo, más parecido a una guerra que a un concurso, del altercado final. De este modo, la canción que se utiliza en el duelo musical entre las dos bandas rivales, *Fight the Power*, se convierte en el lema (y la causa indirecta) del anunciado boicot, del altercado racial. Al comienzo de la película, Radio Raheem entra en la pizzería con su gigantesco aparato de música a todo volumen, y Sal (Danny Aiello), de forma clara y contundente, le dice: "¡Apaga esa música de la jungla! ¡No estamos en Africa!" La segunda vez que Radio Raheem hace su aparición en la pizzería va acompañado de Buggin' Out, pero ninguno de los dos obedece las instrucciones de Sal. En el preciso momento en que Sal hace trizas el aparato de radio con un bate de béisbol, la música cesa de sonar y el altercado racial comienza.

A pesar del terrible episodio final, la presencia de la música negra también sirve para sosegar las almas. Lee ubica en el barrio una emisora de radio que emite exclusivamente música negra. Este es un detalle de vital importancia. El disc jockey radia para sus oyentes otra larga lista, casi una letanía o cuadro de honor, de los más grandes músicos negros de todos los tiempos (Ella Fitzgerald, Miles Davis, Bessie Smith, Bob Marley, Janet Jackson, Louis Armstrong y Thelonious Monk entre otros), mezcla estilos musicales totalmente diferentes (espirituales, gospel, jazz, blues, rap, funky), y cierra la programación del día con una frase muy significativa: "Os damos las gracias a todos vosotros [los músicos negros] por hacer que nuestras vidas

sean un poco más llevaderas". Lee utiliza una narrativa musical circular y concluye la película con el himno nacional negro, *Lift Every Voice and Sing*, que se había escuchado al inicio.

LOS TÍTULOS DE CRÉDITO PARA EL NACIONALISTA NEGRO CON LA CÁMARA AL HOMBRO

El dominio de la técnica es el tercer aspecto que Sarris considera crucial a la hora de evaluar si el director pertenece a la categoría de *auteur*. Si, como he tratado de demostrar, las estrategias narrativas y el peculiar estilo de Lee ponen de manifiesto su firma polémica y particular, su dominio de los aspectos técnicos no sólo es indiscutible sino también refrescante, poco ortodoxo e innovador. Sin embargo, Lee es consciente de que el uso de la técnica no debe convertirse en un fin en sí mismo y, por este motivo, la utiliza no sólo para lograr que su producto final sea presentable, sino también para transmitir de forma más contundente un mensaje que está cargado de connotaciones políticas. Además, el hecho de que Lee se involucre en todas las facetas de la creación de la película le ha obligado a zambullirse en el conocimiento de la técnica desde el comienzo de su carrera cinematográfica.

Como la crítica ha señalado repetidas veces, las películas de Lee comienzan con unos títulos de crédito *memorables* (Guerrero 2001; Patterson 1992) y *HQD* no es ni mucho menos la excepción. Siguiendo los postulados de Sarris, podríamos afirmar que Lee demuestra su condición de director/*auteur* ya desde la propia presentación de los créditos. El director no sólo domina la técnica cinematográfica sino que consigue impregnar su idiosincrasia afro-céntrica al mismo tiempo que transmite su mensaje con una gran fuerza visual. Para demostrarlo, analizaremos brevemente los títulos de crédito de *HQD* y los compararemos con los de *Malcolm X* (1992) y *Camellos* (1996).

Aunque ya nos hemos referido al tema musical protagonista de la película y a la coreografía que interpreta Rosie Perez, aquí vamos a comentar la técnica utilizada por Lee en los títulos de crédito. Con una estética propia de video-clip y centrándose en el cuerpo de Rosie Perez, Lee realiza movimientos de cámara rápidos (travelling en retroceso o avanzando, panorámica vertical de arriba abajo); ofrece una variedad de la escala de planos (primerísimos primeros planos, primeros planos, planos medios y planos generales); opta por varios encuadres (Rosie en el centro, a la derecha o a la izquierda del cuadro, dejando aire); y consigue que la cámara se mueva al ritmo frenético del tema de la banda sonora. Lee corta de un plano a otro a gran velocidad. Muestra una cierta preferencia por los primeros planos que acentúan el gesto agresivo del rostro; corta a planos detalle o primerísimos primeros planos del tronco o el pubis de la bailarina; recurre a planos de panorámica vertical de arriba abajo que recorren el cuerpo atlético y sensual de Rosie Perez; u opta por los planos medios picados o planos picados generales, tan frecuentemente utilizados en sus montajes.

Es importante resaltar también el dominio del *raccord* de movimiento. Rosie Perez realiza la misma coreografía en tres localizaciones distintas, acabando un paso con un vestuario y, en el siguiente plano, comenzando con idéntico paso pero con un vestuario diferente: 1) Vestido mini-falda rojo con cinturón ancho negro y zapatos negros. Al fondo las escaleras de las casas. Luz en tonos anaranjados. 2) De boxeadora, con pantalones cortos, sujetador de deporte y guantes de boxeo rojos. Luz gris, oscura. Casas con las paredes cubiertas de graffiti en la zona más deteriorada del barrio. 3) Malla azul eléctrico con cazadora corta de cuero negro. Al fondo la Pizzería Sal. Cerrada. Es de noche. Luz roja.

De la aeróbica coreografía y de la rápida sucesión de planos pasamos a una escena más relajante. Lee opta por un corte brusco a un primerísimo primer plano de la boca del *disc-jockey*, junto al micrófono y un despertador que marca las ocho de la mañana, y lo mantiene hasta que suena el despertador. A continuación, su voz invita a los oyentes a comenzar un nuevo día: "¡Despertaos!" "¡Despertaos!". Sin cortes, el primerísimo primer plano del DJ se convierte en un plano general a través de un *travelling* retro lento. Una vez que la cámara identifica la localización de la emisora de radio, en el centro neurálgico del barrio, Lee utiliza un paneo de derecha a izquierda para mostrar las calles, todavía vacías, envueltas en un color dorado cegador que anuncia el día más caluroso del año.

Para los títulos de crédito de *Malcolm X*, Lee juega con una voz en *off* sobre un montaje paralelo de unas imágenes de archivo y la iconografía de la bandera norteamericana. La primera voz en *off* que se escucha es la de un varón que acaba una oración y presenta al público a Malcolm X, cuya entrada de voz coincide con una gran bandera norteamericana que ocupa todo el cuadro. Malcolm X comienza a pronunciar uno de sus discursos más violentos y, mientras escuchamos su voz, la imagen de la bandera americana se alterna con las imágenes de un video aficionado correspondientes al caso Rodney King. El final del discurso de Malcolm X coincide con un plano de la bandera norteamericana ardiendo que queda reducida a una X, letra que identifica al líder afroamericano, bajo fondo negro. Prueba del estilo particular de Lee, los créditos finales van acompañados de fotografías en color (primeros planos y planos medios) de personalidades representativas de la cultura afroamericana como Michael Jordan, Magic Johnson, Tracy Chapman, Bill Cosby, o Janet Jackson, que llevan puestas gorras de béisbol con la inicial X. De fondo suena la canción *Revolution,* de *Arrested Development* (al igual que *Public Enemy* en *HQD*, otro polémico grupo de rap afro-americano). Lee demuestra, al contraponer las palabras de Malcom X (pronunciadas en los años sesenta) con un ejemplo de violencia policial (ocurrido en los años noventa), que la sin razón de la violencia racial continúa todavía presente en la sociedad contemporánea norteamericana.

Si en *Malcolm X* Lee utiliza un montaje paralelo apoyándose en la bandera norteamericana, las escenas de archivo del caso Rodney King y el discurso de Malcolm X, en *Camellos* (1995) hace uso de una técnica semejante pero introduce, sin

embargo, distintos movimientos de cámara y una mayor variedad de planos. Al igual que ocurre en *HQD, Camellos* abre con un tema de la banda sonora que, de algún modo, resume el argumento de la película ya desde los créditos: la droga mata. Para ello, Lee selecciona una serie de fotos de hombres y mujeres negros que han sido víctimas de ajustes de cuentas a causa de las drogas. Estas víctimas reales –no son fotos trucadas– aportan un grado de verosimilitud semejante al efecto conseguido en *Malcolm X* con las escenas de archivo del caso Rodney King. La maestría de Lee reside en la forma en que utiliza ese valioso material fotográfico. Lee alterna planos detalle (de los orificios de entrada de las balas), primeros planos (de los rostros de los hombres y mujeres heridos de muerte) y primerísimos primeros planos (de los ojos o la boca entreabiertos) con cortes a través de un zoom de cámara que se aleja del objetivo (las huellas de sangre, el tiro en la sien, el cuerpo tendido en el suelo sin vida), o se acerca desde un plano general que muestra el cuerpo tendido hasta conseguir un primer plano de la herida de la bala en la sien. Concluye con un paneo horizontal de derecha a izquierda que, muy lentamente, muestra la cinta utilizada por la policía para acordonar un espacio donde se leen las palabras ESCENA DEL CRIMEN – POLICÍA – NO PASAR en letras negras mayúsculas sobre fondo amarillo. El título, *Camellos*, entra en cortinilla de derecha a izquierda (letras rojas sobre fondo amarillo, imitando un graffiti) sobre un plano general que muestra el cuerpo sin vida de hombres y mujeres que se desangran sobre el asfalto. El director sorprende de nuevo al espectador al cortar a un plano medio que muestra una pared cubierta de graffiti donde aparece el dibujo de un niño-soldado (uniforme militar, casco y botas) que apunta con una pistola en dirección al espectador, para luego alejarse de él por medio de un zoom. Lee también utiliza el formato de la cinta amarilla con la que la policía acordona la escena del crimen para diseñar los créditos finales. En dicha cinta inscribe en letras negras mayúsculas los rótulos de EQUIPO TÉCNICO, EQUIPO ARTÍSTICO, MÚSICA y AGRADECIMIENTOS, una elección altamente simbólica.

MONTAGE DE INSULTOS RACISTAS

Si volvemos a *HQD*, otro recurso técnico que muestra las obsesiones ideológicas de Lee es la utilización de lo que el propio director denomina *montage de insultos racistas.* Este montaje va precedido de una secuencia en la que Pino (John Turturro) y Mookie (Spike Lee) se enzarzan en una batalla dialéctica. Mookie trata de demostrar a Pino que su actitud racista es absurda porque la mayoría de sus héroes son negros (Michael Jordan, Prince). Para la realización de esta secuencia, Lee utiliza un plano medio de los dos contrincantes, estratégicamente colocados a ambos lados de la máquina expendedora de tabaco. El director incluye en el decorado dos referencias culturales que no pasan desapercibidas por su claro simbolismo: las cajetillas de tabaco (que representan el frente norteamericano) y el cuadro de las ruinas del

anfiteatro romano situado a la espalda de los protagonistas (en representación del frente italo-americano). Ambos bandos –Mookie y Pino– terminan la conversación sin dar su brazo a torcer. Coinciden, eso sí, en la despedida: "Que te jodan", dice Mookie. "Que te jodan a ti", contesta Pino. A continuación, Lee interrumpe la narración para dar paso al *montage de insultos racistas*. Para cada una de las cinco secuencias, Lee utiliza la misma técnica visual. El director parte de un plano medio, sitúa al personaje en el centro del cuadro y, por medio de un zoom, se acerca hasta conseguir un primer plano. En ese momento, cada uno de los protagonistas se dirige a la cámara y suelta su particular letanía de acusaciones racistas. Es importante subrayar que la mano de Lee también está presente a la hora de escoger la localización que representa el entorno social y étnico al que cada personaje pertenece, al mismo tiempo que demuestra la simbiosis que existe entre el individuo y su entorno. De este modo, Mookie aparece en medio de la calle del barrio y escupe su odio contra los italo-americanos. Pino está colocado detrás de la barra de la pizzería y, mientras sostiene una pizza, mira fijamente a cámara y lanza su retahíla de insultos contra los negros. Steve (Luis Ramos) es puertorriqueño y, de espaldas a los peldaños de las casas del barrio –donde los latinos pasan tantas horas holgazaneando–, se revuelve contra los emigrantes asiáticos. A modo de diálogo, en vez del monólogo generalizado, el policía blanco (rubio, ojos azules y piel clara) se apoya en su coche oficial con la sirena bien visible y responde con el mismo odio a todo lo que Steve y la comunidad latina representan. Finalmente, Sonny (Steve Park), el emigrante coreano, posa en su frutería ante una estantería impecable llena de flores y hace blanco de sus insultos a la comunidad judía.[14] El uso de este *montage de insultos racistas* demuestra gráficamente que los comportamientos racistas afectan por igual a todos los grupos que habitan el vecindario negro.

Es innegable que Lee utiliza la cámara de forma magistral cuando quiere enfatizar el odio racial. Es de destacar, en particular, el uso que hace del paneo –con un movimiento lento de la cámara en plano horizontal, de izquierda a derecha– que encuadra un primerísimo primer plano de los dos policías blancos que patrullan el barrio en coche, vistos desde la perspectiva de los tres hombres negros, ML (Paul Benjamin), Coconut Sid (Frankie Faison) y Sweet Dick Willie (Robin Harris), que están sentados en la esquina. Con un simple movimiento de cámara, un cruce de miradas y el intercambio de insultos en voz baja, Lee consigue transmitir que el odio racial se palpa en el ambiente. Otro movimiento inteligente de la cámara –que Lee utiliza para subrayar la universalidad de los prejuicios raciales y el desconocimiento

14 En cuanto a la técnica de *jump-cut*, es importante recordar que Spike Lee ya la usó por primera vez en *Nola Darling* (1986), donde un grupo de hombres negros se dirigen a la cámara de uno en uno, al mismo tiempo que lanzan sus irresistibles piropos a una mujer imaginaria que pasa delante de ellos. En *Girl 6* (1996) son las chicas que trabajan en las líneas de sexo telefónico las que se dirigen a la cámara y, de forma sensual y seductora, susurran las fantasías sexuales que dirigirían a un interlocutor/oyente/cliente imaginario que estaría escuchando al otro lado de la línea telefónica.

del "otro"– tiene lugar cuando Radio Raheem entra en la tienda de los coreanos para comprar unas pilas para su radio casette portátil. Lee utiliza un plano picado (desde el nivel de Radio Raheem) para intensificar el sentido de superioridad racial, cultural y verbal que el propio Raheem experimenta en presencia de quienes él considera inferiores. En cambio, recurre al plano contrapicado, que muestra a la pareja coreana desde el ángulo de visión de Radio Raheem, para intensificar la insignificancia, indefensión e impotencia de la pareja emigrante ante el airado y descomunal joven negro.[15] El uso de un plano contrapicado sobre *el Muro de la Fama*, y los primeros planos y primerísimos primeros planos de las fotos de los famosos italo-americanos (Al Pacino, John Travolta, Frank Sinatra), o italianos (Sophia Loren, Pavarotti), que han triunfado en EEUU, no dejan de ser, igualmente, una decisión cargada de intencionalidad política. Desde la perspectiva de Buggin' Out, que se encuentra sentado en una de las mesas degustando su porción de pizza, este uso estratégico de la cámara pone de manifiesto la distancia insalvable que separa a los dos grupos (afro-americanos e italo-americanos). Las fotos de las personalidades de origen italiano parecen estar colocadas en una especie de pedestal (debido al efecto de la altura y del contrapicado) y, sobre todo, su triunfo social, profesional y económico parecen estar fuera del alcance de Buggin' Out, en particular, y de toda la juventud negra, en general.

CONCLUSIÓN: SPIKE LEE Y EL CINE DE AUTOR

Spike Lee es un director/*auteur* tremendamente provocativo que zarandea las conciencias de los espectadores –blancos o negros– al presentar una visión realista de las turbulentas relaciones raciales existentes en los ghettos de las grandes urbes norteamericanas. De acuerdo con los postulados de Sarris, éste es precisamente su sello personal. Sus películas sirven a modo de comentario social sobre los conflictos raciales y/o las relaciones personales en una sociedad multi-étnica, al mismo tiempo que denuncia la discriminación racial. Es más, Lee raras veces concluye sus películas con finales estéticos y tranquilizadores: *Haz lo que debas* acaba con la muerte de un joven negro a manos de la policía; en *Malcolm X* asistimos al asesinato del líder afro-americano más carismático; en *Camellos*, el círculo vicioso del mundo de las drogas comienza y termina con sus víctimas mortales, la juventud negra. Lee tampoco proporciona respuestas fáciles a los serios interrogantes que siempre plantea: el racismo, la brutalidad policial, el odio interracial, las parejas mixtas, los efectos de las drogas, la emigración, la homofobia. Por el contrario, gracias a su vena satírica

15 Esta misma estrategia técnica –el contrapicado y/o el picado– es utilizada también en otras confrontaciones raciales. Por ejemplo, el ciclista blanco intenta evitar un enfrentamiento con Buggin' Out cuando le pisa sin querer su zapatilla *Air Jordan*. Lee enfatiza el poder de la comunidad blanca haciendo uso de un contrapicado que magnifica la superioridad física del ciclista blanco, así como su supremacía económica y racial.

y a su corrosivo sentido del humor, incita al espectador a que reflexione sobre los transcendentales temas sociales y raciales que le obsesionan. Si seguimos las pautas establecidas por Sarris, Lee, como escritor, director y productor de sus propias películas, estampa su propia firma, controla intelectualmente sus trabajos y escribe un libro sobre el proceso creativo de las películas que rueda.[16]

Sin lugar a dudas, la provocativa visión/técnica cinematográfica de Lee y su *consistencia estilística* –el ritmo endiablado y la variedad de movimientos de cámara; el uso poco convencional de planos y encuadres; su particular estrategia de montaje; o su modo de resolver secuencias narrativas– junto con su personalidad inquietante, contestataria, e incuestionablemente política, transmiten su característica imagen de *auteur* original y polémico. Dada su particular forma de contar las historias de la comunidad afro-americana actual, su indiscutible dominio de la técnica, y su personal estilo visual –características indispensables del *auteur*, según Sarris– resulta difícil sentarse cómodamente en la butaca del cine para ver una película de Lee. En cuanto las luces se apagan, su inquietante y demoledor discurso cinematográfico hace que el espectador se revuelva en su asiento. Y, una vez que se abandona la sala, incluso al cabo de algunos días, su particular técnica visual, las impactantes imágenes y las historias agridulces de Spike Lee nos siguen acompañando.

BIBLIOGRAFÍA

BAKER, Houston A. "Spike Lee and the Commerce of Culture". *Black American Cinema*. Ed. Manthia Diawara. Nueva York, Routledge, 1993. 154-76.

CANBY, Vincent. "Spike Lee Raises the Movies' Black Voice". *New York Times* 28 mayo 1989.

– "Spike Lee Tackles Racism and Rage". *New York Times*, 30 junio 1989.

DAVIS, Francis. *Afterglow: A Last Conversation with Pauline Kael*. Nueva York, Da Capro P, 2002.

DIAWARA, Manthia. *Black American Cinema*. Nueva York, Routledge, 1993.

FUCHS, Cynthia. *Spike Lee: Interviews*. Jackson, UP of Mississippi, 2002.

GUERRERO, Ed. *Do the Right Thing*. Londres, British Film Institute, 2001.

HILLIER, J. (ed). *Cahiers du Cinema–the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge, Harvard UP, 1985.

HOLLOWS, Joanne et als. (eds). *The Film Studies Reader*. Londres, Arnold, 2000.

HOOKS, Bell. "Counter-Hegemonic Art: *Do the Right Thing*". *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*. Boston, South End P, 1990, 173-84.

– *Yearning, Race, Gender and Cultural Politics*. Boston, South End P, 1990.

16 Véase, por ejemplo, el volumen que recopila las cinco primeras películas de Spike Lee, *Five for Five: The Films of Spike Lee* (1991).

JOHNSON, Victoria E. "Polyphony and Cultural Expression: Interpreting Musical Traditions in *Do the Right Thing*." *Spike Lee's Do the Right Thing*. Ed. Mark Reid. Cambridge, CUP, 1997, 50-72.

KAUFFMAN, Michael T. "In a New Film, Spike Lee Tries to Do the Right Thing". *Spike Lee's Do the Right Thing*. Ed. Mark A. Reid. Cambridge, CUP, 1997, 146-52.

LEE, Spike. *Five for Five: The Films of Spike Lee*. Nueva York, Stewart, Tabory and Chang, 1991.

LEE, Spike con Lisa Jones. *Do the Right Thing: A Spike Lee Joint*. Nueva York, Simon and Schuster, 1989.

LEE, Spike con Ralph Wiley. *By Any Means Necessary. The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X*. Nueva York, Hyperion, 1992.

LEVY, Emmanuel (ed). *Citizen Sarris. American Film Critic*. Londres, Scarecrow P, 2001.

MASSOOD, Paula J. *Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film*. Philadelphia, Temple UP, 2003.

McGRATH, Charles. "He Makes His Own Movies (Just Don't Try Label Him)." *The New York Times* 29 julio 2004.

MITCHELL, W.J.T. "The Violence of Public Art: *Do the Right Thing*". *Spike Lee's Do the Right Thing*. Ed. Mark Reid. Cambridge, CUP, 1997.

PATTERSON, Alex. *Spike Lee: A Biography*. Londres, Abacas, 1992.

POUZOULET, Catherine. "The Cinema of Spike Lee, Images of a Mosaic City". *Spike Lee's Do the Right Thing*. Ed. Mark A. Reid. Cambridge, CUP, 1997, 31-49.

REID, Mark. "Aesthetics, Ethics, and Politics." *Spike Lee's Do the Right Thing*. Ed. Mark Reid. Cambridge, CUP, 1997, 73-106.

REID, Mark (ed). *Spike Lee's Do the Right Thing*. Cambridge, CUP, 1997.

SARRIS, Andrew. *The American Cinema: Director and Directions 1929-1968*. Nueva York, Dutton, 1968.

– "Notes on the Auteur Theory in 1962". *The Film Studies Reader*. Eds. Joanne Hollows et als. Londres, Arnold, 2000, 68-70.

TRUFFAUT, François. "A Certain Tendency of the French Cinema." *Cahiers du Cinema in English* 1 (1966): 30-40.

LA INTROMISIÓN DE LA REALIDAD OBJETIVA EN EL CINE DE PETER WEIR

Ronald Geerts
(Vrije Universiteit Brussel - Université Libre de Bruxelles)

UN ALUVIÓN INIMAGINABLE DE REALIDAD ININTELIGIBLE

Uno de los aspectos más intrigantes del trabajo de Peter Weir radica en que la diversidad de sus películas produce en el espectador, pese a todo, la sensación de que está viendo una obra de este director australiano. ¿Qué tienen todas sus películas en común? Probablemente una de sus cualidades distintivas sea la intromisión de, al menos, dos perspectivas de la realidad, sea por la coexistencia de dos *visions du monde* (usando la terminología de Lucien Goldman), como en *La última ola* (1977) y *Único testigo* (1985), o por una colisión entre un constructo ficcional de la realidad y la realidad histórica, como en *Gallipoli* (1982) y *El año que vivimos peligrosamente* (1983). Lo intentaré demostrar en este artículo mediante un análisis, ni exhaustivo ni cronológico, de algunas de sus películas en el que me referiré principalmente a los temas que aborda.

Quisiera empezar con un ejemplo en el que dos percepciones diferentes de la realidad se enfrentan entre sí: nuestra perspectiva occidental frente a la visión aborigen australiana. Al mismo tiempo aparecerá un aspecto metanarrativo ya que, al estar nuestras estructuras narrativas tradicionales cimentadas en una visión de mundo específicamente occidental, inevitablemente el desarrollo argumental se saldrá de los cauces habituales y acabará de manera distinta a la que se pudiera prever. *La última ola* empieza como un *thriller* "corriente", un género con el que estamos muy familiarizados por ser una de las estructuras narrativas más cerradas en el sentido de que el final se deduce desde el principio. Bloch (en Jameson 1971:

131) demuestra de manera brillante como en una novela de detectives literalmente todo, "acontecimientos y frases, obtienen su valor definitivo e incluso su significado a partir de un acontecimiento anterior, necesariamente externo a la estructura de la obra".[1] Cuando Bloch dice *externo* se referiría a elementos que están fuera de la estructura narrativa, como los acontecimientos importantes y significativos que ocurrieron en el pasado y resurgen con tal fuerza que impulsan el argumento hacia adelante.

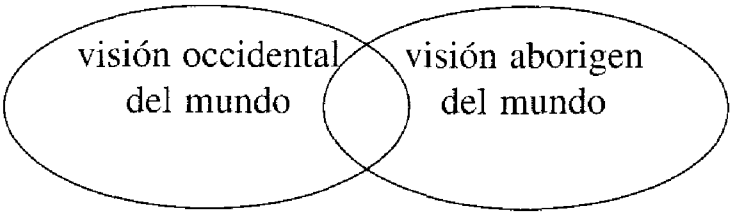
En *La última ola* la historia gira alrededor de un asesinato cometido por un chico aborigen. Su abogado defensor blanco, David, utiliza su lógica *occidental*, es decir, una forma de pensar causal, intentando averiguar el motivo, las circunstancias, etcétera, que le llevaron a cometer dicho asesinato. La información le permitirá desarrollar el caso al estilo de Sherlock Holmes o (como soy belga, no puedo resistirme) Hercules Poirot. De alguna manera es una versión elegante de la estructura narrativa de la serie *Colombo*, ya que desde el principio conocemos la identidad del asesino aunque, aquí, el personaje principal esté interpretado por el atractivo Richard Chamberlain. La película, a esas alturas, según Rochlitz (1981: 12) "asume la idea de una sociedad perfectamente racional, pero que en realidad carece de *totalidad* y sentido." Por tanto, nuestro héroe se topará muy pronto con dificultades al no encontrar una respuesta lógica al crimen. Ni la evidencia física (hora y lugar) ni las circunstancias sicológicas (los motivos del asesino) le aportan a nuestro abogado respuestas satisfactorias.

La película empieza con una presentación tradicional del personaje principal, casado, con dos hijos y abogado de profesión. Pero cuanto más se desarrolla la historia, más se desintegra la composición lógica, causal y lineal. El chico aborigen, que se niega a hablar, empieza a aparecérsele a David en sueños mostrándole piedras pintadas con símbolos extraños. Como cualquier otro occidental, David piensa que estas pesadillas son, sino una alucinación, por lo menos un fenómeno aislado o, como mucho, la expresión de un subconsciente colectivo sedimentado en su subconsciente individual. En todo caso, unas explicaciones basadas en Freud o Jung, siempre que no se lleven demasiado lejos, bastarían para satisfacer nuestro entendimiento occidental de la realidad.

Tendrá que pasar algún tiempo antes de que nuestro abogado caiga en la cuenta de que el niño aborigen está intentando comunicarse con él a través de los sueños, y no verbalmente. Sólo cuando deja a un lado la interpretación sicológica o sicoa-

1 Jameson hace un análisis del ensayo de Bloch titulado "Philosophische Ansicht des Detektiuroman – Philosophische Ansicht des Künstlersromans" ("Perspectiva filosófica de la historia de detectives – perspectiva filosófica de la novela del artista") y llega a la conclusión de que el hecho de que el significado esté fuera de la estructura hace que el género sea "regresivo" (ibíd.) Ernst Bloch (1885-1977) es conocido principalmente por *Das Prinzip Hoffnung* (*El principio de la esperanza*) y *Geist der Utopie* (*El espíritu de la utopía*). Desde su perspectiva atea, el arte prefigura (pero no transforma) una utopía concreta constantemente anhelada por la conciencia humana.

nalítica de los hechos es capaz de percibir que el chico intenta "hablar" con él de esa forma tan inusual.[2] David entra, por tanto, en contacto abruptamente con un, para él, hasta entonces desconocido aspecto de la realidad: los sueños. Los aborígenes tienen un concepto distinto de la realidad en el que elementos como los sueños tienen funciones muy diversas. Es importante recalcar que esta visión no es una percepción subjetiva de la realidad, ni la gradual concienciación del abogado es resultado de la correlación entre un fogonazo accidental y los hechos objetivos. Aquí somo testigos de la colisión de dos *visions du monde*[3] distintas, visiones de la realidad compartidas por un gran número de personas que pertenecen a grupos sociales y culturas diferentes. Por una parte, la población aborigen y, por otra, los blancos anglosajones australianos, que quedarían esquemáticamente representados de la siguiente manera:



Situándolo en una realidad histórica concreta y más fácilmente reconocible, podemos compararlo con el análisis realizado por Roland Barthes del caso Dominici en *Mythologies*. En la *France profonde* una familia de turistas ingleses es brutalmente asesinada y se acusa a algunos miembros de la familia Dominici, que viven cerca del lugar del crimen. Según Barthes (1957: 50), el juicio se convierte en un "duelo" entre "una comunidad rural" y "los otros", entre dos grupos sociales que hablan dos idiomas distintos. Barthes descubre la presencia de dos visiones de la realidad que comparten el mismo espacio geográfico pero que se niegan a entenderse, y concluye que Gaston Dominici ha sido condenado en nombre de la sicología "universal" porque la visión dominante del mundo se niega a aceptar "otra visión".[4]

2 Es interesante recalcar como, para "ver" la realidad, David tiene que quitarse las gafas, precisamente el instrumento diseñado para mirar con mayor claridad y que, desde nuestra perspectiva occidental, representa la "sabiduría" o el "conocimiento". Pantallas de todo tipo constantemente obstruyen su visión en distintas escenas de la película: sus gafas, las cortinas y persianas de su oficina, la puerta del garaje, el parabrisas de su coche, etcétera. Y cuando le cuentan la verdad sobre la profecía, le desaparecen las gafas entre un plano y el siguiente (un error de continuidad que, irónicamente, subraya como la lógica occidental está presente hasta en el montaje).

3 Tal y como las define Lucien Goldman (1913-1970), filósofo y sociólogo marxista, quien intentó integrar el estructuralismo y el pensamiento dialéctico en su *estructuralismo genético*. Un concepto esencial en esta teoría es la *vision du monde*: "La compleja totalidad de ideas, aspiraciones y sentimientos que unen a los miembros de un grupo (en la mayoría de los casos, una clase social) y les enfrenta a miembros de otros grupos." (1959: 26).

4 *Universal* aquí significaría algo que es cierto para todos, en cualquier momento y lugar, una manera de pensar globalizadora todavía fundamental en nuestra ideología occidental. Lo interesante es que Barthes detecta esta actitud desde dentro de nuestra sociedad, sin estar vinculada a reflejos xenófobos o proteccionistas.

De igual manera que en el caso Dominici, el desarrollo lógico causal de los acontecimientos (la estructura narrativa) en *La última ola* se sale de los cauces habituales. Pero, claro, las raíces de dicha estructura, nuestro pensamiento positivista occidental, habrá sufrido un serio revés por parte de unas experiencias de la realidad ajenas al mismo. El desarrollo argumental sobre el crimen deja paso a un nuevo elemento, la profecía de la comunidad aborigen que anuncia una inmensa inundación, y en la última escena de la película la profecía se cumplirá. Al final de su intensa búsqueda el abogado llega al mar y ve como sucede lo inevitable: una inmensa ola se dirige hacia la orilla. El espectador percibe la ola como una realidad objetiva al ver como su sombra se cierne sobre el rostro del protagonista. Lo imposible, lo intolerable, lo que no debía ni podía suceder en nuestra sociedad, ¿ha sucedido de verdad? Porque si la inundación es real, también implicará la caída de nuestro pensamiento racionalista occidental. Pero la película se niega a elegir entre las dos *visions du monde* y, una vez ha pasado la ola, observamos que David no ha sido arrastrado por ella. Al contrario, aún sigue vivo, ¡y ni siquiera está mojado! *La última ola* simplemente yuxtapone dos concepciones de la realidad y deja que el espectador elija, pero sin la reconfortante posibilidad de integrarlas, pues la presencia de dos finales distintos sugiere que las dos realidades son incompatibles.

Peter Weir vuelve a abordar los mismos temas en otras películas de forma quizás no tan evidente. En *The Plumber* (1979), un fontanero *machote* parece atemorizar a la esposa antropóloga de un profesor de universidad. Weir recurre inteligentemente a perspectivas socio-políticas preconcebidas y a la xenofobia pura y dura para crear un extraño ambiente de sutil terror, pero al final resulta que la mujer se había comportado de manera insultante en un ritual papúa al que acudió como antropóloga en Nueva Guinea. El terror, por tanto, podría existir exclusivamente en la *vision du monde* de una académica occidental de clase alta.[5]

Y en una de sus primeras películas, *The Cars that Ate Paris* (1974), unos turistas accidentales que llegan a París, Australia, se enfrentan a la visión de una cruda realidad económica: la gente del pueblo provoca accidentes de coches para saquearlos. Al mismo tiempo estalla un conflicto generacional entre el *establishment* de París y los jóvenes que conducen coches blindados reconvertidos. Un Volkswagen *escarabajo* con pinchos ejemplifica la misma extraña sensación que se produce en *The Plumber*, al hacer uso de un icono burgués familiar e inofensivo que se convierte en un amenazante vehículo agresor.[6]

5 En *The Plumber* el agua es el mismo elemento natural que la gente "civilizada" aún encuentra tan difícil de controlar (como puede confirmar cualquiera que haya tenido una fuga de agua en casa).

6 Es inevitable la comparación con otra película australiana, *Mad Max* (1979), en la que también hay coches y motos convertidos en instrumentos agresores.

UNA PERSPECTIVA ANTITOTALIZADORA

Un contraste similar entre visiones de mundo puede encontrarse en *Único testigo*, de nuevo adscrita al género del *thriller*. Un inspector de policía investiga un asesinato y dispone de un solo testigo: un niño *amish*.[7] Durante la escena del crimen, la cámara nos muestra únicamente los ojos del niño y su mirada de ignorancia. En *Único testigo* ese niño representará la forma de ver sin comprender, el origen del enfrentamiento entre comunidades distintas. El mundo de los *amish* se contrasta con el mundo "normal" al que pertenece el inspector John Book, compartido, por supuesto, con la *vision du monde* del espectador medio de la película. Pero aún hay más. Book percibe, gracias a su inmersión en una perspectiva distinta del mundo (la de los *amish*), que existe incluso otra visión de mundo localizada de manera casi invisible dentro de la suya propia: la red de corrupción policial responsable del asesinato. Cuando Book es consciente de ello, observa al círculo de polícias corruptos que le rodea con la misma mirada de ignorancia que tenía el niño *amish* al presenciar el asesinato. La manera en que los *amish* observan nuestra sociedad (de manera ignorante, pero en absoluto inocente) permite a Book descubrir que la realidad es mucho más compleja de lo que él creía. La yuxtaposición entre la perspectiva *amish* y el "mundo moderno" se desplaza hacia una yuxtaposición entre distintas perspectivas dentro de ese "mundo moderno". Pero no olvidemos que es el niño *amish* quien finalmente identifica al asesino, y que el *testigo* que da título a la película podría, por último, referirse tanto a John Book como al niño.

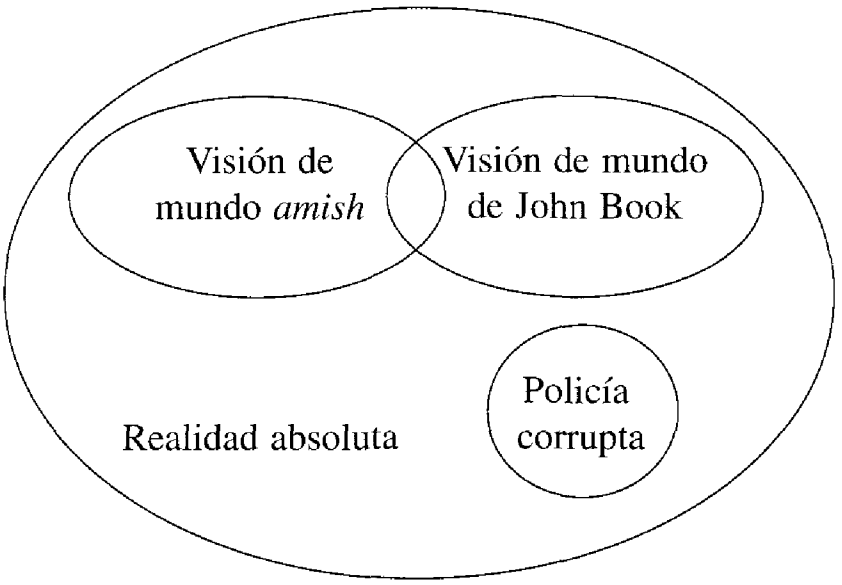
En *La última ola* una superposición mínima entre dos visiones de mundo queda intacta, pero en *Único testigo* una visión excluye a la otra por completo. La comunidad *amish* vive aislada tanto geográfica como históricamente, y las primeras imágenes de la película incluso nos sugieren que presenciamos una historia del siglo XIX. El guión[8] especifica apropiadamente: "Estas no son caras conocidas, sino caras de otra época, fuertes y abiertas", pero aparecerá un rótulo con "*Pennsylvania 1984*" que se contrapone a las "caras de otra época" presentes en nuestra época. Conforme avanza la película, Book no sabe tratar el pacifismo *amish*, y es él quien introduce la violencia en esa comunidad, aunque se presente como un justificado acto de defensa propia típicamente americano. Quedaría por ver si la sociedad *amish* ha cambiado. Una vez hayan concluido estos acontecimientos, muy probablemente este "enclave histórico" volverá a encerrarse en sí mismo, como una ostra. La resolución de *Único testigo* es menos ambivalente que la de *La última ola*, ya que Book nunca entenderá la *vision du monde* amish, y mucho menos pasará a formar parte de ella.

---

7 Los *amish* constituyen una comunidad religiosa muy unida y cerrada dentro de las sociedades estadounidense y canadiense, y viven como si estuvieran en el siglo XIX, con fuertes convicciones pacifistas.

8 Se puede encontrar en http://www.imsdb.com/scripts/Witness.html.

Las últimas imágenes de la película no dejan lugar a dudas. Es significativo que no rindan tributo al final feliz "chico consigue chica" pese a que, como probablemente sepa el lector, John Book se había enamorado de Rachel, una viuda *amish*. Los dos personajes se dibujan delante de fondos contrapuestos literal y metafóricamente, ya que sus realidades jamás se tocarán. Se podría dibujar el siguiente diagrama con respecto a la película:



Esta conclusión contrasta con la opinión de Linda Seger (1987: 100), quien afirma que "esta experiencia ha formado a un John Book ahora mucho más integrado". *Integrado* se refiere a la personalidad de Book que, gracias a la perspectiva pacifista de la comunidad *amish* y su amor por Rachel, ha desarrollado su "feminidad". Aunque John no consigue a su princesa, así y todo "*consigue* amor y totalidad". Esta intepretación prioriza la sicología del personaje, pero aún habría más. Seger (ibíd: 87) lo confirma cuando explica:

> [Bill Kelley, el guionista] quería mostrar algo más que un adiós entre John y Rachel al final. Él sugiere que Rachel le dé a John el sombrero de su marido, un regalo que simboliza su relación. Bill también piensa que este intercambio de regalos implica la posibilidad de que puedan encontrarse de nuevo.

Pero Weir finalmente decidió descartar el intercambio de regalos, e hizo bien, ya que John Book no había aprendido nada sobre sí mismo, y nada en absoluto sobre la realidad.

LA INEVITABLE REALIDAD

En *La última ola* y *Único testigo* se cruzaron dos o más visiones de mundo. En *Gallipoli* y *El año que vivimos peligrosamente* será la realidad histórica y objetiva la que interfiera con la realidad representada ficcionalmente.

Gallipoli empieza con una representación convencional de la realidad que solemos llamar "realista": una exposición tradicional que nos aporta información sobre los personajes principales. Archie, por ejemplo, es un joven atleta que corre muy rápido, incluso más que un caballo al que vence en una carrera (!). Así y todo, esta improbable victoria no viola en forma alguna las convenciones del realismo, ya que Archie es un héroe listo (con un *adjuvant* aborigen que le aconseja sobre los caminos que debe seguir), y con un poco de ayuda de nuestra "voluntaria aceptación de la ficcionalidad", nada resulta más lógico que la victoria de Archie. Dunne, el otro protagonista, nos es presentado de forma igualmente improbable: se quiere alistar en la caballería sin saber montar a caballo. Y no lo hace por idealismo, sino por los bonitos uniformes con los que cree que impresionará a las chicas. Pero el *vraisemblance* permanecerá intacto, principalmente porque simpatizamos con estos personajes jóvenes y guapos (uno de ellos es un primerizo Mel Gibson).

El argumento se desplaza gradualmente hacia la realidad histórica: la debacle de la batalla de Gallipoli durante la primera guerra mundial. Este es un hecho histórico, no una historia de ficción ni tampoco una interpretación de hechos históricos. Fue un error de cálculo que degeneró en una matanza, dando ocasión a que los turcos masacraran a las fuerzas aliadas. El atleta Dunne (no es un personaje histórico) es ascendido al rango de "mensajero", y el clímax de la película llega cuando se convierte en la persona que puede detener la inútil avanzada y evitar la masacre si llega a tiempo con las contraórdenes. Correr es una metáfora central de la película que, aunque al principio equivale a "ganar", cerca del final se asociará a "¡sálvese quien pueda!" y, por último, a "perder". Los personajes de ficción, héroes tradicionales, nunca podrán vencer a la realidad. Dunne correrá tan rápido como pueda, pero siempre llegará demasiado tarde para salvar a sus amigos. Y cuando les siguen atacando, Archie finalmente sale corriendo, pero jamás correrá más rápido que la bala que lleva su nombre.

La película termina con un plano congelado de Archie en el momento en el que recibe el balazo. Parece como si quedara suspendido en el aire, una ficción que se detiene irrevocablemente por la intromisión de la realidad histórica. Esta imagen final es muy dura, ya que la estructura narrativa parecía conducirnos a un final feliz tradicional. Se había alimentado al espectador con todas las técnicas posibles para que previera un final feliz, y de repente se frustran sus expectativas con este final abierto: la muerte inútil e injustificable de un simpático idealista que producirá un remordimiento eterno en el otro personaje principal. Habría sido imposible que Dunne llegara a tiempo sin cambiar el curso de la Historia ya que, en ese caso, esta película antibelicista se habría convertido en una falsificación histórica, por muy dispuestos que estuviéramos los espectadores a aceptar esta falsificación con tal de salvarles la vida a nuestros héroes (o, más bien, salvar nuestras expectativas).

Pero las cosas se pueden poner aún peor. Si en *Gallipoli* los personajes son víctimas de hechos históricos documentados, en *El año que vivimos peligrosamente*

se verán obligados a tomar posiciones en contra de la realidad histórica, concretamente la tumultuosa Indonesia de los años 60. Este molesto efecto alienante será la consecuencia de que la realidad histórica objetiva se cruce con el *vraisemblance* tradicional del argumento de la película.

El personaje principal de *El año que vivimos peligrosamente*, el periodista Guy Hamilton, de una manera similar a su equivalente en *La última ola*, no se da cuenta de las entrometidas chispas que saltan en su cómoda visión de la realidad desde la que envía artículos triviales al mundo civilizado. De nuevo la estructura narrativa parece dirigirse hacia un final cerrado con muchos personajes, como el propio Hamilton, sicológicamente redondos. Indonesia sirve como mero trasfondo exótico para una historia de amor. Como en *Gallipoli*, todos los signos nos dirijen hacia una estructura cerrada tradicional.

Billy Kwan, el pequeño cámara nativo que ayuda a Hamilton, literalmente representa los ojos por los que Hamilton no quiere ver. Este no es un personaje redondo, sino una figura truculenta y molesta que cuestiona la conciencia de los demás. A menudo se le identifica como a un titiritero Wayang obsesionado por el control de la realidad, pero también está vinculado a Puck en *El sueño de una noche de verano*, pues les abre los ojos a los demás, y también se los cierra. Mientras Hamilton tenga a Billy para "ver" la realidad histórica, lo utilizará.[9] Esta relación incluso le permite tener una entrevista con un cabecilla rebelde que, si saliera a la luz pública, podría cambiar el curso de la Historia, pues así se sabría toda la verdad sobre la situación en Indonesia y el sureste asiático. Como era de esperar, el desarrollo argumental de la película incorpora esta entrevista y, en una primera impresión, pasa de un nivel intimista e individual a otro más ampliamente político y social, siempre dentro de los confines genéricos del *thriller* de acción. Tenemos un héroe y un *mcguffin* en la mejor tradición hitchcockiana: una "apuesta tangible" de la que nunca llegamos a conocer su verdadera naturaleza, un centro ausente que genera anticipación. También se puede interpretar ontológicamente esta ausencia de concreción, tal y como hace Bloch, lo cual confirmaría los motivos por los que no oímos, ni jamás oiremos, el contenido de la entrevista o, según la terminología de Bloch, la "solución al acertijo" (en Jameson 1971: 131-2).

Inevitablemente, la realidad histórica intervendrá en el desarrollo argumental. Los personajes se ven forzados a tomar posiciones con respecto a dicha realidad que, hasta entonces, había servido únicamente como paisaje de fondo. Precisamente una sobredosis de realidad cegará a Hamilton (pierde la visión de un ojo), y sólo Billy será

9 En *El club de los poetas muertos* (1989), otra película de Weir, aparece un personaje igualmente trágico. El estudiante Neil se suicida ante la idea de enfrentarse a la realidad. Hay, sin embargo, algunos momentos de "esperanza": el montaje de *El sueño de una noche de verano* y, sobre todo, el final de la película, algo tarde ya para Neil pero no para los otros estudiantes transformados por los acontecimientos y que, por tanto, pueden sacar algo positivo de su muerte.

capaz de ver esas "chispas" que saltan cuando se pregunta: "¿Qué debemos hacer?" En esta escena crucial la realidad objetiva se entromete en forma de fotografías en blanco y negro de gente que mira (de nuevo el tema de la mirada). La respuesta de Billy es muy concreta: decide pasar a la acción desenrollando una pancarta en la que pone "¡Sukarno, dale de comer a tu pueblo!". Le cuesta la vida. Billy Kwan se niega a aceptar lo que está ocurriendo y lo que no debería estar ocurriendo. Como personaje de ficción, Billy no tiene nada que hacer frente a la realidad no ficcional (situación parecida a la que se encuentran Archie y Dunne cuando la realidad histórica empieza a interferir en *Gallipoli*). Aunque no sabemos qué le pasa exactamente (¿se suicida o le empujan?), Billy tiene que desaparecer: su forma de actuar va contra las reglas del juego y es inaceptable dentro del género del *thriller* de acción.

Los otros dos personajes principales de la película, Hamilton y Jily, hija de un embajador y novia de Hamilton, escogen el camino más sencillo, y él incluso está dispuesto a sacrificar la histórica entrevista para poder escapar. Las últimas imágenes de *El año que vivimos peligrosamente* sugieren un final feliz cuando Hamilton y su novia cojen el último avión que sale de Indonesia. Esta vez "chico consigue chica", pero Hamilton ha perdido nuestra simpatía al comportarse como un cobarde, al huir, salvar su pellejo y dejar de lado la miseria de la realidad histórica (y "la solución al acertijo"). Él sólo salva lo que le motiva individualmente, y eso no guarda consistencia con la forma en la que se ha desarrollado un argumento que pasaba de asuntos individuales a temas sociales. Incluso se destruye toda posible esperanza: Billy está muerto, la entrevista, perdida, y la utópica rendija que fue visible en algún momento se cierra definitivamente cuando el avión se aleja. Para Hamilton todo esto no ha sido más que *un* año que vivimos peligrosamente, no *El año que vivimos peligrosamente*. Su único contacto con una realidad que pudiera resquebrajar mínimamente sus opiniones convencionales, aunque sólo fuera por un momento, se ha perdido para siempre.

LA REALIDAD DESCONOCIDA COMO MECANISMO DESEQUILIBRANTE

Otro caso que quiero comentar aquí no sólo revelará una estructura narrativa llena de intromisiones de la realidad objetiva, sino que también trasladará al espectador la cuestión sobre el reconocimiento ontológico de esta realidad. Aunque la objetividad y la subjetividad parecen aproximarse en este caso, no será el narrador quien pervierta la estructura narrativa, sino que la propia realidad ontológica interferirá en el *bon déroulement* de los acontecimientos que esperamos de las estructuras cerradas tradicionales.

En *Picnic at Hanging Rock* (1975) no se nos ofrece una resolución, e incluso parece imposible apuntar hacia posibles resoluciones. Ya desde antes de empezar el *picnic* notamos que algo va contracorriente cuando una de las chicas, Sara

Waybourne, tan pobre que todas la tratan como a una criada, tiene que abandonar la excursión. Más tarde, cuatro de las chicas se separan del grupo para escalar Hanging Rock. Tres de ellas desaparecen para siempre, y la que vuelve, Irma, jamás contará lo que sucedió allí arriba. Así que el punto de partida, de nuevo, es una especie de *whodunnit* en el que, tras la desaparición de las chicas, el resto de personajes busca pistas para poder entender, de manera lógica y causal, lo que ha sucedido. Ninguna hipótesis resulta válida, y la situación sigue así hasta el final, y no sólo para los personajes: hasta el propio narrador se presta a sugerir posibles soluciones lógicas.

Las rocas de Hanging Rock parecen estar vivas, tienen rostro humano, toman formas míticas femeninas y también formas fálicas. Llega el momento en el que literalmente parecen tragarse a las chicas que se introducen en el laberinto rocoso (otra imagen mítica). Y aunque Miranda, la protagonista, se llama igual que la hija de Próspero en *La tempestad* (y, por tanto, alude a la naturalidad y espontaneidad), al mismo tiempo se la compara con la Venus de Boticelli, con un cisne, etc. Toda una avalancha de pistas "visuales", a la que hay que añadir las "auditivas": los duros sonidos naturales experimentan variaciones gracias a la flauta de Georg Zamphir. La naturaleza salvaje contrasta con el carácter racional y refinado de la civilización, y la incomprensibilidad de la propia naturaleza queda enfrentada a la transparencia de la cultura como si se tratara de un problema matemático. La naturaleza parece salir triunfante, tal y como indica el hecho de que todos los relojes se detienen cuando las chicas desaparecen. Y las consecuencias de esta alienación ontológica resultan desastrosas para los personajes restantes, ya que algunas incluso se suicidan al no ser capaces de soportar más la realidad (un caso similar al de Billy Kwan en *El año que vivimos peligrosamente*).

En *La costa de los mosquitos* (1986) encontramos una presentación similar de la naturaleza como ente maligno. El inventor Allie quiere sustituir los ya corruptos ideales del progreso y el bienestar; quiere reinventar la civilización, nada menos, a la manera occidental, pero eliminando los inconvenientes y las desventajas. Para que su sueño se convierta en realidad, Allie emigra con su familia a una exótica isla tropical donde empieza a edificar su sociedad ideal. El espectador no tardará en darse cuenta de que está presenciando un proyecto utópico con reminiscencias imperialistas y dictatoriales. Ni los contrabandistas, ni el predicador, ni siquiera las tribus "primitivas" se muestran receptivos a los argumentos del inventor; más bien al contrario, es el punto de partida de un nuevo enfrentamiento por el poder que conducirá a la destrucción del utópico poblado. Así y todo, en *La costa de los mosquitos* esta realidad política y social sólo servirá como contexto tradicional, tal y como nos sugiere la propia palabra *mosquito*, pues será la negación de la indestructibilidad de la naturaleza la que conduzca en último término a la caída del utópico proyecto. Por supuesto que está la devastadora tormenta tropical al final de la película, pero tan trágica (y al mismo tiempo cómica, lo cual la hace aún más

desequilibrante) es la incursión de Allie en la jungla para traerles la civilización a las tribus en forma de un gran bloque de hielo que, lógicamente, se derrite antes de llegar a sus poblados.

Debería especificarse, de todas formas, que en modo alguno se pueden considerar "ecológicas" las películas de Weir. Más bien la indiferencia de la naturaleza con respecto a la Humanidad es la que produce una sensación amenazante.

En la más reciente *Master and Commander: al otro lado del mundo* (2003), los personajes principales están vinculados a los conceptos de "naturaleza" (el doctor Stephen Maturin) y "cultura" (el capitán Jack Aubrey). El subtítulo *al otro lado del mundo* sugiere que la historia tiene lugar en un "mundo distinto". En realidad, Aubrey y su tripulación no tienen ni la más remota idea de lo que está sucediendo en el resto del mundo, ni siquiera si la guerra en la que participan aún sigue en vigor. En las novelas de Patrick O'Brian en las que se basa el guión, el lector se encuentra con la idea de "adoptar las normas y valores del mar (...) porque están tan apartadas de la tierra que parecen de otro mundo, sin guardar ninguna relación directa." (O'Brian 1977: 63). *Master and Commander* acaba siendo una de las películas más complejas de Weir, pues de manera muy sutil y variada crea imágenes que reflejan la dicotomía naturaleza/cultura, pero también las distintas visiones de mundo y el conflicto entre la realidad "histórica" y la "ficcional".[10] Maturin es un científico que trata de entender a la naturaleza y, al mismo tiempo, descubrir criaturas extrañas y casi surrealistas. Aubrey es un hombre de la guerra y de cálculo racional al que le gusta tocar el violín, y que da la oportunidad a su amigo Maturin para que cumpla con sus tareas científicas. Los dos se enfrentarán a la naturaleza, de nuevo en forma oceánica, como ocurre en otras películas de Weir.

El show de Truman (1998) es el ejemplo más evidente de la obra de Weir en el que se enfrentan dos realidades. Igual que en *Picnic en Hanging Rock*, aquí sólo hay un ontológico agujero negro para el personaje principal, un agujero al que el espectador puede asomarse cuando Truman abre la puerta del estudio de televisión en el que lleva toda su vida: lo vemos todo negro. Truman jamás llegará a entrar en la "realidad real". Hasta Christof, el productor/director del programa (es decir, "Dios"), está incluido en esa realidad de *El show de Truman*. Truman lo demuestra cuando vuelve la cabeza, no hacia la puerta abierta, sino hacia arriba, hacia el "cielo" del estudio televisivo desde donde Christof se dirige a él, mientras que la puerta abierta detrás de Truman sigue siendo un misterioso "agujero negro" ontológico.

Se podrían realizar distintas interpretaciones. Quizás Truman desaparece en el "agujero negro" (como Billy Kwan en *El año en que vivimos peligrosamente*) en un acto consciente; después de todo, es un personaje ficcional en un "culebrón",

10 Resulta muy interesante, en este contexto, la manera meticulosa en la que Weir intenta darle una atmósfera realista, casi hiperrealista, a esta película. Presenta cada "tipo" de realidad de forma *vraisemblable* (plausible), como suele ser habitual en él.

así que no podría sobrevivir en otra realidad. Incluso como ser humano de carne y hueso no tiene una existencia más allá del programa de televisión, a diferencia de los otros personajes representados por actores que conocen la diferencia entre los dos mundos, uno real y el otro de ficción. Esa es la tragedia de Truman, su incapacidad de distinguir entre realidad y ficción, ya que tiene una ligera percepción de que algo va mal, mas nunca alcanzará un nivel consciente que le permita distanciarse y darse cuenta de que está "representando" un papel. Pero si Truman fuera capaz de escapar y entrar en esa realidad "real", como tantos espectadores desean, ¿qué sucedería cuando la libertad hacia la que se encamina sólo consistiera en su anhelado sueño *cliché* de la puesta de sol en una isla tropical? El propio Truman tiene poco que añadir a su saludo ritual diario: "Por si acaso no te veo, buenas tardes y buenas noches". Las multitudes que le aclaman mientras presencian su "huida" tampoco desean que esto cambie: el público consigue lo que el público quiere. Este aspecto metaficcional confiere gran interés a la película al tocar temas como "realidad" y "ficción" y mostrarlos como mutuamente excluyentes.[11]

CONCLUSIÓN

He intentado analizar algunos aspectos de la obra de Weir como *auteur* mediante la localización de temas recurrentes en sus películas. El concepto de *auteur* no implica necesariamente una evolución en el sentido de que se vaya de un punto a otro en orden cronológico; como hemos visto, más bien se trata de variaciones y experimentos sobre temas diversos. El cuestionamiento de la realidad es un factor esencial en la obra de Weir, y nunca habrá respuestas satisfactorias para preguntas incómodas. La confrontación entre *visions du monde* ha tenido lugar en casi todas sus películas. En *La última ola* la narrativa se negará a escoger entre visiones del mundo diferentes (y excluyentes), mientras que en *Único testigo* la conciencia de que existen distintas visiones del mundo da como resultado, quizás irónico, la resolución del crimen, pero no de la relación sentimental..

También he intentado demostrar como, en algunas de sus películas, la realidad *objetiva* (la Historia, la naturaleza) se enfrenta y derrota a visiones humanas del mundo más subjetivas, tal y como sucede en *Gallipoli* y *El año que vivimos peligrosamente*. Incluso en su película más reciente, *Master and Commander*, Weir profundiza en la creación de unos personajes más complejos, pero aún incapaces de domar a la naturaleza. Una excepción significativa tiene lugar cuando uno de

11 Esto queda claro cuando, en la película, a los personajes de los otros actores que participan en el programa de televisión se les enfoca a mitad de camino entre su existencia como personajes ficcionales y como "seres humanos reales". Los personajes de la novia de Truman y su mejor amigo se enfrentan al dilema entre mantener intacta la ficción (y negar la existencia humana de Truman) o darle la noticia de que está interpretando a un personaje de un programa y "degradarle" al estado de un personaje ficcional, destrozando su convicción de que tiene una "existencia humana" independiente.

los personajes principales decide pasar a la acción, quiere decidir sobre su propio destino. Pero en *El show de Truman*, el personaje que pasa a la acción ni siquiera es consciente de su propia condición.

El pensamiento de Peter Weir no se dirije hacia un punto concreto, sino que recurre a ciertos temas para experimentar con ellos en ambientes distintos. Por eso podemos analizar sus películas sin guardar un orden cronológico, sólo agrupándolas según el contexto dado. Estos temas recurrentes bastarían para calificarle como *auteur*, pese a que él dijera ya hace veinte años: "Creo que la palabra *auteur* ha quedado devaluada y la deberíamos dejar de lado" (en Shiah 1993: 1). Pero incluso una definición más tradicional del término basada en el uso específico de estrategias estilísticas, como su utilización de la cámara lenta o de los primeros planos, también encajaría en el trabajo de Weir. Su análisis escapa a los objetivos de este artículo, que ha tratado principalmente sobre sus elecciones narrativas, y no dudo que su obra futura mantendrá la misma consistencia.

(Traducción: John D. Sanderson)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Le Seuil, 1957.
GOLDMAN, Lucien. *Le dieu caché*. Paris, Gallimard, 1959.
JAMESON, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton, N.J., Princeton U. P., 1971.
O'BRIAN, Patrick. *The Mauritius Command*. Londres, Collins, 1977.
ROCHLITZ, Rainer. "Avant-propos", en KRACAUE, Siegfried, *Le roman policier*. Paris, Payot, 1981, 5-23.
SEGER, Linda. *Making a Good Script Great*. Nueva York, Dodd, Mead, 1987.
SHIAH, Don. *The Films of Peter Weir*. Londres, Charles Letts & C°, 1993.

¿QUIÉN INVENTÓ A ED WOOD?: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL CONCEPTO DE *AUTOR*[1]

Irene Ruiz Mora
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

La película *Ed Wood* (1995), de Tim Burton, resucitó a Ed Wood Jr., uno de los mitos del cine norteamericano y distinguido como uno de los peores directores de la historia del cine (Denby 1994; Mathews 1994). La obra de Wood sirve para ilustrar la reflexión en torno a dos de los conceptos del campo cinematográfico que más debates han suscitado: el de *autor* y el de *película de culto*. Hemos decidido escoger a este director por la evolución que la recepción de su obra ha sufrido. De ser clasificada durante los años 50 y 60 como un conjunto de películas malas, realizadas por un director peor, ha experimentado una revisión que ha venido especialmente de la mano del público, y que ha culminado en la película de Burton, que parece haber *reinventado* a Wood.

En este artículo trataremos el fenómeno de las teorías críticas en torno a la figura del autor, su relación con el estatus de culto y la recepción cinematográfica. La transformación de la conocida como teoría de *auteur*, o *auteurism*, matizada y superada a lo largo de los últimos años, permite observar desde una óptica más amplia el estudio de la creación fílmica. Tal es el caso de las teorías de *recepción* (King, 1998; Stam, 2000), en las cuales el público figura como factor decisivo en

1 Este artículo ha sido desarrollado dentro del proyecto de investigación CTBPRA/2002/23, subvencionado por la Generalitat Valenciana, y comenzó como un trabajo en Ohio State University. Agradezco a la profesora Linda Mizejewski de dicha universidad sus explicaciones sobre el fenómeno *camp* en el cine.

la asignación de carácter de *culto* a un autor o a una película. En este sentido, los criterios ya no vendrían dados de la mano del crítico, que establece las pautas de análisis, sino que forman parte de una *comunidad interpretativa*,[2] en términos de Henry Jenkins (2000: 174), es decir, de un público que basa la clasificación a partir de sus propios criterios. Una muestra de este estatus de culto que se le ha conferido a Ed Wood y a su obra puede observarse en multitud de festivales y páginas web dedicadas enteramente a él.

Partiremos, pues, de la teoría de *auteur* para observar brevemente su evolución hasta la actualidad, y para introducir algunos aspectos relevantes de las teorías de recepción en el cine. Esta introducción nos ayudará a comentar la propia obra de Ed Wood, en especial su película más conocida, *Plan 9 from Outer Space*, proclamada la "peor película de todos los tiempos" por los *Golden Turkey Awards* en 1980 (Peary 1981: 267), con la que expondremos las razones por las que se considera una obra de culto. Por último, nos referiremos de forma sucinta al filme de Tim Burton para demostrar cómo Ed Wood es reinventado a partir de una película y de un concepto artístico de producción e interpretación: lo *camp*. Este análisis tiene la intención de mostrar cómo el marco teórico e histórico contribuye significativamente a etiquetar a un autor o a una película. Nuestro objetivo principal será poner sobre la mesa el concepto de *auteur* y señalar su problemática definición.

LA TEORÍA DE *AUTEUR* Y LA RECEPCIÓN CINEMATOGRÁFICA

La llamada teoría de *auteur*, o *auteurism*, surgió a finales de los años 50 y principios de los 60 de entre los artículos de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Esta tendencia crítica resaltaba la creatividad de los cineastas, diferenciando entre los *metteurs-en-scène*, es decir, aquellos directores que se limitaban a poner en escena un guión, y los *auteurs*, los que utilizaban esta puesta en escena como forma de expresión personal (Stam, 2000: 84-5).[3] Normalmente suele relacionarse a los *metteurs-en-scène* con los procesos de producción, es decir, su significado es analizado *a priori*, mientras que a los *auteurs* se les suele vincular a los de recepción, o sea, su obra suele contemplarse *a posteriori* (Wollen, 1999: 520). Aunque se originó en Europa, la corriente teórica o metodológica del *auteurism* tuvo también cabida en la crítica fílmica norteamericana, y fue allí donde se desarrolló de manera más sistemática (Sarris, 1962; Wollen, 1972). Tendía a centrarse en directores norteamericanos que se desligaban del cine comercial, en un intento de distinguir a ciertos directores que formaban parte del sistema de estudios (Stam, 2000: 87).

Uno de los primeros críticos norteamericanos en adoptar la teoría de *auteur* fue Andrew Sarris. En su artículo "Notes on the Auteur Theory in 1962" establece tres

2 Todas las traducciones son mías.

3 Stam (2000: 85) destaca especialmente el trabajo de André Bazin y su artículo "La Politique des auteurs" (1957).

criterios que permiten clasificar distintos tipos de directores. En primer lugar, están los que destacan por su competencia técnica; en segundo, los que son identificables por el estilo, a través del cual el director expresaría su personalidad; por último, los que añaden un significado interior que vendría de la tensión entre la personalidad del director y el material que utiliza (1999: 516). Éste último sería el requisito que cumpliría el verdadero *auteur*.

Esta aproximación a la teoría de *auteur* ha sido criticada y revisada por establecer tres parámetros de clasificación ambiguos y sin concreción real. No obstante, puede resultar valiosa la diferenciación que Sarris realiza entre el verdadero *auteur*, el que maneja todos los hilos que conforman un filme, y el director que denomina "cuasi-chimpancé" (ibíd: 517), que contaría con un equipo de colaboradores. Tal sería el caso de ciertos directores de cine comercial que realizan películas por encargo y que no suelen figurar en las promociones como miembros relevantes del equipo realizador.[4]

Peter Wollen (1999: 526), otro de los teóricos del *auterism*, observa la necesidad de realizar un análisis estructural para llegar a establecer si un director cumple con los requisitos de un *auteur*. Wollen (ibíd: 532) considera que un "análisis estructural" consistiría en un examen de la obra de un autor que permita distinguir unos patrones homogéneos y definitorios:

> Un análisis de la teoría de *auteur* no consiste en remontar una película a sus orígenes, a su fuente de creación. Consiste en trazar una estructura (no un mensaje) dentro de la obra, que puede después atribuirse a un individuo, el director, con unos datos empíricos en la mano. [...] Fuller o Hawks o Hitchcock, los directores, no se corresponderían con "Fuller" or "Hawks" o "Hitchcock", las estructuras que llevan su nombre, y no deberían confundirse desde un punto de vista metodológico.

Wollen se centra en el corpus de Howard Hawks y John Ford para ejemplificar su teoría sobre la figura del *auteur*. La lectura que realiza de la obra de estos dos directores le permite establecer en ambos pautas que dotan al conjunto de sus trabajos de una serie de motivos recurrentes que subyacen en un nivel profundo y que condicionan la definición de ambos realizadores como *auteurs*.

Volviendo a los presupuestos de Sarris, se podría sugerir que el caso de Ed Wood se asemejaría al de un *auteur*: dirigía, escribía los guiones, e incluso interpretaba sus películas, es decir, por sus manos pasaban tanto los aspectos técnicos como los estilísticos. Sin duda existía una tensión entre el producto y la personalidad del autor, aunque no en los términos que establece Sarris para crear un significado interno. El montaje, los diálogos, la actuación de los actores y, en suma, la realización de

4 Muchos *autores* en la actualidad suelen formar parte del *star system* como reclamo publicitario. Steven Spielberg o Martin Scorsese serían algunos ejemplos.

las películas, están carentes de coherencia y dejan en entredicho su función como autor. Cualquier escena de su obra más conocida, *Plan 9 from Outer Space*, puede dar cuenta de estas carencias. Por ejemplo, los efectos especiales en esta película destacan por resultar poco convincentes para el espectador, y existen escenas en las que es de día en un plano, mientras que en su correspondiente contraplano ya es de noche. Hay incluso páginas web dedicadas a Wood en las que se ofrece una lista completa de estas transgresiones. La recreación de estos detalles en la película de Tim Burton y su recepción, sin embargo, dará un giro a la percepción de la obra y la figura de Ed Wood.

Estas contradicciones en su obra tienen tanta consistencia que algunos dirían que las películas de Wood son transgresiones de la narración convencional y, por tanto, innovaciones en el terreno de la creación fílmica. De hecho, la estructura de su obra parece seguir unos patrones regulares que podrían interpretarse, en términos de Peter Wollen, dentro de este marco de análisis estructural. La crítica cinematográfica de su tiempo, no obstante, dejó bien claro que esas rupturas no eran, en ningún caso, *intencionadas*.

Pese a que *Plan 9 from Outer Space* sea considerada la "peor película de todos los tiempos", buena parte del público opina que se trata de una película de culto, junto con otras obras de Wood, como *Glen or Glenda?* y *Bride of the Monster*, que asimismo aparecen retratadas en el filme de Tim Burton. Se aprecia, por tanto, un cambio de dirección en el análisis de estas películas.

Una de las características de los inicios de la teoría de *auteur* era que la figura del espectador no entraba en el análisis. Si en algún caso se incluía al público, era siempre de forma abstracta y como receptor de una interpretación ya predeterminada. No hay que perder de vista la revisión que Peter Wollen (1999: 533) realiza de dicha teoría, al introducir la figura del espectador y al cuestionar la lectura única de una obra:

> El espectador tiene que trabajar en la lectura del texto. En el caso de algunas películas este trabajo no se aprovecha, no es productivo. Pero con otras no ocurre lo mismo. En estos casos, en cierto modo, la película cambia y se convierte en otro filme. [...] Puesto que no existe un significado verdadero o esencial, no puede existir la crítica exhaustiva.

Este giro en los estudios de autor hacia las teorías de recepción de la obra cinematográfica será decisivo en algunos directores, como es el caso de Ed Wood. Con la "muerte del autor" a la que se refiere Barthes en su artículo de 1968, se desmitifica la figura del creador artístico, destacando el papel de la lectura y la figura del lector (Barthes, 1994: 494). Con dicha muerte metafórica entran en juego otros aspectos del hecho cinematográfico, como la importancia del público en la asignación de un estatus concreto a una obra determinada. De hecho, como señala Stam (2000: 124), con el posestructuralismo comenzarían los estudios de

recepción y terminaría el *auteurism*: en otras palabras, moriría la figura del autor y nacería la del espectador.

Los estudios de recepción tratan de rescatar el concepto de *interpretación* y lo sitúan en un eje temporal. En líneas generales, en las teorías de recepción se propone observar cómo un filme es interpretado desde diferentes ángulos con el paso de los años. Los factores que entran en juego ya no son la personalidad del autor o el análisis de la huella del mismo en la película, sino cuestiones relacionadas con la lectura del texto y su relación con el contexto en el que se recibe. En este sentido, Stam (ibíd: 230) señala que la historia del cine no es simplemente "la historia de las películas y los realizadores, sino también la historia de los significados que públicos sucesivos han atribuido a una película". Con esta idea podemos comenzar a vislumbrar cómo un director como Wood ha podido alcanzar la popularidad que parece tener entre cierto tipo de público.

EL ANÁLISIS *CAMP* EN EL CINE DE CULTO

El cine de culto es un fenómeno que nos permitiría trazar una línea entre estas dos corrientes (la teoría de *auteur* y las de recepción). Normalmente suelen proponerse dos características en su definición: por un lado, se tiene en cuenta al público como factor decisivo en la asignación del estatus de culto; en cierto modo, como señala Corrigan (1986: 91), todas las películas de culto son "niños adoptados".[5] Por otro lado, se apunta a algún tipo de transgresión que admira o celebra dicho público (Telotte, 1991: 7). No obstante, y a pesar de que el público suele ser el que decide, no hay que pasar por alto que el fenómeno del cine de culto en ocasiones está relacionado a su vez con diversas estrategias de producción (normalmente con fines comerciales). Además, el mismo concepto puede sufrir una evolución. Muchas películas olvidadas en su estreno son retomadas con los años por cierto tipo de público con un interés especial. Desde este punto de vista, Corrigan (1986: 92) afirma que "cualquier tipo de culto, sobre todo el creado por el público cinematográfico, se trata de una revisión cultural". Este *revisionismo* es el que lleva a pensar que el concepto de autor ha variado en las últimas décadas, al ser un término que ha pasado de tener cabida solamente en la crítica cinematográfica a ser moldeado por un público que determina su definición. La vigencia de Wood puede observarse en los últimos años; buena muestra de cómo ha evolucionado su obra es la película de Burton, quien afirma al referirse a Wood y a sus compañeros:

> Lo curioso del tema es que en realidad no existe apenas documentación sobre sus vidas. [...] Así que, ahora que Ed Wood ha salido del armario, por decirlo de

5 Corrigan contradice a Umberto Eco, quien observa que una película de culto nace ya con esa característica, señalando *Casablanca* como un caso paradigmático (en Jenkins, 2000: 167).

> alguna manera, y se habla de sus películas cada vez más y hay más festivales sobre él, se está dando una especie de historia de revisión (en Salisbury, 1995: 140).

Una parte de la atracción que Ed Wood ejerce sobre el público es su anticonvencionalidad. Su vida personal y artística está plagada de leyendas, y su triste final, entre alcohol y drogas, y como director de cine pornográfico de bajo presupuesto, no se contempla en la película de Burton. Otra de las características que conforman al Wood legendario y que domina parte de la película de Burton es su gusto por vestir ropa de mujer, especialmente suéters de angora. Este alejamiento de Wood de lo *convencional* también lo convierte en una figura difícil de definir. A la hora de recrearlo, como ha hecho Burton, ha sido necesaria una posición que lo convirtiera en personaje, y que a la vez incluyera los rasgos por los que es admirado, sin caer en la simple parodia o la sátira. Por eso quisiéramos centrarnos en la definición de la modalidad que Burton adopta en su película para acercarse a Ed Wood: lo *camp*.

Esta modalidad de producción y recepción artística, en ocasiones adscrita a la cultura homosexual,[6] se ha venido poniendo de manifiesto en los últimos años de manera íntimamente relacionada con el estatus de culto de una obra de arte. La apropiación de lo *camp* a la hora de considerar un texto cinematográfico conlleva un cuestionamiento de esencialismos. Se trata de una postura que rompe los esquemas convencionales y que se centra en la exageración de rasgos, sean del tipo que sean. Suele siempre estar relacionado con el espectáculo y con lo transgresor, aunque a veces éstos no sean intencionados, como en el caso de Wood.[7] En otras palabras, la interpretación y revisión de algo como *camp* hace que un producto cultural cambie de posición y adquiera una visión radicalmente distinta.

Para ser contemplado como un autor de culto, por tanto, el cine de Wood suele ser considerado en gran medida desde una óptica *camp*. Según Cleto (1999: 2), se ha producido una reconceptualización del término en los últimos años y hoy en día se presenta como una modalidad de producción y de recepción artística que no sólo tiene que ver con lo ridículo o lo malo; la importancia de lo *camp* radica en la pluralidad de visiones que llega a ofrecer. Esta modalidad proporciona un marco de análisis para reconsiderar y buscar lo original en cualquier producto cultural. De hecho, hay muchas películas de culto que se han retomado al ser examinadas desde esta perspectiva. Tal sería el caso de algunas de las películas de Wood (Telotte, 1991: 11).

---

6 Véase Sontag (1983) y Cleto (1999).

7 Artistas como Mae West o géneros como el musical o la comedia han sido revisados desde la óptica *camp* (véase Cleto). Asimismo, John Waters destaca como director de películas realizadas desde una óptica *camp*. Otro fenómeno mediático que suele etiquetarse como *camp* es la serie de televisión *Batman* (1966-8), debido al vestuario de los protagonistas, lo inverosímil de algunas situaciones o la relación entre los personajes.

Entre los escritores que han centrado su trabajo en dicha reconceptualización figura Christopher Isherwood,[8] que realiza una de las primeras consideraciones en torno a la complejidad del término en su novela *The World in the Evening* (1954). Charles, uno de sus personajes, establece dos tipos de *camp*: el *camp corriente* frente al *camp distinguido*. El segundo es el que nos interesaría:

> Lo que quiero decir con *camp* es algo mucho más fundamental. Puedes llamar a lo otro *camp corriente*, si quieres; de lo que estoy hablando es del *camp distinguido* [...] Mira, bajo el verdadero *camp distinguido* siempre subyace una seriedad. No puedes considerar algo *camp* si no lo tomas en serio. No te ríes *de* ello, sino *a partir* de ello. Expresas lo que es serio para ti en términos de diversión, artificio y elegancia (en Cleto, 1999: 51).

Así vemos que existe una seriedad relacionada con el *camp distinguido*, que permite dignificar en cierto modo aquello que se analiza. Es en la diferencia entre "reírte de algo" y "reírte a partir de algo" donde radica la principal característica del término *camp* y su relación con la película de Tim Burton, y la revisión de Ed Wood y su obra como componentes culturales dignos de atención, no sólo porque hiciera películas malas, sino como homenaje a su peculiar manera de entender el arte cinematográfico. Tim Burton, por tanto, como espectador, recibe las películas de Wood desde esta modalidad *camp* para retomarlas en su película y recrearlas de manera *camp* conscientemente.

Esta reconsideración que el público realizaría entra dentro de lo que Taylor (1999: 15) denomina el crítico-artista, que toma lo *camp* como una modalidad de crítica a la hora de analizar una obra de arte. Así, afirma que

> [Lo *camp*] demuestra que potencialmente cualquier objeto de la cultura de masas puede ser recreado estéticamente. Es aquí donde entra en juego el proceso de la recepción crítica del espectador, con una complejidad metafórica y especialmente simbólica acentuada e incluso impuesta a través de la recepción artística. Así es cómo una película se "activa".

Este crítico destaca cómo en ocasiones lo que se considera una obra de arte mal hecha tiene un campo de análisis y reinterpretación mucho más amplio que una obra maestra dentro del contexto *camp* (ibíd.: 52).

Susan Sontag escribió un artículo fundacional sobre la definición de *camp* ("Notes on *Camp*") en el que establece que la esencia de lo *camp* es su gusto por el artificio y la exageración, algo que le otorga el poder de transformar la experiencia y, por tanto, de ofrecer una visión distinta de la convencional. Aunque destaca que en

8 Christopher Isherwood destaca por ser el creador de la historia en la que está basada la película *Cabaret* (Bob Fosse, 1972), que suele considerarse una producción *camp*.

muchas ocasiones lo *camp* deriva de apreciar lo que "es bueno porque es horrible" (al valorarse lo que carece de una supuesta calidad), no es siempre ése el caso, y Sontag (1983: 114) aclara que:

> La sensibilidad *camp* vuelve la espalda a la dicotomía convencional de juicio estético entre "bueno/malo". [...] No sugiere que lo bueno sea malo o que lo malo sea bueno. Lo que hace es ofrecer al arte (y a la vida) un conjunto diferente (y adicional) de criterios.

Otra de las pistas que nos ofrece la escritora norteamericana es la visión de lo *camp* como una *realidad entrecomillada*. En palabras de Sontag (ibíd.: 109), "percibir lo *camp* en objetos y personas es comprender la existencia como la adopción de un papel. Es la extensión que llega más lejos, en cuanto a sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro".

En este sentido, Ed Wood y sus compañeros de trabajo, definidos por algún crítico como una "familia alternativa," representarían a la perfección una composición *camp*. El grupo de actores y amigos que trabajan con Wood y que salen retratados en la película de Burton – la presentadora televisiva Vampira, el ex-luchador Tor Johnson, el actor Bela Lugosi, el clarividente Criswell – cumplen con los requisitos de la producción *camp*: no se sabe dónde acaba la persona y empieza el personaje. De hecho, cabe preguntarse hasta qué punto están actuando en la vida real. El caso más complejo es el de Bela Lugosi, una ex-estrella del cine de terror que ya no da miedo y se suele retomar como *camp* porque sigue interpretando su papel de Conde Drácula, pero en un contexto muy distinto. La película de Burton lo muestra en total decadencia y acabado tanto en lo profesional como en lo personal; sin embargo, el espectador mantiene un alto grado de simpatía hacia él, lograda en parte por la interpretación que Martin Landau realiza del personaje. Lo que podría haberse tomado como una simple burla hacia la figura de este actor se convierte en un homenaje a su afán por seguir adoptando su personaje como estilo de vida. Este sentido de *acronicidad* en lo *camp* es otro de los rasgos que cabría destacar. Según afirma Robertson (1999: 267)

> El 'efecto *camp*' se da en el momento en el que los productos culturales (por ejemplo, las estrellas, las modas, los géneros y los estereotipos) de un primer momento de producción han perdido su poder para dominar los significados culturales, y se les echa mano en el presente para una redefinición según los códigos de gusto contemporáneos [...]. Lo *camp* redefine e historiza estos productos culturales ya no sólo nostálgicamente, sino con un reconocimiento crítico de tentación hacia la nostalgia, expresando el objeto y la nostalgia como algo pasado a través de un distanciamiento irónico y jocoso.

Wood y sus películas representarían un caso claro de redefinición, aunque en cierto modo a la inversa: aunque no hayan dominado como producto cultural en el

momento en que se produjeron, han adquirido el significado que tienen gracias a ese cambio de códigos.

Pese a que la principal característica por la que se conoce a Wood es por su ineficacia a la hora de hacer películas, en la película de Burton suele darse más énfasis al hecho de que Ed Wood estuviera preocupado por querer contar una historia que llegara al público. En ningún momento se le presenta como un director que hiciera conscientemente las películas que hacía. Su retrato es el de un idealista, algo que ayuda a que se dignifique su figura aunque sea a costa de la sonrisa del público. Esta producción *camp* de Ed Wood como personaje contribuye a dotarlo de un nuevo significado cultural dentro del contexto en el que se hizo la película, con un estatus de culto teñido de una gran comprensión o empatía hacia su figura. El propio Burton tiene su visión de la obra de Wood, que plasma en su película:

> El caso es que cuando ves sus películas, pues sí, son malas, pero tienen algo de especial. Existe alguna razón por la que esas películas están ahí todavía, y se reconocen más allá del simple hecho de que sean básicamente malas. Tienen un cierto grado de consistencia, y una especie de arte extraño. Vamos, que no hay nada que se les parezca. Ed Wood no dejaba que aspectos técnicos como cables en pantalla o escenarios cutres le distrajeran de querer contar una historia. Existe una especie de integridad enrevesada en todo ello (en Salisbury, 1995: 130).

La película de Tim Burton dota a Wood de un estatus casi mítico, destacando más su empeño en contribuir al desarrollo del arte cinematográfico que sus problemas para llevarlo a cabo. La visión que adquiere Wood a través de la película de Burton se trata de una revisión de su obra y está condicionada por este tipo de producción *camp*, que generaría un tipo de lectura nueva del autor-personaje.

En definitiva, en los últimos estudios sobre recepción cinematográfica se contempla al público como parte activa en el proceso de creación de significados y en la posición de decidir el estatus de un autor o director (Jenkins 2000: 166). *Ed Wood*, a su vez, ha creado una serie de expectativas entre el público que provocan una predisposición a la hora de revisar las propias películas de este autor. De hecho, mucha gente ha conocido la figura y la obra de Wood a través de la película de Burton.

ED WOOD: LA REINVENCIÓN DEL AUTOR

Ed Wood está basada en el guión que Scott Alexander y Larry Karaszewski escribieron a partir una biografía de Wood, *Nightmare of Ecstasy: The Life and Art of Edward D. Wood Jr* (1992), de Rudolph Grey. En esta obra, Grey (1992: 10) trata de rescatar la figura del director de *Plan 9 from Outer Space* del lugar al que se le había relegado en la Historia del cine; con esta obra comenzaría parte de esta revisión:

> Ignorado o vilipendiado en vida por los críticos, Wood fue blanco de muchas más burlas si cabe justo después de su muerte. Los chacales de la sensibilidad burguesa hicieron su entrada. Con una suficiencia ofensiva y una condescendencia hacia sus películas y novelas, se cebaron en él al revelarse su travestismo. [...] El arte de Wood es una mutación cultural. Desafía cualquier comparación – no hay nadie que se le parezca lo más remotamente. Apartado del curso de la Historia, su leyenda y reputación siguen creciendo.

La obra de Grey está basada, en parte, en testimonios de los que rodearon al director de *Plan 9*, y en ningún momento intenta ocultar los problemas que tuvo durante y al final de su vida, algo que *Ed Wood* (la película) no contempla.

A partir de *The Nightmare of Ecstasy*, Alexander y Karaszewski escribieron un guión que recrea la leyenda de Ed Wood como el "peor director de la historia" desde un prisma diferente: ya no es una lectura simplemente burlesca, sino más bien de simpatía. En lugar de resaltar sus dificultades, se intenta subrayar su inagotable optimismo. Presentan (1995: vi) a Ed Wood como un "Anti-Gran Hombre", señalando el potencial dramático de un personaje de esas características:

> Un Anti-Hombre presenta un conflicto dramático enorme, porque siempre está irritando a todo el mundo. El conflicto es inherente. La historia de repente presentó un desafío irónico fascinante: nuestro objetivo era conseguir que el público se pusiera a favor de Ed Wood por hacer películas mediocres, porque ésa es la razón por la que se le quiere y se le recuerda.

La película de Tim Burton retrata el rodaje y estreno de tres de las películas más conocidas de Wood: *Glen or Glenda?*, *Bride of the Monster*, y *Plan 9 from Outer Space*. Todas están motivadas por la necesidad de utilizar imágenes de archivo a las que Wood tiene acceso: son imágenes de explosiones, estampidas de animales y un pulpo bajo el agua que el director decide insertar en sus películas, condicionándolas de manera sustancial.

La última en presentarse, al final de *Ed Wood*, es el estreno de *Plan 9 from Outer Space*. Es una conclusión que representa un broche de optimismo similar al que destila el propio Wood, pero no exento de una ironía que presiente el verdadero final del director, al exclamar: "Es única. Es la película que me hará pasar a la Historia." Si bien tal afirmación es completamente cierta, las razones por las que es famosa son muy distintas de las que el personaje interpretado por Johnny Depp sugiere.

El revisionismo que hemos apuntado en la película de Tim Burton queda patente en los usos que este director realiza de recursos de los filmes más conocidos de Wood, como escenarios, personajes y partes de guión. En este caso ya no se trataría únicamente de la recreación de los rodajes de Wood, que destacan como parte fundamental de su obra; Burton escoge, además, estrategias de aquel director para aplicarlas en su trabajo, en homenaje a su peculiar técnica.

Tal es el caso de la presentación de *Ed Wood* y los títulos de crédito del principio. Por ejemplo, en *Plan 9 from Outer Space* interviene Criswell, clarividente y habitual colaborador de Wood, dirigiéndose al público y advirtiéndole de los peligros de los ladrones de tumbas venidos del espacio. En *Ed Wood* se utiliza casi exactamente la misma fórmula, pero cambiando las últimas palabras:

> CRISWELL: Saludos, amigo mío. A ti te interesa lo desconocido, lo misterioso, lo inexplicable. Sí, por eso estás ahí. Y ahora por primera vez te ofreceremos la verdadera historia de lo que pasó. Te daremos todas las pruebas basándonos en los secretos testimonios de las miserables almas que han sobrevivido a tan aterradora situación. Los incidentes, los lugares. No podemos seguir manteniendo esto en secreto. ¿Soportará tu corazón los asombrosos hechos de la verdadera historia de Edward D. Wood hijo?

El contexto, una casa abandonada, y el énfasis de las palabras de Criswell (Jeffrey Jones) saliendo de un ataúd, están cargados de alusiones a las prácticas de Wood y de modo más general al tipo de publicidad sensacionalista típica del *marketing* cinematográfico de los años 40 y 50 (Schaefer, 1999). Esta escena nos recuerda a esta clase de estrategias: nuestra recepción *camp* sería, por tanto, una lectura contemporánea de una práctica ya pasada de moda.

Los títulos de crédito que siguen a esta presentación en *Ed Wood* recrean los elementos más representativos de las tramas y decorados de *Bride of the Monster* (con pulpos gigantes) y de *Plan 9 from Outer Space* (lápidas y platillos volantes). De hecho, dos de las escenas de mayor tensión *camp* de la película se centran en la relación de los personajes con estos objetos. Tanto la escena de Bela Lugosi, luchando contra un muñeco de pulpo gigante sin motor en un charco a media noche, como la de la discusión de los productores de la iglesia baptista con Ed Wood, por lo poco convincentes que resultan las lápidas en el ataque de los ladrones de tumbas, enfatizan el carácter absurdo y contradictorio del personaje de Wood, que tiene respuesta para todo tipo de críticas:

> ED WOOD: Ha salido perfecta.
> PRODUCTOR: ¿Perfecta? Señor Wood, ¿sabe usted algo sobre el arte de la producción cinematográfica?
> ED WOOD: Me gustaría pensar que sí.
> PRODUCTOR: Esa lápida de cartón se ha venido abajo. Es evidente que el cementerio es de mentira.
> ED WOOD: Eso no lo notará nadie. No se fije en los pequeños detalles, sino en el conjunto de la película.
> PRODUCTOR: ¿El conjunto?
> ED WOOD: Sí.
> PRODUCTOR: Entonces, ¿qué me dice del policía que llega de día pero, de repente, es de noche?

> ED WOOD: Mire por dónde... ¿Pero no quedamos en que cree en los milagros?

Los detalles mencionados por el reverendo de la iglesia que financia *Plan 9* son de sobra conocidos por los fans de Wood y forman parte de la lista de curiosidades de su obra. Todas estas alusiones requerirían de unos conocimientos previos del público para poder captar la intención de Burton al recrearlos en su propia película.

Por último, cabe destacar la aparición de Orson Welles (Vincent D'Onofrio) como personaje en *Ed Wood*. Ed Wood llega a compararse con el director de *Ciudadano Kane* al describir a Katie (Patricia Arquette) su trabajo:

> ED WOOD: Trabajo en el cine. Soy director, guionista, actor y productor.
> KATIE: Venga ya. Nadie hace todo eso.
> ED WOOD: Sólo lo hacen dos personas: Orson Welles y yo.

En un momento en el que Ed Wood no puede soportar la presión de sus productores, ya que éstos intentan convencerle para cambiar todo su *Plan 9 from Outer Space*, indignado, corre a un bar para resolver sus dudas y allí encuentra a Welles, con el que mantiene una conversación. La decisión de juntar a estos dos directores en la película de alguna manera permite elevar la figura de Wood a la de aquel director, una táctica, por otro lado, cargada de ironía. Así, los guionistas de la película de Burton comentan: "El mejor director de cine del mundo y el peor director de cine del mundo estaban en el mismo barco; tenían problemas idénticos" (ibíd.: viii).

La figura de Welles y su conversación con Ed Wood en la mesa de un bar no es sólo un ejercicio de autorreflexividad - de la que está llena la película -, sino que termina por dotar de una dignidad al personaje de Wood. Dos ases de la pantalla representan así los dos polos opuestos de la crítica cinematográfica: la *canónica* y la *marginada*. Al fin y al cabo, como autores, sufren la misma incomprensión de la industria.

CONCLUSIONES

Tratando de dar respuesta a la pregunta del título de este artículo ('¿Quién inventó a Edward D. Wood Jr.?'), cabría destacar que el medio fílmico es el que lo ha inventado como *autor* a través de su leyenda. En el caso de Wood como *producto cultural*, sería el público que sigue su cine, y en los últimos tiempos, Tim Burton, con su película, que termina de construir a Ed Wood como figura de culto.

A la luz de la película de Burton, por tanto, quisiéramos señalar dos ideas en torno a la figura del *autor*. En primer lugar, cómo ha evolucionado la crítica cinematográfica desde la teoría de *auteur* hasta las teorías de recepción: mientras que en la primera era el crítico el que analizaba las características de la obra para ofrecer una dimensión exclusiva de un director, en las últimas el público es el que le asigna el

carácter de culto. Tim Burton formaría parte de ese público *fan* que recrea a Wood y a su obra para dotarla de nuevos significados. Las comunidades de aficionados (*fandoms*) a este tipo de cine de esta manera se apropian del material y lo recrean con el paso del tiempo (Jenkins 2000: 175).

En segundo lugar, cabe destacar cómo la investigación sobre recepción cinematográfica obliga a revisar lo que se considera el "canon", abriendo paso a la crítica de otras obras desde pautas de análisis diferentes, como sería el caso del *camp* que, como hemos visto, contribuye a dotar de validez a cualquier producto cultural.

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDER, Scott & Larry KARASZEWSKI. *Ed Wood*. Londres y Boston, Faber & Faber, 1995.

BARTHES, Roland (1968). "La mort de l'auteur". *Œuvres complètes. Tome II. 1966-1973*. Lonrai: Éditions Seuil, 1994 (edición de Éric Marty).

BURTON, Tim. *Ed Wood* (EEUU, 1995).

CLETO, Fabio (ed.) *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999.

CORRIGAN, Timothy. "Film and the culture of cult". *Wide Angle* 8 (3/4), 1986, 91-100.

DENBY, David. "Ed Wood". *New York*, 10/17/1994.

GRAHAM, Allison. "Journey to the Center of the Fifties: The Cult of Banality." En Telotte, J. P. (ed.) *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*. Austin, University of Texas Press, 1991, 108-121.

GREY, Rudolph. *Nightmare of Ecstasy: The Life and Art of Edward D. Wood, Jr*. Los Angeles, Feral House Press, 1992.

JENKINS, Henry. "Reception theory and audience research: the mystery of the vampire's kiss." En Christine Gledhill & Linda Williams (eds). *Reinventing Film Studies*. Londres: Arnold, 2000, 165-182.

KAWIN, Bruce. "After Midnight." En Telotte, J. P. (ed.) *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*. Austin, University of Texas Press, 1991, 18-25.

KING, Noel. "Hermeneutics, reception aesthetics, and film interpretation." John Hill & Pamela Church Gibson (eds.) *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford University Press, 1998, 212-223.

KLINGER, Barbara. "Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies." *Screen* 38:2 (Summer), 1997.

MATHEWS, Jack. "Ed Wood". *Newday*, 9/28/1994, Part II/p. B2.

PEARY, Danny. *Cult Movies. The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*. Nueva York, Delta, 1981.

ROBERTSON, Pamela. "What Makes the Feminist Camp?" En Cleto, Fabio (ed.) *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999, 266-282.

ROSENBAUM, Jonathan. "Allusion Profusion (*Ed Wood, Pulp Fiction*)." *Movies as Politics*. Berkley, University of California Press, 1997.

SALISBURY, Mark (ed.) *Burton on Burton*. Londres, Faber & Faber, 1995.

SARRIS, Andrew. "Notes on the Auteur Theory in 1962" (1962). En Braudy, Leo & Marshall Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Nueva York & Oxford, Oxford University Press, 1999, 515-518.

SCHAEFER, Eric. *"Bold! Daring! Shocking! True!" A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham y Londres, Duke University Press, 1999.

SONTAG, Susan (1964). "Notes on *Camp*." *A Susan Sontag Reader*. Harmondsworth, Penguin, 1983.

STAM, Robert. *Film Theory. An Introduction*. Oxford, Blackwell, 2000.

TAYLOR, Greg. *Artists in the Audience. Cults, Camp, and American Film Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1999.

TELOTTE, J. P. (ed.) *The Cult Film Experience. Beyond All Reason*. Austin, University of Texas Press, 1991.

WOLLEN, Peter. "The Auteur Theory" (1972). En Braudy, Leo & Marshall Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Nueva York & Oxford, Oxford University Press, 1999, 519-535.

COLABORADORES

MARÍA FRÍAS es Doctora en Filología Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesora de Literatura afro-americana y afro-caribeña en la Universidad de La Coruña, donde también imparte el curso de doctorado *From Film to Fiction: Afro-American Women Writers*. Ha publicado el libro "*Marriage Doesn't Make Love": El discurso del matrimonio en la obra de Zora Neale Hurston* (1998) y diversos artículos como "The Walker-Spielberg Tandem and Lesbianism in *The Color Purple*" (1998) y "Women on Top: Prostitution and Pornography in Amma Darko's *Beyond the Horizon.*" (2002). Es productora del cortometraje *Behind the Child*, premio al mejor montaje en el Festival de Gasteiz.

RONALD GEERTS es profesor de Cine y Teatro en la Vrije Universiteit de Bruselas, y de Guión cinematográfico en la Université Libre, también de Bruselas. Es profesor invitado en la Escuela de Cine Riits de Bruselas y colabora en el Master de Cultura visual y Estudios sobre cine de la Universidad de Amberes. Ha editado el libro *Willen jullie in zo'n wereld leven? David Mamet in Vlaanderen en in de wereld* (2005), en el que se incluye su artículo "I'm a con man. David Mamet en film".

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia, donde ha impartido docencia de Historia de las teorías cinematográficas y Análisis de textos audiovisuales. Actualmente es Profesor de Narrativa audiovisual y Estructuras de la comunicación en la Universidad Jaime I de Castellón. Es miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Historiadores del Cine y de la Asociación Española de Semiótica. Ha participado en diversos libros colectivos como *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (2001), *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después* (2004) y *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem* (2004), y ha publicado monografías sobre *Arrebato* (2001) y *Al final de la escapada* (2005).

ROMÁN GUBERN es Catedrático Emérito de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. En Estados Unidos fue profesor de Historia del Cine en la University of Southern California (Los Angeles) y en el California Institute of Technology (Pasadena). Ha sido presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine y actualmente es miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España y del comité de honor de la International Association for Visual Semiotics. Entre sus libros figuran *El cine español en el exilio 1936-1939* (1976), *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia* (Premio Film-Historia en España, 1994; Premio Jean Mitry en Francia, 1995), y *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine* (1999). Ha escrito una veintena de guiones para cine y televisión.

IRENE RUIZ MORA es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Alicante. Cursó estudios de posgrado en Ohio State University (EEUU), donde realizó un *Master of Arts* en *Hispanic Literatures and Cultures*. En 2002 obtuvo una beca de investigación predoctoral, concedida por la Generalitat Valenciana, gracias a la cual pudo completar los programas de doctorado de Filología Inglesa y de Traducción del departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Alicante, donde ha colaborado como becaria de investigación en la docencia de literatura inglesa. En la actualidad elabora una tesis doctoral sobre el doblaje del humor y la ironía en el ámbito audiovisual de las telecomedias norteamericanas.

JORDI SÁNCHEZ NAVAS es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada, Master de Periodismo El Pais/Universidad Autónoma de Madrid y ha obtenido la Suficiencia Investigadora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. Entre 1992 y 1996 trabajó en México en los diarios *Siglo 21* y *Reforma*, compaginando su labor periodística con la docencia como profesor de la carrera de Ciencias de la Comunicación del ITESO de Guadalajara (Jalisco). Ha publicado diversos artículos sobre cine, arte y arquitectura en prensa y en revistas académicas y divulgativas. A mediados de los 80 estudió cine en el Taller de Artes Imaginarias de Madrid, donde dirigió el cortometraje *Alma*.

JOHN D. SANDERSON es Doctor en Filología Inglesa por la Universidad de Alicante, donde imparte docencia de Cine y literatura y de Traducción cinematográfica y teatral. Es coordinador del *Seminario sobre relaciones entre el cine y la literatura* (cinco volúmenes de actas publicados) y de las *Jornadas de doblaje y subtitulación* (tres volúmenes publicados) de la Universidad de Alicante. Ha publicado el libro *Traducir el teatro de Shakespeare: figuras iterativas en Ricardo III* (2002) y tres traducciones de obras de Shakespeare que también han sido puestas en escena: *Mucho ruido y pocas nueces* (1997), *El mercader de Venecia* (1998) y *La tragedia del rey Ricardo III* (1998). Tiene publicados artículos sobre cine, traducción teatral y doblaje.

ISBN 84-7908-838-9
9 788479 088385

¿CINE DE AUTOR?

El concepto de *cine de autor* surge de la revista cinematográfica francesa *Cahiers du Cinéma* en los años 50. Con la identificación y el consiguiente análisis de elementos recurrentes en películas de un mismo director, se teorizará sobre la autoría en función de la caligrafía cinematográfica y la elección temática. Pero una vez el análisis crítico cinematográfico se asienta en el ámbito universitario a principios de los setenta, dicha teoría queda arrinconada por otras corrientes en las que prima el análisis del contexto de recepción y otros aspectos socio-culturales en detrimento de factores estéticos o narrativos. Pese a ello, la inevitable tendencia a vincular el objeto artístico con un creador hace que la *autoría* resurja con cierta regularidad para incorporar nuevas reflexiones y seguir generando polémica.

Este volumen propone una amena revisión de este concepto desde una perspectiva actual. Hace una presentación del estado de la cuestión e incluye cinco artículos sobre otros tantos directores (Theo Angelopoulos, Luis Buñuel, Spike Lee, Peter Weir y Ed Wood Jr.) que, desde perspectivas diversas y por motivos diferentes, pueden ser considerados *autores*. En una época de homogeneización cultural, el estudio de la obra de estos y otros cineastas que logran desestabilizar convenciones y derrocar códigos merece la atención de quienes aún se posicionan a favor de una heterogeneidad cinematográfica *autoral*.

JOHN D. SANDERSON es profesor de Cine y Literatura y de Traducción Cinematográfica y Teatral en la Universidad de Alicante, donde también dirige el *Seminario sobre Relaciones entre el Cine y la Literatura* y las *Jornadas de Doblaje y Subtitulación*.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante
Vicerectorat d'Extensió Universitària
Vicerrectorado de Extensión Universitaria