

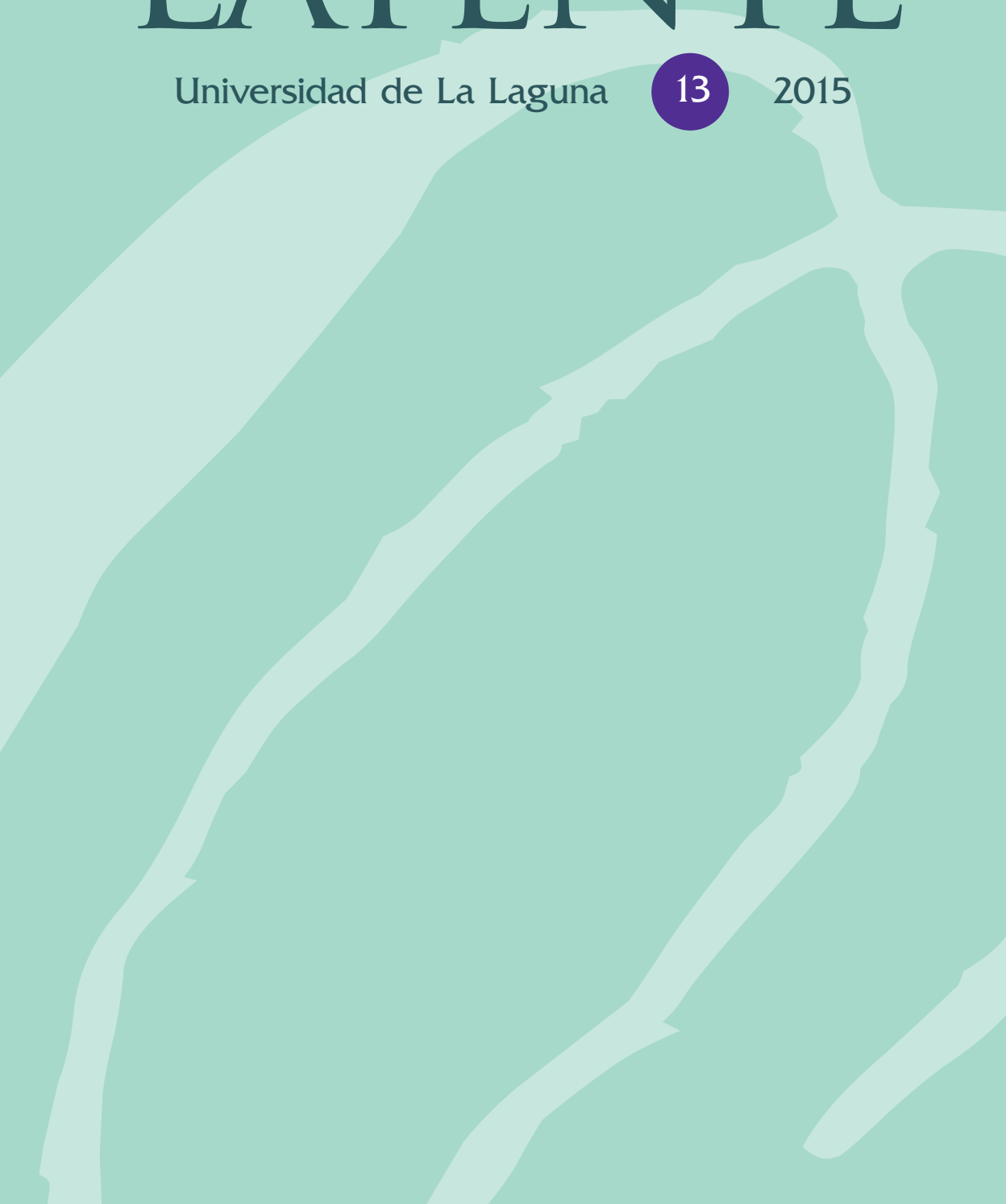
Revista de Historia y Estética del Audiovisual

LATENTE

Universidad de La Laguna

13

2015



Revista
LATENTE

Revista
LATENTE

Revista de historia y estética del audiovisual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera

SECRETARIA

Alicia Hernández Vicente

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

CONSEJO ASESOR

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

EDITA

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

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

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

Depósito Legal: TF-1136/2003

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

Revista
LATENTE
13

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2015

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

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

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

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

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

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

Libros:

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

Artículos:

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

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

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

Los envíos pueden hacerse a las siguientes direcciones: icastell@ull.es y dsola@ull.es.

La correspondencia relativa a intercambios, venta de ejemplares, etc., debe dirigirse a:

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

SUMARIO / CONTENTS

FOTOGRAFÍA

- Comienzos y Génesis. La fotografía de Sebastião Salgado. Beginnings and Genesis. The photography of Sebastião Salgado
Carmelo R. Pérez Vidal y Dácil Vera González..... 9

CINE

- El cine como recurso privilegiado para la enseñanza y su aplicación en la Historia Del Arte / Teaching Art History: Film as a Privileged Educational Resource
Débora Madrid Brito..... 21
- El cine apocalíptico, la angustia y el serio pensamiento de la muerte / Apocalyptic cinema, Anxiety and the Earnest Thought of Death
Roger Mas Soler..... 39
- Alienígenas y Ciencia. Exobiología en el cine / Aliens and Science. Exobiology in the Movies
Juan Antonio Ribas y Tomás Martín..... 61
- Edward Hopper: la cinematografía de lo pictórico / Edward Hopper: The Pictorial Side of Film
Sofía Roda Onofri..... 81
- Grand Canary: una análisis secuencial / Grand Canary. A Sequential Analysis
Gonzalo Pavés Borges..... 101
- Unas islas de película del siglo XXI. Canarias como plató cinematográfico / “Movie Isles” of the 21st Century. Canary Islands as a Film Set
Irene C. Marcos Arteaga..... 133



Los festivales, certámenes y muestras de cine en Canarias en los primeros años del siglo XXI (2000-2015): cronología, tipología y reflexiones de un formato cultural en expansión / Canary Islands' Film Festivals, Contests and Shows in the 21st Century. Chronology, Categories and Thoughts Around a Expanding Cultural Format <i>Jairo López Pérez</i>	157
Water in Anand Ghandi's The Ship of Theseus (2012) / El agua en The Ship of Theseus (2012), de Anand Ghandit <i>Juan José Cruz</i>	193
RECENSIONES	
Ciudades de cine, de Francisco García Gómez y Gonzalo Pavés Borges (Coords.)... <i>Por Maite Méndez Baiges</i>	205
Egipto en la mirada, de Antonio Piñero y Eugenio Gómez Segura (eds.)... <i>Por Irene C. Marcos Arteaga</i>	209
La España de Viridiana, de Amparo Martín Herranz (coord.)... <i>Por Ana Asión Suñer</i>	211



FOTOGRAFÍA

COMIENZOS Y GÉNESIS.
LA FOTOGRAFÍA DE SEBASTIÃO SALGADO.
BEGINNINGS AND GENESIS.
THE PHOTOGRAPHY OF SEBASTIÃO SALGADO

Carmelo R. Pérez Vidal
Dpto. Filología Española. ULL

Dácil Vera González
Historia del Arte. ULL

RESUMEN

Sebastião Salgado y sus fotografías son iconos de finales S.xx y de comienzos del S.xxi. Durante sus viajes, tras descubrir la fotografía, ha mostrado en varias publicaciones lo más oscuro de la vida, los efectos de la sequía, el hambre, la emigración, adentrándonos en un mundo lleno de dolor que acabó por envolver su vida, haciéndole perder su fe en el ser humano. Sin la oscuridad no hay luz, y tras el dolor creó con su inseparable compañera y colega, Lélia Wanick Salgado un proyecto llamado *Instituto Terra*, con el que intentan repoblar la finca de su infancia, que había quedado asolada por la sequía, en un intento de devolver a la tierra lo que es suyo. Tras esta idea surge *Génesis*, un proyecto fotográfico logrado tras ocho años viajando, para esta vez hacer un canto de amor al planeta. Recientemente se ha estrenado el documental *La sal de la tierra*, dirigido por Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado, en el que Sebastião Salgado hace un repaso muy personal de su carrera fotográfica y de su vida personal.

PALABRAS CLAVE: Sebastião Salgado, *Génesis*, fotografía, Lélia Wanick, Instituto Terra, *La sal de la tierra*.

ABSTRACT

Sebastião Salgado and his photographs are icons of the finish of the xx Century and the begining of the xxi Century. Trough his travels, after discover photography, he shows in many publications the dark side of life, the effects of the drought, the famine, inmigration, getting into a world full of pain wich envolved his life, making him loos his faith on the human being. Without darkness there is no light, and after his pain he creted with his inseparable partner and colleague, Lélia Wanick Salgado a proyect called *Instituto Terra*, to try to repopulate the plantation of his childhood, wich was asolated by the drought, in an effort of give back to the earth what is hers. After this idea come up *Genesis*, a photography project reached after eight years traveling, this time to make a singing of love to the planet. Recently was the premiere of the documentary *The Salt of the Earth*, directed by Wim Wenders and Juliano Ribeiro Salgado, in wich Sebastião Salgado makes a personal review about his photographic carrer and his personal life.

KEYWORDS: Sebastião Salgado, *Genesis*, photography, Lélia Wanick, Instituto Terra, *The Salt of the Earth*.



GÉNESIS DE UN NACIMIENTO

Sebastião Salgado —quien se presenta como «fotógrafo, aventurero, soñador y optimista»— ha publicado en 2014 *Génesis*, un libro —sumado a un conjunto de exposiciones— en el que expone su visión más esperanzadora sobre el planeta Tierra.

Trazar un perfil de este proyecto implica recordar la totalidad de su obra, pues *Génesis* no nace de la nada, sino de la necesidad de un fotógrafo —de un ser humano— de sobreponerse a todo el horror visto y vivido, a lo largo de su carrera de más de treinta años como «testigo de la condición humana»¹.

Como todas las historias clásicas, esta comienza también con un nacimiento. En 1944, en Aimorés, Minas Gerais, Brasil, nace un niño que, como todos los niños, ignoraba qué le iba a deparar el futuro. Criado en la finca familiar, en plena Mata Atlántica, abandona su hogar a los quince años para marchar a la ciudad para continuar sus estudios. Sería el primero de sus éxodos. En São Paulo, donde estudió economía en la universidad, conoció a quien sería su compañera, personal y profesional, y pieza clave en su puzle vital, Lélia Wanick.

El segundo de sus éxodos —causado por el endurecimiento de la represión bajo la dictadura militar en Brasil— llevó al joven matrimonio a afincarse en París desde 1969. Lélia Wanick, quien había empezado a cursar estudios de arquitectura y urbanismo, adquirió una cámara fotográfica con la que documentar su trabajo. Esta cámara fue la primera que Sebastião Salgado tuvo entre sus manos y la responsable de que se plantease un futuro lejos de los informes financieros. Tras lanzar por la borda su prometedor futuro como economista —profesión que ejerció entre 1971 y 1973, y en cuyo ejercicio realizó sus primeros viajes por África, determinantes para su cambio de rumbo vital—, Salgado se dedicó de pleno a la fotografía y trabajó para las agencias más prestigiosas del momento: Sygma, Gamma y Magnum.

Desde un comienzo, Salgado ha permanecido fiel a la fotografía en blanco y negro —«el color distrae»—, y Lélia Wanick ha sido la responsable del característico positivado, de grandes dimensiones, que singulariza la obra de su marido, tanto la destinada a exposiciones como a publicaciones impresas.

UN CAMINO DE PROYECTOS

Su periplo fotográfico se inició en Níger en 1973, tras los pasos de quienes acometían —otro más— un éxodo, esta vez causado por la sequía; aunque el primer trabajo que alcanzó repercusión mundial fue *Otras Américas* (1986), resultado de una travesía, entre 1977 y 1984, por los países colindantes con su amado Brasil, en el que nos muestra a los «otros americanos»: los marginados, los ninguneados, los ignorados, los indígenas. El proyecto que ahondaría aún más la visión de Salgado

¹ Wim WENDERS y Juliano RIBEIRO SALGADO, *La sal de la tierra*, prod. Decia Films, coproducción Francia-Brasil-Italia, 2014.





Figura 1. Fotografía de Sebastião Salgado.

sobre la humanidad es *Sabel* (1986), a resultas de un viaje que realizó en 1984 a África, para Médicos Sin Fronteras, en el que recorrió Chad, Etiopía, Malí y Sudán. Allí documentó el sufrimiento supremo de los seres humanos, causado por la desnutrición, y la necesidad acuciante de una ayuda humanitaria inmediata. Nadie podría quedar indiferente ante imágenes como las de padres que lavan los cadáveres de sus hijos con el agua que necesitarían para sobrevivir y que se niegan a sí mismos, al ser Etiopía un país en el que predomina la Iglesia copta, donde resulta primordial que el difunto haya de presentarse puro y limpio ante su Creador.

En 1986 comienza un nuevo proyecto, en las minas de Serra Pelada, donde se había desatado la fiebre del oro —*auri sacra fames*—², una quimera a cuyo llamado se habían arracimado 50.000 garimpeiros³. Salgado compara las imágenes que contempló y plasmó con *la construcción de pirámides, la torre de Babel y las minas del rey Salomón. Es un viaje al principio de los tiempos*⁴. Serra Pelada es un inmensa herida abierta en la tierra, ante la que es inevitable que en nuestra mente aflore la palabra «infierno», donde quienes trabajan saben que pueden morir en cualquier momento —un traspie basta—, y aun así descienden a la sima por voluntad propia, pues es el único camino accesible hacia la riqueza con la que todos sueñan; si un grupo de prospectores descubre una veta de oro cada uno de sus miembros tiene derecho a extraer un saco —tal vez contenga solo tierra y ni un gramo de oro, tal vez albergue la anhelada pepita gigante, la dorada solución a su miseria—.

² «maldita ansia de oro» (Eneida, l. III, v. 57).

³ Buscadores de oro y de piedras preciosas que suelen trabajar en condiciones infrahumanas, en la Amazonía brasileña y zonas limítrofes.

⁴ Wim WENDERS y Juliano RIBEIRO SALGADO, *La sal de la tierra*, prod. Decia Films, coproducción Francia-Brasil-Italia, 2014.



Figura 2. Tres de Mayo de Francisco de Goya.

Unidades militares intentaban mantener cierta apariencia de control en la mina, y la confrontación entre un trabajador y un militar dio lugar a una de las fotos centrales del reportaje, que no resulta posible mirar sin que en nuestra mente aflore un reflejo del «Tres de mayo» de Goya.

De esta experiencia surgirían las imágenes tal vez con mayor impacto visual de su carrera, y sería el germen de *Trabajadores* (1993), «una arqueología de la era industrial», una crónica de la desaparición de la clase obrera fabril.

Un hito dentro de los proyectos de Sebastião y Lélia, fue la creación, en 1994, de Amazonas Images, con base en París, agencia de prensa, bajo la dirección de Lélia Wanick, dedicada a gestionar en exclusiva el trabajo fotográfico de Sebastião Salgado.

Terra (1997), calificado por Salgado como manifiesto a cuatro manos (pues el libro contiene una introducción de José Saramago y poemas de Chico Buarque, además de la tarea de edición de Lélia Wanick), reveló una vez más su compromiso con los desfavorecidos, al retratar la pobreza más cruda y, en especial, la convivencia de los llamados «sin tierra»⁵ con la aridez y con la muerte. En su retina se graban los paisajes exangües y los rostros, colmados de dignidad, de personas que entierran a sus hijos en el polvo con naturalidad, porque la muerte forma parte de la vida. De nuevo, el fantasma de Tom Joad⁶.

Éxodos (2000), uno de sus trabajos más alabados, fue realizado entre 1993 y 1999, periodo en el que recorrió más de cuarenta países; ante el ingente volumen de material recogido el libro se prolongó en una segunda obra: *Los niños de Éxodos* (2000). Salgado mismo compartió la experiencia de ser un «sin papeles», al convertirse en refugiado tras

⁵ Campesinos que no poseen tierras de cultivo y viajan buscando un modo de subsistir, en un entorno de aridez extrema. Entre ellos, la tasa de mortalidad infantil es muy alta.

⁶ Personaje central de la novela *Las uvas de la ira* de John Steinbeck (1939).

huir de Brasil e instalarse en Francia, cuando su pasaporte caducó y el Consulado de Brasil le negó la renovación. Aunque finalmente obtuvo la nacionalidad francesa, esta situación le hizo entender la de [...] *el obrero senegalés que trabaja en una obra de París* [...].⁷

Éxodos retrata la degradación de las condiciones de vida a través del planeta, escenario de una inmensa y permanente diáspora: el hacinamiento de los emigrantes rurales en los *slums*⁸ de Bombay; las pateras colmadas de africanos varadas en las costas de España; los hutu que deambulan desperdigados sin rumbo y sin meta por la selva; los vehículos desvencijados que se agolpan en las carreteras en los Balcanes, donde familias enteras huyen de quienes hasta ayer fueran sus vecinos y amigos, y hoy solo sus verdugos; y tantas y tantas otras historias más.⁹

Aunque Salgado se consideraba curtido, tras haber visto tanta tragedia humana, fue tal la magnitud de la brutalidad y el odio que encontró en estos países, en especial en los del continente africano, que confesó:

No pensaba que Europa pudiera seguir sufriendo limpiezas étnicas: no había imaginado la pesadilla de los Balcanes. Y las matanzas y el genocidio que finalmente descubrí en África alcanzaron tal nivel de atrocidad que volví de allí enfermo. Profundamente preocupado por el futuro de la humanidad.¹⁰

África (2007) abarca unos cuarenta reportajes realizados durante treinta años de viajes al continente. El resultado es una dura visión de la vida, acompañada de textos de la novelista mozambiqueña Mía Couto.

Un fragmento de este proyecto aterrizó en Santa Cruz de Tenerife, en forma de participación en una exposición colectiva, dentro del foro *Enciende África*, organizado por CajaCanarias en 2008. Ya *Génesis* estaba en camino.

ENTRE LA ADMIRACIÓN Y LA CRÍTICA

Todo sentimiento de admiración hacia una obra de un tan grande calibre difícilmente puede estar exento de crítica. Por ello, el trabajo de Salgado ha sido tachado como «voyeurismo sentimental»¹¹. Susan Sontag, en un ensayo sobre la violencia y su representación¹², vertió su reflexión sobre la «falta de autenticidad» de la belleza que se muestra en imágenes de extrema dureza, como las de Salgado, pues en ellas las personas concretas pierden su individualidad y quedan reducidas a la categoría genérica

⁷ Sebastião SALGADO e Isabelle FRANCO, *De mi tierra a la Tierra*, Madrid, La Fábrica, 2014, p. 91.

⁸ Barrios de chabolas.

⁹ A finales de 2014, había casi 60 millones de desplazados forzosos (59,5) en el mundo, ocho más que el año anterior. Más de la mitad de ellos son menores de edad. Se trata de la cifra más alta jamás registrada por el Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), el número más elevado desde la Segunda Guerra Mundial.

¹⁰ Sebastião SALGADO e Isabelle FRANCO, *De mi tierra a la Tierra*, Madrid, La Fábrica, 2014, p. 93.

¹¹ Palabras de Jean-François CHEVRIER, historiador del arte, crítico de arte y comisario de exposiciones, además de profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Facultad de Bellas Artes de París.

¹² Susan SONTAG, *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Alfaguara, 2010, pp.70-71.





de «indefensos», lo que califica de «explotación sentimental». También afirma que ello *incita a que [el espectador] sienta que los sufrimientos y los infortunios son demasiado vastos, demasiado irrevocables*, ello provocaría una suerte de parálisis y de impotencia ante los mismos, que conduciría a una resignada inacción y no a una indignada reacción.

Este tipo de imputaciones es usual que las reciban los fotógrafos calificados como «humanistas»¹³: Dorothy Lange, Walker Evans, Eugene Smith, y otros tantos.

Desde los inicios del arte, la representación del horror ha estado incómodamente unida al placer estético provocado por la obra misma. Así Aristóteles, en su definición de tragedia, aúna la «imitación de una acción esforzada» con un sentimiento de «compasión y temor»: la belleza del lenguaje sumada a lo terrible de la acción. En las artes figurativas podemos, entre tantos otros ejemplos posibles, pensar en las imágenes de *Laocoonte* o en el *Gálata Ludovisi*.

Lo que resulta intolerable es el *hecho* de la desgracia humana, de la injusta barbarie cometida contra un ser humano, no su *representación*, y esto es válido tanto para *La balsa de La Medusa* o el *Guernica* como para las fotografías de los campos de refugiados de Goma. *Es nuestro mundo, debemos asumirlo. No son las fotografías las que crean las catástrofes [...] Los fotógrafos están ahí para ser su espejo*¹⁴. Toda representación de la realidad es un reflejo de la misma, no una simple captura mecánica, sea cual sea el soporte material empleado —mármol, lienzo...o película fotográfica— implica una manipulación por parte del artista, quien nunca es un registrador aséptico.

Desde que Alexander Gardner fotografió la batalla de Antietam, en 1862, se ha mantenido como dogma que la tarea del fotógrafo debe limitarse a reflejar la realidad «incontaminada» de los «hechos desnudos», que su intervención debe ser nula. Podríamos multiplicar los casos polémicos, desde *Muerte de un miliciano*, de Robert Capa, a *Alzando la bandera en Iwo Jima*, de Joe Rosenthal. Pero esta idea, por extendida que resulte, no deja de ser falsa. Al seleccionar un encuadre determinado —y no otro— el fotógrafo necesariamente interviene, tanto como cualquier otro artista.

Y, como cualquier otro artista, el fotógrafo puede poner su técnica al servicio de los poderosos y convertir el arte en propaganda, tanto para glorificar a un líder, como para eliminar de los registros la imagen física de los «caídos en desgracia».¹⁵

El arte no es moralmente neutro, la sublimación estética ni lo justifica ni puede suplir a la reflexión ética, pero tampoco posee el arte valor únicamente considerado por su utilidad como documento histórico. Salgado emplea la luz para plasmar imágenes, que resultan ser de una belleza perturbadora, tanto más inquietante cuanto más hace resonar en nuestras conciencias, como un aldabonazo, el mensaje de ¿Cómo podemos permitir que esto ocurra?

¹³ Me remito a la caracterización que realiza TZVETAN TODOROV del concepto de Humanismo en *El jardín imperfecto*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 228: «En el mundo objetivo, cada cual es miembro de la misma especie; en el universo intersubjetivo, cada cual ocupa una posición única; y en el cara a cara con uno mismo, cada cual está solo, y es responsable de sus actos».

¹⁴ Sebastião SALGADO e Isabelle FRANCO, *De mi tierra a la Tierra*, Madrid, La Fábrica, 2014, p. 101.

¹⁵ Véase el artículo de Rafael ARGULLOL, «Malas compañías», *El País*, 23 de marzo de 2011.



Figura 3. Portada de Génesis, fotografía de Sebastião Salgado.

Respeto y dignidad son dos palabras que se asocian con frecuencia a la labor de Salgado, y sus imágenes tienen la facultad de inspirar al espectador a mirar —a mirar realmente—, a detenerse en la visión de la tragedia, y a no quedar indiferente ante el sufrimiento de los demás seres humanos. *Al margen de su simple fuerza plástica, interpelaban nuestra manera demasiado rápida de ver, nuestra voluntad de mirar los hechos de soslayo*¹⁶.

A todas las objeciones a su labor responde Salgado: *Mi objetivo no es dar lecciones, ni crear buena conciencia provocando tal o cual sentimiento de compasión. Tomé estas imágenes porque tenía la obligación moral, ética, de hacerlo*¹⁷.

GÉNESIS, LA REDENCIÓN DE UN FOTÓGRAFO

La visión de tanta penuria, miseria, dolor y odio, dejaría heridas incurables en cualquier ser humano. Sebastião Salgado no fue inmune a ello.

qAunque el propio fotógrafo haya, de modo expreso, descartado cualquier intención de identificar *Génesis* con el libro homónimo de la Biblia, así como cualquier otro referente religioso, no deja de ser sugerente la elección de la foto de portada, que rápidamente podemos identificar como un «rompimiento de gloria» —recurso pictórico frecuente en la pintura barroca de tema religioso del S. XVII—, con su sugerencia de un «poder generador» que se derrama sobre un mundo mineral y vacío, al que va a colmar con la exuberancia de la vida.

¹⁶ Christian CAUJOLLE, «Introducción», en *Salgado* (2006), Barcelona, Lunwerg, p.1.

¹⁷ Sebastião SALGADO e Isabelle FRANCO, *De mi tierra a la Tierra*, Madrid, La Fábrica, 2014, p. 102.



Tras su última estancia en África, documentando el inconmensurable horror que se había adueñado del Congo, Salgado se sintió con el alma enferma, con la íntima convicción de que: *somos un animal muy feroz, somos un animal terrible, nosotros los humanos* y de que *no merecíamos vivir. Nadie merecía vivir*.¹⁸

Sebastião y Lélia decidieron regresar a Brasil, a la finca familiar en Aimorés, que —como toda la comarca— había quedado asolada por el sobrepastoreo, convertida en un erial. Uno de los pasos más importantes a nivel personal que ha dado el tándem Salgado —Wanick fue la decisión de emprender la reforestación de la hacienda familiar— ahora Reserva Particular de Patrimonio Natural — que, desde 1998, alberga el Instituto Terra. La región ha «resucitado» tanto en flora como en fauna. Más de dos millones de árboles, de 290 especies nativas, han devuelto la tierra a la vida, donde vuelve a correr el agua, esa cuya escasez tantas veces había fotografiado en África y en la propia América Latina. Con ella han regresado a la floresta 172 especies de aves, 33 de mamíferos, 15 de anfibios y 15 de reptiles.

Salgado afirma que *estamos cerrando un círculo con esta tierra*¹⁹. Era una forma de devolverle algo a la Tierra.

Tal vez a Salgado le fuera necesario —como hiciera Dante— atravesar los círculos del Infierno para poder descubrir que, en realidad, la Tierra es —podría ser aún— un Paraíso: *E quindi uscimmo a riveder le stelle*²⁰.

Al regenerar el paisaje de su infancia logró curar las heridas de su propio espíritu y decidió retornar a ejercer la fotografía. En 2004, en Galápagos —en un homenaje a Darwin—, inició un recorrido que, hasta 2011, le llevó a recorrer el planeta, en busca de los paisajes —y de las personas— que aún se mantenían en un estado prístino, cercano al mítico «comienzo de la creación», al génesis.

También *Génesis* es una suerte de compensación, *una carta de amor al planeta* que se extiende a lo largo de 520 páginas de fotografías, organizadas en cinco grandes áreas temáticas: *Los confines del Sur* (Patagonia y la Antártida), *Santuarios* (Las islas como refugio de biodiversidad: Galápagos, Nueva Guinea, Madagascar y Siberut), *África*. Viaje por el Viejo Testamento, *Las tierras al Norte* (El Ártico y Siberia) y *La Amazonia y el Pantanal*.

La obra combina paisajes en gran formato, junto a detalles ínfimos —un ojo, una raíz—. Pasa de la belleza inerte de una auténtica «catedral de hielo» a la palpitante calidez de las manadas de búfalos o de renos.

Si hay un gran ausente en esta obra, lo conformamos nosotros, los destinados tan solo a contemplarla, las mujeres y los hombres del «tecnomundo», a quienes Salgado nos brinda la imagen de otra humanidad posible, aquella de la que nos

¹⁸ Wim WENDERS y Juliano RIBEIRO SALGADO, *La sal de la tierra*, prod. Decia Films, coproducción Francia-Brasil-Italia, 2014.

¹⁹ Wim WENDERS y Juliano RIBEIRO SALGADO, *La sal de la tierra*, prod. Decia Films, coproducción Francia-Brasil-Italia, 2014.

²⁰ ALIGHIERI DANTE, *La Divina Commedia, Infierno*, xxxiv, v. 139. MILANO, Hoepli. En traducción de Ángel CRESPO, Barcelona, Planeta, 1986: «y otra vez contemplamos las estrellas». Frase dicha por Dante al salir del Infierno.

hemos distanciado y cuyos valores siguen siendo el amor, la amistad y la familia. Esa humanidad encarnada en los Mentawai, los Himba, los San, los Nenets, los Zo'é.

Pero Salgado no se recata en proclamar que la fraternidad de la vida trasciende los límites de las especies. Quiere que contemplemos la pata de una iguana y que nos percatemos de que su estructura es la de nuestra mano. Según John Gray:

*Al mirar hacia adentro uno solo puede encontrar palabras e imágenes que son parte de sí mismo, pero si uno mira hacia fuera —a las aves y los animales y los lugares fugaces en los que uno vive—, tal vez se pueda escuchar algo que vaya más allá de las palabras.*²¹

Ante la maravilla de la naturaleza solo queda recordar las palabras que George Santayana dedicara en 1910 a otro gran poeta, Lucrecio, cuyo tema fue, igualmente, *De rerum natura*:

*Como nos es permitido contemplar una sola vez el maravilloso espectáculo que se repetirá eternamente, debemos mirar y admirar para morir mañana.*²²

En palabras del propio fotógrafo brasileño:

Mi enfoque no fue el de un periodista, un científico o un antropólogo [...] Solo quería mostrar la naturaleza en todo su esplendor [...] Quería captar un mundo evanescente [...]²³.

Salgado no adopta la perspectiva de ninguna de estas profesiones. Tampoco lo han hecho —salvo contadas excepciones— quienes han visitado la exposición *Génesis*, desde su exhibición inicial en el Museo de Historia Natural de Londres, en abril de 2013. Río de Janeiro, Roma, Toronto, París, Lausana y Singapur, entre otras muchas ciudades, han albergado esta «carta de amor» a la belleza del planeta y de sus habitantes, tanto humanos como pertenecientes al resto de especies animales. Más de 160.000 visitantes en Madrid, de 150.000 en Barcelona, de 70.000 en Sevilla, etc. han tenido la oportunidad de observar, a través de la mirada de Salgado, la inmensa riqueza y diversidad de la vida en este *punto azul pálido*, *el único hogar que conocemos*²⁴.

Tal vez para los hipercríticos se trate de una obra «preciosista», que acuse en exceso la huella de fotógrafos como Ansel Adams o Edward Weston. Tal vez haya entre los «conservacionistas» quien acuse a Salgado de «mirar hacia otro lado», al mostrar tan solo la belleza de los paisajes y no las cicatrices que la codicia humana ha inscrito en ellos (minas, oleoductos, estaciones balleneras, etc.). Tal vez, para los militantes del indigenismo, su visión de los «habitantes primigenios» de nuestro planeta resulte edulcorada —demasiado en la línea del «buen salvaje» de Rousseau o del *Suplemento al viaje de Bougainville* de Diderot—, teñida de una suerte de «primitivismo edénico» (en paralelo al concepto de «orientalismo» que acuñara Edward Said), que ignora la dura y cruel realidad a la que se ven sujetos estos pueblos «indígenas» (aculturación, desposesión, extinción).

²¹ John GRAY, *El silencio de los animales*, Madrid, Sextopiso, 2013, p. 135.

²² George SANTAYANA, *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 14.

²³ Sebastião SALGADO, *Génesis*, Colonia, Taschen, 2013.

²⁴ Carl SAGAN, *Un punto azul pálido: una visión del futuro humano en el espacio*, Barcelona, Planeta, 2003, p. 15.



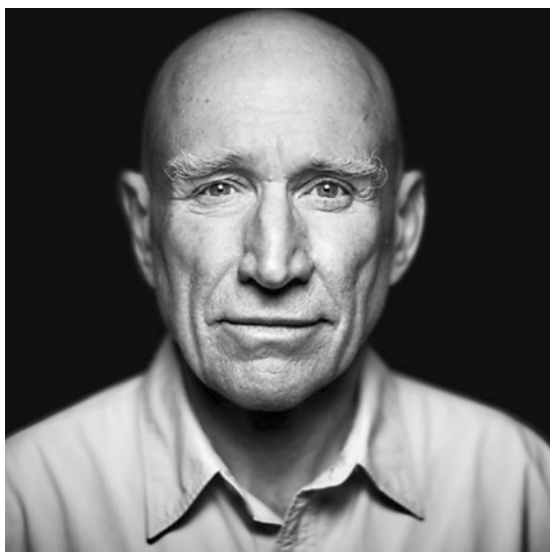


Figura 4. Sebastião Salgado.

A todos los críticos no queda sino recomendar el visionado del documental realizado por Wim Wenders y Julio Ribeiro Salgado, cuyo título es una cita del Evangelio de Mateo (5, 13): *Vosotros sois la sal de la tierra; pero si la sal se desvaneciere ¿con qué será salada? No sirve más para nada, sino para ser echada fuera y hollada por los hombres.*

Tras ver el film y escuchar las apasionadas y certeras palabras de Sebastião Salgado no queda sino concluir la lectura de *Génesis* con las palabras con las que Montaigne comenzaba su propia obra:

Es este, lector, un libro de buena fe.

Recibido: junio-julio 2015, aceptado: septiembre 2015.

CINE

EL CINE COMO RECURSO PRIVILEGIADO PARA LA ENSEÑANZA Y SU APLICACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE TEACHING ART HISTORY: FILM AS A PRIVILEGED EDUCATIONAL RESOURCE

Débora Madrid Brito
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

Pese a la escasa presencia que tienen el cine y los medios de comunicación en las materias escolares, son muchos los textos publicados acerca de su utilidad como herramienta educativa. Este artículo parte de dichos antecedentes para profundizar en la utilidad del cine como recurso didáctico y su aplicación específica en la enseñanza de la materia de Historia del Arte del Bachillerato. El medio se propone aquí no como una única metodología, sino como un recurso complementario que puede ser muy beneficioso en el proceso de enseñanza-aprendizaje debido a su presencia e impacto en la sociedad contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Historia del Arte, Cine, Didáctica, Bachillerato.

ABSTRACT

Cinema and the media do not have much presence in the subjects of school education. However, there are many publications about the use of movies as a teaching resource. This article assumes that background to delve into it and to describe their specific utility for teaching History of Art at school. Cinema is a media very present in today's society, so it is proposed as a really beneficial methodological resource for teaching and learning.

KEYWORDS: History of Art, Film, Didacticism, Baccaulaureate

1. LA AUSENCIA DEL CINE EN EL ÁMBITO ESCOLAR

El cine, junto con internet, la televisión o la radio, ha sido y es una de las fuentes de información y entretenimiento más populares y difundidas entre la población en la época contemporánea. Además, la exhibición en las salas de cine, el visionado a través de internet en los hogares y el auge de las series de televisión, han hecho que el medio cinematográfico siga teniendo en la actualidad un peso fundamental en la



vida de los adolescentes. Esta situación privilegiada que, a nivel social, ocupan los medios audiovisuales es la que ha empujado, ya desde las últimas décadas del siglo pasado, a muchos profesores, pedagogos, educadores e investigadores a reclamar la inclusión del cine y otros medios de comunicación en los currículos escolares:

El análisis crítico de los medios de comunicación es una necesidad ética y educativa. Su desarrollo en todos los niveles formativos nos proporciona formas innovadoras y enriquecedoras de aprendizaje y conocimiento [...] El análisis crítico de los medios de comunicación [...] también consiste en poder conocer la narrativa audiovisual y disfrutar de ella, y, en definitiva, en alfabetizarnos en el lenguaje más universal propio de nuestro tiempo¹.

Sin embargo, y pese a que su estudio está establecido hoy en día en el ámbito universitario, son pocas las iniciativas que en las enseñanzas preuniversitarias abordan el cine o los medios de comunicación como objeto central (salvo excepciones aisladas²). Tal y como está establecido en el currículo vigente para el caso de bachillerato por el Gobierno de Canarias —BOC n.º 204, de 10 de octubre de 2008. Decreto 202/2008, de 30 de septiembre, por el que se establece el currículo del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Canarias—, el cine aparece solo como uno de los bloques temáticos a abordar en la materia «Cultura audiovisual» (Bloque III. La imagen en movimiento: El cine) y como un epígrafe de «Historia del arte» (Bloque VII. El arte de nuestro tiempo: universalización del arte, apartado 3. Nuevos sistemas visuales. La fotografía, el cine, el cartel, el cómic. Combinación de lenguajes expresivos. El impacto de las nuevas tecnologías en la difusión y la creación artística), ambas materias del bachillerato de la modalidad de artes.

Esta escasa presencia de los medios audiovisuales como objeto de estudio en los centros educativos no debe impedir que, sin embargo, el cine se vaya haciendo un hueco también en las aulas como una herramienta didáctica de apoyo en la enseñanza de las distintas materias. Y es que el cine, por su carácter dinamizador y motivacional, ha demostrado ser una eficaz herramienta «que favorece las tareas académicas básicas: comprensión, análisis, adquisición de conceptos, razonamiento...»³; y además es un medio popularmente establecido y conocido por todos, por lo que su uso permite al profesorado conectar los temas de estudio a partir de un elemento atractivo para el alumnado.

En esta ocasión no se trata solamente de reivindicar y valorar la presencia de la enseñanza del cine en las aulas preuniversitarias sino, aún más, de destacar su utilidad

¹ AMBRÓS, A. y BREU R. (2011). *10 ideas clave. Educar en medios de comunicación. La comunicación mediática*. Barcelona: Graó, pp.14-15.

² Algunos ejemplos en Canarias: la iniciativa del profesor de filosofía del I. E. S Rafael Arozarena (La Orotava) Tomás Martín, que en los últimos años ha programado e impartido una asignatura optativa de historia del cine para los alumnos de 1º de bachillerato del centro; el proyecto de innovación de los colegios Montaña Pacho y Las Chumberas, en San Cristóbal de La Laguna, que han llevado a cabo en el curso 2013-2014 el programa Proidea para educar en valores a través del cine en los niveles de 5º y 6º de primaria (<http://www.laopinion.es/tenerife/2014/06/25/luz-camara-convivencia-mejor/549372.html>) o CINEDFEST, un proyecto audiovisual y festival de cine para primaria, secundaria, formación profesional y bachillerato a nivel de toda Canarias (<http://www.cinedfest.com/index.php/que-es-cinedfest-inicio/que-es-cinedfest>).

³ AMBRÓS, A. y BREU R., op. cit. p.163.

como herramienta para el aprendizaje. Se pretende subrayar entonces que, aun siendo el cine un medio artístico, y por lo tanto contenido y objeto de estudio para la historia del arte, puede además funcionar eficazmente como un recurso útil en su didáctica. Y es que son muchas las películas que a lo largo de la historia del cine han filmado la recreación de vidas de artistas, de personajes históricos clave para el desarrollo del arte o de temas generales relacionados con el mundo y el patrimonio artísticos; y que proporcionan por tanto, ejemplos relevantes y susceptibles de ser abordados en muchos de los temas del currículo de historia del arte. Se puede decir, pese a la especificidad de algunos de los epígrafes del temario, que la historia del cine ha legado ejemplos notables que pueden ayudar a los docentes a ilustrar la materia para cada uno de los bloques. Si bien es cierto que algunos más que otros (ver anexo 1).

Así mismo, resulta pertinente añadir que los planteamientos y sugerencias que en este trabajo se llevan a cabo son aplicables no sólo a la asignatura de Historia del Arte, sino también para todas aquellas materias históricas de la educación secundaria y bachillerato en las que directa o indirectamente se haga referencia a temas artísticos. En este sentido, hay que tener en cuenta que los objetivos aquí propuestos pueden tomarse como recursos o propuestas de uso complementario aplicables a diversas materias. Esto es aún más pertinente si se tiene en cuenta que la historia del arte está presente, además de en la modalidad del Bachillerato de Artes, en los currículos de Ciencias Sociales, Geografía e Historia de la E.S.O y en las materias de Historia del Bachillerato.

2. EL CINE COMO HERRAMIENTA EDUCATIVA

El cine, como medio de comunicación fundamental a lo largo de los siglos xx y xxi forma parte de nuestro modo de percibir la realidad. Los habitantes del mundo contemporáneo son inevitablemente espectadores audiovisuales debido al impacto social de este medio, y por ende, son sujetos capaces de comprender sin dificultad los medios cinematográficos. Pero además, el lenguaje audiovisual impregna su modo de ver la realidad y ha condicionado, lo quiera o no, la percepción que tiene del mundo. En este sentido, medios como el cine o la televisión son agentes que han transformado la forma en que construimos nuestro pensamiento y, por tanto, también nuestra manera de aprender. Tal y como expone Estela Maris Muñíos,

Aprendemos en el entorno cotidiano de manera diferente porque se han generado nuevas formas de percibir. [...] Las nuevas tecnologías multimedia (NMT) al decir de Alfonso Gutiérrez Martín (1997) permiten generar, almacenar, recibir, clasificar, comparar, transmitir datos codificados en distintos lenguajes. [...] Lo fundamental en todo caso es advertir que esto ocurre y que modifica los modos de conocer, trabajar, de vivir de las personas. Todas las personas, pero en particular niños y jóvenes, viven, se forman e interactúan inmersas en procesos de simultaneidad-instantaneidad, pluralidad, receptividad-emotividad, hipertext-



tualidad, conocimiento en red, virtualidad, medios y lenguajes múltiples. Este es el ambiente educativo que nos propone el entorno cotidiano.⁴

Sabiendo que este es el contexto en el que crecen y viven los adolescentes, es coherente reivindicar que los medios audiovisuales deban estar presentes de un modo constante en su formación, que su utilización durante el aprendizaje resultaría altamente beneficiosa y facilitaría en gran medida la tarea de la enseñanza. Sin embargo «resulta sorprendente observar la contraposición entre la fuerza del cine como fenómeno social y el poco uso que se hace de él como medio para el estudio y la interpretación de la sociedad»⁵.

El carácter didáctico del cine ha sido explotado desde tiempos muy tempranos. Ya en 1902 el Ayuntamiento de París inició la primera filmoteca pedagógica, y la Diputación de Barcelona comenzó en 1914 a importar películas destinadas al aprendizaje de los técnicos de la Escuela de Ingenieros Industriales. Así mismo, en la década de los treinta se organizaron en Roma una serie de conversaciones internacionales con la intención de orientar las utilidades didácticas del cine⁶. Y no debe olvidarse el control que a lo largo de la historia han ejercido los gobiernos —especialmente los regímenes totalitarios— sobre el medio cinematográfico, conscientes de la influencia y la capacidad de transmisión de ideas que posee el medio. Pero, ¿dónde reside verdaderamente el poder de la imagen audiovisual? Muchos autores han tratado de describir cuáles son las características que hacen posible la fuerza del cine y han enumerado las bondades, cualidades y ventajas que se desprenden de su uso en las aulas. A continuación se han agrupado y resumido aquellas aportaciones que se consideran más pertinentes.

Por una parte, es fundamental reparar en el carácter transversal y multidisciplinar del cine. Los mensajes cinematográficos llegan al espectador por diferentes lenguajes (la palabra, la imagen, la música, el movimiento, la interpretación...) lo que supone una mayor activación del cerebro: «el relato fílmico tiene un efecto de desarrollo cerebral, cognitivo-emotivo, superior a otros sistemas de información si lo utilizamos como estrategia didáctica interactiva [...], tiene un potencial formativo superior a cualquier sistema tradicional por lo que transmite, por lo que sugiere y por lo que hace pensar y sentir»⁷. A esto se suma el hecho de que el cine ejerce un mayor efecto de motivación en el alumnado, debido a su carácter generador de lo que Nuria Rajadel y Saturnino de la Torre han denominado como «impacto didáctico»⁸, el aprendizaje o entendimiento de algo de un modo sorpresivo y repentino; algo a lo

⁴ GIRÁLDEZ, A. y PIMENTEL, L. (Coord.), (2011). *Educación artística, cultura y ciudadanía. De la teoría a la práctica*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), pp.12-13.

⁵ AMBRÓS, A. y BREU R., op. cit. p.15

⁶ TORRE DE LA, S. (Ed.), (1997). *Cine formativo. Una estrategia innovadora para los docentes*. Barcelona: Octaedro, p.44.

⁷ TORRE DE LA, S., PUJOL, M. A. y RAJADELL, N. (Coords.), (2005). *El cine, un entorno educativo. Diez años de experiencias a través del cine*. Madrid: Narcea Ediciones, p.32.

⁸ Op. cit. pp.13-35.



que el cine puede contribuir en gran medida mediante la transmisión de imágenes sugerentes o situaciones que llamen la atención del alumno.

El poder de motivación y atractivo que posee el cine de cara al alumnado da lugar, por tanto, a que su uso proporcione a los docentes una estrategia innovadora y, sobretudo, dinamizadora en la enseñanza de los contenidos curriculares. Sus beneficios educativos son múltiples: metodología interdisciplinar, desarrollo de la imaginación, la sensibilización y la empatía, conocimiento de nuevos lenguajes y formas comunicativas, fomento de la capacidad crítica, la reflexión y la investigación, perdurabilidad de los conocimientos adquiridos, trabajo de las competencias, motivación, disfrute del aprendizaje, facilita el aprendizaje por descubrimiento, amplía el marco de experiencias del alumno (comprensión de procesos ajenos a su experiencia) y ocasiona un aprendizaje no memorístico.

No todas estas cualidades son exclusivas del medio cinematográfico, sin embargo, generarlas a través del cine tiene una ventaja, y es que, si el cine resulta un medio atractivo para los alumnos fuera del aula, lo será también dentro de la misma. Trabajar con películas en la enseñanza a los adolescentes supone entonces la posibilidad de lograr uno de los grandes retos de la educación desde hace ya muchos años: despertar el interés por el aprendizaje y motivar al alumnado. Utilizar para ello un elemento que sabemos goza del beneplácito de los jóvenes parece un buen comienzo. Ya lo dijo en los años sesenta Marshall McLuhan en *El aula sin muros*, «lo que agrada, enseña de un modo mucho más efectivo»⁹

2.1. EL CINE Y LAS COMPETENCIAS BÁSICAS

También el cine funciona como un recurso idóneo para desarrollar la educación basada en las competencias básicas planteada en los últimos años. El discurso de la educación por competencias básicas se inscribe dentro de las recomendaciones de la Unión Europea, de acuerdo con el Programa «Educación y Formación 2010», en que se vinculan los objetivos estratégicos de participación, cohesión e inclusión social para garantizar, al menos, las competencias básicas para todos los ciudadanos. Se trata de no centrar la educación únicamente en la suma acumulativa de los programas de todas las asignaturas de los currículos de la educación obligatoria, sino también de «aquellos aprendizajes imprescindibles para moverse en el siglo XXI en la vida social sin riesgo de verse excluido. Justo las competencias básicas vienen a delimitar dichos aprendizajes, que pueden identificarse también con el contenido del derecho a la educación»¹⁰. En el fondo, el enfoque por competencias responde a una problemática presente hace ya mucho tiempo en educación: dar relevancia y aplicabilidad a los conocimientos escolares. Esta nueva dimensión se introduce en el currículo español de Primaria y Secundaria, a partir de la Ley Orgánica de Educación (LOE, 2006), siguiendo las recomendaciones de la Unión Europea.

⁹ McLUHAN, M. y CARPENTER, E. (1968). *El aula sin muros*. Barcelona: Ediciones Cultura Popular, p.237.

¹⁰ BOLÍVAR, A. (2010). *Competencias básicas y currículo*. Madrid: Editorial Síntesis, p. 10.



No obstante, al menos en España (Iberoamérica lleva su propio desarrollo en este ámbito) es dudoso que, tal y como las competencias básicas se han introducido hasta ahora, puedan dar lugar a una renovación del currículo escolar. La «gramática básica» de la división disciplinar por asignaturas, heredada de la modernidad ilustrada, impide por ahora romper con dichos cánones¹¹.

Pero, independiente de ésta u otras críticas que pueden hacerse —y que muchos autores han planteado ya— al desarrollo de la educación por competencias (como aquellas que atacan esta recomendación educativa por enfocarse hacia un aprovechamiento empresarial y económico de la educación) está claro que esta propuesta metodológica sobrevuela desde hace unos años las programaciones en los centros educativos y las enseñanzas pedagógicas de formación del profesorado. Es por ello por lo que se incluye en el presente trabajo una breve alusión a la contribución que puede hacer el cine al logro de las competencias básicas.

El carácter competencial del uso didáctico del cine ha sido apuntado ya en algunos trabajos sobre cine y educación. En primer lugar, resulta evidente que el cine es un lenguaje y un medio de comunicación, por lo que rápidamente se le atribuye la capacidad de potenciar la *Competencia en comunicación lingüística*. Y es que dicha competencia abarca no solo el dominio de un lenguaje oral o escrito, sino también comprende el uso del lenguaje para interpretar y comprender la realidad; todo lo que se debe saber para «establecer una efectiva comunicación en situaciones social y culturalmente relevantes»¹². Esto quiere decir que también el lenguaje del cine, —con una presencia social y culturalmente relevante— al igual que otros lenguajes, debe ser comprendido y susceptible de ser construido por cualquier persona que haya pasado por la educación obligatoria. Si se tiene en cuenta la ya comentada escasa presencia que este medio tiene en el currículo escolar, se puede afirmar que el uso del cine como herramienta didáctica es una fórmula que permite rellenar en cierto modo ese vacío, enriqueciendo además el aprendizaje de la competencia en comunicación lingüística. Para ello, el docente debe ser conocedor del lenguaje cinematográfico, pudiendo así transmitir al alumnado aquellos aspectos más destacados en sus análisis de películas. Pero además, la competencia lingüística se ve impulsada en mayor medida si las proyecciones que se lleven a cabo en las aulas se realizan en versión original subtitulada. Esta medida favorece la familiaridad auditiva de los alumnos con otros idiomas a la par que coopera en el dominio del castellano al obligar a leer los subtítulos, lo cual puede ayudar a su vez a la mejora, entre otras cosas, de la ortografía.

Por otra parte, el trabajo en el aula con los medios audiovisuales contribuye a

disponer de habilidades para buscar, obtener, procesar y comunicar información, y para transformarla en conocimiento. Incorpora diferentes habilidades que van desde el acceso a la información hasta su transmisión en distintos soportes una vez tratada, incluyendo la utilización de las tecnologías de la información y la comunicación como elemento esencial para informarse, aprender y comunicarse

¹¹ Op. cit. p.16.

¹² Op. cit. p.92.

tal y como dispone el MEC para la adquisición de la competencia de *Tratamiento de la información y competencia digital* en la Ley Orgánica de Educación (LOE, 2006). Además, el cine, como obra de arte, forma parte de los objetivos propios de la *Competencia cultural y artística*, que propone generar el interés por las manifestaciones artísticas y culturales, con el fin de valorarlas y emplearlas como forma de desarrollo y enriquecimiento cultural. Así mismo, su uso como recurso didáctico, que enseña a los alumnos a reflexionar, analizar y ejercer valoraciones críticas sobre lo que están viendo, es una manera interesante de generar en ellos la mejora de la *Competencia de aprender a aprender*. «Aprender a aprender significa que los estudiantes se comprometan a construir su conocimiento a partir de sus aprendizajes y experiencias vitales anteriores»¹³ para reutilizar y aplicar dicho conocimiento en otros contextos (la casa, el trabajo...). El visionado de películas forma parte de esas experiencias vitales, y el saber interpretarlas y valorarlas ayuda a extraer de ellas una cantidad variada de información y conocimiento aplicable en diferentes situaciones de la vida. Si el alumno sale de la escuela pudiendo leer de este modo el medio cinematográfico, el docente habrá fomentado también el desarrollo de la *Autonomía e iniciativa personal*, que pretende hacer del estudiante un aprendiz autónomo, independiente y autorregulado.

Por último, se puede afirmar que, aquellas que aún no se han mencionado —*Competencia matemática, Social y ciudadana y Conocimiento e interacción con el mundo físico*— pueden ser abordadas a través del cine desde el punto de vista de sus contenidos (historias o mensajes que transmite) ya sea por medio de documentales, películas de ficción, cortometrajes o series de televisión. Puede decirse por tanto que el cine es lo suficientemente rico como para ser útil en el trabajo de todas las competencias.

2.2. CINE DE FICCIÓN Y CINE DOCUMENTAL

Los documentales son uno de los géneros audiovisuales más utilizados como herramienta pedagógica, por ser películas que tratan de reconstruir o explicar un determinado fenómeno o acontecimiento; y al que, en principio, se le presuponen pretensiones de objetividad. No obstante, es un hecho evidente que ninguna película, como ninguna otra obra artística, puede ser considerada como una visión objetiva de la realidad. Numerosos factores influyen en la visión que dará el documental sobre la realidad que se proponga explicar, pero sobre todos ellos domina el planteamiento del director, su ideología, la finalidad del proyecto, el tipo de investigación previa que haya realizado, su propia formación etc. En este sentido, no debe llamar la atención el poder encontrar, por ejemplo dos vídeos documentales que aborden el mismo hecho histórico desde dos puntos de vista

¹³ Op. cit. p.118.



completamente opuestos; porque el documental no es sólo una fuente histórica, sino también, en palabras de Monterde, un discurso histórico.¹⁴

Sin embargo, esto no quiere decir que el género documental no pueda funcionar como herramienta educativa, evidentemente que sí. Pero, quizás por esa presunción de objetividad que le otorga casi inconscientemente el espectador, los docentes deben estar bien atentos a la hora no solo de seleccionar qué documental va a proyectar a sus alumnos, sino además de cómo va a utilizarlo. Y es que muchas veces parece que basta con pasar el vídeo frente a las miradas más o menos atentas del grupo —generalmente menos atentas— para que adquiera los conocimientos expuestos en el documental. Más bien todo lo contrario, el formador debe incitar a los alumnos a analizar dicha información, intervenir para incentivar su comprensión y su discusión en busca de un aprendizaje real y significativo; ya que,

La utilización de los medios de comunicación audiovisual en la enseñanza está vinculada a la condición educativa del docente. Su uso no garantiza la calidad de la enseñanza, y menos aún, la renovación pedagógica. En muchas ocasiones pueden encubrir una concepción conservadora, varía el modo de expresión pero el lenguaje se ajusta a los patrones ya admitidos. [...] La forma en que se utilicen en el aula servirá, bien para reforzar la hipnosis colectiva, que se genera fuera de la escuela, bien para facilitar el aprendizaje...¹⁵

Por lo tanto, el uso de documentales no implica relegar en ellos la función del profesor como simple transmisor de información, sino que requiere un papel activo por su parte, que garantice la eficacia de este recurso. Siendo así, cualquier documental puede ser una útil herramienta de trabajo en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Y lo mismo ocurre para las películas de ficción no documental, aunque, a diferencia de las anteriores, el público no suele otorgarles una credibilidad directa —quizás una excepción sean las películas de género histórico—. Sin embargo, ello tampoco impide que funcionen como recurso dentro del aula.

Las imágenes en general, pero especialmente combinadas con sonidos y música (imágenes audiovisuales), tienen un poder de atracción enorme hacia el espectador, es esta fuerza la que logra, en el medio cinematográfico, la identificación con las situaciones descritas o con los personajes. Y esto ocurre tanto en el documental como en la ficción porque los mecanismos del lenguaje cinematográfico que se utilizan (el tipo de montaje, los guiones, la música, los personajes...) van directamente enfocados a atrapar al espectador, a meterlo dentro de la historia evadiéndolo de su propia realidad. Pero, tal vez las películas de ficción favorecen de un modo más directo esa conexión con los personajes, por su manera de contar las historias, diferenciada del distanciamiento que generan algunos de los recursos más típicos del documental, como la monotonía de la voz en off del narrador en tercera persona o

¹⁴ BREU, R. (2012). *La historia a través del cine. 10 propuestas didácticas para secundaria y bachillerato*. Barcelona: Graó, p.62.

¹⁵ MARTÍNEZ, J. (Coord.), (1997). *El cine y el vídeo: Recursos didácticos para la Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp.83-84.

el frecuente uso del formato entrevista —que a su vez obliga a una puesta en escena y montaje menos variados— frente a los diálogos directos e historias en primera persona e *insitu* que, por lo general, el espectador está acostumbrado de algún modo a «presenciar» en el cine de ficción. A esto debe sumarse además, la evidente mayor predisposición que un adolescente puede mostrar hacia un largometraje de ficción, calificado habitualmente como producto de entretenimiento, frente a los documentales, percibidos con mayor asiduidad como recurso educativo.

3. EL CINE EN LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DEL ARTE

La presentación que se hace de la asignatura de Historia del Arte en el currículo aprobado en el *BOC n.º 204, de 10 de octubre de 2008* hace especial hincapié, en uno de sus párrafos, en la metodología pertinente para la enseñanza de la materia; destacando que «Desde el punto de vista metodológico se evitaría la consideración de la materia como un simple inventario de artistas y obras que el profesorado explica y el alumnado memoriza, por lo que es recomendable el uso de un método de análisis y comentario que acerque a los alumnos y a las alumnas a la obra». Para ello, propone «trabajar en el aula con todos los recursos que ayuden a visualizar las obras de arte, como los soportes digitales y el uso de las tecnologías de la información y la comunicación». El cine es sin duda uno de esos medios, que no solo contribuye al acercamiento de las obras a los alumnos de un modo ilustrativo —como podrían ser también las imágenes digitales, diapositivas, fotografías etc.— sino que, además, y especialmente las películas de ambientación histórica o biografías de artistas, permitiría una visión de conjunto de las obras y su contexto. De esta manera, el profesorado podría suplir la imposibilidad frecuente de llevar a cabo otra de las propuestas de currículo: «dentro de las posibilidades del medio y de los centros, que el alumnado conozca las obras en su contexto, por lo que sería pertinente visitar el patrimonio histórico-artístico y acudir a los museos y exposiciones de su entorno».

En relación con lo anteriormente expuesto, se considera que el uso del cine dentro del aula de historia del arte puede resultar muy eficaz a la hora de cumplir los objetivos que para la materia se proponen desde el currículo. Ciertamente, la utilización de películas determinadas no da pie al logro de todos ellos, y es evidente que el uso del cine no basta como una metodología para impartir toda la asignatura. Sin embargo, existen filmes concretos que, siendo trabajados en el aula y en función de los temas correspondientes, son útiles para trabajar cada uno de los objetivos. No se trata de que el profesorado vaya a trabajarlos todos a través del cine, pero cabe señalar que el medio ofrece posibilidades para todos ellos (Ver anexo 2).

La utilización del cine con finalidades educativas implica la aceptación previa de dos premisas básicas. En primer lugar, tal y como describe Gispert¹⁶, debemos tener muy presente el hecho de que la imagen cinematográfica no es un espejo de la realidad,

¹⁶ GISPERT, E. (2008). *Cine, Ficción y Educación*. Barcelona: Alertes.





sino una representación de la misma. Por eso es preciso pensar que el significado del discurso audiovisual no es unívoco ni universal, sino que está sometido a múltiples interpretaciones por parte de sus receptores; en función de una serie de variables tales como la experiencia previa del individuo, su pertenencia a una cultura determinada, etc. No debe olvidarse pues la función del profesor, así como la necesidad de ir más allá del mero visionado y disfrute del cine, tratando de llevar a cabo su utilización con un propósito didáctico general o para alcanzar objetivos educativos concretos. En segundo lugar, es pertinente recalcar que la utilización didáctica del cine no pretende, de ningún modo, sustituir a ninguna otra metodología o actividad pedagógica sino, por el contrario, debe intentar ser lo más compatible con todas ellas. Esto quiere decir que no se trata aquí de defender el cine como la única metodología propuesta para la enseñanza de la historia del arte en 2º de bachillerato, sino que funciona como un complemento muy enriquecedor que puede aplicarse en determinados momentos en los que se considere de ayuda para el aprendizaje. Por lo tanto, su proyección debe ser bien programada previamente por el docente, estableciendo con criterio los contenidos y objetivos a desarrollar para que realmente funcione como elemento de enseñanza; ya que el profesor «es el principal transformador de las escenas o relato fílmico en códigos de aprendizaje significativo. Él ayuda a descodificar, desde planteamientos pedagógicos, las acciones, situaciones, personajes etc. ajenos posiblemente a dicha consideración»¹⁷.

En cuanto a la diversidad de usos que puede tener el medio cinematográfico —además de la dinamización o despertar el interés y la motivación— en las clases de historia del arte, se pueden destacar, en líneas generales, los siguientes: para introducir un tema, para concluir un tema, para presentar o ilustrar debates generales, conceptos, o épocas (ej. el mercado del arte, el coleccionismo, el Renacimiento, el ambiente artístico en el París de principios del siglo xx...); para profundizar en la vida y/u obra de un artista concreto (películas biográficas), para explicar o ilustrar lenguajes artísticos (ej. filmes de carácter surrealista, expresionista, etc.), para explicar la ejecución de una técnica específica (ej. fragmentos donde se vea a un artista ejecutando una obra) y para proponer actividades de investigación, análisis, crítica, reflexión, interpretación, relación/comparación o creación; ya sea individualmente o por grupos.

Teniendo esto en cuenta cabe destacar qué tipo de filmes se prestan en mayor medida a estas actividades para la materia de historia del arte. Hay un género que destaca sin duda sobre el resto, el de las películas de recreación histórica, relevantes para las clases de historia del arte no sólo por la contextualización histórica que ofrece para la historia del arte, sino también en tanto en cuanto incluyen en su narración episodios, temas o personajes que de alguna manera se vinculen al ámbito artístico; o por la posibilidad de ver y analizar las reconstrucciones arquitectónicas y urbanísticas que se realizan para los decorados y la puesta en escena, así como de esculturas u otras obras que hoy en día se han perdido, un ejemplo destacado para ilustrar la época medieval y su entorno artístico sería la serie *Los pilares de la Tierra* (Sergio Mimica-Guezzan, 2010). Dentro de esta tipología de cine histórico, se incluye el subgénero del *biopic* o

¹⁷ TORRE DE LA, S. (Ed.), op. cit. pp.17-18.

película biográfica; muy a tener en cuenta debido a la cantidad de filmes que se han dedicado a la narración de la vida de grandes artistas — *Caravaggio* (D. Jarman, 1986), *El Greco* (I. Smaragdis, 2007), *La joven de la perla* (P. Weber, 2003), *La ronda de noche* (P. Greenaway, 2008), *Los fantasmas de Goya* (M. Forman, 2006), *El loco del pelo rojo* (V. Minnelli, 1956), *Las aventuras de Picasso* (T. Danielson, 1978), etc—.

Pero el arte cinematográfico, siendo también objeto de estudio para la historia del arte, se constituye como un lenguaje artístico. Entonces, podemos suponer que es susceptible de ser abordado de la misma manera que otros lenguajes como el pictórico o el escultórico. Conocer los sistemas de representación de la pintura, la perspectiva, la aplicación del color, la iconografía etc. permite analizar sin demasiado problema un cuadro y del mismo modo ocurre con una película si conocemos el lenguaje del cine. Pero además, conocer cómo funciona el lenguaje del cine puede servir para facilitar la comprensión del funcionamiento de otros como el pictórico. Si pensamos cuál de los lenguajes artísticos es más conocido por los alumnos de bachillerato, sin duda el cinematográfico es el que está más extendido socialmente y es mucho más cercano a ellos que otros de los presentes en el contenido de la materia. Por tanto, utilizar el cine para equipararlo a otros medios artísticos conlleva partir de referencias previas que ya los alumnos tienen y supone haber avanzado un paso importante.

La comparación entre lenguaje cinematográfico y artes plásticas resulta especialmente fructífera en el caso de las vanguardias. «Las vanguardias comprendieron que el cine era una nueva expresión artística con la que se podía luchar contra el viejo arte de espíritu burgués. Por esto, no hubo vanguardia, por efímera que fuera, que no reivindicara el cine como forma de expresión propia.»¹⁸ Así, la historia del cine cuenta con ejemplos de películas surrealistas como *Un perro andaluz* (L. Buñuel, 1929) o *La edad de Oro* (L. Buñuel, 1930), filmes de estética expresionista como *El gabinete del Doctor Caligari* (R. Wiene, 1920) o afines al lenguaje futurista como *El hombre de la cámara* (D. Vertov, 1929). Este tipo de ejemplos pueden simplificar la comprensión de los lenguajes vanguardistas debido a que los alumnos, como espectadores, están habituados a comprender los códigos con los que opera el cine y son por tanto más capaces de hallar las rupturas vanguardistas en este medio antes que en las artes plásticas, en principio, más ajenas a ellos.

4. CONCLUSIONES

El período formativo de los jóvenes atraviesa una etapa de sus vidas muy compleja a nivel personal, y fundamental para su futuro. Hay tantas cosas que preocupan a los adolescentes que el aprendizaje y los estudios quedan relegados en no pocas ocasiones; por lo que, uno de los grandes retos de la docencia preuniversitaria a día de hoy es sin duda conseguir que para ellos la formación despierte su interés,

¹⁸ Tomás PEDROSO HERRERA en: *Comunicar. Revista de educación en medios de comunicación*, n.º11: «El cine en las aulas», Octubre 1998, Andalucía, p.95.



su curiosidad y su motivación. Esta difícil tarea, es aún más espinosa si, pese al paso de los años y de los vertiginosos cambios en la sociedad, la educación permanece anclada en sus planteamientos y metodología, distanciándose cada vez más de lo que ocurre más allá de los centros educativos. Los medios de comunicación de masas, como el cine, están perfectamente integrados en la vida de cualquier persona hoy en día. Se puede decir incluso que son medios ya tradicionales, frente al avance de otros más recientes como internet, las redes sociales, las aplicaciones móviles etc.; y pese a ello, aún no son parte esencial de la educación del ya más que iniciado siglo XXI. Los beneficios que dicha inclusión puede reportar han tratado de ser esbozados en este trabajo, y su éxito no guarda más misterio que el de tratar de llevar a las aulas recursos y elementos con los que conviven y disfrutan los alumnos en su «vida real», fuera de los centros escolares. En palabras de Fernando Savater,

El profesor que quiere enseñar una asignatura tiene que empezar por suscitar el deseo de aprenderla: como los pedantes dan tal deseo por obligatorio, sólo logran enseñar algo a quienes efectivamente sienten de antemano ese interés, nunca tan común como suelen creer. Para despertar la curiosidad de los alumnos hay que alimentarla con un cebo bien jugoso, quizás anecdótico o aparentemente trivial; hay que ser capaz de ponerse en el lugar de los que están apasionados por cualquier cosa menos por la materia cuyo estudio va a iniciarse. Y esto nos lleva a la equivocación metodológica de la pedantería: empezar a explicar la ciencia por sus fundamentos teóricos en lugar de esbozar primero las inquietudes y tanteos que han llevado a establecerlos [...] Lo primordial es abrir el apetito cognoscitivo del alumno, no agobiarlo ni impresionarlo [...]. El profesor de bachillerato no puede nunca olvidar que su obligación es mostrar en cada asignatura un panorama general y un método de trabajo a personas que en su mayoría no volverán a interesarse profesionalmente por esos temas¹⁹.

Y si el cine es uno de esos «cebos bien jugosos» de los que el profesorado puede echar mano, no debe dudar en hacerlo, teniendo siempre en cuenta, tal y como ya se ha insistido, que:

Bien empleadas, vistas con distanciamiento crítico, a pequeñas dosis, las imágenes que nos llegan a través de los medios audiovisuales pueden ser de gran ayuda para formar a los hombres y mujeres del futuro. La educación, querámoslo o no, pasa hoy por el audiovisual. No solo por el audiovisual, pero también y necesariamente por toda esa producción de imágenes que caracteriza a la sociedad de la información y del conocimiento. La imagen puede cegar e impedir el conocimiento, pero puede asimismo enriquecerlo y ampliarlo. Depende, en gran medida, de la capacidad creativa que aporte el espectador.

Si el primer espectador, el docente, es capaz de suscitar en sus alumnos lecturas sugerentes e interpretaciones críticas de las películas que proyecta en el aula

¹⁹ Savater, F. (1997). *El valor de educar*, Barcelona: Ariel, p.126.



de historia del arte no será difícil que logre introducir a sus alumnos en el panorama cultural y artístico que aborda la asignatura, e incluso que disfruten con ello, tal como lo hacen habitualmente en las salas de cine.

5. FILMOGRAFÍA

Como se ha comentado, la variedad de películas que pueden servir de apoyo para la enseñanza de la historia del arte es inmensa, especialmente por la extensa cantidad de cine histórico que existe. Por ello, el siguiente listado se limita a aquellos filmes que abordan, sobretodo vidas de artistas, pero también temas directamente relacionados con el mundo del arte, así como algunos ejemplos afines a los lenguajes de las vanguardias históricas.

- *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert WIENE, 1920).
- *Un perro andaluz* (Luis BUÑUEL, 1929).
- *El hombre de la cámara* (Dziga VERTOV, 1929).
- *The missing Rembrandt* (Leslie S. HISCOTT, 1932).
- *Rembrandt* (Alexander KORDA, 1936).
- *El manantial* (King VIDOR, 1949).
- *Moulin Rouge* (John HUSTON, 1952).
- *Cantando bajo la lluvia* (Stanley DONEN, 1952).
- *El loco del pelo rojo* (Vincente MINELLI, 1956).
- *La maja desnuda* (Henry KOSTER, 1958).
- *Los amantes de Montparnasse 19* (Jacques BECKER, 1958).
- *El tormento y el éxtasis* (Carol REED, 1965).
- *Goya, historia de una soledad* (Nino QUEVEDO, 1970).
- *Fraude* (Orson WELLES, 1973).
- *La noche americana* (François TRUFFAUT, 1973).
- *Rembrandt Fecit 1969* (Jos STELLING, 1977).
- *Las aventuras de Picasso* (Tage DANIELSON, 1978).
- *El Greco* (Luciano SALCE, 1966).
- *Frida, naturaleza viva* (Paul LEDUC, 1984).
- *Goya, 1746-1828* (José Ramón LARRAZ, 1985).
- *Caravaggio* (Derek JARMAN, 1986).
- *La pasión de Camille Claudel* (Bruno NUYTEN, 1987).
- *Dalí* (Antoni RIVAS, 1990).
- *Vincent y Theo* (Rober ALTMAN, 1990).
- *Van Gogh* (Maurice PIALAT, 1991).
- *El rey Pasmado* (Imanol URIBE, 1991).
- *Sobrevivir a Picasso* (James IVORY, 1996).
- *Yo disparé a Andy Warhol* (Mary HARRON, 1996).
- *Toulouse Lautrec* (Roger PLANCHON, 1997).
- *El amor es el demonio* (John MAYBURY, 1998).



- *Rembrandt* (Charles MATTON, 1999).
- *Goya en Burdeos* (Carlos SAURA, 1999).
- *Pollock, la vida de un creador* (Ed HARRIS, 2000).
- *Frida* (Julie TAYMOR, 2002).
- *Destino* (Walt DISNEY y Salvador DALÍ, 1945-2003).
- *La joven de la perla* (Peter WEBER, 2003).
- *Rembrandt* (Jannik JOHANSEN, 2003).
- *Modigliani* (2006).
- *Los fantasmas de Goya* (Milos FORMAN, 2006).
- *El Greco* (Iannis SMARAGDIS, 2007).
- *Óscar, una pasión surrealista* (Lucas FERNÁNDEZ, 2008).
- *La ronda de noche* (Peter GREENAWAY, 2008).
- *Los pilares de la Tierra* (Sergio MIMICA-GUEZZAN, 2010).
- *Midnight in Paris* (Woody ALLEN, 2011).
- *The Artist* (Michel HAZANAVICIUS, 2011).
- *Renoir* (Guilles BOURDOS, 2012).
- *El artista y la modelo* (Fernando TRUEBA, 2012).
- *La mejor oferta* (Giuseppe TORNATORE, 2013).
- *Camille Claudel 1915* (Bruno DUMONT, 2013).
- *Monuments Men* (George CLOONEY, 2014).
- *Mr. Turner* (Mike LEIGH, 2014).

Recibido: junio-julio 2015, aceptado: septiembre 2015.



ANEXO 1. TEMARIO DE HISTORIA DEL ARTE 2º BACHILLERATO

Según el BOC n.º 204, de 10 de octubre de 2008. Decreto 202/2008, de 30 de septiembre, por el que se establece el currículo del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Canarias.

BLOQUE I. CONTENIDOS COMUNES

1. El arte como expresión humana en el tiempo y en el espacio: significado y finalidad de la obra artística.
2. Análisis de la obra artística en su contexto histórico. Valoración de la función social del arte en las diferentes épocas: artistas, mecenas y clientes. La mujer en la creación artística a lo largo de la historia.
3. La peculiaridad del lenguaje plástico y visual: materiales, técnicas y elementos formales. Importancia del lenguaje iconográfico.
4. Aplicación de un método de análisis e interpretación de obras de arte significativas en relación con los estilos y con artistas relevantes, con el empleo de fuentes diversas, en especial las tecnologías de la información y comunicación, incluidas sus vertientes interactivas y colaborativas.
5. Valoración de la obra de arte para el desarrollo del goce estético. Aprecio por la necesidad de protección del patrimonio artístico.

BLOQUE II. RAÍCES DEL ARTE EUROPEO: EL LEGADO DEL ARTE CLÁSICO

1. Grecia, creadora del lenguaje clásico. Principales manifestaciones.
 - 1.1. Los órdenes en la arquitectura.
 - 1.2. La evolución del ideal de belleza a través de la escultura.
2. La visión del clasicismo en Roma. El arte en la Hispania romana.
 - 2.1. Aportaciones a la arquitectura. El urbanismo y la funcionalidad de sus edificios.
 - 2.2. El realismo en la escultura a través del retrato y el relieve histórico.
 - 2.3. El arte romano en Hispania. Principales manifestaciones.

BLOQUE III. NACIMIENTO DE LA TRADICIÓN ARTÍSTICA OCCIDENTAL: EL ARTE MEDIEVAL

1. La aportación cristiana en la arquitectura y la iconografía.
2. Formación y desarrollo del arte románico.
 - 2.1. La arquitectura: el monasterio. Las iglesias de peregrinación.
 - 2.2. La expresión plástica y didáctica en la escultura y la pintura.
3. El gótico: aportación y desarrollo de la cultura urbana.
 - 3.1. La arquitectura: la catedral.
 - 3.2. La expresión plástica y didáctica en la escultura y la pintura.



4. El arte medieval en la Península Ibérica.
 - 4.1. Arte hispano-musulmán.
 - 4.2. El románico en el Camino de Santiago.
 - 4.3. El gótico y su larga duración.
5. Manifestaciones góticas en Canarias.

BLOQUE IV. DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DEL ARTE EUROPEO EN EL MUNDO MODERNO

1. Italia: Humanismo y Renacimiento. El Quattrocento y el Cinquecento. El nuevo lenguaje en la arquitectura y en las artes plásticas. Principales autores.
2. La recepción de la estética renacentista en España.
 - 2.1. La convivencia del gótico y del Renacimiento.
 - 2.2. El Renacimiento pleno. Obras y artistas destacados.
 - 2.3. Manifestaciones artísticas en Canarias. El mudéjar. El arte flamenco.
3. Unidad y diversidad del barroco.
 - 3.1. El estilo al servicio del poder político y religioso.
 - 3.2. Principales tendencias.
 - 3.2.1. El barroco en Italia. Principales arquitectos, escultores y pintores.
 - 3.2.2. El barroco en Francia. La arquitectura.
 - 3.2.3. El barroco en Flandes y Holanda. Los maestros de la pintura.
4. El barroco en España.
 - 4.1. El urbanismo y su relación con la arquitectura.
 - 4.2. La escultura. Principales artistas.
 - 4.3. Las grandes figuras de la pintura del período xvii.
 - 4.4. Obras y autores más significativos en Canarias.
5. El siglo xviii: entre el barroco y el neoclasicismo. Principales maestros de la arquitectura, escultura y pintura.

BLOQUE V. EL SIGLO XIX: EL ARTE AL SERVICIO DE UN MUNDO EN TRANSFORMACIÓN

1. La figura de Goya.
2. La revolución industrial y el impacto de los nuevos materiales en la arquitectura: del eclecticismo al modernismo.
 - 2.1. La arquitectura del hierro.
 - 2.2. Los «ismos» en la arquitectura.
 - 2.3. La arquitectura modernista en Canarias.
3. Nacimiento del urbanismo moderno. París y Barcelona.
4. Evolución de las artes plásticas: del romanticismo al impresionismo.
 - 4.1. El romanticismo. El realismo. Principales artistas.
 - 4.2. El impresionismo. Creadores más destacados.



Bloque VI. La ruptura de la tradición: el arte en la primera mitad del siglo XX

1. El fenómeno de las vanguardias en las artes plásticas.
2. Influencia de las tradiciones no occidentales.
3. Del fauvismo al surrealismo.
4. Renovación del lenguaje arquitectónico: arquitectura funcional y orgánica.
5. Las vanguardias en Canarias: arquitectos y creadores plásticos.

BLOQUE VII. EL ARTE DE NUESTRO TIEMPO: UNIVERSALIZACIÓN DEL ARTE

1. El estilo internacional en arquitectura.
2. Las artes plásticas: entre la abstracción y el nuevo realismo.
3. Nuevos sistemas visuales: la fotografía, el cine, el cartel, el cómic, combinación de lenguajes expresivos. El impacto de las nuevas tecnologías en la difusión y la creación artística.
4. Arte y cultura visual de masas: el arte como bien de consumo.
 - 4.1. Los museos. Las grandes exposiciones.
 - 4.2. El comercio del arte y las grandes ferias internacionales.
5. La preocupación por el patrimonio artístico y su conservación. Ley del Patrimonio Histórico de Canarias: la norma y la práctica. El ejemplo de los planes de protección urbanos.

ANEXO 2. OBJETIVOS DE LA MATERIA DE HISTORIA DEL ARTE

Según el BOC n.º 204, de 10 de octubre de 2008. Decreto 202/2008, de 30 de septiembre.

1. Comprender y valorar la evolución en la concepción del arte y los cambios de su función social a lo largo de la historia.
2. Percibir las obras de arte como expresión de la creatividad humana, susceptibles de ser disfrutadas por sí mismas y de ser valoradas como documento o testimonio de una época y de su cultura.
3. Utilizar diferentes métodos de análisis para el estudio e interpretación de la obra de arte de modo que permitan su conocimiento, proporcionen la adquisición y comprensión del lenguaje artístico y específico de las diversas artes visuales, y a su vez desarrollen la sensibilidad y la creatividad.
4. Reconocer y caracterizar las manifestaciones artísticas más destacadas de los principales estilos y artistas del arte occidental, situándolas en el tiempo y en el espacio y valorando sus cambios, permanencias e influencias.



5. Conocer, disfrutar y valorar el patrimonio artístico, contribuyendo a su conservación como fuente de riqueza y como legado que debe transmitirse a las generaciones futuras, rechazando aquellos comportamientos que lo deterioran y destruyen.
6. Conocer los distintos estilos artísticos presentes en Canarias y sus autores y autoras, caracterizando sus peculiaridades a través del estudio de las obras más representativas y contribuyendo a su conservación.
7. Contribuir a la formación y desarrollo del gusto personal, a la capacidad crítica y de goce estético, y aprender a expresar sentimientos e ideas propias ante la contemplación de las creaciones artísticas, respetando y valorando la diversidad de percepciones ante la obra de arte y superando estereotipos y prejuicios.
8. Indagar y obtener información de fuentes diversas, especialmente las procedentes de las tecnologías de la información y comunicación, incluidas sus vertientes interactivas y colaborativas, sobre aspectos significativos de la historia del arte, a fin de comprender la variedad de sus manifestaciones a lo largo del tiempo.



EL CINE APOCALÍPTICO, LA ANGUSTIA Y EL SERIO PENSAMIENTO DE LA MUERTE APOCALYPTIC CINEMA, ANXIETY AND THE EARNEST THOUGHT OF DEATH

Roger Mas Soler

Universitat Autònoma de Barcelona
Københavns Universitet — Copenhagen Center for Disaster Research

RESUMEN

El propósito de este artículo es argumentar que algunas películas apocalípticas tienen un valor filosófico destacado como dispositivo existencial, en tanto que pueden constituir una ocasión para pensar seriamente en la propia muerte en el sentido kierkegaardiano. Para ello, utilizaré a las teorías de Søren Kierkegaard y Martin Heidegger sobre la angustia y la muerte en *Junto a una tumba*, *El concepto de la angustia* y *Ser y tiempo*, definiré un subgénero de cine apocalíptico basándome en la distinción entre cine de montaje y cine de mostraje y, finalmente, me centraré en *Melancholia* como ejemplo paradigmático de ello. El objetivo último es demostrar que la película de Lars von Trier se conforma como una representación cinematográfica de la angustia, gracias a lo cual nos puede sacar de la cotidianidad y enfrentarnos al tabú de la muerte.

PALABRAS CLAVE: Angustia, Muerte, Apocalipsis, Cine, Montaje, Mostraje, Melancholia, Kierkegaard, Heidegger, Ariès, Trier.

ABSTRACT

The purpose of this article is to argue that some apocalyptic movies have a singular philosophical value as an existential device, insofar as they can constitute an occasion to think seriously about death in the kierkegaardian sense. To that end, I will use Søren Kierkegaard's and Martin Heidegger's theories on anxiety and death in *At a Graveyard*, *The Concept of Anxiety* and *Being and Time*, I will define an apocalyptic movie subgenre based on the distinction between montage and mostrage cinema and, finally, I will focus on *Melancholia* as a paradigmatic example of it. The final goal is to demonstrate that Lars von Trier's film constitutes itself as a cinematic representation of anxiety, thanks to which it can pull us out of everydayness and make us confront the taboo of death.

KEYWORDS: Anxiety, Death, Apocalypse, Cinema, Montage, Mostrage, Melancholia, Kierkegaard, Heidegger, Ariès, Trier.

«And we all know how this will end.»
Sufjan Stevens, *Death with Dignity*.



1. INTRODUCCIÓN

En el último párrafo de *La Peste* de Albert Camus, mientras los habitantes de Orán celebran el fin de la epidemia que ha asolado la ciudad, el narrador nos advierte que, aunque no lo recordemos, la muerte nos amenaza constantemente:

Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa¹.

En el momento en que escribo estas líneas, me informan de que un Airbus A320 de la compañía alemana Germanwings se ha estrellado en los Alpes franceses. Después de leer las últimas actualizaciones, que son pocas y confusas, veo que algunos usuarios de Twitter se lamentan con frases como «nos podría pasar a todos» y «tragedias como ésta te abren los ojos». Así pues, parece que, a pesar de saber que somos mortales, solo lo recordamos cuando tropezamos de frente con la muerte, sea porque sucede alguna catástrofe, porque muere un conocido o porque nos detectan una enfermedad grave. Frente a esto, nos damos cuenta de que, en un momento u otro, todos moriremos. Pero incluso después de habernos enfrentado a la muerte, como los habitantes de Orán, en nuestro día a día acostumbramos a rechazar el pensamiento de la muerte². Aunque ésta, gracias a los medios de comunicación, aparece constantemente en nuestras vidas en forma de espectáculo, cuando se trata de encararla como realidad inherente e inevitable, procuramos ahuyentarla. En definitiva, aunque cabría suponer que somos conscientes de nuestra condición mortal, parece que el conocimiento que tenemos de ella es más proposicional que existencial, en el sentido que no nos sentimos mortales. Y, en cualquier caso, solemos pensar que todavía nos queda tiempo. Este autoengaño es el mismo que desenmascara Tolstói en *La muerte de Iván Ilich*. El protagonista del relato es un funcionario obsesionado con la respetabilidad y la posición social que cree que la muerte solo sucede a los demás. Y cuando un día fatídico le comunican que sufre una enfermedad terminal, es incapaz de aceptarlo.

¹ CAMUS, Albert (2010): *La Peste*, Barcelona, Edhasa / Diario Público, p.224.

² El presente artículo no se enmarca en el contexto de las ciencias sociales. Su posición epistémica y metodológica surge de la filosofía y los estudios culturales. Por ello, no pretende ser un estudio empírico y exhaustivo sobre las diversas actitudes frente a la muerte, que des de un punto de vista individual y intercultural pueden tener matices muy distintos: unos la consideran un tránsito, otros la buscan, etc. Aquí partimos de la intuición comúnmente aceptada y, como veremos, históricamente justificada, según la cual los habitantes de las sociedades occidentales tienden hacer lo posible por ignorarla.



En lo más hondo de su alma se daba perfecta cuenta de que se moría, pero él no estaba acostumbrado a ello; además, no lo comprendía, no podía comprenderlo. El ejemplo de silogismo que aprendió en la lógica de Kiseveter: «Cayo es hombre, los hombres son mortales, luego Cayo es mortal», en el transcurso de su vida le pareció justo sólo en lo tocante a Cayo, pero de ningún modo respecto a sí mismo.³

Este fragmento expresa la actitud occidental contemporánea frente a la muerte, que se ha convertido en algo intolerable e inmencionable: la consideramos una condición ajena, la encerramos en los geriátricos y en los hospitales, la negamos luchando desesperadamente contra el paso del tiempo, etc. La muerte es hoy un tabú. El tabú. No es de extrañar, pues, que la muerte haya sido uno de los principales objetos de estudio de la historia del pensamiento. Siguiendo la estela de Sócrates y Platón, quien afirmó en el Fedón que la filosofía es el arte de aprender a morir⁴, son muchos los filósofos que la han considerado un *ars moriendi*⁵. Constatando la inclinación de evitar el pensamiento de la propia muerte, la filosofía nos ha recordado de múltiples maneras que en algún momento —en cualquier momento—, todos moriremos, impulsándonos a reflexionar sobre el carácter intrínseco e inevitable de la mortalidad. De este modo, esperamos que la muerte nos enseñe algo sobre la vida para que no nos ocurra lo mismo que a Iván Ilich, que solo se da cuenta de que su existencia podría haber sido muy diferente cuando ya es demasiado tarde.

Ahora bien, la constante inminencia de la propia muerte y la angustia que nos abre a ella son experiencias radicalmente subjetivas e intransferibles, de modo que el discurso teórico stricto sensu —esto es, la filosofía entendida como una contemplación imparcial del mundo que busca una supuesta verdad objetiva— choca con un límite que no puede superar. El discurso con pretensión objetiva, sea filosófico o científico, nos puede ofrecer una explicación fisiológica y causal sobre la muerte, pero no ayuda al individuo a lidiar con ella. No al menos de un modo existencial. Para ello se requiere un discurso que explore lo que está completamente afuera del pensamiento —la propia muerte—, un conocimiento subjetivo tal como lo entendía Søren Kierkegaard, para quien la filosofía no es una contemplación imparcial del mundo que revela una supuesta verdad objetiva. Del mismo modo que la existencia no es una idea abstracta que se pueda englobar en un sistema con pretensión objetiva, sino el devenir de un ser humano, el pensamiento del individuo no es la especulación objetiva del filósofo que se olvida de sí mismo, sino el pensamiento subjetivo, la reflexión sobre la existencia.

Y precisamente, el objetivo del presente artículo es argumentar que algunas películas apocalípticas tienen un valor filosófico destacado como dispositivo existencial, en tanto que pueden constituir una ocasión para pensar en la propia muerte con seriedad, que, como veremos más adelante, consiste en vernos en ella. Para ello, primero recurriré a las teorías de Søren Kierkegaard y Martin Heidegger sobre la angustia y la

³ TOLSTÓI, León (1995): *La muerte de Iván Ilich y otros relatos*, Barcelona, RBA Editores, p. 57.

⁴ PLATÓN (1986): *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, p.39.

⁵ Aunque en PLATÓN este aprender a morir es, al fin y al cabo, una preparación para la inmortalidad.



muerte, después definiré este subgénero de cine apocalíptico y finalmente me centraré en *Melancholia*⁶ como ejemplo paradigmático. En otras palabras, intentaré demostrar que la película de Lars von Trier se conforma como una representación cinematográfica de la angustia, gracias a lo cual nos puede sacar de la cotidianidad y enfrentarnos a la mortalidad, funcionando como dispositivo de comprensión de la existencia, de mi existencia. Y éste, al fin y al cabo, es uno de los objetivos fundamentales de la filosofía.

2. LA MUERTE COMO TABÚ

Pero antes de acercarnos a Kierkegaard y Heidegger, conviene demostrar que, en efecto, en la cotidianidad de las sociedades occidentales existe una inclinación creciente a dar la espalda a la muerte. Para ello recurriremos a *Historia de la muerte en Occidente* de Philippe Ariès. De acuerdo con la investigación del historiador francés, hasta el siglo XI la muerte era próxima y familiar, un fenómeno cotidiano y domesticado. El moribundo fallecía en su habitación en una ceremonia pública, rodeado de parientes y conocidos de todas las edades. La gente afrontaba la muerte sin desesperación y sin patetismo, sin aferrarse a su individualidad y aceptando con resignación nuestro destino colectivo. Pero a partir de los siglos XI y XII se dieron algunas transformaciones⁷ que, poco a poco, recuperaron la preocupación por la singularidad de cada ser humano —que era muy presente en la antigüedad romana y se perdió en los primeros siglos de la Edad Media—, añadiendo dramatismo a la relación del individuo con su propia muerte y convirtiéndola en el lugar privilegiado en el que el ser humano —rico o letrado— tomaba conciencia de sí mismo.

La siguiente modificación se produce entre los siglos XVI y XVIII, cuando la preocupación se desplaza de la propia muerte a la muerte del otro. Según Ariès, hay dos grandes cambios que lo explican. Por una parte, a nivel artístico, los temas relacionados con la muerte se cargan de sentido erótico, lo cual erosiona la familiaridad de la muerte y contribuye a convertirla en una ruptura que, como el acto sexual, arranca al individuo de su vida cotidiana. Y por otra, la actitud de los asistentes en la ceremonia de la muerte sugiere una dificultad creciente para aceptar la muerte del otro, ya que estos, tanto en el lecho como en el duelo, rompen la rigidez del ritual tradicional y se vuelven más espontáneos y expresivos. A partir de ahora, el individuo se preocupará menos de su propia muerte y se centrará en el dolor por la ausencia del ser querido, lo cual también explica el culto a los cementerios.

⁶ VON TRIER, Lars (2011). *Melancholia*, Dinamarca-Alemania-Suecia, Zentropa Entertainments / Memphis Film / Slot Machine / Zentropa International Köln / BIM Distribuzione / Eurimages / Trollhättan Film AB / Arte France Cinéma.

⁷ Brevemente: la representación del Juicio Final como la separación de los justos y los condenados, que pone el acento en la responsabilidad individual; el desplazamiento de este juicio al momento concreto de la muerte del individuo, que será sometido a una última prueba; el interés por la descomposición del cuerpo, que insinúa un vínculo entre la muerte y un sentimiento de fracaso personal; y la personalización de las sepulturas, que sugiere el deseo de recordar la identidad del difunto.



Los cambios expuestos hasta ahora fueron muy lentos, casi imperceptibles. Pero Ariès afirma que, desde el segundo tercio del siglo xx, las sociedades occidentales están experimentando una revolución a nivel intelectual y emocional que se puede resumir de este modo: «La muerte, en otro tiempo tan presente por resultar familiar, va a difuminarse y a desaparecer. Se vuelve vergonzante y objeto de tabú.»⁸ Según la investigación del historiador francés, el origen de esta revolución se encuentra en una doble voluntad de protección. Por un lado, los allegados del moribundo suelen ocultarle la gravedad de su condición para evitarle el sufrimiento que implica la certeza de la propia muerte. Esta actitud es la opuesta a la del individuo de la Edad Media y el Renacimiento, que participaba de su muerte porque en este momento excepcional se completaba su individualidad. Y por el otro, como consecuencia de la intolerancia frente a la muerte ajena, no se quiere perturbar a la sociedad con la intensidad emocional y el padecimiento que provoca la irrupción de la muerte, de modo que la alejamos y la ocultamos. Hoy ya no se fallece en casa, sino en los hospitales, donde la muerte se ha convertido en un proceso tecnificado que se divide en una sucesión de pequeñas fases y que se determina por decisión médica, con lo cual ha perdido un dramatismo que podría trastornar a familiares y amigos. Ariès señala que último trabajo de los médicos es proporcionar al moribundo una muerte aceptable, es decir, una muerte que sea tolerable para los presentes y que altere lo menos posible la regularidad de la vida cotidiana. Además, se espera que el enfermo tenga el valor y la delicadeza de morir con discreción y que los allegados eviten las manifestaciones emocionales excesivas, que ya no inspiran piedad sino incomodidad. El dolor tiene que expresarse en privado. Así, se ha despojado a los vivos de su duelo y al moribundo de su propio fallecimiento.

En definitiva, pues, la muerte ha sustituido al sexo como principal prohibición. Al mismo tiempo que el segundo ha conquistado gradualmente el espacio público, hemos desarrollado métodos y protocolos para ocultar el paso de la primera en nuestra vida cotidiana. Ni podemos ver la muerte ni podemos hablar de ella. Por ello, observando los cambios históricos en las actitudes frente a la muerte y volviendo a la intuición que iniciaba este artículo, es legítimo preguntarse si, en general, los individuos de las llamadas sociedades occidentales pensamos seriamente en la propia muerte. Y para examinar esta cuestión, nos aproximaremos a las teorías sobre la muerte y la angustia que Søren Kierkegaard y Martin Heidegger exponen en *Junto a una tumba* y *El concepto de la angustia*, el primero, y en *Ser y tiempo* el segundo.

3. LA ANGUSTIA Y EL SERIO PENSAMIENTO DE LA PROPIA MUERTE

En el último de los Tres discursos para ocasiones supuestas, titulado *Junto a una tumba*, Kierkegaard compara la muerte con el hacha que, paciente y silenciosa, espera frente a las raíces del árbol. No sabemos cuándo se producirá el golpe, pero todos serán

⁸ ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, El Acantilado, p.83.

cortados, hayan dado buenos frutos o no, algo que se juzga después. Ello nos aterra tanto que acabamos pensando en la muerte como algo que solo sucede a los demás. Para explicarlo, el pensador danés distingue entre los múltiples estados de ánimo que puede generar la muerte y el serio pensamiento de la muerte: «Pensarse uno mismo muerto es seriedad; ser testigo de la muerte de otro es un estado de ánimo»⁹. Aunque el muerto sea un amigo, «aunque haya sido tu hijo, y aunque haya sido tu amado, y aunque haya sido tu único consejero, es, con todo, un estado de ánimo (...)»¹⁰.

En opinión de Kierkegaard, pensar en la muerte sin imaginarnos unidos a ella es una broma. Lo ejemplifica rechazando la famosa sentencia que Diógenes Laercio atribuye a Epicuro y que tiene como objetivo superar el miedo a la muerte: «pues cuando ella está, yo no estoy, y, cuando yo estoy, ella no está.»¹¹ Esto, afirma Kierkegaard, no es pensar en la muerte seriamente, ya que nos situamos fuera de ella. La seriedad no se encuentra en la exterioridad, en la muerte de otro, sino en la interioridad y la apropiación, en el pensamiento sobre la propia muerte. Y lo fundamental aquí es que, a diferencia de los estados de ánimo, el serio pensamiento de la muerte «tiene un poder retroactivo y real en la vida del viviente»¹², actuando como maestro y mostrándonos el valor del tiempo.

Tal como nos ha demostrado la investigación de Ariès, hemos dado la espalda a la muerte de tal modo que muchos vivimos creyendo que es algo que sucede a los demás y que, en cualquier caso, nos afectará en un futuro siempre lejano. Kierkegaard también insiste en ello: la seriedad nos aconseja pensar que todo se acaba, pero ello es difícil, dice, porque «hay un consuelo en la vida, un falso adulador; hay un reaseguro en la vida, un hipócrita impostor, se llama: aplazamiento.»¹³ De este modo, a pesar de la indeterminabilidad de la muerte, solemos vivir como Iván Ilich antes de la enfermedad: con la convicción injustificable de que todavía tenemos tiempo. Y no hay nada como el serio pensamiento de la muerte para descubrir este engaño: «La certeza de la muerte es seriedad, su incertidumbre es enseñanza, ejercitación de la seriedad; serio es aquél que, por la incertidumbre, es instruido para la verdad en virtud de la certeza.»¹⁴ Una seriedad que no se puede aprender siguiendo las lecciones de un hombre que ejercite el serio pensamiento de la muerte, porque ningún maestro puede enseñarnos como lo hace la muerte. Así pues, la tarea de pensar seriamente en la muerte es propia de cada individuo e implica el conocimiento de uno mismo:

Si es cierto que la muerte existe, como es el caso; si es cierto que todo termina con su decisión; si es cierto que la muerte nunca consiente en dar una explicación: pues, bien, entonces se trata de comprenderse a sí mismo (...); y el breve pero impulsor llamamiento de la seriedad, como el breve llamamiento de la muerte, es: hoy mismo. Pues, en la seriedad, la muerte da una fuerza vital que ninguna otra cosa da, nos hace vigilantes como ninguna otra cosa¹⁵.

⁹ KIERKEGAARD, Søren (2010): *Discursos edificantes. Tres discursos para ocasiones supuestas*, Escritos Søren Kierkegaard, vol. 5, Madrid, Trotta, p.444.

¹⁰ *Ibid.*, p.445.

¹¹ Ídem.

¹² *Ibid.*, p.464.

¹³ *Ibid.*, p.449.

¹⁴ *Ibid.*, p.449.

¹⁵ *Ibid.*, p.451.



En este sentido, el serio pensamiento de la muerte nos da el ímpetu para seguir el dictado del templo de Apolo en Delfos: conocernos a nosotros mismos. Y, al contrario del consejo falsamente tranquilizador de Epicuro, tenemos que hacerlo viéndonos en la muerte. No se trata de pensar en la muerte de un modo abstracto y objetivo, como si fuera un problema matemático que requiere una solución, sino de salir a su encuentro sin dejar de temerla y apropiándonos de ella en nuestra subjetividad.

La seriedad reside en que es la muerte lo que piensas, y que la piensas como lo que está asignado, y que de esta manera haces aquello de lo que la muerte no es capaz, estar ahí cuando la muerte también está ahí. (...) La muerte cuida de su oficio en la vida, no va de un lugar a otro como en la imaginación del temeroso, afilando su guadaña y amedrentando a mujeres y niños, como si eso fuera la seriedad. No, sino que dice: aquí estoy, y si alguien quiere aprender de mí que venga¹⁶.

Como afirma Kierkegaard, la muerte es un enigma, no explica nada ella misma y no necesita que nadie la explique, pero el viviente necesita una explicación que le permita conformar una vida. Y todas las explicaciones que acostumbramos a dar de ella —un tránsito, una desgracia, un alivio o una nada— contienen una concepción de la existencia. Por ello, el serio pensamiento de la muerte tiene una fuerza retroactiva e impulsora que nos ayuda a hacer las paces con la vida y a comprendernos a nosotros mismos.

Además, el serio pensamiento de la muerte no depende de tener el tiempo suficiente para completar la tarea. Por una parte, sabemos que el aplazamiento es un engaño y que podemos morir en cualquier instante. Y por la otra, no es una labor que se pueda completar, sino el esfuerzo constante de «vivir cada día como si fuera el último y, además, el primero de una larga vida.»¹⁷ La seriedad «se aferra hoy mismo al presente, no desprecia ninguna tarea por ser demasiado humilde, no descarta ningún tiempo por ser demasiado breve (...).»¹⁸ El serio pensamiento de la muerte convierte el tiempo en algo precioso, ya que consiste en «pensar que se ha acabado, que todo se ha perdido en la vida, para entonces ganarlo todo (...).»¹⁹ Al fin y al cabo, una vez muertos somos todos iguales, y del mismo modo que a los árboles los separa la calidad de los frutos que han dado, lo único que nos diferencia a nosotros es el modo en que hemos vivido. Morir, dice Kierkegaard, «es ciertamente la suerte de todo ser humano y, por tanto, un arte muy modesto; pero poder morir bien es la más alta sabiduría de la vida»²⁰.

Por su parte, Martin Heidegger coincide con Kierkegaard en el rechazo del consuelo epicúreo y en la necesidad de pensar en la muerte como la propia muerte y no como

¹⁶ *Ibid.*, p.445.

¹⁷ *Ibid.*, p.463.

¹⁸ *Ibid.*, p.452.

¹⁹ *Ibid.*, p.446.

²⁰ Ídem.



la muerte del otro. De hecho, como señalan Michael Theunissen²¹ y Laura Llevadot²², el análisis existencial de la muerte que lleva a cabo al principio de la segunda sección de *Ser y tiempo* se basa en las reflexiones expuestas en *Junto a una tumba*. Veámoslo.

Heidegger concibe la existencia a la manera kierkegaardiana, esto es, como el modo de ser exclusivo del ser humano, que es una relación que se relaciona con sí misma. Esto significa que, al contrario de los entes no humanos, nuestra existencia es libre y abierta, en movimiento constante y responsable de sí misma. Cada individuo es lo que decide ser en cada momento, un proyecto de sí mismo que, encarado a sus propias posibilidades, se construye en una constante anticipación de sí. Esta proyección implica una libertad intrínseca de escoger en virtud de la cual el individuo se crea a sí mismo. Es en este sentido que nuestra esencia está en nuestra existencia. Así, para evitar la cosificación de la ontología clásica —que reduce el ser a objetividad y presencia—, el término que utiliza el pensador alemán para analizar la existencia humana es «Dasein», el cual, al estar constituido por el verbo «sein» y la partícula «da» («ser ahí»), indica que estamos siempre arrojados a una situación concreta con la que mantenemos una relación activa. Por ello, nuestra estructura fundamental es ser-en-el-mundo. Y en la cotidianidad *vivimos en un estado de caída en el cual huimos de nosotros mismos, nos disolvemos en el anonimato de lo que Heidegger llama das Man* —«el uno» o «la gente»— y nos damos sentido imitando a los demás.

Disfrutamos y gozamos como *se* goza; leemos, vemos y juzgamos de literatura y arte como *se* ve y juzga; incluso nos apartamos del «montón» como *se* apartan de él; encontramos «sublevante» lo que *se* encuentra sublevante. El «uno», que no es nadie determinado y que son todos, si bien no como suma, prescribe la forma de ser de la cotidianidad²³.

En este estado, haciendo las cosas porque los demás las hacen, nos cerramos en una definición que nos viene dada desde fuera, rehusamos la responsabilidad de escoger y nos alejamos de nuestra existencia propia, que, como hemos visto, consiste en ejercer la libertad para elegirnos a nosotros mismos. En palabras de Heidegger: ««Uno» es en el modo del «estado de ser no en sí mismo» y la «impropiedad»»²⁴ Ahora bien, no hay que leer la impropiedad como si fuera «una caída desde un «estado primitivo» más alto y puro»²⁵ o «una mala y lamentable propiedad óptica que quizás pudiera eliminarse en estados

²¹ THEUNISSEN, Michael (2006): «The Upbuilding in the Thought of Death: Traditional Elements, Innovative Ideas, and Unexhausted Possibilities in Kierkegaard's *At a Graveside*», en *International Kierkegaard Commentary*, 9 & 10, Macon, Mercer University Press, p.321-358.

²² LLEVADOT, Laura (2012): «*At a Graveside: Ethics and Ontology*», en *Kierkegaard in Lisbon. Contemporary readings of Repetition, Fear and Trembling, Philosophical Fragments and the 1843 and 1844 Upbuilding Discourses*, Acta 17, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, p.19-34.

²³ HEIDEGGER, Martin (2000): *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, p.143.

²⁴ *Ibid.*, p.145.

²⁵ *Ibid.*, p.195.



más avanzados de la cultura humana»²⁶, porque la caída es en realidad inherente al Dasein²⁷. Y por lo tanto, la existencia propia no es un estado excepcional que alguien ha logrado separándose de los demás, sino una modificación existencial. El Dasein se caracteriza por ser una carga de posibilidades que tiene que actualizar constantemente en el tiempo y por tener que asumir la responsabilidad que esto supone.

Pero no todas las posibilidades son equivalentes. Hay una, la más propia del Dasein, que escapa a nuestra elección y que se manifiesta como el destino inminente: la muerte, la posibilidad de la imposibilidad de todo proyecto. En consonancia con el análisis de Ariès, Heidegger afirma que el Dasein se mantiene «inmediata y regularmente en un «ser relativamente a la muerte» impropio.»²⁸ Esto es, en la cotidianidad, atribuimos a la muerte una certeza externa y la ocultamos bajo el temor de daños particulares. Nos asusta la posibilidad una herida, pero la muerte es algo ajeno. Del mismo modo que hacemos cosas porque «se hacen», cuando decimos que la gente «se muere» insinuamos que ésta solo afecta a los demás. Las habladurías de la cotidianidad nos ocultan nuestra certeza más propia: nos sabemos cuándo, pero la muerte llegará en cualquier momento. «La posibilidad más peculiar, irreferente, irrebasable y cierta es, por lo que respecta a la certidumbre, indeterminada»²⁹.

Vemos, pues, que Heidegger coincide con Kierkegaard tanto en considerar la muerte como indeterminable y decisiva como en la insistencia en la necesidad de pensarse uno mismo en la muerte. Los dos rechazan el encubrimiento de la muerte que impide aceptar su carácter decisivo —ya sea dándole la espalda en la cotidianidad o considerándola, como Epicuro, en abstracto— y urgen a encararla, lo cual, en Heidegger, significa adelantarse o volcarse hacia ella para que se manifieste como la posibilidad de comprender nuestro poder-ser más propio. «Un «ser relativamente a la muerte» propio no puede esquivarse ante la posibilidad más peculiar, irreferente, encubriéndola en esta fuga e interpretándola torcidamente o al alcance de la «comprensividad» del uno.»³⁰ Así, de la misma manera que Kierkegaard afirmaba que el serio pensamiento de la muerte tenía un poder retroactivo en la vida del individuo, Heidegger considera que el Dasein propio es el que se separa de la indiferencia del uno y, en una decisión anticipadora, afronta la existencia con absoluta consciencia de su posibilidad más propia. Ser-para-la-muerte impide que vivamos encarcelados en las posibilidades de la cotidianidad y, como el serio pensamiento de la muerte de Junto a una tumba, nos revela la importancia del tiempo. La muerte se convierte en el punto de referencia y el tiempo de la existencia se ancla en el presente, cuando asumimos la mortalidad y la responsabilidad de elegirnos libremente. Ello da sentido a una naturaleza, la nuestra, que se caracteriza por el cuidado o la cura de su propio proyecto y de su mundo.

²⁶ *Ibid.*, p.196.

²⁷ No hay que olvidar que el mismo Heidegger insiste en *Ser y tiempo* que la mirada de esta obra es puramente ontológica, alejándose así de un punto de vista moralizador.

²⁸ *Ibid.*, p.283

²⁹ *Ibid.*, p.289.

³⁰ *Ibid.*, p.284.



De todos modos, la existencia propia es una elección. Si queremos podemos vivir de espaldas a la muerte, ya que el ser solo se muestra si le salimos a su encuentro. Y lo que determina el modo en que éste se nos manifiesta es la disposición afectiva, esto es, el modo en que nos implicamos con las cosas: amor, odio, miedo, etc. Pues bien, según Heidegger, la disposición afectiva fundamental que nos abre al mundo —y con ello a *nuestra posibilidad más propia— es la angustia.*

El angustiarse abre original y directamente el mundo como mundo. No es que se empiece por desviar reflexivamente la vista de los entes intramundanos, para pensar sólo en el mundo, ante el cual acaba por surgir la angustia, sino que es la angustia lo que como modo del encontrarse abre por primera vez el *mundo como mundo*³¹.

La angustia es inherente al Dasein como un encontrarse fundamental que lo sitúa frente a sí mismo y lo arroja «contra aquello mismo por lo que se angustia, su «poder ser en el mundo» propio.»³² Y al mostrarle las posibilidades que pueden formar parte de su proyecto, le descubre que una de ellas, la muerte, está más allá de su elección. Así pues, la angustia nos encara a la nada y nos revela que lo inminente es la imposibilidad de la existencia. Con ello, rompe nuestra familiaridad cotidiana, nos arranca de la absorción en el uno, nos singulariza y nos muestra nuestra libertad para hacernos a nosotros mismos, señalándonos la propiedad y la impropiidad como posibilidades de nuestro ser.

Ahora bien, si queremos profundizar en la comprensión de la angustia, tenemos que recurrir, de nuevo, al pensamiento de Søren Kierkegaard, las ideas del cual resuenan en la teoría heideggeriana. En El concepto de la angustia, el autor seudónimo Vigilius Haufniensis afirma que ésta no es un estado de ánimo que el pensamiento abstracto o la psicología puedan definir, ya que los desborda, sino una experiencia fundamental de la existencia del ser humano que lo determina en cuanto tal. Así pues, conviene insistir en que aquí no nos referimos a la angustia ni en un sentido psicológico —que se relaciona con lo que en un contexto clínico llamamos «ataque de pánico» o «de angustia»— ni en el sentido coloquial que la asocia al miedo. Para Kierkegaard, la angustia es «el vértigo de la libertad»³³, la experiencia de estar frente al abismo de la posibilidad. No en vano la palabra proviene del latín *angustus*, que se refiere a un desfiladero, una zona estrecha que ahora y oprime.

La angustia puede compararse muy bien con el vértigo. A quien se pone a mirar con los ojos fijos en una profundidad abismal le entran vértigos. Pero, ¿dónde está la causa de tales vértigos? La causa está tanto en sus ojos como en el abismo. ¡Si él no hubiera mirado hacia abajo!³⁴

³¹ *Ibid.*, p.207.

³² *Ibid.*, p.208.

³³ KIERKEGAARD, Søren (2010): *El concepto de la angustia*, Madrid, Alianza, p.118.

³⁴ Ídem.

Kierkegaard entiende la existencia como la relación interior, activa y libre del individuo consigo mismo, que nace a partir de la elección de sí frente al abismo de la posibilidad. Y la angustia es la experiencia ambigua de la atracción y la repulsión de quien, al límite del precipicio y consciente de la posibilidad de lanzarse, quiere y no quiere al mismo tiempo. Por ello, el pensador danés la define como «una antipatía simpática y una simpatía antipática»³⁵. Una ambigüedad que se muestra en la posibilidad del pecado. Cuando estamos encarados a la nada, nos sentimos atraídos por la posibilidad de pecar que surge de la libertad, experimentado al mismo tiempo atracción y repulsión. *Esto es, nos angustiamos ante la posibilidad de convertirnos en culpables*³⁶. La angustia es la realidad de la libertad en tanto que posibilidad ilimitada. Y no surge de la necesidad de escoger entre el bien o el mal, sino por el hecho mismo de poder.

Así pues, el objeto de angustia es indeterminado y desconocido. En ella no está amenazada una cosa específica, sino la totalidad de la existencia, expuesta a la nada. En este sentido, no hay que confundirla con el miedo, que tiene por objeto algo concreto y definido, como una araña, un avión o un asesino en serie. En palabras de Heidegger, la angustia no lo es de algo que esté dentro del mundo, sino que «el «ante qué» de la angustia es el «ser en el mundo» en cuanto tal.»³⁷ Y como el momento de la muerte, este ««ante qué» de la angustia es absolutamente indeterminado.»³⁸ El lenguaje nos da una pista de esta indeterminación cuando alguien nos dice que nos hemos angustiado «por nada». El Dasein no sabe ante qué se angustia, pero esta tan cerca que, como un desfiladero, corta la respiración. En definitiva, tal como sostiene Kierkegaard, mientras que el miedo es una experiencia física y un estado psicológico, la angustia es metafísica y metapsicológica. *Nos angustiamos por el abismo de la posibilidad, por saber lo que podemos llegar a ser. Y es que los horrores de la vida «siempre serán insignificantes en comparación con los de la posibilidad»*³⁹. *Así pues, la angustia no es una abstracción que se pueda capturar racionalmente, sino una expresión de la condición humana que brota de nosotros y nos constituye. Al fin y al cabo, como decía Kierkegaard, ni los ángeles ni los necios se angustian.*

4. EL CINE DE MONTAJE Y EL CINE DE MOSTRAJE

Hemos visto que tanto Kierkegaard como Heidegger insisten en el carácter inherente de la angustia y en la necesidad de pensar en la muerte como algo propio y no ajeno. Y tanto la una como el otro son experiencias radicalmente subjetivas que exigen apropiación por parte del individuo en su propia existencia, no verdades que puedan ser comprendidas a través de un discurso conceptual

³⁵ *Ibid.*, p.88.

³⁶ Además, KIERKEGAARD también menciona una angustia en relación al bien: un pecador puede darse cuenta de la posibilidad de salir de su estado, que le es cómodo.

³⁷ HEIDEGGER, Martín (2000): *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, p.206.

³⁸ Ídem.

³⁹ KIERKEGAARD, Søren (2010): *El concepto de la angustia*, Madrid, Alianza, p.273.



con pretensión de objetividad. Para aproximarnos a ellas, pues, necesitamos un conocimiento existencial que estimule la reflexión subjetiva y que intente iluminar la verdad del individuo singular.

Del mismo modo que establecemos una distinción entre una filosofía que, como la hegeliana, busca una verdad objetiva a través de un discurso conceptual que ignora lo que no se puede universalizar y otra que, como la kierkegaardiana, se fundamenta en la pasión y la subjetividad e intenta comunicar una verdad existencial, podemos distinguir entre un cine representativo que busca la recreación o sustitución de la realidad y otro más preocupado por estimular una vivencia subjetiva. Aquí quiero plantear la posibilidad que, por su uso del lenguaje cinematográfico, una clase determinada de películas apocalípticas puedan funcionar como resorte hacia este conocimiento subjetivo, constituyéndose como ocasión para abrirnos a la angustia y pensar seriamente en la muerte.

Laura Llevadot, en un artículo⁴⁰ en que observa el cine de Lars von Trier con una mirada kierkegaardiana, nos recuerda que, según el pensador danés, a cada tipo de verdad le corresponde un modo distinto de comunicación.

La verdad objetiva es transmitida mediante lo que Kierkegaard llama «comunicación de saber» [*Videns Meddelelse*], la cual se atiene al *qué* [*hvad*] de lo comunicado, mientras que la verdad subjetiva, en tanto consiste en una verdad existencial que el individuo debe reduplicar en su existencia para comprenderla de veras, exige una «comunicación de poder o capacidad» [*Kunnens Meddelelse*], puesto que lo que se trata de transmitir no es un saber sino un hacer. De ahí que este tipo de comunicación ética esté más preocupada por el *cómo* [*hvorledes*] que por el *qué*. De hecho, el *cómo* es el *qué*, la forma es el mensaje, pues no se puede tratar de transmitir una verdad ética o ético-religiosa en forma objetiva o científica, porque en ese caso el individuo receptor la asume como un saber del cual se siente dispensado de llevar a cabo en su existir⁴¹.

Kierkegaard, que trataba de comunicar una verdad ética o ético-religiosa que el lector pudiera reduplicar y que cuestionara su modo de vivir, consideraba que ello no era posible a través de un discurso generalizador, abstracto y de sentido prefabricado. Así, para lograrlo, construyó un abanico de tipologías existenciales —como, por ejemplo, las diversas versiones del esteta en *O lo uno o lo otro*— y recurrió a procedimientos estilísticos tales como la estrategia de los seudónimos y la no clausura del relato.

La tesis de Llevadot es que Lars von Trier, que como el pensador danés pone el foco sobre la existencia singular que se resiste a la abstracción y que cuestiona lo general, también ha tenido que modificar los procedimientos formales de su lenguaje para tratar de comunicar verdades existenciales. Y para argumentarlo, primero nos recuerda la distinción entre un cine de montaje y un cine de mostraje.

⁴⁰ LLEVADOT, Laura (2007): «El individuo singular: el cine de Lars von Trier a la luz de Kierkegaard», *Thémata. Revista de filosofía*, núm. 39.

⁴¹ *Ibid.*, p.436.





Figura 1. Fotograma de *Ordet* (Carl Theodor Dreyer, 1955).

Desde sus inicios, el cine se ha definido mayoritariamente a través del montaje —que, como demuestra el efecto Kuleshov, tiene una influencia decisiva en la comprensión de las imágenes—, considerándolo el arte de componer fragmentos de realidad para crear la ilusión de continuidad. Y en opinión de muchos, esta forma de entender el arte cinematográfico lo ha convertido en un arte conservador. Siguiendo a Llevadot, hay básicamente tres razones que lo explican. En primer lugar, al ofrecer un encadenamiento de imágenes de sentido cerrado, el cine de montaje no deja espacio a la libre asociación de ideas por parte del espectador. En segundo lugar, porque la necesidad de recuperar la inversión exige la distribución masiva, lo cual contribuye a la homogeneización de un sentido muy prefabricado ya de por sí. Y en tercer lugar, algunas técnicas de montaje se han repetido con tanta frecuencia que se han convertido en convenciones —como los *raccords* de mirada— que el espectador ha interiorizado y naturalizado de tal manera que rechaza cualquier asociación de imágenes de lógica distinta.

A este convencionalismo se le opone una concepción del cine que modifica el lenguaje en un intento de reducir al máximo el peso del montaje para escapar de la homogeneización del sentido y que, con Lapoujade, llamamos «cine de mostraje»⁴². Como ejemplos de ello, Llevadot menciona los falsos *raccords* de Jean-Luc Godard, los planos secuencia de Carl Theodor Dreyer, el uso que hace Orson Welles de la profundidad de campo, las situaciones óptico-sonoras puras de Roberto Rossellini y las diversas técnicas que usa Lars von Trier a partir del Manifiesto Dogma 95, como la cámara en mano y la multiplicidad de cámaras fijas.

A partir de aquí, Llevadot establece un paralelismo entre estas dos concepciones del lenguaje cinematográfico y los tipos de comunicación de los que hablaba Kierkegaard. Mientras que el cine de montaje parece apropiado para transmitir verdades objetivas —no en vano se ha utilizado tantas veces como instrumento de propaganda y adoctrinamiento—, el cine de mostraje intenta comunicar una verdad subjetiva, la

⁴² LAPOUJADE, Robert (1971): «Du montage au montraje», *Fellini, L'Arc*, núm. 45.

verdad del individuo, la verdad existencial que no se deja incluir en generalizaciones abstractas y que se mantiene como resto. Por ello, en tanto que esta verdad exige la apropiación por parte del espectador, el cine de mostraje se mantiene en una ambigüedad que huye de la clausura de significados y que posibilita una multiplicidad de interpretaciones.

Pues bien, aquí quiero reducir el campo de estudio dentro del arte cinematográfico y aplicar esta misma distinción a las películas apocalípticas para defender que algunas de ellas tienen un valor filosófico como dispositivo existencial. Modificando el lenguaje tradicional y cuestionando las convenciones del género, estos films tratan de comunicar una verdad subjetiva y estimulan al espectador para que reduplique el mensaje, constituyéndose así como una ocasión para pensar seriamente en la propia muerte en el sentido que Kierkegaard describe en *Junto a una tumba*.

5. UN APOCALIPSIS EXISTENCIAL

En menor o mayor medida, las películas apocalípticas⁴³ siempre han contenido un potencial para reflejar nuestros temores más profundos, entre los cuales el miedo a la muerte es uno de los más constantes y universales. Confrontando la amenaza del caos, la destrucción absoluta y, con frecuencia, la necesidad de mantener su humanidad mientras la civilización se derrumba, los personajes de estas películas se enfrentan a la angustia relacionada con la finitud en general y con la propia muerte en particular. De este modo, el cine apocalíptico suele tener la capacidad de crear las condiciones para comunicar la constante inminencia de la muerte. Esta capacidad se intuye en la presencia del género a lo largo de toda la historia del cine. Al fin y al cabo, como hemos visto, la muerte se ha convertido en el gran tabú de nuestros días, y cualquier tabú genera la atracción por la transgresión que proviene de la angustia⁴⁴. Y las formas de transgredirlo son muy diversificadas. Por poner solo algunos ejemplos⁴⁵: cometas —*Verdens Undergang* (August Blom, 1916)—, colisiones cósmicas —*La fin du monde* (Abel Gance, 1931), *When Worlds Collide* (Rudolph Maté, 1951), *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), *Armageddon* (Michael Bay, 1998)—, conflictos extraterrestres —*The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), *Invasion of the body snatchers* (Don Siegel, 1956), *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953)—, monstruos —*Gojira* (Ishiro Honda, 1954), *The Mist* (Frank Darabont, 2007), *Monsters* (Gareth Edwards, 2010)—, destrucción nuclear —*On the Beach* (Stanley Kramer, 1959), *The War Game* (Peter Watkins, 1965), *The Day After* (Nicholas Meyer, 1983)—, zombis —*Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968), *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002)—, guerras bacteriológicas —*The Last Man on Earth* (Sidney Salkow y Ubaldo Ragona, 1964)—, desastres medioambientales —*The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004)—, epidemias —*Contagion* (Steven Soderbergh, 2011)—, etc.

⁴³ Aquí utilizo el término «apocalipsis» para designar cualquier catástrofe que amenace con el fin del mundo o de la civilización en general, sin que tenga necesariamente connotaciones religiosas.

⁴⁴ No pretendo afirmar que ésta es la única razón que explica el interés generado por cine apocalíptico. Ello requiere una investigación que está más allá de las intenciones y las ambiciones del presente artículo.

⁴⁵ Sin ninguna voluntad sistemática o valorativa.





Figura 2. Fotograma de *The Mist* (Frank Darabont, 2007).

Todas estas películas atesoran el potencial de transmitir la inevitabilidad de la muerte y su carácter decisivo. Para alguien que piensa en la muerte como algo externo que solo afecta a los otros, el cine apocalíptico puede ayudarlo a comprender que, en algún momento, todo termina. Se podría argumentar que esta capacidad también la tienen todas las películas que, de un modo u otro, se acercan al tema de la muerte, como, por ejemplo, *Mi vida sin mí* (Isabel Coixet, 2003) o *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004). Sin negar esta posibilidad, considero que la diferencia fundamental es que en el cine apocalíptico está amenazada la existencia de toda la humanidad, no solo la de algunos individuos en particular. Y por ello, no se trata de la muerte *del otro*. Al mostrar que frente a una catástrofe global no hay escapatoria, pueden constituirse como lugar privilegiado para transmitir la inevitabilidad de la muerte. Además, las películas que, como *Melancholia*, se acaban con el fin del mundo, no permiten la posibilidad del duelo —en el sentido que ya no queda nadie para vivirlo—, una estrategia muy utilizada por aquellas que representan la muerte del otro.

Ahora bien, no todas las películas apocalípticas actualizan o aprovechan la capacidad de convertirse en ocasión para estimular el serio pensamiento de la muerte. Para que ello sea posible, considero necesarias dos características.

Por una parte, el contexto apocalíptico de la narración —es decir, la inevitabilidad y la inminencia del fin del mundo o de la civilización— tiene que ser determinante en el argumento y no solo un decorado para desarrollar una película de otro género. Por ejemplo, *2012* (Roland Emmerich, 2009), utiliza una profecía sobre el apocalipsis como pretexto para narrar una historia de acción y supervivencia. El fin del mundo es solo un decorado, en el sentido que la trama seguiría el mismo esquema si el contexto fuera un edificio en llamas o un transatlántico que se hunde. En cambio, en *4:44 Last Day on Earth* (Abel Ferrara, 2011), la atmósfera apocalíptica determina la historia.





Figura 3. Fotograma de 4:44 *Last Day on Earth* (Abel Ferrara, 2011).

Y por otra parte, la película tiene centrar la narración en la perspectiva del individuo y en su reacción cuando se enfrenta al final de la existencia. No me refiero necesariamente al hecho de optar por un punto de vista subjetivo en el sentido en que hablamos de una cámara subjetiva, sino al intento de comunicar el estado de ánimo de los personajes. De este modo, más que los fuegos artificiales, interesan los pliegues de la existencia individual. Mientras que los protagonistas de *4:44 Last Day on Earth* se enfrentan a las emociones que les provoca el hecho de saber que sus horas están contadas, los de *2012* huyen constantemente de catástrofes concretas —terremotos, erupciones, etc.— sin afrontar realmente el hecho de que el mundo está al borde de la desaparición. Y para que una película apocalíptica se convierta en un dispositivo que nos abre al serio pensamiento de la muerte, tiene que prestar al menos tanta atención al apocalipsis interno como al externo.

Así pues, creo que hay un tipo de películas apocalípticas que, a diferencia de producciones que se centran en la acción, la espectacularidad y el aspecto más externo del apocalipsis, ponen en escena las experiencias subjetivas de la angustia y la propia muerte, que desbordan cualquier aproximación objetiva para comprenderlas. Algunos ejemplos podrían ser *Miracle Mile* (Steve De Jarnatt, 1988), *The Road* (John Hillcoat, 2009) o *Perfect Sense* (David Mackenzie, 2011). Y considero que *Melancholia* es el paradigma de esta clase de cine apocalíptico, ya que además de las dos características mencionadas, la película de Lars von Trier se constituye como una representación visual de la angustia —que, recordémoslo, es la disposición afectiva que nos abre a la propia muerte— porque comparte su misma esencia: la indeterminación y la ambigüedad⁴⁶.

⁴⁶ Aunque la comunicación de la angustia a través de los personajes también podría ser relevante para esta investigación —sin ir más lejos, Kierkegaard cuestiona en *Junto a una tumba* la tristeza melancólica que desea la muerte como una huida y la crítica como signo de puerilidad propio de quien teme a la vida—, por razones de extensión y porque éste es un trabajo en curso, me centraré en la representación audiovisual.

6. MELANCHOLIA

En relación a la indeterminación, en primer lugar, afirmo que ésta es la característica principal del antagonista de la película. Se podría objetar que un planeta enorme es lo contrario de un objeto indeterminado. Pero hay varias razones, fundamentadas en el texto y en la imagen, que permiten sostener esta interpretación. De entrada, la amenaza real no es el planeta mismo, sino la nada indeterminada de la aniquilación absoluta, de la cual funciona como símbolo. Como en la angustia, lo que está amenazado en el film no es algo concreto, sino la totalidad de la existencia humana, expuesta a la nada.

Además, el planeta se describe como algo completamente extraño y más allá de todo lo conocido. Por una parte, cambia de color y tiene una trayectoria errante. Y por la otra, a diferencia de lo que es habitual en las películas con amenazas cósmicas —que cuentan entre sus convenciones con el momento de difusión del peligro a través de los medios comunicación y el debate entre expertos—, no descubrimos su existencia y características a través de la prensa y de astrónomos profesionales, sino a través de un aficionado a la astronomía y su hijo. Si en algún momento de la narración se ofreciese una descripción científica del planeta, el espectador lo podría visualizar como un objeto mensurable y comprensible. Pero no es el caso. La única información se nos proporciona cuando Claire —Charlotte Gainsbourg—, asustada por la presencia del astro, realiza una búsqueda en una página de Internet que parece poco fiable. En opinión de algunos críticos, esta ausencia de información quita realismo a la película. Peter Bradshaw, desde lo que —de acuerdo con la distinción anterior— parece una concepción del cine como arte representativo de montaje, se pregunta cómo es posible que ningún personaje piense en conectar la televisión para saber qué está pasando⁴⁷. Mi opinión, en cambio, coincide con la de *Sukhdev Sandhu*, para quien *la hipotética falta de información y plausibilidad científica no desmerece a la película*⁴⁸. *Al fin y al cabo, su narración no está vinculada a una supuesta credibilidad que provendría del conocimiento científico, sino a la angustia que despierta la confrontación con la nada*. Y esta desinformación contribuye a generar la sensación de que el astro, como el objeto de la angustia, es indeterminado.

De hecho, no parece justo acusar *Melancholia* de falta de realismo. Primero, porque no quiere ser una película de ciencia-ficción interesada en los detalles científicos, sino de drama realista que explora las grietas de la existencia. Y segundo, porque muchos films apocalípticos ofrecen información detallada para obtener un crédito de verosimilitud que luego sirve para justificar un relato de acción nada realista. Desde este punto de vista, la película de Lars von Trier tiene una vocación mucho más realista que, por ejemplo, *Armageddon* (Michael Bay, 1998), en la cual un grupo de astronautas aterrizan en un asteroide del tamaño de Texas y lo destruyen con explosivos colocados a solo 242 metros de profundidad.

⁴⁷ BRADSHAW, Peter (2011): «Cannes 2011 review: Melancholia», *The Guardian*, 18 de mayo de 2011. <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/may/18/cannes-2011-review-melancholia?intcmp=239>> [Consulta 4 de marzo de 2012].

⁴⁸ SANDHU, Sukhdev (2011): «Cannes 2011: Melancholia, review», *The Daily Telegraph*, 18 de mayo de 2011. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/cannes-film-festival/8520943/Cannes-2011-Melancholia-review.html>> [Consulta 4 de marzo de 2012].



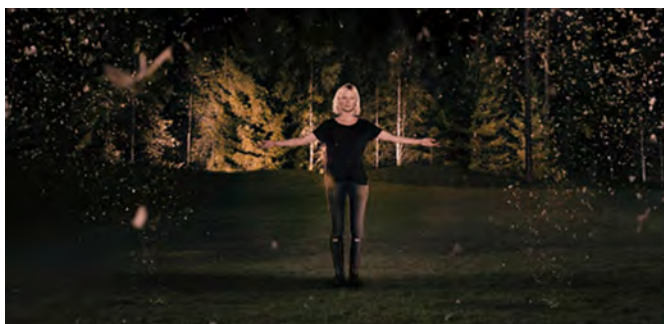


Figura 4. Fotograma de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011).

En esta línea, y en segundo lugar, afirmo que *Melancholia* también consigue crear una atmosfera indeterminada gracias a la fusión del *realismo del guión en el tratamiento de los personajes con un tono audiovisual mágico y enigmático, que, por ejemplo, se manifiesta de modo paradigmático en la obertura de la película, bella e inquietante a la par. Esta peculiar mezcla puede descolocar al espectador, acostumbrado, en general, a que el realismo del guión vaya de la mano de un realismo audiovisual.*

Finalmente, en tercer lugar y a nivel narrativo, la indeterminación también se consigue con la destrucción sistemática de las convenciones del género de catástrofes. De hecho, esta práctica es característica en la filmografía de Lars von Trier, que ya en *Idioterne* (1998) desmitificó el proceso de creación cinematográfica, mostrando sus entrañas mediante la aplicación del manifiesto Dogma 95. En *Dancer in the Dark* (2000), por ejemplo, da la vuelta al musical. En *Breaking the Waves* (1996), al melodrama. Y en *Antichrist* (2009), al cine de terror. Con este ejercicio de demolición de las convenciones de género, se difumina la experiencia del espectador, acostumbrado a unos clichés radicalmente diferentes. Sintetizando, en *Melancholia* encontramos esta destrucción en la ausencia de esperanza, acción y suspense —porque sabemos desde la obertura que la colisión es inevitable—, en el vuelco de la historia de amor —que suele ser la trama secundaria de muchas películas— y en la inversión del tópico del final feliz.

En relación a la ambigüedad, defiendo que *Melancholia* presenta el apocalipsis de una forma ambigua porque utiliza las técnicas cinematográficas para embellecer un acontecimiento que, en principio, causa temor⁴⁹. Y es que, a pesar de las discrepancias particulares, la mayoría de críticos coincidieron en elogiar la belleza audiovisual de la película. Anthony O. Scott, por ejemplo, escribió que, a pesar de no ser un film para sentirse bien, genera satisfacción estética⁵⁰. Ahora bien, en tanto que esta satisfacción se

⁴⁹ Esta voluntad de zandearnos embelleciendo acontecimientos desasosegantes también es frecuente en el cine de Lars von Trier, como podemos comprobar en el prólogo de *Antichrist*.

⁵⁰ SCOTT, Anthony Oliver (2011): «Bride's Mind Is on Another Planet», *The New York Times*, 10 de noviembre de 2011. <<http://movies.nytimes.com/2011/11/11/movies/lars-von-triers-melancholia-review.html?adxnnl=1&pagewanted=all&adxnnlx=1332860963-S4MiPf7JHohL-fGIfxUlzA>> [Consulta 4 de marzo de 2012].

genera frente al fin del mundo, puede ocasionar en el espectador una combinación de atracción y repulsión. Así pues, más concretamente, puede despertar la experiencia de lo sublime, ya que la belleza no tiene la ambigüedad necesaria para explicar la angustia⁵¹. En este sentido, *Melancholia* produce una combinación paradójica, un conflicto entre el deseo de saber y el de no saber, de mirar y no mirar. Jorge Fernández describe esta experiencia distinguiendo entre el terror y el horror:

Y nótese qué delgada diferencia media entre el *terror*, que remite a la situación capaz de producir un miedo exagerado, y el *horror*, sentimiento mucho más difícil de caracterizar. Aquello que Lovecraft denominaba «espanto cósmico», un pánico que produce a partes iguales la fascinación y el delirio, se corresponde con lo que podríamos entender como «horror», o incluso la *angustia* heideggeriana⁵².

Israel Arias expresó esta ambigüedad en las primeras líneas de su crítica: «El fin del mundo es hermoso. Triste, sí, pero muy hermoso. Ese es el agrídulce sabor de boca que deja *Melancholia* (...)»⁵³. Y también Elliot Kern:

Cuando *Melancholia* terminó, me pareció acaparadoramente difícil el trabajo de levantarme de mi silla. No porque no quisiera que la película terminara: no podría haberse concluido de una manera diferente. Fue porque en la escena final de *Melancholia* fui testimonio de la destrucción de la vida en la Tierra, y entendí que eso era bueno⁵⁴.

Así pues, robando a Kierkegaard las palabras con las que define la angustia, sostengo que la *Melancholia* genera una antipatía simpática y una simpatía antipática, creando las condiciones para suscitar ante el apocalipsis una experiencia ambigua, desasosegante y atractiva a la vez, esto es, la misma que se experimenta ante el objeto de la angustia. Para justificar esta tesis, veamos algunos⁵⁵ elementos que contribuyen a ello.

⁵¹ En la crítica del juicio, Immanuel Kant afirma que lo bello y lo sublime son dos géneros diferentes y no dos especies del mismo género. En otras palabras, lo sublime no es la belleza extrema. Mientras que la experiencia de la belleza es finita y completa, proviene de la forma limitada y produce una contemplación reposada, la de lo sublime desborda la forma, pone en juego la idea de infinito, sobrepasa al sujeto y causa temor. Más concretamente, el sublime dinámico, el de los sentidos, puede amenazar nuestra integridad. Pero a pesar de ello, dice Kant, cuando el individuo posee una cierta educación y está en un lugar seguro, lo sublime le produce placer, una idea que recuerda a la posterior tesis kierkegaardiana según la cual la experiencia de la angustia es ajena al ser humano sin espiritualidad. Y es que, del mismo modo que Kierkegaard afirma que la causa del vértigo no está en el abismo sino en los ojos del observador, Kant entiende que lo sublime proviene de nuestro espíritu y no del objeto.

⁵² FERNÁNDEZ, Jorge (2011): *Filosofía zombi*, Barcelona, Anagrama, p.30.

⁵³ ARIAS, Israel (2011): «Melancholia, el fin del mundo según Lars Von Trier», Europapress, 4 de noviembre de 2011. <<http://www.europapress.es/cultura/critica-00656/noticia-melancholia-fin-mundo-lars-von-trier-20111104132242.html>> [Consulta 4 de marzo de 2012].

⁵⁴ KERN, Elliot (2011): «Melancholia — Movie Review», Gotchamovies.com. <<http://gotchamovies.com/news/melancholia-movie-review>> [Consulta 11 de marzo de 2012]. Traducción del inglés.

⁵⁵ Por la naturaleza de este artículo, el objetivo es apuntar algunos detalles. En ningún caso lo considero un análisis exhaustivo que agota todas las posibilidades, sino el inicio de una línea de investigación.





Figura 5. Fotograma de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011).

De entrada, la dirección artística —localización, paisaje, escenografía y vestuario—, que confiere a la película una atmosfera de fantasía, bella pero turbadora y enigmática a al mismo tiempo. Mientras que muchas cintas de catástrofes inquietan, en parte, gracias a los entornos más o menos desagradables en los cuales acostumbran a desarrollarse —*The Road* sería un ejemplo paradigmático de ello—, *Melancholia* lo intenta a través de un decorado elegante y armónico. Sin olvidar la iluminación, que, en la línea de la tradición expresionista, se combina con la naturaleza para expresar el drama de los personajes. Si en la primera parte de la película la iluminación cálida y agradable se contrapone al contenido de la narración —el fracaso de una boda y de la estructura familiar en general—, en la segunda se relata el fin del mundo con un tono azulado que proviene del astro. En lugar de mostrarnos el apocalipsis con habituales colores rojizos y apasionados, Lars von Trier nos invita a una actitud resignada a través de una iluminación de carácter frío. Así pues, el mismo planeta *Melancholia* también aporta ambigüedad, no solo por ser indeterminado, sino también porque es, al mismo tiempo, la causa de la destrucción y la fuente de la belleza del film, ya que la estética de ésta se construye a partir del halo azulado que emana del astro errante. En este sentido, se puede entender como el objeto de la experiencia de lo sublime.

Otro elemento esencial para entender la sensación de ambigüedad es el uso dual de la cámara, que crea dos atmosferas contrapuestas. Por un lado, prácticamente toda la película está filmada con la cámara en mano —siguiendo el estilo propio del tercer mandamiento o voto de castidad del manifiesto *Dogma*—, lo cual imprime realismo y transmite un dramatismo individual y cercano. Y por el otro, también hay algunas escenas puntuales filmadas con un estilo de cámara más clásico, con movimientos continuos y estables, que da a la imagen un aire sobrio, distante, romántico y sublime y que transmite un dramatismo más universal⁵⁶. De nuevo, la combinación de estas dos cámaras es ambigua: si el primer estilo inquieta, el segundo cautiva.

⁵⁶ Como el plano aéreo de las dos hermanas cabalgando entre la niebla (min. 64, figura n.º5) o todas las escenas cósmicas que muestran la danza mortal entre *Melancholia* y la Tierra.



Figura 6. *Los cazadores en la nieve* (Pieter Brueghel el Viejo, 1565).

Y finalmente, la obertura de *Melancholia* es, posiblemente, el elemento que más contribuye a presentar el fin del mundo como un acontecimiento sublime y, por lo tanto, a generar la ambigüedad propia de la angustia. A continuación citaré brevemente algunas de sus características más destacadas.

En primer lugar, el uso de la cámara lenta, que parece querer hipnotizar al espectador, algo que también vemos en otros trabajos de Lars von Trier, como en los prólogos de *Antichrist* (2009) y *Europa* (1991). En segundo lugar, el énfasis en el equilibrio geométrico de los planos, que recuerda a C.T. Dreyer y a Stanley Kubrick y que observamos, entre otras, en la octava escena de la obertura, un tríptico que alinea a la perfección tres personajes con tres astros. En tercer lugar, los claroscuros de iluminación, que contemplamos en la escena número seis, en la que el caballo de la protagonista desfallece a cámara lenta. En cuarto lugar, el punto de vista cósmico de algunos planos, que nos sitúa en el lugar de un observador externo, mostrándonos con frialdad la insignificancia de la existencia y, al mismo tiempo, creando la experiencia de lo sublime, ya que la visión de la colisión nos amenaza y nos causa placer estético. En quinto lugar, las constantes referencias artísticas, entre las cuales cito dos: en la tercera escena aparece, quemándose, *Los cazadores en la nieve*, de Pieter Brueghel el Viejo; y en la catorce se reproduce el cuadro *Ofelia*, de John Everett Millais, que a su vez apunta al *Hamlet* de Shakespeare. Y para terminar, la combinación de las imágenes con el *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, cuyo dramatismo sugestiona al espectador y acompaña una sensación de atracción y repulsión que se mantiene hasta el final.

7. CONCLUSIÓN

Por todo lo argumentado, afirmo que *Melancholia* —y el tipo de cine apocalíptico que representa— crea las condiciones para transmitir la angustia —que es la disposición afectiva que nos encara a nuestra propia mortalidad—, lo cual nos puede ayudar





Figura 7. Fotograma de *Melancholia* (Lars von Trier, 2011).

a pensar seriamente en la muerte en el sentido que reclama Kierkegaard en *Junto a una tumba*. En relación a la propia muerte no hay conocimiento objetivo o representación que valga. Se trata de comunicar una verdad subjetiva que el individuo pueda reduplicar en su existencia para comprenderla y cuestionar su modo de vivir. Y creo que la película de Lars von Trier, que no busca el concepto o la universalización sino la vivencia y que se podría caracterizar como cine de mostraje, nos acerca a un grado de aprehensión existencial inalcanzable para el discurso con pretensión objetiva. Por su fuerza disruptiva, *Melancholia* puede funcionar como un dispositivo de comprensión nuestra existencia individual, arrancándonos de la cotidianidad, abriéndonos a la angustia, encarándonos a nuestro ser-para-la-muerte y ayudándonos a desvelar la ilusión del aplazamiento.

El último plano de la película es un fundido a negro posterior a la colisión entre la Tierra y Melancholia —que es uno de los motivos por los cuales Peter Szendy la también la considera un ejemplo paradigmático del cine apocalíptico⁵⁷. Así pues, el fin de *Melancholia* es el fin del mundo. Y ello nos recuerda que, como afirma Kierkegaard, la decisión de la muerte es decisiva: «Cuando llega, se dice: hasta aquí, ni un paso más; entonces se acabó, no se agrega ni una letra; entonces el sentido ha sido expuesto, no ha de oírse un ruido más— entonces todo terminó»⁵⁸. Ahora bien, como dice el pensador danés, la tarea de pensar seriamente en la muerte es propia de cada individuo. Ningún maestro puede enseñarnos de la misma manera que la incertidumbre de la muerte cuando nos indica su certeza. Por ello, *Melancholia* solo puede ser una ocasión. La tarea pertenece a cada espectador.

Recibido: febrero 2015, aceptado: mayo 2015.

⁵⁷ SZENDY, Peter (2012): *L'apocalypse-cinéma : 2012 et autres fin du monde*, Nantes, Capricci Editions.

⁵⁸ KIERKEGAARD, Søren (2010): *Discursos edificantes. Tres discursos para ocasiones supuestas*, Escritos Søren Kierkegaard, vol. 5, Madrid, Trotta, p.448.

ALIENÍGENAS Y CIENCIA: EXOBIOLOGÍA EN EL CINE ALIENS AND SCIENCE. EXOBIOLOGY IN THE MOVIES

Juan Antonio Ribas

Tomás Martín

RESUMEN

Se puede definir la exobiología como la rama de la biología interesada en la búsqueda de vida fuera del planeta Tierra. La exobiología, pues, no pretende ser una disciplina científica pura sino que representa el esfuerzo multidisciplinar por parte de investigadores de distintas áreas para intentar responder preguntas sobre la vida basándose en el conocimiento de distintos campos científicos. Un concepto bastante abstracto que requiere de muchísima imaginación y que el cine ha usado en infinitas ocasiones para crear ilusión y entretenimiento. Con este artículo los autores echan mano de esa imaginación para hacer un recorrido por la figura del alienígena en la historia del cine, pero antes harán un repaso por la literatura, la pintura, la historia y la ciencia. A continuación elaboran un balance de los usos simbólicos que de los alienígenas ha hecho el cine, así como de una clasificación taxonómica de los mismos y terminar con el, quizá, más conocido extraterrestre de la historia del cine, el xenomorfo creado por Ridley Scott y la saga de Alien.

PALABRAS CLAVES: Exobiología, Taxonomía Alienígena, Mitología Extraterrestre, Simbología, Cine de ciencia ficción.

ABSTRACT

We can define exobiology as branch of the biology concerned with the search of life outside Earth. The exobiology don't pretend to be just a discipline as biology or physics, but represent the multidiscipline effort of many scientist fields in order to answer the basic questions around Life and if is it possible beyond our planet's atmosphere. Movies has used the imagination of the exobiology many times to create illusion and entertainment. With this article the authors has drawn the iconography of the extraterrestrial character in Literature, Painting, History, Science and Cinema, pointing out its symbolic uses and giving special attention to the most famous alien of the history of the movies, the xenomorph created by Ridley Scott.

KEYWORDS: Exobiology, Alien taxonomy, Extraterrestrial mythology, Symbology, Sci-Fi films.



1. INTRODUCCIÓN: ORÍGENES DE LOS ALIENÍGENAS

Cuando captamos algo extraño en el cielo,
algunos de nosotros nos emocionamos,
perdemos la capacidad de crítica
y nos convertimos en malos testigos.
El mundo y sus demonios. Carl Sagan.

En 1956, en la película *La invasión de los ladrones de cuerpos* dirigida por Don Siegel, Kevin Mearthy gritaba «¡Ya están aquí! ¡Usted es el siguiente!». Los alienígenas habían llegado a nuestro planeta y trataban de apoderarse de él tomando el lugar de los humanos. A partir de los años 50 del siglo pasado la presencia de los extraterrestres en las pantallas de los cines se hizo muy común, llegando a formar parte de la cultura popular, pero podríamos encontrar ejemplos de su existencia en textos, pinturas o esculturas muy anteriores a nuestra época.

En la región sur de Argelia, se encuentran las cavernas de Tassili. Millares y millares de pinturas rupestres se encuentran repartidas en las paredes de estas cuevas, la mayor parte de ellas ya destruidas por la erosión. Estas pinturas datan de 10 a 15 mil años de antigüedad y están pintadas en varias tonalidades, mientras que otros «artistas» de la misma época usaban básicamente sólo un color en sus trabajos. La mayor parte de los dibujos muestran animales: jirafas, avestruces, elefantes... Pero entre ellos podemos encontrar alguna curiosidad que, al menos, podría hacernos dudar sobre la visita de seres de otros mundos. Uno de los dibujos más interesantes, lamentablemente muy deteriorado y poco visible, es el de una figura antropomórfica conocida como «El Gran Dios Marciano», que podemos estudiar gracias a las técnicas de reconstrucción digital. Viendo el dibujo podemos diferenciar claramente las partes de un posible traje de cosmonauta. Otro ejemplo sobre representaciones extraterrestres en el arte rupestre lo encontramos en cuevas de la región de Ferghana, en Uzbekistán, donde se muestra a un extraño ser con antenas, y además un extraño objeto volador en el cielo.

Pero estos posibles extraterrestres también están presentes en las religiones. Según la mitología griega los dioses vivían en el Olimpo, por encima de las nubes, viajaban en vehículos voladores y muchas veces las mujeres griegas tenían aventuras amorosas con sus dioses venidos del cielo. Incluso en algunos pasajes del Antiguo Testamento encontramos referencias a extraños seres y aparatos voladores. Es bien conocida la historia del profeta Ezequiel y su encuentro con algo que bien podríamos asimilar como una nave extraterrestre:

[...] Miré y vi como venía del norte un torbellino, una gran nube y un fuego que se revolvía dentro de sí mismo. Alrededor de ello había un resplandor y en su centro algo semejante a un metal brillante que salía del medio del fuego. En el medio había la figura de cuatro seres vivientes, cuyo aspecto era este: tenían semejanza de hombre y cada uno tenía cuatro aspectos y cada uno cuatro alas. Sus pies eran rectos, y la planta de sus pies era como la planta de toro, y brillaban como bronce bruñado. Por debajo de las alas, a los cuatro lados, salían





Figura 1. *El bautismo de Cristo* (Aert de Gelder, 1710). brazos de hombres, todos cuatro tenían el mismo semblante y las mismas alas, que se tocaban las

del uno con las del otro. Al moverse no se volvían para atrás, sino que cada uno iba cara adelante. Su semblante era este: de hombre por delante, tenían también, cada uno de los cuatro, de león a la derecha, de toro a la izquierda los cuatro y de águila atrás. Sus alas estaban desplegadas hacia lo alto; cada cual tenía dos alas que se juntaban con las del otro, y dos de cada uno cubrían su cuerpo. Ezequiel 1, 15-27.

Pero no sólo en pinturas rupestres o en textos de la Biblia podemos encontrar representaciones de posible presencia extra terrestre. Por ejemplo en el cuadro titulado «*La Crucifixión*» pintado en 1350 encontramos dos objetos, a ambos lados de un Jesucristo crucificado, en formas de naves volando en el espacio en cuyo interior se puede ver claramente dos hombrecillos. En la obra de Carlo Crivelli (1430-1495) titulada «*La anunciación de con San Emidius*» (1486), que se encuentra expuesta en la Galería Nacional de Londres, se puede ver claramente como un disco en el cielo lanza un rayo que cae directamente sobre la cabeza de la virgen María. Y sólo por poner otro ejemplo más, en la pintura realizada por el artista flamenco Aert de Gelder en 1710 titulada «*El bautismo de Cristo*», lo que parece ser un OVNI envía rayos de luz sobre Jesús y San Juan Bautista.

Ya en el siglo xx, y más exactamente a partir de los años 50, la presencia de los extraterrestres en nuestro planeta se ha hecho más «patente» y sobre todo en el mundo anglosajón. Hemos de recordar que al acabar la II Guerra Mundial el mundo queda dividido en dos bloques, lo que dará lugar a la Guerra Fría. Estados Unidos y la URSS, comienzan una carrera armamentística, técnica y espacial que, evidentemente, se realizaba de forma secreta. El caso más conocido de avistamiento OVNI es,





tal vez, el ocurrido en Roswell, Nuevo Méjico, en julio de 1947, donde Mack Brazel, granjero de la zona, descubre unos restos dispersos por su rancho. Supuestamente se encuentran también unos seres extraterrestres fallecidos en el impacto de la nave y a los que se realiza una autopsia. Imágenes rodadas de esta supuesta autopsia vieron la luz a finales del siglo pasado, dando como resultado una gran controversia con respecto a su autenticidad. A raíz de este incidente, el fenómeno OVNI y los extraterrestres se convierten en un fenómeno de masas y casi en una moda. Todo el mundo vigila el cielo en busca de naves de otro planeta. Hombres, mujeres y niños afirman haber observado algún tipo de fenómeno no explicable que en seguida relacionan con seres del espacio. Hasta los más jóvenes juegan con «frisbees» o discos voladores... Y los literatos y cineastas no se van a quedar atrás. Todo ello dará como resultado lo que se denominó «*La década dorada*» de la ciencia ficción.

Al comienzo de la introducción comentaba que los OVNI's y los extra terrestres han pasado a formar parte de la cultura popular. Son un «fenómeno de masas». Hemos asimilado completamente conceptos como «Platillo Volante», «abducción», «alienígena», sin plantearnos siquiera su existencia. De hecho, personajes como Supermán, Luke Skywalker o Han Solo son extraterrestres y los asimilamos y aceptamos sin plantearnos que son originarios de otros planetas. Con todos los ejemplos apuntados no quiero decantarme rotundamente por una postura sobre la existencia, pero ¿hemos de pensar que estamos solos en el universo? Para responder a esta pregunta está la ciencia y más exactamente la Exobiología. Carl Sagan, científico y divulgador, fue uno de los padres del proyecto SETI (*Search for ExtraTerrestrial Intellingence, Búsqueda de Inteligencia Extra terrestre*). Con dicho proyecto se trataba de dar respuesta a la pregunta planteada. Veremos que, al menos en el mundo del Cine y la ficción, hay respuesta.

2. ALIENÍGENAS Y CIENCIA. LA EXOBIOLOGÍA

Según el Instituto Astrofísica de Canarias, en su página web, la exobiología se define como «el estudio de la posible presencia de vida en otros planetas. En él participan científicos de diversas disciplinas: geólogos, químicos, oceanógrafos, astrofísicos, biólogos moleculares, zoólogos y paleontólogos, entre otros. Cómo la vida apareció y sobrevivió en la Tierra, si existe la posibilidad de que haya vida en otros lugares y de qué modo esta se podría encontrar y reconocer son las tres preguntas claves en astrobiología»¹.

Mucho antes de esta definición científica, muchos autores se han acercado al mundo de la posible existencia de vida extraterrestre. En el siglo V a. C. el filósofo griego Petrodoro de Quios opinaba que no era natural que en el universo existiese un único mundo vivo: «No es natural que en un campo extenso haya sólo una espiga de trigo y tampoco lo es que en el universo infinito solamente exista un mundo vivo». Aunque la

¹ DOMÉNECH, Annia (2000), «EXOBIOLOGÍA O ASTROBIOLOGÍA, una ciencia para soñar» en <http://www.iac.es/gabinete/difus/ciencia/annia/astrobio.htm> [Última consulta, 27 de octubre 2015].



Figura 2. Percival Lowell. De los canales a la vida inteligente.

posición contraria de Aristóteles fue la que predominó durante casi 2000 años. Ya en el siglo XVI Giordano Bruno hace una especulación sobre la abundancia de vida en todo el universo en su obra *«De l'infinito, universo e mondi»*. Estas ideas, junto con los conceptos sobre heliocentrismo y la infinitud del Universo y el movimiento de los astros dieron lugar a la encarcelación del autor que posteriormente fue condenado a morir en la hoguera por herejía.

En el siglo XIX, el astrónomo norteamericano Percival Lowell defendía la existencia de vida en Marte. Para poder demostrar tal hecho, junto a la de los supuestos canales marcianos, llegó a construir un observatorio en Flagstaff, Arizona. Fruto de los años de observación vio la luz en noviembre de 1895 la obra *«Mars»*, donde se detallan los mapas de los famosos canales. Para explicar dichos canales, Lowell afirmaba que Marte había estado habitado por seres inteligentes que, gracias a grandes avances en ingeniería, había construido estas obras para transportar agua hasta los lugares más desiertos del planeta. Inspirándose en los trabajos de Lowell, Herbert George Wells escribe la conocida obra *«La Guerra de los Mundos»*, aunque con ella quería mostrar las crueles consecuencias del colonialismo europeo en tierras africanas.

Posteriormente científicos y astrónomos como Frank Drake o Carl Sagan han realizado estudios más serios sobre la posibilidad de existencia de vida extraterrestre. El citado Drake desarrolla una fórmula que permitiría determinar el número de planetas capaces de albergar vida:

$$N = R^* \times f_p \times n_e \times f_l \times f_i \times f_c \times L$$



Donde N representa el número de civilizaciones que podrían comunicarse en nuestra galaxia, la Vía Láctea. Este número depende de varios factores:

R^* es el ritmo anual de formación de estrellas «adecuadas» en la galaxia.

f_p es la fracción de estrellas que tienen planetas en su órbita.

n_e es el número de esos planetas orbitando dentro de la ecosfera la estrella (las órbitas cuya distancia a la estrella no sea tan próxima como para ser demasiado calientes, ni tan lejana como para ser demasiado frías para poder albergar vida).

f_l es la fracción de esos planetas dentro de la ecosfera en los que la vida se ha desarrollado.

f_i es la fracción de esos planetas en los que la vida inteligente se ha desarrollado.

f_c es la fracción de esos planetas donde la vida inteligente ha desarrollado una tecnología e intenta comunicarse.

L es el lapso de tiempo, medido en años, durante el que una civilización inteligente y comunicativa puede existir.

Descubrimientos más recientes en el campo de la Astrofísica como la antimateria, la materia oscura, la energía oscura o los planetas extra solares podrían ayudar a demostrar en algún momento la existencia de dicha vida.

Según el Dr. Wald, en 1964, son varias las condiciones necesarias para la existencia de la vida. Para él, era absolutamente imprescindible el agua líquida, la existencia de elementos metabólicos, una fuente de energía y un medio ambiente estable que permita el desarrollo de la vida. Pero eso sería en nuestro planeta Tierra. ¿Qué ocurriría en otros planetas? De nuevo según el Instituto Astrofísico de Canarias,

La existencia de vida tiene una serie de condicionantes que se consideran universales. Se parte de la premisa de que la vida fuera de la Tierra seguirá las mismas pautas que ha seguido en ella y necesitará de los mismos elementos. Es decir, un líquido en el que puedan tener lugar las reacciones químicas; un elemento con facilidad para formar compuestos y una fuente de energía. En el origen de nuestro planeta, estos elementos fueron, respectivamente, el agua, el carbono y, como procesos energéticos, descargas eléctricas y radiación ultravioleta principalmente. Si no se equipararan los requisitos para la vida fuera de la Tierra con los de la vida en ella, la búsqueda sería imposible. No habría ningún principio al que se pudiera aferrar el ser humano en su búsqueda de vida en otros planetas. Es más, de encontrarla, probablemente no la reconocería, puesto que no cabría en su mente la posibilidad de que «aquello» fuera vida. Por tanto, el hombre se ve impelido a buscar seres semejantes a él, lo que no implica que tengan que tener dos brazos y dos piernas, sino que estén basados en los mismos principios o en otros muy parecidos. Por ejemplo, en vez de agua se han considerado otros líquidos que se mantienen en estado líquido en un amplio abanico de temperaturas y en los que podrían tener lugar reacciones químicas. Entre ellos, está el amoníaco y el alcohol metílico, a pesar de que el primero se mantiene líquido a temperaturas bajo cero, probablemente demasiado frías para la existencia de vida. Como elemento constituyente de vida, en vez de carbono, se ha pensado





Figura 3. Globos vivos bombeando gases pesados.

en el silicio, que también forma compuestos con facilidad, aunque en la Tierra esté restringido al mundo inorgánico².

Carl Sagan en un capítulo de su magnífica serie de televisión *Cosmos* (David F. Oyster, 1981), intenta explicar cómo sería la posible vida en Júpiter, teniendo en cuenta las condiciones del planeta:

El físico Salpeter y yo en Cornell hicimos cálculos sobre la vida...que existiría en tal mundo. Grandes globos vivos podrían flotar bombeando gases pesados o conservando su calor. Comerían moléculas orgánicas o fabricarían su alimento. Esos seres serán los flotadores de kilómetros de diámetro más grandes que la mayor de las ballenas seres del tamaño de ciudades. Podrían formar grandes rebaños indolentes por todo el espacio concentrados en las alturas de un enorme mar de nubes. Pero también puede haber otros seres: los cazadores. Serían veloces y manejables. Comerían flotadores, por sus moléculas y por su reserva de hidrógeno. Pero no debe haber muchos pues al comerse a todos los flotadores, ellos también morirían. La física y la química permiten esas formas de vida. El arte les da un viso de realidad pero la Naturaleza no sigue estas especulaciones. Si hay miles de millones de mundos deshabitados quizás haya algunos que pudieran tener cazadores flotadores y plomadas. La biología se parece más a la historia que a la física³.

² Idem.

³ SAGAN, Carl, *Cosmos*, Editorial Planeta, Barcelona, 1987, p.40.

Muchos han sido los avances científicos en el campo de la Astronomía a lo largo del Siglo xx. Las misiones espaciales *Voyager* (con su disco de oro conteniendo información sobre la Tierra y la humanidad) y *Pioneer* a los planetas exteriores de nuestro sistema solar, en los años 60 y 70, así como las misiones *Mariner*, con destino a Venus, Marte, Mercurio o Fobos y Deimos, y *Viking*, con destino a Marte y más recientemente la sonda Phoenix han traído las imágenes de nuestros planetas vecinos, acercándonos y haciendo familiares lo que ya nos había mostrado el cine y la literatura. Avances en «Radioastronomía», es decir, la rama de la astronomía que estudia los objetos celestes y los fenómenos astrofísicos midiendo su emisión de radiación electromagnética en la región de radio del espectro, y el desarrollo, en consecuencia del ya comentado Proyecto SETI permiten investigar la posible existencia de vida extra terrestre. En la película *Contact* (Robert Zemeckis, 1997), basada en la novela escrita por Carl Sagan, una Jodie Foster obsesionada con descubrir vida extra terrestre escucha una señal proveniente del espacio en medio de una zona cubierta de enormes antenas parabólicas. Comprobaremos poco después que la señal corresponde a números primos, dando a entender que las matemáticas podrían ser el lenguaje universal para formas de vida inteligentes. Pero también otros conceptos han hecho que nos replanteemos la posible existencia de esa vida extra terrestre. La posibilidad, en algunos casos, muy aceptada de que la vida no se haya originado en la Tierra sino que proceda de otros sitios y que haya llegado a nuestro planeta a través de cometas y meteoritos que chocaron contra la superficie terrestre es lo que se conoce como Panespermia. Esto conlleva a suponer que ya existiría vida en otros planetas. Una posible prueba de este hecho podría encontrarse en el meteorito ALH 84001 (Allan Hills 84001), encontrado en 1984 en la Antártida por una expedición del Instituto Smithsonian y que se estima que se formó en Marte hace 4.500 millones de años y que agua líquida rica en dióxido de carbono se filtró en su interior. Marte recibió el impacto de un meteorito hace unos 16 millones de años que haría que expulsara al ALH84001 fuera del planeta, impactando contra la Tierra. Basándose en el estudio de unas formaciones semejantes a las bacterianas en su interior, la NASA anunció en 1996 que una posible primitiva forma de vida microscópica podía haber existido en Marte hace más de 3.000 millones de años, aunque en 1998 la revista *Science Magazine* publicó un artículo en el que se rebatía esta posibilidad, ya que había pruebas claras de contaminación del hielo antártico circundante en el meteorito. Este hecho ha servido como base a la novela de Dan Brown «*La conspiración*», en espera de adaptación cinematográfica. Un nuevo concepto que debemos tener en cuenta es el de «extremófilo», que podríamos definir como un microorganismo que vive en condiciones extremas, entendiéndose por éstas a las que son muy diferentes a las que viven la mayoría de las formas de vida en la Tierra. Hasta hace poco tiempo se pensaba que en los lugares donde crecen los extremófilos era imposible que hubiera vida. Así, podríamos clasificarlos de la siguiente manera:



- *Anhidrobiosis*: Viven en ausencia de agua.
- *Acidófilo*: Se desarrollan en ambientes de alta acidez.
- *Alcalófilo*: Se desarrollan en ambientes muy alcalinos.
- *Barófilo*: Se desarrollan en ambientes con presiones muy altas.
- *Halófilo*: Se desarrollan en ambientes hipersalinos.
- *Endosito*: Organismos de suelos profundos.
- *Psicrófilo*: Se desarrollan en ambientes de temperaturas muy frías.
- *Radiófilo*: Soportan gran cantidad de radiación.
- *Termófilo*: Se desarrollan a temperaturas muy altas.
- *Xerófilo*: Se desarrollan en ambientes con muy baja humedad.
- *Tardígrafos*: Se deshidratan para quedar como muertos durante cientos de años.

En la nueva versión de *Ultimátum a la Tierra* (Scott Derrickson, 2008) la Dra. Helen Benson (Jennifer Connelly) plantea a sus alumnos la pregunta de qué extremófilo que existe en la Tierra podría vivir en Calixto, luna de Júpiter. Ahora podemos retomar el concepto de Exobiología para poder decir que se trata de una ciencia con metodología interdisciplinar, lo que nos llevaría a pensar en la época renacentista. Es también una disciplina sin objeto de estudio, puesto que, hasta la fecha, no se ha descubierto organismo extra terrestre alguno. De hecho se plantea la «Hipótesis de la Tierra rara», que asegura que al buscar vida extra terrestre estamos pecando de optimistas y que la existencia de vida es un fenómeno muy poco frecuente, es decir que el surgimiento de la vida en la Tierra es el resultado de la confluencia de numerosas circunstancias de orden astrofísico y geológico que poseen una muy baja probabilidad de repetirse en alguna otra parte del universo. Pero a pesar de ello, son muchas las instituciones que se dedican al estudio de la astrobiología, como el Instituto de Astrobiología de la NASA, el Centro de Astrobiología Español (CAB) y el Instituto Astrofísico de Canarias (IAC).

Y también son muchos los astros «candidatos» a albergar o a haber albergado vida como el ya citado Marte, los satélites Galileanos de Júpiter (Io, con su actividad volcánica, Europa y Ganímedes, con su posible existencia de agua y Calisto), Titán, satélite de Saturno y muchos planetas exteriores de cuya existencia se va sabiendo ahora.

3. MITOLOGÍA DE LOS ALIENÍGENAS EN EL CINE. USOS SIMBÓLICOS DE LOS ALIENÍGENAS

Repasaremos ahora alguno de los usos simbólicos que se les ha dado a la figura del alienígena a lo largo de la historia de la cinematografía. En primer lugar podemos hablar de significados sociológicos, y dentro de estos, los significados referentes a la *Raciología*, que podríamos definir como la rama de la antropología que estudia las razas en sus caracteres físicos y de colonización. Ejemplo de ello podríamos verlo en el film «*Alien nación*» de 1988 dirigida por Graham Baker (y la posterior serie de televisión), donde unos alienígenas muy parecidos a los humanos vienen a la Tierra a convivir con nosotros. La principal



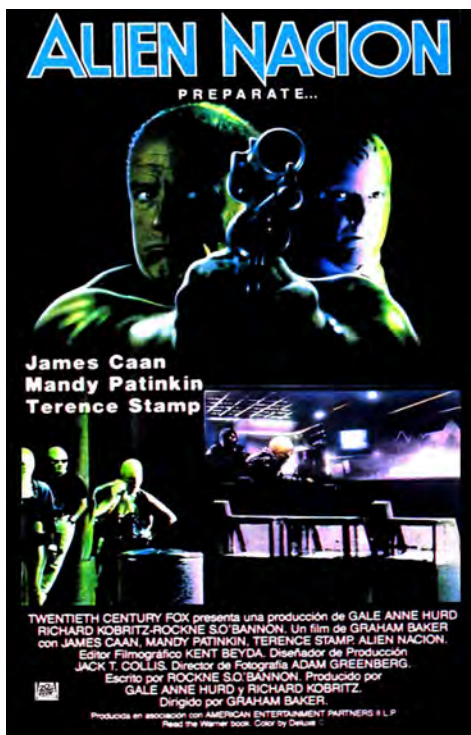


Figura 4. Alien Nación, 1988.

característica de los mismos era su peculiar cabeza calva manchada «a topos» y que su sistema digestivo no soportaba la ingestión de leche y por lo tanto se emborrachaban con la misma.

Otro de los aspectos sociológicos sería el de la *Invasión y Ocupación* de nuestro planeta por parte de los seres alienígenas. Tal vez el mejor ejemplo de este aspecto lo tengamos en la serie de televisión de los años 80, escrita y dirigida por Kenneth Johnson (y su remake del año 2008) «V» y sus precedentes como «*Los invasores*» (*The invaders*, Larry Cohen, 1968). En ambas series se veían claras las intenciones nada amigables de los alienígenas. De hecho en V, el principal motivo de la invasión era la búsqueda de alimento y agua para reponerla en su planeta de origen.

Un último aspecto que podríamos ver sería el del *fenómeno de la emigración*, donde los extraterrestres llegarían a nuestro planeta no con fines negativos, sino para convivir con nosotros debido a los problemas surgidos en su planeta de origen. El ejemplo más claro de este caso lo tenemos en el film *Distrito 9* (Meill Blomkamp, 2009) donde lo que vemos es una clara representación del problema sudafricano del Apartheid, sustituyendo a la raza negra por los extraterrestres.

Un segundo aspecto que podríamos tratar sería el de la imagen de «*Policía cósmico hobbesiano*». «El hombre es un lobo para el hombre» y pone en peligro a la misma humanidad. Es por ello que seres de otro planeta vienen a controlarnos para



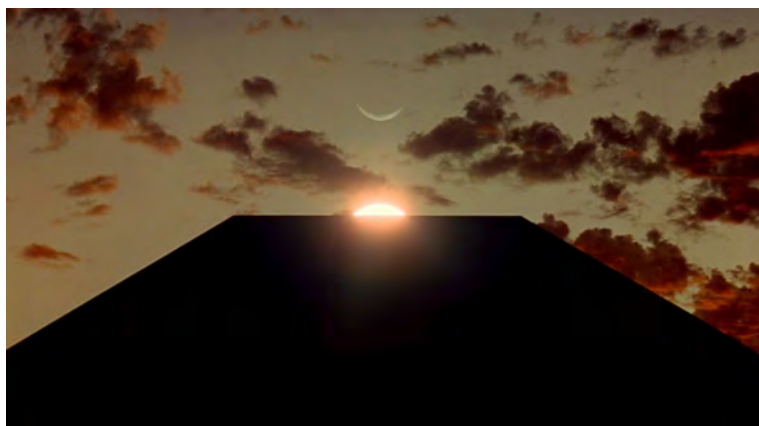


Figura 5. El monolito de Kubrick.

evitar la destrucción de la Tierra. Las dos versiones de «*Ultimátum a la tierra*» (La de 1951 de Robert Wise y la del 2008 dirigida por Scott Derrickson) nos cuentan esto. En la versión original el peligro que amenaza con destruir nuestro planeta es el de la difusión de armas nucleares ya que han transcurrido 6 años de la primera bomba atómica y la guerra fría acaba de comenzar, mientras que en la versión de hace dos años se trata del problema ecológico.

Un tercer aspecto sería el de «*control de la evolución biológico y/o cultural*», donde podríamos ver como seres de otros planetas dirigen de alguna manera el devenir de la humanidad. El gran monolito negro de *2001, una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) sería el ejemplo más claro. Ese sólido bloque negro y brillante representaría, entre otras muchas cosas, a otra civilización va cambiando poco a poco a la humanidad, desde los orígenes (recordemos la secuencia inicial de la película) hasta el futuro.

Siguiendo también en esa línea podríamos hablar de una «*representación religiosa*». Ya he comentado que el monolito negro de *2001* podría ser una metáfora de Dios. Pero otro ejemplo lo podríamos ver en la más reciente *Señales del Futuro* (Alex Proyas, 2009), donde unos extraterrestres, casi podríamos decir que son ángeles, nos avisan de la destrucción de la Tierra, para que, en una secuencia final, nos encontremos frente al «Árbol del bien y del mal» del paraíso.

Una cuarta utilización simbólica podría ser la «científica y la de las misiones espaciales», como ejemplo podríamos de nuevo poner *2001* o la primera adaptación cinematográfica de la serie de *Star Trek* dirigida por Robert Wise en 1979. En ella una civilización extra terrestre reenvía a nuestro planeta un extraño Ser-Dios llamado VGER, que al final no resulta ser otra cosa que el VOGAYER VI, una sonda espacial enviada «siglos atrás» por la humanidad que regresa tras haber tomado conciencia de vida propia en busca de su creador.

Por último podríamos hablar de «*usos metafísicos, y representativos de mitos y leyendas*». En la película *El caballero del Dragón* (Fernando Colomo, 1985), la nave extra terrestre pilotada por el imposible alienígena IX interpretado por Miguel Bosé es confundida con un dragón y el mismo IX es un Caballero medieval. Los alienígenas



insecto del film *¿Qué sucedió entonces?*, tercera entrega de la saga del Dr. Quatermass, dirigida en 1967 por Roy Ward Baker, son confundidos con los duendecillos verdes que tanto pueblan las leyendas anglosajonas.. Y en la misma línea podríamos hablar de la extra terrestre interpretada por Mathilda May (convertida en símbolo erótico ese año para luego caer en el olvido) en el film *Lifeforce* dirigida por Tobe Hooper en 1981, donde los alienígenas son literalmente vampiros que se alimentan del fluido vital del título.

4. TAXONOMÍA ALIENÍGENA EN EL CINE

Definimos Taxonomía en su sentido más general como la ciencia de la clasificación. Habitualmente, se emplea el término para designar a la taxonomía biológica, la ciencia de ordenar a los organismos en un sistema de clasificación compuesto por una jerarquía de taxones anidados.

Plantearse una taxonomía extra terrestre es algo muy complicado de acometer ya que estaríamos hablando de seres que hemos de imaginar ya que, en principio y tal y como ya había comentado al hablar de exobiología, son inexistentes. Es por ello que usaremos el libro *Exobiología. Manual de la Flota Estelar*, adaptación de Manuel A. González a partir del Universo *Star Trek*, del año 2000. En él, el autor español crea toda una clasificación de las distintas formas de vida de la saga televisiva y cinematográfica.

Para comenzar usaremos la definición de vida que da en el libro: «Todo aquel sistema físico capaz de mantener su estructura en un estado estacionario alejado del equilibrio termodinámico y de reproducirse a sí mismo, para lo cual intercambia materia, energía e información con su entorno.» Utilizando su tabla de clasificación intentaremos salirnos del universo *trekie* y mostraremos algunos ejemplos significativos sobre «seres vivos» habitantes en otros universos.

En un capítulo de una serie de televisión muy similar a *Star Trek* titulada *Babylon 5 — The gathering*, dirigida por Richard Crompton en 1993, una pareja de científicos atraviesa un pasillo llamado «el sector alienígena», una zona adaptada para alojar «a casi cualquier forma de vida», donde se crean atmósferas y gravedades artificiales. González en su obra va clasificando la vida en diversos apartados. Uno de ellos es lo que llamaría la *Vida Artificial*, donde androides de otros planetas podrían llegar a ser capaces de reproducirse. En la película «*Engendro mecánico*» (*Demon Seed*, Donald Cammell, 1977), un grupo de científicos crean Proteus, una supercomputadora con inteligencia artificial, que sin ser extra terrestre sirve como ejemplo a este tipo de vida, ya que termina obsesionado con la vida humana y en particular con la esposa de su creador, con la que termina procreando.

Define también una segunda categoría que sería la de Vida inorgánica, que podríamos definir como seres vivos minerales. En la película *Héroes fuera de órbita* (Dean Parisot, 1999), y que trata de se una parodia de *Star Trek*, uno de los héroes, realmente actores de una serie de ciencia ficción y que son abducidos por auténticos extraterrestres al pensar que son personajes auténticos, tiene que enfrentarse a un ser rocoso pero antropomorfizado. De hecho no es más que un conjunto de piedras que se reúnen para formar una especie de cuerpo humano. Mucho más interesante son los



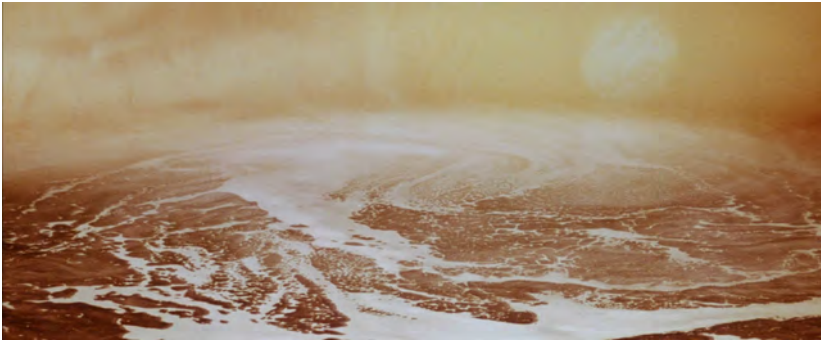


Figura 6. Solaris, el planeta pensante.

minerales vivos que invaden la tierra en el film *The monolith monsters* de 1957 dirigida por John Sherwood, donde una especie de cristales gigantes amenazan un pueblo. En una secuencia en particular podemos observar como se van moviendo, emergiendo desde el suelo y volviendo a caer, de forma muy diferente al título anteriormente citado.

Una tercera forma de vida sería la *Vida no corpórea*, en la que podríamos poner como ejemplo los fantasmas habitantes del planeta en el que transcurre la acción de la película japonesa *Final Fantasy* (Hironobu Sakaguchi, Motonori Sakakibara, 2001).

A medio camino entre la vida no corpórea y la vida inorgánica podríamos tener como ejemplo el planeta pensante de la película «*Solaris*» dirigida por el ruso Tarkovsky en 1972 (y la nueva versión americano filmada por Steven Soderbergh en 2002), que intenta hacer realidad todos los sueños, ilusiones, esperanzas y pesadillas de los astronautas que orbitan en una estación espacial.

Siguiendo con vida que carece de cuerpo físico tendríamos la *Vida transdimensional*, más allá del tiempo y del espacio. Una idea mucho más radical que la de los fantasmas del caso de *Final Fantasy*. Los seres pesadillas de la película *Planeta prohibido*, dirigida por Fred Wilcox en 1956 serían un ejemplo de este tipo de seres transdimensionales, ya que son criaturas creadas por habitantes muertos miles de años atrás, es decir que son atemporales y además carecen de cuerpo físico, aunque son absoluta y terroríficamente reales. González también hace mención de Vida orgánica en general, donde tendríamos los ejemplos más típicos de extraterrestres. Desde los seres vegetales a insectos, pasando por todos los alienígenas antropomórficos que han poblado las pantallas. Ejemplos de seres vegetales lo tendríamos en la película «*La semilla del espacio*» conocida también como *El día de los trífidos* dirigida por Steve Sekely en 1962, donde unos seres planta llegados en meteoritos van a invadir nuestro planeta y la raza humana ha de encontrar la forma para defenderse. Más interesante es la primera versión de *La cosa, el enigma de otro mundo* dirigida por Fred Nibly en 1951, donde un grupo de científicos y militares encuentran una nave enterrada en la nieve y liberan, sin querer, extra terrestre que estaba congelado en su interior desde hacía miles de años. Este alienígena, a pesar de su forma humana, resulta ser de naturaleza vegetal. En una secuencia de la película los científicos son testigos de la velocidad con la que crecen las nuevas «plantas-bebé», a las que llaman «Plantas Sobre Humanas», ya que se han alimentado de plasma sanguíneo. Estas plantas son incluso capaces de llorar porque «tienen hambre».





Figura 7. El enigma de otro mundo (Fred Nibly, 1951).

En la película *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997), basada en el libro homónimo de Robert Heinlein, veremos como los extraterrestres se nos presentan directamente como insectos. De hecho la palabra usada para definirlos es «Bichos». La película hace hincapié en los ataques masivos de insectos ya que el director siempre había sido espectador de películas bélicas en las que los ejércitos enemigos atacaban en masa a los héroes en cuestión, como si de enjambres se trataran. Otro alienígena tipo insecto, aunque esta vez antropomorfizado lo podemos ver en la película *Regreso a la Tierra* (Joseph M. Newman, 1955), donde un ser de enorme cabeza pero con una morfología mezcla de humano e insecto intenta impedir la huida de los héroes de turno.

Otro de los apartados dentro de esa posible vida orgánica extraterrestre podría ser los llamados seres vertebrados exobiológicos, donde incluiríamos a los protovertebrados, a los ictoides que serían seres del tipo de los peces, y que están presentes en la saga de *Star Wars*, donde algunos de estos hombres-pezuca ayudan en el ataque a la estrella de la muerte de la primera película. También tendríamos los tipos anfibios y los reptiloides, es decir los que podrían ser parientes extraterrestres de los reptiles. En la interesante película *Enemigo mío* (Wolfgang Petersen, 1985), un humano se ve obligado a convivir con un alienígena-reptil, dos razas en principio enemigas irreconciliables. Más divertida y extravagante es *El planeta de las tormentas*, producción soviética del año 1962 dirigida por Pavel Klushantsev, donde un grupo de cosmonautas aterrizan sobre la superficie de Venus y los seres con los que se encuentran son de los del tipo reptil.

También podríamos hablar de orintoides (seres del tipo de los pájaros). Ejemplo de este tipo de seres serían los hombres halcón, en el film *Flash Gordon* de Mike Hodges de 1981, aunque visualmente se tratan sólo de hombres con alas que habitan en ciudades flotantes del planeta Mongo.





Figura 8. En el espacio nadie puede oír tus gritos.

Por último podríamos considerar los mamíferoides (e incluso los humanoides). Es decir los parecidos a mamíferos terrestres. Una amplia gama de extraterrestres animales de este tipo lo tenemos en el último hit de la industria cinematográfica que es *Avatar* de James Cameron. A lo largo del film, vemos la fauna que habita el planeta Pandora desde los azules habitantes del planeta hasta los enormes dragones voladores, pasando por los felinos de seis patas y terribles garras que atacan a los protagonistas.

Se debe mencionar así mismo lo que cabría denominarse como «exobiontes polimorfos», es decir, aquellos que no tienen forma propia sino que adoptan las formas de seres a los que parasitan. En *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956) y en sus múltiples versiones posteriores, lo que en principio son vainas nacidas a partir de semillas procedentes del espacio exterior van adquiriendo forma humana hasta llegar a sustituir a las personas a las que han imitado a la perfección. De una manera similar se comporta el ser extra terrestre de la versión de *La cosa*, dirigida en 1982 por John Carpenter, que parte de una premisa igual a la del film de 1951 (el descubrimiento de una nave espacial enterrada en el hielo), pero que se aleja del original para mostrar un terrorífico ser capaz de imitar cualquier forma de vida orgánica.

5. MITOLOGÍA Y EXOBIOLOGÍA EN LA SAGA «ALIEN»

La «Saga Alien» no es más que una combinación de las llamadas «Monsters movies» (películas de terror y lo que se conoce como la *Space Opera* (y las películas de ciencia ficción espaciales, cuyo ejemplo más claro lo tenemos en *Star Wars*), ya que contiene elementos de ambos géneros que hacen que en sí misma la saga se ha convertido en un referente. Por un lado monstruos (imaginarios o posibles) pero por otro representaciones metafóricas de un presente que nos agobia.



El eje argumental de todas las películas de la saga sería básico y cuenta la amenaza alienígena y la vida del ser humano en el espacio futuro (sólo dos de ellas, las últimas y peores tienen lugar en la Tierra). Básicamente podríamos dar los temas globales de cada título considerándolos como parte de una «SAGA». En el primer *Alien* de 1979, tenemos la «Presentación del Monstruo». Desconocido para el espectador. 7 años más tarde James Cameron presenta la GUERRA entre el *homo sapiens* y el alien, para que en 1992 David Fincher vuelva a un enfrentamiento más íntimo en *Alien 3*. En 1997, el francés Jeunet muestra lo que llamamos «La Fusión» uniendo biológicamente al *homo sapiens* con el monstruo. Y en los dos siguientes títulos de la saga un tercer pasajero se presenta (el Depredador), para mostrarnos en el primero de los títulos (*Alien vs. Predator*) la confrontación entre aliens y en el segundo títulos la hibridación alienígena.

La idea del alien en el cine o en la literatura (es decir en la ficción), no es para nada nueva y referentes directos podemos tener en las novelas «*Las Criptas Yob-Vombis*» de Clark Ashton Smith, del año 1932, un relato de vampiros que transcurre en Marte y donde poco a poco van muriendo uno por uno hasta sólo quedar uno al final que es quien relata la acción o en la colección de relatos «*El viaje del Beagle*», donde el relato «*El destructor negro*» es considerado por muchos como el punto de partida para la llamada Edad de Oro de la Ciencia Ficción.

En el cine podemos encontrar referentes como «*It, the terror from beyond space*» dirigida por Edward Cahn en 1958, y que narra como una nave espacial llega a Marte para averiguar qué aconteció con una expedición anterior: sólo hallan al capitán, y el resto de la dotación ha desaparecido. Acusado de matar a sus compañeros, el hombre es apresado y conducido de regreso a la Tierra. Pero antes de despegar de Marte, una criatura se cuelga en el interior de la nave y, a lo largo del viaje, comienza a diezmar a la tripulación... «*Planeta Sangriento*» de Harrington (1956) donde En el año 1990 llega al planeta Tierra una llamada de auxilio de una misión alienígena estrellada en la superficie de Marte. Una expedición terrestre es enviada al planeta rojo pero luego de varios contratiempos logra dar con la nave extra terrestre. Todos sus tripulantes han desaparecido; y la misión terrestre de apoyo, localizada en la luna Fobos, ha logrado dar con el paradero de una sobreviviente alienígena. Pero en el viaje de regreso a la Tierra, la alien comienza a develar un desesperado apetito por la sangre humana. Con varias bajas en su tripulación, la misión de rescate parece llevar un destino incierto. O «*Terror en el espacio*» dirigida por Mario Bava, donde En un futuro próximo, un grupo de astronautas son enviados a investigar un extraño planeta, Aura, respondiendo a una transmisión de radio. Pero encuentran que está dominado por una fuerza extraña que controla sus cuerpos, y los fuerza a llevar a cabo actos en contra de sus voluntades. Sólo el capitán es capaz de oponerse.





Figura 9. It, Terror from beyond space, antecedente de Alien.

En particular los dos primeros títulos de la saga se han convertido en referentes para otros films como *Species* o *Starship Troopers*. Toda la saga nos muestra una imagen muy distinta del futuro más o menos inmediato.

Desde el punto de vista estético podemos decir que se encuadran (como comentamos al principio) en un marco claro de cine de género (Terror-Ciencia Ficción). Existen evidentes diferencias entre los seis títulos, aunque en todos ellos la factura cinematográfica está extremadamente cuidada. En varios de los títulos (sobre todo en el primero, tercero y cuarto) podríamos hablar de una «Estética sucia», industrial o religiosa. Y muchos de ellos han dado lugar a adaptaciones a otros medios, como el cómic (en la imagen podemos ver la portada de «*Batman contra Aliens*»), que nos ha parecido especialmente curiosa) a video juegos.

Se podría llegar a afirmar que *Alien* es una representación del MAL en general (referencias históricas podríamos encontrarlas en las figuras de los dragones, de los incubos, súcubus y demonios, duendes malvados, etc). La raza humana, representada por Ripley en la mayor parte de la saga, debe enfrentarse (como San Jorge con el Dragón) al Alien para evitar su propagación. Pero esa misma propagación nos daría una idea de que un alien podría ser también un VIRUS: contagia y destruye al individuo anfitrión con el único objeto de reproducirse. Cabe recordar que poco después del estreno mundial de *Alien* (al comienzo de la década de los 80 del siglo pasado) comienza a difundirse las noticias de los que en principio cierta parte de la prensa más conservadora llamó «El cáncer gay» y luego se conoció como el Sida. Así mismo muchos han visto en la figura del alien una metáfora del Cáncer que si no se le pone remedio acaba poco a poco con el individuo anfitrión.



Desde el punto de vista de la exobiología, en el primer título de la saga, *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979) se ven claros ejemplos del ciclo biológico del xenomorfo. Se puede observar cómo se reproduce, cómo se alimenta, cuál es su fisiología y cómo se comporta como un parásito. La capacidad de adaptación del extra terrestre es enorme, tal y como afirma Ash (Ian Hela) en un momento de la película: «Tiene la costumbre de mudar sus células por silicinas polarizadas, lo que le da una gran resistencia en condiciones ambientales adversas[...] Es una combinación de elementos que le convierten en un feroz hijo de puta». En el segundo título de la saga «*Aliens, el regreso*» (James Camero, 1986) se hace mayor hincapié en el carácter entomológico del alien. Por un lado el monstruo está representado esta vez como si de un insecto se tratara, ya que se dan muestras de gregarismo (viven en una especie de colmena u hormiguero y atacan como si fueran un enjambre) y, además, aparece por primera vez en pantalla la «reina alien», que es la encargada de poner los huevos de los cuales nacerán los terribles xenomorfos.

De la espectacularidad del segundo título, en *Alien 3* (David Fincher, 1992) se pasa a un acercamiento más íntimo a la saga, donde sólo se vuelve a luchar con un único alien, pero esta vez en un marco especial: una Prisión-Fundición-Convento del futuro. Conceptos de religión, Dios, Creación, Apocalipsis y destrucción están presentes en el film, así como una clara idea de Cristianismo e inmolación (sacrificio personal) para la salvación de la humanidad. (sin necesidad de contar el final, recordemos que la teniente Ripley se lanza al fuego purificador con los brazos abiertos en clara referencia a un Jesucristo crucificado para salvar al resto de los humanos).

En este título se puede hablar de «Polimorfismo». El alien adquiere los caracteres morfológicos del individuo que ha parasitado previamente. Si en los dos títulos anteriores eran humanos, los aliens tenían características morfológicas antropoides, pero en este caso el individuo parasitado era un perro, así que el alien esta vez caminará a cuatro patas.

En *Alien Resurrección* (Jean Pierre Jeunet, 1997), cuarta entrega de la saga intentaban resucitar a una Ripley muerta en la tercera parte y que vuelve a la vida gracias a que clonan unas células obtenidas de muestras de sangre. Conceptos como biotecnología y clonación están presentes en el film, así como la figura del «Mad Doctor», o científico malvado. El punto fuerte sobre la biología del alien en esta parte es la de la fusión genética con el xenomorfo. La resucitada Ripley tiene ciertas características del alien y el nuevo alien tiene características de los humanos (incluyendo que ya no es una especie ovípara sino vivípara, tal y como se muestra en la cruda secuencia del parto).





Figura 10. La resurrección de Ripley.

En Alien están mezclados muchos tipos de especies que conocemos, así, podríamos decir que se trata del cruce de un insecto y un reptil. Como las arañas, encierra a sus víctimas en un capullo (para luego ser infectadas por nuevos aliens), tiene la lengua retráctil y cambia la piel como las serpientes, usa la cola como un arma mortífera, casi como los escorpiones pero sin veneno, su cuerpo está dividido en lóbulos y sufre metamorfosis como varios insectos (lóbulos: hormigas, abejas... metamorfosis: mariposas). Pueden tener vida subacuática como los anfibios y en algún momento podríamos hablar de que poseen inteligencia.

En varios títulos nos encontramos con fusiones genéticas. Así, en el tercero podemos ver una recombinación genética con el huésped (el perro-alien), en el cuarto una fusión con el homo sapiens y en el sexto la fusión con el depredador.

6. CONCLUSIONES

Los alienígenas constituyen una hibridación perfecta entre la capacidad humana de imaginar ficciones y el más realista conocimiento científico. Como se ha repetido, la exobiología carece de objeto de estudio, y, por eso mismo, al pasar al mundo de la ficción se presta a crearse infinita variedad de seres y criaturas pobladoras del espacio. En particular el cine ha sido uno de los grandes protagonistas en la difusión cultural e iconográfica de los alienígenas. Esta exobiología imaginada por el séptimo arte ha sido especialmente creativa y variada, aunque a menudo partiendo de referencias científicas. Así, tras comprobarse la existencia real de los extremófilos, estos han hecho posible que se incremente la biodiversidad, tanto real como imaginaria.





Figura 11. Cuidado con el alien.

Se podría afirmar, sin lugar a dudas, de que Alien es el extremófilo más emblemático y terrible imaginado por el cine: se adapta a cualquier ambiente, es capaz de transformarse en función del huésped al que parasita y de sobrevivir casi en cualquier entorno. Por suerte también puede convertirse en un cariñoso animal de compañía, como en la película *Planet 51* (Jorge Blanco, Javier Abad, Marcos Martínez, 2009), donde sólo los carteros espaciales deben temer el ataque de los perros alien.

Recibido: junio-julio 2015, aceptado: septiembre 2015.

EDWARD HOPPER:
LA CINEMATOGRAFÍA DE LO PICTÓRICO.
EDWARD HOPPER: THE PICTORIAL SIDE OF FILM

Sofía Roda Onofri

RESUMEN

La relación entre Edward Hopper y el cine ha sido citada por diferentes historiadores a lo largo de los años. Se podría afirmar que su obra bebe en su esencia del arte de la cinematografía por lo que el gran campo de expresión que le proporciona el sutil lenguaje cinematográfico, se verá traducido en sus lienzos. Asimismo, debido a la insistencia e importancia en la localización del espectador, la composición de las escenas, la colocación de los personajes y la iluminación, numerosos filmes y, concretamente, la película de *Shirley: visiones de una realidad* de Gustav Deutsch que parte directamente de su obra, se relacionan con su estética y/o temática, por este motivo, su producción se podría llegar a interpretar por medio y a través del cine.

PALABRAS CLAVE: lienzo, cinematografía, espectador, travelling, plano fijo, iluminación.

ABSTRACT

The relationship between Edward Hopper and cinema has been cited by various historians over the years. One could argue that his work drinks in essence the art of filmmaking so the large field of expression that gives the subtle cinematic language, will be translated into his canvases. Also, due to the emphasis and importance on the location of the viewer, the composition of the scenes, the placement of the characters and lighting, numerous films and, specifically, the film *Shirley: visions of reality* of Gustav Deutsch directly part of his work, are related to its aesthetic and/or theme, for this reason, its production could get to interpret by means and through cinema.

KEYWORDS: canvas, cinema, spectator, travelling, fixed shot, illumination.

1. LIENZOS EN MOVIMIENTO

Shirley: visiones de una realidad (*Shirley: visions of reality*, Gustave Deutsch, 2013) nos hace realmente conscientes de la retroalimentación que ha habido entre Hopper y la cinematografía pero, además, al haber sido llevadas las obras del artista a la gran pantalla, se podría decir que por fin se desarrollan esas historias que todos





intuimos que se esconden detrás de las figuras congeladas del norteamericano, ya que parece que *algo va a suceder después, al menos eso sugiere la configuración de la imagen*¹.

La película se estructura como un conjunto de trece escenas, como si se tratara de un teatro filmado; sin embargo, el director dotó de movimiento a la estaticidad de los planos al introducir *zooms*, insertos, primeros planos, pequeñas panorámicas, movimientos de reencuadre, entre otros; no dejando de ser éstos, no obstante, una aportación subjetiva por parte del director.

Deutsch nos divide las escenas por medio de la utilización de fundidos a negro y, simultáneamente, las noticias de la radio y la rotulación de la fecha, el lugar y la hora nos sitúan en la época en la que se ambienta la acción. A continuación se abren los planos y vemos que poco a poco, como si fuese una *casualidad*, el movimiento de la protagonista dentro de los diferentes encuadres se va orientando hacia la recreación en *tableau vivant* de los cuadros de Hopper, para luego continuar con la narración de la historia.

Podríamos decir que Shirley sintetiza lo que intuimos en los lienzos del norteamericano: se nos sitúa en un tren que no sabemos hacia dónde la lleva; vemos el momento introspectivo junto a la ventana y a los lados de la cama; ella es esa mujer que no sabe qué hacer con su vida, que quiere a su pareja, pero no puede seguir con ella; huye a su mundo interior y de fantasía y, por medio de las noticias de la radio, vemos que la intentan arrastrar a la cruda realidad, situando a un personaje que parece que hace todo lo posible por evitarla; el *imposible final feliz*²; esa mujer que pocas veces se expresa ya que, una voz en *off*; nos suele llevar a través de sus pensamientos, al igual que ocurre en otros filmes que se relacionan con la estética de Hopper; entre otros.

En la primera escena, vemos que la protagonista entra anónimamente al vagón y, tras sentarse, el director nos introduce en la historia de Shirley por medio de un *zoom* hacia el libro que tiene en sus manos. Con esto se nos conduce por sus recuerdos por medio de *flashbacks*; gracias a ellos y, al igual que ocurre en películas como *La Biblia de Neón* (*The neon Bible*, Terence Davies, 1995), viajamos también a través de la historia personal de los protagonistas.

¹ LLORENS, Tomàs y OTTINGER, Didier (2012): *Hopper*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, p. 20.

² BOYERO, Carlos (2012): «Edward Hopper: el cine también es usted. Y la soledad», EL PAÍS, [en línea] <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/07/actualidad/1339096996_908292.html> [citado en 8 de junio de 2012].

2. HOPPER: ¿VOYEUR O FLÂNEUR?

A lo largo de los años se ha visto a Hopper como a un *voyeur*, una persona que, sentada ante su ventana, se convierte en partícipe de la vida de esas personas que no saben que están siendo observadas; no obstante, también deberíamos inscribirlo dentro de la *flânerie*. El *flâneur* es aquel personaje que deambula, callejea, observa a las personas y la ciudad mientras la recorre, es decir, que la descubre perdiéndose entre las calles, la gente, entrando en los bares, los restaurantes: Hopper *tenía la costumbre de mirar desde las vías del tren elevadas a la gente en sus apartamentos, especialmente cuando de noche, las lámparas estaban encendidas y podía verse el interior de las casas a través de las ventanas*³.

El artista nos sitúa *dentro* de la representación, pero lo hace desde dos puntos de vista: en el primero, observamos ocultos como *voyeurs*, se nos coloca como observadores inmóviles que espían desde algún lugar. Hopper disfruta inmiscuyéndose en las vidas ajenas, pero es un *voyeur* que, a su vez, pinta para un público *voyeurista*, ya que quien observa tampoco puede evitar dejar de mirar, siendo ésta también una metáfora de la experiencia del teatro y del cine cuando, sentados en la oscuridad, somos *voyeurs* que visualizamos la vida del otro. Y en el segundo punto de vista, a su vez, nos introduce en el mismo espacio que habitan los personajes, como un *flâneur*.

Es evidente que en las obras de Hopper el espectador juega un papel determinante, ya que convierte al público en un observador omnisciente; sin embargo, *la novedad radica en la naturaleza de nuestra situación, en nuestra implicación con esas escenas. Para situar al espectador, [...] Hopper se sirve de su sentido de encuentro e instantaneidad; [éste] es el resultado de una cuidadosa elaboración en la que intervienen la proximidad y la escala, [...] el ángulo perceptivo, el juego de luces y sombras, rasgos que nos incorporan al mundo de la escena y, al hacerlo, nos permiten, casi diría que nos obligan, a reflexionar sobre el lugar en el que nosotros nos encontramos*⁴.

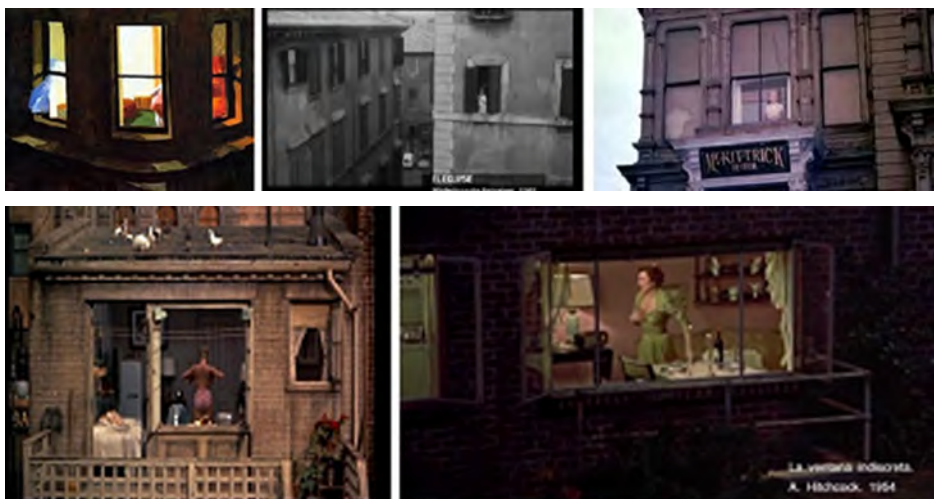
Es por la suma de la perspectiva, la escena, la iluminación, el encuadre, la colocación de los personajes y sus actitudes y, ante todo, nuestro punto de vista con respecto a la escena lo que nos hace sentir como si fuésemos una especie de intrusos en la vida de esas personas. En la mayoría de los casos no saben que están siendo observadas, algunas se encuentran absortas en sus rutinas diarias: *Night Windows* (1928); en sus pensamientos, como en *Room in New York* (1932) o, directamente, nos dan la espalda, como en *Office in a Small City* (1953).

En *Night Windows*, obra que se englobaría dentro del *voyeurismo*, Hopper nos coloca a una mujer que está siendo observada en un momento en el que cree que nadie la está mirando. Aquí se nos plantea una escena muy íntima, personal

³ RODRÍGUEZ, Carlos (2005): *Edward Hopper, El pintor del silencio*, [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=PaDTN8Mz3dg>> [20 de abril de 2014].

⁴ LORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 17.





y, a la vez inquietante, ya que ante este tipo de obras uno no deja de hacerse preguntas sobre la persona que está ante nosotros. Lo que presuponemos en este lienzo es que la figura que está contemplando la escena que se desarrolla también se encuentra cerca de una ventana mirando hacia afuera, puede que situada en un edificio un poco más elevado, creando un picado en la representación. Esta imagen nos traslada a fotogramas de numerosas películas como por ejemplo *El Eclipse* (*Leclipse*, Michelangelo Antonioni, 1962), *Camino a la perdición* (*Road to Perdition*, Sam Mendes, 2002), *La Ley del silencio* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954) o *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

Este tipo de iconografía no sólo servirá de inspiración para llevar a cabo determinadas escenas o planos filmicos sino que, en el caso de Hitchcock, se utilizará para crear una historia en sí, tal y como ocurre en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). Si hablamos de esa distinción entre el *voyeurismo* y la *flânerie*, podríamos leer esta película, en términos generales, como un filme exclusivamente *voyeurista*.

La ventana indiscreta es la historia de un fotógrafo que, tras sufrir un accidente, ha de quedarse en casa sin moverse y cuyo divertimento es observar por la ventana y espiar a sus vecinos de enfrente. En el fotograma extraído, sentimos que James Stewart es Hopper en el momento de pintar cualquiera de estas obras, debido a la iluminación, la angulación o las arquitecturas que enmarcan a las personas. A pesar de esto, *numerosas películas en color de Hitchcock, como La ventana indiscreta y Vértigo, crean «atmósferas Hopper».* Sin embargo, a pesar de que Hitchcock fue un «artista visual» muy parecido al pintor, puesto que preparaba sus planos y encuadres lenta y meticulosamente [...], habría que considerar la materia común con la que trabajan: una cierta «realidad» arquitectónica y espacial de Estados Unidos, que determina ciertos rasgos comunes⁵.

⁵ BOURGET, Jean-Loup (2012): «La esencia de lo americano», *Caimán Cuadernos de Cine*, vol. Extra. 1, núm. 8, p. 25.



Si tomamos como referencia las obras anteriores podríamos encuadrar a Hopper como a un *voyeur*. No obstante, cuando nos colocamos ante representaciones de su temprana etapa francesa como *Notre Dame* (1907) o *The Louvre in a Thunderstorm* (1909) o algunas más tardías, como *New York Corner* (1913) o *Early Sunday Morning* (1930), nos percatamos de que estamos ante un tratamiento que ya no se puede englobar dentro de la característica anterior.

En ellas, Hopper nos sitúa deliberadamente a pie de calle. Ya no se oculta, sino que nos coloca como si fuésemos un viandante que se encuentra en un paseo cualquiera. Estas imágenes traen implícito el desplazamiento del *flâneur* dentro de la ciudad, lo que implica movimiento, no el estatismo que trae consigo la figura del *voyeur*; ya que aquel se ubica y, a su vez, sitúa al espectador, entre la multitud. *El movimiento, los diversos trayectos, ir de unos lugares a otros es rasgo de la pintura que retrata la ciudad*⁶, estableciéndose el individuo que callejea como una *figura representativa para obtener esa experiencia urbana y moderna, mostrándose los espacios y las personas como si fueran observados por una persona peripatética*⁷. Podríamos relacionar esta tendencia de Hopper de perseguir las manifestaciones físicas de sus ideas (o tomando ideas para luego crear una que las conjugue), con ese director/realizador que se mueve y busca las localizaciones idóneas para sus escenas.

Obras como *Nighthawks* (1942), *New York Office* (1962) o *Room in New York* se nos presentan como una casualidad, como si fuésemos caminando y de pronto nos encontraríamos con un gran ventanal que nos deja ver lo que ocurre en el interior. En *Room in New York*, por ejemplo, podemos observar a una pareja inmersa en *ignorarse mutuamente*: él está absorto en la lectura, sin embargo, ella no lo está en el piano que toca. Todo se nos presenta desde un punto de vista anónimo que se cuela por una ventana, y las posturas de los personajes denotan introspección. Shirley nos expande esa historia imaginada por el espectador a través de una voz en *off* que nos hace partícipes de sus pensamientos: la protagonista no comprende el mundo que la rodea y se evade constantemente; quiere dejar a su pareja pero aún no sabe por qué.

⁶ LORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 17.

⁷ CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2012): *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*, Éditions Publibook, París, p. 203, [en línea] <http://www.publibook.com/librairie/images/9782748390988_d.pdf>.





Por tanto, dentro de la *flânerie* englobamos a aquellas obras en las que se nos sitúa a pie de calle, pero también, a aquellas en las que se nos coloca en el interior de la escena, junto a los personajes: lienzos como *The Sheridan Theatre* (1937), *New York restaurant* (1922), *Office at night* (1940), *Conference at night* (1949), *A woman in the sun* (1961) o *New York Movie* (1939).

El espectador es el *flâneur*, nosotros *estamos en el vagón del ferrocarril y en las calles, en la oficina, en el hall y en la habitación del hotel, estamos en el café, sentados ante el escenario, somos nosotros quienes nos movemos*⁸; como por ejemplo, en *New York Movie* e *Intermission* (1963), donde somos nosotros los que nos encontramos en el espacio de butacas junto a los protagonistas. En estas obras, no se nos muestra el espectáculo en sí, sino a esas personas que parecen dejar pasar el tiempo o esperar que algo ocurra, respectivamente, tal y como también podemos observar en la película de Shirley. En ambas escenas, la protagonista vaga en sus pensamientos, imagina a su amado, piensa en el mundo que la rodea y, a su vez, se evade del instante presente, elementos que pueden leerse en los lienzos del norteamericano.

Asimismo, *New York Movie* también ha servido de inspiración para películas como *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002), en la que la

⁸ LLORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 19.

alienación de la acomodadora *se traduce como un ritual clandestino, ese encuentro homosexual en la América de los años cincuenta*⁹.

Haynes recrea durante toda la película esa atmósfera que encontramos en Hopper: las luces y sus contrastes, los colores, el conflicto del personaje, observar una escena a través de la ventana o el momento introspectivo y meditabundo junto a ésta. Aquí vemos cómo se establece un claro guiño a la obra de Hopper; sin embargo, en películas como *Dinero caído del cielo* (*Pennies from Heaven*, Herbert Ross, 1981) se reproduce la escena por medio de un *tableau vivant*.

3. PINTOR DE LA MODERNIDAD: ICONOGRAFÍA Y HERENCIA CINEMATOGRAFICA. LOS DIFERENTES PLANOS

Hopper consigue captar la Norteamérica de mediados del siglo xx, convirtiendo sus lienzos en verdaderos iconos de la modernidad al revelar al mundo esa iconografía americana, mostrándola, no obstante, de una forma figurativa, a diferencia de las corrientes de moda contemporáneas. Hopper pinta la realidad desde su interior y sus emociones valiéndose, para ello, de la figuración, la iluminación y la composición de las escenas: *partiendo de algo real crea una abstracción de esa realidad a través de la luz, a través de la forma y del color; incluso la luz no es sólo luz, es volumen y es forma, se convierte en un elemento estructural clave para contar la historia*¹⁰.

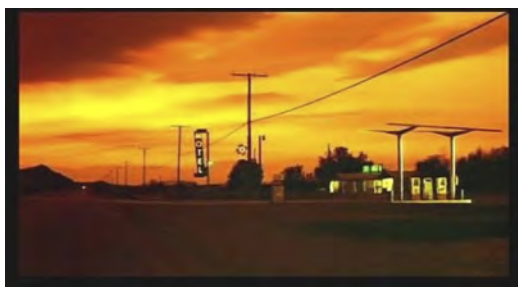
El artista nos hace entrever una realidad que nos es familiar, introduciéndonos en un mundo que ya hemos vivido. Nadie puede observar un cuadro de Hopper y mantenerse al margen, evitar una mirada retrospectiva, un cierto sentimiento de *dejà vu* y de empatía con los personajes y, a su vez, nos hace reconocer la Norteamérica de la época a través de sus edificios, calles, puentes, carreteras hacia el infinito, las casas aisladas de todo o esas gasolineras y moteles en medio de la nada; en *Gas* (1940), por ejemplo, nos habla de esa modernidad, de su afición por los viajes, pero también de las estaciones de servicio, moteles y bares de carretera típicos de Estados Unidos, elemento también repetido hasta la saciedad en múltiples *road movies* o en filmes ambientados en el oeste norteamericano, como *París, Texas* (*Paris, Texas*, Wim Wenders, 1984) o *Bagdad Café* (*Out of Rosenheim*, Percy Adlon, 1987); películas que, a su vez, relacionaremos con su estética.

Los teóricos hablan de que Hopper supone la *culminación* de ese sueño americano de poseer algún sello distintivo a nivel cultural, siendo la primera vez que se plantea la cuestión de la identidad con tanta radicalidad.

⁹ BENAVENTE, Fran (2012): «*Lejos del cielo*», *Caimán Cuadernos de Cine*, vol. Extra. 1, núm. 12, p. 31.

¹⁰ RODRÍGUEZ, Op. cit.





La alienación de la gran ciudad se traduce en sus obras, transmitiendo desasosiego, una cierta sensación de atmósfera enrarecida, provocando un sentimiento de inestabilidad en quienes las contemplan. Esta *extrañeza proviene de que el cuadro no sólo presenta una imagen: cuenta una historia. La profunda narratividad de los lienzos de Hopper, algo que es inherente al realismo norteamericano, no resulta muy próxima porque no es deudora tanto de la narratividad literaria como de la cinematográfica*¹¹.

Yo siempre me he preguntado qué es lo que hace que sus cuadros estén dotados de una cualidad cinematográfica. Hopper creaba estados de ánimo, atmósferas, contextos emocionales para sus personajes, sin contar ninguna historia. Sólo daba pistas. Y eso permite al espectador que complete esas historias por su cuenta. Los directores de foto y de arte también trabajamos así. [...] Nuestro lenguaje son las imágenes. Esa es la fortaleza del cine, que podemos comunicar de manera no verbal sensaciones e ideas sobre los personajes. Creamos el exterior para comunicar el interior. Hopper también estaba interesado en ésto, en cómo transmitir emociones de los personajes a través de lo que los rodeaba. Sabía cómo utilizar la luz, las formas, los colores y las sombras para conseguir lo que quería¹².

Las relaciones entre Edward Hopper y el cine se establecen en dos direcciones: por un lado, conocemos la afición del artista por el cine y, por otro, es innegable la influencia que su obra ha tenido en los cineastas. Sin embargo, la mayoría de los filmes que parten o se relacionan con la estética del pintor surgen a partir de los años 40 en adelante. Ésto puede deberse a la concepción cinematográfica de sus obras; a que a partir de los años —20 la producción y la fama de Hopper se disparan¹³ y también al hecho de que estamos en una época en la que las corrientes

¹¹ DE LA RUBIERA, Luis (2012): «Edward Hopper: el — storyboard' de la soledad», ARN Digital, [en línea] <<http://www.arndigital.com/cultura-y-sociedad/noticias/2573/edward-hopper-el-storyboard-de-la-soledad/>> [citado en 11 de junio de 2012].

¹² BERMEJO, Andrea G. (2012): «¿Adónde mira la mujer del cuadro?», EL PAÍS Cinemanía, [en línea] <<http://cinemanía.es/noticias/adonde-mira-la-mujer-del-cuadro/>> [citado en 8 de junio de 2012].

¹³ Se incluyen obras de HOPPER en la segunda exposición del MOMA; 1933: primera retrospectiva de Hopper en el MOMA, convirtiéndose en «el tercer artista estadounidense en merecer este honor»; y un largo etcétera. LLORENS y OTTINGER, Op. cit., pp. 183-185.



pictóricas preponderantes son abstractas, por lo que los cineastas buscan e investigan para encontrar a aquellos artistas de los que puedan inspirarse y beber. Edward Lachman, uno de sus más grandes admiradores, dice que *Hopper concebía a los personajes de sus cuadros como si fueran personajes de una película, creando narraciones con sus cuadros, ya que, pese a ser estáticos, todo espectador cuando se acerca a un lienzo de Hopper puede sentir e imaginar el antes y el después de lo que está viendo*¹⁴. Asimismo, muchos otros críticos han querido ver en Hopper un gran dibujante cinematográfico, ya que el procedimiento que lleva a cabo con sus bocetos y sus lienzos se relaciona muy estrechamente con la realización de *storyboards*.

No podemos negar que las composiciones de Hopper sean muy cinematográficas, puesto que enmarca las escenas, por ejemplo, viendo o siendo visto desde una ventana, dotando a los lienzos de una profundidad de campo y un plano abierto, donde el espectador puede imaginar lo que queda más allá de los límites del lienzo y todo esto, a su vez, es acompañado de la iluminación y de las puestas en escena típicas del cine¹⁵.

Debido a esta concepción cinematográfica de la estética pictórica, Hopper nos proporciona una imagen moderna de las ciudades; además de esto, en muchas de sus obras, también coloca al espectador en perspectivas que sugieren que estamos ante una escena tomada desde el interior de un vehículo o desde un tren en marcha, sintetizando la quietud y el movimiento al congelar un fotograma de una secuencia, puesto que parecen imágenes sacadas de un *travelling* o un plano panorámico. Margaret Thyssen considera a Hopper *un pionero de las vistas desde los vehículos en movimiento*¹⁶, por lo que podríamos decir que determinados lienzos nacen de una especie de visión fugaz, como si de una *road movie* se tratara: *Small Town Station* (1918-1919), *New York, New Haven and Hartford* (1931), *American Landscape* (1920) o *House by the Railroad* (1925).

En este último se crea un plano contrapicado que no nos permite ver la escena al completo: las vías cortan transversalmente la escena en dos, jugando con ese fuera de campo; la iluminación modela la escena y nos coloca ese cielo azul que lo podríamos asociar con el que baña casi toda la película de *París, Texas*. Éste es uno de los filmes en los que determinadas escenas nos hacen pensar en Hopper,

¹⁴ RODRÍGUEZ, Op. cit.

¹⁵ Estas últimas ideas se retomarán y se trabajarán en los apartados siguientes.

¹⁶ RODRÍGUEZ, Op. cit.





como por ejemplo, cuando Travis camina sobre unas vías del tren mientras es observado por su hermano desde lo lejos. Wenders lo resuelve por medio de una panorámica horizontal hacia la derecha que sigue al personaje a través de su recorrido. Al igual que en lienzos como *American Landscape* o *House by the Railroad*, podría ocurrir justamente lo mismo: una vista panorámica o un *travelling* que, siguiendo las vías del tren, se detiene para captar algo concreto del paisaje.

House by the Railroad, una de sus obras más famosas, ha dado mucho que hablar ya que parece inestable, como si hubiese algo perturbador en ella: puede que sea por el plano en las que nos la presenta: un contrapicado; porque la coloca totalmente aislada de la civilización; por la iluminación que crea grandes contrastes entre la potente luz del sol y el ángulo de sombra que oscurece la casa o porque nos recuerda a los turbadores faros, chimeneas, plazas y ciudades metafísicas de la pintura de Giorgio de Chirico. *A partir de la creación [de aquella] se definirá su estilo, no cambiando sustancialmente hasta el final de su vida. Abandonada, estéril, fantasmal, como un castillo encantado, con unas vías que llevan la mirada del espectador más allá del límite del cuadro. ¿Recuerdos de un viajero? Si Hopper representa personas en sus lienzos, éstas suelen aparecer de la misma forma que pintó en su momento esta obra: aisladas, solitarias, abandonadas*¹⁷.

Lo que transmite esta obra ha servido de inspiración para el cine, pasando a ser reproducida en numerosos filmes, como *Días del cielo* (*Days of Heaven*, Terrence Malick, 1978) o *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956). No es que estas películas hayan partido necesariamente de la obra de Hopper, pero no podemos negar que aquellas mansiones presentan una clara evocación hopperiana: el aislamiento de las casas, los extensos campos que las enmarcan, el estilo de las residencias, los planos, la iluminación o, simplemente, la temática.

Asimismo, en *Días del cielo* nos encontramos con numerosos elementos que se corresponden con esa realidad norteamericana que representa Hopper en sus obras: la presencia constante de la casa, ya que en numerosos planos podemos ver que la escena se ha encuadrado de tal modo que la mansión se ve a lo

¹⁷ VON BONIN, Wibke (2010): «1000 Meisterwerke Edward Hopper: Nachtschwärmer», R. M. Arts, [en línea] <<http://goo.gl/7GIFl>> [citado en 8 de marzo de 2013].



lejos, con su inmensa e inquietante presencia, al más puro estilo de las casas del norteamericano; el interior iluminado de los vagones a través de sus ventanas a la noche; o esa idea del *flâneur*, como ocurre en *Room in New York*, cuando Bill recorre la casa a la noche esperando ver algo a través de las ventanas iluminadas, deteniéndose a observar a su amada y a su marido en el interior.

En *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), Hitchcock pidió expresamente a sus escenógrafos que se inspiraran en *House by the Railroad* para hacer la casa de Norman Bates. Además del parecido estético de las mansiones, podemos ver que la casa de Hopper se sitúa en un plano contrapicado, apareciendo de esta misma forma la casa de Bates, en el momento más inquietante de la historia. Asimismo, en *Psicosis* se respetó también la iluminación de la obra, ya que en ambas imágenes las sombras proyectadas por el sol son idénticas.

De igual forma, el director británico volvió a beber de *House by the Railroad* para *Manderley*, la mansión de *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), para el Hotel McKittrick de *Vértigo* y para la escuela de *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963).





En Hopper la ficción está agazapada en la imagen, algo que tantos directores tratan de suscitar y que Hitchcock sabía fabricar tan bien¹⁸. Ésto lo podemos ver en las inquietantes ventanas de *Psicosis*, *Vértigo* o en la casa de *Rebeca*, ya que estamos ante esas ventanas hopperianas que no permiten que se vea el interior, creando esa atmósfera de inquietud, misterio e incertidumbre de lo privado, tal y como lo vemos en *House by the Railroad* o *Early Sunday Morning*.

Asimismo, Hopper nos presenta otro tipo de obras en las que percibimos que el plano de toma es totalmente fijo, como ocurre en *Compartment C, car 293* (1938), *Intermission*, *Chair Car* (1965) o *A woman in the sun*, por lo que podríamos decir que el movimiento se realizaría dentro del encuadre. En este tipo de obras también es determinante nuestra posición como espectador, ya que nos encontramos dentro del cine, junto al resto de pasajeros o en la habitación, observando *in situ*, como en *A woman in the sun*, en la que imaginamos a la mujer quitándose la ropa, caminando por la habitación, buscando algo o acercándose aún más a la ventana.

Asimismo, en esta categoría podríamos situar la totalidad de las obras tomadas por Deutsch para llevar a cabo la película de *Shirley: Hotel Room, Office at night, Morning sun, Sunlight on Brownstones*, entre otras, ya que los lienzos seleccionados traen implícito esa estaticidad del plano concebido por el norteamericano; no obstante y, como hemos citado anteriormente, el director a través de pequeños movimientos de cámara dota de movimiento a las diferentes escenas.

Dentro de los planos que hemos denominado *planos fijos*, en ocasiones, las personas que espiamos se encuentran totalmente abatidas o al menos así se traducen al espectador, sin que éste pueda hacer nada por ellos, como ocurre en *Summer Interior* (1909). Esta idea podríamos enlazarla con la experiencia cinematográfica

¹⁸ FRODON, Jean-Michel (2012): «Hopper-Hitchcock: La promesa de un relato», *Caimán Cuadernos de Cine*, vol. Extra. 1, núm. 6, p. 18.



en la que el espectador, ante una película y ante un cuadro de Hopper, no puede sino observar lo que ocurre ante sus ojos, sin tener la posibilidad de modificar absolutamente nada: Jeffrey en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), no puede sino ser un simple espectador oculto en el armario de lo que le está sucediendo a Dorothy. Ella está totalmente indefensa y Lynch, al igual que Hopper, nos ha metido dentro de la habitación, somos el espectador que espía desde un armario, desde el dintel de la puerta o desde un agujero en la pared de la habitación contigua —*Psicosis*—. En estas escenas, al igual que en obras como *Hotel Room* (1931), los artistas nos colocan a las mujeres totalmente desprotegidas ante una mirada que les arrebatara por completo su derecho a la intimidad.

Podríamos decir que estas mujeres se encuentran ante un futuro incierto, al igual que ocurrirá con las protagonistas de películas como *Bagdad Café* o *The Rain People* (Francis Ford Coppola, 1969). Vemos que ellas no saben qué hacer con su vida, por lo que deciden empezar una nueva, en ambos casos, huyendo de sus cónyuges. Si pensamos en *Bagdad Café*, Adlon nos coloca a Yasmín meditabunda ante la ventana y a los pies de la cama, al igual que también hará Coppola con Natalie o Deutsch con Shirley; relacionando estos momentos con obras como *Morning Sun* (1952) u *Hotel Room*.

Hopper también nos ha dejado unas escenas que parecen permanecer inalterables a lo largo del tiempo: no representa una escena congelada de una vida que, transcurrido ese instante, seguirá su curso, sino que capta un momento estático que, con el paso del tiempo, se mantendrá inalterable, reflejando un estado del ser más que una narración, colocando a las protagonistas en un estado atemporal perpetuo: *Summer Interior*, *City sunlight* (1954), *Sunday* (1926), *Summer in the City* (1950), *Automat* (1927) o *Eleven A. M.* (1926). Asimismo, obras como *Automat* o *Sunlight in a Cafeteria* (1958) nos presentan otra iconografía



de la mujer: aquella que, imbuida en sí misma, se detiene en alguna cafetería o restaurante para meditar, tomar algo o dejar pasar el tiempo, tal y como vemos en repetidas escenas de numerosos filmes como *Bagdad Café* o *Casa de Juegos* (*House of Games*, David Mamet, 1987).

Otro elemento característico de la pintura de Hopper era su fascinación por las perspectivas tomadas a vista de pájaro, extendiéndose éstas hacia toda su producción. Esta configuración de la escena, herencia de los artistas impresionistas, será tratada por Hopper de una manera mucho más dramática, como *Office at night* o, de forma casi cenital, en *Night Shadows* (1921). Ésto hace que se establezca a Hopper como a un pintor de la modernidad, ya que ha hecho que representantes de la cinematografía lo hayan considerado como un exponente de las perspectivas tomadas desde lo alto de una grúa, mostrándonos la ciudad y sus integrantes desde un particular punto de vista.

4. LA VENTANA: FUERA DE CAMPO Y MARCO REPRESENTACIONAL

La alienación que se percibe en sus cuadros no es la alienación del ser humano respecto a su semejante, sino la del ser humano respecto a sí mismo¹⁹.

Podríamos decir que los personajes siempre se encuentran situados dentro de un marco arquitectónico. Cuando hacemos esta afirmación nos referimos a que el artista suele crear un juego no sólo con el interior y exterior propiamente dichos, ya que recurre a ventanas y puertas que nos muestran lo uno y lo otro, estableciendo dos escenarios diferentes pero complementarios, sino que ese juego de interior y exterior se traduce también en sus personajes. Éstos se proyectan en el espacio por lo que el que observa puede intuir los pensamientos de los representados a través del marco en el que se los encuadra, prescindiendo *de los detalles y de la historia pues esas imágenes identitarias sustancian su significado*²⁰, eliminando, por tanto, todos aquellos elementos superfluos que obstaculicen el mensaje y la percepción de la obra.

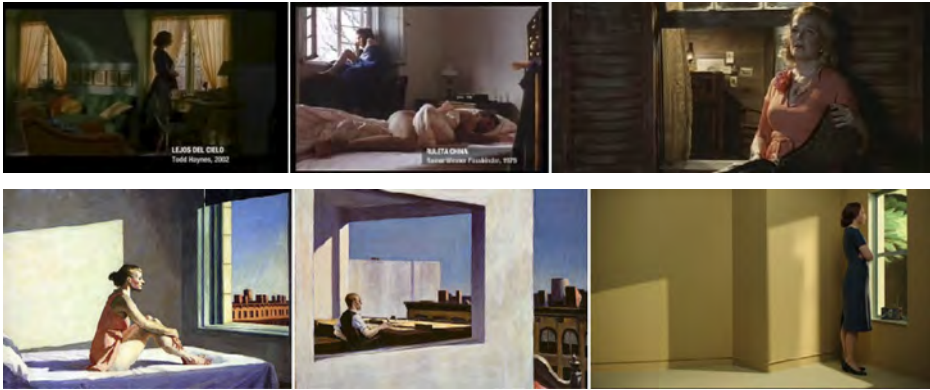
Para Hopper, las ventanas no sólo permiten la entrada de luz, sino que producen una especie de dualidad, donde las miradas generan un *fuera de campo espacial*, [crean] *un potente fuera de campo diegético*²¹. *El juego entre exterior-interior que se repite en todas estas obras permitiría pensar en un sentido simbólico, en un interior claustrofóbico y un exterior de libertad que está más allá de las posibilidades de los protagonistas*²². Ante cuadros como *Morning in a City* (1944), *Morning sun* o *A woman in the sun*, el artista nos coloca a sus mujeres desnudas y meditabundas,

¹⁹ LLORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 206.

²⁰ Ibídem, p. 14.

²¹ MONTERDE, José Enrique (2012): «Un pintor en la era del cine», *Caimán Cuadernos de Cine*, vol. Extra. 1, núm. 2, p. 8.

²² LLORENS y OTTINGER, Op. cit., p. 21.



absortas en sí mismas, pero a la vez nos sitúa una ventana, que nos incita a intentar vislumbrar aquello que pasa por la cabeza de esos personajes.

¿Y por qué la ventana parece evocar la nostalgia y la tristeza? *Las ventanas nos hacen mirar hacia adentro y, al mismo tiempo, crean un poderoso imaginario exterior. Son un —límite— no límite'. Funden lo privado y lo público. Ante un personaje frente a una ventana nos preguntamos ¿qué mira?, pero también ¿qué piensa?, ¿qué siente? Evoca el sueño y nos permite ver lejos, ver otras cosas. Las ventanas nos plantean la necesidad de ir siempre más allá. En este sentido, la ventana es un espacio para el recuerdo y para la ausencia: una incitación a la memoria*²³; tal y como vemos en películas como *Lejos del cielo*, *Ruleta China* (*Chinesisches Roulette*, Rainer Werner Fassbinder, 1976) o *La Biblia de neón*, donde los personajes, junto a las ventanas, meditan sobre su vida y evocan recuerdos.

No obstante, no podemos pensar en las ventanas sin tener en cuenta la luz, siendo, por tanto, dos elementos que se complementan. A partir de la disposición de la ventana Hopper estructura las luces y las perspectivas, estableciéndose una conexión que hace posible la concepción del lienzo tal y como lo imagina el pintor: la posible entrada de luz en cuadros que nos sitúan durante el día —*Morning sun*—; cuando éstas permiten la proyección de luz hacia el exterior —*Nighthawks*—; cuando enmarca a las figuras —*Room in New York*—; cuando nos posibilita entrar como espectador en la escena —*Office in a Small City*— o cuando crean una especie de telón que nos imposibilita ver el exterior —*Automat*—. En ésta, por ejemplo, se construye una escena que produce en el observador una fuerte sensación de aislamiento, ya que nos coloca a una mujer sola frente a un fondo negro que nos aísla aún más a la figura.

Si pensamos en Shirley y cómo nos narra su historia en las escenas que reproduce los lienzos de *Morning sun* o *A woman in the sun*, vemos cómo frente

²³ FREIRE, Héctor (2011): «*La ventana, un motivo visual*», *Publicación de Psicoanálisis, sociedad, subjetividad y arte*, vol. v, n.º 8, [en línea] <<http://goo.gl/n6b3Wo>> [citado en 10 de abril de 2011].



a la ventana piensa hacia dónde va su vida, qué hacer con su trabajo, el deseo de abandonar a su pareja o el miedo que le produce la realidad.

4.1. LA LUZ COMO MODELADORA DEL ESPACIO PICTÓRICO Y CINEMATOGRAFICO

Hopper dijo: *muchos pintores tienen la costumbre de pintar la luz del sol amarilla, pero esta luz no es amarilla, exceptuando la del amanecer y la del atardecer, el resto del día se trata de una luz blanca*²⁴.

Al igual que Vermeer o Rembrandt, Hopper también le dará importancia a la plasmación de la luz en sus lienzos, siento éste otro de los motivos por lo que muchos cineastas se han fijado en su trabajo, creando encuadres o atmósferas determinadas, tanto a través de guiños a su estética como por medio de *tableau vivant*.

La imperiosa necesidad de una correcta captación de la luz y el atender a la colocación de las barras de luz nunca antes se había utilizado de una forma tan generalizada en el arte de la pintura, puesto que se relaciona más con la cinematografía. Por tanto, podríamos decir que Hopper adquiere este recurso filmico y, a su vez, por este motivo, un gran número de cineastas se sentirán atraídos por su obra.

En un primer momento, la luz de Hopper será herencia de los artistas impresionistas, ya que, sin esa etapa francesa, no podríamos entender la rapidez con la que se aclaró su paleta, ni su luz; para posteriormente conjugarlo con aquella que caracteriza al arte de la cinematografía y la que podemos encontrar en la realidad americana. Hopper la define, la moldea tal y como se percibe en la realidad, estableciendo las barras de luz con una gran intensidad y precisión, elemento que se hará posteriormente con la iluminación dramática en el cine de posguerra, aunque preludiada en el Expresionismo Alemán. A partir de este momento, la luz en la cinematografía será algo que participe de una forma activa en la creación de las atmósferas, pasará a ser descriptiva y, por tanto, aportará información. Por ejemplo, aquí podríamos citar el grabado de *Night Shadows*, obra que coincide con la eclosión del cine expresionista alemán. No es de extrañar que Hopper se sintiera atraído por esta corriente cinematográfica, ya que ésta presenta una gran tendencia a la introspección, encuadrándonos dentro de una tendencia existencialista, al igual que el arte de Hopper, donde las personas se enfrentan ante un mundo que no comprenden, ante una búsqueda del individuo.

El cine expresionista no sólo nos habla de determinadas historias, sino también de una estética concreta, cuyas atmósferas asfixiantes serán fácilmente reconocibles por sus fuertes contrastes lumínicos, modelando éstos, a su vez, el espacio arquitectónico. En obras como *Night Shadows*, podemos observar esa expresión por medio de la iluminación. Un año después de la creación de este grabado asistimos al estreno de películas como *Phantom* (F. W. Murnau, 1922),

²⁴ RODRÍGUEZ, Op. cit.





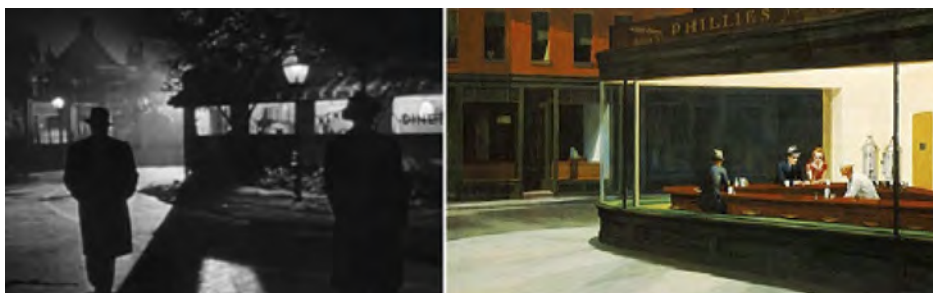
con sus atmósferas y proyecciones de luz, al igual que ocurrirá posteriormente con películas como *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, Alfred Hitchcock, 1951) o *Perversidad* (*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945). En estas últimas vemos un claro denominador común, que no es otro que la relación estética cinematográfica de la época, preludiada por Hopper con el expresionismo alemán en su aguafuerte y, posteriormente, introducido en América por el cine de posguerra, tanto americano como europeo.

Al margen de quién haya influido a quién, las proyecciones de luz y sombras conseguidas por Hopper se repiten en los filmes. En *Night Shadows* se utiliza la visión aérea que tanto habían usado los impresionistas. No obstante, la perspectiva en el grabado se utiliza con unas tensiones dramáticas más profundas, con un punto de vista casi cenital, como tomado desde una grúa, elemento que también lo vemos en Lang y Hitchcock, en las obras anteriormente citadas.

Lo que quería captar Hopper en su grabado es la representación de la sombra del personaje y del árbol en el suelo y la fachada, como también veremos en obras como *Early Sunday Morning*, en la que las barras de luz son proyectadas por el sol de la mañana, confiriéndole a ésta ese aire misterioso que intuimos en *Night Shadows*. Sin embargo, con el paso de los años, el pintor se irá centrando cada vez más en la plasmación de las luces y no en las sombras.

Las barras de luz de Hopper se establecen en varias direcciones, siendo éstas proyectadas en los suelos y en las arquitecturas, cobrando vida a la noche, cuando los establecimientos (*Nighthawks* y *Drug Store*, 1927) o casas (*Room for tourists*, 1945) alumbran las calles, es decir, cuando se proyectan desde adentro hacia afuera; cuando es la luz del sol la que tropieza con elementos y las proyecta (*Early Sunday Morning*); las farolas (*Night Shadows*) o cuando las barras de luz se introducen a través de las ventanas, hacia los interiores. En este último





apartado, la luz nos habla del estado emocional de los personajes, de su soledad, como intuimos en *Morning in a city*, *Morning sun* o *A woman in the sun*, en los que *la ventana al exterior permite la entrada de luz que se refleja en la pared, siempre en atención a ejes verticales y diagonales, evitando la frontalidad y, así, construye el espacio en el que se sitúan las cosas*²⁵.

Una de sus obras más cinematográficamente citadas es *Nighthawks*, ya que ha servido de referente y motivo de inspiración para numerosos filmes por lo que transmite, por la significación que trae consigo, el encuadre, las luces y las sombras o la estética en sí, ya que consigue introducirnos en una escena típica del cine de detectives o del *film noir*: *Nighthawks denota el conocimiento de Hopper hacia la temática de las películas de 1930, especialmente, la relacionada con los gánsters y paralela o anticipa la llegada del estilo del Film Noir, a principios de los '40*²⁶; convirtiéndose, así en *una imagen poderosa y evocadora de la alienación urbana*²⁷.

En *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946) vemos similitudes no sólo con la iluminación de *Nighthawks*, sino con la estética hopperiana en general e incluso elementos característicos de su obra, como ese ambiente *cargado* de los restaurantes al caer la noche; chimeneas y tejados; perspectivas a vista de pájaro; contrastes de luces y sombras que nos recuerdan a *Night Shadows*; las barras de luz en paredes y suelos; el viaje en tren o el observar cómo los ladrones saquean la fábrica a través de una ventana.

Podemos ver un gran número de películas, además de la anterior, que presentan esa relación con la estética del pintor o que parten directamente de la obra

²⁵ LLORENS y OTTINGER, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ DOSS, Erika (1983): «*Edward Hopper, Nighthawks and Film Noir*», *Essays in Film and the Humanities*, vol. II, n.º 2, p. 4.

²⁷ GLAVES-SMITH, John (2013): *Arte al detalle, Primera mitad del siglo XX, Constructivismo, dadaísmo, vanguardia, pintura mexicana, arte chino*, Barcelona, p. 62.

de Hopper, como *El final de la violencia* (*The end of the violence*, Wim Wenders, 1997) o *Dinero caído del cielo*. En ésta, la reproducción de *Nighthawks* en *tableau vivant* es evidente, al igual que ocurre en *El final de la violencia*; sin embargo, en *Forajidos* o *Éxito a cualquier precio* (*Glengarry Glen Ross*, David Mamet, 1992) la referencia se establece en cuanto a la estética: la disposición de la cafetería haciendo esquina, las barras de luz en el suelo que iluminan una calle oscura, la inevitable presencia de la noche o la escasa gente sentada en la barra.

La iluminación llegará a ser tan importante que se convertirá en la protagonista de su última etapa, en esas habitaciones y muros de luz: *quizá, en parte al menos, por la influencia del cine, Hopper, [irá] transformando gradualmente su pintura para dar cada vez más importancia a la luz*²⁸. Éste cambio se ha ido prelujiando en lienzos como *Sunlight in a Cafeteria*, obra en la que la luz y el espacio constituyen el tema central. Hopper dice: «*Siempre me ha intrigado una habitación vacía [...], cuál sería el aspecto de una habitación cuando nadie la miraba. [...] He trabajado tanto con la figura, que he decidido dejarla fuera*». *Hopper pinta Sun in a empty room*²⁹.

CONCLUSIÓN

Podríamos decir que las películas que se han ido mencionado y analizado a lo largo de este trabajo nos hacen pensar en cómo Hopper dispone sus escenarios pictóricos y, a su vez, en cómo los cineastas estructuran sus encuadres a partir de él; pero, además se nos retrata una determinada estética cinematográfica que se relaciona con aquellos filmes en los que la alienación del ser humano; lo oscuro del mundo interior y, por ende, exterior; la introspección y la complejidad de las tramas personales, todos ellos elementos que se leen en los lienzos, encierran un imposible *final feliz* para los protagonistas, si pensamos éste desde la perspectiva del *happy end* de Hollywood, propiamente dicho.

Lo que Hopper consigue es extraernos de la realidad que en sus lienzos se representa, ya que una vez observado su contenido físico, intentamos, en la mayoría de los casos, ir un poco más allá e imaginar lo que ocurre en la vida de los protagonistas, sustrayéndonos de la mera representación para mostrarnos que su producción puede llegar a crear un poderoso universo metafísico debido a la concepción fílmica de sus obras. Lo que consigue aquí la cinematografía es poder recrear y ampliar ese imaginario, esos desarrollos argumentales que se proyectan al espectador a través de los lienzos. Es el encuadre, la localización de los personajes y del espectador, la composición de las escenas y la iluminación lo que nos ha permitido realizar una lectura cinematográfica de sus obras, ya que visualmente se estructuran como planos pensados a través del lenguaje del cine.

²⁸ LLORENS y OTTINGER, *op. cit.*, p. 15.

²⁹ *Ibidem*, p. 205.



Todos los filmes mencionados, con *Shirley* a la cabeza, no hacen sino remarcar la evidencia del trasfondo argumental que esconden sus cuadros, ya que la comparación a nivel visual y, podríamos decir, psicológico, connota la fuente de la que parte para luego pensar sus obras.

Recibido: junio-julio 2015, aceptado: septiembre 2015.



GRAND CANARY: UN ANALISIS SECUENCIAL GRAND CANARY. A SEQUENTIAL ANALYSIS

Gonzalo M. Pavés
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Grand Canary, una producción de la Fox Film Corporation de 1934, se convirtió en un film polémico por la manera en que reflejaba la situación social del archipiélago canario. En el presente artículo se intenta aproximarse y analizar a sus principales rasgos narrativos y visuales.

PALABRAS CLAVE: Grand Canary, Fox Film Corporation, Hollywood, Melodrama.

ABSTRACT

Grand Canary, a 1934 Fox Film Corporation, it became a very controversial film in Spain because the way it represented the social situation of the Canary Islands in those years. This article tries to approach to its visual and narrative main contents.

KEYWORDS: Grand Canary, Fox Film Corporation, Hollywood, Melodrama.

Desde el punto de vista de su estructura, y teniendo en cuenta la organización de los relatos en el cine de Hollywood de la época, *Grand Canary* es una obra convencional. Nada chirría, todo se ajusta a las reglas del lenguaje y de la narración clásica. El despliegue narrativo expuesto por la película es sencillo, tan diáfano que, sin excesivos adornos ni galanuras, pone en evidencia la existencia de un armazón subyacente, de corte clásico, que se apoya en la presencia de los tres actos tradicionales en cualquier proceso dramático: planteamiento, nudo y desenlace¹. En ese sentido el cine clásico norteamericano sigue, a pies juntillas, las «convenciones de la narrativa occidental sistematizadas y puesta en vigor ya por Aristóteles en su *Poética* basándose en sus estudios de la tragedia griega clásica»². Hollywood narraba historias que perseguían absorber emocionalmente a sus espectadores implicarlos en los acontecimientos que sucedían en la pantalla. El público debía sentirse identificado con los personajes y con los derroteros del argumento. Debían ser miedo, alegría, tristeza y melancolía. El cine americano buscaba el corazón sin hacer concesiones. «Si en su visita a la sala cinematográfica el cliente no se sentía conmovido, la mayoría saldría del cine con la sensación de que no lo habían entretenido adecuadamente y



de había malgastado su dinero»³. El guion se concebía como un perfecto engranaje en el que todas las piezas tenían que su sitio y su función. Nada era baladí. Nada se dejaba al albur de la improvisación.

Con el fin de guiar al lector por cada una de las secuencias y escenas de la película, se ha elaborado el siguiente cuadro resumen a modo singular «hoja de ruta» filmica.

GRAND CANARY. ESTRUCTURA NARRATIVA. CUADRO RESUMEN
Primera parte: planteamiento
1. Títulos de crédito. 2. Presentación de personajes. Los pasajeros embarcan en el <i>Aurora</i> . 3. Inicio de la travesía hacia las Canarias. 4. Primer cruce de palabras entre el Dr. Leith y Lady Mary Fielding.
Segunda parte: nudo
5. Escala en Las Palmas. 6. Última noche de viaje: Love is in the air. 7. Llegada a Santa Cruz. Leith decide desembarcar. 8. Mary cree que ha perdido a Leith para siempre. 9. Riña en una venta palmera. Leith pierde el <i>Aurora</i> . 10. Fiebre amarilla en la isla. 11. Lady Fielding recupera la esperanza. 12. En la mansión de los cisnes. 13. Lord Fielding irrumpe en escena. 14. Reencuentro de los amantes. Mary cae enferma.
Tercera parte: desenlace
15. Mary se debate entre la vida y la muerte. 15.1. Jimmy Corcoran llega con los medicamentos. 15.2. La Marquesa conoce a Jimmy. 15.3. Sue Tranter se confiesa ante Corcoran. 15.4. Lord Fielding trata, infructuosamente, de recuperar a su esposa. 15.5. Leith desesperado inyecta su suero a la enferma. 15.6. Mary despierta. 16. Leith pierde a Mary y Sue le confiesa su amor. 17. El doctor Milagro. 18. Daisy y Leith en el Hotel Hemingway. 19. Leith se despide de la isla y de Mary.
Epílogo. Leith regresa a Liverpool redimido



¹ JEWELL, Richard (2007): *The Golden Age of Cinema. Hollywood, 1929-1945*, Malden (MA), Blackwell Publishing, p.161.

² NIANDÍA, Mario (1996): *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, , p.60.

³ EWELL, Richard (2007): *op. cit.*, pp.159-160.

1. TÍTULOS DE CRÉDITO

Aunque nunca se da mucha importancia a los títulos de créditos, desde el punto de vista narrativo, estos cumplían una función importante. Desde luego tenían la misión de dar cuenta de los responsables, tanto en el campo creativo como técnico, de la producción cinematográfica. En ese sentido actuaban de la misma forma que la firma del artista en cualquier otra manifestación artística. Pero al margen de este cometido casi notarial, las imágenes sobre las que se sobrepresionan los títulos de créditos también desempeñaban el papel de una pequeña obertura que, con un montaje poético, constituía un avance del contenido y el tono, casi siempre gracias a la música, de la historia que estaba a punto de comenzar. Esto fue así al menos hasta los años cincuenta cuando, por influjo de la televisión, «se puso de moda la costumbre de no comenzar las películas por un genérico sino por una secuencia completa —generalmente de acción— al final de la cual se intercalaban los títulos de crédito»⁴.

Grand Canary, en cualquier caso, responde claramente a una tradición anterior. Sus títulos de crédito abren la narración con una sucesión de imágenes, posiblemente filmadas en las islas, que trasladaban al espectador al marco geográfico donde se iba a desarrollar la acción. Bajo los nombres del estudio y del productor, Jesse L. Lasky, se adivina la silueta oscura de los bordes de un barranco que, de manera abrupta, se precipitan hasta el mar mientras en el horizonte, tras una nube, los rayos del sol prometen un nuevo amanecer. Este paisaje de indudable influencia romántica que recuerda, en su composición, la obra del pintor C. D. Friedrich «Acantilados blancos en Rügen» (1818), resume el espíritu de su argumento, una historia de caída y redención. Los primeros acordes de la banda sonora que acompañan a esta imagen son majestuosos, teatrales. Retumba solemne la percusión y la voz grave de los instrumentos de viento impregna de dramatismo la atmósfera cinematográfica. Algo está a punto de ocurrir. A continuación aparece el nombre del protagonista por encima del título de la película. El tono de la música cambia radicalmente. Frente a la severidad de su arranque, ahora parece inclinarse por una melodía edulcorada y sugestiva que, va a acompañar al resto de los títulos de crédito compuestos por tres planos generales donde se adivinan los perfiles de una aristada costa azotada por las olas. El evocador y sensible tema musical se superpone a la dureza del litoral insular. De alguna manera simboliza las fuerzas enfrentadas en la trama. El embate insistente de un amor puro va a terminar por suavizar la severidad y la amargura del protagonista.

⁴ ONAINDÍA, Mario (1996): *op. cit.*, p.82.



2. RUMBO A LAS ISLAS CANARIAS

Todas las historias del cine clásico arrancaban *in media res*. Principiaba así el relato cinematográfico en medio del asunto y no en su comienzo. Esta convención seguida a pies juntillas por la mayoría de las producciones del Hollywood de la época clásica obligaba al guionista a seleccionar un punto arbitrario dentro de una historia más larga, de tal manera que los hechos que habían desencadenado el conflicto, normalmente, habían ocurrido mucho antes del comienzo de la narración. Era una táctica singular, pero narrativamente muy efectiva con la que se conseguía despertar la curiosidad y el interés del espectador desde el inicio de la película.

Pero el comienzo del filme también era utilizado para presentar una situación determinada delimitando primero el espacio y el tiempo de la acción, para después definir psicológicamente al protagonista y a los distintos personajes principales que le iban a acompañar en su peripecia y, por último, suministrar suficiente información al público sobre el género al que se adscribía la propia película. Muy rápidamente la audiencia comenzará a comprender las motivaciones de sus acciones y, lo que es más importante, la clave de sus conflictos. Son estos los que romancearán la historia, los que obligarán a la narración a desplegarse ante nuestros ojos. Al final de este primer acto, la audiencia debería saber qué es lo que está en juego y compartir, con entusiasmo, los esfuerzos del protagonista de alcanzar sus metas.

La primera secuencia de *Grand Canary* respeta absolutamente estas dos tradiciones. Cuando terminan los títulos de crédito el drama que asola al protagonista ya se ha desencadenado. Un mozo transporta en su carretilla una caja donde se puede leer, impresa en una de sus caras: LIVERPOOL. Más adelante cuando deje su carga se muestra en otro lateral su destino: SANTA CRUZ, ISLAS CANARIAS. De esta ingeniosa manera se nos sitúa en un lugar concreto al tiempo que nos indica que el argumento gira en torno a un largo viaje en barco hasta un lugar que, por aquel entonces, resultaba lejano y exótico. El ambiente es portuario. Hay una actividad frenética. Los operarios van y vienen. Es de noche, llueve persistentemente. Todo está difuminado por una espesa niebla. Con tintes de incertidumbre y fatalidad, la banda sonora colorea todos estos momentos iniciales. Un automóvil se detiene y de él salen Ismay y un sombrío Dr. Leith. Fiel a las reglas de la construcción del relato hollywoodiense, el comienzo es un momento privilegiado narrativamente. Es ahora cuando se lleva a cabo la presentación de los personajes alrededor de los cuales girará todo el argumento. Para crear más expectativas sobre el protagonista y realzar su importancia, a veces se prolonga el momento de descubrirnos sus rasgos. La cámara juega con el espectador, dilata el momento. Muestra su figura, pero no su rostro. Algo así ocurre con el Dr. Leith. En estas primeras escenas aparece encorvado, envuelto en su gabardina y con un sombrero embutido hasta las orejas. Camina vacilante, con claros signos de estar borracho. Ismay, su fiel amigo, lo acompaña a bordo, lo sostiene del brazo mientras, desganado, sube uno a uno los peldaños de la escalerilla. Ni siquiera cuando el contador de navío le pregunta su nombre, Leith contesta. Es Ismay el que se erige en su portavoz. Solo cuando tambaleante se dirige por la cubierta hasta su camarote, el espectador vislumbra entre las sombras el perfil del protagonista. Su gesto es duro, avinagrado. Es un héroe penitente, ha caído en desgracia y se mueve casi como un muerto viviente, sin voluntad, abatido por el peso de la culpa.



Al resto del pasaje se va presentando en escenas sucesivas. Tras Leith embarca Jimmy Corcoran, antiguo boxeador, campeón mundial de los pesos pesados y asiduo lector de Platón. Poco después la encantadora Lady Fielding y su amiga Elissa Bayham. Mary regresa a las Canarias tras una breve estancia en Inglaterra, su alegre y despreocupada acompañante suspira, con picardía, por encontrar a bordo «un par de hombres interesantes». Más adelante, en plena travesía, y ya instalados en su camarote, se dan a conocer Daisy Hemingway y los hermanos Robert y Susan Tranter. Su encuentro es interesante porque, para caracterizar mejor a estos personajes secundarios, el guion echa mano de otro de los procedimientos habituales en el cine clásico americano. Al presentarlos conjuntamente, compartiendo un mismo espacio, se subrayaba, por contraste, los rasgos fundamentales de la personalidad de unos y de otros. Aunque no se explicita los jóvenes hermanos Tranter viajan hasta las islas para fundar en ellas una misión religiosa. Visten de oscuro y sus maneras son ceremoniosas y educadas. Robert resulta envarado y torpe, Susan parece haber abrazado la fe para ocultar su frustración sentimental. Frente a ellos se encuentra Daisy. Su entrada en escena es impetuosa. Nada tiene que ver con sus compañeros. No coinciden ni en sus actitudes ni en su iconografía. Florea su indumentaria y sobre ella menudean las joyas. Frisando los cincuenta, fuma y al sentarse cruza las piernas de manera poco elegante. Habla con desparpajo, cotorrea en jergonza y su diálogo está salpicado de interjecciones e imprecaciones. Para ahondar más en las diferencias el guion da a entender, gracias a sutiles insinuaciones, que el oficio de Hemingway dista de ser algo muy respetable. Instalada en Santa Cruz, allí regenta un local, una especie de «hotelito» donde los clientes duermen y desayunan. El tipo de negocio que a Robert Tranter «me temo no le interesaría»⁵.

En estas primeras escenas se irá desvelando el misterio que rodea al Dr. Leith. Es él el que cumple la función de sujeto narrativo, el eje en torno al cual se van a organizar la información que, de modo gradual, se irá suministrando a los espectadores a lo largo de estas escenas iniciales. Una imagen aquí, un gesto allá, la mayoría de las veces a través del diálogo. Cuando Ismay acude a hablar con el capitán Renton para interceder por su amigo se adivinan los primeros elementos de su tragedia. Ismay apela a su autoridad para que ayude a Leith mientras esté a bordo. El capitán se muestra receloso, por su actitud se adivina que conoce la historia que rodea a su nuevo pasajero. «Veo que ha oído hablar de él» le dice Ismay «Créame Harvey no es el monstruo inhumano que ha descrito los periódicos. Tendrá la oportunidad de juzgar por sí mismo», lo exhorta leal y convencido. La lealtad de Ismay es absoluta. La actitud desdeñosa de Renton le obliga a implorar su ayuda:

⁵ En la novela la naturaleza del negocio de Daisy está más claramente sugerido. Ella misma dice: «No lo creería —insistió la Hemingway con untuosa vehemencia—. No creo que nadie trate a sus niñas como yo trato a las mías. Esto no es una catequesis, desde luego. Lo reconozco. Pero se hace justicia a todo el mundo. ¿Comprende? No quiero que nadie se sienta aquí desgraciado. Y aquella que no quiera quedarse, puede irse». [CRONIN, A. J., (1965): *Gran Canaria*, Barcelona, Círculo de Lectores, p.127].



ISMAY

Se lo suplico en nombre de la humanidad, en nombre de la ciencia. Ha recibido un duro golpe, tal vez un golpe demasiado duro. Verá, yo también soy médico y sé de lo que estoy hablando. Su inteligencia es un don precioso.

CAPITÁN

Extraña clase de genio.

ISMAY

Un genio sin lugar a dudas y éste es un calificativo que no utilizo a la ligera.

CAPITÁN

Bueno, ¿qué quiere usted que haga?

ISMAY

Ayúdele a salvar esa mente. Ayúdeme a protegerle contra la debilidad, de la... la desesperación.

Mientras transcurre esta conversación Leith, solo en su camarote, vaga por el estrecho espacio con semblante contrariado, agrio, incómodo, forzado a emprender un viaje en contra de su voluntad. En un momento de esta escena Leith fija su mirada en la litera y, gracias a un *flashback* (el único en toda la película), retrocede a un tiempo anterior. La litera le recuerda a un quirófano. Acaba de morir un paciente en la mesa de operaciones. Lo rodean Leith y dos compañeros. Las sombras dominan el espacio, no hay diálogo, sólo un travelling de acercamiento hasta un primer plano de Leith subraya la tragedia. Iluminados cenitalmente y rodeado por las sombras, sus rasgos se convierten en una suerte de extraña calavera. El paciente ha muerto entre sus manos.

A través de esta vuelta visual y breve al pasado se nos presenta la raíz de los desvelos del protagonista principal, pero para completar su retrato la película además recurre a otra estrategia muy habitual en el cine de Hollywood. En ocasiones la presentación está en manos de los otros, es decir, en lugar de hacerlo directamente, el guion presenta al héroe y sus conflictos por medio de las opiniones que de él tienen el resto de los personajes. En *Grand Canary*, este recurso aparece claramente utilizado en la escena en que los pasajeros del *Aurora* celebran su primera cena con el capitán del barco. Leith, por supuesto, está ausente, hecho que no evita que toda la conversación gire en torno a él. Es ahora cuando, a través de los comentarios, se transmite a los espectadores la información acerca de lo que ha ocurrido y de cuál es la posición que mantienen cada uno de los comensales frente a su compañero de viaje.



La escena comienza con el plano de la silla vacía reservada para el doctor. Cuando el capitán revela a sus convidados el nombre del misterioso pasajero todos reconocen las noticias que la prensa ha difundido sobre las «malas» prácticas del Dr. Leith. De esta forma se revela el conflicto que el héroe tendrá que superar a lo largo de la película: Sobre él pesa la deshonra profesional y el desprecio social por la muerte de tres personas tras intentar salvarlas suministrándoles un suero de su invención. La prensa ha agitado el escándalo transformando un fracaso en un asesinato. No todos los presentes mantendrán la misma actitud. Mary y Jimmy Corcoran se muestran comprensivos y tolerantes, Elissa Bayham da pábulo a los comentarios insidiosos publicados en la prensa: «Experimentar con seres humanos. Sólo porque ese individuo es un fanático, un demonio». Daisy Hemingway, por su parte, sostiene sin reparos: «No me hubiera embarcado en ese viaje de haber sabido que a bordo se encontraría un sangriento asesino». Sólo Sue Tranter sale en defensa de su antiguo jefe: «Trató de salvarlos» interviene indignada «lo habría conseguido si el hospital no le hubiera impedido utilizar su suero antes de que fuera demasiado tarde. Murieron... hubieran muerto de todas formas. Los periódicos se hicieron eco de ello y lo convirtieron en un escándalo. Y el hospital y los médicos se volvieron contra él, lo destruyeron por celos y por despecho».

En esta parte de la película por tanto, además de presentarse a los personajes se ha establecido la situación de partida. Ese orden inicial el héroe habrá de superar. Por esa razón es interesante el papel que cumple en la historia el personaje de Ismay, alguien que sólo encontraremos al principio y al final de la película. Narrativamente desempeña una función importante. Es el que impulsa a Leith hacia el cambio, el que le marca el objetivo: recomponerse. Harvey Leith se embarca en la *Aurora* a su pesar. Para él su camarote es una prisión en la que deambula, preso de su propia ansiedad, como una fiera enjaulada. No cree en las propiedades sanadoras del viaje que lo va llevar hasta el continente africano. Cuando Ismay le recuerda que en pocas jornadas estará en aguas más cálidas y bajo la luz radiante del sol, él refunfuña descreído y se revuelve en su dolor contra todos aquellos que, injustamente, le consideran un asesino: «Eso es lo que creen. ¡Canallas! La mayoría son unos ignorantes, unos ambiciosos, unos puercos hozando en el estiércol de la mentira». Leith se siente roto en pedazos, pero Ismay, impasible, insiste en el propósito que debe tener el viaje: «Tienes que juntarlos de nuevo... por nosotros y por la Humanidad».

Evidentemente para que haya emoción, la lógica narrativa interpondrá entre el héroe y su destino escollos y contratiempos de diversa naturaleza a lo largo de su camino. En el caso de Leith el primer obstáculo que debe superar será él mismo. Durante esta primera parte de la película, su actitud es derrotista y amargada. El viaje para él no tiene sentido, es un camino hacia la perdición. En el puerto de destino no hay un futuro resplandeciente esperando para él. Su espalda está abatida por un sino trágico y siniestro. Cuando Sue le ofrece su ayuda, la rechaza con aspereza: «No gracias, señorita Tranter, prefiero permanecer perdido». Su camarote es una celda de la que apenas sale salvo para intentar, sin conseguirlo, un trago de whisky. Al enterarse de que, por orden expresa del capitán, se ha prohibido a la tripulación servirle cualquier tipo de licor, monta en cólera y no duda en recriminarle a Renton su decisión. El momento del encuentro entre ambos es paradigmático de cómo, más allá





de las palabras, la puesta en escena de una película es fundamental para comunicar al espectador también información sobre la historia que se está contando. Tras conocer la decisión, Leith busca enfurecido al capitán y lo encuentra en cubierta. Toda el dialogo de la escena se desarrolla en torno a una escalera. El capitán arriba, Leith al pie. Renton que encarna la máxima autoridad en el barco, siempre será filmado en contrapicado, por su lado Leith, el infeliz, siempre en picado. El doctor se revuelve indignado, pero el capitán se muestra inflexible: «Usted no probará ni una gota mientras se encuentre a bordo de este barco. Quizá me lo agradezca más adelante». La agria respuesta de Harvey Leith revela su tormento interior y sus resistencias: «Comprendo. Tengo que recuperarme aún en contra de mi voluntad. Primero me hundén y ahora quieren salvarme otra vez». Desesperado se encerrará en su camarote y aislado, sin contacto con los demás compañeros de viaje, estará rumiando su resentimiento durante los tres primeros días de la travesía. Sólo Jimmy Corcoran intenta, sin éxito, romper su encierro. Cuando lo visita, Leith está ensimismado, con la mirada fija en el techo, tendido sobre su litera. «Un día como éste devolvería a la vida al corazón de cualquier hombre» le dice sonriendo el afable Corcoran, «el sol está brillando y el aire es embriagador». Malhumorado, sin siquiera mirarle, Leith le contesta: «¿Y por qué no sale a cubierta y se emborracha con él?».

Una vez presentados los personajes principales, descrita la situación inicial y establecida la meta que el héroe debe alcanzar, en cualquier película del cine clásico de Hollywood se produce un giro, un acontecimiento imprevisto que altera la situación de partida. «En general se trata de la llegada de un personaje, o que uno de los personajes realiza algo que cambia su relación con los demás. En el cine clásico, frecuentemente, el espectador se entera antes que el protagonista del cambio producido, porque de ese modo se despierta mejor la curiosidad sobre qué puede ocurrir al tiempo que se siente la necesidad de que el protagonista actúe para alcanzar el objetivo, lo que, por otra parte, facilita y desarrolla la identificación del espectador y el protagonista»⁶.

Este primer punto de giro en la película que nos ocupa está representando por Lady Fielding. Hasta este momento la pareja protagonista no han coincidido durante el viaje. No han cruzado palabra. Con anterioridad se nos hace saber, a través del comentario hecho, casi de pasada, por el camarero Trout, que Mary ocupa justo el compartimento contiguo. Es precisamente esta circunstancia «casual» la que va a permitir su primera conversación. La escena transcurre justo después de que Corcoran abandona el camarote de Leith. El doctor se levanta, se acerca hasta un espejo y allí se ve reflejado. No se reconoce. En pijama, desaliñado el pelo, sin afeitarse, la cara demacrada y con ojeras, su expresión es de perplejidad, de extrañeza. Larga es la tradición iconográfica en la historia del arte. Su simbología es muy rica. En el cine clásico, el espejo fue un recurso ampliamente extendido para connotar dualidad, pero también, como en este caso, es una herramienta a través de la cual el personaje puede tomar conciencia de su degradación. Es justo en ese momento

⁶ ONAINDÍA, Mario (1996): *op. cit.*, p.68.

cuando Leith advierte que el sonido de un gramófono llega hasta él desde el camarote de Lady Fielding. No es fortuito que Mary, al otro lado, esté justo en ese momento también mirándose en la luna de un espejo. Ella es, en sí misma, la encarnación de un espejo necesario, aquel que, de un modo simbólico, devolverá a Leith su verdadera imagen. La joven dama escucha la composición de Chopin *Nocturno en mi bemol mayor opus 9 n.º 2*. Irritado golpea la pared y Mary, desde el otro lado de la pared se disculpa primero: «Pensé que lo animaría». Detiene el aparato, quita el disco, le da la vuelta y lo mira y, después, con expresión traviesa, vuelve a colocarlo para que suene la *Marcha fúnebre* del mismo compositor. Su atrevimiento no es bien recibido por su vecino, pero la coraza del apesadumbrado doctor acaba de agrietarse. El hielo se ha roto. Mary simbólicamente rompe el disco. El duelo ha terminado para el protagonista. Una segunda trama se inaugura en la película.

Gran parte de las películas clásicas, sostiene David Bordwell⁷, están estructuradas de manera que existan dos personajes que tienen una relación amorosa. El argumento se desarrolla entonces a partir de una doble línea de acción: una historia de amor heterosexual y otra que tiene que ver con la esfera de lo profesional. «Y están imbricadas causalmente, de tal modo que el logro del amor de un personaje será trascendental para lograr el objetivo de la otra historia o viceversa. Ambos personajes resultan, pues, clave»⁸.

En *Grand Canary* por tanto existe una trama principal, aquella que tiene que ver con la redención social y profesional del protagonista, y una subtrama amorosa, que comienza a expandirse justo en este punto de la historia. La irrupción de Mary en la vida de Leith no sólo es el punto de giro necesario, para que el héroe se ponga en marcha definitivamente, sino que además introduce a la narración en su segunda parte.

3. UN PARAÍSO HERIDO

Una vez alterada la situación previa, llega la hora para el héroe de recapacitar y tomar las riendas de su destino narrativo. Pasa a mantener una actitud más activa, se pone en marcha e inicia la lucha por alcanzar el objetivo que le permita resolver el problema. Se trata de un momento crucial. Su existencia se complica y se torna más inestable. Su conversión es lenta, pero perceptible. Las frustraciones y los reveses se suceden y, por momentos, las metas ansiadas parecerán, para él y para su público entregado, inalcanzables. Es lo que en la terminología técnica de Hollywood, según Mario Onaindía, denomina «punto de ataque» (*point of attack*). No le será fácil. En su camino se interpondrán obstáculos —o antagonistas— adicionales que, con voluntad e ingenio, el protagonista deberá sortear para llegar al desenlace feliz esperado por todos.

Es ahora cuando la subtrama sentimental de *Grand Canary* adquiere un peso considerable. Leith, gracias a la presencia de Mary, va a olvidar por un tiempo

⁷ BORWELL, Thompsom y STAIGER (1988): *Film History. An Introduction*, Nueva York, McGrawHill, Inc., p.16.

⁸ ONAINDÍA, Mario (1996): *op.cit.*, pp.135-137.



sus pesares y rencores. La trama principal queda aparcada provisionalmente. El doctor Leith queda ensombrecido por Harvey. El héroe antepone su lado más humano a su vertiente profesional. No obstante, no todo va a ser fácil para el hombre. También esta línea de acción existirá un objetivo y unos obstáculos que se interpondrán en los deseos del héroe. En ese sentido la secuencia con la que se abre esta segunda parte de *Gran Canary* es relevante en varios aspectos. En primer lugar el escenario que rodea al héroe ha cambiado. Ya no está recluso en su camarote, ya sino en la cubierta del barco, ya no es un animal salvaje, irritado y en soledad, lamiéndose sus heridas, ahora se nos presenta relajado, con los ojos cerrados, sentado en una hamaca, vestido elegantemente y recién afeitado, disfrutando de la reparadora brisa del mar. Las señales de que algo ha comenzado a cambiar en él son inequívocas. La banda sonora que acompaña estos primeros pasos de la metamorfosis de Leith adquiere un tono más intimista. Es una melodía envolvente, sin estridencias que revela el nuevo estado de ánimo del protagonista.

Este breve instante de paz se ve interrumpido por la enfermera Susan Tranter. De entre todos los pasajeros ha sido la única que, en la primera parte del filme, salió al paso de calumnias y rumores, en defensa del honor y la profesionalidad del doctor. Solo ella lo conoce de antes. Dos años atrás habían coincidido en el Hospital de St. Martin: «Siempre recordaré como se esforzó con aquellos niños, parecía que para usted todos eran hijos suyos». Pero Tranter no sólo lo admira; por sus gestos, miradas y ademanes, se advierte que profesa por el héroe un sentimiento más profundo que cultiva, en soledad, a pesar de la indiferencia de su amado. La conversación que mantienen en esta ocasión es para el desarrollo del argumento importante. Si Mary es para Leith la encarnación del poder redentor del amor y, al tiempo, el objetivo a alcanzar, Susan por el contrario, es el personaje que define con claridad los inconvenientes con los que tendrá que lidiar. Y la traba no es menor. Mientras hablan ella cae en la cuenta de que Leith, apenas la mira. Sus ojos están fijos en un punto más allá del plano que ocupan. Fuera de campo, junto la barandilla del banco dormita Mary en otra butaca. «Lady Fielding parece muy joven» comenta ella mirándola de soslayo. «Y muy guapa», contesta él. Los celos tensan una gruesa soga alrededor de su cuello. El rostro de la joven enfermera se descompone durante un instante, para luego advertirle al doctor, con impostada delicadeza, de los peligros que encierra la aventura:

SUE

Su marido, Sir Michael, es el más rico terrateniente de la isla. Ella ha estado en Londres visitando a su familia. Las mujeres que lo han tenido todo siempre tienen esa apariencia de autosuficiencia incluso cuando duermen parece proclamar su derecho a disponer de todo.

No sólo trata de interponer una barrera moral en el amor incipiente entre la pareja protagonista, sino que Susan, despechada, siembra las dudas acerca del carácter de Mary y su condición de aristócrata.



SUE

Y esas perlas. Cada una de ellas podría sostener a una familia hambrienta por no se sabe cuánto tiempo.

LEITH

Están sosteniendo su belleza, lo cual es incluso mejor.

SUE

Pero, ¿cómo puede decir eso? Una vez me dijo que las únicas personas válidas eran aquellas que estaban dispuestas a sacrificarse y entregar sus vidas al trabajo.

LEITH

Aquel era un hombre diferente.

SUE

Oh, usted todavía se encuentra perdido. Cómo me gustaría...

Esta última parte de la conversación que mantienen es clave. No sólo, a través de la servicial y puritana Susan, al protagonista se le ha marcado el terreno que va a comenzar a explorar y los peligros que le asechan, sino que también se nos comunica que Leith ya no se siente igual. Sus prioridades se han visto alteradas. Sus antiguos valores han quedado sepultados, al menos, de momento. El hombre que Susan amaba ya no existe, aquel que estaba —como ella y su hermano— consagrado, en cuerpo y alma, a los demás. De alguna manera es la constatación de que un primer obstáculo ha sido superado. Leith ha dejado tras de sí su talante hosco y permanentemente agraviado que había mantenido hasta ahora.

Para poner en evidencia que el cambio está en marcha, esta secuencia se complementa con una segunda escena en el que, por primera vez, Mary y Leith hablan cara a cara. Cuando Susan abandona la cubierta para cumplir con el ritual del té de las cinco, Mary despierta, se despereza, sonríe y saluda al arisco doctor. Con gracia y naturalidad, irá ahogando los rescoldos del resentimiento del doctor. Primero le pide que se acerque y le acompañe, cosa que Leith hace casi sin rechistar. Hay en este sentarse junto a ella un signo de claudicación y sometimiento. Leith se introduce en un nuevo territorio. El suelo está mojado y es resbaladizo. Mary guía la conversación y, a través del diálogo, va desactivando los últimos focos de resistencia de su compañero de hamaca. Nada más llegar a su lado, ella le hace una confesión personal sorprendente para alguien que acaba de conocer: «Sabe, me he despertado feliz, sin saber por qué, sin ninguna razón». La respuesta de Leith es todavía



brusca: «La felicidad es un estado poco razonable. Si la analizas bien, desaparece». Ella hábilmente, antes de que él vuelva a ensimismarse en su tormento interior, le da la vuelta a su argumento: «Si la felicidad es un estado poco razonable, eso significa que la infelicidad también lo es». Un poco más adelante cuando ella le pregunta si es el famoso doctor Leith y él intenta recolocarse en su posición de autoflagelación, tachándose de criminal sanguinario: «Asesino de tres personas», Mary de nuevo inutiliza su reacción, apelando esta vez a su sentido del humor: «¿Tres? Uhm... bueno, bueno ¿Cree que estaré a salvo si tomo una taza de té a solas con usted?». Leith, vencido y desarmado, sonrío por primera vez.

En un momento posterior de esta misma escena intimista, todavía en cubierta, la pareja recostada cada uno en su hamaca hablan ya de un modo distendido. Resuelta en un solo plano, la conversación ya no gira en torno al pasado de Leith. De hecho es él quien pregunta obteniendo, a través de las respuestas de Mary, información acerca de su destino final («Yo voy a Santa Cruz. Mi marido tiene una plantación en el interior de la isla») y, lo que es más importante, cuál había sido el motivo de su larga estancia en Inglaterra («Sí, he estado de vacaciones... algo así como unas *vacaciones maritales*. Supongo que podríamos llamarlo así»). Con habilidad el diálogo ha introducido una prometedora falla en uno de los obstáculos que se interponía entre el protagonista y el objetivo de esta subtrama:

LEITH

A veces es bueno escapar de todo.

MARY

Sí. Se tiene la sensación como si... bueno, como si tu nariz estuviera siendo presionada contra el cristal de una ventana.

LEITH

Y ahora, ¿ya no se siente así?

MARY

No lo sé. Lo sabré más adelante.

Aunque no se explicita, los gestos y las palabras de Mary la delatan. Es una mujer casada, pero su matrimonio no está pasando por sus mejores momentos. La sutilidad con la que el guion abre las puertas de la esperanzas al personaje de Leith es brillante. Todo está preparado para que su amor por Lady Fielding fructifique.

Tras un breve fundido en negro y, sobreimpresionado sobre la imagen de un océano bamboleante, un mapa indica al espectador la ruta del vapor por el océano Atlántico hasta llegar a las inmediaciones de Las Palmas de Gran Canaria. En el Puerto de la Luz, el *Aurora* atraca en sus aguas y los viajeros bajan a tierra para visitar la ciudad en



esta breve escala en la isla. Se trata de la primera imagen que se ofrece en la película de Canarias y sus habitantes. Este primer contacto entre los viajeros británicos y los canarios rememora los bucólicos encuentros de los europeos con los aborígenes de las islas de los Mares del Sur. Mientras se acercan hasta el costado de babor de la nave un enjambre de falúas y botes cargados de niños y nativos que ofrecen a los forasteros flores, frutas, jaulas con pájaros y canciones en señal de bienvenida, desde la cubierta del barco se avizora una pequeña localidad de casas blancas y de estilo colonial que trepa por un terreno escarpado y montañoso. Una iglesia coronada con dos grandes torres de cúpulas bulbosas marca el perfil de la ciudad. Al fondo se enseñorea una gran montaña de nieves permanentes. El plano descrito no coincide con ninguna de las ciudades costeras del archipiélago y, desde luego, la cumbre que en el argumento se confunde con el Pico del Teide, no es tal. Hollywood recrea, no describe con objetividad. Su intención no era la representación fiel de una geografía concreta. De hecho, en términos estrictamente narrativos, los diversos escenarios del filme, más allá del exotismo requerido, no tenían ninguna relevancia. Se puede entender el enfado y el malestar provocado por algunas de las imágenes de la película entre las autoridades canarias, pero realmente, en aquellos años, ni la Fox, ni ningún otro estudio perseguían la fidelidad en sus recreaciones paisajísticas. El público norteamericano ignoraba entonces, como hoy, cuál era la localización exacta de Canarias que, a buen seguro, la mayoría situaría en el mar Caribe. La historia que cuenta *Grand Canary* podía haberse situado en cualquier otro archipiélago de cultura latina. Estas islas reinventadas sólo eran un simple telón de fondo sobre el que tejer los hilos argumentales de un guion que, como se ha visto, se desarrollaba por otros derroteros.

En la novela, Cronin, aprovechando que los viajeros abandonaban por un día el barco para visitar la capital de la isla, ofrecía al lector algunos apuntes, casi como breves pinceladas, acerca de la ciudad. En la película nada de esto existe. La cámara no acompañará a los personajes en su visita a Las Palmas. Al contrario de lo que sucede en la obra literaria, Harvey Leith no desembarca con los demás.

Las diversas escenas que componen esta larga secuencia de la escala en Gran Canaria ponen en evidencia los cambios que se han producido en el héroe durante la travesía. Las señales de la transformación experimentada por Leith son evidentes. Su integración con el resto del pasaje es total. Con Jimmy Corcoran bromea cuando se lo cruza en el salón. La pizpireta Elyssa Bayham no ha perdido detalle de la relación que ha surgido entre su amiga Mary y el otrora amargado doctor. «Si él hubiera mostrado por mí la mitad del interés que ha mostrado por ti en estos últimos días», le comenta en tono de chanza a su compañera de viaje, «lo habría amarrado con una cuerda y marcado con un hierro candente». Mary disimula su emocionada inquietud, trata de desviar la conversación y, nerviosa, saca un espejillo de su bolso para acicalarse, pero más tarde, junto a la barandilla de cubierta, mientras espera al bote que la traslade a tierra, musita ensimismada alzando los ojos al cielo: «El amor es dulce y quien lo desprecia es un loco». Pero quizá lo más importante de lo que sucede en esta secuencia es la presentación del mayor escollo que deberá sortear el héroe, un obstáculo que, por otro lado, narrativamente es crucial dado que se interpone, como una gran barrera de coral, ante las dos líneas argumentales. El ámbito de lo profesional se confunde con el de lo sentimental. Es una oportunidad para la redención aunque, como se verá, no es un camino exento de riesgos. Es el capitán Renton el encargado de comunicárselo al protagonista:



CAPITÁN

Más allá de esas colinas existe un asunto de cierta gravedad. Hoy he recibido por cable las noticias. Fiebre amarilla.

LEITH

¡Fiebre amarilla!

CAPITÁN

Sí. Afortunadamente el brote está controlado. ¿Le importa mantenerlo en secreto? Usted es médico, por eso se lo he contado?

LEITH

¿Cómo ha permitido que esas personas bajen a tierra?

CAPITÁN

Le he dicho que el brote está controlado.

LEITH

Es difícil controlar un brote de fiebre amarilla. Aparece por un mosquito... Es una plaga... Es tan mortal como la peste.

CAPITÁN

¿Está usted diciéndome cómo debo hacer mi trabajo? Esa cosa está más allá de las montañas y he recibido toda la información necesaria de nuestro delegado en tierra.

LEITH

La información viaja muy lentamente, capitán Renton. Las epidemias no.

El sentido del deber de Leith se desata precisamente porque sabe que Mary es una de las personas que ha desembarcado en Gran Canaria y que, por la imprudencia del capitán, se expone a contraer la enfermedad. La secuencia concluye cuando Leith sale al exterior para ver, impotente y preocupado, cómo Mary se aleja hacia la orilla. Ella desde la barca sonrío al verlo y, en un gesto de complicidad, huele las flores que



porta en sus manos. Oscuras nubes de tragedia se ciernen sobre los personajes. La crisis necesaria en todo proceso dramático se ha puesto en marcha.

Tras dejar atrás el puerto de Las Palmas, el *Aurora* enfila su proa hacia Santa Cruz (de La Palma). Esta última etapa de su largo viaje transcurre a lo largo de una noche durante la cual Mary y Leith vuelven a coincidir —al parecer de forma casual—, nuevamente en la cubierta del barco. Todos sus encuentros, siempre azarosos, han sido en este mismo escenario, un lugar abierto y público. Mary es una mujer casada y sus contactos con los hombres —así lo sugería la censura— debían ser fortuitos y en espacios controlados socialmente. Sin embargo el marco en el que se desarrolla esta conversación entre la pareja protagonista de *Grand Canary* está cargado de romanticismo. Atardece sobre el océano, las primeras sombras envuelven a los amantes confiriendo al lugar de una cierta intimidad. Pese a que no se esperan, ambos están vestidos de manera elegante, subrayando con su indumentaria el carácter especial de este momento. Con un sobrio smoking, Leith contempla el horizonte cuando ella aparece, ataviada con un vestido oscuro, discretamente abierto en la espalda hasta la cintura y portando todavía en sus manos el pequeño ramo de flores blancas de la escena anterior. La banda sonora remata la escena con una composición edulcorada, de recargado romanticismo, con la que trata de evidenciar la delicada sintonía que se ha tejido entre los dos protagonistas. Los sentimientos, hasta ahora ocultos, afloran con fuerza. En un primer momento, nada es todavía demasiado explícito. Sabedor de los compromisos que atan a Lady Fielding, Leith se muestra al prudente, dubitativo, tantea con cuidado un terreno incierto y minado. Por eso cuando Mary admite, con cierta melancolía, que su visita a Las Palmas ha estado embargada por un profundo sentimiento de soledad, él la consuela: «Bueno, pronto dejará de estar sola. Mañana estará en su casa y con su marido». Ella le contesta sin reparos: «Pero yo... no puede desembarazarme de esa sensación... no hasta que volví a bordo». Con estas palabras, Mary está obviamente, de manera elíptica y por primera vez, reconociendo que algo más ha surgido entre ellos. Recurriendo a una cortinilla e insertando un plano de las olas del mar, avanza la narración un poco más. La pareja está ahora sentada en un par de butacas uno junto a otro. Aunque su semblante es grave, Leith está cómodo, relajado, ella lo mira cautivada, pendiente de cada una de sus palabras, atenta a sus gestos. Despojada de su acritud inicial, Leith relata por primera vez sus infortunios:

LEITH

...el secreto que no había podido ser desentrañado ni por las mentes más privilegiadas. Y entonces, como si el destino lo hubiera previsto, ingresaron tres casos de meningitis en el hospital. Enseguida me puse en contacto con las autoridades y les ofrecí mi suero, pero lo rechazaron.

MARY

¿Por qué?



LEITH

Es lo que a mí me gustaría saber... ¿Por qué? En aquel momento no me di cuenta que me había creado muchos enemigos... de que era considerado un arrogante, un engreído... Pero no me conformé con una respuesta negativa. Luché, perseguí a los miembros de la dirección.

MARY

¿Y los tres pacientes?

LEITH

Estaban muriéndose. Tres vidas se apagaban. Entonces, de manera repentina, se me dijo que procediese. Me dirigí apresuradamente a la sala, les administré el suero... pero ya era demasiado tarde. Debería haberlo sabido. En el transcurso de una hora fallecieron.

MARY

Y te echaron a ti la culpa.

LEITH

Un médico de un hospital público experimentando con seres humanos como si fueran cobayas. Juraron que yo había actuado por mi cuenta, sin su autorización. Fui tachado de criminal y curandero, y el trabajo de toda una vida quedó destruido.

La comunión entre los dos es total. Leith ha descargado. No se siente juzgado. La atmósfera se hace propicia para otro tipo de confesiones. A modo de contrapunto, la narración introduce ahora un par de escenas protagonizadas por dos parejas muy distintas. La primera tiene un tono más cómico. Transcurre en el bar restaurante del barco donde Daisy despluma sin contemplaciones a Jimmy Corcoran jugando al *rummy*. En la segunda, muy breve, se da cuenta del último acto de la seducción del puritano y ardiente Robert Tranter por la alegre Elyssa Bayham. Con la puesta en escena, la cámara recalca lo impostado de la situación. La mayor parte del tiempo Elyssa está de pie, inclinada sobre su arrebatado admirador que, arrobado, la mira y exclama: «Este es el momento más importante de toda mi vida». Para él su amor es puro, celestial, para ella el predicador es tan sólo una más de sus conquistas. Cuando lo invita a pasar más tarde por su compartimiento lo que hace es dejarle abierta la puerta de su camarote, no de su corazón.

Al contraponer esta escena con la que Mary y Leith están viviendo, en ese mismo instante, en otro lugar de la cubierta del barco, el guion busca resaltar la autenticidad de los sentimientos que han surgido entre la pareja



protagonista. Elyssa, más fría, pragmática y racional, juega con Robert como un gato con su presa, Mary, espiritual, espontánea y verdadera, sigue los dictados de su intuición. Por eso cuando Leith, desarmado, le confiesa que la ha echado de menos todo ese día, Mary admite sin rodeos que, durante todo ese día, también ha sentido lo mismo. Ahora están frente a frente bajo la luz de la luna. Parece que todo está preparado. Ella, él y el amor naciendo a borbotones, imparables, a través de las olas. Pero el guion se mueve hacia adelante, sin hacer concesiones a la galería y al ritmo de las normas impuestas por la dramaturgia cinematográfica. No todo puede ser tan fácil. El héroe ha superado ya varias pruebas, pero justo en este punto, cuando el camino de los amantes parecía allanado, la moral se interpone entre ellos.

LEITH

Mañana, en unos cuantos días todo esto será pasado... olvidado.

MARY

Así es como es la vida.

LEITH

¡Un sinsentido! Te conduce con promesas hasta el premio y cuando ya lo tienes entre tus manos, te lo arrebata.

MARY

Somos nosotros los que huimos.

LEITH

Somos unos cobardes.

Cuando Leith, por fin, se decide a atraerla hasta sí, rodearla con sus brazos y a juntar su mejilla contra la de Mary, ella titubea, se desembaraza de su abrazo, se acerca hasta la barandilla y, con lágrimas en los ojos, deja caer por la borda del barco las flores que, hasta ahora, había llevado en su mano. Con un breve fundido en negro se quiere extender la desazón entre los espectadores. La naciente felicidad de la pareja protagonista ha tropezado con un obstáculo que, a todas luces, parece insalvable.

La última secuencia de esta segunda parte transcurre, casi toda, ya en tierra. Comienza con una elipsis temporal en la que, gracias nuevamente a un mapa sobriamente impresionado, sabemos que la nave ha atracado en el puerto de la capital palmera. La narración parece estancarse, entrar en barrena. Los conflictos planteados en la trama





parecen irresolubles. Todos los pasajeros excepto Leith han abandonado el *Aurora* porque han llegado a su destino. Para el protagonista, Santa Cruz sólo debía ser una escala más en su largo viaje hacia las profundidades del continente africano. Abatido, deambula sin rumbo por los pasillos del barco. Se detiene en el antiguo camarote de Mary, ahora vacío y desordenado. Hay tristeza en su mirada. Repara que hay un objeto familiar que llama su atención. En el suelo yace, quebrado, el disco con la marcha fúnebre de Chopin. Su presencia nos remite a las primeras palabras que intercambiaron los amantes a través de la pared. Un momento decisivo para el protagonista que marcaba el inicio de su transformación. Lo recoge, se lo lleva hasta su pecho y lo dobla con rabia hasta cuartearlo nuevamente. Representa este disco algo simbólico para Leith. De alguna manera encarna a Mary y su deseada redención profesional. Al cuartearlo manifiesta su desazón y desamparo. Justo ahora, cuando la luz al final del túnel estaba tan cerca, todo parece perdido. Una nueva promesa de felicidad rota en mil pedazos.

En la siguiente escena, al regresar a su camarote, Leith se encuentra con Trout, uno de los camareros del *Aurora*, limpiando su estancia. El diálogo que se desarrolla entre ambos es un catalizador y también una muestra de los cambios efectivos que se han producido en el carácter de Leith desde que salió de Liverpool. Una parte de la escena se resuelve con un primer plano de Leith, mientras en segundo término, por encima de su hombro aparece desenfocado el rostro del camarero. A Trout se le representa casi como la voz de la conciencia, hablándole al oído. Al igual que un espejo, Trout reflejará el momento anímico que vive Leith («Todo parece muy vacío ahora que se han marchado todos los pasajeros, ¿no es verdad señor?»), describe el verdadero sentido que ha tenido la travesía («Sabe, si usted fuera camarero se daría cuenta de que cada viaje es una vida en sí mismo.») y le impone un plazo al héroe para que reaccione («...y cuando se iza el ancla todo vuelve a comenzar»). Queda todo un día y toda una noche, por tanto todavía hay esperanzas. Lejos de abandonarse, replégase sobre sí, Leith decide entonces actuar y bajar a tierra.

Con una cortinilla desembarcamos en Santa Cruz. Trout la dibuja como una «pequeña y extraña ciudad». El plano general con la que se abre la siguiente escena nos muestra una calle estrella y bulliciosa. Su función es meramente descriptiva. Se trata, evidentemente, de un decorado construido en los solares aledaños al estudio de la Fox. Hace calor, el ambiente es portuario. Marineros, prostitutas, comerciantes y turistas se confunden con los lugareños, guardias civiles tocados con sus tricornos y las bestias de carga que vienen y van. Abundan los sombreros blancos, de ala ancha y los pañuelos, en las mujeres, anudados a la cabeza. Los edificios de apenas dos plantas recuerdan vagamente la arquitectura canaria. Son sus paramentos blancos, coronados con tejas y soportales abiertos a la calles con amplios, pero chatos, arcos de medio punto sostenidos por anchos pilares cuadrangulares. En el lado derecho de la calle se levanta el Hotel Hemingway, garito regentado por Daisy, con balcones con forma de jaula y barandillas de hierro de forja, cuya estructura está sostenida por un par de grandes ménsulas también del mismo material. En la acera de enfrente, se alzan casas con balcones de madera, cubiertos por un tejadillo que se prolonga desde el faldón de la cubierta para apoyarse en bastos pies derechos y cuyo antepecho está adornado con barandas de simples tablas verticales.

Protegido del sol por la sombra de los soportales, Leith se tropieza con Jimmy y, después de saludarse, entran a tomarse algo en la cantina del hotel. Cronin en su novela fotografiaba la atmósfera del interior de esta peculiar fonda isleña:

Aquello era un tabernucho, más bajo que el nivel de la calle. El piso era de piedra y las mesas de madera sin barnizar. Encima, una lámpara de petróleo colgaba de una cadena. Tras el bar, un joven español en mangas de camisa comía pan negro y aceitunas. De cuando en cuando, volvía la cabeza para escupir los huesos por encima del hombro; aquel movimiento era una delicada concesión a los buenos modales. Sentados en los bancos de madera, había diversos clientes, todos hombres, de la clase que se encuentran en los muelles. Miraron curiosamente a Harvey cuando éste se sentó a una mesa. Y Harvey también los miró. (...) El mozo le trajo un vaso de vino, arrastrando los pies metidos en unas enormes alpargatas. Limpió la mesa con un trapo sucio, dejó el vaso en ella, recibió el dinero como quien recibe un insulto y volvió a sus aceitunas⁹.

En la película, poco o nada se recoge de esta pintoresca descripción, sin embargo, como ocurría en la obra literaria, en su interior se desarrolla una escena que será decisiva en el devenir de los siguientes acontecimientos. La pareja se enfrentan, a puño limpio y con desafortunado resultado, a una cuadrilla de canarios liderados por El Brazo, un torero pendenciero y bravucón que hace a Jimmy responsable de las deudas de su amigo Bob Sinnot, recientemente fallecido, como consecuencia de la epidemia de fiebre amarilla. Cuando el matón y sus secuaces, de manera aviesa, reclaman a Corcoran que pague lo que debe, el viejo boxeador se rebela y, junto con Leith que sale en su defensa, terminan inconscientes en el suelo. Alertada por los gritos y los ruidos de la pelea, Daisy Hemingway irrumpe en escena cuando sus compañeros de viaje se han desplomado sobre las baldosas de su cantina. Será ella la que, con un golpe directo en la mandíbula de El Brazo, acabe con sus petulancias. Las consecuencias de esta trifulca van a ser determinantes para el desarrollo del filme. Los márgenes de maniobra del héroe para esquivar su destino narrativo son cada vez más escasos.

Suena una sirena, el *Aurora* se despide de las islas. De espaldas, Mary contempla, con angustia, como el barco abandona lentamente el puerto de Santa Cruz. No hace falta más que un primer plano de su rostro para adivinar por sus gestos lo que siente Lady Fielding. No hay diálogo, sólo unos ojos a punto de quebrarse por el empuje de las lágrimas. Elyssa Bayham trata de consolarla a su manera: «¿Qué te ocurre? ¿Es por Leith? Sólo ha sido un idilio pasajero. En una semana te habrás olvidado de todo. A mí me ha ocurrido docenas de veces». Ahora cuando cree que Leith ha desaparecido para siempre de su vida Mary expresa en voz alta, sin titubeos, sus verdaderos sentimientos por Harvey («No lo olvidaré jamás, jamás» afirma convencida) y la desazón que la embarga al pensar en el inevitable reencuentro con su marido («No te puedes imaginar lo... lo feliz que me sentí cuando ayer recibí el mensaje de Michael diciéndome que hasta hoy no podía reunirse con nosotras»). Cuando Elyssa le recrimina que intente destruir su vida por un hombre que no va a

⁹ CRONIN, A. J. (1965): *op.cit.*, p.118.



volver a ver, Mary testaruda, exclama mientras el sonido del *Aurora* vuelve a sonar y se apaga gradualmente: «Siempre estará en mi corazón».

Si hasta ahora los obstáculos para resolver los conflictos de la subtrama sentimental habían sido el compromiso matrimonial de Lady Fielding y sus remordimientos de conciencia para actuar en contra sus votos maritales, ahora vemos como el proceso dramático va despejando el camino para su resolución. De manera imperceptible, los nudos argumentales comienzan a deshacerse. Una cortinilla da paso al interior de unas de las habitaciones del Hotel Hemingway. En una cama, tras una mosquitera, Leith recupera la conciencia rodeado por Daisy y Jimmy. A partir de este momento la trama va a empujar al héroe a actuar en un único sentido, limitando progresivamente sus opciones. Como resultado de la pelea Leith ha perdido el barco definitivamente. Tiene que esperar diez días para tomar el siguiente. Un lapso de tiempo enorme para el protagonista que se siente atrapado en una ciudad que no duda en calificar como un «agujero apestoso». Pero además a través de la propietaria del hotel conoce que la fiebre se ha llevado por delante a todos los médicos de la ciudad y que la epidemia está siendo especialmente virulenta en una hacienda cerca de Hermosa¹⁰, a cuatro millas de Santa Cruz, conocida como la Mansión de los Cisnes. «Un tío como usted podría ser de utilidad» le dice Daisy a Leith apelando a su sentido del deber profesional. Y el doctor reacciona, lejos están sus días de amargura y autoconmiseración, y movido por su sentido de la responsabilidad decide, entre el alborozo de sus compañeros («¡Está salvado! ¡Aleluya!» exclama Daisy Hemingway con un punto de irónico alivio), acudir en ayuda de los habitantes de la vieja mansión.

¹⁰ Evidentemente Hermosa no existe. Es una invención de Cronin. Según la novela, se trataba de una aldea situada al sur de La Laguna. Al contrario de lo que sucede en la película que, recordamos, sitúa la acción de su última parte en las costas de Santa Cruz de la Palma, el relato de Cronin en general, salvo esta pequeña licencia, se mantiene fiel a la realidad geográfica de la isla de Tenerife. Realidad que, con toda seguridad, conoció de primera mano. Algunas de sus descripciones son tan vívidas que parecen más propias de un libro de viajes que de una obra de ficción. Por ejemplo, cuando Harvey decide ir hasta Hermosa, el novelista aprovecha para ofrecernos un apunte al natural del paisaje que rodea al camino que conduce hasta la ciudad de Los Adelantados: *A última hora de la tarde, cuando el sol se hundía en la vertiente occidental del pico, Harvey se dirigió a pie a Hermosa, (...). La distancia era considerable y la pendiente muy pronunciada, la carretera subía en un zigzag de tramos cortos y vertiginosos, pero Harvey había adoptado la sombría y poco razonable determinación de hacer el viaje a pie. (...) Caminaba hacia poniente y era una mota oscura en el río de luz que dejaban pasar los dentados farallones de lava del Teide. Sobre los labios del volcán, una diminuta nube resplandeciente parecía una bocanada de vapor. El cielo cantaba con colores que tenía sus ecos en la tierra. A ambos lados, las hojas de un verde oscuro de los bananos caían hacia el suelo; eran una fronda carnosa, agitada por el viento, llena de luz en el aire diáfano. Los redondos depósitos de agua corrompida, amarilla y preciosa como el oro, eran una nota de quietud, asomando sombríamente entre el follaje de la plantación. Harvey continuó su ascensión y paso por un bosquezuelo de eucaliptos, altos como cedros, graciosos y aromáticos. Después la carretera entraba en terreno despejado; los árboles se retiraban y, allí abajo, la bahía se extendía tranquila y remota, tachonada con barcos de juguete y diminutas velas. En torno a la bahía la ciudad se mostraba achatada, con sus miradores aplastados, sus balcones parecidos a bocas que aspiraran aire y su masa de apiñados tejados hendida por el resplandor plateado de la Barranca Almeida.* [CRONIN, A. J. (1965): *op. cit.*, pp.131-132].





Parecida sorpresa causa en los hermanos Tranter en la siguiente escena cuando se encuentran en la calle a Leith decidido a enfrentarse, cara a cara, a su destino. Ambos le ofrecen su ayuda. Robert para conseguirle los medicamentos que necesita, Susan para acompañarle hasta Hermosa y servirle como enfermera: «Será como cuando trabajamos juntos en el Hospital de San Martín en Londres. Volverá de nuevo a ser usted mismo». Susan juega, en la narración, un papel interesante. De alguna manera funciona como personaje puente entre las dos tramas. Sólo ella ha estado en el pasado (profesional) de Harvey Leith y, en secreto, aspira a su amor. Cuando todos lo atacaban, Susan se erigió en su más ferviente valedora y será ella también la primera en darse cuenta, con resignado dolor, de la poderosa atracción que existe entre Lady Fielding y su malhadado doctor. Con su hermano Robert forman las dos caras de la misma moneda. En la novela aparecían descritos, no con mucha benevolencia, como ardientes misioneros de una supuesta iglesia evangélica —la Unidad del Séptimo Día de Connecticut— decididos a sembrar la genuina palabra de Dios en el archipiélago. Por presión de la censura, esta condición religiosa de los hermanos Tranter quedó muy diluida en el filme. Se puede inferir por sus actitudes, por su modo de vestir, pero no por qué así lo explicita el diálogo. Sólo así era permisible la representación en pantalla de las debilidades de un hombre de fe. Robert caerá inevitablemente en las redes de Elyssa, pero a efectos de su trama, esta línea argumental apenas tiene la relevancia que tenía en la obra literaria. En la obra de Cronin, para Elyssa la conquista de Robert es un desafío. Además lo desprecia profundamente, no se cree lo que predica, lo ve como «el ser más abyecto, el fastidioso más insufrible, el más despreciable pedante que hubiera entonado jamás una salmodia»¹¹. En la película todo este episodio queda reducido a un interludio lúdico sin mayor trascendencia.

La historia continúa con una secuencia interesante porque, a lo largo de ella, trama y subtrama discurren en paralelo sentando las bases para su resolución. El proceso dramático se está acercando a su punto álgido. Leith se muestra decidido, no vacila cuando llega, junto con Susan, a la zona de cuarentena. Los lugareños huyen desesperados portando sus enseres y sus animales. En una mísera chabola cubierta de cañas, la enfermedad se ha cebado con los miembros de una familia de humildes campesinos. Cuando un guardia civil trata de evitar que entre, Harvey, resuelto, alega su condición de doctor. En el interior el panorama es desolador. Todo el suelo está cubierto de personas enfermas. Para subrayar el angustioso cuadro, el montaje alterna los primeros planos de dos mujeres canarias de mirada desesperadas, una de ellas con su hijo moribundo en su regazo. Harvey se muestra expeditivo y enseguida toma el control. «No podremos hacer mucho» le dice a su solícita enfermera «si antes no limpiamos este lugar. Será mejor trabajar desde la mansión que está sobre la colina. Subiré y veré que puedo hacer».

Los acontecimientos se precipitan. Las escenas se suceden con vertiginosa rapidez. De la chabola volvemos al hotel donde Mary aguarda a su marido. La

¹¹ CRONIN, A. J. (1965): *op. cit.*, p.51.



cámara nos la muestra triste, tratando de olvidar, pero un encuentro con Robert Tranter en el patio del establecimiento le devuelve la esperanza. Leith sigue en la isla, en Hermosa, luchando contra la fiebre amarilla. La maravillosa y evanescente fotografía de Bert Glennon traduce, sin palabras, el efecto interior que tiene en Mary la noticia. Durante unos segundos enmudece, casi en estado de shock, no sabe qué decir, esboza una sonrisa y se despide, casi balbuciendo, del misionero. Pero en el zaguán se nos la presenta titubeante, parada justo en el quicio de la puerta. El vestíbulo es un lugar seguro, una frontera entre el escarnio y la virtud. Si abandona el hotel se arriesga a exponer a plena luz del sol sus sentimientos prohibidos. En el exterior, desde un carromato, un cochero insistentemente se ofrece como taxi. El personaje de Mary está lidiando con sus últimas resistencias. Lord Fielding está a punto de llegar, pero sus sentimientos por Leith son poderosos, van y vienen, como las olas de un mar impetuoso. Su corazón se impone. Mary decide tomar, no sin remordimientos, el vehículo que la transporte hasta su amado.

La narración recupera nuevamente a Leith. Ya se encuentra frente a la Mansión de los Cisnes. Envuelta en sombras, se alza «una residencia de piedra, majestuosa todavía, pero caída en un triste desorden»¹². Su jardín está marchito, sucio y descuidado. Sin embargo, su propietaria, la marquesa, aunque vieja y algo excéntrica, mantiene un porte aristocrático. Enjuta y toda vestida de negro, habla con afectación, engolando las palabras y los gestos. Pero su locura o su edad le permiten ver más allá de las apariencias, y cuando Leith le pide permiso para establecer allí su cuartel general, ella escruta sus ojos y, casi con ternura, observa: «Tuvo mala suerte. En su cara se ve reflejado... el amor y la pena. Es algo que no se puede disimular. Dios escribe con reglones torcidos. Pero, ¿quién sabe si el futuro nos deparará mejor fortuna?». La marquesa se torna en extraña sibila palmera que, al tiempo que describe el pasado de Leith, anuncia lúgubrementemente lo que está por venir.

Mientras tanto, en el hotel, un desconcertado Michael Fielding no encuentra a su esposa esperándolo con los brazos abiertos. El ritmo de la historia se encamina, sin remedio, hacia uno de sus puntos más álgidos. Mary llega a la Mansión de los Cisnes y en el jardín se produce su deseado reencuentro con Leith. Ella está exhausta, pero resplandece cuando lo vislumbra bajando los últimos peldaños de la escalera y, sorprendido al verla, atravesar la corta distancia que aún los separa.

MARY

Estoy temblando un poco... Soy tonta, ¿verdad?. Pensarás que estoy loca, realmente loca, pero ¿recuerdas lo que hablamos la última noche en el barco?

LEITH

Hablamos de muchas cosas, Mary.

¹² CRONIN, A. J. (1965): *op. cit.*, p.135.

MARY

Pero toda la conversación giró en torno a una sola cosa, ¿no es así?... y entonces... y entonces hui como una cobarde.

LEITH

No, no fue así... Yo lo comprendí.

MARY

Pero ahora no entiendes. Pensé que sería sencillo decírtelo... que no harían falta palabras... sólo necesitaría encontrarte y tú te darías cuenta.

LEITH

Lo sé. Sé que mi vida hasta ahora, no tenían ningún sentido.

MARY

Y la mía no tiene ningún sentido sin ti.

Todo está preparado para el triunfo del amor. El momento tan ansiado por los espectadores está a punto de llegar. Los obstáculos parecen haber quedado atrás. En medio de una devastadora epidemia y en este espacio anclado en el tiempo, al margen de toda convención social, las emociones, tanto tiempo reprimidas, se liberan, y los amantes, rodeados por el olor de las fresas y de los naranjos en flor, se besan tiernamente. Es un sueño hecho realidad. La subtrama ha llegado a su climax, ese momento narrativo donde la trama alcanza su objetivo principal. Los amantes se reconocen. No hay barreras que impidan la libre expresión de sus sentimientos. Por unos instantes, todas las reticencias y resistencias parecen haber desaparecido. Atrás quedan el deshonor profesional, la amargura, los coqueteos con el alcohol, la pérdida del *Aurora*, Lord Fielding y este paraíso emponzoñado. Pero una película no es una simple narración de acontecimientos, es una narración dramatizada y todo drama requiera ciertas dosis de sorpresa. Lo inesperado atrapa al espectador, por eso las leyes de la poética establecen la necesidad de un último acontecimiento desconcertante. En *Grand Canary* el dictado de la narrativa es implacable. Y así, cuando todo parece encauzado hacia una solución, cuando en los brazos de Leith, Mary se siente ligera y con el corazón henchido de felicidad, de pronto, inesperadamente, se desmorona, desfallecida, ante los ojos impotentes de su amante. La enfermedad de Mary es la crisis que culmina el proceso dramático y que, al mismo tiempo, constituye el punto



de giro con el que termina esta segunda parte del filme y se inicia el desenlace. La fiebre amarilla pone al protagonista ante su más decisivo desafío. Las dos líneas argumentales han articulado todo el argumento se solapan en esta encrucijada. Ha llegado la hora del héroe, ya no hay excusas.

4. LA HORA DE LA REDENCIÓN

Para Mario Onaindía, desde el punto de vista del significado, el final de toda película es más importante que su principio. Si el comienzo se utiliza para presentar unos personajes y una situación antes de que se produzca el primer giro que determinará la acción del héroe, el final, en cambio, «cierra una estructura que dota de perspectiva al espectador, desde la cual puede contemplar la historia con una lógica coherente, algo que no se producía en ningún momento previo a la contemplación de la película»¹³. Así pues esta tercera parte comienza mostrándonos las consecuencias de la secuencia anterior. Ronda la muerte en el interior de la oscura Mansión de los Cisnes.

Esta es la parte más sombría de la película. El ambiente es tétrico. Fotográficamente las sombras acaparan el espacio compositivo. Es oscura porque la vida de Mary pende de un hilo, pero también porque está en juego la reputación de Leith como médico competente. Salvo Mary, cuyo rostro siempre permanece bañado por una luz angelical, los rasgos del resto de los personajes aparecen desdibujados por marcados contrastes lumínicos. Leith carga, escaleras arriba, el cuerpo inerte de Mary hasta el *piano nobile* de la residencia para aislarla del mundo. Casi como un ermitaño que, arrepentido expía sus pecados, el doctor permanecerá día y noche junto a su cama. Sin comer, sin dormir, solo pendiente de la evolución de su enamorada. Solo algunos personajes acompañan y confortan al héroe en este momento de difícil trance. La marquesa representa la hospitalidad, Jimmy la amistad y Susan Tranter, la abnegación. Su papel es difícil. Aunque secundario, su personaje también tiene que lidiar y resolver sus propios conflictos. Su perfil psicológico es aristado. La enfermera ama y sufre en silencio. Cuando llega a la habitación y se encuentra al doctor junto a la cama donde convalece Mary sudorosa, sus labios se contraen contrariados. Los celos anegan sus grandes y perturbadores ojos. Acompañada por la cámara su mirada se fija en un pequeño detalle. Sobre la silla, desordenada, se amontona la ropa de su rival. Mary está desnuda bajo las sábanas y ella, con un nudo en la garganta, sólo es capaz de preguntar: «¿por qué está ella aquí?». Más adelante, en una breve escena posterior con Jimmy Corcoran, le confesará que ha estado «haciendo todo lo posible. Estoy luchando... luchando con él para salvarla. Pero no se da cuenta... no se da cuenta de que lo amo... no quiero que se cure» y cuando Michael

¹³ ONAINDÍA, Mario (1996): *op. cit.*, p.84.



Fielding, irrumpe en la casa, con la intención de llevarse a su esposa, en la cara de Susan se iluminará por un rayo de malévolá esperanza.

No obstante, el centro de atención de esta secuencia, como no podía ser de otra manera, se encuentra en Leith. Arriba, en esa oscura habitación, no sólo Mary se debate entre la vida y la muerte, también él se sitúa, dramáticamente, al borde de un acantilado. Debe aceptar los riesgos porque su futuro profesional está en juego. En el montaje de esta secuencia un primer plano de perfil de Leith frente a una jeringuilla cargada con su suero encarna a la perfección el reto al que se enfrenta. Si vuelve a fallar, ya no habrá vuelta atrás, perderá a la mujer y destruirá, para siempre, su reputación como médico honorable. Pese a todo, se decide y se lo inyecta, una y otra vez. Susan alarmada le advierte: «Será mejor que no le inyecte más esa cosa. Si no funciona volverán a hacerle responsable como la última vez. Lo acusarán de... haberla matado». Pero Harvey ya no atiende a razones y sigue adelante con su tratamiento, apostando todo a una sola carta.

Muy representativa del grado de entrelazamiento que, en este momento de la película, alcanzan la trama y la subtrama, es la escena en la que el marido de Mary, Lord Fielding, se presenta en la mansión. Aunque ausente físicamente en la pantalla hasta ahora, Michael encarnaba el freno a la plena realización del amor entre la pareja protagonista. En medio de esta crisis, el proceso narrativo enfrenta al héroe con su adversario. Sabedor de que su amor no cuenta con el respaldo social, Leith utiliza otras armas para disuadir al impertinente e irresponsable esposo de su intención de llevarse a Mary sin dilaciones. Los argumentos de Leith que esgrime son profesionales, habla como médico, no como dueño del corazón de la enferma.

FIELDING

Tengo que sacarla de aquí.

LEITH

No, no, no puede ser trasladada.

FIELDING

Bueno, creo que soy yo quien debe decidirlo.

LEITH

¿No se da cuenta de la gravedad de su estado?

FIELDING

Tengo un coche cubierto todo irá bien.



LEITH

¿Todo irá bien? Probablemente ella morirá.

FIELDING

En cualquier caso, esa es mi responsabilidad.

El forcejeo dialéctico es tenso. Fielding da a entender que conoce bien las noticias que, desde la lejana Inglaterra, se han publicado sobre Leith. «Es un médico muy conocido» ironiza, «difícilmente el tipo de médico que yo dejaría que atendiese a mi esposa». Pero el héroe ya ha vadeado su último río, ha reconstruido sus corazas; ahora se muestra inflexible y seguro. Mary no se moverá de donde está. Su decisión es firme. Exasperado, Lord Fielding lo insulta: «Y usted va a impedírmelo... un curandero».

Pese a sus protestas, el aristócrata desiste y decide marcharse, no antes sin pedirle al médico que le explique las razones por las que Mary llegó hasta la mansión. Leith entonces actúa como un caballero y la protege del escarnio: «Ella vino... estaba enferma, deliraba... Me cuesta creer que ella supiera hacia dónde se encaminaba o por qué». Su respuesta, balbuciente, es interesante narrativamente porque deja abierta todas las expectativas. Sus primeras palabras son un murmullo apenas audible, tal vez coquetea con decir la verdad y proclamar su amor por Mary, pero enseguida recapacita y tratan de disipar cualquier sombra de sospecha en torno a la honorabilidad de su amada. Al atribuir su presencia en la casa al aturdimiento provocado por la fiebre amarilla, Harvey está actuando como doctor, no como un impulsivo enamorado. Con notable habilidad, el guionista siembra la duda entre los espectadores acerca de la solidez de los sentimientos de Mary y de sus últimos movimientos antes de caer inconsciente, víctima de las fiebres. Si su amor es sólo fruto de un delirio pasajero provocado por un factor ajeno a su voluntad (en este caso la enfermedad), su personaje, en su condición de mujer casada, no podría ser moralmente reprobado ni por sus actos ni por sus sentimientos. Aunque el adulterio fue un motivo frecuente en los argumentos de las películas de principios de los treinta, a partir de 1934 los Estudios buscaron la forma de evitar —si no era necesario— un enfrentamiento directo con la Oficina Hays. Los forcejeos de intereses fueron constantes. Sin drama no hay película, argumentaban los productores, y tampoco recaudación en las taquillas. De ahí que tuvieran que devanarse los sesos para mostrar lo prohibido, casi siempre recurriendo a la sugerencia y a la ambigüedad tanto verbal como visual, sin tropezar continuamente con las limitaciones impuestas por el Código de Producción. La representación en la pantalla de la relación adúltera entre Leith y Mary había sido, como se ha señalado, motivo de fricción con los censores. Como será habitual de ahora en adelante, la censura cinematográfica no prohibirá mostrar el pecado, lo que exigirá es que, si se hace, se presente unos valores morales compensatorios que, casi siempre, pasará por castigar duramente a quienes lo habían cometido. El dilema en *Grand Canary* radica en el hecho de que los «pecadores» eran justo la pareja protagonista y, en ambos casos, pero especialmente en el de Mary, se trataba de personajes totalmente positivos. De ahí que no debe extrañar que los productores quisieran jugar,



coquetear con la representación de un tema prohibido hasta el último minuto, pero al mismo tiempo salvaguardar el futuro y la dignidad de los amantes.

Después de esta larga crisis, el proceso dramático está a punto de alcanzar su momento culminante. Es de noche, la luz cimbreada de las velas escasamente disuade las sombras que rodean la cama donde yace moribunda la bella Mary. Confortado por Susan y la Marquesa, Leith se encorva sobre sí mismo abatido y desesperado. Todo parece perdido, no existe ya esperanza en la recuperación de la joven. Pero, sin embargo, la lógica de la narrativa de Hollywood impone sus reglas y, después de conducir emocionalmente a su público, no puede romper sus expectativas. El héroe debe triunfar y, efectivamente, cuando ya nadie lo espera, cuando la tensión ha alcanzado su clímax, la narración permite al héroe alcanzar su objetivo. Mary despierta de su largo letargo febril, abre los ojos y sonríe al ver a su amado. El peligro ha pasado, ahora Lady Fielding puede dormir tranquila. Sólo entonces Leith abandona la habitación y, lentamente, baja extenuado las escaleras. El objetivo de la trama principal se ha alcanzado. Al conseguir la curación de Mary, el doctor se ha redimido. No obstante, antes de llegar al desenlace de este largo viaje, la narración debe resolver un último asunto. Si Mary ha sobrevivido, ¿qué ocurrirá con los amantes?

Dos planos, el de una molina cuyas aspas se mueven, parsimoniosamente, con el viento y el de un campesino arando la tierra con su dromedario al amanecer, dan paso, por medio de una cortinilla, a Leith acostado, casi encajado, en un banco de madera. Es el mismo rincón del jardín donde se besaron los amantes. Duerme en posición fetal, anunciando tal vez, el renacimiento de un nuevo hombre. Al despertar ve en la tierra, cubierto por la hojarasca, el sombrero que Mary dejó caer justo antes de perder la conciencia enfebrecida. Para el espectador puede parecer un objeto sin importancia, sin embargo, no es así. El sombrero es un icono que aquí tiene un papel premonitorio, anuncia una ausencia de la que todavía el protagonista no tiene noticia y que no será pasajera. Además, para subrayar el valor simbólico que tiene para el protagonista esta prenda, al levantarse y dirigirse nuevamente hacia la casa, en la mano porta su sombrero junto al de ella. Es una señal inequívoca de la especial comunión que se había establecido entre ambos. Cuando llega a la habitación donde se supone Mary se encuentra todavía convaleciente, alarmado descubre que ha desaparecido y, en ese momento, ambos sombreros se desprenden y caen al suelo. Una vez más el ineludible destino narrativo corrige al protagonista de esta historia. Si alguna vez creyó que su objetivo era conquistar el corazón de Mary, una mujer ya comprometida, se equivocaba. Leith es un hombre de ciencia, no un héroe romántico. No era el amor un fin, sino solo el mecanismo destinado a desencadenar su proceso de redención. En primera instancia, Leith se rebela, llama a voces a Susan, la interpela, la hace responsable de que Michael Fielding se haya llevado a su esposa: «Ha infringido su deber como enfermera... ¡Eso es lo que ha hecho!». Sin embargo, Susan reacciona —en ese sentido su personaje es clave, se enfrenta a Leith y, como un espejo, apela a su sentido moral y ético— y le recuerda que Lord Fielding es el marido de Mary y, lo que es más reprochable para este héroe renacido, le reprocha su falta de compromiso profesional: «Usted también violó sus obligaciones como médico no permitiendo que su marido se enterase... abandonando a todas aquellas personas del pueblo. Ellas también estaban enfermas, estaban muriendo, pero usted estaba aquí con ella, constantemente,



día y noche. ¿Es que eso no importaba?». Leith se resiste, ciego de amor, y Susan, cansada ya de silenciar con un yugo sus sentimientos, estalla y confiesa.

La puesta en escena de esta declaración de amor es muy diferente a la que, escenas atrás, hemos asistido en el jardín de la mansión de los Cisnes. Ahora Leith, se mueve de un lado para otro, incómodo e impaciente, con las manos en los bolsillos, Susan, con la cabeza gacha, entrelaza los dedos de sus manos en actitud suplicante. No hay entre ellos durante toda la conversación, una caricia, una mirada amable, un abrazo reconfortante, una pequeña señal de complicidad. La enfermera ha confundido la admiración con el amor. Su despecho ha sido tan grande que, incluso, ha deseado ver morir a Mary consumida por las fiebres. «El amor nos transforma en seres horribles, ciegos y egoístas» exclama desencantada para luego, fuera de campo, añadir: «Usted la ama y la tendrá. Usted la arrancará de los brazos de su marido sin importarle el dolor y el sufrimiento que esto causará. Y eso es el amor». En primer plano, Leith escucha, en silencio y cariacontecido, estas últimas palabras de su asistente. Algo ha ocurrido en su interior. Ha tomado conciencia de la realidad. El verdadero sentido de su aventura narrativa no ha sido su providencial idilio con Mary, sino el restablecimiento de su autoestima y honorabilidad científica. Todo lo demás no forma parte de la trama, sino necesaria subtrama para enriquecer el proceso dramático. Durante un tiempo avanzaron confundidas, casi en paralelo, pero ahora Leith debe optar por uno de esos dos objetivos que, además en *Grand Canary*, se presentan como contradictorios entre sí. Para dar cuenta, precisamente, de este cambio definitivo de actitud del protagonista, la siguiente escena nos lo presenta atendiendo, junto con Jimmy Corcoran a los enfermos del pueblo de Hermosa en el interior de una humilde cabaña. Los rayos del sol se abren paso a través de su techo de hojas de palma y sus paredes de palos y ramas. Gracias a su pócima, los pacientes se recuperan y, agradecidos, le dan muestras de cariño. Leith es ya un hombre diferente, más fuerte y seguro. El desenlace está cerca.

En la recta final, la narración del cine clásico trata de no dejar atrás ningún cabo suelto. Los espectadores esperan conocer el destino del resto de los personajes que han acompañado al protagonista hasta aquí. Leith debe regresar a Inglaterra. Como ocurre en todo viaje, éste adquiere sentido en la medida que existe un regreso al punto de partida. Leith emprendió no sólo un viaje físico, también moral. Al principio de la historia se negaba a confiar en las bondades de una larga travesía, sin embargo, los hechos le han demostrado cuán equivocado estaba. De hecho de todos los pasajeros que se embarcaron en el *Aurora* rumbo al archipiélago, sólo él, convertido ya en el «Doctor Milagro», tiene derecho a regresar. Los demás se instalaran en la isla. De Jimmy Corcoran se sugiere que contraerá matrimonio con la marquesa y que los hermanos Tranter continuarán, felices, con su misión evangélica entre los mansos y humildes canarios justo en frente de la alegre casa de lenocinio de Daisy Hemingway. Sera ella, la franca, descreída y extravertida madama la que certifique la metamorfosis del héroe: «Sinceramente, en un primer momento no esperaba mucho de usted, pero ahora creo que usted es un ser humano, y eso es lo que cuenta». Antes de embarcar Leith no puede evitar pasar



por el hotel donde Mary todavía se encuentra pernoctando en Santa Cruz. No la verá, preferirá despedirse de ella a través de su amiga Elissa:

LEITH

¿Cómo está usted, señora Bayham?

ELISSA

¿Y usted? Ha venido a ver a Mary.

LEITH

¿Qué tal se encuentra?

ELISSA

Maravillosamente. Le diré que está usted aquí.

LEITH

No, no, por favor no lo haga. Sólo quería asegurarme de que se encontraba bien. Yo... regreso a Inglaterra. ¿Podría decirselo, por favor?

ELISSA

Claro que sí, pero...

LEITH

Ella lo entenderá. Adiós.

5. EPÍLOGO. DE VUELTA A CASA

Para cerrar su estructura es necesario que la narración regrese al punto de origen. El paralelismo entre la secuencia inicial y la final es evidente. La acción, en ambos casos, se desarrolla en el mismo espacio y por los mismos personajes. Además el realizador, Irving Cummings, las concibió como secuencias casi especulares, recurriendo una planificación muy similar que tiende a resaltar la metamorfosis



del protagonista. En cierto modo, puede entenderse como una recapitulación, una imagen contrapuesta de aquel triste y lóbrego comienzo.

Suena una sirena, su tono es alegre. Un barco atraca en el puerto de Liverpool. Se apresta un marinero a afirmar un cabo alrededor de uno de los noráis del muelle. La luz de un sol radiante baña a los pasajeros mientras desembarcan. Ismay aguarda mientras lee las noticias de la prensa del día y sonríe complacido. Leith hace su aparición en la barandilla, saluda radiante y risueño desde allí a su colega, avanza con paso firme por la cubierta hasta la escalerilla seguido por la cámara con un travelling lateral. Cuando por fin pisa tierra firme estrecha entusiasmado la mano del hombre que, a su pesar, lo empujó a hacer este largo viaje. «Eres un hombre nuevo» le dice Ismay señalándole la noticia en el periódico, «pero también famoso... mira, la Sociedad Médica se dispone a recibirte con todos los honores». El prestigio de Leith ha sido reestablecido. El objetivo de la trama ha sido alcanzado. Pero el personaje de Ismay todavía tiene que cumplir una última función en este argumento. Es el encargado de cerrar también la segunda línea argumental, aquella que había arrancado con el encuentro a bordo de Leith y Mary. Es él quien le entrega al doctor un telegrama de ella que acaba de recibir y dónde le expresa su alegría al saber que la Sociedad Médica le rendirá un homenaje por los logros alcanzados en las islas. Es un texto breve, frío, casi protocolario, despojado de cualquier traza de complicidad. No hay ninguna palabra de cariño, nada que aluda al amor que, un día, brotó entre ellos. Como ocurría también en la novela, Mary decide permanecer junto a su marido y, tal vez, olvidar. Para el público, tal vez, no fuera el final más reconfortante, aunque en el desarrollo de las últimas secuencias ya se podía barruntar este desenlace. En el cine clásico el enfrentamiento entre el protagonista y los obstáculos, debe acabar de manera clara (eso sucede en la trama principal de *Grand Canary*) o, por el contrario, sin alcanzarlo (en la subtrama: el amor de Mary), pero nunca en tablas, a medias o ambiguamente. Alcanzar el objetivo se considera clímax. Lo contrario es el anticlímax. Esto es lo que sucede con Mary. Estuvo a punto, pero no llegó siquiera a ser porque nunca, como se ha dicho, fue la verdadera meta, sino sólo un instrumento para la consecución de un fin más importante. Leith es un héroe inmaculado. Por esta razón, Harvey no se muestra decepcionado ni contrariado cuando lee el mensaje de Lady Fielding, sino que más bien esboza una sonrisa abierta y satisfecha.

ISMAY

Sabía que lograrías juntar todos los pedazos.

LEITH

Están todos juntos de nuevo...pero me temo que no fui yo quien lo hizo. Fue... gracias a Gran Canaria.



Leith y Ismay se alejan y salen fuera de campo. La CÁMARA traza una PANORÁMICA hasta la bodega del barco. En ese momento un hombre coloca sobre una carretilla una caja voluminosa. Impresas en uno de sus lados se puede leer: PROCEDENTE DE GRAN CANARIA. La CÁMARA la sigue mientras es trasladada hasta la entrada. Al fondo del plano se ve como Leith e Ismay toman un taxi. Otro estibador recoge la caja y le da vuelta, en la otra cara se han escrito dos palabras: THE END. El círculo se ha cerrado definitivamente.

Recibido: junio-julio 2015, aceptado: septiembre 2015.



UNAS ISLAS DE PELÍCULA DEL SIGLO XXI CANARIAS COMO PLATÓ CINEMATográfico. «MOVIE ISLES» OF THE 21ST CENTURY CANARY ISLANDS AS A FILM SET

Irene C. Marcos Arteaga

RESUMEN

No cabe duda que la magia del cine puede generar películas que, entre otros factores, estén destinadas a atraer turistas. Éstas son un vehículo importante para dar a conocer al gran público lugares a los cuales, probablemente, no habrá viajado nunca y, por tanto, podrán determinar la opinión y la imagen que se tenga del destino que se muestre en las pantallas. El cine cumple, sin duda, una doble función: puede promover, confirmar y reforzar la identidad de los destinos, pero también es capaz de crear productos turísticos muy potentes. Así pues, no es de extrañar que las islas hayan tratado de aprovechar las ventajas que el séptimo arte le proporcionaba para fomentar una de sus principales industrias, la más importante de los siglos xx y xxi. El presente trabajo pretende mostrar al lector cómo se ha venido usando el paisaje canario en los últimos diez o quince años, además de las estrategias que desde las Film Commission se han venido llevando a cabo para promocionar las islas como poliédricos lugares para que productoras de medio mundo se atrevan a venir a rodar. Para ello haremos un breve recorrido histórico, hasta los años 90, de cómo las islas se han usado como improvisados platós cinematográficos. Por otro lado trataremos de vislumbrar si verdaderamente Canarias es un lugar idóneo para rodar por sus singulares parajes o simplemente se ha convertido en uno de los destinos favoritos por directores y productoras gracias a las ventajas fiscales que éstas ofrecen.

PALABRAS CLAVE: cine en Canarias, Canarias como plató cinematográfico, Cine y turismo, Paisaje, Film Commissions, Política Audiovisual, Desgravaciones Fiscales.

ABSTRACT:

In recent years, the Canary Islands have experienced a rapid growth in the reception of national and international film productions in its geography. There is no doubt about the charm of the film industry and its competitive edges to attract tourists. This is an important vehicle to let spectators know places where they, probably, would have not ever travelled, and therefore it may determine the perception of them. The present paper aim is to show how the Canarian landscape has been displayed on the screen during the past ten or fifteen years, as well as the strategies that have been used to promote the Islands as multifaceted places to persuade producers to come and shoot their films, with the help of the different Film Commissions spread through the archipelago.

KEYWORDS: cinema in the Canary Islands, Canary Islands as a film set, Cinema and Tourism, Landscape, Film Commissions, Audiovisual Policies, Tax Relief.



CINE Y TURISMO. EL CINE COMO PUENTE PROMOCIONAL

La vinculación entre el Turismo y el Cine es cada vez mayor. El interés de las personas por conocer el lugar en el que se rodó su película o serie favoritas es un imán que cada vez más los destinos utilizan para su promoción. Incluso algunos de ellos, ya conocidos, con una industria turística potente, aumentan su nivel de influencia y sus beneficios económicos si cuentan con rodajes importantes.

La promoción en el exterior de las Islas Canarias como escenario cinematográfico ha estado ligada a las administraciones públicas, que son las encargadas de fomentar el turismo en el propio archipiélago. Por ello no es de extrañar que las acciones de promoción vinculadas al cine hayan sido puestas en marcha por organismos que trabajan en pro de la industria turística.

Por ello y aunque parezca lógico que exista una relación directa entre los sectores cinematográfico y turístico, no siempre sucede así. Muchos creen que la promoción de un lugar a través de los media poco tiene que ver con las promociones ortodoxas tradicionales; pero lo cierto es que si algo podría variar en este tipo de actuaciones es el público al que van dirigidas¹.

Los destinos suelen asistir a festivales internacionales en busca de ser promocionados, como sucede en los de Cannes, Londres, Málaga, la Berlinale o el Festival de Cine 100% Europeo, entre otros. Pero no todo se reduce a ello, pues la realización de viajes promocionales también es clave en esta industria.

En muchas ocasiones el equipo encargado de las localizaciones puede ser invitado a «descubrir» emplazamientos donde ubicar sus historias. Por ejemplo, en un documental recientemente estrenado en Canal + sobre el rodaje en España de *Juego de Tronos*², titulado *Juego de tronos. El reino español*, podemos apreciar cómo funciona este sistema. Tate Aráez, encargado de la productora para España, comenta que recibió una llamada donde se le pedía que buscara la mejor localización para recrear los jardines de agua del Reino de Dorne. Una vez que se decide por los Reales Alcázares, lleva hasta Sevilla a los productores y a los creadores de la serie, quienes tras unos días en la capital hispalense, finalmente optan por que esos palacios bajomedievales sean el lugar idóneo para recrear la corte de la familia Martell.

Otra de las acciones que se suelen llevar a cabo para explotar territorios con estos fines, sería la creación de rutas turísticas cinematográficas, que deben atraer a cinéfilos a los lugares de rodaje. En este sentido, en Castilla La Mancha han puesto en marcha una sobre su director más internacional y conocido: Pedro Almodóvar. Ésta tiene como objetivo proponer al viajero un itinerario diferente, donde se sienta atraído no solamente por los recursos naturales y patrimoniales que ofrece la Comarca del Campo de Calatrava, sino por aquellos lugares que han sido escenario de películas o que tienen relación directa con el realizador.

¹ ROSADO COBIÁN, C. Y QUEROL FERNÁNDEZ, P. *Cine y Turismo. Una nueva estrategia de promoción*. Ed. Junta de Andalucía y Consejería de Turismo, Comercio y Deporte. Sevilla, 2006. pp. 101-102.

² Documental *Juego de tronos: el Reino Español* para Canal +, abril 2015.



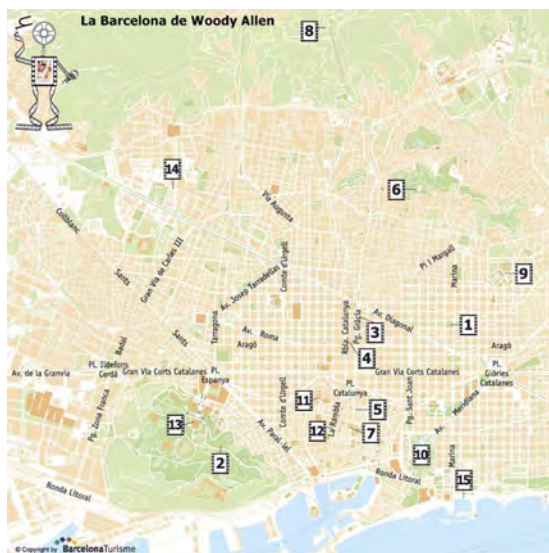


Figura 1. Mapa de *La Barcelona de Woody Allen*.

En Cataluña, Turismo de Barcelona ha sacado un plano en donde muestra al visitante los lugares que Woody Allen escogió para rodar *Vicky Cristina Barcelona*, de manera que los pueda recorrer.

Para facilitar esta alianza entre ambas industrias, Carlos Rosado y Piluca Querol, en *Cine y Turismo. Una nueva estrategia de promoción*, hablan de nueve iniciativas para favorecer dicha relación: por un lado, la Administración Pública, ya sea a nivel nacional o local, debe favorecer la consolidación y coordinación de todas las *Film Commission* que hay en España. Por otro, se debe reclamar una legislación que estableciese las bases de una política que favorezca los rodajes y que el beneficio que produzcan repercuta en las industrias locales. También se debe crear una imagen de marca así como rutas atractivas. Se debe incentivar la normalización de ordenanzas y normas que regulen los rodajes; realizar encuestas periódicas para valorar el impacto que han tenido los escenarios en los espectadores o formar a las personas que integran las citadas comisiones.

Por último, resultaría importante desarrollar los denominados *fam tours*, que estarían dirigidos a jefes de producción, directores de fotografía, realizadores y productores audiovisuales. Todo ello podría darse a conocer anualmente en un congreso sobre cine y turismo que actúe como punto de encuentro entre ambas industrias, para que de él emanen estrategias comunes que influyan sobre el mercado y beneficien a ambos sectores³.

³ ROSADO COBIÁN, C. y QUEROL FERNÁNDEZ, P. *Cine y Turismo. Una nueva estrategia de promoción*. Ed. Junta de Andalucía y Consejería de Turismo, Comercio y Deporte. Sevilla, 2006. pp. 111-113.





Figura 2. Callejón Diagon. Parque temático de Harry Potter en Inglaterra.

VALORACIÓN DEL IMPACTO

Las películas suelen tener un gran impacto sobre la imagen del destino elegido. El turismo inducido a través del cine es un sector lucrativo que en los últimos años ha tenido una importancia económica considerable. Es así que *Notting Hill*, el famoso barrio londinense, ha visto cómo sus casas se revalorizaban desde que Julia Roberts y Hugh Grant se enamoraran en la película homónima.

Este hecho demuestra cómo el cine no proporciona únicamente empleo durante los rodajes y publicidad a corto plazo, sino que implica también oportunidades sustanciales para el turismo y las industrias asociadas a largo plazo. Esta es una de las razones por las que han comenzado a surgir una serie de rutas dentro de lo que denominaríamos como «turismo cinematográfico⁴». Éstas son uno de los productos más tangibles de las estrategias de consumo local derivadas del cine.

Algunas de las películas que mayor impacto produjeron en los destinos en los que se emplazaron fueron *Harry Potter* o *el Señor de los Anillos*, esta última filmada en Nueva Zelanda. La huella que en un primer momento provoca la saga de *El Señor de los Anillos* junto a la reciente de *El Hobbit*, se antoja imborrable, creando precedentes en las futuras rutas. La popularidad de ambas trilogías ha supuesto que numerosos tour operadores ofrezcan una gran variedad de rutas que abarcan desde la visita a las localizaciones hasta actividades relacionadas con el filme⁵.

Otro caso significativo es el de *Harry Potter*. La Warner Bros ha montado, por un lado, un parque temático en donde ha recreado los espacios de la célebre película del joven mago y, por otro, ha abierto una gran zona de merchandising en

⁴ El turismo cinematográfico es aquel que engloba todas las actividades del turismo en relación a la industria cinematográfica. Una de sus actividades principales son los viajes de los turistas a destinos que han formado parte de películas.

⁵ New Zeland Tourism Guide: <http://www.tourism.net.nz/lord-of-the-rings.html>.



Figura 3. Cartel del *movie map*⁶ de *Juego de Tronos* en Croacia.

la estación de Charing Cross. En este caso ya no sólo hablamos del impacto que un filme produce en el lugar de destino, sino que este parque hace que Leavesden y Londres sean lugares de paso obligatorio para todos los fans de la saga.

Otro ejemplo significativo y más reciente es el de *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*) en Croacia. Dubrovnik ha servido para recrear *Desembarco del Rey*, emplazamiento del Trono de hierro. Según los datos turísticos del país, tras el rodaje de la primera temporada, las llegadas y pernoctaciones turísticas aumentaron un 29 %. Además, por menos de 60€, los visitantes experimentan un recorrido de tres horas de duración en el que conocen la ficticia capital mientras exploran el casco antiguo de Dubrovnik, declarado patrimonio mundial por la Unesco.

Sin embargo, el fenómeno de *Juego de Tronos* ha llegado hasta España ya que sus productores, como dijimos, eligieron nuestro país para recrear el reino de Dorne. En palabras de Martin,

...el equipo visitó España en varias ocasiones porque es un país precioso. Tiene ciudades medievales, castillos, monasterios y localizaciones que podrían convertirse en lugares fantásticos para rodar lo que se cuenta en la saga. Siempre he pensado que a lo mejor algún día la historia nos terminaría llevando a España⁷.

⁶ Son mapas o planos donde se incluye un recorrido por los principales hitos que aparecen en las películas de mayor éxito o impacto y en series de televisión.

⁷ Documental *Juego de Tronos: Especial el Reino Español*. Producido por Canal +, abril 2015.



Figuras 4 y 5. Rodaje de la 5ª temporada de Juego de Tronos en la Plaza de Toros de Osuna, Sevilla.

Tras estar aproximadamente un mes buscando localizaciones, la *Andalucía Film Commission* llegó a cifrar en cien millones de euros el impacto económico que podría tener el rodaje, hablando de la creación de hasta 4.000 puestos de trabajo directos e indirectos, datos que se han ido desinflando considerablemente en estos meses, pues los extras contratados por la productora apenas superaron el medio centenar. Con todo, nadie duda del extraordinario impacto que la transformación de Sevilla en uno de los siete reinos de Poniente puede suponer en términos de promoción de la ciudad⁸. Sobre este caso también se pronunció James Costos, embajador estadounidense en España, destacando que en sólo

⁸ RODRÍGUEZ, C. *El séptimo reino está en el Alcázar*. Periódico El Mundo. <http://www.elmundo.es/andalucia/2014/10/05/542c3e15ca4741d4668b4584.html> (Consulta: 05/02/2015).

dos semanas de rodaje se ha incrementado en un 15% el número de visitantes a Sevilla y Osuna, como bien ha señalado el *Hollywood Reporter*⁹.

Tal ha sido el impacto y el notable interés que despierta esta serie entre los espectadores de medio mundo que el Ayuntamiento hispalense prepara una guía sobre los lugares elegidos para el rodaje de la serie, al objeto de promocionar el turismo en la ciudad entre las legiones de aficionados.

En declaraciones para el documental citado, miembros de la Film Comission andaluza junto con los hosteleros de la zona valoraban en positivo el acontecimiento. Todos coincidían en alabar el número de puestos de trabajo que se crearon junto con la gran popularidad que estaba adquiriendo la zona. Así, la alcaldesa de Osuna afirmaba que el número de visitantes al pueblo, así como a la plaza de toros se ha incrementado; y que tal es el interés que despierta que la han tenido que abrir al público para que los fans de la serie y los curiosos puedan acceder a su interior y sacarse fotos en ella.

Por otro lado, tanto el equipo técnico como el casting de la serie valoraban su estancia en España como muy positiva, deseando volver para rodar en la sexta temporada, eso sí, si los incentivos fiscales que les ofrecieran lo permitía.

VERDADES Y MENTIRAS. LA VISIÓN Y USO DEL PAISAJE CANARIO EN EL CINE (1909-1999)

Desde que Canarias descubrió el turismo como fuente de riqueza, los diferentes gobiernos que se han sucedido a lo largo del tiempo siempre lo han querido explotar. Por lo tanto, no es de extrañar que la imagen de las islas constantemente haya estado estrechamente ligada a su paisaje y a lo que las Instituciones han querido mostrar: emplazamientos en donde podemos encontrar diversidad de paisajes y climas que hacen que la vida en el Archipiélago parezca paradisíaca.

Siempre se nos han presentado las Islas como una Arcadia feliz situada en medio del Océano Atlántico y la industria cinematográfica, lejos de ser fiel a la realidad, lo que ha hecho ha sido subrayar aun más esta idea de paisaje idílico; pero la historia nos muestra que no siempre fue así, tan sólo tenemos que remontarnos a la dura posguerra para ver que la gente no habitaba en un paraíso.

Desde muy temprano, la prensa insular destacó el potencial carácter publicitario del cine cuando, en 1909, se recogía la noticia de que existía el propósito de adquirir una cámara cinematográfica por parte de José González Rivero, destacándose que *de este modo puedan los extraños conocer las múltiples bellezas de nuestro suelo; lo que será un factor importantísimo para el fomento del turismo*¹⁰. Por lo tanto el cine

⁹ Agencia Efe. *Acaba el rodaje de Juego de Tronos*. Periódico 20 minutos. <http://www.20minutos.es/noticia/2281976/0/ultimo-dia-rodaje/juego-de-tronos/eleva-reputacion-incrementa-turismo/> (Consulta: 05/02/2015).

¹⁰ RAMÍREZ GUEDES, E. «El orgullo de la firma. De las bellezas del país a los asuntos regionales», en VILAGELIU, J. (coord.) *Pos de la ballena blanca*, T&B editores y Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Madrid, 2004. p. 110.





pronto se convirtió en un vehículo para promocionarlo. Así, las películas lo que hacían eran exaltar las bellezas de unas islas exóticas y singulares, de paisajes únicos y excelente clima. Véase la Canarias de *Tenerife, isla de ensueño*, entre otras, con las que poco a poco se fue creando una imagen estereotipada y falsa del Archipiélago, gracias a su privilegiada situación geográfica, así como a su clima y sus paisajes.

Si nos retrotraemos a los inicios del cine en Canarias y al uso del paisaje del Archipiélago, tenemos que remontarnos a las películas de la Gaumont¹¹ para poder encontrar las imágenes más antiguas del mismo. En general se trata de vistas tomadas al aire libre que satisfacían las ganas burguesas por conocer aquellos lugares lejanos a los que no podían ir. *Viaje a través de la isla de Tenerife*, rodada en 1909, es un ejemplo de ello. Se trata de una panorámica de la ciudad desde la torre de la iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife, a la que sigue otra de la Comandancia de la Marina, pescadería y almacenes Ruiz Arteaga. También vemos la oficina de Telégrafos y la plaza de la Constitución con gente paseando¹².

Será en los años veinte cuando comienza a utilizarse el cine como un vehículo de propaganda turística de las Islas. En esos años la colonia de ingleses y alemanes afincada en el Puerto de la Cruz compró los primeros aparatos cinematográficos que llegaron a Tenerife. Por otra parte, el turismo durante esas fechas era un turismo de balneario.

Este maridaje se vio favorecido por los trabajos realizados por José González Rivero. Exhibidor, cineasta y productor, cuya obra tuvo repercusión fuera de las Islas, con viajes a Madrid y a las exposiciones internacionales de Barcelona y Sevilla (1929) para proyectar sus cintas¹³. En esa década destacan numerosas producciones de Ediciones Rivero, que posteriormente pasaría a denominarse Rivero Films. Se trataba de una serie de documentales con el fin único de promocionar turísticamente el archipiélago. Véase por ejemplo *Fiestas del Cristo de La Laguna*, *Revista de Asuntos tinerfeños*, *Excursión en la nieve* o *Santa Cruz de La Palma*¹⁴. No es de extrañar que en las primeras décadas del siglo xx el cine interesara más como un medio publicitario que como una industria autónoma.

Obviamente no existían ni ayuda ni subvenciones, a los cineastas no se les estimula ni se les apoya, aunque sus obras sirviesen de reclamo turístico. Por ejemplo, el concurso de guiones que llevó a cabo el Cabildo de Tenerife en 1926, brindaba la posibilidad de premiar escritura para filmes con fines propagandísticos. La convocatoria tenía como única base que tratasen asuntos regionales que diesen la ocasión de dar a conocer las bellezas naturales, usos, costumbres y demás aspectos

¹¹ Gaumont es una compañía productora de películas francesa fundada en julio de 1895 por el ingeniero, Léon Gaumont bajo el nombre *L. Gaumont et compagnie*. Por otra parte, Gaumont es la compañía cinematográfica más antigua del mundo.

¹² VV. AA. *Rodajes en Canarias (1896-1950)*. Ed. Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes y la Dirección General de Cultura. Islas Canarias, 2004. p. 33.

¹³ *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de noviembre de 2002 [En línea] <http://eldia.es/santacruz/2002-11-11/1-CINE-ayer.htm>. [Consulta: 21 de mayo de 2015. Hora: 21,10].

¹⁴ VV. AA. *Rodajes en Canarias (1896-1950)*. *Op. cit.* p. 57.

típicos de la vida insular. Sin embargo, no se especificaba qué se debía de entender por «asunto regional», por lo tanto, al fin y al cabo se entendían como un muestrario turístico más. Después de años y demoras el concurso se declaró desierto, a pesar del número considerable de personas que se presentaron al concurso¹⁵.

A finales de la década de los veinte, Carlos Pahissa dirige *Gran Canaria*, un documental sobre la isla homónima, Fuerteventura y Lanzarote, con los mismos fines de siempre¹⁶.

Los años 30 destacarían por la llegada de la *Fox Film Corporation* al Archipiélago y la imagen poco amable que Yves Allegret mostrase de Tenerife. En el caso de la Fox, en 1933 rueda un documental llamado *Fortunate isles*, del que la prensa de la época hablaba así: *Hasta este momento ninguna propaganda más eficaz de las bellezas de Tenerife que la que la «Fox Film Corporation», está preparando entre nosotros para dar a conocer en las pantallas del mundo*¹⁷. Pero no todas las producciones que hizo la Fox sobre las Islas mostraban ese carácter amable. *Gran Canary* (1937) no dejaba en muy buen lugar, ni al paisaje ni la gente que habitaba en la isla, pues mostraba una Canarias maldita, infectada por epidemias. Finalmente se prohibió su exhibición por entenderse que la visión que se daba iba a repercutir en la industria turística, resultando ofensiva.

Hasta aquí tenemos tres visiones de las islas: una real, que viene de la mano de Allegret, otra ficticia propiciada por la Fox y una idílica, que más adelante será mostrada por Hauer, cineasta alemán que también filmará durante los 30 en las Islas y que proporcionará una imagen idílica de las mismas. Por lo tanto si las contraponemos tendremos dos imágenes falseadas y alejadas de la realidad y otra muy cruda y dura.

Tras la victoria del bando nacional en la Guerra Civil y la consiguiente subida al poder de Franco, en los primeros años de la dictadura el Régimen se esforzó por llevar a cabo una producción de documentales que hiciesen propaganda del mismo y de una España armonizada en sus tradiciones y costumbres.

Siguiendo esta línea, tenemos que referenciar dos obras importantes: un documental de Rafael Gil y un corto de Martín Moreno. El de Rafael Gil llama la atención porque es la primera vez que un director se decide a rodar sobre las islas orientales. Hasta entonces, todo lo que habíamos visto orbitaba en torno a las islas occidentales, las cuales se ceñían más a la idea de ese jardín de las Hespérides, gracias su exuberancia vegetal. Pues bien, tanto Lanzarote como Fuerteventura se presentan desde el mar para poco a poco ir subiendo a las zonas más altas de las islas, para hablarnos de la lucha del hombre por la tierra. Se trata de una metáfora de cómo, tras la miseria y la cruel posguerra, todos juntos serán capaces de recoger los *alimentos que constituyen un manjar de dioses*

¹⁵ RAMÍREZ GUEDES, Enrique. *Op. cit.* p.112.

¹⁶ VV. AA. *Rodajes en Canarias (1896-1950)*. *Op. cit.* p.79.

¹⁷ VV. AA. *Rodajes en Canarias (1896-1950)*. *Op. cit.* p. 132.



confirmándose así la leyenda de ser la tierra canaria el jardín de las Hespérides o el paraíso de Dios como creyeron los navegantes antiguos¹⁸.

Por lo tanto Canarias juega un papel fundamental y es que no podemos olvidar su situación geográfica y estratégica. Las Islas son paso fundamental hacia el continente americano; asimismo su posición, cercana al continente africano, también es de suma importancia para las relaciones comerciales que Europa establece con el resto de países de ambos continentes.

Por otro lado, en uno de los cortos de Martín Moreno, *Gran Canaria* (1946), el director nos presenta una imagen amable de la isla y de sus habitantes, pero también una ciudad moderna, generadora de riquezas, que es capaz de comunicar la isla con el resto del mundo. Es más, nada más llegar a la isla, lo primero que vemos es la Casa del Turismo. El corto hace hincapié en los logros económicos del régimen franquista, lo que se debe a que se busca la complicidad de los países democráticos que si bien no lo rechazaban abiertamente, si mantenían una actitud de recelo, siendo Canarias la puerta para mostrarles que en España todo está cambiando, o al menos eso querían creer.

Después de los años de autarquía el turismo comenzó a repuntar y a remontar en Canarias. El primer efecto que tuvo fue no sólo la modernización de las instalaciones hoteleras ni las mejoras en los transportes sino que se llevaron a cabo una serie de documentales y noticiarios para subrayar las ya tan conocidas y explotadas magníficas condiciones climáticas y paisajísticas de las Islas. Como por ejemplo *Imágenes n.º471* o *A la sombra del Teide* (1952), rodada en Santa Cruz, La Orotava y Las Cañadas del Teide. En ella se nos hace un recorrido por la capital de la isla tinerfeña donde se nos muestra el paisaje urbano así como al gente que la habita para seguidamente ver la fiesta del Corpus Christi con las alfombras florales de La Orotava y el Teide. Otro ejemplo, pero de Gran Canaria, sería *Imágenes n.º419* o *Continente en miniatura* (1953). Rodada entre Las Palmas, el Pico de La Caldera, el Parador de Bandama, Arucas, Teror, Maspalomas, la Cruz de Tejada y el Roque Nublo; se muestra la situación de Gran Canaria en pleno Océano Atlántico, cuyo clima y arquitectura hacen de ella un enclave de ensueño y disfrute.

Dejando a un lado estos documentales, los cincuenta consolidarán a Canarias como escenario de cine. Y es que en un margen reducido de años se rueda en las Islas *Tirma* (1954), *Moby Dick* (1956), *El reflejo del alma* (1956) o *Mara* (1958); lo que continuaría en la década siguiente cuando León Klimowsky rodara *Escala en Tenerife* con el Dúo Dinámico de protagonistas.

La historia era bien simple. Tras abandonar la Península, tenían que hacer escala en Tenerife antes de llegar a su destino, Brasil. Una vez en la Isla, una empresaria encargada del turismo insular hará todo lo que está en sus manos para que el grupo permaneciese el mayor tiempo posible, lo que a la postre conseguirá pues pierden el barco, quedándose un tiempo viviendo una serie de aventuras hasta

¹⁸ VILAGELIU PONSÁ, J. «Años de autarquía. El cine reseco del franquismo» en VILAGELIU, J. (Coord.) *Pos de la ballena blanca*. T&B editores y Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Madrid, 2004. p.138.



que finalmente retoman el viaje hasta su destino. Aunque la película carece una trama intelectualmente profunda, merece una segunda lectura; y es que *Escala en Tenerife* funciona como un manual para el viajero en la Canarias de los años 60. Como bien indica Carmelo Vega, «la isla aparecía como una marca turística, cuyas cualidades paisajísticas se reiteraban mediante frases del tipo *las mejores vacaciones, en Canarias* que, con mucha habilidad, se intercalaban con diálogos, como mensajes publicitarios subliminales: así, en la travesía en barco hasta la isla los viajeros mostraban la impaciencia por llegar al paisaje imaginado («Tenerife, me han dicho que es maravilloso»)»¹⁹.

Si los años sesenta se caracterizaron por mostrar una mirada complaciente y desarraigada con la que el cineasta extranjero había contemplado las Islas, el sol y la luz, en la década siguiente veremos una preocupación por captar las raíces y costumbres de un pueblo con identidad propia. Es el momento en el que se producen cambios tanto a nivel político como dentro del cine en las Islas. Mientras políticamente España asiste a la Transición Democrática, en lo que a cine respecta, la aparición del cine amateur y posteriormente del grupo Yaiza Borges a finales de los 70, sacudirá, no sólo la concepción que se tenía del cine sino también esa mirada complaciente que se tenía del paisaje isleño.

Un década después e incluso tratando un tema tan duro como la emigración clandestina, como es el caso de *Guarapo* (1989), la crítica elogiaría la capacidad que tuvieron para mostrar los paisajes exuberantes en donde se desarrolla la historia²⁰. La imagen de La Gomera seguía siendo idílica y atractiva para los posibles visitantes, a pesar del sufrimiento de los protagonistas.

La manera en la que los Hermanos Ríos muestran el paisaje isleño se mantiene inalterable con el paso del tiempo, pero en la década de los 90 comenzará también a utilizarse de una manera simbólica, como sucede en *Mararía*, la adaptación de la novela de Arozarena que realizara Antonio Betancor. Hasta ese momento, el paisaje canario había sido empleado o bien para exaltar las bellezas naturales de las islas o bien para retratar la visión de la realidad que tuviera el realizador, pero en este caso el director se adentra en el malestar existencial de los personajes, pasando de un empleo convencional del paisaje a uno inquietante, donde los sentimientos de los éstos afloran progresivamente. Por lo tanto no estamos hablando de una mirada que exalte las bellezas de la isla o que busque atraer turistas como hemos visto en películas anteriores.

¹⁹ VEGA, C. «El archipiélago infortunado. Imágenes para una crítica del boom turístico» en VILAGELIU, J. (coord.) *En pos de la ballena blanca*. T&B editores y Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. Madrid, 2004. p.163.

²⁰ UTRERA, C. 1979-1997. «Años de búsqueda y aceptación» en MORALES QUINTERO, S. y MODOLELL KOPPEL, A. (Coord.) *Un siglo de producción de cine en Canarias (1897-1997), textos para una historia* Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria y Filmoteca Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1997. p.94.



CANARIAS COMO PLATÓ CINEMATOGRAFICO (2000 - 2015)

Como hemos visto, a lo largo del siglo xx, el uso del paisaje canario ha girado en torno a una misma idea: presentar las islas como un paraíso, un lugar apacible en el que vivir. Ejemplo de ello es la visión que León Klimowsky de mano del Dúo Dinámico dio en los años 60 o la que presentaron en *Guarapo* los Hermanos Ríos, un film de 1988 que proponía una imagen idílica de la Gomera opuesta al drama de la historia de un aspirante a emigrante clandestino durante el Franquismo. En todas estas películas el mensaje que se quiere transmitir es que las bellezas naturales de Canarias permiten, suceda lo que suceda, disfrutar de ellas.

Como hemos venido viendo, esta premisa poco o nada ha variado desde que en el siglo xx las Islas descubriesen lo beneficioso que era para ellas exportar una imagen amable en beneficio del turismo. Sin embargo, como apreciaremos más adelante, las nuevas producciones que han arribado a las islas ya no sólo se centran en mostrar una imagen idílica de la geografía insular. Las Islas dejan de ser algo más que buenas playas y mejor clima.

En los últimos años Canarias ha experimentado un aumento en el número de producciones que se están rodando en su territorio; tanto nacionales como internacionales, lo que se debe a que, en el 2009, el Parlamento Canario decidió aprobar una serie de incentivos fiscales, que más adelante desarrollaremos, y que hacen aún más atractivas las Islas para rodar en ellas. Pero antes de abordarlos veamos algunos ejemplos.

Uno de nuestros directores más reconocidos, Almodóvar, se desplazó hasta aquí para rodar de la mano de una de sus últimas musas, Penélope Cruz. *Los abrazos rotos* se filmó durante más o menos un mes en la isla de Lanzarote. El director manchego trabajó en lugares como La Playa del Golfo, el Mirador del Río, La Geria o en la rotonda de la Fundación César Manrique. Otra localización clave fue La Todecilla, una casa encaramada en lo alto de Haría, en las faldas del volcán de La Corona, donde se filmaron las escenas del hospital.

En una entrevista al realizador decía:

Hace nueve años, en mi primer viaje a Lanzarote, me encontré de bruces con la impresionante playa de El Golfo, después de cruzar la Geria y el mar de lava. Paisajes todos ellos que me habían turbado muy profundamente. El origen volcánico de la isla convertía el paseo en un viaje interior, emocionante y emocional. Durante los días siguientes escudriñaba todos los lugares, exploraba todos los abismos que la isla ofrecía a mi paso. Y Lanzarote, asegura, es una isla rica en abismos. No sabía lo que buscaba, prosigue Pedro Almodóvar. Y ya que la realidad no me aportaba ninguna pista recurrí a la imaginación. Fabulé una trama para la pareja de la foto, les escribí una vida previa al beso, y una vida después del beso. Les di una familia, me inventé situaciones divertidas y desoladoras. Pero nada funcionaba, agrega el director²¹.

²¹ AYALA, M. F. *Un «misterioso» abrazo en la playa de El Golfo inspiró la película canaria de Pedro Almodóvar*. La Provincia. Diario de Las Palmas. Las Palmas de Gran Canaria, 5 de agosto de





Figura 6. Fotograma de *Los abrazos rotos*. Mirador del Río, Lanzarote.



Figura 7. Fotografía sacada por Almodóvar en su primer viaje a Lanzarote y que le inspiró el guión de *Los abrazos rotos*.

2008. URL: <http://www.laprovincia.es/cultura/2008/05/08/misterioso-abrazo-playa-golfo-inspiro-pelicula-canaria-pedro-almodovar/149262.html> (Consulta: 02/02/2015).





Figura 8. Fotograma de *Una hora más en Canarias*. Playa del Bollullo, Tenerife.

En la cinta emplea la isla de Lanzarote como una salida emocional a los malos tratos y vejaciones que estaba sufriendo la protagonista, Lena. Un oasis de paz en donde poder disfrutar de su amor con Mateo Blanco, Lluís Homar. Almodóvar nos introduce con una amplia panorámica en el paisaje volcánico que la caracteriza. Durante la estancia de los protagonistas, que dura aproximadamente un año, podremos verlos pasear por la playa del Golfo. Ese aislamiento físico y emocional funciona como un refugio para los ellos, que huyen de todo lo que temen en Madrid, lo que el realizador subraya gracias a la singularidad y la espectacularidad de los parajes naturales que ofrece la isla.

Otro ejemplo interesante sería el de *Una hora más en Canarias*, dirigida por David Serrano. Se trata de un largometraje rodado parcialmente en el norte de la isla de Tenerife: en Garachico, en Icod de los Vinos, San Cristóbal de La Laguna, la playa del Bollullo y Buenavista del Norte. Decimos que parcialmente porque la llegada a la isla se hace por el Aeropuerto del Sur. En este caso el uso del paisaje tinerfeño es similar al caso de *Los abrazos rotos*: Tenerife resulta un lugar al que uno puede escapar y empezar de cero o retomar lo que había dejado, como le ocurre al protagonista, Pablo (Quim Gutiérrez). Éste, cansado de ser sólo el amante de Claudia (Angie Cepeda), decide retornar a su tierra para emprender uno de sus sueños: tener un chiringuito en la playa.

En cuanto a las producciones internacionales, en 2009 Louis Leterrier se desplazó a la isla de Tenerife para rodar *Furia de Titanes*. La película, ambientada en la antigua Grecia se recreó digitalmente, aunque se creara a partir del mundo real. Uno de los aspectos que llevaron al director a emplazar su filme en las islas fue que se trataba de unas localizaciones «nuevas», diferentes a las que suelen aparecer en las películas de Hollywood. En una entrevista a De La Noy, productor cinematográfico, decía al respecto: *Las Islas Canarias en su conjunto*





Figura 9. Fotograma de *Furia de Titanes*. Parque Nacional del Teide, Tenerife.

*forman un elemento muy importante y sustancial de la película; son unas islas muy pequeñas donde puedes encontrar todo un continente de paisajes*²².

El rodaje gozó de diversas localizaciones por todo el territorio insular: el Parque Nacional del Teide, la costa de Icod de los Vinos y la de Buenavista del Norte, y las zonas de pinar de Chio, en el municipio de Guía de Isora. También se desplazaron a Gran Canaria, donde rodaron en las Dunas de Maspalomas y en el Parque Nacional de Timanfaya, en la isla de Lanzarote. En este caso Leterrier emplea la geografía canaria para recrear espacios mitológicos, alejándose pues de la tónica predominante: Canarias como lugar de sol y playa.

Uno de los casos que más repercusión mediática tuvo en el Archipiélago fue la sexta entrega de la saga *Fast & Furious*. Estrenada en el 2013, fue rodada en Tenerife y Gran Canaria en los municipios de Garachico, Icod de los Vinos, San Juan de la Rambla, Buenavista del Norte y Guía de Isora. En Gran Canaria se eligió el Puente de Silva para rodar persecuciones de coches. Para llevar a cabo el rodaje se tuvieron que trasladar a las Islas numerosos coches de lujo y se adquirieron otros tanto inservibles para destrozarlos durante las persecuciones. La visión que este filme ofrece de las islas, concretamente del norte de Tenerife, es el de un lugar paradisíaco en donde su protagonista se ha retirado junto a su pareja para vivir una vida tranquila; idea que queda aún más subrayada con las grandes panorámicas que se recrean en el paisaje de la costa tinerfeña. Pero Justin Lin, el director, no sólo hace este uso del territorio canario, si no que se vale del ya tan famoso como polémico anillo insular para recrear y destrozar incontables automóviles en las ya también famosas persecuciones de coches que tanto caracterizan esta saga.



²² Carnero HERNÁNDEZ, A. y PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE, J. A (eds). *El cine en Canarias. (Una revisión crítica)*. T & B Editores. Madrid, 2011, pp. 228.

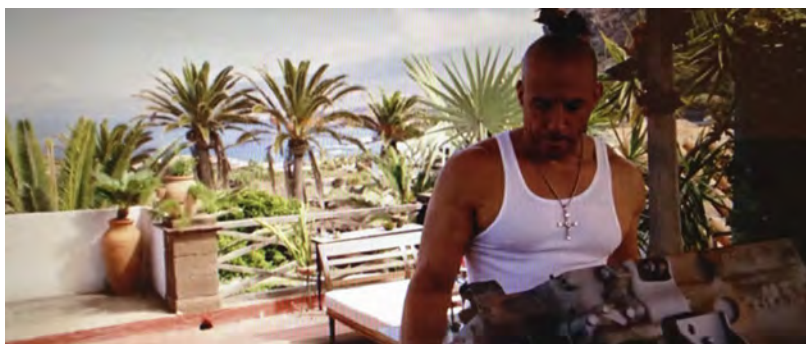


Figura 10. Fotograma de *Fast & Furious 6*. Garachico, Tenerife.



Figura 11. Fotograma de *Fast & Furious 6*. Anillo Insular, Sur de Tenerife.

Y, por último, la más reciente, *Exodus* de Ridley Scott, quien, sobrevolando la isla en helicóptero meses antes del rodaje, escogió los mejores arenales para recrear la increíble apertura de las aguas del Mar Rojo y la travesía en el desierto del pueblo judío. Finalmente el director estadounidense se desplazó hasta Fuerteventura, concretamente a la playa de Cofete y punta Jandía para recrear la persecución del pueblo judío por parte del ejército egipcio. El uso que Scott hace del paisaje es el mismo que Leterrier hacía para *Furia de Titanes*, se vale de la geografía mayorera para recrear un acontecimiento «mítico» sin ninguna relación con el archipiélago.



Figura 12. Fotograma de *Exodus*. Playa de Cofete, Fuerteventura.

Así pues, si separamos los largometrajes nacionales de los internacionales vemos dos tendencias. La nacional prefiere los paisajes canarios para alimentar y potenciar lo que por muchos es conocido: el buen clima y los diferentes paisajes que las islas ofrecen. Por otro lado, las producciones foráneas hacen un uso bien distinto y variado del paisaje del archipiélago, recreando espacios ambientados en la Antigüedad, como es el caso del último rodaje realizado en Tenerife, en donde han transformado la capital de la isla en Atenas, lugar en donde transcurre parte de la acción de la película.

En cuanto al impacto que estas producciones tienen sobre el Archipiélago podemos resumirlas con los siguientes ejemplos: La película española *Una hora más en Canarias* dejó en la isla de Tenerife unos 774.000 euros; en cambio, *Furia de titanes* no sólo reportó beneficios al Archipiélago sino que además vino a confirmar y demostrar que Canarias podía acoger una producción cinematográfica de gran envergadura²³. Por otro lado, Turismo de Tenerife calculó que el rodaje de *Fast & Furious 6* supuso para la isla el ingreso de ocho millones de euros. En el caso de *Exodus*, según el Cabildo de Fuerteventura, el impacto económico de la superproducción estadounidense fue de siete millones de euros. Lo que cabría preguntarnos es, ¿hasta qué punto todos estos filmes atraen o mueven un mayor flujo de personas hacia las islas? O por el contrario, ¿esto sólo beneficia a los exhibidores, que consiguen atraer a más espectadores y a las «industrias locales» que colaboran de alguna manera en el rodaje?

En el caso de *Fast & Furious* todo esto se tradujo en una asistencia masiva a las salas por parte del público isleño, sobre todo en las islas capitalinas, que en su mayoría acudían para ver localizaciones que conocían en una saga que era seguida por un público considerable. Además, la organización de exposiciones

²³ Ibidem, pp. 225.



de *tunning* fuera de los cines, como fue el caso concreto de Cinebox La Laguna, hizo que mucha más gente se acercase al evento.

En lo que respecta a *Exodus*, pese a haber sido rodada gran parte de ella en Fuerteventura, lo cierto es que no despertó el interés que sí suscitó la saga de automóviles y carreras; aunque quizá la pregunta que debamos hacernos es si verdaderamente todas estas producciones generan o no más turismo a las Islas. Aparentemente parece que no.

Aunque en los últimos meses han pasado por las islas directores como Isabel Coixet (*Nadie quiere la noche*) o Julio Medem (*MaMa*) destaca el rodaje de la quinta entrega de la saga Bourne que tiene por protagonista al actor Matt Daemon. Desde que se conociese que la productora Universal había elegido la ciudad de Santa Cruz de Tenerife como una de las localizaciones de la película la noticia ha tenido gran repercusión en todos los rotativos, tanto a nivel local como nacional.

Una vez más el paisaje de las Islas se convierte en otro. La capital charrera se convertirá en Atenas para acoger una manifestación. Sobre este tema, se le preguntaba al alcalde de la ciudad el cuál respondía: *El Señor de los Anillos transcurre en la Tierra Media y todo el mundo sabe que se trata de Nueva Zelanda. Yo confío en que lo mismo ocurra con Santa Cruz*²⁴. Confiando y apoyando esta idea, el concejal de Promoción Económica, Alfonso Cabello, afirmó en una nota que, *este tipo de producciones consolida la imagen de Santa Cruz de Tenerife en la vanguardia de la cultura contemporánea, aparte de generar un importante volumen de ingresos económicos y la dinamización de la economía local por todos los parámetros que implica un rodaje internacional*²⁵. ¿Pero realmente el emplazamiento de estos rodajes repercute en la industria local y en el turismo? Según la productora Sur Film, encargada del rodaje en Tenerife, ha estimado que el gasto de la quinta entrega del agente secreto rondará los 350.000 euros diarios, cifrándose en un total de 14 millones de euros²⁶ de ingresos el mes que el equipo estará trabajando en Santa Cruz. No obstante, el gerente del Cluster Audiovisual Canario, Luis Renant, no es tan optimista y advierte que *si bien supone un éxito la promoción de Canarias como plató cinematográfico de cine, esa condición no está revirtiendo del todo en la industria local*²⁷.

²⁴ Agencia Efe. *El rodaje de «Bourne 5» convierte a la ciudad de Santa Cruz de Tenerife en Atenas*. 20 Minutos. 8 de Septiembre de 2015 (Consulta: 9 de Septiembre de 2015).

²⁵ Madridpress. *5000 personas se presentan al casting para el rodaje de «Bourne 5»*. Madridpress, el Diario Independiente de Madrid. 24 de Julio de 2015. (Consulta: 9 de Septiembre de 2015).

²⁶ «El rodaje del quinto «Bourne» dejará 14 millones en Tenerife». *El Economista*. Madrid. 22 de Agosto de 2015. (Consulta: 9 de Septiembre de 2015).

²⁷ LOJENDIO, S. «Paraíso fiscal del cine sin protagonismo local». *El Día*. Santa Cruz de Tenerife. 11 de Agosto de 2015.





Figuras 13 y 14. Carteles en griego que ambientarán las calles de Santa Cruz para el próximo rodaje de la quinta entrega de la saga de Bourne.

Teniendo todo esto en cuenta, debemos ser conscientes de que el efecto en la promoción se detecta más a medio y largo plazo que a corto; y todos los rodajes mencionados anteriormente han contribuido a colocar a las islas en el mapa cinematográfico internacional, ya no sólo por tener bellos y variados paisajes, buen clima y ser un destino de descanso —ya lo decía Toretto, uno de los protagonistas de *Fast & Furious: Esto me gusta. Es tranquilo, buen tiempo (...)*—; sino por tener unas atractivas y jugosas deducciones fiscales. Lo que tenemos que hacer, tanto la industria como el Ejecutivo Canario, es un análisis real y ver si verdaderamente lo único que atrae a las productoras son los incentivos fiscales, porque en este caso, cuando éstos dejen de ser atractivos Canarias desaparecerá del mapa cinematográfico a la misma velocidad que se ha colocado en el lugar destacado en el que está.

LA FILM COMMISSION. CAPTACIÓN Y PERMISOS DE RODAJE

Detrás de todos estos rodajes se encuentra la *Film Commission* con toda una serie de ventajas fiscales que han sido y son promovidas por el Gobierno de Canarias, como veremos a continuación.



La *Film Commission* es una red de oficinas, bien de un país, de una región o de una provincia, para atraer y gestionar rodajes de todo tipo, sin ánimo de lucro. En la mayoría de los casos están vinculadas a organismo turísticos, cuentan con poco personal y su objetivo principal es la captación de rodajes para el área que representan a través de diferentes estrategias, entre las que destacan las campañas promocionales. Se trata de vender el territorio en el que se emplazan para que sus escenarios salgan en sus películas, pero además abaratan y facilitan los permisos necesarios para poder filmar. Además no sólo facilitan información sobre los diferentes emplazamientos, sino que ponen en contacto a la productora con empresas locales. También pueden actuar como ventanillas únicas competentes para conceder o denegar los permisos de rodaje, o como también sucede en la mayoría de los casos, actúan como intermediarios entre el solicitante y el titular del espacio o del servicio que requieren. Actualmente, gracias a internet, a través de sus webs, el interesado o los interesados pueden comenzar a tramitar su solicitud o búsqueda de localizaciones a través de ella. Así pues, como hemos dicho, el titular de una *Film Commission* lleva a cabo una estrategia de promoción, difusión, información y en última instancia, de apoyo a productores y realizadores que se desplazan al territorio. Además, tienen la responsabilidad común no sólo de atraer producciones de cine o vídeo sino que además deben de redundar de forma positiva en el empleo de trabajadores locales, así como en el uso de bienes y servicios.

La razón que motiva la aparición de estas oficinas es la rentabilidad que proporciona un rodaje para el lugar en el que se emplaza. Y es que lo que subyace tras todo esto es el gran impacto publicitario que provoca; pero es que, además, no sólo hablamos de publicidad gratuita sino que todo esto redundará en la captación de potenciales turistas, llegando incluso a alcanzar lugares que quedan fuera del radar de la promoción turística convencional²⁸.

Hoy en día, Canarias cuenta con dos oficinas: La *Tenerife Film Commission* y La *Gran Canaria Film Commission*, pero éstas no nacieron tal y como las conocemos hoy en día, sino que han tenido un largo recorrido por la historia reciente de las islas, desde *Canarivisión-Canary Islands Film Commission*, pasando por la *Canarias Film Commission* hasta que actualmente están en funcionamiento. El nacimiento de la primera oficina de producción del cine en Canarias —y en España— se produce dentro de la empresa Saturno (Sociedad Anónima de Promoción Turismo, la Naturaleza y Ocio) que dependía del Gobierno de Canarias. El encargo de llevar a cabo las diligencias necesarias para la creación de esta oficina fue Miguel Zerolo, Consejero en aquel entonces de Presidencia y Turismo del Gobierno de Canarias, junto con Lucas Fernández que fue asesor y jefe de prensa del anterior. Ambos idearon una serie de acciones originales de promoción que generasen un gran impacto a través del sector audiovisual²⁹. Actualmente La Palma, La Gomera y Lanzarote cuenta ya con una *Film Commission*. La de Fuerteventura está en camino después del rodaje de *Exodus*.

²⁸ Carnero HERNÁNDEZ, A. y PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE, J. A (eds). *Op. cit.*, p. 221.

²⁹ *Ibidem*, p. 217.

Como hemos dicho anteriormente, actualmente el Gobierno de Canarias propone una serie de incentivos y ayudas que facilitan el rodaje en las islas. Para ello se valen de una serie de ventajas fiscales que son:

- La deducción del 38%: generalmente, las inversiones en producciones cinematográficas y de series audiovisuales dan derecho a su productor a una deducción del impuesto de sociedades del 18%, mientras que a su productor una deducción del 5%. En Canarias, sin embargo, se amplía al 38% para el productor y al 25% para el coproductor siempre y cuando la producción obtenga el Certificado de Obra Canaria y el productor tenga domicilio fiscal o establecimiento permanente en las Islas Canarias.
- La zona especial canaria (ZEC): se trata de un incentivo fiscal que autorizó la Unión Europea en el año 2000 para promover el desarrollo económico en las islas. Se trata de un tipo impositivo muy reducido en el impuesto de sociedades. Es decir, si en el resto de España se tributa el 30% en Canarias se hace al 4%. Para poder acogerse a la ZEC hay que cumplir una serie de requisitos entre los que están la creación de una nueva empresa, una inversión mínima de 100.000€ o la creación de cinco puestos de trabajo en las islas, entre los cuales tres han de ser en islas no capitalinas.
- Reserva para inversiones en Canarias (RIC): se trata de otro incentivo fiscal que posibilita una reducción en la base imponible del Impuesto sobre sociedades de hasta un 90%.

La *Tenerife Film Commission*: En lo concerniente a los permisos de rodaje, son accesibles desde la página de la página oficial. En ella encontramos los permisos para rodar en:

- Aeropuertos.
- Auditorio de Tenerife Adán Martín.
- Carreteras.
- Espacios Naturales protegidos.
- Municipios y costas.
- Parque Nacional del Teide.

La *Gran Canaria Film Commission*: También cuenta en su página web con los permisos de rodaje necesarios para filmar en la isla:

- Espacios protegidos.
- Carreteras.
- Interior de museos y de la catedral [Anexo 3].
- Zonas de presas o embalses.
- Aeropuerto de Gran Canaria.
- Puertos y muelles de Gran Canaria.
- Zonas de costa.
- Distintos municipios de la isla.
- Propiedades particulares.
- Autorización para Espectáculos públicos.



CANARIAS Y LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

Actualmente se está vendiendo Canarias como un emplazamiento único en donde la empresa que se decida a rodar en las islas puede tener al alcance de su mano diferentes paisajes y climas sin tener que desplazarse a otros países. Esta promoción viene apoyada desde las *Film Commission*, por las estrategias que llevan a cabo.

Para entender un poco mejor toda esta promoción hay que hablar del programa para atraer rodajes de productoras que muestren interés en las islas. Éste consiste en traer a los interesados a la isla en concreto y durante dos noches se les costea la estancia para que puedan visitar *in situ* los lugares. Además la *Film Commission* de Tenerife acude con *Objetivo Canarias* a diversos festivales de cine, entre los que destacan: el Festival de Cine de San Sebastián, el Festival de Cannes, la Berlinale o la Location Expo de Los Ángeles³⁰. Como bien dice M.^a Teresa Sandoval, ex directora de la *Canarias Film Commission*, *no cabe duda que con la difusión e importancia que tienen cada día más los festivales de cine, y gracias a la calidad que están teniendo las producciones locales que desde hace varios años comienzan a ser seleccionadas por los jurados de muchos de estos festivales, se está favoreciendo la divulgación de estas islas en el exterior*³¹.

Por lo tanto tenemos un paisaje único, caracterizado por sus playas y parques nacionales. Una imagen que se ha subrayado con la llegada de los gobiernos nacionalistas a las islas y que se trata, en definitiva, de una visión sobreexplotada a lo largo de toda la historia del cine en Canarias y que requiere imperiosamente de una nueva lectura por parte, tanto de las Instituciones, como de todos nosotros. No cabe duda que tenemos que estar orgullosos de nuestra tierra pero, ¿Canarias está de moda porque es un lugar idóneo o porque sus ventajas fiscales hacen aún más atractivo sus localizaciones?

No cabe duda que una de las cosas que destacan de las islas es su patrimonio natural. La diversidad de entornos y su belleza han servido para recrear sin esfuerzo los paisajes imaginados por los guionistas, al tiempo que permiten inspirar nuevas creaciones. Pero no podemos olvidar que, al fin y al cabo, el cine es una industria más y el presupuesto de las producciones también determina la elección de muchos de los escenarios de un filme. Como hemos visto, desde el 2009 las ventajas fiscales también han favorecido el crecimiento de producciones y superproducciones en el territorio insular, con lo que podemos extraer de todo esto que la decisión que motiva a un director o a un productor a elegir Canarias es la suma de estos dos hechos: la diversidad de parajes dentro de un mismo ámbito geográfico —dunas desérticas, zonas volcánicas, grandes áreas verdes, y playas espectaculares de arena negra o blanca—; a lo que se suman las ventajas fiscales promovidas desde el 2009 por parte del Gobierno Canario.

³⁰ Ibidem, pp.226

³¹ SANDOVAL MARTÍN, T. «Promoción turística a través del sector audiovisual. El caso de Canarias». Revista *Latina de Comunicación Social*, n.º9. La Laguna, septiembre de 1998. URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/37san.htm> (consulta: 02/02/2015)

CONCLUSIONES

Gracias a varias innovaciones en el campo que se crearon con la película *El Señor de los anillos* y otras que le siguieron ya no existe solamente una relación casual entre el turismo y el cine. Hoy en día se planean campañas de publicidad, se crean esfuerzos de cooperación y se hacen inversiones multimillonarias entre los líderes de las entidades relacionadas con el turismo y el cine.

El papel de las *film commissions* y las oficinas de turismo son esenciales para este fin, porque activamente promueven destinos para captar rodajes y aportan soporte logístico e incentivos. Sus esfuerzos se traducen en beneficios turísticos y económicos, como se ha podido comprobar en las cifras que los diferentes rodajes foráneos han dejado en las Islas.

Recibido: junio-julio 2015, aceptado: septiembre 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- CARNERO HERNÁNDEZ, A. y PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE, J. A (eds). *El cine en Canarias. (Una revisión crítica)*. T & B Editores. Madrid, 2011.
- COULDRY, N. *The view from inside the simulacrum: Visitor's tales from the set of Coronation Street*. Ed. Leisure Studies. 1998.
- LOJENDIO, S. *Paraíso fiscal del cine sin protagonismo local*. Periódico *El Día*. 11 de Agosto de 2015. (Consulta: 11 de Agosto de 2015).
- MORALES QUINTERO, Sergio y MODOLELL KOPPEL, Andrés (coord.). *Un siglo de producción de cine en Canarias (1897-1997), textos para una historia*. Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria y Filmoteca Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- PERALES BAZO, F. «La geografía andaluza como plató Hollywoodiense». *Revista Frame*, Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, n.º1,. Universidad de Sevilla. 2007.
- REY-REGUILLO, A. *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia. 2007.
- ROSADO COBIÁN, C. y QUEROL FERNÁNDEZ, P. *Cine y Turismo. Una nueva estrategia de promoción*. Ed. Junta de Andalucía y Consejería de Turismo, Comercio y Deporte. Sevilla, 2006.
- SANDOVAL MARTÍN, Teresa. «Promoción turística a través del sector audiovisual. El caso de Canarias». *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º9. La Laguna, septiembre de 1998. URL: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/37san.htm>. (Consulta: 02/02/2015).
- VILAGELIU, J. (eds.). *Pos de la ballena blanca*. T&B Editores. Madrid, 2004.



VV. AA. *Rodajes en Canarias (1896-1950)*. Ed. Gobierno de Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Viceconsejería de Cultura y Deportes y la Dirección General de Cultura. Islas Canarias, 2004.

RELACIÓN DE PELÍCULAS CITADAS

- A la sombra del Teide (NO-DO, 1952).
- A todo gas 6 (Fast & Furious 6, Justin Lin, 2013).
- Bourne 5 (Untitled Next Bourne Chapter, Paul Greengrass, 2016).
- Documental Juego de tronos: el Reino Español (Canal +, abril 2015).
- El Hobbit (The Hobbit, Peter Jackson, 2012-2014).
- El reflejo del alma (Il riflesso dell'anima, Máximo G. Alviani, 1956).
- El Señor de los Anillos (The Lord of the Rings, Peter Jackson, 2001-2003).
- Escala en Tenerife (León Klimowsky, 1964).
- Excursión en la nieve (José González Rivero, 1923).
- Exodus: Dioses y Reyes (Exodus: Gods and Kings, Ridley Scott, 2014).
- Fiestas del Cristo de La Laguna (José González Rivero, 1916).
- Furia de Titanes (Clash of the Titans, Louis Leterrier, 2010).
- Gran Canaria (Carlos Pahissa, 1929).
- Gran Canaria (Martín Moreno, 1946).
- Gran Canaria, continente en miniatura (Dirección General de Turismo y Revista Geográfica Española, 1953).
- Gran Canary (Grand Canary, Fox, 1937).
- Guarapo (Teodoro y Santiago Ríos, 1989).
- Harry Potter (Harry Potter's Saga, VVAA, 2001-2011).
- Imágenes n.º419 (Imágenes n.º419, NO-DO, 1950).
- Imágenes n.º471 (Imágenes n.º471, NO-DO, 1950).
- Islas Afortunadas (Fortunate isles, Fox, 1933).
- Juego de Tronos (Game of Thrones, 2011-2015).
- Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009).
- Ma ma (Julio Medem, 2015).
- Mara (Miguel Herrero, 1958).
- Mararía (Antonio Betancor, 1998).
- Moby Dick (Moby Dyck, John Huston, 1956).
- Nadie quiere la noche (Nobody wants the Night, Isabel Coixet, 2015).
- Notthing Hill (Notthing Hill, Roger Michel, 1999).
- Revista de Asuntos Tinerfeños (José González Rivero, 1923).
- Santa Cruz de La Palma (José González Rivero, 1923).
- Tenerife, isla de ensueño (Dirección General de Turismo y Revista Geográfica Española, 1940).
- Tirma (La principessa delle Canarie, Paolo Moffa y Carlos Serrano de Osma, 1954).
- Una hora más en Canarias (David Serrano, 2010).



LOS FESTIVALES, CERTÁMENES Y MUESTRAS
DE CINE EN CANARIAS EN LOS PRIMEROS AÑOS
DEL SIGLO XXI (2000 - 2015): CRONOLOGÍA,
TIPOLOGÍA Y REFLEXIONES
DE UN FORMATO CULTURAL EN EXPANSIÓN.
CANARY ISLANDS FILM FESTIVALS, CONTESTS
AND SHOWS IN THE 21ST CENTURY. CHRONOLOGY,
CATEGORIES AND THOUGHTS AROUND
A EXPANDING CULTURAL FORMAT

Jairo López Pérez
Realizador e historiador

RESUMEN

El presente artículo plantea un recorrido por los festivales de cine celebrados en Canarias durante el período 2000 - 2015 (tanto de largometrajes como de cortometrajes), a los que se añaden los concursos y certámenes de creación audiovisual (con rodajes *in situ*) y las muestras y ciclos de cine no competitivos. Se establece una descripción cronológica por categorías y una síntesis de conjunto, así como unas reflexiones finales desde la óptica de la política y la gestión cultural.

PALABRAS CLAVE: cine, festival, muestra, certamen, cortometraje, gestión cultural, canarias, siglo XXI, eventos.

ABSTRACT

The present article proposes a look at the film festivals held in the Canary Islands between 2000 - 2015 (either of feature films or short films), including also contests and competitions of audiovisual creation (with on-site shootings) and Out-of-Competition exhibitions and film seasons. A chronological description by categories and a global summary have been established, as well as some final comments from the perspective of politics and cultural management.

KEYWORDS: cinema, festival, exhibition, contest, short film, cultural management, Canary Islands, 21st Century, events.



1. INTRODUCCIÓN

Los festivales de cine representan pequeños o grandes oasis de cinefilia, industria audiovisual, *glamour* y fiesta para todo amante del cine y de la vida. La constelación de los grandes certámenes mundiales de Cannes, Venecia, Berlín, San Sebastián, Locarno o Toronto han establecido y hasta mitificado esos días de estrenos de películas de autor, primeras críticas, presentaciones con estrellas, ventas y acuerdos de distribución, juergas hasta el amanecer, crónica rosa, etc. Suponen un paréntesis, una alteración de la rutina, y al mismo tiempo una concentración festiva.

En España, además del de San Sebastián (que comenzó en 1953), destacan otros veteranos certámenes, como la Seminci de Valladolid (1956), Gijón (1963), Sitges (1967), la desaparecida Semana de cine de autor de Benalmádena (1969) o el Iberoamericano de Huelva (1974). Específicos de cortometrajes, sobresalen los históricos y prestigiosos festivales de Alcalá de Henares (1970) o de Huesca (1973). Se trata siempre de ciudades de provincia, lejos de los grandes centros metropolitanos, ya que, desde el punto de vista de la política cultural, el festival viene a suplir y completar una oferta de programación cinematográfica que generalmente no llega de manera regular a esas medianas y pequeñas ciudades. Por tanto, el festival de cine podría definirse «como aquella plataforma de exhibición y presentación de películas contemporáneas, nacionales o internacionales, con el fin de que el público pueda disfrutar de una serie de películas difíciles de ver en los circuitos de salas habituales y que ofrece la posibilidad de visionar otras antes de su estreno con una fórmula competitiva de concurso, con su Jurado y sus trofeos»¹. En efecto, otra característica de los festivales de cine sería la competencia de películas por una serie de premios. Sin esa competencia no hay festival, sino que estaríamos hablando de una muestra de cine, una mera exhibición sin jurado ni reconocimientos.

El festival, como evento anual que se repite cada año en torno a unas fechas aproximadas, es también un ente vivo, que va mutando con el tiempo. Ninguna edición es idéntica a otra. Desde la organización se plantean cambios casi constantes, y en algunos casos, como veremos, los eventos van transformándose, pasando de muestra a festival, de largos a cortos, etc. Y como acontecimiento anual relevante en la vida de una ciudad, comarca, isla o región, requieren generalmente de importantes cantidades de dinero público, por lo que entramos además en el terreno de la política, de los partidos, de los cambios de gobierno, que conlleva en unos casos apoyos decididos y en otros hasta desapariciones forzosas, de decisiones no siempre justificables, de presupuestos que crecen o menguan al socaire de los vientos ideológicos, de las siglas y amigos de unos u otros grupos de poder.

¹ CARNERO ROSELL, Guillermo (2001): «Apuntes sobre el panorama de los festivales de cine en Canarias», en *El cine en Canarias. Una revisión crítica* (editores Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate), Filmoteca canaria, T&B Editores y Festivales Internacional de cine de Las Palmas, p. 108.



2. PRECEDENTES EN CANARIAS: UN BREVE RECORRIDO POR LOS FESTIVALES DE LOS AÑOS 50 A LOS 90

En Canarias, los primeros festivales de cine se vinculan al comienzo y auge del cine amateur. El primero del que tenemos constancia se remonta a la década de los 50, y es el llamado I Concurso de cine amateur en Canarias de Las Palmas de Gran Canaria, organizado por la productora y distribuidora Islas Unidas Films en el Cine Avellaneda el 7 de agosto de 1953, donde participaron 10 títulos rodados en 16 mm². Le sigue Tenerife a todo color, una pequeña muestra de diapositivas y películas de 8 mm organizada por la Agrupación fotográfica de Tenerife en 1956 en el teatro del Hogar Escuela de Santa Cruz. En 1961, de nuevo en Gran Canaria pero ahora fuera de la capital, aparece el Festival de cine aficionado de Teror organizado por el Casino Juventud Unida del municipio norteño el 30 de septiembre de ese año, en el marco de las fiestas del Pino. El certamen repartió numerosos premios y menciones, y continuó celebrándose en 1962 y 1963. Este último año se celebra en Lanzarote el I Festival de cine aficionado de Arrecife. Al año siguiente (1964) comienza el I Festival Nacional de cine aficionado San Pedro Mártir de Las Palmas de Gran Canaria en el que, como su nombre indicia, la participación se abría a obras producidas también fuera de las Islas. Estuvo organizado por la Agrupación fotográfica canaria y contó finalmente con un total de 32 títulos a concurso. En el 68, otra vez en Lanzarote, tiene lugar un pequeño Concurso de cine aficionado en la Isla, también de ámbito estatal. Y en 1970, por un lado se vuelve a editar el Festival de cine aficionado de Teror, y por otro comienza en el vecino municipio norteño el Festival de cine amateur ciudad de Arucas, que continuará dos años más.

En 1971 tuvo lugar la primera y única edición del Certamen regional de Santa Cruz de Tenerife de cine amateur, organizado por el Club deportivo — cultural Tres de mayo. Tras este periplo inicial, entrados ya en plena década de los 70³, llegamos al momento de mayor explosión y auge del cine amateur en Canarias, gracias sobre todo a las nuevas y compactas cámaras de Super-8. Esta expansión tiene su reflejo en la aparición de diferentes festivales, cada vez con mayor participación y envergadura. A partir de 1972 arranca el Certamen regional de cine amateur de Tenerife de la Caja de Ahorros de Tenerife, vigente con este nombre hasta 1975. En 1974 la recién creada ATCA — Asociación tinerfeña de cine amateur, convoca el I Concurso Maya de cine amateur, y al año siguiente el I Certamen regional de cine amateur. Al mismo tiempo, se crea la sección de cine del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que aunque no realizó un festival propiamente dicho, sí programó numerosas y continuas

² Todos los datos de estos primeros certámenes de las décadas de los 50 y 60 han sido extraídos del capítulo «Amateur» del Catálogo coordinado por RAMÍREZ GUEDES, Enrique (2012): *Rodajes en Canarias. 1951-1970*, Filmoteca Canaria, Santa Cruz de Tenerife, pp. 297-366.

³ La información para la cronología de los festivales de cine en los años 70 y comienzos de los 80 proviene de VILAGELIU, Josep M. (2005): «Del Súper 8 a la imagen digital: normativos y heterodoxos frente a la revolución tecnológica», en *En torno al cine aficionado. Actas del III Encuentro de historiadores. Terceras Jornadas de cine de Guadalajara* (José Antonio Ruíz Rojo coord.), Diputación provincial de Guadalajara, Guadalajara, pp. 83-131.





Dos imágenes de los 70: A la izquierda el cartel del Certamen de cine amateur y Semana del cortometraje de 1975 organizado por la Caja General de Ahorros de Canarias en Santa Cruz de Tenerife, y a la derecha portada del número 36 de la prestigiosa revista nacional *Cinema 2002*, donde aparece mención a la amplia crónica que le dedican en el interior a la II Muestra canario americana de cine no profesional de Las Palmas de Gran Canaria de 1977.

(Imágenes: Archivo de Josep Vilageliu).

sesiones de cine amateur o no profesional durante estos años. La edición de 1975 del certamen de la Caja de Ahorros contó con la presencia por primera vez de dos miembros del jurado de reconocido prestigio nacional, como eran Diego Galán (que posteriormente sería el director del Festival Internacional de Cine de San Sebastián) y César Santos Fuentela (crítico de *Nuestro cine* y luego del *ABC*). Por ello se realizaron las primeras actividades paralelas en forma de mesas redondas y proyecciones informativas fuera de concurso, que se encuadraron en la paralela y simultánea I Semana del cortometraje de la Caja General de Ahorros de Canarias.

En 1976, primer año del postfranquismo, el certamen se transforma y pasa a denominarse como I Muestra de cine canario y la Semana tiene su segunda edición, con protagonismo del cine catalán y nuevos invitados como el crítico e historiador Julio Pérez Perucha.

Ese mismo año de 1976 «los cineastas aficionados agrupados en la Casa de Colón, en Las Palmas de Gran Canaria, lograron poner en marcha un certamen de mayor envergadura, buscando una salida al localismo provinciano de los

concursos mediante el contacto con cineastas de otros países»⁴, y se crea así la Muestra canario americana de cine no profesional, que en la primeras ediciones de 1976 y 1977 alcanzó la cifra de 62 y 57 películas inscritas, respectivamente. Aunque la mayoría seguían siendo de Canarias, se logró aumentar progresivamente la cuota americana: 10 en 1976 y 24 en 1977.

En estos años convulsos de la Transición la Muestra de la Caja continuará celebrándose con continuas polémicas y disputas entre los «cineístas», como se autodenominaban muchos entonces, o cineastas hasta su última edición en 1982. El cine amateur en Super-8 va desapareciendo y ocupa su lugar el vídeo, aunque no existía ya el mismo empuje ni la misma masa crítica de creadores, periodistas y espectadores. Prueba de ello son los dos intentos fallidos de certámenes de vídeo al comienzo de la nueva década de los 80, que solo tuvieron una única edición: el concurso de cortometrajes promovido en 1980 por el Cabildo Insular de Tenerife y el intento de la Caja de Ahorros por reavivar su certamen en 1984 apostando por el vídeo, cuyo premio quedó desierto. En Las Palmas de Gran Canaria sí logra cuajar el Festival de vídeo de Canarias — Canariasmediafest, especializado en vídeo y videoarte. Nació en 1988 buscando cada año un concepto teórico como punto de reflexión, realizándose a partir del 1996 con carácter bienal hasta su última edición en 2010. Con el paso de las ediciones se fue especializando en las nuevas tecnologías y creando diferentes secciones oficiales a concurso: videocreación, animación, documental de creación o multimedia⁵.

En los años 80 surge también el muy referenciado Festival de cine ecológico y de la naturaleza de Puerto de la Cruz, pionero en tratar la temática medioambiental y que presentaba al fin una sección internacional de largometrajes a concurso. Comenzó en 1982 realizando una selección de película de calidad abarcando países con cinematografías muy poco conocidas entonces (como África, Asia central o Sudamérica), e incluía unas jornadas culturales paralelas. Sin embargo, el modelo fue evolucionado hacia «un festival cada vez más superficial y frívolo, potenciando la desgastada fórmula puramente turística [...] por una gestión infantil, ni siquiera con una ingenuidad que pudiera disculparse, desordenada [...] siempre a espaldas de la gente del medio y entre decisiones políticas aparatosas»⁶, hasta su desaparición en 1995. Durante la década de los 90 surgen diversas iniciativas más modestas que luego comentaremos, ya que alcanzaron en ediciones el período de estudio. Esporádicamente aparece alguna propuesta interesante, aunque breve y sin continuidad, pero que al menos permiten ver otros tipos de cines, como el Festival de cine para jóvenes en Tenerife⁷. Por ello, pese estas excepciones, lo cierto es

⁴ VILAGELIU, Josep M. (2005), *Op. Cit.*, p. 103.

⁵ La historia y el palmarés de este festival puede consultarse en: MORALES QUINTERO, Serio (2001): «Un relato del Canariasmediafest», en *El cine en Canarias. Una revisión crítica* (editores Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate), Filmoteca canaria, T&B Editores y Festivales Internacional de cine de Las Palmas, pp. 115-134.

⁶ CARNERO ROSELL, Guillermo (2011): *Op. Cit.*, p. 111.

⁷ ARTEAGA, M.^a Eugenia (2006): «Festivales... ¿en casa? En memoria de los festivales de cine desaparecidos y en honor a los que siguen», en *Psicosis. Revista del Aula de Cine de la ULL*, n.º 4,



que el nuevo milenio se presentaba con un panorama ciertamente desolador en cuanto al número y dimensión de los festivales cinematográficos en las Islas Canarias. Pero con el cambio de siglo y el despegue progresivo y acelerado del cine digital, el escenario ha experimentado una expansión casi incesante, configurando un nuevo mapa de los festivales, certámenes y muestras cine en Canarias.

3. TIPOLOGÍAS DE LOS FESTIVALES, CERTÁMENES Y MUESTRAS DE CINE EN EL SIGLO XXI

Para la redacción del presente artículo se ha elaborado una base de datos propia para ordenar y clasificar los festivales de cine celebrados en Canarias durante el período 2000-2015. En la escasa bibliografía sobre el cine canario contemporáneo no existía un listado completo sobre ello. En 2011 aparecen dos artículos con referencias a los festivales de cine en la Islas. Por un lado, el artículo citado de Guillermo Carnero⁸, que referenciaba 18 eventos, y, por otro, un artículo publicado en esta misma revista⁹ centrado en el mundo del cortometraje que registraba 20 festivales con espacio para este formato. En total se obtenían 23 eventos diferentes. Partiendo de estas referencias se ha procedido a ampliar y confeccionar un nuevo y exhaustivo listado que cataloga hasta 66 festivales, concursos, certámenes y muestras de cine distintos que han tenido edición en alguno de los 16 años del período de estudio, y que se pueden consultar en el Anexo final de este texto (Tabla II). Al tratarse de un número tan elevado y ser muy diferentes las naturalezas de cada uno de ellos, además de carecer este campo de estudio de unas tipologías propias aceptadas y consensuadas para su clasificación y estudio, el presente artículo propone la división en cuatro categorías, en base a la cual se hará un recorrido cronológico diferenciado.

TABLA I. CLASIFICACIÓN TIPOLOGICA DE LOS FESTIVALES, CERTÁMENES Y MUESTRAS DE CINE EN CANARIAS (2000-2015)

	TIPOLOGÍA	N.º EVENTOS
1	Festivales de cine de largometrajes	12
2	Festivales y concursos de cortometrajes	18
3	Certámenes de creación audiovisual (rodajes <i>in situ</i>)	12
4	Muestras y ciclos de cine no competitivos	24
	TOTAL	66

Fuente: Elaboración propia.

Vicerrectorado de Extensión universitaria y RR II de la Universidad de La Laguna, La Laguna, p. 13.

⁸ CARNERO ROSELL, Guillermo (2011): *Op. Cit.*, pp. 109-113.

⁹ LÓPEZ, Jairo (2011). «Un recorrido por la producción y exhibición del cortometraje de ficción en Canarias durante la década 2000-2010», en *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual*, n.º 7, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, pp. 172-173.



4. FESTIVALES DE CINE DE LARGOMETRAJES

Aunque el citado Festival de vídeo de Canarias — Canariasmediafest estaba presente desde 1988 y podría incluir largometrajes documentales de creación, este evento poseía en realidad un formato más vinculado a las bienales artísticas (comisariado itinerante, celebración cada dos años, núcleos conceptuales). Por lo tanto, podemos decir que el panorama de festivales de cine propiamente dicho, aquellos eventos basados en la competición de largometrajes a concurso con carácter anual, arranca en el año 2000 con el Festival Internacional de cine de Las Palmas de Gran Canaria, conocido en los últimos años también como LPA Film Festival. Este evento sí dispone de un formato «clásico» de festivales, basado en una semana larga de duración (de fin de semana a fin de semana), con una sección oficial internacional de largometrajes a concurso, varias secciones paralelas, y también cortometrajes, ciclos, retrospectivas, publicaciones y galas con estrellas invitadas. Está organizado por el ayuntamiento municipal a través de la empresa pública Sociedad de Promoción de Las Palmas de Gran Canaria. Comenzó bajo la dirección de Claudio Utrera y ha apostado decididamente por el cine de autor internacional inédito en otros festivales nacionales. Ha «descubierto» en España a directores tan prestigiosos como el chino Jia Zhangke (Lady Harimaguada de Oro por su película *The World* en 2004 y Premio Especial por su trayectoria en 2009), el tailandés Apichatpong Weerasethakul (que tuvo una retrospectiva completa en 2006), el filipino Lav Díaz (presente en el ciclo del nuevo cine filipino realizado en 2008), o el brasileño Brillante Mendoza (Lady Harimaguada de Oro por su película *Lola* en 2010), entre otros. Desde la segunda edición en 2001, se crea el Foro canario, una sección dedicada al cine canario, y que se ha convertido en el principal y más prestigioso punto de encuentro de la cinematografía regional. Estuvo coordinado por el crítico Luis Roca hasta el año 2009, y a partir del 2010 pasó a depender directamente de la dirección del certamen.

Como casi todos los festivales de las Islas, fue duramente golpeado por la crisis económica debido a su alta dependencia de financiación pública. En 2013 estuvo al borde de desaparecer, pero finalmente se pudo celebrar una edición de transición solo dedicada al cine canario (sin competencia internacional) para «salvar los muebles», y en la que cambió la denominación del Foro canario por la de LPA Film Canarias. Con todo, los largometrajes internacionales pudieron regresar en 2014, y en 2015 el festival volvió de nuevo a su estándar de calidad y de reconocimiento público y crítico (y de fechas: comienzo de la primavera), ya con su nuevo director, Luis Miranda, que anteriormente ocupaba el puesto de programador y coordinador.





El director chino Jia Zhangke ha sido uno de los autores más importantes que ha «descubierto» el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria. (Imagen: LPA Film Festival).

Es interesante destacar que la línea de programación del festival ha marcado también a un determinado grupo de cineastas locales, que han bebido y producido cierto tipo de cine de autor contemporáneo. En 2014, el director del Festival de cortos Tenerife shorts creó la sección 928 (referencia numérica al prefijo telefónico de la provincia de Las Palmas) para referirse a «una serie de cortometrajes realizados y producidos por jóvenes cineastas grancanarios que han surgido bajo el paraguas del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria»¹⁰, es decir, una generación de cineastas influidos y hasta podríamos decir mimados por el festival ya que encuentran en él su principal ventana de exhibición. Entre estos directores podemos destacar nombres como los grancanarios David Pantaleón o Nayra Sanz Fuentes (ambos ganadores por partida doble en la sección canaria de cortos), Amaury Santana (también ganador dos veces en largometrajes), David Delgado San Ginés, Octavio Guerra, Rafael Navarro Miñón, Cris Noda, Cayetana H. Cuyás, y otros tinerfeños habituales como Víctor Moreno (Premio especial del jurado Nuevos directores en 2010), José Alayón (premiado por varios cortos y su ópera prima *Slimane*) o el propio José Cabrera.

Continuando el recorrido por los festivales de cine podríamos considerar cronológicamente y en importancia al Festivalito como la siguiente parada, sin embargo, lo hemos ubicado en la Tipología 3 de Certámenes de creación audiovisuales dado que la sección principal es La Palma rueda, en la que se pro-

¹⁰ Nota de prensa del Festival Tenerife shorts, publicada en diferentes medios de comunicación el 7 de agosto de 2014, como en *La Opinión de Tenerife* <http://ocio.laopinion.es/cine/noticias/nws-331524-tenerife-shorts-estrena-seccion-928-trabajos-realizadores-grancanarios.html>.

mueven precisamente los rodajes de cortometrajes durante la semana del festival. Por ello continuamos este itinerario por Tenerife. Y es que esta isla ha tenido durante estos años diferentes intentos de consolidar un gran festival de cine de largometrajes, pero su camino está más lleno de fracasos y éxitos a medias que de triunfos completos. Estos intentos han optado por tratar de especializarse en un tipo de cine muy concreto (generalmente de género o temático) y en base a ese criterio diferenciador montar un gran festival. Así, apareció en noviembre de 2002 en Santa Cruz de Tenerife el TEIAF — Festival de Cine de Animación de Tenerife, producido por J. L. F. Producciones Audiovisuales SL y dirigido por José Luis Feito (gestor cultural peninsular), con gran apoyo de administraciones locales. Pese al interés del tema, la duración de una semana y la presencia de estrellas de la animación como Bill Plynton, el festival adoleció de numerosas carencias organizativas y como tal solo tuvo una edición¹¹.

Tres años después, en octubre de 2005, la empresa Ríos TV de los Hermanos Ríos¹² y el Ayuntamiento de La Laguna pusieron en marcha el Festival Internacional de cine Histórico de La Laguna, dedicado, como se deduce, al cine contemporáneo de temática histórica, relacionándolo con la ciudad de La Laguna, única de Canarias declarada Patrimonio de la Humanidad. Pese a la ambición de su primera edición con multitud de sedes (que incluyó la reapertura momentánea de los Multicines Agüere), secciones, proyecciones y actividades, el festival no logró avanzar. Su segunda edición en 2006 aumentó de días de 3 a 5, y quizás por ello el certamen se diluyó en exceso y el seguimiento de público fue mucho menor. Finalmente, aduciendo retraso en el cobro de la financiación pública, los Hermanos Ríos no pudieron volver a poner en pie la tercera edición.

El mismo año de 2006 surge una nueva especialización, un nuevo intento en Tenerife, que esta vez sí logrará asentarse: el Festival Internacional de cine documental de Guía de Isora, llamado durante los dos primeros años Docusur — Festival Internacional de documentales del Sur y dirigido en esta fase inicial por Juan Manuel Villar. A partir del año 2008 se establece el nuevo y definitivo nombre de MiradasDoc y la dirección recae en el poeta y gestor cultural Alejandro Krawietz. El festival está organizado y financiado en su mayor parte por el Ayuntamiento de Guía de Isora (en el suroeste de la Isla) y se celebra durante una semana larga (de 9 u 8 días) entre finales de octubre y principios de noviembre. En su fase inicial estaba más especializado en cine documental del hemisferio sur (sobre todo Latinoamérica y África) pero ha ido evolucionando hacia el documental social y observacional independientemente de su lugar de producción (en los últimos años sobresale por ejemplo la Escuela polaca).

¹¹ Al año siguiente el mismo director y empresa organizó Animart, una muestra de cine de animación en el Puerto de la Cruz.

¹² Teodoro y Santiago Ríos se consideran los primeros directores canarios de largometrajes de ficción comerciales con su trilogía *Guarapo* (1988), *Mambí* (1998) y *El vuelo del Guirre* (2007).





Exterior del Auditorio de Guía de Isora en la inauguración de la edición de 2012 de MiradasDoc. (Imagen: MiradasDoc).

Debido al progresivo auge de la no ficción en el contexto internacional del cine contemporáneo, el festival ha contado con una programación cuidada (sección internacional, ópera prima, nacional y canaria), secciones paralelas (más abundantes los primeros años antes de la fase más dura de la crisis), actividades educativas, invitados, etc. Destaca también la celebración paralela del Mercado de cine documental (dirigido por el cineasta y gestor David Baute), donde acuden compradores nacionales e internacionales (distribuidores, programadores de TV, etc.).

Al año siguiente, en enero de 2007, surge en Las Palmas de Gran Canaria un nuevo festival de largometrajes, esta vez especializado en la temática homosexual. Se denominó Festival de Sol — Festival Internacional de Cine Gay y Lésbico de Canarias, estaba dirigido por Frieder M. Egermann, y contaba con el apoyo de colectivos como Algarabía y GAMÄ, así como con el patrocinio de diferentes instituciones (inicialmente el Gobierno de Canarias y posteriormente de Cabildos Insulares y ayuntamientos). El festival fue evolucionando, y desde el año 2008 celebraba también una edición algo más modesta en Santa Cruz de Tenerife. Contaba con una sección internacional a competición de largos y cortos (con jurado diferente en función de la isla). En Gran Canaria se celebraba en el Salón de actos del CICAA — Centro de Iniciativas de La Caja de Canarias y posteriormente tuvo extensión al Sur (Playa del Inglés). En Tenerife se realizó primero el Teatro de La Granja y posteriormente en el TEA — Tenerife Espacio de las Artes, y llegó también al Sur (Granadilla). Pese a que era un festival con un fin social relevante, con cierta proyección internacional y vinculaciones turísticas (turismo LGTB), no sobrevivió a los años más duros de la crisis (por la falta de financiación pública) y desapareció en las dos islas en 2012.

En 2009, después de 15 años desde su última edición, el Ayuntamiento de Puerto de la Cruz recuperaba el Festival Internacional de Cine Medioambiental de Canarias, esta vez bajo la dirección del citado cineasta David Baute. Sin embargo, esta edición, aunque ambiciosa, estuvo llena de complicaciones, sobre todo de índole política y de gestión económica, que provocó volver a suspender el proyecto el mismo año que había



renacido. Pese a todo, el proyecto lograría tener continuidad a partir de 2013 como el mismo director pero en un nuevo municipio del norte de Tenerife: Garachico, y con la institucionalización de su abreviatura, FICMEC. Durante 5 días a finales de mayo compiten una serie de largometrajes de temática medioambiental. Se considera heredero (hasta en su numeración) del Festival de cine ecológico, es decir, «recoge el testigo de aquel que a lo largo de la década de los 80, en el Puerto de la Cruz, fue pionero en este tipo de contenidos»¹³. En los siguientes años (2014 y 2015) estableció su estructura de secciones competitivas: largometraje de ficción, largometraje documental, cortometrajes y Ecomóvil (para piezas rodadas con estos dispositivos), así como la sección EcoIslas (en la que se incluyen obras canarias), talleres y actividades paralelas.

En la segunda década del siglo XXI la empresa Centrífuga Producciones (dirigida por el periodista y realizador Sergio Negrín), ha puesto en marcha dos festivales diferentes en La Laguna. Por un lado, en 2010 el Cineescena — Festival Internacional De Cine Gastronómico y, por otro, en 2013 el Naturman — Festival Internacional de Cine de la Naturaleza y el Hombre¹⁴. Se trata de dos eventos especializados por el tema del contenido de sus películas, en el caso de Cineescena por la gastronomía. Existen diferentes secciones a competición: largometrajes de ficción, documentales, cortometrajes y *spots*, así como actividades paralelas culinarias, y, desde la segunda edición, un Foro de Coproducción Audiovisual.

En el caso de Naturman trata la relación hombre y naturaleza, que coincide en gran medida con el FICMEC de Garachico, con el añadido de que ambos se desarrollan con menos de un mes de diferencia, lo que ha suscitado cierta polémica¹⁵. La sección competitiva premia la mejor película de ficción y al mejor documental, y el programa se completa con retrospectivas, talleres, diálogos en vivo, caminatas, etc.

En 2013 comienza también Fimucinema — Sección oficial competitiva del Fimucité, es decir, una sección paralela al Festival de música de cine de Tenerife, que comenzó en julio de 2007 organizado por la Asociación Musical Andante bajo la dirección del compositor tinerfeño Diego Navarro y que hasta ese año consistía fundamentalmente en conciertos y charlas de bandas sonoras. Fimucinema, coordinado por el crítico de cine Manuel Díaz Noda y con sede el TEA, aporta al certamen madre al que pertenece la proyección competitiva de películas. El primer año solo concursaron largometrajes de ficción pero desde 2014 también incluye dos categorías más: documentales y cortometrajes. Todas ellas compiten por los premios a la mejor banda sonora.

En la estela del desaparecido Festival del Sol surge en Tenerife el Can[be] Gay — Festival de Cine LGTBIQ (Lésbico, Gai, Bisexual, Trans, Intersexual y Queer) de Canarias, para visibilizar historias relacionadas con estas opciones sexuales. Está organizado por la Fundación Triángulo Canarias y, si bien la primera

¹³ Página web del Festival <http://www.ficmec.es/presentacion.html>.

¹⁴ La primera edición de 2013 tuvo lugar en la isla de El Hierro, pero las ediciones de 2014 y 2015 se han celebrado en La Laguna, en las salas del Agüere Espacio Cultural.

¹⁵ <http://web.eldia.es/cultura/2014-03-06/5-Es-absurdo-haya-dos-festivales-mismatematica-Tenerife.html>.



edición tuvo lugar con un formato de muestra en tres municipios (Santa Cruz, La Laguna y Puerto de la Cruz), en 2015, con el apoyo decidido de la Sociedad de Desarrollo del Ayuntamiento de Santa Cruz, se convierte en Festival propiamente dicho y presenta tres secciones a concurso con sus respectivos jurados: largometrajes de ficción, documentales y cortometrajes. Se centra toda la actividad en varias sedes de la ciudad y cuenta con diversas acciones paralelas (presentaciones de libros, charlas o exposiciones).

Como última parada de este recorrido, el 30 de octubre de 2015 arrancará un nuevo y pequeño festival de cine también en Tenerife, el DocuRock. Está organizado por la empresa de eventos musicales Gracias a ella SLU y enfocado a documentales sobre música. En esta primera edición solo cinco títulos conforman su programa. Es destacable que tendrá lugar en el emblemático Circulo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, un edificio que desde diciembre de 2014 con el Festival Santa Cruz cine y red reseñado más abajo, vuelve a la escena como espacio de difusión cinematográfico, del cual había estado prácticamente apartado desde las airadas proyecciones de los 70.

5. FESTIVALES Y CONCURSOS DE CORTOMETRAJES

El *boom* que ha experimentado el cortometraje durante el nuevo siglo gracias a la generalización de las tecnologías digitales no ha tenido parangón en la historia del cine. Y en Canarias no ha sido menos. Los primeros estudios comparativos, en este caso referido al período 2000-2010, establecen que «más de 120 directores han realizado cerca de 550 películas de duración inferior a los 60 minutos, unas cifras insólitas en la pequeña historia del cine realizado en las Islas»¹⁶, superando al estallido del cine amateur de los 70. Paralelamente, han proliferado en el territorio más de veinte festivales, concursos y muestras dedicados exclusivamente a exhibir el cine más corto. Y es que «no podríamos asegurar quién aparece antes, si los cineastas con sus cortos o los certámenes que los estimulan, pero los encontramos caminando indisolublemente juntos»¹⁷.

Para delimitar y diferenciar un festival de cortometrajes de una muestra u otro evento dedicado al mismo formato, entendemos que el primero debe construir su programación bajo convocatoria pública con unas bases establecidas anualmente y un cribado o selección de los trabajos presentados por un comité de selección (aunque sea unipersonal). Además, el festival ha de tener, al menos, una sección a competición en la que se proyecten los cortometrajes en pantalla grande, en la que exista al menos un premio en metálico al mejor trabajo otorgado por un jurado especializado formado por un mínimo de tres personas (diferentes del comité de selección). Entendemos que estas son las características mínimas que debe poseer

¹⁶ LÓPEZ, Jairo, y VILAGELIU, Josep (2011): en la Introducción al Dossier especial «El cortometraje en Canarias durante la primera década del siglo XXI», en *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual*, n.º 7, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, p. 139.

¹⁷ VILAGELIU, Josep y LÓPEZ, Jairo (2001): «El cortometraje canario en la última década: 13 reflexiones», en *El cine en Canarias. Una revisión crítica* (editores Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárata), Filmoteca canaria, T&B Editores y Festivales Internacional de cine de Las Palmas, p. 205.

un festival de cortometrajes como tal. A ello añadimos el formato de concurso, que si bien presenta un concepto y fases más alargadas que un festival, cumple también con los mismos requisitos. El resto de las propuestas, aunque algunas de ellas se autodenominen festivales (así como las muestras declaradas como no competitivas), se ubican en el punto 7 de este estudio: muestras y ciclos no competitivos.

El recorrido histórico hunde aquí también sus raíces en la década de los 90 del siglo xx. En 1992¹⁸ arrancaron en Gran Canaria, en el municipio sureño de San Barloomé de Tirajana, lo denominados Encuentros Internacionales de cine de Maspalomas — IMACINE. Aunque comenzó como una muestra de largometrajes, al menos la edición de 2001 (dirigida por el cineasta Juan Carlos Falcón) incluyó una sección competitiva de una treintena de cortometrajes nacionales. Al año siguiente (2002) no hubo edición festival pero vuelve en 2003 como otra sección más, el IMACINET, definido como el primero o «el único concurso en el mundo de creación de cortos a través de internet»¹⁹. Consistía en crear un cortometraje realizando un montaje con secuencias que habían enviado previamente internautas de todas partes del mundo a un banco de imágenes del concurso. Las secuencias son parte de los ingredientes del cortometraje, el resto (sonido, montaje...) hasta contar una historia lo ponía cada autor. Pese a esta novedosa sección, y a la participación de cineastas canarios como Roberto Pérez Toledo o Mercedes Afonso, en 2004 tuvo lugar la última edición.

En estos primeros años, siguiendo un concepto clásico de apoyo a la creación cultural desde las administraciones públicas, se comienza a incentivar y premiar las primeras producciones en vídeo o digitales con el formato de concursos artísticos con posterior exhibición pública. Es decir, se convocan unas bases para un premio siguiendo el modelo de los concursos literarios, por ejemplo, en los que un jurado analiza en exclusiva las obra presentadas y emite un fallo, y generalmente luego se edita y publica la obra. En el caso de estos concursos de cortos, se proyectan públicamente los trabajos finalistas además del ganador. Bajo este modelo aparecen los siguientes certámenes:

- Premio audiovisual de Maxo Arte Joven. Concurso de apoyo a la promoción de jóvenes creadores residentes en Fuerteventura convocado por el Área de Juventud del Cabildo Insular. Consiste sobre todo en la difusión del autor ganador durante una año en medios locales. Aunque ha incluido en algún momento la categoría de videocreación, las que siguen vigentes en la actualidad son las de cortometrajes y documentales (de hasta 15 minutos).
- Premio de vídeo del concurso Cruzarte. Convocado también por el Área de Juventud, en este caso del Ayuntamiento de Puerto de la Cruz en Tenerife, por lo que también tenía como objetivo principal el apoyo a los jóvenes creadores. La primera vez que este concurso incluyó la categoría de vídeo fue en la séptima edición del año

¹⁸ Fecha establecida al descontar el número de ediciones hacia atrás a partir de las de comienzos de siglo XXI, que son las primeras de las que existe registro en la prensa digital.

¹⁹ Noticia publicada en la web *Cómo hacer cine* el 12/12/2003, http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=509&cid_cat=1.





2000. A partir del 2006 creó también un premio para videoarte. Los tres trabajos finalistas de cada sección se proyectaban. Su última edición fue en el año 2010.
- Premio de cortometrajes de CajaCanarias — Manolo Villalba. La misma entidad que creó el certamen de cine amateur regional, y luego la Semana del cortometraje y la muestra de cine no profesional en los 70 regresa a escena incluyendo un premio de cortometraje en sus concursos artísticos en la convocatoria del año 2001, siendo la exhibición de los trabajos finalistas en 2002. Con una importante dotación económica (3.000€) y la división entre ficción y documental a partir de 2007 (ambos con dos premios), el concurso exhibía los trabajos presentados en una o dos maratónicas sesiones de proyección en junio en el salón de actos de la entidad. El certamen, en un panorama más vasto que aquella década del Super-8, nunca logró tener un papel tan relevante como entonces, y el premio dejó de convocarse en el año 2010. En octubre de 2015, sin embargo, la entidad recupera este y otros premios artísticos, por lo que en 2016 volverá a haber nueva edición.
 - Premio de cortometrajes de la Universidad de La Laguna / MIDEDEC — Muestra internacional de cortometrajes de la ULL. La institución académica más antigua de Canarias se sumó al carro de los concursos de cortometrajes convocando su propio premio en el año 2003²⁰. Al igual que el de CajaCanarias, la proyección posterior se realizaba en el mismo curso académico pero en el año natural siguiente (2004), aunque aquí con una mayor personalidad propia, derivada en primer lugar de un nombre distinto al Premio: MIDEDEC. Esta muestra de 3 jornadas de proyecciones se ha celebrado ininterrumpidamente en primavera desde entonces, pasando por varias sedes, aunque estableciéndose definitivamente en el Salón de Actos de la Facultad de Educación, y desde el año 2007 con la producción de la empresa Digital 104.

Pero será el Festival de cortometrajes Arona — Playa de las Américas en 2001 el primer evento en Canarias con formato de festival dedicado exclusivamente al cortometraje. Premiaba no solo a la mejor pieza de la sección oficial, sino que estableció varias categorías según las diferentes especializaciones del mundo del cine: director, actor, actriz, fotografía, dirección artística, etc. El festival estaba organizado por el Ayuntamiento tinerfeño de Arona, siendo Yamil Omar su director, y se celebraba durante un fin de semana de noviembre o diciembre. Aunque fue una importante cita en el panorama nacional, en 2010 tuvo lugar su última edición²¹, debido en parte a las políticas presupuestarias de ajuste extremo del déficit de las administraciones públicas, y en parte también a la jubilación laboral de su *alma mater*.

²⁰ Es de destacar que ya contaba con uno de guiones de cortometrajes desde 1995 que en 2015 ha alcanzado su xx edición.

²¹ En 2007 no se realizó el festival, por lo que los períodos de celebración fueron 2001-2006 y 2008-2010.



Jornada de clausura de la MIDEC 2015 con recuento del voto del público en el Salón de Actos de la Facultad de Educación de la ULL. (Imagen: Digital 104).

Es interesante constatar, así mismo, cómo más allá de este sector público o semipúblico, diferentes instituciones culturales independientes se suman a la fiebre de los festivales de cortometrajes. Nos referimos en estos casos al denominado Tercer sector, es decir, el ámbito asociativo (organizaciones privadas sin fin de lucro y con vocación de servicio ciudadano), diferentes del sector público (administraciones como ayuntamientos, cabildos, gobiernos regionales) y del sector privado con ánimo de lucro (empresas). Se trata de muestras como la del Instituto de Estudios Hispánicos o la de San Rafael en corto que se comentan en el punto 7 de este artículo. Como festival propiamente dicho, tenemos a la Asociación Cultural para el Fomento y Desarrollo de la Lectura y el Cuento que organiza el Festival Internacional del Cuento de Los Silos desde 1996. En 2005 crea una sección independiente que denomina Festival Internacional de Cortometraje Cuentometraje, que se celebra en el vecino municipio de Buenavista del Norte y que será dirigido por David Baute (quien posteriormente y como hemos visto sería el responsable del Mercado de MiradasDoc y del FICMEC). Está especializado en cortos basados en cuentos, con categorías de ficción y animación, además de un premio del público, en los tres casos con dotación económica. Sin embargo, solo tuvo 5 ediciones, siendo la última en 2009.

En el año 2006 arrancan tres importantes festivales de cortos en tres islas diferentes, que con el paso de los años han corrido distinta fortuna. Por un lado, el Animayo — Festival Internacional de cine de animación, efectos especiales y videojuegos en Las Palmas de Gran Canaria, dirigido por el cineasta de animación Damián Perea. Comenzó como Muestra no competitiva organizada por el Cabildo de Gran Canaria hasta el año 2009 en el Gran Canaria Espacio Digital. En 2010 se produce un cambio del modelo de gestión que se ha mantenido hasta la actualidad, ya que pasa a organizarse directamente por la empresa del director (Damián Perea Producciones) con el apoyo del Ayuntamiento y otras instituciones, y se convierte en festival competitivo. Las proyecciones se trasladan al CICCA y se dividen en diferentes secciones: cortometrajes de animación internacionales por un lado, nacionales por otro, spots de publicidad, videoclips y cinemática, además de muestras de videojuegos, efectos especiales, talleres escolares, *masterclass*, y algunos largometrajes fuera concurso.





Foto de familia de Festival de cine de Lanzarote de 2015, entre otros, con los actores Javier Cámara, Aida Folch y Alex García. (Imagen: FICL).

En el mismo 2006 arrancó en Fuerteventura el Dunas — Corto Festival de Cine y vídeo / Festival de cortometrajes de Fuerteventura, organizado por el Ayuntamiento de Corralejo y dirigido por Miguel Díaz. Como en el caso del Festival de Arona — Playa de las Américas, el certamen contaba con diferentes categorías según las especialidades de los departamentos de cine, además de un premio a mejor corto canario, y contaba con abundantes galardones económicos y ayudas al traslado y estancia. Sin embargo, como en otros casos, sufrió importantes recortes de financiación, que le llevaron a plantear en 2011 una edición especial de transición sin premios, formato que se repitió en 2012, finalmente el último evento realizado.

Mejor fortuna ha vivido el más modesto aunque importante Festival de cortos Villa de La Orotava, que comenzó en noviembre de ese mismo 2006 en el municipio norteño de Tenerife. Se trata de un certamen que apuesta sobre todo por cortometrajes nacionales de narración clásica y que se desarrolla durante dos únicas sesiones de proyección en dos días, siempre con una estrella de la industria del cine nacional como invitado. A partir de 2011 y hasta el presente ha incluido un día más previo para la categoría de cortometrajes canarios, y cuenta con algunos actos paralelos. Está dirigido por el gestor cultural Enrique Rodríguez y organizado por su empresa Cinenfoque SLU y el Ayuntamiento de La Orotava. Durante algunas ediciones promovió también un Maratón de cortometrajes con los títulos que no habían pasado la selección final, que optaban a un premio del público.

Avanzando un año (2007) y viajando a la isla más oriental del Archipiélago llegamos al Festival Internacional de Cine de Lanzarote, que posee una historia peculiar: tiene como precedente la Muestra de cine de Primavera que comenzó en 1996, denominándose Muestra de Cine Pedro Paz a partir de 1998.

En ella se proyectaban largometrajes españoles con la presencia de miembros del equipo que junto con el público asistente entablaba charlas-coloquio. Aunque desaparece en 2002, en 2007 reaparece como Muestra de Cine de Lanzarote (y continúa su numeración de ediciones), siendo ahora los cortometrajes su sección principal a competencia, con tres secciones (internacional, nacional y canaria), y proyectándose de manera paralela algunos largometrajes nacionales. Tras cuatro años, en 2010 cambia su denominación a Festival, añadiendo la sección de cortos escolares y varias secciones paralelas (cine y discapacidad, mayores sin reparos, cortos infantiles, etc). En el año 2012 el festival decide eliminar la sección canaria y reconfigurar las cuatro categorías a concurso que han continuado hasta la actualidad: internacionales, nacionales, documentales y de animación. El certamen dirigido por Ismael Curbelo es un evento presumiblemente de amplio presupuesto, ya que abarca nada menos que dos semanas de proyecciones y que, por ejemplo, puede disponer de cuatro jurados diferentes para cada sección con invitados nacionales de la talla de Pablo Berger, Javier Cámara, Aida Folch o Marian Álvarez. Además, se complementa con una muestra de largometrajes de cine español contemporáneo la semana anterior, así como rodajes de cortos y otras actividades. Se desarrolla en el Teatro insular en Arrecife y espacios emblemáticos como el Auditorio de los Jameos del Agua.

Regresando a Tenerife en 2007, en concreto a una de sus instituciones culturales más emblemáticas, el Ateneo de La Laguna, destacamos el fulgurante arranque del Festival de cortometrajes Ateneo coste cero, dirigido con entusiasmo por el joven cineasta y posterior director de *casting* Diego Betancor. Estaba especializado en cortometrajes de bajo presupuesto, contaba con una sección a competencia, más otra canaria, además de proyecciones fuera de concurso, y hasta invitados nacionales como Antonio Dechent y Nadia de Santiago. Sin embargo, pese a la expectativas creadas, tuvo una segunda y última edición con muy poca repercusión. «Y es que esta isla [Tenerife] tiene el dudoso honor de poseer un notable historial de certámenes cinematográficos con tantas posibilidades como escasa esperanza de vida»²².

En el mismo 2007 se crea también el Festival Internacional de Cortometrajes 4Min en Corto, promovido igualmente por una institución cultural independiente, la Asociación Cultural Alcorac 1968 de Telde, en Gran Canaria. Este pequeño certamen que sí sigue vigente está coordinado por el cineasta Ado Santana. Premia trabajos de hasta 4 minutos de duración que son finalmente proyectados en los Multicines Telde en octubre.

El 2008, año de comienzo de la crisis, no se convoca ningún nuevo festival de cortos. En 2009 surgen en Tenerife dos experiencias muy modestas, ninguna de las cuales ha logrado sobrevivir. Por un lado, el Certamen de Cortometrajes SEXPRESAN, organizado por el Colectivo Harimaguada y celebra-

²² G. SARMIENTO, Acaimo (2007): «Coste cero, ideas infinitas», reseña en *Cuadernos del Ateneo*, n.º 23, 2007, p. 173.



do en el Ateneo de La Laguna, para obras que abordaran la temática sexual y erótica. Esta primera y última edición tuvo una sección oficial a concurso (de alcance nacional y con cortos canarios) y otra sección paralela, con un jurado especializado para sus premios.

Por otro lado, el Ayuntamiento de San Juan de la Rambla y el Colectivo 7coma7 crean Menudo cine — Muestra / Festival de cortometrajes de San Juan de la Rambla. Esta pequeña muestra de cortometrajes estaba compuesta fundamentalmente por obras de directores del norte de Tenerife, pero en la edición de 2012, la cuarta y a la postre última, se añadió y convocó un Festival de cortometrajes, con una sección oficial con diferentes premios, al mismo tiempo que se mantuvo la muestra paralela y se creó también un certamen de Cine exprés de cortos rodados *in situ* en el municipio.

Durante este período central de la crisis y los años siguientes (2011 y 2012) continúa sin crearse ningún nuevo festival de cortometrajes, al mismo tiempo que como hemos visto desaparecen algunos de los anteriores (Cruzarte, Playa de las Américas, CajaCanarias, Cuentometrajes y Dunas) y otros festivales y certámenes (Canariasmediafest, Festival del Sol, Festivalito o Canarias Rueda).

No será hasta después del verano de 2013 cuando el panorama vuelva a revitalizarse con el nacimiento de dos propuestas muy diferentes entre sí. En primer lugar, en septiembre arranca el Tenerife Shorts — Festival internacional de cortometrajes, un evento de gran calidad cinematográfica dirigido por el cineasta y gestor José Cabrera Betancort desde la Asociación Cultural Tenerife Shorts. Al contrario que otros festivales, aquí se realiza una cuidada selección absolutamente internacional de cortometrajes, rastreando y programando en su sección oficial a los principales autores del género. Como datos para apoyar esta dimensión mundial, durante las dos primeras ediciones se proyectaron piezas de más de 30 países diferentes y en las convocatorias de 2014 y 2015 se recibieron, en cada año, más de 1.300 cortos de más de 70 nacionalidades diferentes. Su programa suele presentar una alta concentración de sesiones de proyección en cuatro días: 14 en la edición de 2013 celebrada en TEA, y 15 en la segunda, ya en su nueva sede del Teatro Guimerá, y siempre con una gran afluencia de público. Cuenta con secciones especiales de cortos internacionales (Festival de Oberhausen, Academia de Cine Europeo — EFA, Premios BAFTA), canarios (de la primera vanguardia de los 70-80 en 2013 y de la actual vanguardia en 2014²³), familiares, de terror, etc, así como *masterclass*, mesas redondas y cineastas foráneos invitados (como el español Chema G. Ibarra, el polaco Grzergorz Zariczny o el belga Frédéric Guillaume).



²³ La ya citada sección 928 dedicada el cine influenciado por el Festival de cine de Las Palmas de Gran Canaria. En 2015 se conforma oficialmente una sección canaria regional.



Sesión de proyección del Tenerife shorts en 2013 en la sala del TEA.
(Imagen: Tenerife shorts).

Con un formato más clásico, en octubre de ese 2013, comenzó en Gran Canaria el FIC Gáldar — Festival Internacional de Cine de Gáldar. Dirigido por la actriz Ruth Armas a través de la empresa OMF Asesores SLP, cuenta con una sección competitiva más genérica y sobre todo nacional de cortometrajes, además de otra de rodajes *in situ* (Gáldar Rueda), y una pequeña sección informativa con la presentación de largometrajes nacionales, además de pasacalles, muestra de cineastas grancanarios e infantiles y hasta desfiles de moda. De hecho es un festival que, como el de Lanzarote, concede mucha importancia a toda esa parte de *glamour*, invitados y *photocall* asociada a estos eventos. Por ejemplo, para asistir a la gala de clausura del 2015, desde la organización se hacían mensajes de este tipo: «IMPORTANTE: Recuerda venir vestido para la ocasión. El código de vestimenta será formal o cóctel»²⁴.

Por último, en 2015 comienza en Las Palmas de Gran Canaria el Now Or Never International Film Festival, dedicado al cine de género terror, fantástico, gore, freak, noir y sus subgéneros. Tiene varias secciones: oficial internacional, piezas de un minuto, canaria y otra informativa de largometrajes. Está organizado por Suite Films y Magnum Noir y tiene lugar en los Multicines Monopol de la capital grancanaria.

6. CERTÁMENES DE CREACIÓN AUDIOVISUAL (RODAJES)

Los certámenes de creación audiovisual son una tipología nueva de festivales de cine, que se basan en el rodaje de nuevas obras durante un tiempo acotado, generalmente durante los propios días de celebración del concurso o festival, o en las semanas previas. Aunque estos certámenes han sido posibles con el nacimiento del cine digital, beben del espíritu efervescente de los certámenes de cine amateur y no profesional de los 70, e incluso tienen su precedente directo en algunos concursos de rodajes como los organizados

²⁴ Publicación en la página de Facebook del Festival con fecha del 10 de octubre de 2015: <https://www.facebook.com/ficgaldar/posts/977505955649720>.



en aquella década por el grupo Acción Super-8 en Barcelona, cuando repartían rollos de 3 minutos entre los participantes de sus eventos²⁵. Actualmente, los tiempos, sobre todo en la posproducción, se han reducido enormemente, y se hace mucho más factible la creación de piezas de manera exprés. Este tipo de certámenes que implican rodajes suelen ser muy estimulantes y motivadores para los directores, ya que sirven de acicate a la creación, al reducir el tiempo de producción, y ofrecer un espacio, unos premios, una sala de proyección y un tema en algunas ocasiones. Así, el director (en muchos casos joven, amateur y en ciernes) encuentra unos elementos concretos y rápidos con los que lanzarse a la aventura de crear. Por el lado negativo, hay que comentar que las piezas resultantes pocas veces aguantan un visionado fuera del contexto febril del propio certamen, aunque como veremos, también se han producido algunos cortometrajes estimables.

El primer concurso de este tipo no solo de Canarias sino de España fue en 2002 El Festivalito — Festival Internacional de cine digital Isla de La Palma. Tiene lugar en esta pequeña isla, situada en el extremo noroccidental del archipiélago canario, y está dirigido por el inclasificable cineasta José Víctor Fuentes²⁶, a través de su empresa La máquina de coser, con el apoyo de distintas administraciones públicas (Cabildo insular, Gobierno regional o ayuntamientos). Se trata de un festival de cine *antiglamouroso* y modesto, centrado exclusivamente en la tecnología digital (el celuloide es el gran ausente). Desde su primera edición ha contado con un Manifiesto y un Decálogo, donde defendía un nuevo cine, una revolución que apostara no solo por nuevos procesos de rodaje más democráticos, sino también por nuevas historias y nuevas estéticas. Posee secciones a concurso internacionales de largometrajes y cortometrajes, que sobre todo los primeros años cumplieron una función importante cuando en los «grandes festivales» existían mucha marginación hacia las piezas rodadas en digital, y que permitieron visibilizar obras de cineastas de una gran modernidad, como del reconocido Danny Boyle (*Vacuuming completely nude in Paradise*, o *Strumpet*, ambas de 2001), o de otros cineastas más alternativos: S. Wyeth Clarkson (*Deadend.com*), Bruno Lárazo Pacheco (*It 's for you*, 2002), Julie Talen (*Pretend*, 2003) o el filipino Khavn de la Cruz. También ha contado con una sección canaria denominada San Borondón. Sin embargo, «no se trata de un festival al uso. Si no fuera excesivo, hasta podríamos asegurar que no se trata en absoluto de un festival. Sólo, en todo caso, en lo que la palabra connota en cuanto a fiesta [...] un espacio de buen rollo, con proyecciones, excursiones en catamarán, comilonas, y rodajes, rodajes y rodajes»²⁷. Y es que su sección estrella es La Palma rueda, en la que los directores invitados tienen que rodar un corto durante su estancia en el festival con su propia cámara digital. Desde la organización se plantea cada año un lema y una duración a la que teóricamente deben ajustarse, además de una pléyade de actores y a veces técnicos (en su mayoría canarios), y en las primeras ediciones una sala de ordenadores para la edición. «Resulta indescriptible la efervescencia creativa que esto supuso para el festival. Cada día el hotel se llenaba de directores pensando sus historias, buscando localizaciones o seleccio

²⁵ VILAGELIU, Josep M. (2005): *Op. Cit.*, p. 126.

²⁶ En la primera edición la también cineasta palmera Mercedes Afonso fue la codirectora.

²⁷ VILAGELIU, Josep M. (2005): «El Festivalito, un festival del borde», en *Cuadernos del Ateneo*, n.º 19, p. 154.



El actor Luifer Rodríguez presenta la gala de clausura del x Festivalito 2015 en el Teatro Circo de Marte, como afirmó, «el único festival que se puede presentar en cholas». (Imagen: Más o menos regular producciones).

nando a los actores. Se trataba de hacer el cine real para todos, de hacerlo cercano, fácil»²⁸. En la primera edición de 2002 se rodaron 27 cortos y 35 en la segunda de 2003. En 2004, ante la avalancha de más cortos, se creó una sección informativa dentro de La Palma rueda.

El festival siguió evolucionando en medio de una gestión organizativa en demasiadas ocasiones caótica y algo endogámica aunque siempre entusiasta. Pasó por numerosas sedes dentro de la Isla (como Santa Cruz de La Palma, Los Llanos de Aridane o El Paso), y desapareció entre los años 2011 y 2014. En 2015, con un planteamiento más cosmológico y unas pinceladas de autoayuda (ha pasado a denominarse Festival de cine de las estrellas), reaparece de nuevo con gran apoyo de los cineastas, sobre todo canarios. Con proyecciones solo informativas de largometrajes y cortometrajes canarios, para La Palma rueda se realizaron sin embargo un total de 83 cortometrajes, que se proyectaron en una maratoniada y probablemente histórica sesión en el Teatro Circo de Marte de más de seis horas ininterrumpidas de cine recién hecho.

De su trayectoria podemos destacar, entre otros, algunas piezas de gran calidad que han perdurado más allá de esa proyección final en la que obtuvieron algún reconocimiento, viajando por otros festivales de cine o internet. Por ejemplo, *Intensidad* (Mario Iglesias, 2003), *Última toma* (Domingo de Luis, 2007), *Perro rojo* (David Pantaleón, 2009), *Feriantes* (Víctor Moreno, 2010) o *Todo tiene su hora* (Óscar Santamaría y Marine Discazeaux, 2015).

Fruto de esta confianza en el nuevo cine digital, y partiendo del mismo equipo guerrillero del Festivalito, se crea en 2003 Canarias Rueda. Se trató de un certamen multiplataforma de ámbito regional, que combinaba internet, televisión y evento físico. Se conformaron categorías por cada una de las siete islas del Archipiélago, promoviendo el rodaje de piezas de una duración corta determinada (3 minutos en la primera edición). Había diferentes premios en metálico, difusión por internet y, en la primeras ediciones, los ganadores se emitían por la Televisión Canaria. Todo ello

²⁸ LÓPEZ, Jairo (2004): «El Festivalito», reseña en *Latente. Revista de historia y estética del audiovisual*, n.º 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, p. 159.



finalizaba con una proyección de los ganadores o finalistas para el premio regional. Tras esta primera edición en 2003 sufrió un parón de dos años, y regresó en 2006 con el apoyo añadido de otra empresa (Muak Canarias y su director, el también cineasta Gerardo Carreras), hasta su última edición en 2010.

En julio de 2006 apareció el Telde Digital Exprés, otro concurso de rodajes de cortos con lema y premios, que en este caso no tuvo continuidad. Fue promovido por el Ayuntamiento de Telde con la coordinación del cineasta y productor Luis Alberto Serrano. Es interesante destacar que en este festival obtuvo su primera mención el director David Pantaleón, uno de los nombres clave del cine canario a partir de entonces.

En 2010 aterriza en Tenerife el MovilFest, un certamen gestionado por la Organización Internacional Movilfest y que, siguiendo otra tendencia de los tiempos, apuesta solo por cortometrajes rodados íntegramente con los nuevos dispositivos móviles. Se celebró durante dos ediciones en el TEA, antes de cambiar su lugar de celebración por Polonia ante la falta de apoyos locales. Además de su sección internacional tenía una canaria, donde varios cineastas se animaron a producir piezas, en algunos casos evidenciando la propia naturaleza ubicua del dispositivo y en otras majándolo como una cámara de cine al uso (sobre trípode, con iluminación, etc.).

En 2011 nace en Las Palmas de Gran Canaria otro concurso que sí logra cuajar hasta nuestros días, y con un gran sello de calidad y apoyo de los cineastas más contemporáneos: la Muestra de cine Visionaria — conceptos de ciudad / isla. Está promovida por la activa Asociación de cine Vértigo²⁹, quien cada año propone un tema de carácter conceptual y da un plazo de tiempo de varias semanas para el rodaje de las piezas que posteriormente se exhiben y premian en una única sesión. Tras dos primeras ediciones celebrándose en enero con el foco puesto en la ciudad, en 2012 cambia al verano (junio/julio) y abre más sus temas (la isla, cruce de caminos, la memoria). Es interesante destacar que otros festivales, como el Internacional de Las Palmas de Gran Canaria, se han nutrido de piezas realizadas para Visionaria.

En el mismo 2011, y tomando de alguna manera el relevo simbólico al desaparecido ese año Festivalito, surge en la comarca noroeste de La Palma el Tiempo Sur — Festival de Creación audiovisual. Durante los 4 primeros años ha estado dirigido por Anatael Pérez Hernández y en 2015 ha pasado a tomar las riendas el guionista Antonio Herrera. Se trata de un festival de carácter rural (apoyado por los ayuntamientos de Tijarafe, Puntagorda y Garafia) con varias secciones: una para los cortos rodados *in situ* en la comarca semanas antes del festival y otra para cortos nacionales, más conciertos, concursos de fotografías y otras proyecciones.

En los últimos años este tipo de certámenes han tenido un nuevo auge desde el ámbito municipal, en algunos casos bajo una supuesta premisa de promoción turística³⁰. Así, recordemos que en 2012 se desarrolló la única edición del Festival de Cine exprés

²⁹ Como veremos posteriormente, es la responsable de dos importantes muestras de cine en Las Palmas de Gran Canaria desde el año 2003.

³⁰ Por ejemplo en La Laguna Plató de Cine su organización afirma que «Esta iniciativa está dirigida a la promoción exterior y turística del municipio». http://www.centrifugaproducciones.com/gestion_cultural.html.

de San Juan de la Rambla en el marco de su IV Muestra de cine — Menudo cine. En 2013, además de la ya citada sección de Gáldar rueda en el FIC Gáldar, se crea en Santa Cruz de Tenerife el Festival Santa Cruz Cine y Red, con sección de rodajes y una apuesta por la reflexión en torno a internet y las redes. Las proyecciones paralelas y coloquios se celebraron en el TEA en esta primera edición y en el recuperado Círculo de Bellas Artes la segunda. Así, en los dos últimos años continúan apareciendo nuevas propuestas:

- La Laguna — Plató de Cine (2014), promovido nuevamente desde Centrifuga producciones y concebido como un maratón de rodajes durante un fin de semana con proyección final.
- Certamen de cortos express «Lanza...te a rodar Arrecife» (2015), organizado por el ayuntamiento de Arrecife como actividad paralela aunque con entidad propia del Festival de cine de Lanzarote.
- Santa Brígida Express (2015), también promovido por el consistorio local y que ofreció 24 cortos realizados en las 48 horas de plazo, ya alojados en la web del certamen.
- Festival de Cine «Guía en Acción» (2015), impulsado por Lucy Rodríguez en este municipio del norte de Gran Canaria.

Para terminar este recorrido citamos como una variante de este tipo de festivales de creación los dirigidos a los escolares. Aquí destaca el Cinedfest — Festival educativo de cine, creado desde 2014 por el cineasta David Cánovas desde su empresa Free Run Productions con el apoyo del Cabildo Insular de Tenerife y Gobierno regional. Se trata de un festival dirigido exclusivamente a los centros educativos, a los que se les anima a rodar un corto. Sus categorías son las mismas que las etapas escolares: primaria, secundaria, bachillerato y ciclos formativos. También usan plataformas de vídeo no propias (como Youtube) para compartir los vídeos, y se realiza una gala final en los Multicines Yelmo Santa Cruz de Tenerife.

7. MUESTRAS Y CICLOS NO COMPETITIVOS

La última de las cuatro categorías que hemos establecido para dividir este estudio la conforman aquellas muestras, ciclos, semanas, encuentros o jornadas de cine (tanto de largometrajes como de cortometrajes) que con carácter anual (o al menos con intención declarada de ello) se han realizado en las Islas. En algunos casos tienen un valor de apoyo a la producción local actual y en otros (la mayoría) entramos más bien en la órbita de los eventos para cinéfilos, disfrute del ocio cultural, etc. Subrayamos que la característica fundamental es la ausencia de una sección competitiva con un jurado que emita un fallo para otorgar unos premios (aunque como veremos a veces sí se dan premios del público).

Aquí también comenzamos con dos precedentes de finales del siglo xx de cierto carácter industrial. Por un lado, las Jornadas de Cine y Producción Audiovisual de Canarias de las Pirámides de Güímar, organizadas por el propio parque etnográfico desde 1999 hasta el 2004. Con una mezcla de perfil académico e industrial, durante varios días se proyectaban cortos canarios, se presentaban largometrajes nacionales, había debates y charlas con expertos, y premios especiales denominados Guanches de





El director de cine argentino Lisandro Alonso durante un coloquio de la Muestra Ibértigo en 2012. (Imagen: Asociación de cine Vértigo).

Cine. Por otro lado, Teodoro Ríos puso en marcha desde 1999 hasta 2005 los Screenings de cine español de Lanzarote, una reunión (de hecho las primeras ediciones se llamaban «Encuentros» en lugar de «Screenings») de tres días dirigido fundamentalmente a profesionales del cine y medios de comunicación para el visionado y compra de películas para diferentes mercados y ventanas de exhibición, aunque se completaba con proyecciones y preestrenos públicos de algunos largometrajes.

En 2003 la ya citada Asociación de cine Vértigo pone en marcha en Las Palmas de Gran Canaria dos sólidas iniciativas que siguen vigentes en la actualidad: la Semana de cine japonés (en torno a la primera semana de julio) dedicada al cine nipón de todos los tiempos, e IBÉRTIGO — Muestra de cine Iberoamericano (durante una semana en octubre o noviembre) con largometrajes y cortometrajes de cine iberoamericano de marcado perfil de autor. Se trata esta última una de las muestras de cine más importantes del Archipiélago, que ha traído como invitados a la Isla a importantes directores latinoamericanos, como Lisandro Alonso, Lucrecia Martel o Matías Bize.

En el mismo 2003 en la vecina isla mayorera despegla la Muestra de Cine Gay, Lésbico, Bisexual y Transexual de Fuerteventura. Se trata de una pequeña muestra de cine LGTB organizada por la Asociación Altihay y el Cabildo Insular que suele celebrarse en el mes de enero y que también llega a nuestros días. Por el contrario, y también en 2003, se celebró la ya citada Animart — Muestra de Animación y Cine Experimental del Puerto de la Cruz, como epílogo del TEAIF, y sin más continuación.

En 2004 comienza la Muestra de cortometrajes Jóvenes Creadores del Instituto de Estudios Hispánicos, que se viene celebrando desde entonces y hasta nuestros

días en la sede de esta histórica institución del Puerto de la Cruz³¹ bajo la coordinación del cineasta Iván López. En su habitualmente única sesión de proyección participan exclusivamente cortos canarios y se suele otorgar un premio del público.

Al año siguiente, en 2005, la Asociación Gran Angular crea en Vecindario (Santa Lucía, Gran Canaria) la Muestra de Cortometrajes San Rafael en corto, que se ha ido ampliando y consolidando hasta hoy en día, contando ya con una semana de proyecciones en el Teatro Víctor Jara. Está especializada en cortometrajes de Canarias de corta duración, y supone un gran apoyo al cine más amateur y a la formación. Su palmarés lo conforman los cortos más votados por el público.

Avanzando tres años llegamos al 2008, cuando se celebran tres muestras de corta vida en el entorno de la Comarca del Valle de Güímar en Tenerife. Por un lado, la Muestra de cortometrajes de Candelaria auspiciada por el actor José Luis de Madariga y centrada en cortos canarios. En segundo lugar, la Muestra de documentales medioambientales de Candelaria, que incluyó bastantes piezas canarias de documentales de naturaleza. En ambos casos no se superó la primera edición. Y en tercer lugar la vecina Muestra de Cortometrajes de Tenerife Villa de Arafo, organizada por el Ayuntamiento del municipio y Colectivo Folías Film para cortos tinerfeños, y que tuvo ediciones en 2008 y 2009.

Más trayectoria ha logrado el Espacio Enter — Festival International Creatividad, Innovación y Cultura Digital que desde 2009 se viene celebrando entre noviembre y diciembre en el TEA. Se trata de una muestra de cultura digital y multimedia organizado por la Asociación ARTECHMEDIA que acoge proyecciones de múltiples formatos: cortometrajes, videocreación, videodanzas, videoclips, etc. De alguna manera en la estela del inicial Canariasmediafest pero con menos rigor programático y conceptual, y con escaso seguimiento de público.

En 2010 la empresa Cinenfoque (responsable del Festival de cortos de La Orotava) apuesta por muestras de cortos al aire libre, que pese a sus buenas intenciones, no logró tampoco continuidad. Se trató de Sueño de una noche en corto, celebrado durante tres jornadas en el Puerto de la Cruz (con premios del público), y de la Muestra de cortos Sansofé, que tuvo lugar durante dos noches en la Plaza del Médano (Granadilla), más pequeña y con un único premio del público.

En el mismo 2010, y con una modestia similar pero con continuidad hasta el presente, otro ayuntamiento del norte de Tenerife, el de la Victoria de Acentejo, conforma La Victoria en Corto — Festival de Cortometrajes de La Victoria de Acentejo, cuya única sesión de proyecciones de cortos canarios (programados también por Iván López) tienen lugar en el marco de sus fiestas patronales, con una mención al mejor de ellos.

Con más entidad y una desacomplejada apuesta por el ocio, aparece el mismo verano de 2010 en Las Palmas de Gran Canaria el Cine + food, organizado por la empresa Jab Iniciativas. Se trata de una muestra de cine para todos los públicos al aire libre junto con puestos de comida internacional. Con el paso de los años se van añadiendo otras actividades, como conciertos, conferencias, presencia de actores,

³¹ Algún año, como el 2007, se celebró en el Cine Timanfaya.





preestrenos, cine en 3D, series, etc. El periodista Javier Suárez es el miembro de la organización responsable de la programación de este evento con gran éxito de público.

En el espectro cinematográfico opuesto, comienza en 2011 la Muestra de cine europeo de Lanzarote, apadrinada por el célebre crítico de Radio 3 Javier Tolentino y organizada por la Asociación Cultural Muestra de Cine de Lanzarote con el apoyo del cabildo conejero, siendo sus programadores Marco Arrocha y Juan Rafal Martínez (Busky). Tiene lugar a final de año y «apuesta por traer a la isla algunas de las películas más destacadas de la cosecha cinematográfica del año para tomarle el pulso al estado actual del Cine, reflejar cuáles son los rumbos y los trazos que perfilan su porvenir, y cuáles son las inquietudes de los autores más relevantes en Europa y en el mundo»³². En la edición de 2014 destacó el taller de cine impartido por Víctor Erice. Además de este cine europeo de autor contemporáneo, la muestra también programa el cine español y canario más «disidente».

En 2012 y de nuevo en las islas capitalinas comienzan dos muestras dedicadas al cine de sendos países europeos que también han logrado asentarse. Por una parte, la Muestra de Cine Polaco en Tenerife, que acoge el TEA, con una programación que realiza el Instituto Polaco de Cultura para exhibir por diferentes ciudades españolas diversos títulos de cine contemporáneo producido en Polonia e inédito en España. En Las Palmas, por su parte, se celebra el pequeño Festival de Cine del Liceo Francés dedicado al cine francés contemporáneo (incluyendo cortometrajes) y organizado por la propia institución de enseñanza Liceo Francés René-Verneau en los Multicines Monopol³³.

En los últimos años siguen surgiendo nuevas muestras de cine en Canarias, buscando siempre diferentes temas de especialización, a veces con éxito. Esta terna comienza con el Canarias Surf Film Festival (desde 2013), un evento itinerante organizado directamente por Chema Cavero que ha llegado a pisar todas las islas del Archipiélago proyectando cine y vídeos del mundo del surf. El Desinquieta Fest — Muestra Nacional de Cine Infantil (2013 y 2014) proyectaba cine reciente para niños, acompañados de cortos y talleres. Estaba organizado por la empresa AUCREA, y al contar con una subvención estatal se realizó en dos municipios de Canarias (La Laguna y Teror) y en otros cuatro de diferentes provincias de la Península (Ávila, Badajoz, Teruel y Madrid).

De nuevo en Gran Canaria, en 2013 la activa Asociación cultural 20 Sacos comienza con el LPGCC Muestra de Cine Internacional bajo licencia Creative Commons. Se trata de dos días de proyecciones en el Teatro Guiniguada de largos, cortos o series desarrollados desde una perspectiva alternativa al patrón convencional de la propiedad intelectual, es decir, proyectos que plantean un nuevo modelo de creación, producción y distribución gracias a las licencias Creative Commons. Esta misma asociación ha seguido en 2015 organizando noches de cortos con sesiones dedicadas a creadores locales.

³² Declaración expresada en la nota de prensa enviada por el festival a los medios de comunicación el 3 de diciembre de 2013, publicada entre otros en *El periódico de Lanzarote*: <http://elperiodicodelanzarote.com/cultura/cine/10367-la-programacion-completa-de-la-iii-muestra-de-cine-europeo-de-lanzarote-ya-disponible-en-la-web.html>.

³³ Tras una primera edición en 2012 que organizó la Asociación de Madres y Padres del Liceo Francés de Gran Canaria, se suspende momentáneamente la actividad en 2013, pero es el propio centro el que reactiva el proyecto en 2014 y lo continúa en 2015.



Ambiente exterior del Teatro Guiniguada antes de una de las sesiones del LPGCC en 2014. (Imagen: LPGCC).

Ya en 2014 y como «entrante» del Festival de cine de Las Palmas aparece el MMF — Monopol Music Festival para documentales musicales o sobre música, complementado con conciertos en vivo, dirigido por Víctor Ordóñez. En 2015 comienza a itinerar por Vecindario y La Laguna, y es un antecedente claro del Docurock.

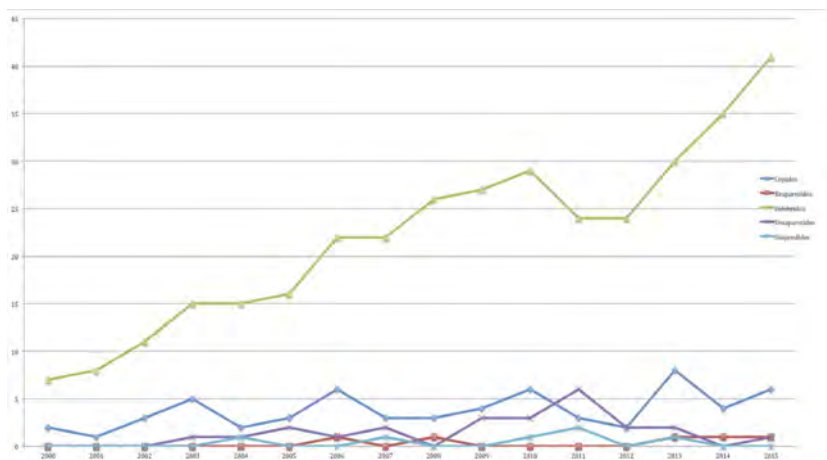
Y en 2015 se pone en marcha el Festival de cine gay de La Palma, fruto de dos promotores privados, quienes organizan en el Teatro Cine Chico de la capital dos jornadas de proyecciones de largos y cortos de temática homosexual.

Este panorama de proyecciones y ciclos se extiende con la programación de otras instituciones, como la Filmoteca canaria, TEA, Gran Canaria Espacio Digital, las aulas de cine universitarias, museos, fundaciones, colegios profesionales, asociaciones vecinales, organismos de cultura, etc. pero hemos querido considerar solo aquellos eventos con periodicidad anual (o al menos pretensión declarada de ello en caso de que solo hubiera una edición) y la concentración temporal en una serie de días.

8. EVOLUCIÓN CONJUNTA Y VALORACIÓN DEL IMPACTO DE LA CRISIS

Es un hecho incuestionable la influencia de la crisis en este tipo de eventos con gran dependencia de financiación pública. Es posible hablar de un A.C. (antes de la crisis) y un D.C. (después de la crisis), probablemente antes y después de mayo de 2010, cuando tras unos primeros años de políticas de inyección, el gobierno de Zapatero (con la presión de mercados y gobiernos europeos) opera un cambio radical hacia las políticas de austeridad marcadas por la reducción del gasto público y la limitación tajante del déficit en todos los niveles de la administración. Esto provocó una drástica reducción en los presupuestos de cultura en los ejercicios sucesivos de las cantidades totales disponibles en relación al año anterior. Pero también, por la planificación de unos débiles criterios de política cultural respecto a otras áreas (no solo economía o





Fuente: Elaboración propia.

Gráfico I. Evolución de los Festivales, certámenes y muestras de cine en Canarias de 2000 a 2015.

infraestructuras, sino también ante educación, sanidad o servicios sociales), se redujo el porcentaje del departamento de cultura en relación al total de áreas de cada año en curso, y en todos los niveles administrativos. Para una visión específica sobre la gestión de festivales culturales españoles en tiempos de crisis remitimos al fundamental estudio de Tino Carreño³⁴. Y para comprender la evolución reciente del gasto público cultural en Canarias, a ponencias y artículos del economista José Luis Rivero Ceballos³⁵.

Para determinar el impacto de la crisis en el conjunto de los festivales, certámenes y muestras de cine en Canarias podemos observar el siguiente gráfico, que muestra el número de festivales celebrados cada año, sumando a cada ejercicio los que se van creando y restando los que van desapareciendo definitivamente (a fecha de octubre de 2015). También se diferencian los festivales que se suspenden temporalmente durante algún año (tal y como se ha especificado más arriba han sido el de Canarias Rueda, Arona — Playa de las Américas, FICMEC, Festivalito, Liceo Francés y CajaCanarias). Estas ediciones suspendidas se restan del total el primer año que se producen y se vuelven a sumar cuando reaparecen.

De todo ello obtenemos una tendencia general ascendente hasta el año 2010 (con picos de fuertes crecidas en los años 2003 y 2006). Se puede observar claramente el impacto de la crisis en los años 2011 y 2012 con la desaparición de hasta 8

³⁴ CARREÑO MORALES, Tino (2014): *La gestión de festivales en tiempos de crisis: análisis de las estrategias financieras y laborales e impacto de la recesión económica*, Universitat de Barcelona, Barcelona. Disponible íntegro en https://www.firatarrega.cat/media/upload/pdf/la-gestion-de-festivales-en-tiempos-de-crisis-tino-carreno-premi-roca-boncompte-2014_editora_14_62_1.pdf

³⁵ Como «El gasto público cultural en Canarias y sus principales tendencias», ponencia para el *Encuentro de coordinación y cooperación cultural de Tenerife*, enero 2013, Santa Cruz de Tenerife.

eventos³⁶. Es importante no olvidar que otros sí se han seguido celebrando gracias fundamentalmente al empuje y sobreesfuerzo de sus gestores. Con la recuperación de los últimos tres años (2013-2015) se alcanza el período de mayor crecimiento de festivales con 18 nuevas propuestas, lo que sumado a una menor tasa de desaparición, provoca que este último 2015 ha sido el año en el que se ha celebrado un mayor número de festivales, certámenes y muestras de cine en Canarias: 41.

En esta lucha por la consolidación y supervivencia de los festivales, es interesante constatar cómo de entre los desaparecidos, 13 no tuvieron más que una o dos ediciones, por lo que podemos establecer en los 3 años un primer umbral que conviene superar para asentar una propuesta. Luego, podemos establecer otra barrera en las 8 ediciones, ya que existe otro grupo de 8 eventos que se han cancelado entre la 5ª y la 11ª edición, de los que sale una media de 8,2 años de vida de este grupo de eventos. Y, hasta la fecha, todos los festivales, certámenes o muestras creados a partir del año 2000 y que han superado esa undécima edición siguen en activo.

Sin embargo, si cruzamos estos datos de los 25 festivales, certámenes o muestras que han desaparecido durante estos años con el criterio territorial, obtenemos un llamativo resultado, y es que la mayor parte se concentran en la isla de Tenerife, 17, lo que supone un 72%. Mientras, el peso de Gran Canaria es del 20% dentro de los festivales cancelados. Por lo tanto, Tenerife es la isla que ha creado y destruido un número mucho mayor de festivales y muestras de cine, mientras que las de Gran Canaria, aunque menores, presentan una tasa de supervivencia y desarrollo mayor.

9. REFLEXIONES FINALES SOBRE GESTIÓN Y POLÍTICA CULTURAL

Este recorrido ha pretendido establecer un primer mapa en el amplio mundo de los festivales de cine en las Islas Canarias durante los primeros quince años del siglo XXI, a modo de crónica organizada pero crónica urgente al fin y al cabo, vivida a veces en primera persona, intentando con ello completar la visión de estos eventos in vivo, antes de que sea más difícil recuperar y sistematizar la información de este momento acelerado, en crisis pero vertiginoso, que vive el cine y la cultura de estas islas atlánticas. Somos conscientes de que el estudio deberá completarse necesariamente en los años venideros con una mayor profundización basada tanto en el análisis de las propuestas de programación, selección, jurados, premios, como en el proyecto cultural sobre el que se sustenta, el nivel de eficacia en el cumplimiento de sus objetivos o el de eficiencia en la gestión de sus recursos.

³⁶ Algunos medios de comunicación provinciales se hicieron eco de esta desaparición de festivales en 2012, como el reportaje «Lo que la crisis y los políticos se llevaron», de J. A. DULCE y J. D. MÉNDEZ, publicado en el periódico *El Día* el 19 de agosto de 2012: <http://web.eldia.es/cultura/2012-08-19/6-crisis-politicos-llevaron.htm>.





Incluso, sobre todo pensando en los grandes festivales, es imprescindible evaluar su impacto territorial y a largo plazo más allá del número de espectadores o repercusión en medios de comunicación. En algunos casos habría que determinar también su pertinencia, es decir, determinar si la «necesidad» que justificó el origen del proyecto sigue vigente. Esto debería llevar (y lleva en algunos casos) a ajustes constantes en la naturaleza de cada edición de un evento, y también ha llevado a su eliminación como también hemos ido viendo, cancelaciones que en muchos casos han sido hasta bien recibidas por los agentes locales ante declaradas malas gestiones, desmanes y gastos de dinero público considerados innecesarios.

Otros criterios³⁷ de este análisis de evaluación que falta por hacer atañe a la sostenibilidad y viabilidad (su capacidad de perdurabilidad), la equidad (la capacidad del proyecto de distribuir los resultados obtenidos de manera equitativa y justa entre la población beneficiaria del proyecto, algo muy importante para los proyectos públicos), e incluso la sensibilidad (medir hasta qué punto el proyecto ha satisfecho las necesidades y demandas de las personas beneficiadas).

Una última reflexión que creemos debe plantearse es en qué medida estos festivales de cine cubren de la mejor manera el derecho de acceso a la cultura, en este caso, el acceso de la población a ciertos tipos de cine no industrial que quedan fuera del mercado (cine de autor contemporáneo, cine en versión original, documentales, cortometrajes, experimental, cine español, cine canario, etc.). Está claro que al realizar una concentración temporal de la actividad se logra un mayor impacto (tanto en los espectadores/usuarios como en los medios de comunicación) y por ello el formato festival suele gustar mucho a la clase política, y también a los gestores culturales (tanto públicos como privados). Sin embargo, puede que el mismo objetivo y finalidad de un festival se logre mejor y hasta con menos presupuesto con una programación estable del tipo de cine por el que apuesta. Quizás esta fórmula de programación sea menos vistosa de cara a la galería, pero puede que satisfaga mejor los derechos culturales y permita la creación de públicos a largo plazo. Deberíamos plantearnos por qué a prácticamente todos los agentes (políticos, gestores, creadores, espectadores o medios) nos gusta más la fórmula más concentrada aunque inestable del festival.

En paralelo a este recorrido ha habido otras instituciones que han apostado por el modelo de programación constante. Además de las citadas al final del epígrafe de las muestras no competitivas, creemos necesario dejar constancia de algunas iniciativas interesantes. Así, recordamos las sesiones de cine no profesional organizadas por la Sección de cine del Círculo de Bellas Artes o la Casa Colón de Las Palmas en los 70, o la labor del Cine Club Yaiza Borges en Santa Cruz a finales de los 70 y principios de los 80³⁸. Más recientemente, destacamos el ciclo Noche de realizadores canarios, que tuvo lugar en 2012 y 2013 en el renacido Aguerre Espacio Cultural de La Laguna

³⁷ ROSELLÓ CEREZUELA, David (2004), *Diseño y evaluación de proyectos culturales*, Ariel, Barcelona, pp. 197-199.

³⁸ CABRERA DÉNIZ, Dolores, y SOLA ANTEQUERA, Domingo (2002): «El cine según Yaiza Borges. Un proyecto de difusión de la cultura cinematográfica durante la transición en canarias. exhibición y producción», en *Revista de historia canaria*, n.º 184, Servicio de Publicaciones de la

comisariadas por el cineasta Iván López, o los Encuentros con el cine celebrados en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife en 2014 y 2015, con la programación de Digital 104 y coloquios con directores nacionales y canarios.

Por último, en esta evolución del modelo, constatamos cómo más allá de ser un mero lugar de exhibición, cada vez tiene un peso mayor en algunos festivales el apoyo específico a la distribución de determinadas piezas. A nivel nacional, festivales como el D»Autor de Barcelona o el Márgenes son también, al mismo tiempo, empresas distribuidoras de películas por otros festivales y sobre todo salas y circuitos alternativos. En esta idea de dar mayor visibilidad a determinadas obras, numerosos festivales canarios realizan sesiones de proyección de su palmarés fuera del ámbito de su ciudad, isla o país, como MiradasDoc, FICMEC o el Festivalito. Además, son ya tres los festivales que en los últimos años han incluido un premio especial de distribución, en este caso delegado en una empresa especializada. El Festival Internacional de Cine de Las Palmas cuenta desde 2014 con el premio de distribución Digital 104 para un cortometraje canario. Por ejemplo, el premiado en esa primera edición (*Silver Sands Motel*, de Cris Noda y Cayeta H. Cuyás) ha obtenido posteriormente 16 nuevas selecciones, desde China a Uruguay. El FIC Gáldar concede también un premio de distribución para el mejor cortometraje canario del que se encarga Mailuki Films. El certamen educativo Cinedfest apuesta igualmente por un premio a la distribución, que deja también en manos de Digital 104. Al año siguiente, en 2015, el recién creado Consorcio de exportación audiovisual de las Islas Canarias, escoge un largometraje de la sección canaria del Festival de Las Palmas para promocionarlo en Mercados internacionales de cine, como Berlín o Cannes. En definitiva, nuevas funciones para un formato cultural que lejos de disminuir, se encuentra en expansión.

Recibido: junio-julio 2015, aceptado: septiembre 2015.



ANEXO

*Tipología:

1L: Festivales de cine de largometrajes

2C: Festivales y concursos de cortometrajes

3R: Certámenes de creación audiovisual (Rodajes in situ)

4M: Muestras y ciclos de cine no competitivos

TABLA 2. LISTADO CRONOLÓGICO DE FESTIVALES, CERTÁMENES Y MUESTRAS
DE CINE CELEBRADOS EN CANARIAS ENTRE 2000 Y 2015

N.º	FESTIVAL	AÑO DE INICIO	AÑO DE ÚLTIMA EDICIÓN	LUGAR PRINCIPAL	TIPOLOGÍA
1	Canariasmediafest (Festival de video de Canarias)	1988	2010	Las Palmas de Gran Canaria	1L
2	IMACINE (Encuentros Internacional de cine de Maspalomas)	1992	2004	San Bartolomé de Tirajana (Gran Canaria)	2C
3	Premio audiovisual de concurso Maxo Arte Joven	1998	2015	Fuerteventura	2C
4	Jornadas de cine y producción audiovisual de Canarias — Pirámides de Güímar	1999	2004	Güímar (Tenerife)	4M
5	Screenings de cine español de Lanzarote	1999	2005	Lanzarote	4M
6	Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria (LPA Film Festival)	2000	2015	Las Palmas de Gran Canaria	1L
7	Premio de vídeo en el concurso Cruzarte	2000	2010	Puerto de la Cruz (Tenerife)	2C
8	Festival de cortometrajes Arona-Playa de las Américas	2001	2010	Arona (Tenerife)	2C
9	TEIAF — Festival de Cine de Animación de Tenerife	2002	2002	Santa Cruz de Tenerife	1L
10	Premio de cortometrajes de CajaCanarias Manolo Villalba	2002	2010	Santa Cruz de Tenerife	2C
11	Festivalito — Festival Internacional de cine digital (o de las estrellas) Isla de La Palma	2002	2015	La Palma	3R
12	Animart — Muestra de Animación y Cine Experimental del Puerto de la Cruz	2003	2003	Puerto de la Cruz (Tenerife)	4M
13	Certamen Canarias Rueda	2003	2010	Canarias	3R
14	IBÉRTIGO — Muestra de cine Iberoamericano	2003	2015	Las Palmas de Gran Canaria	4M



15	Semana de cine japonés de Las Palmas de Gran Canaria	2003	2015	Las Palmas de Gran Canaria	4M
16	Muestra de Cine Gay, Lésbico, Bisexual y Transexual de Fuerteventura	2003	2015	Fuerteventura	4M
17	Premio internacional de Cortometrajes de la Universidad de La Laguna (MIDEC)	2004	2015	La Laguna (Tenerife)	2C
18	Muestra de cortometrajes jóvenes creadores del Instituto de Estudios Hispánicos	2004	2015	Puerto de la Cruz (Tenerife)	4M
19	Festival Internacional de cine histórico de La Laguna	2005	2006	La Laguna (Tenerife)	1L
20	Muestra de Cortometrajes San Rafael en corto	2005	2015	Vecindario, Santa Lucía (Gran Canaria)	4M
21	Festival Internacional de Cortometraje «Cuentometraje», del Festival del Cuento de Los Silos	2005	2009	Buenavista del Norte (Tenerife)	2C
22	Dunas — Corto Festival de Cine y vídeo. Festival de cortometrajes de Fuerteventura	2006	2012	Fuerteventura	2C
23	MiradasDoc — Festival Internacional de cine documental Guía de Isora	2006	2015	Guía de Isora (Tenerife)	1L
24	Festival del Sol — Festival Internacional de Cine Gay y Lésbico de Canarias	2006	2011	Gran Canaria / Tenerife	1L
25	Festival de cortos Villa de La Orotava	2006	2015	La Orotava (Tenerife)	2C
26	Animayo — Festival Internacional de cine de animación, efectos especiales y videojuegos	2006	2015	Las Palmas de Gran Canaria	2C
27	Telde Digital Exprés	2006	2006	Telde (Gran Canaria)	3R
28	Festival Internacional de Cine de Lanzarote	2007	2015	Arrecife (Lanzarote)	2C
29	Festival de cortometrajes Ateneo coste cero	2007	2008	La Laguna (Tenerife)	2C
30	Festival Internacional de Cortometrajes 4Min en Corto	2007	2015	Telde (Gran Canaria)	2C
31	Muestra de Cortos de la Villa de Candelaria	2008	2008	Candelaria (Tenerife)	4M
32	Muestra de documentales medioambientales de Candelaria	2008	2008	Candelaria (Tenerife)	4M
33	Muestra de Cortometrajes de Tenerife Villa de Arafo	2008	2009	Arafo (Tenerife)	4M
34	Certamen de Cortometrajes SEXPRESAN	2009	2009	La Laguna (Tenerife)	2C





35	FICMEC — Festival Internacional de Cine Medioambiental de Canarias	2009	2015	Garachico (Tenerife)	1L
36	Espacio Enter — Festival Internacional Creatividad, Innovación y Cultura Digital	2009	2015	Santa Cruz de Tenerife	4M
37	Menudo cine — Muestra / Festival de cortometrajes de San Juan de la Rambla	2009	2012	San Juan de la Rambla (Tenerife)	2C
38	Cinescena — Festival Internacional de cine gastronómico de La Laguna	2010	2015	La Laguna (Tenerife)	1L
39	«La Victoria en Corto» — Festival de cortometrajes de La Victoria de Acentejo	2010	2015	La Victoria de Acentejo (Tenerife)	4M
40	Sueño de una noche en corto	2010	2010	Puerto de la Cruz (Tenerife)	4M
41	Muestra de cortos Sansofé	2010	2010	El Médano, Granadilla de Abona (Tenerife)	4M
42	Cine + food	2010	2015	Las Palmas de Gran Canaria	4M
43	MovilFest	2010	2011	Santa Cruz de Tenerife	3R
44	Muestra de cine europeo de Lanzarote	2011	2015	Arrecife (Lanzarote)	4M
45	Muestra de cine Visionaria — conceptos de isla	2011	2015	Las Palmas de Gran Canaria	3R
46	Tiempo Sur — Festival de creación audiovisual	2011	2015	Garafía, Puntagorda y Tifarfe (La Palma)	3R
47	Muestra de cine polaco en Tenerife	2012	2015	Santa Cruz de Tenerife	4M
48	Festival de cine del Liceo Francés	2012	2015	Las Palmas de Gran Canaria	LPGC
49	Naturman — Festival Internacional de cine de la Naturaleza y el Hombre de La Laguna	2013	2015	La Laguna (Tenerife)	1L
50	Fimucinema, sección oficial competitiva del Fimucité	2013	2015	Santa Cruz de Tenerife	1L
51	LPGCC Muestra de Cine Internacional bajo licencia Creative Commons en Las Palmas de Gran Canaria	2013	2015	Las Palmas de Gran Canaria	4M

52	Tenerife Shorts — Festival Internacional de cortometrajes	2013	2015	Santa Cruz de Tenerife	2C
53	Festival Santa Cruz Cine y Red	2013	2014**	Santa Cruz de Tenerife	3R
54	FIC Gáldar — Festival Internacional de cine de Gáldar	2013	2015	Gáldar (Gran Canaria)	2C
55	CSFF — Canarias Surf Film Festival	2013	2015	Canarias	4M
56	Desinquierto Fest — Muestra Nacional de Cine Infantil	2013	2014	La Laguna (Tenerife) y Teror (Gran Canaria)	4M
57	MMF — Monopol Music Festival	2014	2015	Las Palmas de Gran Canaria	4M
58	Can[be]Gay — Festival de Cine LGTBIQ de Canarias	2014	2015	Santa Cruz de Tenerife	1L
59	La Laguna — Plató de Cine	2014	2015	La Laguna (Tenerife)	3R
60	CINEDFEST Festival educativo de cine	2014	2015	Canarias	3R
61	Certamen de cortos express «Lanza...te a rodar Arrecife 2015»	2015	2015	Arrecife (Lanzarote)	3R
62	Santa Brígida Express	2015	2015	Santa Brígida (Gran Canaria)	3R
63	Festival de Cine «Guía en Acción»	2015	2015	Santa María de Guía (Gran Canaria)	3R
64	Now Or Never International Film Festival	2015	2015	Las Palmas de Gran Canaria	2C
65	Festival de cine gay de La Palma	2015	2015	Santa Cruz de La Palma	4M
66	DocuRock	2015	2015	Santa Cruz de Tenerife	1L

** A fecha de entrega de este texto todavía no estaba confirmada la realización de la edición de 2015.

Fuente: Elaboración propia.



WATER IN ANAND GANDHI'S THE SHIP OF THESEUS (2012) / EL AGUA EN THE SHIP OF THESEUS (2012), DE ANAND GANDHI

Juan José Cruz
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

Anand Gandhi's film *Ship of Theseus* (2012) has been praised as an art film that expresses a universal quest for personal truth and moral obligation in today's India. The text addresses the challenges of Rising India in the current global economy. Ancillary subthemes to discuss include women's empowerment within the new Indian middle class and organ trafficking to oblige the demand in the West. Eventually, the film points out too that the Nehruvian agenda for India is being washed away by the opposite currents of fundamentalism and neoliberalism. In all three episodes in the film water takes a focal point as metaphor, stage, or synecdoche.

KEYWORDS: Anand Gandhi /liberalisation in India/middle classes/organ trafficking /secularisation

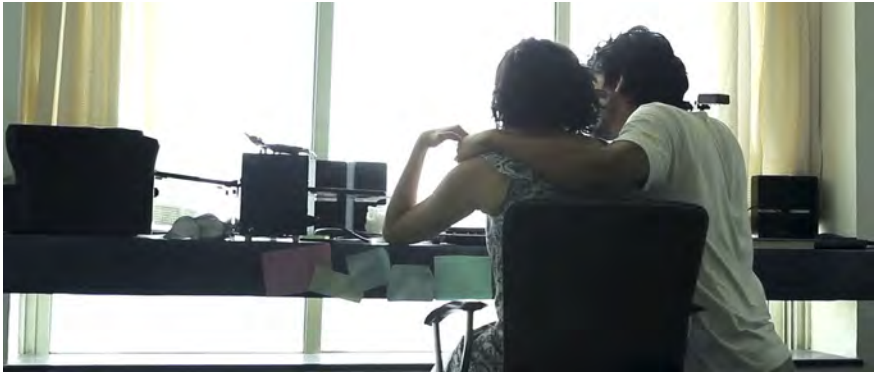
RESUMEN

The Ship of Theseus, de Anand Gandhi, ha alcanzado notoriedad como film independiente que aborda los temas de la búsqueda de la verdad personal y la obligación moral en la India contemporánea. El texto estudia el desafío que supone para ese país su incorporación activa en el orden económico global. También se dan cita temas secundarios, como el empoderamiento de la mujer de clase media y el tráfico de órganos humanos para satisfacer la demanda en los países ricos. Finalmente, el film señala cómo la India secular ideada por Nehru está dando paso a una nueva realidad, sometida a las tensiones que causan el fundamentalismo y el neoliberalismo. En los tres episodios en que se divide el texto el agua ocupa un lugar central, bien como metáfora, entorno o sinécdoque.

PALABRAS CLAVE: Anand Gandhi /liberalización económica en India/ clases medias/ tráfico de órganos/ secularización

Since independence, Bollywood has re-circulated cultural codes that had once resisted Western conventions. Its more than three-hour stories combine song, romance, drama, the evils of dowry and inter-caste relationships. And they were a wonderful organ of expression for the Nehru-Gandhi dynasty with their Non-Aligned, reformist and autarkic agenda (Kishore-Ganpati 145).





(2:38) Fig 1. Episode 1: Aliya (Aida Elkasehf) and Vinay (Faraz Khan).

This of course did not preclude the oeuvre of creators like Satyajit Ray in the 1950s nor, more closely related to my presentation, the so-called New Indian Cinema of the late 1960s and 1970s (Ahmed par.3). It introduced a new view of the nation with a language largely imported from Europe. A 'social realist aesthetic, smaller budgets, location shooting, absence of song and dance sequences, lesser-known actors, and a naturalistic style' became its signature features (Tejaswine 25). Notice that this code, alien to Hindi cinema, had first been considered subversive in Europe too, as it denounced the cultural commodification that Hollywood and its epitomes in the West purported.

Liberalisation further expanded this cinema. Initially the limited measures carried out by Rajiv Gandhi in the 1980s, and later the major economic reforms implemented from the early 1990s onwards, led the way to current high rates of growth (cfr. Dreze-Sen 19). As we will see further, only a fraction of India's 1.2 billion people fully enjoy the benefits of globalized capitalism. They are what Amartya Sen and Jacques Drèze describe as 'islands of California in a sea of Subsaharan Africa.' But a large number of consumers ranging between 150 and 200 million is too large a number to ignore. In the mid Twentieth century Bollywood became an expression of nationhood; now multinational capitalism is decentering the nationalist discourse. Different niches are being created for cultural consumption, and this includes the production and circulation of independent films.

Anand Gandhi's *The Ship of Theseus* (2012) uses three stories to discuss the philosophical paradox: Do we continue to be the same kind of person if a key change occurs in our life? The film centres on three Mumbaiians: a blind photographer who gets new eyes, a monk who has to choose between his moral principles and saving his own life, and a young ambitious stockbroker who receives a kidney transplant and discovers a ring of organ trafficking (Grover par. 12).

Gandhi's extensive use of long takes, travelling camera, extreme close-ups and documentary style, blends topics related to the rising middle classes with a record of life in the slum. OK, you may say, but where is the water here? Well, the development and, especially, the resolution of the stories are marked by the sometimes unexpected presence of water as a backdrop: cesspool, ponds, sewage pipes, the Arabian Sea, the Baltic Sea,



fresh springs from the Himalayas, etc., are metaphors, synechdoques and stages in the film's views on human nature and on the political discourses prevalent in Rising India.

The first episode deals with the couple Aliya (Aida Elkasehf) and Vinay (Faraz Khan). They are upward and urban middle class professionals who live in what passes for a developed area in Mumbai. Aliya is a photographer affected by a cornea infection that has blinded her. Thanks to state-of-the-art technology, her camera is equipped with colour—and space— sensitive programmes that allow her to take pictures. She then prints on a braille-coded printer. Vinay is a lecturer in the academic circle. As she gradually recovers her eyesight thanks to a transplant, her latent assertiveness becomes an irritant in the power relationship established between the couple.

How feminist is Aliya? What role does water play in their story to underline her class/gender affirmation? As a man, I was at first tempted to place her as a 'feminist' the way the term is commonly taken for granted in our post- Civil Rights West. But I then found crisscrossing currents of anti-patriarchal discourse that problematized her position. She is adamant in defending a space of her own, at home and outside. But both diegetic and non-diegetic information in the script complicate her adscription. Aliya's background as an educated Egyptian professional woman expatriated in Mumbai puts her in line with what Chandra Talpade Mohanti labels 'Multicultural feminism.' Developed in the Third World and by differentiating itself from the West, it has complicated the 'questions of 'home,' 'belonging,' 'nation,' and 'community' (Mohanti 124).

Aliya's search for empowerment necessarily goes beyond Third World feminism. She was born in the Near East and lives in South Asia. But she was raised in a bourgeois, secular family, where the women enjoy economic means and cultural habitus that assimilate them to the West. Aliya does not seem to have any direct confrontation with patriarchal structures. In fact, her parents are separated or divorced, and her father is not just absent, but is rendered invisible in a matrifocal family (cfr. Scott 88). She seems to be unaffected by the ordeals of lower class/caste women in India, as we'll see in a moment. Her gender alienation is of another kind.

She's a professional young woman emotionally involved in her work and resents her being dependent on her husband, who edits her work and organises exhibits for her. In other words, she refuses Vinay to manage her career. As she recovers eyesight, she articulates a vision of her life free from restrictions originated by cultural/ethnic origin or gender division. But in contrast to her Western foremothers, Aliya is keen on escaping the problem with no name.

Vinay may pass for an example of the western 'new man'. He is likely to incarnate the 'limp dick' we men are warned against, and more so in societies so gender-unreconstructed like India, where random rape, female infanticide, and wet-sari Bollywood icons coexist in endless circulation.

Vinay inadvertently shares in the symbolic violence of the world outside. It is not easy for a young man alienated from his cultural environment to cross the hazy line that separates masculinist affirmation from family nurture.





(35:55) Fig. 2. Episode 1: Aliya feels empowered away from Mumbai.



(11:02) Fig. 3. Episode 1: Aliya perceives the sublime in poverty.

Whereas Vinay is not conscious of his privilege in hegemonic masculinity, Aliya sees through their lopsided relationship (cfr. Mohanty 64; List 38-39). This finally becomes apparent even though she's unable to articulate it until she leaves the city to do field work in Himachal Pradesh. There springs rushing down from the Himalayas invite her to enjoy her freedom.

It might be risky on my part to pre judge that Aliya's final rejection of the power relationship between the couple leaves behind Western liberal feminism. She certainly does not accept the complementary role of women in the private sphere, and this fact puts her on the way to radical feminism. But her relation with economically less fortunate sisters rules out socially charged feminism. Abusing Gayatri Spivak's topos, for Aliya the subordinate need not speak. On one occasion when she was blind yet, Aliya does a photo session in the home of a very poor couple. The centrepiece of her interest is a small pond in the house yard—a sordid reminder of her memories of a family vacation in Egypt when she was a child. The contrast between Aliya's apartment on a posh area and the shanty house is striking. Since the better off command political discourse, these groups become invisible. For blind Aliya, urban squalor is an object of aesthetic speculation.



(41:09) Fig 4. Episode 2: Manesh Matreya (Neeraj Kabi) and Cārvāka (Shukla Vinay).



(68:05) Fig. 5. Episode 2: Maitreya's endless pilgrimage to fight pharmabusiness.

Three degrees of separation alienate Aliya from the woman she takes pictures of: nation (she's an Arabic-speaking foreigner expatriate in Mumbai), class (a yuppie who intrudes in a slum house) and gender role (not sex: she invades private spaces as part of her public activity). So, empathy, or sisterhood based on gender oppression is all but absent (cfr. Navarro 175).

The second story tells of Manesh Matreya (Neeraj Kabi) a Jain monk who is fighting a court case to ban animal testing in India, and Cārvāka (Shukla Vinay), a young lawyer. The main plot consists of the latter's effort to persuade the monk to adopt 'commonsense' reasoning to fight pharmabusiness, and this includes Maitreya accepting medical treatment for his liver cirrhosis.

A 'monk within a monk' as actor Kabi described the character in an interview (TIFF 2014), Maitreya shows the losing battles of Third World cultures to resist Westernisation: the good and evil of material progress and cultural homogenisation go hand in hand, and it is virtually impossible not to pollute one's national or cultural identity while embracing progress and modernisation.





(58:20) Fig 6. Episode 2: Kālā Pāni stops Maitreya short of confronting unsustainable medical research.

For Maitreya if an act of violence has to be carried out, it should be an act of free will against oneself, never violence against others. Nonviolence and the pursuit of truth are intertwined in his endless treks, from Mumbai to the suburbs and even to Jaipur. There he confronts his ultimate dilemma: to live or to die, either on behalf of or at the cost of others. His habitat is being reduced by the day, and only in remote, untouched abodes can he expect to find a natural cure to his (and the nation's) illness.

Long takes and travelling shots show Maitreya's mood in his battle against cirrhosis as well as his fight against consumerism. He is a mystic atheist who believes that no god but the human spirit will save our species, and that the human spirit has produced waste that pollutes the environment and the soul. Sustainability (ecological or ethical) seems to be a moot point in Rising India.

Pilgrimage is becoming increasingly more difficult, even ineffectual in contemporary India. Maitreya's is abruptly stopped by the *kālā pāni*, (the black sea) that separates Bharat from the barbarian lands. In his search for a solution to his existential problem, and those of the nation, Maitreya confronts the Arabian Sea, a wall that the Jain doctrine discourages its adepts to cross.

Eventually Maitreya clutches to survival. Here the young lawyer Cārvāka deserves our attention, as he persuades Maitreya into a secular way to solve his moral dilemma. By accepting a liver transplant, Maitreya defers his nirvana, but may gather more strength to fight his case against globalisation. The lawyer's name is meaningful in the story too. Cārvāka was a materialist philosophical system that rose in India in 5th century BCE, and has survived to this very day. In the film *Gandhi* he gives a current twist to this character, as he wears a Pastafari T shirt and sarcastically declares to Maitreya, his devotion to that postmodern and ecumenical (globalised) religion.

I believe that the secular influence is present in the monk's eventual acceptance of his urge to survive. Cārvāka's inspiration endures in the epilogue of the film, when a cured and secularised Maitreya is confronted from the inside the 'incredible' social formation that India is becoming in the 2010s.





(112.16) Fig 7. Episode 3: Naveen (Shohum Shah) and .Shankar (Yashwant Wasnik).

The final story focuses of Naveen (Shohum Shah), a Mumbai stockbroker who received a kidney. He learns of a human organ racket that steals organs from poor people for the market in Western countries. Naveen's quest to have justice done to Shankar (Yashwant Wasnik) one of the victims of the racket leads him to Stockholm where he meets the receiver face to face.

Naveen's profession recalls the unequal development of India. The establishing shot shows him in a hospital room where he is recovering from the transplant operation. Still wearing a protective mask, he is working on a desktop computer and discusses figures on the phone. His professional zeal suggests the obsession of corporate power in India to beat annual growth rates. And in parallel to Naveen risking his health, the nation's GDP is being topped at the cost of environmental hazards, the displacement of communities for the exploitation of natural resources, and rising social inequality (cfr. Drèze-Sen 41-2).

The mirage of development has placed people like Naveen (or Aliya and Vinay in the first story) as the clients of the new state of India. They, and not Shankar (or the overwhelming majority of the population) are part of what the establishment calls the 'common people' (Drèze-Sen 268-9). Policies to secure their welfare deduct funds for the underprivileged.

Naveen's segment shows too that this national version of Asiatic capitalism is being articulated by a shady network of professional criminals, dishonest politicians, and an economic oligarchy. As a result, corruption is entrenched: petty businessmen, civil servants, the police administration, even poorer voters, lured by populist slogans contribute to keeping the state greased and functioning (Chandra et al 685). Even Naveen does business with crony entrepreneurs with hazy political connections.

What Naveen perceives a boom time is a dystopia for Aiji (Amba Sanjal), his grandmother. Aiji is a lawyer who in the past had been involved in revolutionary movements and now works for a civil rights organisation. In the middle of an argument on idealism vs. practicality, Aiji asks Naveen what keeps him so happy about his lifestyle. He glibly replies 'I eat well, drink well... people around me respect me' (min. 98). This answer gives a touch of local colour to the





(89:29) Fig. 8. Episode 3: Aiji (Amba Sanyal) and Naveen: Socialism vs. Neoliberalism.

neoliberal tenet that ‘there is no such thing as society.’ For Aiji, her grandchild has become ‘a slave to the Americans’ as she says (104:24), who for decades and until 9/11 had strained relations with India (cfr. Kamdar 274).

The metanarrative of the script leads us to how liberalisation for many in India did not merely open the nation to the global markets. Just weeks ago prime minister Narendra Modi visited the United States. His adversaries in the press regret Modi’s ‘Make in India’ campaign for foreign investment as a bid to sell out the nation for a spurious bid to top China in the eyes of the markets. (‘Make in India’ Shove 7). Aiji has it that the price that India will pay to be modern is far too high: it will lose its soul in exchange for producing second-rate consumer goods. Thus, the fate of the nation in the new order will be that of underdevelopment within development.

Liberalisation strikes in Aiji a sense of contradiction between her fight for social justice and her nostalgia for the more humane, harmonic relations that existed in the years before liberalisation. On the one hand, Naveen reproaches her for her ineffectual revolution, which in his opinion was limited to giving away condoms in remote villages (Kaviraj 245; cfr. Chandra et al. 408). Political posters are hanging on the walls of her living room/office —the revolution is crafted into an object for leisure consumption.¹

On the other, Aiji’s campaign for contraception is a token Gandhi introduced on the role of articulate women in the forefront of progressive pleas. This includes, of course, the family planning programmes mentioned in the script, but also the denunciation of human rights abuses. Aiji is looking after the case of a militant from Chhattisgarh charged with terrorism. Incidentally the area is one of those hot points where the Maoist guerrillas fight the vested interests of multinationals in resources-rich areas.

¹ My acknowledgment to Ms. Monalisa Brahma for her translation of the motto in the red poster shown in min 89: it alludes to the repression of prominent political prisoners who have become martyrs and examples to follow in their respective societies or nation-states.

Naveen is irked by Ajji's tirades on the evils of liberalisation; for his part Shankar leads him to discover how most Mumbaians live (and the peoples of the global South at large).

The camera shows Naveen and his brother Manu (Sameer Khurana) searching for and eventually meeting Shankar in a slum area in Tilak Nagar. I find the switch between the fiction narration and the documentary technique remarkable. The viewer empathises with Naveen's quest to right a wrong done to a slum dweller; also, we understand how superfluous his gesture may be, as he gets lost in the maze of alleys, cul de sacs, and endless flight of stairs that the locals cope with in their daily lives.

Life in the slum is outrageous, not just for its rampant poverty, but because of the symbolic violence that keeps the settlers away from middle-class Mumbai. When Naveen meets Shankar for the first time in the police station, a general view shot shows the neighbourhood engulfed by modern high-rises—a foreboding gentrification, with the consequences of relocation for the dwellers from the slum into sheer homelessness.

As the camera takes us further into the slum, we find how standard services gradually exclude the settlement and the people are forced to set up facilities of their own. These people are shackled to a never-ending cycle of social reproduction. They are the sacrificial victims of the liberal dispensation, redundant in all but as vote banks. Bollywood movie posters reach up to the point where the road traffic ends. However, we are shown a BJP poster stuck on an alley wall twice in the middle of the slum, in view and appreciation of the dwellers. Here Gandhi spurs a reflection on communitarian politics, the divide-and-rule-strategy that Hindu nationalism has successfully resorted to. The functional microcosm that the slum used to be is dishevelled and the social and cultural divisions occupy the void that follows (cfr. Sharma xxx-xxx1): locals against migrants, Hindus against the rest, Aryans against Tamils, etc. An ultimate consequence is that crime thrives and corruption involves a larger number of individuals. When Naveen encourages Shankar to sue those who ruined his health, he refuses to have anything to do with the courts. A monotheist invisible in the Hindu complex, Shankar only trusts that their God will punish them (min. 111).

But no one, not even Naveen can live untouched by corruption, and he learns from shady channels that Shankar's kidney has ended up in Stockholm. After he meets the recipient of Shankar's kidney in Sweden, he no longer believes in the sanctity of the free initiative that should grant him to 'eat well, drink well,...'. In other words, he learns his position and that of his country in the international order.

Naveen and a friend of his who had migrated in Sweden visit Mr. Jacobsen (Mats Qviström), a baby boomer who lives in a New Age utopia of sorts in the outskirts of Stockholm. The man ushers them into his house, while the camera is panned around a sort of IKEA exhibit, graced with multicultural paraphernalia. When they tackle the point of the meeting, hospitality evaporates and Western double standards emerge: 'I do not want to talk about it' Jacobsen curtly replies (min. 117) and invites them to leave his house.





(130:17) Fig. 9 - (130:19) Fig. 10: Organ trafficking and the international division of labour.

Jacobsen turns into a pathetic image of an ageing Swedish liberal, a caricature of a White Western man ashamed of his privileges. To do so, the script includes mock Bergman-like lines on guilt and retribution, as he pledges to take care of Shankar's health in India.

The global system of capital and communication mobility has enabled Jacobsen to wash his conscience. Shankar's life is priced at 650.000 Indian Rupees, a generous sum to put an end to the scandal. The sequence is set up in shot/reverse shots that alternate Stockholm harbour with Mumbai's Tilak Nagar. Guilt is outsourced, from the Western judicial system (which indicts organ trafficking) into the informal, human rights-free environment of a Third-World slum.

At the end of the film we realise Anand Gandhi has carried us from the ship of Theseus (do people change?) into Plato's cave (nothing is like it seems).

The final sequence portrays the Indian receivers at a gathering organised by the foundation that conducted the transplants. We leave them watching an clip shot by the deceased, who we are told was an amateur cave explorer — a human shadow is portrayed on the screen, projected onto the quartz cave walls. We the viewers of the film are as intrigued as Aliya, Maitreya and Naveen, as they watch the shadows in the cave.



(136:30) Fig 11. Epilogue: The characters meet. Have they changed?

My aim has been to discuss the political discourse underlying the philosophical discussion expressed in Anand Gandhi's *The Ship of Theseus*. Liberalisation has unsurprisingly brought to the fore the rise of a new middle class, which produces and consumes services for and from the world market. These contentious forces prompt India's inclusion in the global economy. And here, water is a major background for all three stories: the fresh springs of the Himalayas, the troubled waters of Mumbai's Sealink, and the IKEA poster of Stockholm harbour. In these backgrounds Aliya, Maitreya and Naveen meet their fate and learn their place in the new worldwide dispensation.

Recibido: febrero 2015, aceptado: mayo 2015.

RESOURCES

- "Make in India' Shove' Editorial. *Economic and Political Weekly*, 11.10.2014. Pp.7-8.
- AHMED, Omar: 'The Hindie Cinema.' *Daily Pioneer*, 23.02.2014. Retrieved 16.07.2014. <http://www.dailypioneer.com/sunday-edition/agenda/cinema-issue-special/the-hindie-cinema.html>.
- Chandra, BIPAN — Mridula MUKHERJEE — Adita MUKHERJEE: *India Since Independence*. New Delhi: Penguin, 2008.
- DRÈZE, Jean — AMARTYA Sen: *An Uncertain Glory: India and Its Contradictions*. London: Penguin, 2013.
- GANDHI, Anand (dir.): *The Ship of Theseus*. Recyclewalla-Fortissimo, 2013.
- GROVER, Varun: 'Cinema of Duality.' In 'Why you must watch *Ship Of Theseus* — 4 writers on 1 film with 3 stories.' In *f.i.g.h.t.c.l.u.b*. Retrieved 16.07.2014. <http://moifightclub.wordpress.com/2013/07/19/why-you-must-watch-ship-of-theseus-4-writers-on-1-film-with-3-stories/>.



- KAVIRAJ, Sudipta: *The Imaginary Institution of India: Politics and Ideas*. New York: Columbia University Press, 2010.
- KISHORE, Prem — Anuradha Kishore Ganpati: *India: An Illustrated History*. Mumbai: Jaico, 2006.
- LIST, Elisabeth: 'Selfhood, Nation and Gender: The Psychic Roots of Sexism, Racism and Nationalism.' In Rada Ivekovic — Julie Mostov (eds): *From Gender to Nation*. Ravenna: Longo Editore, 2002. Pp. 27-42.
- MOHANTY, Chandra Talpade: *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- NAVARRO TEJERO, Antonia: 'las claves del feminismo en la India contemporánea: Una mirada desde dentro.' *Clepsydra*, 8 (11.2009), pp. 173-188.
- SCOTT, Joan Wallach: 'Sexualidad en el debate francés sobre el pañuelo islámico.' *Clepsydra*, 9 (01.2010), pp. 85-101.
- SHARMA, Kalpana: *Rediscovering Dharavi: Stories from Asia's Largest Slum*. Delhi: Penguin, 2000.
- TEJASWINI, Ganti: *Bollywood: A Guide to Popular Hindi Cinema*. Avingdon: Routledge, 2013.
- TIFF: 'KATIE CHATS with Actor NEERAJ KABI about his role in the feature film *SHIP OF THESEUS*. screening at tiff (Toronto International Film Festival) . 06.09.12 Retrieved 14.10.2014. <http://www.youtube.com/watch?v=F3B6zd-0sI8>.



RECENSIONES

GARCÍA GÓMEZ, Francisco y PAVÉS, GONZALO M., *Ciudades de cine*, Colección Signo e Imagen, Ediciones Cátedra, Madrid, 2014.

En Caro diario, Nanni Moretti, montado en su vespa roja, ve y nos permite ver una singular panorámica de arquitectura doméstica romana, al tiempo que exclama: «¡Qué hermosa sería una película hecha solo de arquitecturas!» Y así es, en efecto.

Uno de los aspectos más fascinantes del cine es la oportunidad que brinda al espectador de conocer, pasear, vivir, anhelar, imaginar o imaginarse por las calles y espacios de distintas ciudades, que es como decir en distintas vidas. A menudo, las películas trazan retratos vívidos, reales o imaginarios, de ciudades que pueden haber sido previamente soñadas, habitadas, evitadas, odiadas o amadas por el espectador. En algunos casos, ni siquiera las hemos pisado, ni las pisaremos, pero sus sucesivas interpretaciones cinematográficas acaban instalándose firmemente en el imaginario colectivo y pueden llegar a tener un peso mayor en nuestras ideas o vivencias de ellas que la que nos procuraría su experiencia directa. Si ya hemos estado en ellas, el cine nos puede brindar la oportunidad de la *anagnórisis* o reconocimiento que altera nuestra conciencia del entorno, transformando, en definitiva, nuestra propia identidad.

Ciudades de cine, el libro de autoría colectiva publicado en la colección «Signo e imagen» de la editorial Cátedra, a cargo de dos prestigiosos especialistas en historia del cine, Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés, parte precisamente de la interrogación sobre la sustancia cinematográfica de las ciudades. Lo hace a través del estudio de la presencia en el cine de veintinueve ciudades de todos los continentes (con ventaja reconocida

de las occidentales) a las que se añaden tres capítulos reservados para las de la antigüedad, las del Oeste y las imaginarias. La escritura de cada uno de esos capítulos se ha confiado a un autor o autora distintos, de ahí que dentro de unos parámetros comunes, perfilados con precisión por los dos coordinadores, nos encontremos en realidad ante un conjunto de ensayos que abordan su objeto de análisis desde perspectivas y estilos distintos. En esto, que desde cierto punto de vista podría entrañar el riesgo de la dispersión, reside sin embargo una de las mayores virtudes del libro. Porque si es inevitable un alto grado de subjetividad en la percepción visual o en la apreciación sentimental de una ciudad, no menos personal es la interpretación que hacen de la misma los distintos cineastas. De ahí que también resulte especialmente adecuado que un libro dedicado a estudiar la condición e imagen de la ciudad en el cine tenga asimismo una dimensión coral, y que esto constituya uno de sus mayores atractivos. De hecho, este volumen admite tanto una lectura lineal, como una individualizada de sus distintos capítulos. La filmografía en la que se han basado sus autores abarca un amplio abanico que iría desde las obras de autor, los productos de prestigio artístico e intelectual, hasta las más puramente comerciales, que incluso con su eventual «chabacanismo» pueden ser de vital importancia para esa materialización de la ciudad en el imaginario colectivo.

Aunque resulte aquí inviable comentar cada uno de los capítulos individualmente, sí se puede asegurar que los editores del libro buscaban análisis de la imagen, a menudo plural y contradictoria, que emerge de las ciudades en el cine: los tópicos que se repiten sobre ellas, los elementos que han



acabado por configurarse como sus signos de reconocimiento, la atmósfera o ambiente que suele emanar de ciertos lugares o espacios, y que los cineastas aprovechan para los argumentos de sus películas, sus escenarios o para la construcción de su poética, tratando su oficio como el del retratista que cree en el potencial representativo de su medio, o como el creador consciente de estar configurando una nueva realidad con su obra.

Algunos capítulos repasan de un modo exhaustivo las localizaciones más frecuentadas por los cineastas. Otros muchos se detienen en la explicación de la génesis de su iconografía. En algunos de los dedicados a capitales no europeas se tanea un estudio lo suficientemente amplio como para abarcar y subrayar las diferencias entre el mito de una ciudad tal y como lo cultivan los cineastas extranjeros y las películas más «realistas» o atentas a los conflictos sociales y existenciales que genera un entorno, procedentes en su mayoría de autores nacionales. En muchas ocasiones, se pone también de manifiesto la forma en la que el medio cinematográfico percibe el contraste entre las zonas de la ciudad: por ejemplo, la edulcorada zona residencial de un Londres, se nos señala, contrasta con el duro retrato de la radicalidad suburbial. Así, se siguen también detenidamente las fantasías asociadas a una cierta urbe, esto es, la imagen que espera el espectador (pongamos por caso el de París, cuyos estereotipos se vuelcan en las expectativas asociadas al amor, la cultura o la bohemia) en confrontación con la realidad marginal de los suburbios que, como es sabido, constituye uno de los conflictos sociales de mayor actualidad. En otros casos, se ha optado por seguir el hilo de la historia de la ciudad y su reflejo en una filmografía que abarcaría desde los orígenes del cine hasta la actualidad. Y, cómo no, también se aborda la propensión de ciertos géneros por unas ciudades y no otras. No en vano, por el libro vemos desfilar una multitud de géneros. Algunos capítulos han optado por una tematización de la ciudad a partir de su tratamiento cinematográfico: por ejemplo, la Barcelona histórica, la fantástica, la negra, la periférica, etc.

En conjunto, se puede percibir que en el cine las ciudades pueden revestir el carácter de escenario, personaje, concepto, documento artístico, alegoría o

símbolo, estado de ánimo, atmósfera, telón de fondo o contexto que mediatiza la historia. A menudo se pone de manifiesto cómo los mitos asociados a ciertas ciudades pueden propiciar un cierto carácter de la historia o de los personajes, como ocurre por ejemplo con los personajes en crisis o a la deriva tan frecuentes en las películas que transcurren en Tánger o Venecia, los enamorados de París, los desubicados en la telaraña de mafia y corrupción de Hong Kong o los melancólicos de Estambul.

Uno de los aspectos más interesantes que suscita un libro como este es el de la identidad de las ciudades, cómo y cuándo surge en un medio tan poderoso para la imagen que de ellas tenemos como es el cine, cuál es el proceso por el que este consigue ir perfilando esa identidad y qué factores propios del medio intervienen en ese proceso.

Es importante subrayar que los responsables de la edición no han querido limitarse a las dimensiones arquitectónica o urbanística del fenómeno urbano, pues precisamente el cine es un medio privilegiado para conceder vitalidad al espacio arquitectónico. De ahí que interesara su comprensión como una de las herramientas privilegiadas de la conversión del espacio en lugar, es decir, en espacio simbólico, social, vivido y habitado, determinante para la dimensión existencial del ser humano. Vemos así, también, cómo el medio cinematográfico es capaz de construir y aniquilar ciudades, embellecerlas, o, por el contrario, afeárselas y entristecerlas, llenarlas o deshabitarlas, cómo las eternizan o se recrean en cambio en su condición fatalmente efímera.

Me gustaría detenerme brevemente en los capítulos de los dos coordinadores del libro. En ellos se ha depositado la responsabilidad del estudio de los dos lugares que con razón se podrían disputar el título de «la urbe más cinematográfica»: Venecia y Los Ángeles. Francisco García Gómez escribe sobre la primera, no solo una de las ciudades más sugerentes del planeta, sino una de las que más nos hacen dudar de la posibilidad de separación entre la realidad de una ciudad y su representación. De hecho, el autor, como ocurre en otros capítulos, considera importante mencionar la ciudad en plural: «Venecias». Y para caracterizarla, tiene en cuenta una condición necesaria del lenguaje cinematográfico, su fragmentariedad, el papel

inexcusable del montaje. A partir de aquí organiza su capítulo desde la Venecia recreada en el estudio a la histórica, y explora cómo en las películas de época van surgiendo los tópicos aparejados a esta ciudad: su carácter libertino y sensual, de lugar privilegiado para el amor y el desamor, pero también de lo siniestro, de la muerte y decadencia, la seducción y la perversión. Sin olvidar la mezcla de todo ello, en algunos casos, en el subgénero turístico. Y todo ello amparado en una idea del máximo interés: que Venecia es una ciudad que nunca le pasa desapercibida al visitante, es decir, de la que este no puede dejar de ser consciente en ningún momento. «Esa continua percepción de su personalidad insólita marca al que la contempla —asegura García Gómez— [...] Venecia es, por encima de todo, un estado de ánimo. Y el cine permite expresarlo a la perfección, convirtiéndola en un personaje, es más, en la protagonista en última instancia de la mayoría de las películas que en ella transcurren».

Por su parte, Gonzalo M. Pavés también acomete el estudio de Los Ángeles como urbe cinematográfica por excelencia, llamando la atención sobre el hecho de que es «ciudad de cine» por partida doble, como meca de la producción cinematográfica mundial (lo que la configura y caracteriza) y por su abundante presencia en películas de todas las épocas, especialmente en las proclives al cine negro. Pavés nos explica las peculiaridades de L.A. como no lugar, la propensión de sus habitantes a la autopista y el centro comercial, y la forma en que esto determina la filmografía que la elige como sede de sus rodajes.

Comentemos, por último, una consideración de orden general. En el capítulo dedicado a Roma, Valeria Camporesi parte de una interrogación muy sugerente, que se hace también García Gómez, como hemos podido ver, y que es aplicable en la práctica a la versión cinematográfica de cualquier ciudad: se trata de la dificultad para separar la experiencia de la ciudad real de su existencia cinematográfica; la imposibilidad, tal vez, de hacer distinciones entre la ciudad y su retrato o imagen. Su hipótesis es la de que Roma, sus calles, son, de algún modo, el cine (como metáfora de la invención creativa), portadora de una doble identidad que aún la realidad objetiva con la construcción

fantástica. La mirada a las ciudades puede, como también aventura Camporesi, estar subordinada al relato, o, por el contrario, determinarlo en su forma y su fondo. En sus conclusiones al capítulo romano, la autora plantea que la Roma de *Caro diario* de Nanni Moretti alberga una intención crítica, de desafío a las imágenes recibidas, y, al mismo tiempo, una confiada entrega al cine como resultado de la observación. Seguramente hay películas de otras ciudades en las que se podría detectar este mismo fenómeno.

Y es que sobre la lectura de este libro planea constantemente, y como es natural, la duda sobre la reflexividad del cine, sobre la naturaleza misma de aquello a lo que llamamos representación (ya sea en el cine, ya en la pintura, la fotografía, la literatura o cualquier otro medio artístico). ¿Qué hace el cine con las ciudades? ¿Se limita a reflejar una realidad dada de antemano, o más bien la construye? Al fin y al cabo, la relación entre cine y ciudad, como afirman García Gómez y Pavés, es lo suficientemente compleja como para que el primero no se limite a reflejar la identidad de la ciudad, sino que también juegue a camuflarla o travestirla; o quizá haya que reconocer que una ciudad representada es siempre hasta cierto punto una ciudad disfrazada. *Ciudades de cine* se abre oportunamente con una cita de un libro de culto para todo arquitecto o interesado en el fenómeno urbano, *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, concretamente del capítulo dedicado a Valdrada, que vive irremisiblemente pegada a su reflejo en un lago: «El espejo acrecienta unas veces el valor de las cosas, otras lo niega. No todo lo que parece valer fuera del espejo resiste cuando se refleja. Las dos ciudades gemelas no son iguales, porque nada de lo que existe o sucede en Valdrada es simétrico».

Y debido a ello, o a su pesar, puede que nos suceda con las ciudades en las películas lo mismo que a Proust con sus nombres, que han absorbido para siempre la imagen de cualquier ciudad, «trasformándola, sometiendo su reaparición en mí a sus propias leyes, con lo que la volvieron más hermosa —pero también más distinta— de lo que podían ser en realidad[...] y, al aumentar los gozos arbitrarios de mi imaginación, agravaron el futuro desengaño de mis viajes. Exaltaron la idea

que tenía de ciertos lugares de la tierra al volverlos más particulares, por consiguiente, más reales».

Ciudades de cine es ya, sin el menor asomo de duda, un libro imprescindible sobre las relaciones entre esas dos entidades, cine y ciudad, que se reflejan mutuamente en una relación de extremada complicidad desde el propio nacimiento del primero. Se trata de una deliciosa invitación al viaje, como declaran los editores, que con sus múltiples visiones de un mismo lugar hace más amplio el horizonte de nuestro mundo, porque «tomando como punto de partida las urbes reales, las películas ofrecen como resultado otras ciudades, nuevas y diferentes».

En definitiva, este libro constata —una vez más— que los estudios sobre cine e historia siguen estando de rabiosa actualidad, aunque —evidentemente— los distintos enfoques que se les den generen controversias entre directores y críticos. Pero ahí reside la riqueza de este género, pues, como muy bien señala Robert A. Rosenstone «el cine ni reemplaza la historia como disciplina ni la complementa. El cine es colindante con la historia, igual que otras formas de relacionarnos con el pasado como, por ejemplo, la memoria o la tradición oral».

Maite MÉNDEZ BAIGES
Universidad de Málaga



Antonio PIÑERO y Eugenio GÓMEZ SEGURA (eds.). *Egipto en la mirada*, Editorial Raíces, Madrid, 2013.

La fascinación generada por el Antiguo Egipto ha provocado que muchas imágenes se inspiren en su estética desde tiempos muy remotos. Pero esta cultura milenaria no sólo ha suscitado imágenes con cierto regusto egiptizante, sino que a partir del siglo XVIII comienza un interés notable por el país norafricano. Será entonces cuando comiencen a proliferar diferentes y numerosos estudios que hablaban de la historia, del arte y de la cultura de la tierra de los faraones. No obstante, no serán éstas las únicas que han sucumbido a la belleza de Egipto sino que, desde el siglo pasado, el cine tampoco a podido resistirse a los encantos de esta cultura que desde siempre ha cautivado a las gentes de medio mundo.

El libro coordinado por los profesores Antonio Piñero y Eugenio Gómez Segura, catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid y profesor de la Universidad Popular de Logroño respectivamente, tratan de mostrar al lector, a través de diferentes capítulos, las diferentes miradas que se han tenido sobre el país del Nilo, de ahí su título: *Egipto en la mirada*.

Lo novedoso de este libro es cómo poco a poco los estudios sobre el cine y la relación de éste con la historia se está incorporando paulatinamente a las publicaciones que tratan sobre períodos históricos concretos, o civilizaciones notables, como es el presente caso. Es por ello que, a tenor de lo dicho, destacaríamos el capítulo *Alejandro detrás de las cámaras. La ciudad ptolemaica vista por el cine contemporáneo*, coescrito por Domingo Sola Antequera, profesor titular de cine de la Universidad de La Laguna; y Milagros Álvarez Sosa, egiptóloga. Aunque comienza hablando de la génesis de ciudad, lo importante de este estudio es cómo el cine ha visto la primera de las fundaciones de Alejandro Magno. Para ello se valen de tres ejemplos cinematográficos: *Alexander Revisited* (Oliver Stone), *Cleopatra* (Leo Mankiewicz) y *Ágora* (Alejandro Amenábar). A través de ellas se analiza cómo se reconstruye la ciudad en la pantalla y cómo se recrea la historia y la iconografía del lugar. La conclusión que se puede extraer de estos filmes que a pesar de los intentos de los equipos artísticos y guionistas en ser fieles a la historia, en numerosas ocasiones se cae en anacronismos.

El resto de capítulos basculan entre la historia y la exégesis. El escrito por el filólogo Javier Alonso López, bajo el título *Moisés el egipcio*, cuestiona si realmente lo que narra el Éxodo es cierto o no; o en otras palabras si lo que conocemos sobre Moisés es real. En su discurso no sólo nos habla de los hechos que se cuentan en el Éxodo sino que además desarrolla su relación con Akhenatón. La justificación de esto radica en los paralelismos que encontramos entre la figura de este monarca y Moisés. Tras un estudio minucioso sobre las fuentes y los hechos históricos termina diciendo que tanto las fuentes egipcias, como las bíblicas, así como las romanas no son propiamente historia, sino una manera de recordar la misma historia.

En los siguientes capítulos se hace un estudio sobre las influencias que el país del Nilo tuvo sobre otras civilizaciones sobresalientes: fenicios y griegos. El segundo de ellos, titulado *Fenicia «versus» Egipto. Una mirada cómplice*, desarrolla las relaciones que fenicios y egipcios mantuvieron. De ello extraemos que las influencias egipcias no sólo afectaron al campo artístico o cultural sino que entre ambos se produjo un sincretismo de la religión de ambos pueblos. La intervención del profesor Eugenio Gómez Segura se dedica a analizar las relaciones entre egipcios y griegos, y pese a mostrarnos la influencia que el país africano ejerció sobre la cultura griega, mantiene que Grecia siempre se vio por encima de Egipto.

Los dos siguientes textos versan sobre la llegada del cristianismo y el redescubrimiento del país y su cultura por parte de los franceses en pleno «Siglo de las Luces». En el primero se reflexiona sobre la influencia de Egipto en los escritos bíblicos, especialmente en lo que respecta al Nuevo Testamento; mientras que por otro lado, el segundo profundiza sobre el redescubrimiento del país en plena Ilustración y la consecuente necesidad de querer conocer y entender los jeroglíficos, su significado y, por extensión, la cultura egipcia.

Dentro de este estudio no podía quedarse al margen la Historia del Arte, por lo que la profesora Clementina Calero se encarga en *Empresas de la divinidad. La imagen del poder en la Roma Moderna a través de sus obeliscos*, de mostrar la importancia que tuvieron, no sólo los obeliscos en época egipcia sino también en época romana y moderna; y lo hace a través de la descripción de todos los que

fueron llevados a Roma y del significado que les fueron dados en las diferentes etapas históricas. Aunque a pesar de las diferencias lo que podemos observar es cómo tanto faraones como romanos y, por supuesto el papado, los emplearon para una misma finalidad: mostrar su poder en la tierra.

Finalmente el libro termina con un texto que recoge la historia contemporánea de Egipto. Bajo el título *Buscando una mirada propia: imperialismo, descolonización y neocolonialismo*, el doctor en Historia Gregorio Torrealba hace un recorrido exhaustivo por los siglos XX y XXI del país egipcio que ayuda al lector a entender la historia más reciente del mismo.

Es este un trabajo a medio camino entre la investigación y la divulgación, con algunos textos muy interesantes y atractivos, como los de Alonso y Calero, y otros tediosos en su

prolijidad que quizá requerían de otro tipo de publicación, caso del de Pérez-Accino. Aún así, el balance es realmente positivo.

En definitiva, este libro nos muestra dos cosas: la primera, que no hay una única visión sobre Egipto, y que es precisamente en esta variedad de miradas en la que uno puede entender la historia de un país y, una segunda, que ya hemos señalado anteriormente relacionada con la irrupción del cine en los estudios históricos. A través de una estructura temporal queda así demostrado que Egipto ha fascinado e influido, de una manera u otra, a todas las culturas y poblaciones que se han acercado a él y que el cine ha contribuido en nuestros días a la fascinación por esta cultura milenaria.

Irene MARCOS ARTEAGA

Amparo MARTÍNEZ HERRANZ (Coord.), *La España de Viridiana*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.

Los tiempos difíciles, turbulentos, de cambio, no deben dar lugar al olvido, sino todo lo contrario. Se tiene que revisar qué es lo que sucedió, cómo se originó, quiénes estuvieron implicados y, en definitiva, el modo en el que se puede aprender de ello. La película *Viridiana* (1961) fue protagonista de uno de estos momentos: «*El 'caso Viridiana' no puede entenderse fuera de su contexto; de haber sido otro solo hubiera interesado en sí misma como texto y como parte de la filmografía de Buñuel. Pero fue hecha bajo el franquismo y en un momento delicado en el que se quería mantener inmutable el régimen en el interior, mientras trataban de ofrecer del mismo una imagen externa más homologable...*» (Alicia Salvador Marañón, p.265).

A principios de los años sesenta la revolución cultural empezó a estar presente en una España cada vez más derrotada, donde el miedo como mecanismo para dirigir un país iba llegando a su fin. El mundo del arte comenzó a despertar de un largo letargo que había durado ya demasiado tiempo. Las obras que surgieron fruto de esta nueva perspectiva así lo reflejan.

Amparo Martínez Herranz (Zaragoza, 1966), profesora titular de Historia del Cine y otros medios audiovisuales en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, ha logrado en *La España de Viridiana* reunir a distintos profesionales que, desde su campo de estudio, han ido completando las diferentes parcelas que rodearon a la sociedad donde se inserta la película de Buñuel que da título al manuscrito. Una visión interdisciplinar y transgresora, que aúna la historia del cine en Aragón y los procesos creativos de Luis Buñuel. En este sentido continúa la estela de libros como *Luis Buñuel. Viridiana: estudio crítico* (1999, Vicente Sánchez-Biosca, Paidós) o *Luis Buñuel* (2000, Carlos Barbachano, Alianza Editorial); aunque, a diferencia de éstos, aporta una visión más específica, y al mismo tiempo global, del largometraje en el que se centra.

El nacimiento de este libro vino acompañado a su vez de una serie de conferencias, enmarcadas dentro del ciclo *Vida en Ficciones*, que tiene lugar anualmente en la Universidad de Zaragoza.

Celebradas en noviembre de 2013, coincidiendo con el cincuenta aniversario del rodaje y estreno de la película, reunieron a distintos expertos relacionados con ésta, como Agustín Sánchez Vidal (historiador del cine especialista en Buñuel) o Pere Portabella (uno de los productores de *Viridiana*).

El ensayo se encuentra dividido en cuatro grandes bloques: La España de *Viridiana*; Las artes en la España de *Viridiana*; En torno a *Viridiana*, y Testimonios. En cada uno de ellos los especialistas se introducen en aspectos afines a su materia, que van dibujando el contexto que rodeó a la cinta, tanto dentro como fuera del rodaje. Dichos textos aparecen acompañados de nuevos materiales, completamente inéditos, sobre el largometraje y todo el contexto que lo rodeó. Desde documentos hasta canciones o fotografías como las de Ramón Masats, elementos en definitiva que muestran la profunda y minuciosa investigación que hay detrás de este libro.

La cuidadosa disposición de los contenidos, da como fruto una espléndida coherencia interna de toda la información disponible. El arranque corre a cargo de Julián Casanova e Iñaki Iriarte, quienes, desde el punto de vista de la historia social, económica y política, retratan la España de aquellos instantes. Un marco que ayuda a comprender la situación en la que se gestó *Viridiana*, y cómo ésta no se mantuvo aislada de los cambios culturales que se estaban llevando a cabo.

Precisamente estas transformaciones son las que se analizan más adelante, cuando, de mano de distintos especialistas, las manifestaciones culturales más representativas de aquella época encuentran su lugar en este ensayo: la poesía y la novela (José Luis Calvo), las artes escénicas (Jesús Rubio), la música (Matías Uribe), la arquitectura (Ascensión Hernández), las artes plásticas (Concha Lomba), el diseño (Pilar Biel e Ignacio Gil), la fotografía (Francisco Javier Lázaro), el humor gráfico (Mónica Vázquez y Antonio Altarriba), la televisión (Antón Castro) y, por supuesto, el cine (Fernando Sanz).

Una presentación que deja ya al lector preparado para el plato fuerte: el análisis de *Viridiana*. En esta parte la propia Amparo Martínez expone detalladamente el proceso creativo, introduciendo materiales tan sorprendentes como la segunda distribución de la mesa de los mendigos que di-



bujó Buñuel en un croquis del guión técnico, o la relación de planos ideados por el director aragonés para construir una tercera variante del final del largometraje (que finalmente no se realizó).

No solo ella, sino que también realizan su aportación otros estudiosos, como Alicia Salvador (producción), Nancy Berthier (recepción de la película en Francia) o Rob Stone (análisis comparativo con otras obras filmicas similares realizadas ese mismo año fuera de España).

Aunque, sin duda, uno de los apartados más importantes a nivel documental, es el dedicado a recoger los testimonios de los auténticos protagonistas de los hechos. En éste no solo la Viridiana original (papel interpretado por la actriz Silvia Pinal) o Juan Luis Buñuel, ayudante de producción, son entrevistados; sino que también el ensayo aporta visiones completamente desconocidas pero imprescindibles para un correcto estudio

de la película. Es el caso de Monique Roumette, quien estuvo presente en el rodaje y anotó de forma minuciosa todo lo relativo al mismo. Ésta declara humildemente: «*Tengo que precisar que en aquel entonces (en 1960), de cine sabía poco, luego mi informe fue el de una estudiante naïve, que intentaba describirlo todo, otorgando a cada aspecto la misma importancia.*» (p. 551).

Una publicación que, a pesar de que suponía todo un reto, ha dado como resultado una obra coherente, que no ha dejado en el tintero ninguna (o por lo menos pocas) piezas de este complejísimo puzzle. Como ya se ha señalado al principio, realizar este tipo de actuaciones no es un camino fácil, pero sí muy necesario.

Ana ASIÓN SUÑER
Universidad de Zaragoza

ULL | Universidad
de La Laguna

