

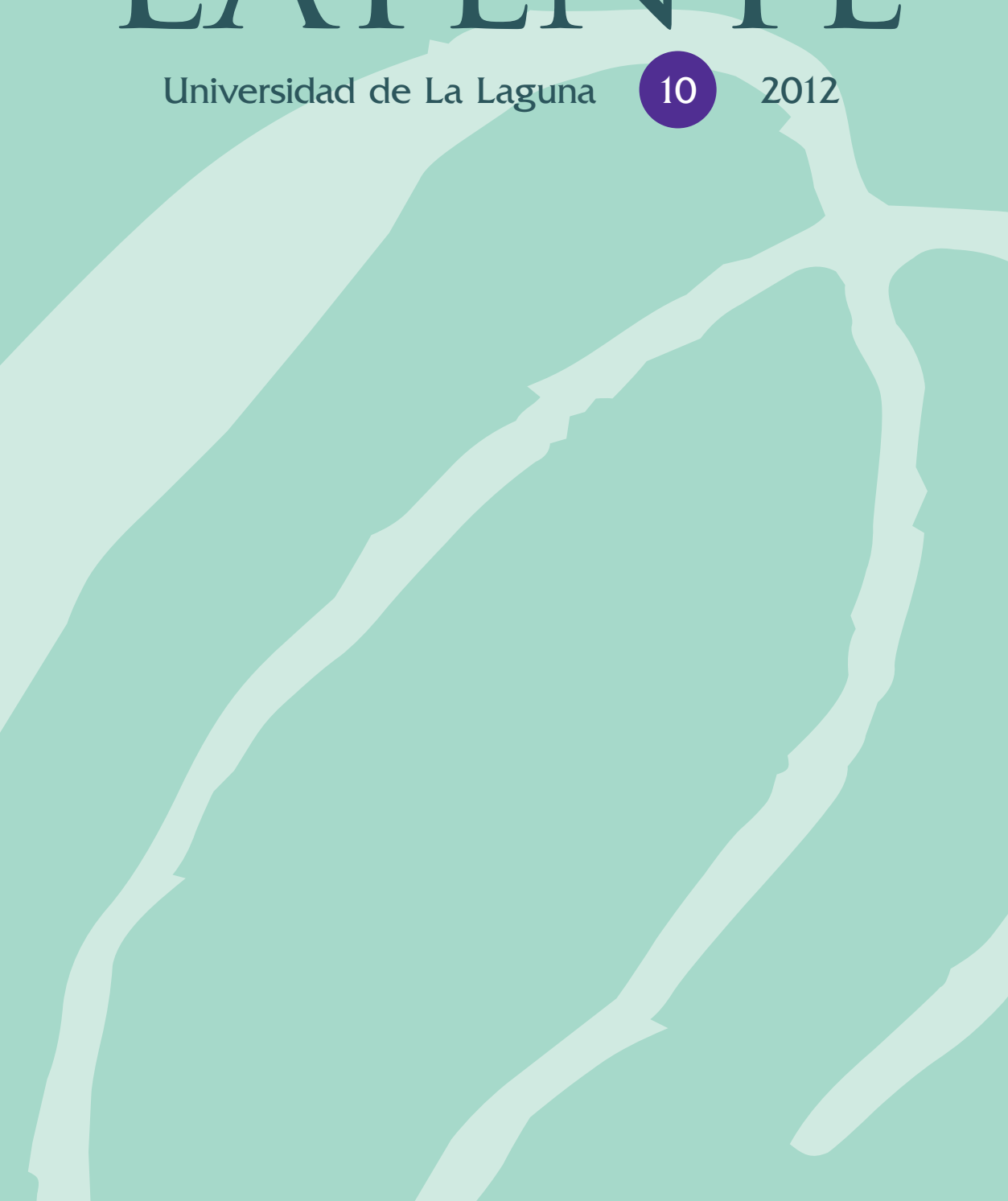
Revista de Historia y Estética del Audiovisual

LATENTE

Universidad de La Laguna

10

2012



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,
Enrique Ramírez Guedes, Isabel Castells Molina
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
10

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2012

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

Piedra, papel o tijera. *Breve mirada desde el Fotoperiodismo / Rock, Paper Scissors. A Brief Look From The Photojournalism*
Dácil Vera González..... 9

La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del Realismo. Un precedente formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres) / The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)
Francisco J. Lázaro Sebastián..... 19

CINE

Escenarios para una revolución. El París insurrecto en «Los Miserables» de Victor Hugo y Tom Hooper / Scenes For A Revolution. Victor Hugo and Tom Hoopers 'Les Misérables' Insurgent Paris
Carmen M. González Chávez..... 31

«El Monje». El horror de lo inmoral / "The Monk". The Horror of the Immoral
Alicia Hernández Vicente..... 47

Flash Gordon. De los seriales de los años 30 a las actuales sagas de Ciencia Ficción / Flash Gordon: From Serial Films Of The Thirties To Nowadays Sci-Fi Cycles
Tomás Martín Hernández..... 65

Un tranvía llamado deseo. Del teatro al cine y de vuelta / *A Streetcar Named Desire*: from theatre to film and back
Alejandra Acosta Mota..... 87



5

La imagen-espejo. Icono y realidad en el cine del cambio de siglo / Mirror image: iconicism and reality in late cinema <i>Enrique Mora</i>	105
Lo fílmico absorbe lo pictórico. Retazos de vida cotidiana en el interior de una pintura de Peter Brueghel el Viejo / The Filmic Is Absorbed By The Pictorial. Everyday Scraps Inside A Peter Bruegel The Elder's Picture <i>Clementina Calero Ruiz</i>	121
A Historicist Proposal. <i>Blood Simple</i> , Neo-Noir at the End of the American Century / Una propuesta historicista: sangre fácil, neo-noir en el final del siglo americano <i>Fabián Orán LLarena</i>	133
ARTES ESCÉNICAS	
El Coliseo-Bodega de la calle La Marina en Santa Cruz de Tenerife / Bodega-Coliseum In La Marina Street In Santa Cruz de Tenerife <i>Gerardo Fuentes Pérez</i>	153
RECENSIONES	
María Velasco, <i>El cine independiente francés. Les enfants perdus. Piallat, Eustache, Doillon y Garrel</i> . Ediciones Jc, Madrid... por Lourdes LÓPEZ LEÓN	175
Francisco García Gómez, <i>Van Gogh según Hollywood</i> , Autor-Editor, Madrid... por Débora MADRID BRITO	178



FOTOGRAFÍA

PIEDRA, PAPEL O TIJERA. *BREVE MIRADA DESDE EL FOTOPERIODISMO*

Dácil Vera González
Fotógrafa

RESUMEN

El mundo del fotoperiodismo, tan admirado como criticado, ha sido uno de los modos que ha tenido el hombre de saber lo que ocurre a su alrededor. Como todas las artes, posee una historia colmada de éxitos y de malinterpretaciones.

PALABRAS CLAVE: Fotoperiodismo, fotografía, Kevin Carter, Robert Capa, Cartier-Bresson, Magnum, Life, Leica, Arturo Rodríguez, Emilio Morenatti.

ABSTRACT

«Rock, Paper, Scissors. *A Brief Look From The Photojournalism*». The world of photojournalism, so admired as criticized, had been one of the ways that man have had to knowing what is happening around. As all arts, it has a history, full of successes and misunderstandings.

KEY WORDS: Photojournalism, photography, Kevin Carter, Robert Capa, Cartier-Bresson, Magnum, Life, Leica, Arturo Rodríguez, Emilio Morenatti.

Si tu fotografía no es lo suficientemente buena, es porque no estás lo suficientemente cerca.

Robert Capa

VIDAS SOBRE PAPEL

Desde el nacimiento de la fotografía, como experimento físico-químico en el laboratorio de Joseph Nicéphore Niepce, con la primera imagen fijada conocida —*Punto de vista desde la ventana del Gras*, hacia 1826—, su naturaleza y valor han estado sujetos a debate. Nace la fotografía y con ella nace el primer litigio. ¿Fue Niepce o fue Louis-Jacques-Mandé Daguerre el «padre» de la fotografía? Puestos en contacto por el óptico J.L.V. Chevalier, ambos se asociaron a partir de 1829, si bien Daguerre, de carácter más abierto que Niepce y quien poseía una amplia experiencia en cuestión de patentes, fue el que finalmente se arrogó ante el público el mérito de la invención.





Foto 1. Niña sudanesa famélica, vigilada de cerca por un buitre.

Como punto fuerte de la fotografía destaca, desde un primer momento, el valor documental y, dentro de este, la capacidad de decir la verdad. ¿O de mentir? ¿Quién miente? ¿Quién dice la verdad? No puede hacerlo la fotografía misma, sino el fotógrafo, quien actúa como juez, al seleccionar un fragmento de realidad, decidiendo qué ha de quedar documentado para la posteridad.

Como juez actuó Kevin Carter (1960-1994), reportero gráfico, perteneciente al conocido como *Bang-Bang Club*¹. Es de sobra conocida la imagen que tomó de una niña sudanesa famélica, vigilada de cerca por un buitre, que parece esperar la muerte de la criatura, en la inmensidad de un paisaje desértico (foto 1). La fotografía fue publicada en marzo de 1993 en *The New York Times*, como muestra de la hambruna y la miseria que asolaban Sudán.

En 1994 esta misma fotografía recibió el Premio Pulitzer, y el público comenzó a atacar a Carter, culpándole de no haber prestado auxilio a la niña agonizante. Esta tensa situación, junto a otros problemas (entre ellos el mazazo por la muerte de otro de los fotógrafos del *Bang-Bang Club*, Oosterbroek), desembocó en el suicidio de Kevin Carter el mismo año en que recibiera el premio de su vida. Más tarde, el también reportero gráfico Joao Silva² aclaró que ambos viajaban en un avión de la

¹ El grupo se formó en 1992 por varios jóvenes sudafricanos, Greg Marinovich, Joao Silva, Ken Oosterbroek y Kevin Carter, y juntos encontraron la motivación para documentar actos violentos. Vid. Marinovich, Greg y Joao Silva (2002). *El club del Bang Bang*. Barcelona, Grijalbo.

² Joao Silva, fotógrafo de origen portugués, cubrió junto al resto del *Bang-Bang Club* el apartheid en Sudáfrica. Su vida siempre ha estado vinculada a la profesión, sin retirarse ni siquiera tras perder las piernas debido a una mina en el sur de Afganistán.

ONU, que llevaba alimento al poblado al que pertenecía la niña. La foto fue tomada mientras la familia estaba a unos metros de ella, recogiendo la ayuda del avión y, al acabar la operación, aquella volvió tranquilamente con su familia a su aldea.

El crimen de Kevin Carter fue seleccionar un fragmento de realidad, aprovechar que se había posado un buitre tras una niña somnolienta, y con cuidado de no espantar al ave, disparar su cámara. Esta foto, debido a su pregnancia, se convirtió en icono del horror de la hambruna africana, y a nadie dejó indiferente.

Lo que hace casi dos décadas causó un revuelo sin antecedentes en el mundo de la fotografía de prensa, tal vez pasara hoy casi desapercibido, posiblemente porque cada día recibimos un «bombardeo» de imágenes que han embotado nuestra sensibilidad.

Sin ir más lejos, hace poco tiempo se falló el *World Press Photo*³, en su edición de 2013, a favor de una imagen estremecedora del fotógrafo sueco Paul Hansen, *Funeral en Gaza*, como foto del año. La imagen es dura de digerir. Un grupo de familiares porta los cadáveres de dos niños de corta edad, quienes llevan la cara descubierta, muertos durante un ataque aéreo israelí sobre la franja de Gaza.

Esta vez la crítica no ha hablado de la crudeza de la imagen, que refleja el horror que está viviendo un país, sino que se ha centrado en analizar los píxeles que componen la imagen, pues se ve tan perfecta, tan natural, que hace dudar de su veracidad.

Vuelven a aparecer la verdad y la mentira en relación a la fotografía. Ésta posee la gran virtud de hacer que cuanto nos resulta lejano deje de serlo, y en el caso del fotoperiodismo, que no viéramos la cara a las tragedias que tienen lugar cada día y en cualquier parte del mundo.

Sin salir de casa, en Canarias, hemos contemplado el fenómeno de la inmigración ilegal desde África, gracias y a través de la mirada de varios fotógrafos, tanto foráneos como locales. Muchas han sido sus horas de espera y sus noches en vela para narrar vidas, ganadas y perdidas en el mar, en busca de un futuro mejor.

Fuera del círculo del periodismo canario se ignora, generalmente, que contamos con varios fotógrafos que han obtenido premios de gran prestigio, como es el caso de Desirée Martín Peraza, ganadora del Premio Ortega y Gasset 2007 en la categoría de periodismo gráfico, por la foto *Cayuco en las costas de Tenerife*, o que Arturo Rodríguez⁴, originario de La Palma, ganó el World Press Photo (dos segundos premios) en las categorías de Noticias de actualidad y Reportaje en el año 2007 (foto 2).

A través de fotografías, a las que en cuanto espectadores damos valor de realidad, tomamos conciencia de lo que ocurre a nuestro alrededor, siempre y cuando aceptemos la visión del fotógrafo. Éste es un hecho que ha ocurrido desde

³ World Press Photo es uno de los más prestigiosos premios anuales de fotografía de prensa que se concede en varias categorías desde 1955.

⁴ Arturo Rodríguez trabaja como reportero gráfico en Asia, tras haber publicado en medios de comunicación de la talla del *Washington Post* o del *New York Times*.





Foto 2. *Playa de la Tejita*. © Arturo Rodríguez.

que la fotografía mostró su potencial como herramienta idónea para complementar y completar al periodismo escrito. Aunque tal vez en realidad hoy día ocurra lo contrario: «una imagen vale más que mil palabras», sobre todo cuando el público muestra escasa disposición a leerlas.

HISTORIA SOBRE PAPEL

La figura del fotoperiodista, reportero gráfico, «fotero», o como se prefiera llamarlo, ha ido evolucionando de forma gradual, desde el que se considera uno de los primeros en ejercer la profesión, el fotógrafo Jacob August Riis (1849-1914), cuyos comienzos fueron como periodista de sucesos en 1873, quien se dedicó a documentar la pobreza de los suburbios de Nueva York, trabajo que quedó recopilado en 1890 en *How the Other Half Lives*, labor ejemplar realizada bajo la luz de magnesio —fue pionero en su utilización—, «abuela» del flash que hoy conocemos.

La técnica condicionó tanto como promovió la evolución del fotoperiodismo y de la fotografía en general. Oscar Barnack⁵, ingeniero alemán, inventó la cámara Leica de 35mm en 1913 (foto 3). Comercializada en 1924, supuso una gran novedad en el campo del reportaje, pues además de ser una cámara ligera, al ir cargada con cinta cinematográfica perforada, se podían realizar varios disparos sin tener que recargarla.

⁵ Souguez, Marie-Loup y Helena Pérez Gallardo. *Diccionario de historia de la fotografía* (2003). Madrid, Cátedra.



Foto 3. Cámara Leica de 35mm.

Este gran adelanto, unido al de la fabricación del flash hacia 1930, introduce a la fotografía de prensa y al reportaje gráfico en lo que se conoce como época dorada, hasta la década de los 50. Esta cámara hoy se ha convertido en un objeto de culto para los fotógrafos por el avance que representó para la historia de la profesión.

LA IMAGEN COMO ICONO

Si tuviésemos que elegir una imagen que representase la historia de un país, y ese país fuese España, no lo dudáramos, dicha imagen sería *Muerte de un miliciano*, tomada por el fotógrafo húngaro Robert Capa durante la Guerra Civil en octubre de 1936.

Si existe una fotografía que haya hecho correr ríos de tinta, es ésta (foto 4). Verdad y mentira rodean la imagen, cuya veracidad ha sido desde un principio puesta en duda y que ha sido analizada hasta la saciedad, llegando incluso a decirse que no la había hecho él. La historia de las fotos que Capa tomó durante la guerra en España espera aún ser aclarada, tal vez el enigma lo resuelva la aparición de la conocida como «maleta mejicana», que contiene los negativos de ese periodo, recuperada en 2008, después de un largo periplo que la condujo hasta Méjico y sobre la que recientemente se ha rodado un documental bajo la dirección de Trisha Ziff. Esta maleta tiene mucho que contarnos sobre ese conflicto bélico.

NO REENCUADRAR

Robert Capa, cuyo nombre se ha convertido en sinónimo de fotografía de guerra, fue uno de los miembros fundadores de la Agencia Magnum en 1947 junto a Henri Cartier-Bresson, George Rodger y David «Chim» Seymour. Esta agencia





Foto 4. Muerte de un miliciano.

nació con la intención de dar independencia a los fotógrafos y de demostrar que el reportaje puede ser algo más que fotografiar desastres, que puede ser arte. En palabras del propio Cartier-Bresson, «con Magnum nació la necesidad de contar una historia»⁶.

La premisa de la agencia fue creer que había que dar libertad al fotógrafo para que mostrara su propio punto de vista, como espectador privilegiado, y de este modo nos narrara historias con su propio estilo⁷.

De ese estilo propio siempre pudo hacer gala Henri Cartier-Bresson (1908-2004), considerado el padre del fotoperiodismo. Este autor francés, que había estudiado pintura, se relacionó en su juventud con el Surrealismo. Desde niño se sintió atraído por la fotografía, y tras caer en sus manos una Kodak Box Brownie, en 1932 obtiene su primera Leica. Una vez puesta en marcha la Agencia Magnum, realizó reportajes en India, China, Pakistán, Cuba y Canadá, además de ser el primer fotógrafo occidental en entrar en la URSS tras la Segunda Guerra Mundial. Suya es una de las ideas más significativas en el mundo de la fotografía, «el instante decisivo», que ha definido su modo de fotografiar: ni antes ni después, sino en el momento adecuado. Otro de sus rasgos emblemáticos reside en que nunca quiso que sus fotografías se reencuadraran, algo que se estaba poniendo de moda en publicaciones del momento, llegando a hacer un sello con el que estampaba tras sus fotografías,

⁶ <http://www.magnumphotos.com>.

⁷ El fotógrafo francés Brassai decía durante una entrevista: «Debemos recordar siempre que una fotografía está hecha también de la persona que la mira». *Diálogo con la fotografía* (p. 91), 2001, Editorial Gustavo Gili. Barcelona.



Foto 5. *Playa de Omaha*, Junio de 1944.

please, do not crop this photograph, con la intención de que los editores respetasen su encuadre, un asunto que aún hoy en día da más que un quebradero de cabeza a los fotógrafos. Fue todavía más allá en su empeño, y positivaba el borde del negativo no expuesto, para asegurarse que su foto no había sido «tocada». Él tan solo se hacía responsable de la imagen que había tomado, no de la que cualquiera pudiera haber manipulado, cambiando su significación.

En la década de los treinta del siglo pasado la revista *Life* —seguida pronto por todo el ramo— comenzó a dar gran importancia a la fotografía como seña de identidad, aumentando el tamaño de las imágenes que imprimía, dándoles un mayor protagonismo. Ocho fueron los años que trabajó para el magazine uno de sus fotógrafos estrella, Eugène Smith, quien publicó en este mismo medio dos de sus grandes reportajes, *El médico rural*, en 1948 y *La mujer casta*, en 1951. Una vez la revista dejó de darle el tiempo que consideraba necesario para hacer un reportaje, abandonó y se integró en las filas de Magnum⁸.

Un «instante decisivo» es el que nos brinda Robert Capa, con las imágenes tomadas durante el desembarco de Normandía, en la Segunda Guerra Mundial (foto 5). Una vez más se había «infiltrado» para estar lo suficientemente cerca de la foto. Para conseguir su fin, se vistió como un soldado y desembarcó junto a ellos, como uno más, bajo las balas. La mayor parte del material que consiguió tomar con las tres cámaras que llevaba se perdió, el que se pudo salvar fue publicado por *Life*. Son

⁸ Panzer, Mary. *Things as they are: Photojournalism in context since 1955*. (2006), Londres. Aperture Foundation INC.



Foto 6.

fotos que precisamente por su estética —o por la ausencia de ésta— (movimiento, ruido), nos hacen participar en primera persona del pánico del desembarco.

Historias como ésta pueden ser las que han forjado una visión un tanto romántica del trabajo del fotoperiodista: siempre en primera línea de fuego y vi-viendo únicamente para alcanzar el *instante decisivo*. Esta imagen del corresponsal de guerra fue desmitificada «desde dentro» por Arturo Pérez Reverte en su novela *Territorio comanche* (1994) —llevada al cine en 1996 bajo la dirección de Gerardo Herrero—, en donde varios trabajadores de los medios de comunicación, a la espera de la explosión de un puente, se nos muestran en su flagrante humanidad, con su coraje y con su miedo, con su entereza y con sus debilidades cotidianas, sin hacerlos «pequeños dioses» mediáticos.

Podemos, sin embargo, hablar de figuras míticas de la fotografía, porque son quienes nos han ofrecido las imágenes con las que hemos construido nuestra historia reciente, y podríamos condensar la cronología del último siglo en tan sólo un puñado de imágenes. Por poner un único ejemplo, la fotografía de los supervivientes de un bombardeo con napalm, tomada para AP por Nick Ut en 1972, contiene toda la guerra de Vietnam.

Quando contemplamos fotos como éstas a las que nos hemos referido, no sólo pensamos en la guerra o en el dolor, sino también pensamos en los fotógrafos, en cómo pudieron estar presentes, hacer sus fotos y enviarlas a sus medios.

Creo que la respuesta está en el fotógrafo español Emilio Morenatti, quien sufrió un atentado mientras viajaba con fuerzas estadounidenses en la realización de uno de sus reportajes en Afganistán, a consecuencia del cual perdió un pie. Anteriormente, en 2006 había sido secuestrado en Gaza, mientras le apuntaban a la cabeza con una pistola, poco después de tomar la imagen de la foto 6.

A Emilio hemos tenido el placer de conocerlo en persona. Recordamos su voz, mientras hablaba de la peripecia que tuvo que realizar para poder obtener un punto de vista diferente, para hacer esta foto, una de las primeras que nos marcaron, pertenecientes a la historia inmediata. Todo esto nos enseña que tras una fotografía hay una persona. Siempre.

Su reto sigue siendo contar historias sin caer en la crueldad, en los tópicos o en el tedio absoluto⁹.



⁹ <http://www.nuriagras.com> (entrevista a Emilio Morenatti, 27 de julio de 2010).

LA RENOVACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA A PARTIR DE LA PAUTA ESTÉTICA DEL REALISMO. UN PRECEDENTE FORMAL Y SIGNIFICATIVO EN EL REPORTAJE DE EUGENE SMITH SOBRE DELEITOSA (CÁCERES)*

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

A la hora de hablar de la renovación en la fotografía española a mediados del siglo xx, hay que tener en cuenta una pauta concreta, de signo estético, que va a ser determinante para su consecución y que se deriva de la aplicación de posiciones realistas al campo del arte. Ciertamente, se trata de un fenómeno generalizado, extendido a manifestaciones tan dispares como la literatura o el cine. Dentro de la parcela fotográfica, el reportaje se constituye en el principal medio para llevarlo a efecto. Frente al pictorialismo idealizador e intemporal, el fotorreportaje se erige en crónica descarnada, no evitando una función crítica, de la situación actual, como ejemplifica perfectamente el trabajo del norteamericano Eugene Smith sobre el pueblo extremeño de Deleitosa.

PALABRAS CLAVE: pictorialismo, fotorreportaje, realismo, propaganda política, franquismo.

ABSTRACT

«The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)». At the moment of speaking about the renovation in the Spanish photography in the middle of the 20th century, it is necessary to bear in mind a concrete guideline, of aesthetic sign, which is going to be a determinant for his attainment and which stems from the application of realistic positions to the field of the art. Certainly, it is a question of a widespread phenomenon extended to manifestations as unlike as the literature or the cinema. Inside the photographic plot, the photographic article is constituted in the principal way to take it to effect. Opposite to the pictorialism, this photography is raised in emaciated chronicle, not avoiding a critical function, of the current situation, since it exemplifies perfectly the work of the North American Eugene Smith about Deleitosa.

KEY WORDS: pictorialism, photographic article, realism, political propaganda, Franco's regime.





Diez años antes al estreno de la película *Viridiana* en el contexto del Festival Internacional de Cannes y el casi inmediato escándalo que sobrevino con las consecuencias que todos conocemos, se publicó, en julio de 1951¹, en las páginas de la revista norteamericana *Life* un reportaje fotográfico sobre la localidad extremeña de Deleitosa, realizado por el afamado reportero estadounidense Eugene Smith. Un evento que tuvo una similar trascendencia polémica a efectos oficiales —aunque por distintas razones—, y que, como la película de Buñuel, representaría un importante acicate tanto para algunas conciencias críticas como creativas españolas, algunas de las cuales convergieron en la denominada disidencia cultural de los años inmediatos.

Creemos interesante la mención a este reportaje por las concomitancias que observa con la película de Luis Buñuel, tanto por sus implicaciones estéticas como por su trascendencia significativa. Ambas obras se oponen directa y conscientemente al *establishment* franquista (a algunos de los valores que sustentaban su política), y, en ambos casos, éste responde de manera muy dura.

Eugene Smith (1918-1978) era un reportero que trabajaba para la revista *Life* en el momento de la realización de su reportaje, y, poco después, pasaría a ser uno de los integrantes de la célebre agencia *Magnum*, junto con otros nombres importantes del fotorreporterismo mundial, como Werner Bischof o Henri Cartier-Bresson, Édouard Boubat, Marc Riboud, entre otros. Asimismo, también colaboraba asiduamente con otras revistas ilustradas como *Newsweek*, *Look*, *Harper's Bazaar*, y para el periódico *The New York Times*. Se trata, por tanto, de un fotógrafo profesional adscrito a la prensa gráfica, manifestándose aquí ya una diferencia substancial con la tendencia del fotógrafo profesional en España, donde esta figura no estaba tan bien valorada a efectos de reconocimiento social ni desde el punto de vista creativo. Un reconocimiento por el que lucharán tanto en el campo teórico —a través de numerosos artículos en revistas especializadas— como desde la práctica, algunos de los más importantes nombres de la fotografía española de la década de los sesenta. Así, ciertamente, la pauta generalizada que reconocemos en nuestro país para el fotógrafo profesional es la del retratista «de estudio», como personificaban Juan Gyenes, en Madrid, o el fotógrafo de origen navarro, pero afincado en Aragón, Ángel García de Jalón («Jalón Ángel»). Según el historiador de la fotografía Alfredo Romero:

Esta especialidad (*retrato de estudio*) sería la auténtica dedicación de los fotógrafos profesionales, cuyas dotes artísticas deberían demostrarlas en la elaboración escenográfica de la toma, al modo de un director cinematográfico que controlaba la iluminación, el atrezzo, y la composición de la pose dentro de toda una forzosísima escenografía que, en última instancia, tendría que corregir el fino retoque de artista del fotógrafo regente del estudio o el especialista contratado al respecto para

¹ El reportaje llevaba por título «Spanish Village. It Lives in Ancient poverty and Faith», *Life*, 9 de abril de 1951, pp. 120-129. Traducido al español vendría a ser, más o menos: «Un pueblo español. Que vive en una fe y pobreza antiguas». El reportaje sería publicado por la misma revista, en su edición internacional, en 4 de junio de 1951.

conseguir ese «glamour» ambiental, tan en boga durante esos años y que pusieron de moda las propias películas cinematográficas².

Volviendo con el trabajo de Smith, hay que puntualizar que éste llevó a cabo su reportaje en el verano de 1950, de manera que en mayo de ese año habría recibido de parte de la Embajada española en Francia (se encontraba en París antes de recalar en España) una carta de recomendación dirigida a las autoridades del Régimen para que le fueran dadas toda clase de facilidades durante su estancia. Parece ser que el fotógrafo arguyó que pretendía desarrollar un reportaje sobre la realidad española en términos positivos, lo cual convenció al gobierno franquista para permitir la entrada de Smith y que éste llevara adelante su iniciativa por las potencialidades propagandísticas que podía representar a nivel internacional. Nada más alejado de las verdaderas intenciones confesadas por el fotógrafo a su esposa en una carta, en la que decía:

Voy a intentar entrar en un pueblo español, y documentar hasta el máximo la pobreza y el miedo causados por Franco. He tenido que engañar a «Life» de que sabía algo de español. Espero que sea el ensayo más importante de mi vida³.

Se va a desatar, por tanto, una tremenda polémica a partir de intereses enfrentados, que nos recuerda la que se daría con la *Viridiana*, ya que el Régimen pretendió instrumentalizar el trabajo del prestigioso cineasta aragonés para dar una imagen de aperturismo y de *normalidad* al exterior. De igual manera, podemos referir tales intenciones con el reportaje de Smith, y, de nuevo, en el campo cinematográfico, poco después del *affaire Viridiana*, con el documental *Morir en Madrid*, realizado por el director francés Frédérick Róssif, en 1962. Una película compuesta a partir de diversos materiales de archivo, que se ocupa de la Guerra Civil desde una óptica contraria a la del Régimen, puesto que habla de las atrocidades cometidas por los franquistas, sobre todo, centrándose en los bombardeos indiscriminados de la capital, cuyas víctimas principales eran civiles. La respuesta oficial vino casi inmediatamente, en pleno desarrollo de la campaña de los *25 Años de Paz*, con sendos trabajos que actúan de verdaderas contrarréplicas a la visión de Róssif, entre los que destacan *Morir en España* (Mariano Ozores, 1964) y *¿Por qué morir en Madrid?* (Eduardo Manzanos, 1966). Asimismo, por si no fueran suficientes las alusiones directas a la Guerra Civil, el cineasta francés cuestionaba el desarrollo socio-económico alcanzado por el país que el gobierno de Franco trataba de hacer extensivo a todas las instancias internacionales por medio de diversas campañas. En este sentido, como ha descrito Nancy Berthier:

² ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo (1999): *La fotografía en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, p. 116.

³ BRANDES, S. y DE MIGUEL, J.M. (1998): «Fotografía y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, tomo LIII, Cuaderno segundo, Madrid, CSIC, pp. 147-148.



Róssif vino a España con el pretexto de rodar un documental sobre la «*España eterna*», y, para ello, recogió imágenes del campo español con su cortejo de mulas, de campesinos con boinas y de árboles desnudos y las incluyó al comienzo y al final de su película. El efecto que producían aquellas escenas no escapó a la perspicacia de Eduardo Manzanos: esa España rural, tradicional, sumergida en un inmovilismo secular, era el reflejo del régimen bajo cuyo yugo el país padecía y, a través de ella, estaba siendo denunciada la España de los «*25 Años de Paz*». Manzanos considera que trata aquí de una utilización malintencionada del cliché de la «*España de Gautier*»⁴.

Referencias a una visión tópica del país, que están en la base de la configuración de la denominada *leyenda negra*, y que van a ser esgrimidas como argumento para contraatacar, como también sucede con las críticas que recibiría el reportaje de Smith, y que enseguida citaremos. Del mismo modo a como planteaba la película de Manzanos, se articulará mediante las mismas armas (en que la imagen tendrá un valor primordial) una respuesta de oposición rotunda y sin paliativos.

Volviendo con el trabajo del fotógrafo norteamericano, además de la obtención de un buen número de fotografías que ilustraban distintos aspectos de la vida de la pequeña localidad extremeña (teniendo que ver con los hábitos y costumbres que, desde el nacimiento hasta la muerte, conformaban las acciones de sus habitantes⁵), el autor planteó a éstos una amplia encuesta relacionada con la cultura, sociedad y vida económica, en lo que el fotoperiodismo se alinearía con la ciencia etnográfica⁶.

Por último, interesa resaltar igualmente la importancia del texto junto al que se publicaron las imágenes en blanco y negro, que viene a consignar un duro tono de crítica (coherente con las palabras de Smith que arriba reproducimos) sobre el «estado de cosas» reinante en Deleitosa, lo cual viene a ser un trasunto del resto del país, según interpretaron las voces discrepantes del lado español. Se dice de manera explícita en las páginas de la revista estadounidense: «*El fotógrafo de Life Eugène Smith comprobó que las vías de comunicación habían avanzado muy poco desde tiempos medievales...*», haciendo referencia a la inexistencia de medios de transporte públicos, como ejemplifica el traslado del correo en burro. También alude a la utilización de infraestructuras (para el suministro de agua) que proceden de siglos... Igualmente, las condiciones de higiene y salubridad dejan mucho que desear, puesto que las:

⁴ BERTHIER, Nancy (octubre de 2005): «¿Por qué morir en Madrid? Contra *Mourir à Madrid*: las dos memorias enfrentadas», *Archivos de la Filmoteca*, núm. 51, p. 132. Asimismo, cabe destacar que sobre la película de Manzanos se generó una nueva polémica, llegando el propio ministro de Información y Turismo a «proponer» su no explotación comercial «dadas las características políticas de la película...», si bien antes la Dirección General de Cinematografía y Teatro hablaba de «que dicha película podía ofrecer un indudable interés político con vista a desvirtuar la campaña antiespañola realizada en el mundo por la citada película de Róssif». Puede seguirse todo este proceso en (A)rchivo (G)eneral de la (A)dministración, 36/04336. Expediente 40735.

⁵ Línea discursiva que estará en la base de la exposición *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen, jefe del Departamento de fotografía del MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York), en 1955.

⁶ BRANDES, S. y DE MIGUEL, J.M., *art. cit.*, p. 164 y ss.

«calles huelen mal debido a la presencia de los asnos y cerdos que poseen los aldeanos...» [...] «Hay pocos signos de la llegada del siglo xx a esta localidad. Unos pocos aldeanos, incluyendo el alcalde, poseen su propia radio. En torno a la mitad de los 800 hogares del pueblo disponen de escasa luz eléctrica, debido a la debilidad de la red... Un pequeño cine programa algunas películas americanas... [...]

Aseveración interesante esta última que nos permite comprobar cómo los mecanismos de colonización cultural estadounidense —entre ellos, el cine de Hollywood— llegaban hasta los más recónditos lugares del mundo, aunque éstos apenas tuviesen cubiertos los servicios mínimos de subsistencia.

Asimismo, el artículo también incide en el papel desempeñado por la Iglesia católica en la vida de estas gentes, cerniéndose como una oscura sombra que rige sus vidas desde el nacimiento hasta la muerte:

El pueblo aparece dominado, ahora como siempre, por la alta estructura de la iglesia del siglo xvi, el centro de la sociedad de la Católica Deleitosa. Y las vidas de los lugareños están dominadas, como siempre, por los brutales problemas de subsistencia...

Hojeando las páginas interiores de la revista *Life* en que el reportaje de Smith salió publicado, llama poderosamente la atención el contraste entre los deslumbrantes anuncios a todo color de diversos productos, desde cosméticos, electrodomésticos para el hogar, ropa y complementos, etc., todo un compendio de la sociedad de consumo occidental que parece prefigurar los debates conceptuales y artísticos de la siguiente década de la mano del *pop art*, y el violento y seco blanco y negro del reportaje sobre Deleitosa, mostrando una realidad de pobreza material que, aunque lejana en el espacio, pertenecía a la misma época. Un tipo de reportaje que, con el tiempo, acabaría estandarizándose de la mano de los reporteros de *Magnum* a través de sus trabajos localizados en distintos países en vías de desarrollo de Asia, América del Sur y África.

La aparición de estas fotografías en combinación con un texto claro y explícito debía representar la prueba clara del atraso que vivía la España rural de 1950. Una valoración que se pretendía desmentir desde el Régimen, como hacían constantemente desde la oficialidad los programas de NO-DO, pero también desde productoras cinematográficas privadas que, mediante la transmisión de mensajes gratos al gobierno, aspiraban a granjearse su favor recibiendo generosos beneficios debido a una ventajosa «Clasificación». Así sucede, por ejemplo, con el documental *Herencia imperial* (Manuel Hernández Sanjuán, 1951), producido por Hermic Films. Ese año de 1951, se conmemoraba el v Centenario del nacimiento de la reina Isabel «la Católica», efeméride que se convierte en una oportunidad idónea para rendir tributo a los monarcas, autores —a juicio de la historiografía más oficial— de la «*unidad nacional*» e, implícitamente, los auténticos fundadores del Imperio español. Dentro de esta configuración geo-política, se hace referencia a los territorios americanos y africanos. Por otra parte, es conveniente destacar, más allá de planteamientos colonialistas/imperialistas, ciertos comentarios contenidos en el desarrollo del film que buscan resaltar, por oposición comparativa, las diferencias entre la cultura



española y la marroquí, en función de dos objetivos principales: en primer lugar, enfatizar el desarrollo económico y cultural presente en la metrópoli (en lo que sería una especie de planteamiento *pre-desarrollista*), con una nueva alusión histórica a los Reyes Católicos, que son considerados los desencadenantes de la «modernidad» en el suelo patrio, los responsables de la asunción de valores que sientan las bases de la cultura occidental:

Aquel mundo medieval al que pusieran fin dentro de la Península los Reyes Católicos pervive aún en Marruecos. No cabe mayor contraste entre nuestra cultura occidental y estas reliquias de la vieja civilización de Oriente que representa Tetuán... con el tiempo parado⁷...

De alguna manera, encontramos factores en común del reportaje de Smith con dos películas de Buñuel: la primera de ellas la rodó en otra comarca extremeña, *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933). El filme de Buñuel fue acogido con disparidad de criterios, ya que, por una parte la crítica especializada lo va a recibir de manera entusiasta, como queda de manifiesto en diferentes revistas y en la prensa de la época, mientras que desde las instancias políticas, contextualizado el filme en la fase gobernada por la derecha, dentro del régimen republicano, fue inmediatamente prohibido hasta poco antes del inicio de la Guerra Civil, en los meses previos de gobierno de la nueva coalición progresista del Frente Popular. Y la segunda, es estrictamente coetánea al reportaje de Smith, fue rodada en México bajo el título de *Los olvidados* (1950). En ella, se ocupa de las clases más desfavorecidas de la sociedad de ese país, centrándose, en especial, en los jóvenes. De nuevo, las críticas no fueron muy favorables porque Buñuel ofrecía una imagen muy distinta de la tópica y costumbrista, siempre idílica y carente de problemas, que transmitían las películas musicales interpretadas por Jorge Negrete, por ejemplo, dirigidas en su mayoría por Emilio «Indio» Fernández⁸.

En cuanto a las críticas hacia el reportaje de Deleitosa, podemos resaltar algunas que nos van a situar dentro de una posición de partida, claramente prejuiciosa, hacia el reportaje como género fotográfico por parte de las instancias más conservadoras afectas al tardopictorialismo, una tendencia fotográfica dependiente de la pintura tanto en temáticas como en resultados plásticos. Una de estas primeras críticas salió en la publicación periódica *Mundo Hispánico*, y la firma Gaspar Gómez de la Serna:

⁷ Información obtenida de AGA, 36/03420. Expediente 10936. Y 36/04728. Expediente 180-51. Véanse las menciones que hacemos en nuestra comunicación «Los reyes españoles en el documental histórico de los años cincuenta. Usos pedagógicos y propagandísticos», leída en el contexto del III Congreso Internacional de Historia y Cine: *Modelos de interpretación para el cine histórico*, organizado por la Universidad de Santiago de Compostela en noviembre de 2011. En prensa.

⁸ Más información, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín *et alii* (2004): «Los olvidados». *Una película de Luis Buñuel*, Madrid, Turner. Y PEÑA ARDID, Carmen y LAHUERTA GUILLÉN, Víctor (eds.) (2007): «Los olvidados». *Buñuel 1950: guión y documentos*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses *et alii*.

Smith coge las imágenes, las tristes imágenes de la aldea de Deleitosa, y arrojándolas sin más ni más a la voracidad de un público cuya capital medida de lo humano es el confort, viene a decirle: «Esto es España». Y no es así. Su documento es tan parcial, cuando menos, como si a manera muestra de la vida española del presente tenido hubiera la debilidad —insólita— de reproducir únicamente las perspectivas más espléndidas de nuestras grandes ciudades o el lujo de nuestras clases privilegiadas. Y no; España, siendo una cosa y otra, no es ninguna de las dos⁹.

En ese mismo número de la citada revista, encontramos un nuevo texto en una orientación similar, redactado por Jaime Suárez, quien también publica el texto «y epístola sobre la crítica de España a los estudiantes de castellano de EEUU», con el que se cierra la respuesta oficial planteada al reportaje de *Life*.

Por último, y sin dejar de hablar del mismo número de la revista *Mundo Hispánico*, como prueba fehaciente del desarrollo español en el ámbito rural español, se hace una loa a las iniciativas del Instituto Nacional de Colonización, que han consistido en la:

transformación de grandes áreas y en facilitar al campesino el acceso a la propiedad, así como en la construcción de nuevos pueblos, caminos, acequias y desagües, nivelación de terrenos con equipos mecánicos adecuados, canalización de aguas, tendido de redes eléctricas, transformación en regadío de las tierras, entrega de créditos y de aperos y maquinaria...

Poniendo como ejemplo, es decir, como contrarréplica a la Deleitosa de Smith, el pueblo nuevo de Bernuy (Toledo), mediante un extenso reportaje fotográfico que muestra a alegres campesinos en sus quehaceres cotidianos.

Además de las críticas aparecidas en las publicaciones culturales de carácter genérico, podemos hacer mención de la publicada en *Arte Fotográfico*, órgano oficial del tardopictorialismo hispano. A juicio de un anónimo cronista, se trata de:

Fotografías bastante malas, por cierto, de campesinos sudorosos y famélicos, niños raquíuticos y harapientos, curas a destiempo, guardias civiles y demás tópicos de la propaganda antiespañola¹⁰.

Años después, a finales de la década de los cincuenta, nos volvemos a encontrar parecidos comentarios negativos publicados en esta revista especializada, desarrollados en críticas de obras encuadradas dentro del género del reportaje, en lo que sería una primera época de florecimiento, justo antes de su generalización —incorporándose hasta en el seno de las sociedades fotográficas, las más reacias a admitirlo— en los años sesenta. Otro concepto que hará especial fortuna en esta

⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (julio de 1951): «Carta al editor de *Life*», *Mundo Hispánico*, núm. 40, pp. 17-19.

¹⁰ ANÓNIMO (julio de 1952): «Sobre el reportaje de Deleitosa», *Arte Fotográfico*, núm. 7, pp. 263-268



época en las opiniones contrarias al reportaje, es el de «*tremendismo*», que podría definirse como la expresión tendente a la exageración y deformación, con intereses espurios, de una serie de hechos con el objeto de influir en la opinión pública, como certifica este párrafo:

(Tampoco aspira a) «...emocionar» (el) «tremendismo que, por lo general, se reduce a mostrarnos una realidad maloliente que, por una simple razón de buen gusto, debiera ser proscrita».

Por ello, se dice un poco más adelante, en el trabajo fotográfico es obligado su «*embellecimiento*» mediante el trabajo posterior, con conocimiento de la técnica y del oficio fotográfico¹¹. Este texto es lo suficientemente definitorio para caracterizar una de las tendencias fotográficas más firmemente enraizadas en nuestro ambiente fotográfico, el pictorialismo, y al que el reportaje se va a enfrentar tanto a nivel estético como a nivel significativo —si se quiere ético, con las indudables implicaciones en el ámbito político— por cuanto de capacidad transformadora de la realidad puede asumir el arte¹².

Esta exigencia del «embellecimiento» forma parte, no obstante, de un marco todavía mucho más amplio, de más hondas raíces, sobre el que se debate la noción de «artisticidad» de la fotografía. Un debate irresoluble, asentado en la doble faz de la disciplina: por una parte, testimonio, registro, crónica, sustentado todo ello en un estatuto de (presunta) objetividad, donde el *realismo* es la pauta estética a seguir, y, por otra parte, la recreación, la interpretación/(re)creación personal y subjetiva del fotógrafo, donde la consecución de *belleza* (o dicho de otra manera, la aproximación acomodaticia a criterios formales y compositivos propios de la pintura, ya sea figurativa o abstracta) se convierte en la máxima prioridad.

¹¹ ARGILAGA (enero de 1959): «La realidad 'desnuda' no es tema de arte», *Arte Fotográfico*, núm. 85, pp. 33-36. Y del mismo autor (junio de 1959): «Plasmar imágenes, no ideas», *Arte Fotográfico*, núm. 90, pp. 451-454.

¹² Entre la multitud de textos de cariz más o menos teórico que podemos encontrar en las revistas culturales españolas del momento y por los que se abrirá paso la disidencia cultural del país, destaca el célebre y polémico «manifiesto» del dramaturgo Alfonso Sastre en defensa de un arte «social-realista». En dicho texto programático, Sastre ahonda sobre cuestiones que siempre han estado en la discusión entre el papel (función) puramente estético del arte y su dimensión ético-moral, del que podría derivarse una decidida intervención (transformadora) sobre la realidad. Entresacamos algunos párrafos, a nuestro juicio, significativos: El primero de los puntos es lo suficientemente significativo: «El arte es una representación reveladora de la realidad. Reclamamos nuestro derecho a realizar esa representación.» Un poco más adelante, Sastre concreta los anteriores puntos de su manifiesto en la definición del arte «social-realista», para él, el «diagnóstico del más importante material literario y artístico con que cuenta nuestra época...» En SASTRE, Alfonso (diciembre de 1958): «Arte como construcción. Manifiesto de Alfonso Sastre», *Acento Cultural*, núm. 2, pp. 63-66. Resulta muy interesante comprobar cómo desde distintas publicaciones, muchas de ellas vinculadas con organismos cercanos al régimen (como sucede con esta revista, perteneciente al SEU: Sindicato Español Universitario, vinculado, a su vez, con Falange), surgen planteamientos renovadores que, en muchos casos, desembocarán en abiertas posiciones disidentes.

Como se puede suponer, el pictorialismo aboga por el segundo extremo, de modo que la constante preocupación de sus adeptos será la de obtener una «obra de arte», en consonancia al concepto que tienen de su disciplina, aunque siempre va a persistir una especie de resignación o complejo de inferioridad con respecto a la pintura, auténtica hermana mayor. Por todo lo dicho:

A lo que debe aspirar el fotógrafo es a que todo ese progreso científico contribuya al arte, a la realización de la obra artística, a sugerir emociones estéticas, en dos palabras: «Crear belleza», que es la misión de todo arte, sea cual fuere. Proceder de otra manera es tomar lo accesorio por lo esencial, como si el arte consistiera en el detalle.

Y una buena manera de conseguir estos propósitos es construir una composición equilibrada y ordenada, armónica, en la que se incluyan los elementos previamente seleccionados del conjunto de la realidad imperfecta. Es decir, una reelaboración de lo que nos rodea a fin de llegar a una suerte de perfección que proporcione goce estético, intelectual y emocional a un tiempo. Y en esta reelaboración absolutamente subjetiva, no hay lugar para la realidad, definida como una materialidad sin desbatar, en bruto:

Una foto será tanto más artística cuanto menos documental sea. No es la realidad lo que interesa, sino su interpretación ideológica o sentimental.» [...] «porque el arte consiste en embellecer la realidad, no en reproducirla impasiblemente como un espejo plano, ni en destruirla como un espejo curvo¹³.

Belleza asociada a idealización como medio perfecto para su obtención, y la última meta del fotógrafo aficionado, de ahí que el reportaje de Deleitosa, con su cruda expresión de la realidad y su innegable valor documental, fuera anatémizado por las instancias más oficiales en el campo fotográfico impregnadas de pictorialismo, aparte de las implicaciones políticas por cuanto se traslucía una imagen al exterior no del todo conveniente para los intereses del régimen.

No obstante, a pesar de todas las oposiciones, hemos de constatar una progresiva instalación del reportaje en el panorama de la fotografía española de los sesenta. Como símbolo ineludible de la renovación que se está acometiendo en nuestro medio fotográfico, es la convocatoria del Salón de Fotografía «Actual», organizado a instancias de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en su edición de 1964, en cuyas bases queda explícito que el tema ha de ser el «...reportaje sobre la vida de una calle, plaza o entidad urbana bien caracterizada de una ciudad o pueblo de España...». Del mismo modo, esta preponderancia se sitúa en consonancia con la paulatina incorporación del género a los concursos y exposiciones nacionales. Más

¹³ Párrafos tomados de MACÍAS RODRÍGUEZ, F. (julio de 1952): «De re artística», *Arte Fotográfico*, núm. 7, p. 261. Y del mismo autor (septiembre de 1953): «De re artística», núm. 21, pp. 427-429, respectivamente.



aún, certificamos que en el concurso de fotografía, comisariado por la Dirección General de Bellas Artes (dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia), se expusieron varias obras de algunos autores de la renovación (Gabriel Cualladó, Juan Dolcet, Fernando Gordillo, etc.), las cuales están localizadas en un ámbito rural, y que son buena expresión de las distintas sensibilidades que gravitaban en torno al género. Planteamientos novedosos que enriquecen el modo de aproximación tradicional, pictorialista, al ámbito rural, lo cual no obsta para que sigan presentándose trabajos en los que continúan dándose las características propias de este movimiento conservador, como es la noción de intemporalidad.

Como en todos los procesos de cambio, las transformaciones son lentas pero irreversibles; el que protagonizó la fotografía española tuvo uno de sus detonantes en el reportaje de Eugene Smith sobre la población extremeña de Deleitosa a principios de los años cincuenta. Con él se generó una polémica en torno al propio concepto del medio, de la condición del fotógrafo, y del sentido que ambos han de asumir: entre el complaciente juego esteticista y la transmisión de un mensaje sobre el «estado de cosas» que puede llegar a ser crítico.



CINE

ESCENARIOS PARA UNA REVOLUCIÓN. EL PARÍS INSURRECTO EN «LOS MISÉRABLES» DE VÍCTOR HUGO Y TOM HOOPER

Carmen Milagros González Chávez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Se analiza las secuencias cinematográficas de la insurrección protagonizada por los jóvenes del Abaissé en París de 1832, defensores de la libertad y la república, relacionándolas con la literatura (clásico de Víctor Hugo) y con el arte del momento.

PALABRAS CLAVE: insurrección, revolución, barricada, bulevar y libertad.

ABSTRACT

«Scenes For A Revolution. Victor Hugo And Tom Hooper 'Les Misérables' Insurgent Paris». It analyses the cinematographic sequences of the insurrection that was done by the young people from Abaissé in Paris in 1832, defenders of freedom and of the Republic, relating them to the literature (Classic Victor Hugo) and with the actual moment of art.

KEY WORDS: Insurrection, revolution, barrics, boulevard and freedom.

La revolución de julio es el triunfo del derecho derrocando el hecho
(*Víctor Hugo*, 1862).

La película de *Les Misérables* de Tom Hooper de 2012 es una adaptación del musical de Alain Boublil y Claude-Michel Schönberg de 1980, y ambos están basados en la novela homónima publicada por Víctor Hugo en 1862.

Película y musical cantan la epopeya trágica de Jean Valjean, la superación y redención de una víctima de la sociedad como pretexto para describir las desigualdades sociales de la Francia del siglo XIX. Ya decía el escritor romántico en 1862: *Este libro es la historia mezclada con el drama*¹. La novela, como las diferentes adaptaciones musicales, cinematográficas y teatrales habidas a lo largo del tiempo, se centra en la tragedia de los más desdichados, en los miserables, que alentados por jóvenes revolucionarios lucharán por la Libertad, Igualdad y Fraternidad. Cuando Hugo describe *El fondo de la cuestión* nos reafirma que *en este libro no manifestaremos*



*más que un lado y un episodio, seguramente el menos conocido, las jornadas de los días 5 y 6 de junio de 1832... para que el lector entrevea la terrible aventura del pueblo*².

Sin perdernos en disquisiciones históricas, en este artículo queremos comentar cómo se filma la insurrección de 1832, acercarnos fugazmente a la historia, a buscar sus causas y sus ecos en el arte y en la literatura. Nos atrevemos a mostrar el escenario de una revuelta en las calles de París, protagonizada por jóvenes que se rebelan contra la injusticia, a comparar las secuencias cinematográficas con el texto literario y a refutar o ratificar con la Historia. No pretendemos analizar la puesta en escena, el diseño de la producción, la labor de los actores o la calidad musical. No entramos a estudiar la tragedia de Jean Valjean, ni el drama de Fantine y Cossette, ni la cursilería amorosa de Marius, ni la actuación cómica de los Thénardier. Nos interesa el movimiento del grupo de indignados que tratan de provocar una nueva revolución, el escenario de sus hechos y el motivo de su sublevación.

En 1832, según Hugo y Hooper, los amigos del Abaissé o ABC Enjolras, Courfeyrac, Combeferre, Prouvaire... esperaban la muerte del general Lamarque para llevar nuevamente al pueblo a las barricadas. Se estaba preparando la insurrección del 5 y 6 de junio. Tan sólo habían pasado veinte meses de la revolución de julio de 1830, y la miseria del pueblo retaba la consolidación de la sociedad burguesa.

Las malas cosechas, la escasez de alimentos y los aumentos en el costo de vida crearon descontento entre las clases más desfavorecidas. A los problemas económicos se unían, también, los sociales y políticos. La monarquía de Luis Felipe, que se había convertido en el gobierno de la clase media, era atacada a la vez por los republicanos, que argumentaban la falta de respeto a los derechos humanos y de libertades políticas, y por los legitimistas, que defendían el restablecimiento de los Borbones en el trono de Francia.

Al hambre, a la conspiración e insubordinación se añadía la enfermedad. Durante la primavera de 1832, Francia fue devastada por una epidemia de cólera que terminó con un saldo de dieciocho mil muertos en París, siendo los barrios más míseros los particularmente afectados, *atacando con preferencia a los pobres*...³. La falta de limpieza en las calles, las inmundicias en los mercados y en las plazas públicas, la escasez de aseo en las casas, la insuficiente ventilación en los aposentos, el hacinamiento de la población en el centro de la ciudad, y en establecimientos de caridad o beneficencia, en hospitales y en las cárceles, propició el contagio. El cólera fue un factor más que puso en entredicho los principios de defensa de los derechos humanos, la igualdad entre los ciudadanos y la mejora de la calidad urbanística de la ciudad.

¹ Escrito por Víctor Hugo al editor Lacroix en 1862.

² Víctor Hugo, *Los Miserables*. Introducción de Alain Verjat. Traducción de Nemesio Fernández-Cuesta. Edición y notas de José Luis Gómez. Octubre de 2012, 2 vols., libro 2º, p. 289.

³ Véase Torrecilla, Victoriano: *Historia de la epidemia del cólera-morbo de París en 1832 y consideraciones generales sobre esta enfermedad*, Madrid, 1833.



Foto 1. Imagen del café Musain. *Les Misérables*, 2012.



Foto 2. Detalle del cartel de l'opticien. *Les Misérables*, 2012.

Pero el cólera no escogió sus víctimas solo entre los humildes, sino que se llevó consigo a Casimir Périer, presidente del Gobierno, y al general Lamarque, líder del liberalismo. La muerte de uno y otro tuvieron diferente repercusión. El primero, constituyó una gran manifestación de duelo por parte de la burguesía conservadora. El segundo, se convirtió en catalizador de una insurrección inevitable pero pronto sofocada. El pueblo de París acudió en multitud a los funerales del general republicano y protagonizó incidentes a su paso por las calles y bulevares, que las tropas repelieron en el centro histórico de la ciudad. Entre los insurgentes merece destacarse, según la novela de Víctor Hugo y el film de Thomas Hooper, la acción de los jóvenes amigos del Abaissé, que murieron gritando ¡Viva la libertad! y ¡Viva revolución!

La película de *Les Misérables* de 2012, a diferencia del musical, no ofrece un espacio acotado y de primer plano; por el contrario, quiere mostrarnos el desarrollo de los acontecimientos.

En las vísperas al levantamiento, los jóvenes del ABC, en asambleas ilegales e ilegítimas, se reunían en la trastienda del café Musain (foto 1) o en la taberna de Corinto para preparar la insurrección popular. Los ABC eran pocos pero constituían una sociedad secreta que tenía por objeto *la educación de los niños y el mejoramiento de los hombres*⁴. Representaban al pueblo y entre sus filas destacaban, especialmente, los estudiantes y obreros. Los primeros acudían al café de la plaza Saint Michel. Los jornaleros lo hacían a la taberna de la calle Chanverrierie (Chanverrie). Allí, entre gritos, se fumaba, bebía, cantaba, jugaba y, en voz baja, se hablaba de la revolución.

⁴ Víctor Hugo: *Los Miserables. op. cit.*, libro 1º, p. 803.





Víctor Hugo debió de inspirarse cuando inventó el grupo Abaissé en los carbonarios franceses y en la Société des Droits de l'Homme creada a principios de los años 30, siguiendo el modelo de la anterior⁵. Estas asociaciones eran secretas e ilegales, tenían como objetivo derrocar a la monarquía, estaban formadas por trabajadores y estudiantes, y admiraban a Lafayette (La Fayette). Los carbonarios franceses eligieron a este político y militar como gran maestro. Víctor Hugo lo confirma en su novela como un héroe de la patria. La una y la otra, Carbonarios franceses y Abaissé, tenían a estos generales liberales como guías: la primera, a Lafayette; la segunda, a Lamarque. Víctor Hugo insiste en esta relación cuando, en el cortejo fúnebre de Lamarque, sitúa a Lafayette tras la carroza fúnebre o cuando con la voz del pueblo grita: ¡Lamarque al Panteón!, ¡Lafayette al Hôtel de Ville!

Además, estas agrupaciones tenían en común el fracaso de sus acciones. Así, todas las revueltas impulsadas por la Charbonnerie fueron aplastadas, especialmente la prevista para el 21 de diciembre de 1821, una sublevación general a fin de proclamar la República. Igualmente, la insurrección del 5 y 6 de junio de 1832, preparada por los ABC, fue dominada por la guardia nacional.

Hugo describe escasamente el punto de encuentro de los insurgentes. Señala que la sala de reunión estaba unida al *cafetucho* por un largo corredor, que tenía dos ventanas y una puerta con escalera secreta que daba a una callejuela. Sin embargo, en la película el equipo que diseña el decorado ha creado un café en chafflán que preside una plaza a la que se abren calles porticadas y viviendas de varias alturas.

El aspecto del edificio a la luz de los faroles es turbador y estremecedor. Al alba, sigue siendo sobrecogedor. Sus paredes laterales parecen ondularse como si el edificio mismo marcara el movimiento de la insurrección.

Por otro lado, el juego de luces y sombras que inciden sobre el decorado y las rápidas secuencias filmicas difícilmente nos permiten distinguir el cartel de una óptica en una de los paramentos laterales de la taberna. Solo fugazmente apreciamos esta imagen publicitaria, un gran ojo abierto, que aprovecha el «escenógrafo» para testificar que el escritor perteneció a la masonería y para subrayar el carácter secreto de aquel *cenáculo de utopistas*⁶.

En su fachada principal se abre una puerta adintelada con el cartel de *Musain*, mientras que se abre la típica ventana francesa o puerta-ventana del siglo XVIII, en la segunda planta. Desde esta tribuna, los líderes del ABC exhortaban al pueblo al

⁵ Los ABC, Abaissé, es un grupo creado por Víctor Hugo en la novela de los Miserables. No existieron históricamente. Posiblemente, Hugo se inspiró para su creación en la sociedad secreta de los Charbonnerie, inspirada en los carbonarios italianos, y que fueron muy activos entre 1820-1822, con insurrecciones contra el gobierno en Saumur (diciembre de 1821), Belfort (enero de 1822), Thouars (febrero de 1822) y Colmar (julio de 1822), todas abortadas y reprimidas. Asimismo, pudo inspirarse en la Société des Droits de l'Homme, creada a principios de los años 30, teniendo a la anterior como modelo de organización. Esta era una organización republicana que se desarrolló a partir de 1832 tras la desaparición de la Sociedad Amigos del Pueblo, de igual signo político, y extinguida tras la insurrección del mismo año.

⁶ Ídem, libro 1º, p. 809.

inicio de la revuelta, mas al ser derrotados, aquélla se convirtió en el púlpito donde «crucificar» a su líder.

La mañana del 5 de junio, el pueblo de París participaba en los funerales del general Lamarque. Portaban las insignias republicanas: las escarapelas, la bandera tricolor de la Francia revolucionaria y, especialmente, la bandera roja. Las primeras, en forma de rosas de color blanco, rojo y azul, lucían en el pecho de los insurgentes para distinguirse de otras facciones políticas. La bandera azul, blanca y roja, creada entre 1790-1794, remplazaba al estandarte blanco con la flor de lis de la monarquía borbónica (la disposición de los colores fue asesorada por el pintor neoclásico Jacques Louis David). Finalmente, la bandera roja se convirtió en todo un símbolo de la rebelión y de las aspiraciones revolucionarias, pues recordemos que este emblema ya era portado por los esclavos romanos que no tenían más opción que el motín y la subversión. De igual manera, la letra de las canciones del musical también hace referencia al rojo como el color de agitación y sublevación: *rojo, el color del hombre furioso, rojo el color de un nuevo mundo a emerger*.

El cortejo fúnebre según la prensa del momento, *Le Courrier Français*⁷, partía a las once y media de la mañana de la calle Saint Honoré para dirigirse a la plaza de la Bastilla, lugar emblemático ya que su toma marca el inicio de la revolución de 1789. El convoy se detenía a la altura de la plaza Vendôme con gritos de ¡viva la libertad! y, después de dar la vuelta a la columna (levantada por Gondoi y Lépere para ensalzar la política imperialista de Napoleón I), continuaba su recorrido hacia la plaza del puente de Austerlitz, donde se había construido un catafalco para que diferentes oradores ensalzarán la figura del difunto.

Víctor Hugo y Tom Hooper nos describen y nos proyectan un itinerario a través de las calles de París. En la novela: «El acompañamiento fue con una lentitud febril... por los bulevares hasta la Bastilla»⁸. Por su parte, la cámara cinematográfica nos esboza un infinito y recto paseo.

Sin embargo, la historia nos señala que en 1832, la ciudad de París tenía aún un trazado medieval. En 1807, se había aprobado la primera *Ley de Alineación* que exigía la apertura de calles rectas y bien ordenadas para evitar la malevolencia y la prostitución. No obstante, en las primeras décadas del siglo XIX, la aplicación y ejecución de esta legislación era deficitaria puesto que la capital seguía presentado una estructura urbana propia del medioevo.

El primer gran bulevar fue abierto en época de Luis Felipe de Orleans por su prefecto Rambuteau. En 1838, se trazó la primera calle de 13 metros de ancho y 975 metros de longitud, que adoptó el nombre de este prefecto, absorbiendo entre otras a la calle de San Martín en Chanverrierie (calle que se menciona en la novela como la Chanvrerie y que indicaremos más adelante como escenario principal de la gran barricada).

⁷ Véase a Juan Uría Riu, *Florez Estrada en París, 1830-1834*, pp. 53-56. Dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/905413.pdf.

⁸ Víctor Hugo, *op. cit.*, libro 2º, p. 293.



Rambuteau, precursor de Haussmann, trazó una vía recta a través de un sector populoso que unía les Halles (mercados de París) al aristocrático barrio del Marais. Con estas avenidas no solo se perseguía el embellecimiento de la ciudad sino también mejorar sus condiciones higiénicas. Recordemos que dos años después de que Luis Felipe fuera elegido rey de los franceses, se produjo la epidemia de cólera. El rey otorgó plenos poderes al prefecto del Sena para sanear la ciudad: modernizar hospitales, facilitar la circulación de los peatones, crear aceras, pavimentar calles, iluminar con faroles, plantar árboles en los bulevares... Durante quince años aplicó como máxima: dar a los parisinos agua, aire y sombra.

Pero las reformas urbanas, a pesar de las revueltas y motines, aún no seguían una estrategia militar. Habría que esperar al Segundo Imperio para que Napoleón III junto al prefecto Haussmann emprendieran la reforma urbanística más importante de la centuria. El proyecto ambicioso, convertir a París en la ciudad ideal del siglo xx, perseguía en la práctica dos imperativos: suprimir el cólera y las sublevaciones. Es decir, se iniciaba una planificación urbanística con estrategia militar y policial. El prefecto de la ciudad conocía su historia y la de sus revueltas y motines: 1789, 1820, 1830, 1832, 1848... El miedo al levantamiento propició una reforma que consistía en destruir viviendas obreras en el centro histórico, con el fin de alejar a las clases trabajadoras de los edificios públicos de los barrios burgueses, y en abrir calles rectas poco favorables a las barricadas y fáciles para dominar la subversión interior. Haussmann comunicó sus intenciones:

Despejar los grandes edificios... a manera de darles un aspecto más agradable a la vista... y una defensa más fácil en los días de sublevación... Asegurar la tranquilidad pública con la creación de grandes bulevares que permitan circular no sólo el aire y la luz sino las tropas y, por una ingeniosa combinación, hagan al pueblo más sumiso y menos dispuesto a la revuelta⁹.

La película que nos ocupa ha elegido como escenario para el cortejo fúnebre del general Lamarque las calles que atraviesan el complejo hospitalario de la ciudad de Greenwich, proyectado por Christopher Wren, entre 1696 y 1712. El conjunto consta de cuatro edificios de corte clasicista separados por calles y plazas¹⁰. Destacan en el rodaje la vía procesional este-oeste y la gran explanada hacia el Támesis. La cámara juega desplazándose de ángulo para mostrar diferentes perspectivas de la calle. Así, observamos la llegada del cortejo a través de la infinita prolongación de la vía hacia el este. El cine ha creado un bulevar enmarcado por edificios de gran altura que tiene como punto de partida de nuestro campo de visión la galería porticada del

⁹ Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 1^o Idéologies et pionniers 1800-1910*. Castermank, 1986, p. 128.

¹⁰ El complejo hospitalario de la ciudad de Greenwich se levanta sobre lo que fue el palacio de Placentia o palacio de Greenwich. El arquitecto tuvo que proyectar los edificios separados para no tapar las vistas de la casa de la Reina, que, construida con anterioridad, parece presidir el conjunto. El complejo del Hospital de Greenwich se convirtió en el Real Colegio Naval de Greenwich en 1873. Los edificios están hoy ocupados por la Universidad de Greenwich y el Trinity College of Music.





Foto 3. Old Royal Naval College en Greenwich.



Fotos 4 y 5. Imagen del bulvar proyectado para el cortejo fúnebre utilizando como escenario el Old Royal Naval College en Greenwich.

Royal Naval College (foto 3). El plano cambia cuando nos situamos en dirección norte-sur. Hacia la casa de la Reina¹¹, se ofrece la visión de una avenida exultante de población que espera contenida el paso del convoy (fotos 4 y 5). Hacia el río, la gran explanada se disfrazará de plaza de la Bastilla.

La arquitectura del entorno es bien distinta a la proyectada en Francia a principios del ochocientos. Los edificios de dos plantas, con columnata en la primera y rematados por cúpulas en los extremos, no tienen paragón con los inmuebles franceses. Desde la época de Napoleón I, Percier y Fontaine alzaban en las nuevas vías parisinas viviendas seriadas de varias alturas, de galerías porticadas en la planta baja, piso noble con balcón en la primera para ricos burgueses, vanos simétricos y proporcionados en las segunda y tercera plantas, destinadas a la mediana y pequeña burguesía, finalizando con la buhardillas para pobres y artistas.

¹¹ La Queen's House es el primer edificio clásico proyectado en Inglaterra por Inigo Jones en 1616. Fue concluido en 1635. El palacio fue proyectado en honor y para uso de varias reinas. En 1805, bajo el mandato de Jorge III, se convirtió en asilo de huérfanos de marineros. Más tarde fue Royal School Hospital y en 1934 se unió al Museo Marítimo Nacional, añadiendo sendas columnatas y reformando su interior para mostrar las colecciones.





Foto 6. Gran explanada del Royal Naval College en Greenwich convertida en plaza de la Bastilla con la escultura elefante.

El urbanismo y la arquitectura se trocaban por exigencias del guión. De igual manera, la escultura elefante que aparece en el extremo de la gran plaza de Greenwich responde a la definición de aquel espacio como plaza de la Bastilla (foto 6). La novela de Hugo relata que en el ángulo sudeste de la mencionada plaza se conservaban los restos de un antiguo y extraño monumento de la época de Napoleón I. Representaba un elefante *rudo, pesado, áspero y austero, casi deforme pero seguramente majestuoso...*¹². Posiblemente, el equipo de decoradores que trabajaban para Hooper utilizó como referente el grabado con el que Émile Bayard ilustró la novela de Hugo. Además, la cámara lo capta desde distintos ángulos: desde su trompa, torre, grupa, cola... persiguiendo que la escultura de un elefante *triste, enfermo y ruinoso* se convierta en el *símbolo de la fuerza popular*. Aquella vieja construcción de madera y mampostería, morada de Gavroche, parece avanzar al ritmo de los acontecimientos, sobre todo cuando toleraba que los rebeldes lo engalanaran con la emblemática bandera roja.

La Historia nos enseña que, en 1758, se llegó a proyectar una escultura elefante por parte del arquitecto Charles Ribart (foto 7), pero no para ser ubicada en la Bastilla, sino como punto de fuga monumental de los Campos Elíseos. Al gobierno del Luis XV no le gustó y el plan quedó en el olvido. Sería Napoleón I el que mandó construir en su lugar, en 1806, al arquitecto Jean François Chalgrin, el arco de la Estrella. Con esta idea se hacía realidad la promesa hecha por el emperador a sus soldados ante la batalla de Austerlitz: *Volveréis a casa bajo arcos triunfales*.

Pero la agitación y el alboroto registrados durante el recorrido del cortejo funerario se multiplicaban por la ciudad de París. Los parisinos se movían con tanta celeridad y vehemencia que, aprovechando la estructura de callejuelas laberínticas

¹² Víctor Hugo, *op. cit.*, libro 2º, p. 171.



Foto 7. Escultura elefante proyectada por Charles Ribart en 1758.

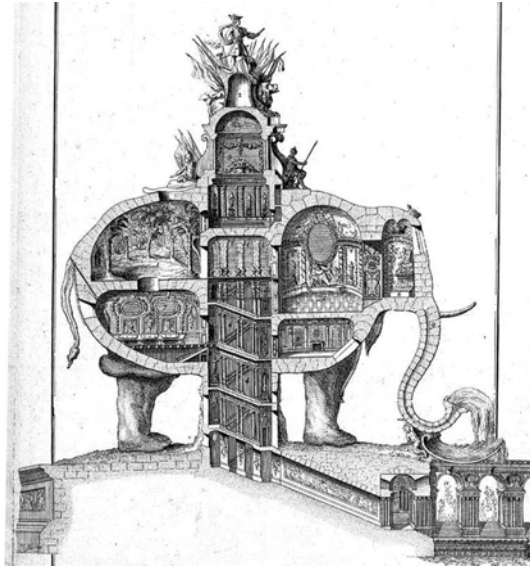


Foto 8. Ilustración de Émile Bayard para la novela de Víctor Hugo, *Les Misérables*, 1862.

de la ciudad, levantaban barricadas, como ya habían hecho en 1588 y en 1648¹³, para defenderse y obstaculizar el paso de la guardia nacional.

Estos baluartes defensivos se construían con gran rapidez. Sobre toneles o barricas, de ahí su nombre, se amontonaban árboles caídos, maderos, barras de hierro, guijarros, mesas, sillas, armarios y todos aquellos objetos que, arrojados desde las casas cercanas o hallados en las calles, hacían posible construir un parapeto. También se utilizaban colchones para interceptar los disparos. Los combatientes podían *ocultarse detrás, dominar el paso o subir a la cima* mediante una especie de escalera hecha con adoquines, por la que también se podía salir al ataque. A todo el conjunto se le añadían, por fuera, pilas de adoquines y toneles, sujetos por tablas o vigas.

La *construcción casi inexpugnable*¹⁴ por excelencia del levantamiento de 1832, según Hugo, era la levantada en la calle Chanvrière, delante de la taberna Corinto. En el filme, Hooper se ha tomado la licencia de alterar el decorado del combate porque ubica el gran baluarte delante del café Musain. No obstante, la descripción tanto novelística como cinematográfica del escenario de la lucha es similar: entrada a la calle

¹³ El 12 de mayo de 1588, día de las barricadas, el pueblo parisino manifestó su rechazo al sucesor protestante de Enrique III sublevándose en las calles y construyendo barricadas. Igualmente los parisinos levantaron una parapeto defensivo en 1648 contra el rey Luis XIV.

¹⁴ Víctor Hugo, *op. cit.*, libro 2º, p. 342.



9. Construcción de la barricada.
Les Misérables, 2012.

10. La Barricada en
Les Misérables, 2012.



ancha, el fondo estrecho, y en forma de callejón sin salida (foto 9). Corinto versus Musain *figurando como embudo*, no siendo posible ningún ataque sino desde el frente.

Hooper filma la construcción de la muralla con la cámara en plano enfático. Se opta por un contrapicado que limita ópticamente el espacio y dirige la atención hacia los objetos que caen al vacío. Al reducir el encuadre, el sitio parece amenazar como si, además, las casas aledañas quisieran formar parte de la fortaleza. Ésta alcanzaba una altura considerable, más alta que un hombre y se remataba con la simbólica bandera roja. La imagen cinematográfica traduce literalmente la descripción novelística: *no se veía más que la bandera roja formidablemente iluminada como por una linterna sorda*¹⁵.

Entre las tablas que cerraban este parapeto merece destacarse dos ataúdes, rojo para adulto y blanco para niño, clara alusión a la muerte de los insurrectos furiosos y de pilluelos como Navet y Gavroche (foto 10). Igualmente, podría referirse a la *protesta de los cadáveres* sugerida por Enroljas cuando grita: *muramos todos... Mostremos que si el pueblo abandona a los republicanos, los republicanos no abandonan al pueblo*¹⁶. Además, el aspecto de la barricada en el filme parece fiel al descrito en los Miserables... *de un obstáculo erizado e inextricable*.

¹⁵ Ídem, libro 2º, p. 346.

¹⁶ Ídem, libro 2º, p. 427.



Foto 11. Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, 1830 (detalle).

La barricada fue también tema de la pintura durante el periodo comprendido entre 1830 y 1870. El primer cuadro manifiesto fue realizado por el romántico Eugène Delacroix tras las jornadas de las tres gloriosas de 1830. El artista de ideas conservadoras celebró la revolución por la libertad pintando, según carta a su hermano, un cuadro moderno, un cuadro de barreras que lleva por título *La libertad guiando al pueblo* (foto 11). Delacroix, como también había escrito Alejandro Dumas, subió a obreros, estudiantes, comerciantes... al muro defensivo para colocar la bandera. Situó sobre el parapeto a la figura alegórica de la libertad y de la patria, a la Francia de su tiempo, la de la bandera tricolor y de gorro frigio. Ella emerge por encima de maderos, piedras, adoquines, muertos y moribundos para arrastrar al pueblo a la rebelión por las calles. Junto a la mujer, el pillito armado al que Víctor Hugo hace un homenaje en su novela *Les Misérables* identificándolo como Gavroche:

De repente se oyó detrás de sí un tumulto, pasos precipitados, gritos ¡a las armas! Se volvió, y descubrió en la calle de San Dionisio en la esquina de la calle de la Chanvrière a Enjolras que pasaba con la carabina, a Gavroche con su pistola...¹⁷.

Más tarde, Delacroix adquirió una acuarela ejecutada por Ernest Meissonier en 1848 y que lleva por título *La barricada*. El pintor romántico la describe como el

¹⁷ Víctor Hugo, *op. cit.*, libro 2º, p. 334.



Foto 12. Horace Vernet, *Barricada en París*, 1848.

horror de la verdad. En efecto, Meissonier, que fue testigo de aquella masacre como capitán de la guardia que defendía el Ayuntamiento del asalto de los insurgentes, nos pinta, en primer plano, los adoquines que debían conformar la defensa y los cadáveres de los revolucionarios esparcidos en la vía pública. Se prescinde de la alegoría y retórica romántica para expresar en clave realista la estremecedora historia de la revuelta de 1848.

También de este año data la obra de Horace Vernet *La barricada en la calle Soufflot* (foto 12). La pintura muestra el enfrentamiento entre insurrectos y guardia nacional en una calle que tiene al Panteón de los hombres ilustres como punto de fuga monumental. Admirable y memorable es el joven que sobre el parapeto y junto a la bandera roja, como hacen los protagonistas del filme de los *Miserables*, decide morir por la libertad.

El eco de la revolución se deja sentir en toda Europa. Diferentes artistas manifiestan su deseo de acabar con la política del Antiguo Régimen y con los gobiernos absolutistas pintando y grabando las revueltas de Viena, Berlín, Praga, Milán...

Esta escena finaliza con el asalto por parte de la guardia nacional. Las tropas militares, superiores en número y en armas, se encaran a los representantes del pueblo. Hooper recurre a un gran angular para confrontar ambas posiciones en un espacio de gran profundidad y horizontalidad. El dramatismo del momento se subraya con la negrura del cielo y las fantasmagóricas sombras que proyectan los edificios, *sombras terribles, llenas de peligros, sombras en las que era terrible penetrar y espantoso permanecer*¹⁸.

¹⁸ Víctor Hugo, *op. cit.*, libro 2º, p. 359.



Foto 13. Pelotón de fusilamiento, *Les Misérables*, 2012.



Foto 14. Goya, *Fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, en 1814.



Foto 15. Picasso, *La matanza de Corea*, 1951.

La posición de ambos combatientes, la masa anónima dirigida por los líderes del ABC y los soldados, pertrechados en su uniforme, obedeciendo las órdenes del oficial, nos recuerda a los cuadros de fusilamientos ejecutados por Goya y Picasso (fotos 14 y 15). El primero pintó al pueblo como protagonista, como héroe anónimo ante un pelotón de ejecución el 3 de mayo de 1808. El segundo denunciaba con mayor vehemencia la barbarie de la guerra y la deshumanización en *La Matanza en Corea*, en 1951. Frente a un grupo de mujeres y niños, desnudos para subrayar su inocencia, se emplazan los soldados, auténticas máquinas de matar, que ocultan su rostro con unas máscaras, como símbolo de su obcecamiento ideológico.

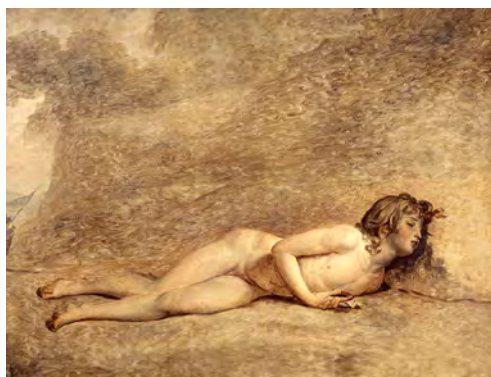
Una de las primeras víctimas de la barricada fue Gavroche, un personaje imaginario (irreal), un adolescente *listo, despierto, truhán, de aire vivo y enfermizo*, arrojado a la calle desde la cuna, aunque *estaba contento porque era libre*¹⁹. Este pi-

¹⁹ Ídem.



Foto 16. Muerte de Gavroche,
Les Misérables, 2012.

Foto 17 Jacques Louis David,
Muerte de Bara, 1793.



lluelo demuestra a través de las páginas literarias y de la imagen fílmica que, a pesar de vivir en *una carencia completa de afecto*, representa la encarnación de la bondad, de la justicia y del coraje frente a la adversidad. Él, que no conocía el significado de la palabra familia, adoptó a dos golfillos como hijos, compartió con ellos sus mendrugos y cobijo. En la película se insinúa esta situación cuando al comenzar el año 1832, dos muchachos se descuelgan del interior de la escultura elefante en la supuesta plaza de la Bastilla.

El joven rebelde muestra su valentía no sólo cuando alza las pistolas, construye las barricadas —*la enorme barricada sentía su acción*, dice Víctor Hugo—, sino sobre todo cuando se introduce en las aberturas de la fortaleza para recoger los cartuchos de los soldados fallecidos a los pies del muro. Desafiaba a la guardia nacional siendo blanco de sus armas y entonando una canción con referencias a los padres de la revolución, a Rousseau y Voltaire. Gavroche jugaba con la muerte hasta que dos balas traidoras le hicieron callar (foto 16).

Acallar sentimientos subversivos es lo propio de regímenes absolutistas y totalitarios. Los gritos de ¡muerte al rey! y ¡viva la República! convirtieron en héroes a otros adolescentes como Navet, personajes ficticio de la novela *Los Miserables*, y a Bara (foto 17), joven francés revolucionario que murió en la guerra de la Vendée en



Foto 18. Charles Moreau Vauthier, *Muerte de Bara*.

1793. Ya decía Robespierre ante la Convención, con claro sentido propagandístico, que *sólo los franceses tienen héroes de trece años*.

Navet es un muchacho alegre, harapiento, amigo de Gavroche. La película no hace referencia alguna a su persona. Murió por gritar *¡muerte a Polignac!* ministro de Carlos X, ultramonárquico, que redactó las ordenanzas que suprimían la libertad y que, en consecuencia, desencadenaron la revolución de 1830.

Bara fue un joven que, al no poderse alistarse en el ejército por su corta edad, tomó parte en la guerra como tambor de la Vendée. Fue asesinado por los legitimistas. Charles Moreau Vauthier lo pintó tendido en el suelo con su uniforme e instrumento musical (foto 18). Jean-Joseph Weerts muestra su ejecución por parte de los contrarrevolucionarios ante dos caballos encabritados, y Jacque Louis David lo pinta como un mártir de la revolución en 1793, apretando contra su pecho desnudo la escarapela nacional.

Cae la barricada y con ella los líderes del ABC. Prouvaire, el romántico, fue fusilado antes de comenzar el combate mientras gritaba ¡Viva el porvenir! Le siguió Bossuet, que con gran sentido del humor hizo frente a la fatalidad que siempre le acompañó; Feuille, nacionalista, cuyo leitmotiv en la vida era instruirse para libertar al mundo (Grecia, Polonia, Hungría, Rumanía, e Italia); Courfeyrac, el *paladín*, el centro o valedor del ABC por su defensa de la causa revolucionaria; Joly, hipocondríaco, *el enfermo imaginario*; Combeferre, el filósofo que apuesta por la educación como principal medio de progreso social, y finalmente, Grantaire y Enjolras. El primero, libertino, borracho y escéptico. No creía en dogmas, ni en ciencia, ni en arte. Solo era fanático de Enjolras. Éste es descrito por Hugo como el líder del grupo, *soldado de la democracia* y el *enamorado marmóreo de la libertad*. Tenía como amante a la patria, como madre, la república y como futuro, la revolución. Ambos murieron en el interior de la taberna. La novela relata que antes de la ejecución los jóvenes sellaron su amistad y admiración mutua con un apretón de manos. Hooper



opta por una secuencia cinematográfica mucho más trágica al disponer, mediante un sutil contrapicado, el cuerpo sin vida del principal líder colgado de la ventana y aferrado a la bandera roja.

Se había tomado la barricada, habían muerto los radicales de la calle Chanvrière, pero los ideales que motivaron la insurrección no habían sido derrocados. Los jóvenes entusiastas de la taberna Corinto, según relata Hugo, sacrificados como los trescientos en las Termópilas, habían abierto el camino al progreso, a la justicia, la verdad y al derecho. Hooper nos enseña esta realidad con el apoteósico plano final, cuando mediante una bellísima panorámica lateral recorre el gran muro defensivo emplazado en la supuesta plaza de la Bastilla como si fuera una barrera, entre ficción y realidad. Un muro que separaba dos mundos: el antes, donde primaba la usurpación del hombre por el hombre, y el después, donde reina la libertad. Sobre la barricada, el pueblo canta un himno cargado de esperanza:

...Por los miserables de la tierra hay una llama que nunca muere...
Vivirán de nuevo en libertad...
Las cadenas se romperán y todos los hombres tendrán su recompensa...
En algún lugar más allá de la barricada hay un mundo que deseas ver,
¿Oyes al pueblo cantar?
Di, ¿oyes, los tambores lejanos?
Es el futuro que trae,
Cuando llegue el mañana,
El mañana...

La historia nos demuestra que tras los sucesos revolucionarios de 1871, se proclamó la III República como garantía de la Libertad e Igualdad.



«EL MONJE». EL HORROR DE LO INMORAL

Alicia Hernández Vicente
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Dominik Moll dirigió en 2011 una nueva adaptación del hito de la literatura gótica *El monje*. Se trata de una aproximación interesante, más por la forma en la que cuenta la historia que por la historia en sí misma. Mathew Lewis no escribió una obra fácil de adaptar al medio cinematográfico, pero Moll ha sabido extraer de su argumento la atmósfera sobrenatural y oscura del más puro estilo gótico.

PALABRAS CLAVE: cine, literatura, novela gótica.

ABSTRACT

«The Monk». The Horror of the Immoral». Dominik Moll directed in 2011 *The Monk*, a new version of *The Monk*, a masterpiece of the Gothic literature. This is an interesting film, tell the story, but the story by itself. Mathew Lewis didn't write a novel easy to be filmed, but Moll knew how to extract the supernatural and dark atmosphere, proper of the pure gothic style of the story.

KEY WORDS: cinema, literature, gothic novel.

«El monje» es una austera adaptación, dirigida en 2011 por el francogermano Dominik Moll, de la novela homónima de Mathew Gregory Lewis, publicada en 1796, considerada una de las grandes obras maestras del género literario bautizado como novela gótica, inaugurado en Inglaterra en 1764 por *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole.

La novela gótica fue un género literario surgido a la sombra de la Ilustración, como respuesta a sus postulados optimistas y empíricos, a su equilibrio y su fe en el hombre y la naturaleza. La novela gótica es la hermana «cainesca» de la novela ilustrada, es el cajón donde todos los terrores del hombre del setecientos tienen cabida y donde lo prohibido, lo instintivo, lo oscuro y lo perverso se cogen de la mano en una danza macabra inolvidable. *El monje* es representativa a su vez de la Escuela del horror, una entre las que se divide la producción gótica, y que se caracteriza por una





adhesión casi morbosa por lo obscuro, lo subversivo y lo espantoso, y cuyos modelos y formas están extremadamente influenciados por la literatura alemana y francesa¹.

La novela del joven Lewis —fue publicada cuando él apenas contaba con diecinueve años—, pese a su importancia, ha sido objeto tan sólo de tres adaptaciones cinematográficas: la francesa, de 1972, dirigida por Adonis Kirou en base al guión de Luis Buñuel (*Simón del desierto*, 1965); la coproducción entre España e Inglaterra, dirigida en 1990 por Francisco Lara Polop; y esta última, coproducida entre España y Francia. Ninguna de las adaptaciones, ni siquiera la que tratamos en este artículo, recoge la verdadera esencia de esta obra, ninguna ha podido jamás diseccionar la naturaleza humana como lo consigue Lewis; no obstante, no será en este artículo donde se mida el valor de una película por su respeto a la obra en la que se inspira.

Para poner en antecedentes al lector, se puede ofrecer a grandes rasgos el argumento de la novela, escandalosa y horrenda donde las haya, no por su estilo o calidad, desde luego, sino por el descarnado retrato humano que presenta. La historia está ambientada en la España del siglo XVII, concretamente en la ciudad de Madrid. Allí dos centros religiosos contiguos centran la trama: por un lado, el convento de Santa Clara; por el otro, el monasterio de los capuchinos. Ambos comparten jardín, cementerio y cripta. Ambrosio, el prior del monasterio, es un hombre joven, apuesto que se ha granjeado la admiración de todos los feligreses y sus compañeros por ser un adalid de virtud y moralidad. Se trata de un monje que no ha conocido más mundo que el religioso pues, cuando aún era muy pequeño, fue abandonado en la puerta del monasterio, y adoptado y criado por los monjes capuchinos bajo los postulados clericales. Nunca abandona el monasterio y tiene promesa de jamás traspasar sus muros. En su vida se cruza una enviada del Demonio, que ingresa en la comunidad disfrazada de novicio y que, tras ganarse su confianza, se descubre como una virtuosa y hermosa joven enamorada platónicamente de él. Con Matilde, a Ambrosio se le abre un mundo nuevo, el de la belleza femenina, la sensualidad y la lujuria. El de la vanidad ya era conocido para él, pues muchas de sus muestras de virtud y apasionada religiosidad eran alimentadas y envilecidas por la admiración que generaba en sus semejantes, defecto en principio poco peligroso, si no hubiese constituido la puerta de acceso al resto de los vicios y pecados.

Tras conocer de manos del novicio el placer de la carne, otros objetivos ocupan sus pensamientos. Matilde sólo había despertado la innata naturaleza que Ambrosio ya poseía, y tras aburrirse de ella, busca nuevas presas. Antonia, una feligresa dulce e inocente, captó su atención desde que la vio por primera vez, y no cesó hasta hacerla suya, aunque para ello tuviera que romper su juramento de no salir jamás del monasterio, manciillar su voto de castidad, atentar contra la vida de la madre de ella, y arrastrar a la tumba a su víctima con las más retorcidas artimañas, no sin antes forzarla y deshonorarla. Es como si la inocencia y debilidad de Antonia le empujaran a ser aún más cruel y maquiavélico, porque el atrayente abismo moral

¹ FORD, Boris (ed.) (1982): *The New Pelican Guide to English Literature. From Blake to Byron*, England, Penguin Books, p. 111.



Foto 1. El espectro de la monja Inés hace su aparición en el cementerio de Santa Clara, para tormento de Ambrosio.

es aún mayor. Cada vicio despierta un nuevo instinto en él, y a cada paso que da, una nueva fechoría comete. Lo interesante de toda esta evolución hacia el mal es el conflicto interno que provoca en él, los pensamientos y sentimientos encontrados dan a la novela un soporte ético, moral y psicológico profundo e intrincado.

Paralelamente a esta desgraciada historia sucede otra, no menos enrevesada. La de la monja Inés, una joven aristócrata que, víctima de una intriga familiar, termina con sus huesos en el convento de Santa Clara (foto 1), aun cuando sigue enamorada de Raimundo, un joven marqués. Finalmente, la joven queda encinta y es descubierta por Ambrosio, quien la delata ante la Madre superiora, mujer cruel, fría y más vanidosa aún que su análogo masculino. Agraviada por la joven y decidida a limpiar su reputación y la de su comunidad, castiga a la joven a morir poco a poco de inanición y abandono en la cripta del convento. Pero Inés tiene mejor suerte que Antonia, y es rescatada por su hermano, el duque de Medinacelli, justo antes de morir.

¿Qué relación hay entre ambas historias aparte de desarrollarse en el mismo espacio arquitectónico y compartir villanos religiosos? Pues nada menos que las familias de alcurnia que las protagonizan; todo un enrevesado cruce de estirpes, víctimas todas ellas de intrigas y subterfugios. Elvira, la madre de Antonia, y el heredero del Marqués de las Cisternas se casaron por amor pero éste fue desheredado porque su amada era hija de un zapatero. Ante las presiones de la familia, Elvira y su esposo tuvieron que huir hacia las Indias y dejar a su hijo, abandonado por su abuelo en el monasterio de los capuchinos. De todo ello se deduce que Antonia y Ambrosio son en realidad hermanos. Por otro lado, Lorenzo de Medina, el amado de Antonia, es hermano de Inés, enamorada a su vez de un descendiente del Marqués de las Cisternas, Raimundo, cuñado de Elvira. Es difícil de comprender, pero tras trescientas páginas de idas y venidas, todo se ve de otra manera.

Moll suprimió casi por completo la historia de Inés, presentando sucintamente el descubrimiento del embarazo de un monja de la congregación de Santa Clara por Ambrosio —Vincent Cassel—, y su condena por parte de la madre superiora —Geraldine Chaplin—, con el interés de mostrar el carácter implacable del prior, y ahondar en la presentación de una casta religiosa corrupta, caduca y cruel. Sin



embargo, usa una imagen, y sólo una, de un cuento de fantasmas y apariciones que Lewis incluye en la historia de Inés; se trata de la leyenda de la monja sangrienta. Moll, para acrecentar la tortura moral del monje por sus pecados y excesos, le presenta la aparición fantasmal de la monja que murió en el calabozo mientras él espera por Matilde —Déborah François— en el cementerio que ambas órdenes comparten. Y hasta ahí la inclusión de la historia de Inés en la película (foto 1).

Por otro lado, la relación de Matilde, Ambrosio y Antonia —Joséphine Japy— es respetada *grosso modo* por Moll, la primera como enviada y adoradora del Demonio, el segundo como un ídolo caído de virtud y la tercera como una dulce y adorable joven que será víctima del vicio del monje. Los detalles que describen los modos y acontecimientos protagonizados por unos y otros varían, fundamentalmente para simplificar una trama compleja y plagada de historias, conflictos de emociones y personajes de todo tipo, y a la vez, para reducirla a unos pocos personajes y escenarios. Aun así, la versión de Moll es densa y macilenta en cuanto al desarrollo de la acción, así como seca y desnuda en cuanto a su puesta en escena y su estética.

Nadie podría dudar de que Moll ha entendido el ambiente, los espacios y los motivos góticos, y si, por un lado, elimina algunos de los que aparecen en la novela, por otro, añade nuevos lugares que diversifican la ambientación. Por ejemplo, uno de los espacios más importantes de la novela es la cripta del convento, donde suceden los acontecimientos más horribles de la trama —el encerramiento y la tortura de Inés, la deshonra y el asesinato de Antonia y los tratos con el Diablo de Matilde—; sin embargo, no aparece en la película a excepción de esas pocas escenas donde Inés es encerrada por sus compañeras monjas y son ellas mismas —contradiciendo el fin que para ella pensó Lewis— las que recogen su cadáver tiempo más tarde. Moll prescinde del carácter simbólico que el texto escrito confiere a esa mazmorra, descrita como un laberíntico entramado de pasadizos, trampillas, celdas y cubículos tenebrosos y oscuros donde el lector y los personajes encuentran osarios y criaturas nauseabundas junto a imágenes de santas y otros símbolos religiosos.

En la literatura gótica, la cripta bajo tierra, los pasadizos subterráneos y las cámaras de tortura en un nivel inferior al de la superficie, siempre simbolizan lo subconsciente, lo instintivo, lo que debe ser negado, escondido o censurado². En la negrura de esos espacios se hace poco visible lo oscuro que el hombre esconde en sí mismo, y que emana del ser humano de manera atroz, como es el caso de los personajes que presenta la novela. Se opone a la superficie iluminada, donde la vida se desarrolla con aparente normalidad, donde los comportamientos son comedidos y se intentan ajustar a lo moral y religiosamente permitido, pero todo es pura apariencia.

Por el contrario, Moll hace mayor uso que Lewis de los espacios exteriores —en el caso de la historia que gira en torno a Ambrosio, claro está—, que se reducen a la ciudad y el entorno del monasterio de los capuchinos —ambientado en el monasterio de Santes Creus de Tarragona—, situado en medio de un paraje inhóspito (foto 2), una especie de desierto o estepa, donde la edificación gótica se alza

² FORD, *op. cit.*, pp. 116-117.





Foto 2. El monasterio de los capuchinos se erige en medio de un cerro, dominando el paisaje.

Foto 3. Las monjas de Santa Clara cruzan la estepa hasta llegar al monasterio.



dominando todo el paisaje y cuyos colores predominantes son, de día, el amarillo de la tierra y el azul del cielo (foto 3), y de noche, el gris. El tratamiento visual que Moll hace de los paisajes es muy hermoso y poético, y evidencia poseer un enorme acervo pictórico, ya que muchas de sus imágenes son cuadros fílmicos, con valor artístico en sí mismos, sin necesidad de mayor contenido u ornamento.

De hecho, la ubicación del monasterio es mucho más gótica que la ofrecida por Lewis. Esto quiere decir que la soledad de un paisaje lóbrego, silencioso y solitario, es sin duda un guiño al paisaje moralizado tan del gusto gótico y romántico. El ser humano en estos parajes se siente indefenso y amenazado, es consciente de su pequeñez y fragilidad y los peligros se hacen más evidentes. Lewis, sin embargo, localiza el convento junto al de Santa Clara, en medio de la ciudad de Madrid, enclavados dentro del mundo habitado y normal, separados de él por unos muros que, en realidad protegen a ese mundo corriente de la amenaza inmoral y maligna. Este es uno de los puntos donde Lewis muestra su visión subvertida de la moral establecida, lo que le granjeó críticas lacerantes tras la publicación de su obra: él presenta la ciudad como un lugar donde habitan los personajes, donde desarrollan su vida dentro de los códigos morales establecidos (fotos 4 y 5). El peligro, los crímenes, el pecado y el vicio, la amenaza a la moral y la cordura los ubica dentro de los dos edificios religiosos. Es como si la población estuviera a salvo, siempre y cuando se mantenga alejada de sus muros y no se deje atrapar por el torbellino de maldad que se esconde en su interior.

En la cinta, la ciudad aparece en varias ocasiones, la más ilustrativa es la escena del inicio del filme, en la que se explica cómo Ambrosio llegó al monasterio en



Fotos 4 y 5. La ciudad de noche y de día.

brazos de un enviado de su abuelo (foto 7) que, bajo una intensa tormenta, deambula por la ciudad buscando dónde dar fin a la vida del pequeño. Finalmente, y movido por la piedad que despierta tan frágil criatura y la visión de una Virgen de piedra iluminada convenientemente por un rayo (foto 6), el desgraciado deja al niño donde cree que es mejor, a las puertas del edificio capuchino, al que llega tras atravesar el paraje solitario y tempestuoso que separa Madrid del monasterio. Esta escena, en realidad, se vuelve simbólica y el espectador la va entendiendo a medida que transcurre el filme. Por un lado, se trata de una noche tormentosa, y es que la tormenta es siempre digna y frecuente acompañante de las escenas nocturnas más aterradoras del cine, augura el mal que está por venir —el que representará Ambrosio en edad adulta—, y también sirve de marco amenazador para acontecimientos peligrosos o dramáticos, en este caso, el abandono del niño. Simbólica es también la presencia de los cuervos en la cruz de piedra que antecede la puerta del templo (foto 8). Animal representativo de los malos augurios y profecías, y también es atributo del Maligno, simbolizando sus artimañas para incitar a la caída en el pecado³, constituyendo a

³ COOPER, J.C. (2000): *Diccionario de símbolos*, México, Gustavo Gili, p. 64.

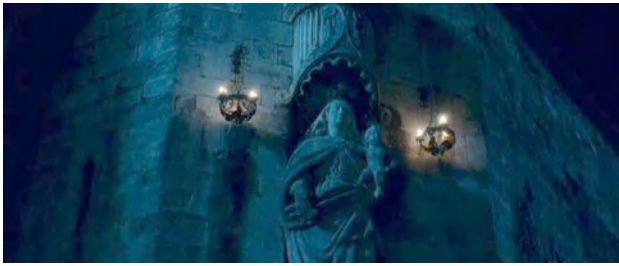


Foto 6. La visión de la Virgen de piedra, persuade al enviado de matar al pequeño Ambrosio.



Foto 7. Los parajes por donde el enviado deambula son de más puro estilo gótico.



Foto 8. Los cuervos son testigos del abandono del niño y presagian un futuro dramático para él.

todas luces una señal premonitoria de la vida de Ambrosio, marcada por la tentación, el pecado y la muerte. En número de tres también aparecerá este animal acechando y picoteando el cuerpo de Ambrosio cuando alcanza su muerte al final de la cinta.



Foto 9. La mancha del pequeño Ambrosio alerta a los monjes de que puede ser una marca del Demonio.

Iluminado por la luz, el cuerpo del bebé queda descubierto y a la vista de los monjes. La mancha que rodea el hombro del bebé (foto 9) es tomada por algunos de los monjes como señal del Diablo, pero la cordura del Padre Miguel, quien se convertirá en el tutor y mentor de Ambrosio, disipa cualquier duda entre sus hermanos, que lo acogen como a uno más. Pero, ante este inicio ¿cuál es la pregunta? ¿Es Ambrosio víctima de una formación religiosa castrante que le convierte en un criminal? ¿O la víctima será en realidad la comunidad religiosa, teniendo en cuenta la natural tendencia al mal de Ambrosio? El filme de Moll no lo deja demasiado claro. En Lewis no hay duda, por un lado desvela una crítica acérrima a una institución caduca, represora e hipócrita, y por otra, una desconfianza total en la naturaleza del ser humano —un punto de vista totalmente opuesto al que hasta entonces había presentado la novela y el pensamiento ilustrados—, tendente al mal y al vicio, y que empeora sobremanera cuando entra en contacto con la religión y el fanatismo. Son innumerables las veces que Lewis aprovecha cualquier ocasión que le brinda el argumento para poner en cuestión las costumbres, creencias y prejuicios que en la población genera la pernicioso influencia de la religiosidad. No es casualidad que el escritor escogiera España como lugar para su historia, dotada de un catolicismo percibido como pernicioso para los anglosajones, a los que horrorizaba sus idolatrías, su Inquisición y sus costumbres bárbaras.

Lewis sitúa la noche en la que se desata el terrible asalto al convento, el asesinato de la abadesa, la muerte de Antonia y el apresamiento de Ambrosio, en la noche de Santa Clara, durante una procesión que describe con todo detalle (foto 10), mostrando un rito pomposo, lleno de lujo y belleza, escondiendo la hipocresía de unas comunidades dirigidas por corruptos y una masa de feligreses embrutecidos y supersticiosos que pasan de la piedad a la violencia con una facilidad, como poco, peligrosa. Moll también muestra un rito católico, pero él escoge esa ocasión como marco para el ultraje de Antonia. Ambrosio osa deambular por la ciudad durante una procesión en la que la comunidad, ordenada y piadosa, sigue a una imagen mariana. Las vistas de la urbe, oscura y silenciosa, iluminada por una multitud de cirios, genera más inquietud que tranquilidad. Mientras la comunidad de feligreses honra a una Virgen, Antonia es deshonrada para siempre.



Foto 10. La procesión católica ilumina la ciudad oscura y silenciosa.



Foto 11. Ambrosio es conocido en toda la ciudad por sus elocuentes sermones y sus muestras de rectitud y religiosidad exacerbadas.

Quizás Moll hace una crítica superficial a la religión, que se percibe sobre todo en la pequeña historia de Inés, puesto que, a pesar de todo, Ambrosio aparece víctima de la influencia del Demonio, a través de un vehículo femenino, sin cuya intercesión es muy posible que el monje no hubiera caído jamás en desgracia, o eso es al menos lo que se insinúa en la película. De hecho, hay una escena muy interesante en este sentido. El prólogo del filme presenta al abad confesando a un aristócrata —Satanás caracterizado— que le cuenta su debilidad por las niñas, cuanto más dulces e inocentes, más se desboca su lascivia. Una de sus víctimas es además su sobrina, lo que resulta más repulsivo aún, pues la violación es agravada por el incesto. El monje se mantiene inflexible, no pestañea, no muestra ni la más mínima curiosidad. Claro, ni él ni el espectador saben de quién se trata, algo que sólo se descubre al final de la trama. Consciente de que su intento es ahora en vano, el Maléfico le enviará a Matilde, pues es el orgullo de Ambrosio lo que incita a provocarlo, a empujarlo al pecado y a su consecuente caída. Creyéndose incorruptible y alagado en su papel, el abad es implacable con la debilidad ajena, y lo manifiesta a través de sus penitencias, sus sermones y sus acciones, su peor vicio no es la lujuria, sino la soberbia. Y será este pecado la llave de todos los demás, por los que será justamente castigado.





La evolución del Ambrosio literario es más profunda ya que es consciente de sus pecados y su moral cae en un círculo vicioso imparable pero consecuente. Él conoce en todo momento la gravedad de sus acciones, pero es más fuerte su instinto y naturaleza corrupta que el peso de sus enseñanzas. Además, ser religioso le exime de la ignorancia del pecador profano. El papel de Matilde es el de facilitadora, pues parece que sin ella Ambrosio nunca hubiera caído en el pecado, ya que en el interior del monasterio no se daba el hábitat adecuado para ello, algo que el Diablo sabe muy bien⁴. La natural tendencia del prior al pecado hubiera quedado dormida de no ser por ella. En el caso del Ambrosio fílmico, y pese a la acertada interpretación de Cassel, que mantiene un perfecto equilibrio entre vicio y contención, su evolución no es tan consciente, no se leen sus pensamientos, sus conflictos internos o sus continuos reproches y autojustificaciones que, sin embargo, el abad de Lewis sí ofrece, para mayor horror del lector. Ambrosio es el perfecto villano gótico, el que persigue a la doncella, cuyas inocencia y virtud la hacen aún más estimulante. El villano de Lewis tiene además una profundidad psicológica inusitada.

Matilde es otro de los personajes principales. En ambos textos se trata de una mujer disfrazada de novicio y que esconde el rostro tras una máscara. Lewis explica el ingreso de Rosario en la comunidad como el resultado de un pacto entre un hombre adinerado y la orden, sin más. Moll, sin embargo, presenta su ingreso como deseo expreso del joven, llamado esta vez Valerio, para huir del mundo, motivado por las desgracias vividas. Víctima de un horrible incendio, oculta sus cicatrices con la máscara. Independientemente de estos detalles, en ambos casos, el novicio se delata como mujer ante su mentor explicando la necesidad de acercarse a Ambrosio, empujada por la gran admiración que siente por él y la virtud que lo ha hecho famoso. Sin embargo, su descubrimiento es el inicio de las tentaciones del abad. La Matilde literaria incluso tiene el mismo rostro que la Virgen que Ambrosio tiene representada en un cuadro que cuelga de su celda, a la que continuamente admira y por la que en ocasiones siente una muy ambigua atracción. La Matilde fílmica es, sin embargo, una mujer dotada de una natural voluptuosidad, un rostro inquietante y una cabellera pelirroja. La elección del color del cabello no es fortuita, ya que, tradicionalmente, los cabellos rojos son atributo de las mujeres lascivas, malignas y pecadoras⁵.

Moll ofrece una Matilde plana, su presencia misteriosa e inquietante bajo su máscara (foto 12), se torna complaciente y poco comunicativa luego. Es tan sólo un instrumento de las artimañas de Satanás y de la lascivia de Ambrosio. Su evolución es mínima y pasa pronto a un segundo plano. Lewis, por el contrario, le confiere mucho más peso dramático. Rosario, ya desde su papel como novicio, se trasluce

⁴ En la novela, el personaje de Lorenzo de Medinacelli hace una interesantísima disertación acerca de esta idea: la protección que el monasterio significa para Ambrosio y lo fácil que es mantenerse alejado del pecado dándole la espalda al mundo exterior, manteniéndose recluso del mismo mediante los muros del monasterio. LEWIS, Mathew Gregory (1997): *El monje*, Madrid, Valdemar, p. 31.

⁵ Para saber más sobre la simbología del cabello, BORNAY, Erika (1997): *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra.



Foto 12. Matilde lleva una inquietante máscara para esconder su verdadero dulce rostro, pero éste también funciona como la máscara del Demonio que se esconde tras ella.



Foto 13. En los últimos suplicios de Ambrosio antes de su ejecución, Matilde se les presenta como una hermosa diosa pagana.

como un ser bello, luego, cuando ya se presenta como Matilde, es como una sirena, de belleza tan extrema como peligrosa, y a medida que Ambrosio es más dependiente de sus placeres y su complicidad, su verdadero carácter se va descubriendo. Se trata de una mujer inteligente, maquinadora, fría e insensible, una creación concienzuda del Diablo.

El personaje más coincidente entre Lewis y Moll es la dulce Antonia. En la película, su aparición en la vida del monje es también muy distinta respecto a la novela, pero más gótica si cabe. Lewis la presenta al inicio como una dulce recién llegada a la ciudad que queda totalmente absorta ante el sermón de quien todos





Foto 14. Esta imagen, onírica y real al mismo tiempo, tiene un marcado carácter pictórico.



Foto 15. El monje visita a Antonia; ella juguetea con un pequeño gato, atributo de su inocencia.

hablan. Hasta ahí todo coincide, pero Antonia llega a la vida del Ambrosio de Moll nada menos que a través de una escena onírica (foto 14). El abad le cuenta al padre Miguel un sueño que se repite con cierta frecuencia y que le atormenta: el monje se encuentra sobre el techo del convento y desde ahí, junto a la cruz de piedra que se alza frente a la puerta del templo, puede ver a una mujer rezando, vestida de un rojo intenso que contrasta fuertemente con todo el entorno —en una imagen de marcada influencia pictórica—. Se acerca a ella, que está de espaldas, con la intención de tocarla, pero no puede. La escena se repite posteriormente en la realidad y se descubre que esa figura es Antonia, que le visita para rogarle que acuda a su casa a ver a su madre, gravemente enferma. Sabe que sus palabras y consuelo le harán bien.

Sin lugar a dudas, la explicación del padre Miguel de que la figura roja es la Virgen poco convence al abad, tampoco a los espectadores. El sueño anticipa a Ambrosio la visita de Antonia, y si no la puede tocar, es porque en realidad Ambrosio no puede acceder a ella y muchas son las razones: él es un hombre consagrado a la Iglesia, ella es una doncella y además, su hermana, aunque él esto aún no lo sabe.



Foto 16. Ambrosio se dirige a la casa de Antonia cruzando el paraje inhóspito y la ciudad en medio de la noche, en una especie de paseo iniciático hacia su perdición.

Sin embargo, el rojo de su vestimenta no parece tratarse de una elección casual. El rojo puede simbolizar la pasión que ella despertará en él, también puede referirse a la muerte, que acecha a ambos, o, por último, podría hacer alusión al fuego, a las llamas abrasadoras que el monje con toda seguridad sufrirá en el infierno.

De todas las aberraciones que Lewis propuso en su libro, no destaca el asesinato, el matricidio o la violación, sino el incesto. No obstante, y para alivio de los pecados del monje, Ambrosio ignoraba que Antonia fuera su hermana. Y en la forma en la que el protagonista descubre el secreto familiar, también discrepan anchamente Moll y Lewis. Éste pone en boca del propio Demonio las palabras reveladoras, justo después de que el abad le vendiera su alma a cambio de librarse del Santo Oficio, y justo antes de comenzar su lenta y dolorosa muerte. Moll, sin embargo, lo presenta de una forma totalmente distinta, apoyándose más en la imagen y menos en la palabra, en una secuencia intensa y lograda.

Cuando Ambrosio le confiesa a Matilde su obsesión por Antonia, aquélla, facilitadora de todos los pecados y crímenes del monje, le ofrece su ayuda invocando al Diablo. Esta ayuda consistirá en el uso de una rama de mirto embrujada que abrirá todas las puertas de la casa de Antonia y doblará la voluntad de la joven. En medio de la noche, el prior se dirige a casa de la desdichada, deambulando solo, escondido bajo su hábito. Cada puerta cerrada es abierta con un solo golpe de la vara. Cuando llega a la alcoba de Antonia, ésta duerme plácidamente, angelical y vestida de blanco, como una novia en su noche de bodas. Recordando a las más emblemáticas escenas vampíricas, el monje se aproxima a su cama y su figura se proyecta sobre ella. Lewis confiere a la rama un poder somnífero, pero en la cinta Moll ofrece un poder mucho más explícito, el de someter la voluntad de la joven,





Foto 17. Antonia parece despertar de su desgracia ajena a su realidad.

que recibe al religioso con los brazos abiertos y gesto complaciente. La madre de Antonia los descubre y Ambrosio, resuelto a no dejar testigos, se acerca a Elvira para hacerla callar. Justo antes de que él le clave el cuchillo que la buena mujer llevaba para defender a su niña, Elvira ve con estupor que tiene la misma mancha en el hombro que su niño perdido, y lo llama por su verdadero nombre, Mateo. Sin más explicación o palabras, sólo observando el gesto contrariado de Ambrosio, el espectador sabe que el protagonista ha entendido la gravedad de sus crímenes; ha abusado y cohabitado con su hermana y ha matado a su madre.

Otra de las grandes discrepancias entre Lewis y Moll es el final de *El monje*. El cineasta ofrece un final extraño y visualmente llamativo. Tras ser apresado, el monje da con sus huesos en un paraje desértico. Allí, moribundo, es visitado por el Diablo que intentó tentarlo al principio del filme con los mismos pecados en los que él iba a caer posteriormente, la lujuria, el ultraje a una doncella y el incesto. El Demonio le recuerda una de las frases lapidarias del prior: «*Satanás sólo tiene el poder que nosotros queramos otorgarle*», fustigándole con una lección que ataca, por encima de todos sus vicios, el de la soberbia. Sin embargo, y distanciándose sobremanera de la novela, en la que el monje sólo vende su alma al Diablo para librarse de los tormentos de la Inquisición, en la película, Ambrosio queda redimido ante el espectador cuando cede su alma al Maléfico con la única condición de salvar a Antonia de la locura y procurarle una vida feliz. Moll así subvierte totalmente la moraleja de Lewis, ofreciendo un atisbo de esperanza y fe en el género humano, que el escritor niega tajantemente.

Respecto al Demonio, Moll prefirió una representación mucho menos evidente que la de Lewis, negándole a la película la sobrenaturalidad que la novela tiene. El primero —encarnado por Sergi López— tiene la presencia de un noble español, un hombre en apariencia honorable y cabal. Sólo el monje, que es su confesor, sabe en principio qué esconde ese aristócrata innoble, pero hasta al propio prior se le escapa de quién se trata realmente. La moraleja de esta elección es sencilla, el Diablo está



Fotos 18 y 19. Los últimos días del monje suceden entre los calabozos de la Santa Inquisición y el desierto donde el Diablo le ofrece unirse a sus hordas.

en todas partes y su capacidad de instalarse sin ser percibido lo hace doblemente peligroso: tentando a cualquier persona, en cualquier entorno y con las más sutiles artimañas. Lewis describe las apariciones de Satanás con otro matiz, el que le permite el entorno de la novela gótica de horror, en la que lo sobrenatural irrumpe en la normalidad para mayor espanto de los mortales. Su primera aparición —cuando Matilde lo invoca para allanar sus planes con Antonia— lo hace en forma de efebo obediente, antes de que Ambrosio solicite directamente su intercesión. Luego, se manifiesta en su horrenda magnificencia, como es presentado en las más aterradoras imágenes medievales. Es el monstruo sobrenatural que lo salva del Santo Oficio para luego despeñarlo al final de la novela.

Tras todas estas ideas comparativas entre texto fílmico y literario, no se esconde ningún interés meramente descriptivo. La idea que subyace en muchas de estas diferencias es que la película de Moll no pretendió ser nunca una película de terror, sino un drama teñido de suspense. Para un lector del siglo XVIII, leer descripciones de algunos de los crímenes relatados, imaginar algunas de sus escenas o simplemente abstraerse a algunas de las descripciones pormenorizadas de lugares





Foto 20. Las gárgolas y los relieves góticos del monasterio ofrecen imágenes demoníacas que aluden a los terrores del infierno, siendo en algunos momentos protagonistas de la acción, como aquella escena en la que una gárgola mata al monje que descubre la aventura de Valerio y Ambrosio.

como la cripta, el cementerio o el paraje donde el Demonio llevó a Ambrosio para luego matarlo, debieron ser verdaderamente inquietantes. De hecho, la novela gótica tenía como único fin inquietar, aterrorizar y volcar todo aquello que era evitado en la literatura anterior y coetánea por inmoral, horrible y aterrador. Quizás Moll se interesó más por la visión crítica y subversiva de la historia —sobre todo en el plano religioso—, por mostrar una casta, la religiosa, devorada por sus propias normas y prejuicios y, sobre todo, por ofrecer una moraleja en la que debe quedar claro que nadie, por muy recto o virtuoso que sea, puede mostrar poca piedad con sus semejantes pues, en el momento de mayor convencimiento, puede ser víctima de sus propias censuras y castigos. Es un canto a la incapacidad de cualquier ser humano de alcanzar la virtud absoluta.

Lewis, por su parte, profundiza mucho más en la crítica lacerante, pero se deleita en los detalles, en la maldad de los malos y en la bondad de los buenos, en la gravedad de cada pecado, en la evolución de los personajes, haciendo hincapié en lo sobrenatural y espantoso, y narrando pormenorizadamente cada escena, cada ultraje y cada imagen terrorífica. Sin embargo, en un espectador del siglo XXI es mucho más difícil de generar terror que en un lector del XVIII, aun cuando éste tenía que poner mucho de su parte y dotarse de mucha imaginación para dar vida en su mente a la historia de Lewis.

Moll, y como ya adelantamos anteriormente, sí es capaz de captar algunos de los elementos que definieron a la novela gótica. En las ambientaciones recupera los parajes solitarios y amenazadores, ofrece la visión de una ciudad nocturna y solitaria, los personajes deambulan por la arquitectura, fundamentalmente gótica, deleítán-

dose en sus detalles —gárgolas, frisos, el claustro del convento—, gusta de llevar a los personajes a cementerios y criptas, y dota a los espacios cerrados de una lectura simbólica por encima de elegirlos como mero escenario. El continuo enfrentamiento entre fuera y dentro remite directamente a conceptos opuestos tales como seguridad-peligro, moral-inmoral, bien-mal, virtud-pecado, normalidad-sobrenaturalidad, luz-oscuridad, vida-muerte... cuya lucha constante es la verdadera protagonista.

En cuanto a aspectos argumentales y temáticos, Moll también es influido por el género gótico. Sin duda el eterno conflicto entre el bien y el mal es fundamental, así como las alusiones a acontecimientos sobrenaturales —los tratos con el Demonio y las apariciones fantasmales— las intrigas familiares que condicionan el devenir de los personajes, el poder corrupto —en este caso el religioso—, y las escenas oníricas, que contienen un fuerte poder simbólico y profético, pues los sueños no son mero reflejo de las inquietudes de los protagonistas sino que se usan como auténticas premoniciones de lo que está por acontecer.

En tercer lugar, no hay duda de que Moll ha trabajado a los personajes de manera que todos y cada uno de los protagonistas podrían incluirse en las categorías fundamentales del género: el villano o monstruo moral que persigue a la inocencia —Ambrosio—, la bruja adoradora del Demonio que personifica la maldad y el vicio escondidos tras una belleza pecaminosa —Matilde—, la mujer mala, cruel y represiva —la madre superiora—, la doncella perseguida —Antonia—, la presencia fantasmal —la joven monja sacrificada—, el joven y apuesto héroe —Lorenzo—... Y que todos ellos sirven para profundizar en el eterno conflicto que ha caracterizado la condición humana, aquel que pone de manifiesto su igual inclinación al bien como al mal.



FLASH GORDON: DE LOS SERIALES DE LOS AÑOS 30 A LAS ACTUALES SAGAS DE CIENCIA FICCIÓN

Tomás Martín Hernández

RESUMEN

El actual auge de la relación entre cómic y cine es resultado de un proceso histórico que se inicia con personajes como Flash Gordon. Para recordarlo, comenzaremos refiriéndonos a los años 30 del siglo xx, década en la que Flash Gordon ve la luz; y dentro de este periodo, en los mundos de la literatura, el cine y el cómic de ciencia ficción. Esbozaremos aquí el perfil de uno de los más influyentes héroes de papel de todos los tiempos. A continuación pasaremos a recordar su posterior traslado a los medios audiovisuales y a otros soportes. Todo ello dentro del proceso que se origina en los seriales y culmina en las actuales sagas cinematográficas. Finalmente, analizaremos su legado e influencia definitiva, sobre todo, en algunos de los universos creados por la ciencia ficción.

PALABRAS CLAVE: Flash Gordon, ciencia ficción, *space opera*, superhéroe, serial, saga.

ABSTRACT

«Flash Gordon: From Serial Films Of The Thirties To Nowadays Sci-Fi Cycles». The current surge of the relationship between comics and movies is a result of a historical process that begins with characters such as Flash Gordon. We will start referring to the 1930s, a decade in which Flash Gordon appears; and within this period in the worlds of literature, movies and science fiction comics. Here we will outline the profile of one of the most influential paper heroes of all times. Then we will remember its later transfer to the audiovisual means and the other supports. All within the process that originates in the serials and culminates in the current cinematographic sagas. Finally, we will analyze its legacy and definitive influence, above all, in some of the universe created by science fiction.

KEY WORDS: Flash Gordon, science fiction, space opera, superhero, serial, saga.

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre el cómic y el cine pasa en la actualidad por uno de sus más importantes momentos. Ello se ha debido, principalmente, a los desarrollos tecnológicos que han posibilitado trasladar a la pantallas todas las exigencias gráficas de la viñetas. Ejemplos de este auge serían la adaptación de *Tin-Tin* de Steven Spielberg y Peter Jackson, la trilogía de *Batman* de Christopher Nolan o la proliferación de



títulos provenientes de *Marvel Cómics*. Sin embargo, esta conexión es ante todo resultado de un complejo proceso histórico. En este han intervenido elementos estéticos y narrativos que han sido reflejados en los múltiples personajes y sus desarrollos. Muchos de ellos se han convertido en auténticos iconos, mientras que de otros se hace necesario recordar su enorme importancia histórica. De esta forma, en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona de 2009 se podía visitar una exposición sobre Flash Gordon. La exposición era uno de los actos que conmemoraba el 75 cumpleaños de uno de los personajes que han vertebrado, entre otras cuestiones, el género de la ciencia ficción. Realizar un recorrido por el origen, el semblante y el legado de Flash Gordon es el propósito de las siguientes palabras.

2. AÑOS 30: ORÍGENES DEL HÉROE

2.1. LITERATURA, CINE Y CÓMIC DE CIENCIA FICCIÓN

Durante los años treinta, las naves espaciales que transportaban a los intrépidos protagonistas de ficción para correr peligrosas y excitantes aventuras en mil mundos diferentes eran de propulsión atómica. El átomo estaba de moda, y el inmenso poder contenido en el mismo parecía ser capaz de impulsar a la humanidad a una edad de oro en la que nuestros límites solo se verían contenidos por nuestra imaginación. La ciencia ficción había pasado de Julio Verne a Flash Gordon.

Con estas palabras, recogidas en la página web de Fran Kapilla, se podría comenzar a caracterizar la ciencia ficción de los años 30. Tanto los diferentes elementos estéticos como los autores, medios y personajes de este periodo constituyen el escenario en el que situar al personaje que nos ocupa.

Lo primero que habría que recordar, siguiendo a Kapilla, es el hecho de cómo la ficción, en cualquiera de sus medios y estilos, se sirve de la época en la que surge. De momento baste señalar que, en este periodo, las aplicaciones y posibilidades de la ciencia son contempladas con total optimismo. Estamos en la década anterior a la de la 2ª Guerra Mundial, en la que esta valoración cambiará completamente. Todavía en el primer tercio del siglo xx la influencia de Julio Verne y su optimismo con respecto a la ciencia se dejan notar. Atrás parecen quedar las obras de Mary Shelley o H.G. Wells, los otros dos grandes del siglo xix en ciencia ficción, que defendieron perspectivas mucho más críticas hacia la ciencia.

Aunque el punto de vista de estos dos autores citados se retomará con posterioridad, la literatura de ciencia ficción de los años 30 no anda precisamente escasa de posturas problemáticas. Recordemos que en la década anterior, en 1926, Hugo Gernsback había fundado la revista *Amazing Stories*, decana de la ciencia ficción. La época de los 30 comienza cuando en 1931 el checo Karel Capek escribe su famosa obra teatral *R.U.R.* En esta se parte de la idea de *esclavo* para trasladarla al concepto de *robot*, como réplica mecánica del ser humano. Por su parte, Aldous Huxley, un año más tarde, en su ampliamente reconocida *Un mundo feliz*, lograba adelantarse más de medio siglo al debate bioético de tan plena actualidad. En 1937 John W.



Campbell comienza con la publicación de la revista *Astounding Science Fiction*, auténtica precursora de la literatura *Pulp* y baluarte de la ciencia ficción. Con todos ellos se habían sentado las bases del estilo y de los contenidos más usuales del género¹.

Otros muchos autores irían a apoyar con su creatividad la ciencia ficción de principios de siglo en este periodo. Dos auténticos *filósofos de la fantasía*, como los denomina Miquel Barceló², comenzaron sus obras en esta década. El primero de ellos, Olaf Stapledon, que en 1937, con *Hacedor de Estrellas*, sentó las bases de la mayoría de temáticas recurrentes en la ciencia ficción. Por las páginas de esta magna y seminal obra desfilaron tanto los viajes en el espacio y en el tiempo como los alienígenas y las civilizaciones extraterrestres. Por su parte, Clive S. Lewis fusionó este género con el de la literatura fantástica y logró plasmar en su *Trilogía del Planeta Silencioso*, iniciada en 1938, otros muchos de los temas del universo *fantacientífico*.

No obstante, en relación con Flash Gordon, es obligada mención la novela *Cuando los mundos chocan*, escrita en 1932 por Philip Wylie y Edwin Balmer. Este relato, trasladado al cine en 1951 por Rudolph Mate, se planteó la posibilidad de que un planeta pudiera chocar con la Tierra, produciéndose su imparable destrucción. Eje argumental este que dio pie a las aventuras que nuestro héroe comenzó a vivir en las tiras de cómics. El propio Philip Wylie escribió en 1930 su obra *Gladiator. El Superhombre*, a la que se considera precursora de *Superman*. Por lo que se podría encontrar en este autor los orígenes tanto de Flash Gordon, aunque sea solo en el esquema narrativo, como del primero de los superhéroes³.

En cuanto al cine de ciencia ficción, uno de los medios en los que nuestro héroe ha tenido una más larga vida, la década de los 30 no es menos interesante. Y esto a pesar de que algunos especialistas, Javier Membra⁴ o Jordi Costa⁵ entre otros, se hayan afanado en repetir la escasa importancia de este periodo para el género. Destacan en este momento las producciones de la Universal que, tanto en estilo como en temática, determinarán buena parte del cine fantástico y de ciencia ficción posterior. Sea un buen ejemplo de ello la película *El Doctor Frankenstein (J. Whale 1931)*, con la que se abrió la década. Si la novela en la que se inspira supuso para algunos historiadores el inicio del género al que pertenece Flash Gordon, la influencia cinematográfica de esta cinta no resulta inferior. Pero otros muchos son los títulos de gran relevancia. A modo de ejemplo podríamos citar *Jekyll y Hyde (R. Mamoulian 1932)*, una de las mejores adaptaciones del clásico de Stevenson; o *La*

¹ Para introducirse en la ciencia ficción de los años 30 se podría consultar: CLUTE, John (1995/1996): *Ciencia ficción. Enciclopedia Ilustrada*, Barcelona, Ediciones B; en COMA, Javier y GUBERN, Roman (1988): *Los cómics en Hollywood*, Barcelona, Plaza & Janés; en COSTA, Jordi. (1997): *Hay algo ahí fuera. Una historia del cine de ciencia ficción*, Barcelona, Glenat; en HARDY, Phil (ed.) (1991): *Science fiction. The Aurum film encyclopedia*, Londres, Aurum Press.

² BARCELÓ, Miquel (1990): *Ciencia ficción. Guía de lectura*, Barcelona, Ediciones B.

³ Son muchos los estudios en los que se sitúa a Superman como el primer superhéroe. Uno de los más recientes es MORRISON, Grant (2011): *Supergods. Héroe, mitos e historias del cómic*, Madrid, Turner Publicaciones.

⁴ MEMBA, Javier (2007): *La edad de oro de la ciencia ficción (1950-1968)*, Madrid, T&B.

⁵ COSTA, Jordi: *op. cit.*



isla de las Almas Perdidas (E.C. Kenton 1932), donde se hace una adaptación de la obra de H.G. Wells, quien en su novela *La isla del Doctor Moreau* cuestionaba la utilización del darwinismo, con un discurso muy parecido al actual debate bioético. En el guión de este clásico también intervino Philip Wylie, lo que debería hacernos recordar la importancia que tienen nombres no especialmente conocidos.

La Universal y Wells volvieron a quedar unidos en *El hombre invisible* (J. Whale 1933), otro de los grandes títulos de ciencia ficción de todos los tiempos, donde se desarrollaba la relación entre ciencia y ética. De este mismo año fue una producción tan absolutamente gigante, en todas las acepciones del término, como *King Kong* (E.B. Schoedsack-M.C. Cooper 1933). El gran gorila, indiscutible rey del cine para muchos especialistas, ha continuado teniendo una enorme vigencia y repercusión hasta nuestros días. Desde múltiples perspectivas, otros muchos títulos fueron también representantes de esta época: *Gold* (K. Hartl 1934) partía de un argumento basado en el viejo sueño alquimista de crear oro; *El Golem* (J. Duvivier 1935) proponía el tema de la vida artificial, tan central en las temáticas de ciencia ficción, pero tratado desde la magia y la religión; *Las manos de Orlac* (K. Freund 1935) volvía a incidir en las repercusiones morales del uso de la ciencia y, sobre todo, de la tecnología.

Lejos de disminuir un ápice en calidad o interés, las producciones de la segunda mitad de la década continuaron manteniendo un gran nivel. Con *El rayo invisible* (L. Hillyer 1936) se continuó indagando en las cuestiones que irán configurando la ciencia ficción; desde el viaje en el tiempo hasta el uso de la técnica. Por su parte, *El Mundo Futuro* (W.C. Menzies 1936), también inspirado en Wells, fue uno de los contados filmes de ciencia ficción en los que la ciencia aparece como salvadora. La Universal había continuado su periplo a lo largo de la década utilizando, entre otros muchos, el personaje de Frankenstein como signo distintivo de la ciencia ficción. En 1935 el mismo equipo de *El Doctor Frankenstein* logró mejorar su propuesta con *La novia de Frankenstein* (J. Whale 1935). La trilogía de la Universal finalizó con *La sombra de Frankenstein* (R.V. Lee 1939), dando lugar a muy numerosas versiones posteriores.

Como podemos apreciar a partir del breve recorrido realizado, Flash Gordon nació en una época en la que la ciencia ficción cinematográfica era un género en construcción. Se estaban gestando tanto las temáticas como las estéticas que funcionarían como fuentes de referencia para toda la ciencia ficción posterior. En este periodo se llegaron a realizar tres seriales, siguiendo las pautas de la época y con producción de la Universal, sobre nuestro héroe; y acerca de ellos versará uno de los siguientes apartados del presente artículo. Aunque no podemos dejar de mencionar, en este contexto, la película *La máscara de Fu Manchú* (Ch. Brabin 1932) como clara precursora de uno de los personajes centrales de estos seriales. Nos referimos, por supuesto, al archienemigo del héroe que en la figura del emperador Ming reconvirtió el «peligro amarillo» en amenaza extraterrestre.

Ni la literatura ni el cine de ciencia ficción son los medios en los que se originó Flash Gordon. Como es bien sabido este tuvo su alumbramiento en las viñetas del cómic en una época donde este medio se encontraba en auténtica ebullición. Tanto la importancia como el número de personajes que protagonizaron las páginas del



noveno arte de este periodo son incontables. Fueron estos los momentos del auge de detectives como Dick Tracy o de las múltiples adaptaciones de Tarzán. Fue esta la época en la que Harold Foster, a modo de ejemplo, estaba dibujando su inolvidable *El Príncipe Valiente*. Y fue este entorno el que hizo posible el surgimiento tanto del *héroe espacial* como del *superhéroe*, tipologías de personajes que Flash Gordon resume y modela de manera rotunda.

En cuanto al héroe galáctico, protagonista indiscutible de la *Space Opera* sobre la que volveremos más adelante, habría que recordar su origen. Este se debió al personaje John Carter creado por Burroughs en 1912 en su serie de novelas *Bajo las Lunas de Marte*. No deja de ser curioso que este personaje haya tenido que esperar 100 años para su esperada adaptación cinematográfica en *John Carter (A. Stanton 2012)* Aunque en estas obras ya se fijaron los ingredientes fundamentales de la llamada «opera espacial», desde la tecnología al nuevo escenario extraterrestre para la aventura, es obligatorio mencionar a dos precursores aún mas directos de Flash Gordon. Tanto Brick Bradford como, con una muy especial mención, Buck Rogers fueron los dos personajes de cómic en los que se inspiró el genial Alex Raymond para dar vida a Flash Gordon el 7 de enero de 1934. Este dibujante, hasta ese momento especializado en el mundo del espionaje, recibió el encargo de realizar una réplica que pudiera competir en el mercado con el exitoso Buck Rogers. Fue así como cobró vida el rubio Flash, cambiando el heroísmo del deporte, del que surgió, por la aventura espacial. Flash Gordon supuso una síntesis del género en sus inicios y además fue muy cuidado en lo plástico por su creador. De esta forma, un personaje en el que nadie creía demasiado logró convertirse en uno de los pilares centrales de la ciencia ficción.

Flash Gordon fue pionero, asimismo, de los superhéroes, un tipo de personajes de los más populares de la historia del cómic. Fue en la época de los 30, junto a la *Space Opera*, cuando tiene lugar el nacimiento de algunos de los superhéroes más importantes del cómic. Si nuestro atlético héroe vio la luz a mediados de la década, es a su término cuando nacen otros muchos personajes del mundo superheroico. Nos estamos refiriendo a personajes tan conocidos e importantes como Superman, que nació en 1938, o Batman y El capitán Marvel, que lo hicieron en 1939. Todo ello dio lugar a lo que se ha denominado la *Edad de Oro* de los cómics, en la que Superman surge como el primer superhéroe, propiamente dotado de todas sus cualidades, de la historia⁶.

La ciencia ficción se vestía de gala y recibía un impulso imparable en la década de los 30 tanto en literatura, como en cine y cómic. Dentro de toda esta marea de acontecimientos Flash Gordon resulta, desde perspectivas actuales, tanto un reflejo como todo un impulsor de esta época, al menos en algunos de los estilos y líneas temáticas que definirán el género para siempre.

⁶ MORRISON, Grant: *op cit.*



2.2. HÉROE DE PAPEL

Cómo suele ser habitual en el mundo del cómic, Flash Gordon nació como héroe de papel con una serie de características muy definidas. Uno de estos rasgos fue el conjunto de personajes secundarios con los que compartió sus aventuras. Todos ellos aportarían sus personalidades al perfil del héroe, que no por ello dejó de ser el protagonista absoluto. En el caso que nos ocupan fueron muchos los personajes a los que habría que mencionar, dejando a un lado los que aparecieron de manera eventual.

Los compañeros principales del héroe en sus mil y una aventuras eran tres, y han llegado a ser tan populares como el mismo protagonista. Nos estamos refiriendo a Dale Arden, su chica, que resulta de la suma del prototipo de mujer de su época más la heroína emergente. Este personaje evolucionó con el tiempo hasta sufrir más de un giro inesperado, pero su esencia permaneció incuestionable. Dale representó la perfecta novia del cómic: amante, cómplice y fiel al héroe y, por supuesto, siempre necesitada de su ayuda y determinación.

Al lado del protagonista, como perfecto personaje auxiliar, siempre estuvo Hans Zarkov. Su aportación fundamental a la saga que estamos analizando es la sabiduría y, sobre todo, el conocimiento y uso positivo de la ciencia de la que nos hablaba Kapilla. Como si de un «good doctor» se tratara, Zarkov representará al científico ideado por Julio Verne, no solo valedor del conocimiento científico, sino también de la virtud en su aplicación. Mientras que en la literatura y el cine, como hemos mencionado, se está gestando la figura del «mad doctor»; la ciencia en Flash Gordon siempre tendrá un significado positivo, salvador y optimista.

No obstante, el alter ego de nuestro protagonista, su eterno archienemigo, no sólo funcionará como personaje opuesto a Flash Gordon sino como el perfecto contrario del propio Zarkov. El emperador Ming no solo posee un hambre infinita de poder y maldad, sino que la ciencia y la tecnología son los medios más utilizados para lograr sus propósitos. Aparece en esta cuestión uno de los temas clave de toda la ciencia ficción y que quizás definen al género. Recordemos para ello las palabras de Isaac Asimov cuando trataba de caracterizarlo como «*la respuesta humana al uso de la ciencia y la tecnología*»⁷. No es en vano que Ming sea deudor, como está ampliamente reconocido, del personaje de Fu Manchu, con el que no sólo comparte *el peligro amarillo* (sobre el que volveremos), sino la utilización de la ciencia para el mal⁸.

En cuanto a los temas que tratan las aventuras de Flash Gordon, baste señalar, que son aún más conocidos que los propios personajes. Estos se enmarcaron en la eterna lucha entre el bien y el mal trasladada a nuevos escenarios y situaciones. Sus orígenes se remontan a las mitologías clásicas, han ido evolucionando en la historia del teatro y la literatura para llegar a nuestros días también en forma de, entre

⁷ Aunque encontrar una definición definitiva del género sigue siendo una cuestión controvertida, el propio Asimov presenta un perfil en ASIMOV, Isaac (1981): *Sobre la Ciencia Ficción*, Barcelona, Edhasa.

⁸ COMA, Javier, y GUBERN, Roman: *op. cit.*

otros medios, cómic o cine. Flash Gordon surgió mediante una forma de expresión artística, las viñetas, que comenzaba a ser tremendamente popular en los 30. Esta fue la época en que los adelantos tecnológicos comenzaban a verse como fuentes de progreso y aventuras, pero también de amenazas. En lo ideológico nuestro héroe fue un fiel reflejo del mundo que lo vio nacer, a la vez que un símbolo de inquietudes y cuestiones universales que van mucho más allá de la ficción.

La ciencia y la tecnología, como venimos diciendo, van a tener un papel absolutamente central en la vida de Flash Gordon como personaje de ficción pero también como representación de la realidad. Son múltiples los adelantos tecnológicos que configuran el escenario en el que se desarrollarán las aventuras del héroe. En palabras de Román Gubern:

En su universo se mezcla el futurismo de sus astronaves y lanzacohetes con el arcaísmo de sus túnicas, espadas y lanzas, para generar un sugestivo arcaicofuturismo [...]. En la panoplia tecnológica, el diseño de los aparatos futuristas ofrece el delicioso aroma del gusto estético de los años treinta, con sus espaciogiros, rayos acetilenos, cohetes submarinos, hidrociclos, espaciógrafos (televisores), nitrocañones, optoscopios, rayos antiexplosivos, bombas atómicas (en 1935), rayos paralizadores, armotanques, termitones, submarinos aéreos, rotoplanos (helicópteros), pistolas caloríficas, visógrafos, pantallas de rayos mentales, aerotorpedos, cañas sónicas, fúsiles químicos, cañones ultrasónicos, etc.⁹.

La propia tecnología llegó a alcanzar el estatus de un personaje más con el que el héroe deberá compartir su protagonismo.

Otros dos aspectos fundamentales para entender los escenarios en los que se desenvolvía nuestro héroe son el de los diferentes ambientes y el muy diverso bestiario con el que se encuentra. Respecto a lo primero, Flash Gordon no sólo viajaba a otros planetas, sino a lugares dominados por el hielo, islas o cuevas con la gravedad invertida, mundos subacuáticos o islas flotantes en el espacio. En la segunda de las cuestiones se las tuvo que ver con los conocidos hombre-halcón, con dragones vampiro, unicornios, lobos acorazados, cavernosaurios y toda una pléyade de seres fantásticos que llegarán a configurar toda una «taxonomía imaginaria». Ambos elementos, múltiples ambientes y bestiarios, serán muy recurrentes en el género de ciencia ficción; Flash Gordon se nos aparece como un claro precursor de los mismos.

Muchas otras temáticas surgieron en las evoluciones de nuestro personaje, que irían matizando el universo de la ciencia ficción. Así, por ejemplo, Flash sufrió en un momento dado una operación quirúrgica que transforma, eso sí de manera afortunadamente reversible, su respiración pulmonar por branquial. En otras circunstancias se convirtió en un viajero del tiempo o adquirió la invisibilidad y otros superpoderes propios de los héroes de la Marvel. En muchas ocasiones interactuó con diversos robots, otros de los arquetipos específicos de la ciencia ficción desde los tiempos de Capek. Otros elementos que pudieran ser considerados secundarios pero

⁹ GUBERN, Román (2002): *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, p. 110.



que no lo son en absoluto, como es el caso del vestuario, aparecen ya con enorme repercusión en los cómics de Flash Gordon. De esta forma, se estaban sentando los cimientos estéticos tanto de la *Space Opera* como del mundo de los *Superhéroes* para los que nuestro protagonista representa una auténtica referencia.

Si bien como espectáculo supone todo un progreso, lo ideológico es, sin duda, el aspecto más cuestionable de Flash Gordon. Baste para ello recordar simplemente su relación con las ideas políticas o la forma en que la mujer aparece retratada en sus aventuras. Políticamente hablando, nuestro personaje pareció situarse un paso más allá del conservadurismo, siendo un fiel defensor del poder establecido (el entendido como justo y benefactor) sin cuestionarlo jamás. En cuanto al papel de la mujer, ya hemos esbozado un breve retrato, próximo a lo retrógrado, de su novia Dale. A esto habría que acompañar algunos momentos enormemente representativos que creemos pueden ayudar a ilustrar esta imagen. Recordemos aquel episodio en el que Dale Arden, mientras ingiere unas pastillas diseñadas para el viaje espacial que va a realizar, suspiró por los efectos secundarios de las mismas en forma de adelgazamiento y «mantenimiento de la línea». Ocasión distinta es en la que los compañeros de Flash llegan a disponer de una máquina capaz de construir todo lo que se desee. Ante el aburrimiento de uno de los personajes femeninos, este es obsequiado con una máquina de coser además nada futurista.

La vida sentimental y el erotismo son también cuestiones que se podrían entender como secundarias. Pero en el caso de Flash Gordon, lejos de considerarse meros ornamentos o elementos circunstanciales, llegaron a definir al personaje. La relación del héroe con su chica fue la del más intenso enamoramiento y la fidelidad más absoluta. Abundaron las viñetas, quizás en medio de la más espectacular y peligrosa batalla, en las que ambos protagonistas aprovechan para declararse su infinito amor.

En cuanto al erotismo, habría que recordar que este abundaba por doquier, y no sólo en los múltiples personajes femeninos. Estos suelen presentarse de manera hipersexuada con maneras y vestuario más que atrevidos. Son relativamente frecuentes los atuendos extremadamente cortos o las atrevidas transparencias. El propio Flash Gordon fue tratado en ocasiones, sorprendentemente para la época, como un símbolo erótico y un auténtico objeto sexual. Este rasgo del personaje ha continuado siendo explotado desde sus inicios hasta las parodias eróticas o el cine pornográfico. En los Cómics no existía princesa o personaje femenino, con las que se encontraba Flash muy a menudo, en la que no despertara la libido o la lujuria. En muchas ocasiones mil y unas artimañas, desde la hipnosis hasta pócimas secretas, se utilizaron para propiciar el tan deseado encuentro amoroso. Los celos de Dale Arden estaban garantizados, de igual forma que el siempre feliz y sentimental reencuentro final¹⁰.

En cuanto a las fuentes de las que surge Flash Gordon, podríamos afirmar que nació como un hijo de la épica medieval, tan propicia a lo fantástico. Es el personaje del *Caballero Andante*, la figura de ficción de la que parte nuestro héroe,

¹⁰ El erotismo es llevado a sus extremos en los filmes *Flash Gordon* (M. Benuiniste 1974) y su secuela.

sólo que trasladado a ambientes tecnológicos y espaciales. Incluso la última de las cuestiones que hemos tratado, la vida sentimental del héroe, parece provenir del más puro escenario medieval. «Más que la novia de un héroe galáctico americano, Dale Arden parecía la prometida de algún valiente guerrero del medioevo español»¹¹.

Si la chica de Flash Gordon vino a representar el arquetipo tan conocido de princesa medieval, son otros muchos los personajes provenientes de este periodo que pueblan su particular universo. Fijémonos en las figuras de los reyes y emperadores, así como en la importancia de soldados y militares, tan representativos de la Edad Media. Desde la ficción otros muchos personajes han perdurado como símbolos de una época, tan llena de contradicciones, quizás, como la nuestra. En esta faceta podríamos recordar al Rey Arturo y sus leyendas, Robin Hood, Don Quijote o el mencionado Príncipe Valiente. Todos ellos ficticios pero fieles representantes de un periodo histórico en los que convivió lo excelente con lo terrible de la naturaleza humana.

El ambiente sociopolítico en el que se mueve Flash Gordon parece sacado directamente de la Edad Media. Múltiples territorios, fragmentados políticamente, se enfrentan entre sí mediante guerras interminables al más puro estilo medieval. Los mundos por los que evoluciona nuestro héroe reproducen las características sociales y políticas de la sociedad feudal. Una fuerte jerarquía social da pie a las disputas internas por el poder, también es habitual que se realicen alianzas frente al enemigo común externo, y se reproducen a menudo los esquemas de las intrigas palaciegas. Dentro de este marco nada pacífico, el caballero andante, o galáctico, actuará como baluarte y portador de los más nobles valores del ser humano. La realidad y la leyenda se llegan a confundir para formar parte de las dos caras de una moneda en un periodo muy concreto de la historia de la humanidad, pero que, al mismo tiempo, trata de difundir valores universales.

Desde el punto de vista plástico y visual, la influencia de la Edad Media se hace aún más patente en las aventuras de Flash Gordon. Abundan tantos los castillos como los palacios, así como los torneos y mercados; todos ellos elementos iconográficos originados en el Medioevo tanto histórico como imaginado. En cuanto a la utilización de las armas, y pese al definitorio uso de los adelantos tecnológicos de la época de Flash Gordon, las influencias medievales también se hicieron notar. De esta manera Rafael Marín, autor y crítico de cómics, titula uno de sus artículos sobre Flash Gordon «Del Florete a la Pistola Láser»¹².

Pero a pesar de que Flash Gordon es un héroe de ficción, con sus más profundas raíces en la épica medieval, también es un héroe de su tiempo. A medida que el personaje fue evolucionando, a sus aventuras se fueron incorporando elementos extraídos de la más absoluta realidad. En cuanto a sus orígenes, los años 30 constituyeron una época de profunda depresión económica, circunstancia esta que no sólo resulta bien conocida sino que se aproxima, de manera muy inquietante, a nuestra

¹¹ Salvador Vázquez en VV.AA. (2007): *Del tebeo al Manga. Una historia de los cómics* (tomo 1) Girona, Panini, p. 118.

¹² VV.AA. (2007): *Del tebeo al Manga. Una historia de los cómics* (tomo 1) Girona, Panini



actual coyuntura. En tal escenario, como ha sido profusamente estudiado, la ficción es utilizada para cumplir con varias funciones en lo social y lo psicológico. De esta forma caracteriza Jordi Costa al héroe de los 30:

Estos justicieros dotados a menudo de características sobrehumanas servirían al público de la Depresión como instrumento de evasión a la par que como imagen de esperanza¹³.

Recordemos que Superman no se arrojaba por las ventanas, como hicieron muchos financieros de Wall Street, sino que volaba hacia lo más alto partiendo de ellas.

Por otra parte, habría que señalar que el *peligro amarillo* fue fijado desde la ficción por las trece novelas sobre Fu Manchú de Sax Rohmer; y que esta supuesta amenaza parte de la realidad histórica. Esta surgió de acontecimientos como la victoria nipona de la guerra ruso-japonesa de 1905 o la presencia de mano de obra china durante la fiebre del oro en California a mediados del siglo XIX. Hechos que terminaron por convertir unos muy característicos colores de piel y rasgos faciales, de manera genérica, en un peligro. Tales condiciones son las que heredará el emperador Ming para erigirse como el enemigo más temible del héroe que nos ocupa y, por extensión, de toda la especie humana.

Más allá de planteamientos xenófobos, que desgraciadamente perduran hasta nuestros días, los años 30 fueron un período entre guerras. Cercanas aún las ensangrentadas trincheras de la primera contienda bélica mundial, se respiraba en el ambiente que lo peor estaba por llegar. La II Guerra Mundial se vislumbra para los historiadores como el acontecimiento más influyente, desde muchas perspectivas, de todo el siglo XX y del que nosotros seguimos siendo deudores. El mundo de ficción de Flash Gordon no podía permanecer al margen de tales hechos. Debido a ello en un momento de sus avatares el rubio y atlético héroe decidió aparcar momentáneamente sus aventuras espaciales cuando siente que su patria lo necesita. En un inusitado viaje de vuelta a la Tierra, Flash entra a formar parte de la aviación americana para enfrentarse con «un ejército a medio camino entre alemán y ruso». Logra, por supuesto, no sólo convertirse en un héroe de guerra, ya lo era del deporte y de las galaxias, sino estrechar aún más los lazos entre la realidad y la ficción.

Como hemos venido comentando ampliamente, otra de las facetas que convierten a Flash Gordon en un héroe representante de su tiempo es el protagonismo de la ciencia y la tecnología de su época. Aunque esta cuestión volverá a plantearse más adelante, queríamos hacer mención de los significativos cambios que se introdujeron a partir de los años 50. Si su creador, Alex Raymond, siempre mantuvo el estilo épico, es en el período de Don Barry en el que Flash Gordon alcanzó su plenitud tecnológica. Es aquí cuando el personaje se transformó, pasando de un héroe medieval tecnológico a auténtico astronauta, como no podría ser de otra forma a la luz de la ciencia de esta

¹³ COSTA, Jordi: *op. cit.*



época. Pero en las aventuras de Flash Gordon se van a incorporar otro tipo de elementos que, muy relacionados con la ciencia, también escapan de ella. Como es el caso del optimismo por la carrera espacial, el miedo a los efectos atómicos o la llegada a la escena cultural de la *cuestión alienígena* son integrados en los cómics de Flash Gordon. Todo ello ha terminado porque el personaje de Flash Gordon se haya convertido en una imposible fusión entre el idealismo de Don Quijote y los nuevos retos tecnológicos del futuro héroe Neil Armstrong, el primer hombre que pisó La Luna.

3. DE LAS VIÑETAS A LA PANTALLA

En el momento de escribir estas palabras es inminente el estreno de *Ironman 3* o la nueva adaptación de *Superman y*, entre otros proyectos, se esperan las segundas entregas de *Thor y Los Vengadores*. Todos ellos son héroes de papel que ya han vivido la transición a las pantallas en diversas ocasiones. Se pone así de manifiesto la estrecha relación existente entre los mundos del cómic y el cine, con orígenes y desarrollos paralelos. Este tránsito de un medio a otro, tan de actualidad, fue el que vivió Flash Gordon en los 30, tan sólo dos años después de su nacimiento. El éxito de los cómics fue tal que la Universal se apresuró a realizar la versión cinematográfica en forma de seriales. Estos eran conjuntos de capítulos, entre 10 y 15, con aproximadamente 25 minutos de duración, que se estrenaban semanalmente en las salas de cine y que en España se llamaron «jornadas».

Señalemos algunas cuestiones fundamentales que tienen que ver con la vida de Flash Gordon en el séptimo arte. Por una parte, recordar que la década de los 30 es la época de los seriales, que se pusieron de moda a partir del cómic y que tan sólo entre la Columbia y la Universal se llegaron a realizar más de 120. Y por otro lado, como no podría ser de otra manera, que Flash Gordon ha disfrutado de una larga e intensa vida en la novela, la radio, la publicidad, el merchandising, la moda, el cine y la televisión. En tercer lugar, y en lo referente al cine, todos los elementos del cómic de Alex Raymond sirven de inspiración y modelo al menos para la realización del primero de los seriales¹⁴.

Este fue realizado por Frederick Stephani en 1936 y sus 13 capítulos, bajo el título genérico de *Flash Gordon*, parten de un guión trasladado a la pantalla a partir del cómic original. La historia que se nos narra arranca de la inminente colisión entre la Tierra y el planeta Mongo, que se dirige a ella. El héroe deportivo Flash Gordon, su novia Dale Arden y el Doctor Zarkov se verán obligados por la circunstancias a ser los elegidos para evitar la catástrofe. Con este objetivo tendrán que viajar al planeta Mongo en el que, tras conocer a Ming el cruel, vivirán mil y una aventuras. Todas

¹⁴ La vida de Flash Gordon en cine y televisión se puede consultar en COMA, Javier, y GUBERN, Román (1988): *op. cit.*; HARDY, Phil (ed.) (1991): *op. cit.*; NAVARRO, Antonio José (ed.) (2008): *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Madrid, Valdemar; URRERO, Guzmán (1994): *El cine de ciencia ficción*, Barcelona, Royal Books.



ellas estarán marcadas por las pautas que analizábamos en el apartado anterior al referirnos al contenido del cómic, del que intentan ser un fiel reflejo.

El éxito de esta producción fue tal, pues entre otras cosas contó con casi el doble de presupuesto que las habituales, que se pensó en mejorarlo en un segundo serial. El público de los años 30, que conocía perfectamente el cómic así como su estructura por entregas («el serial era un cómic en movimiento» como afirma Pablo Herranz¹⁵), quedó maravillado por las evoluciones del héroe en la pantalla. Aunque el actor protagonista repitió, se trataba de Larry «Buster» Crabbe, quien también interpretaría a Tarzán y a Buck Rogers; en la dirección se incorporarían Ford Beebe y Robert Hill. En 1938 se pudieron ver sus 15 episodios con un guión original y algo alejado del cómic bajo el título *Flash Gordon Trips to Mars*.

En esta ocasión la Tierra recibe tanto el impacto de un posible rayo como la visita de dos alienígenas procedentes de Marte. Las catástrofes geológicas y meteorológicas se suceden y amenazan con destruir la Tierra. Es entonces cuando Flash Gordon y sus amigos deciden viajar hasta el planeta rojo en el que descubren que el aliado de la princesa marciana y causante de sus males no es otro que Ming. A partir de aquí se vuelven a repetir, con importantes novedades en cuanto a temas y personajes, algunas de las peripecias del serial anterior. Parece como si se pretendiese copiar el argumento original pero sustituyendo el escenario del planeta Mongo por Marte. Lo que, en absoluto, fue suficiente para el propósito de mantener ni el interés ni la calidad del primer serial. Hay bastante acuerdo entre los críticos en la consideración de este segundo serial como de bastante peor calidad que su predecesor.

Sin embargo, esta segunda incursión de nuestro héroe en la pantalla tuvo bastante éxito, hasta el punto de que se llegó a estrenar una especie de resumen en forma de largometraje y con el título *Mars Attacks the World*. Tanto por los títulos como por las temáticas se hace patente lo cercano del tremendo éxito radiofónico de Orson Welles, que sirvió para colocar a Marte en el centro de la ciencia ficción de la época. Incluso se llegó a rodar en 1940 un tercer serial bajo el título *Flash Gordon Conquers the Universe*. En sus 12 episodios se insistía en un hilo argumental bastante parecido al anterior. La Tierra comienza a verse amenazada por la temible epidemia mortal conocida como «La Muerte Púrpura». Flash Gordon descubrirá que se debe a un polvo proveniente, para variar, del planeta Mongo. Hasta allí tendrán que dirigirse tanto Flash Gordon como sus acompañantes habituales, para encontrar y traer a la Tierra un antídoto a la enfermedad. En la búsqueda de tal substancia los expedicionarios se verán abocados a todo tipo de aventuras que empiezan a recordar bastante a las de los anteriores seriales.

Flash Gordon, junto a muchos títulos a los que hacíamos referencia en el apartado 2, marcó el cine de ciencia ficción de los 30. Pero su vida en la pantalla sólo acababa de empezar, pues disfrutará de toda una serie de adaptaciones con resultados muy dispares y que llegan hasta nuestros días. A modo de ejemplo, en 1955 dispondría de una serie en 39 capítulos dirigidos por W. Worsley y G. von Fritsch para la

¹⁵ HERRANZ, Pablo (1998): *Rumbo al infinito*, Valencia, Midons.

pantalla pequeña. Era la época en que la televisión empezaba a dominar el mundo audiovisual, pero tanto la temática como el estilo nos otorgaron un Flash Gordon muy por debajo de aquel de los años 30. Lo que no causó, en absoluto, que su carrera televisiva se viera truncada en forma alguna. Sucedió justamente lo contrario, y pudo disfrutar de múltiples versiones de entre las que destacan las tres series de animación en las que sigue siendo el personaje protagonista. De todas ellas es especialmente notable *Las Aventuras de Flash Gordon* (Sutherland, Towsley, Zukor) de 1979. Sus creadores se inspiran directamente en Alex Raymond pero intensificando tanto las cuestiones tecnológicas como, sobre todo, la espectacularidad.

Flash Gordon (Mike Hodges, 1980) es la adaptación al cine más conocida; sobre todo por la banda sonora de Queen. Este largometraje, producido por Dino De Laurentis, contaba con todo un elenco de primeras figuras de la interpretación, entre las que destacaban Max von Sydow, Topol y Ornella Muti. Su estética, a medio camino entre el homenaje y la parodia, no consiguió convencer a los críticos. Sin embargo, este acercamiento al personaje resultó un intento de volver al original de Alex Raymond tanto en el espíritu como en el contenido. Este cómic filmado cuenta con el suficiente espectáculo, humor y erotismo para ser considerado como el auténtico rescate del héroe de los 30. Así lo ha entendido, en contra de análisis mucho más canónicos, Fernando Savater¹⁶, al entender esta película básicamente como un divertimento cinematográfico inspirado en un clásico del cómic. Es curioso señalar que, debido a estar filmada varios años después de *La Guerra de las Galaxias*, esta película utiliza buena parte del entramado visual del éxito de George Lucas. Habría que recordar, como haremos más adelante, que las aventuras de Luke Skywalker y sus amigos se basaron en Flash Gordon. En los universos de la ficción las influencias son múltiples, llegando a darse el caso, como el que nos ocupa, de una adaptación inspirada en una versión libre del original.

De la película de Hodges, considerada un clásico, han pasado 30 años en los que la presencia de Flash Gordon en las pantallas ha sido constante. En los años 70 fue cuando se realizaron las adaptaciones eróticas, para algunos autores claramente pornográficas, de nuestro personaje¹⁷. En 1982 se realizó el telefilm *Flash Gordon: The Greatest Adventure of All* dirigido por Gwen Wtzler, y en 1982, Flash Gordon fue el líder de un grupo de héroes del cómic en la serie *Los defensores de la Tierra*. En 1996 Hearst Entertainment realizó una nueva serie de dibujos animados para la televisión. Y en fechas tan recientes como 2007, SciFi Channel comenzó a emitir una nueva entrega del héroe con bastantes novedades y resultados más que discutibles. Es sabido que el director Stephen Sommers adquirió en 2004 los derechos cinematográficos del personaje, por lo que le auguramos un próspero futuro. Todos estos casos son algunos de los ejemplos en los que el héroe ha aparecido de manera directa. Sin embargo, ha sido mucho más determinante la repercusión que ha tenido,

¹⁶ SAVATER, Fernando (2008): *Misterio, emoción y riesgo*, Barcelona, Ariel.

¹⁷ Ver nota 10.



en estilo y contenido, para buena parte de la ciencia ficción producida en cómic, televisión y cine desde los años 30 hasta el presente.

4. LA ESTELA DEL HÉROE

4.1. UN HÉROE POR ENTREGAS

El legado de Flash Gordon a la ciencia ficción del siglo xx y lo que llevamos del XXI es incuestionable. Pese a sus grandes limitaciones ideológicas y nula capacidad crítica, la trayectoria del héroe deportivo y galáctico ha resultado crucial para el género. La repercusión de este personaje, que puede ser analizada desde muy diversas perspectivas, parte de la propia estructura de periodicidad en la que ha estado instalado toda su vida. Su origen, en los periódicos, se debe a las tiras dominicales, conocidas como *Sundays*, en las que los lectores tenían que esperar una semana para continuar la historia. Si el personaje tenía éxito, como fue el caso, disponía de una tira diaria en la que sus creadores disponían de más espacio para hacer evolucionar al héroe.

Sólo tiempo después se publicaban la recopilación de tales tiras en las que se tenía que respetar el formato original. De esta forma la estructura, al menos en el período inicial de Alex Raymond, obligaba a terminar cada página con el héroe en apuros. En la siguiente el problema es retomado y resuelto de forma victoriosa; hasta que el héroe participa en nuevos conflictos, y vuelta a empezar. Al menos esta es la estructura que aparece en la edición de lujo que, en España, editó en 1992 Ediciones B de las épocas de Alex Raymond y Don Barry. Con este formato, que será trasladado al cine, cada capítulo termina en el momento más peligroso para el héroe con el fin de provocar la espera ansiosa del lector. En el siguiente se recordaba lo que había sucedido hasta el momento y se podía volver a respirar tranquilo viendo, una vez más, cómo salía airoso el protagonista.

En el caso de Flash Gordon, esta vertebración del relato por entregas no sólo ha repercutido en lo formal sino en el contenido de sus aventuras. Para empezar, sería imposible seguir manteniendo el tópico, al menos en cine, de que las «segundas partes nunca fueron buenas». Precisamente las historias están pensadas para que se puedan dar tanto esta segunda parte, que tienen que superar en interés a la primera, como otros muchos otros capítulos de la serie. Esta exaltación total del «To Be Continued», tanto en cómic como en cine, sirvió para generar en el consumidor una auténtica adicción. Los lectores y espectadores, ávidos de emociones fuertes y espectacularidad, mantenían en lo más alto la comercialidad del producto en sus casi religiosas visitas a kioscos y salas de cine.

Pudiera parecer, dada su cercanía en el tiempo, que con *Star Trek* y *Star Wars*¹⁸ se crearon las sagas de ciencia ficción. Sin embargo ambas series, entre otras

¹⁸ Muy abundantes son las obras que analizan estas dos sagas, aunque en forma de introducción se pueden consultar: MARTÍNEZ, Eduardo (2008): *La Guerra de las Galaxias. El mito renovado*,

muchas, sólo recogen una muy larga tradición de entregas periódicas que ayudó a fraguar en los años 30 el personaje de Flash Gordon. Como venimos señalando, es este el momento en el que se pasó de las tiras de cómic a los seriales de cine, reproduciéndose las estructuras narrativas. Y con la llegada de la televisión los seriales dieron pie a las series, al tiempo que el lenguaje cinematográfico era utilizado como referente obligatorio pero al que se descargaba de buena parte de su poética. Estas series fueron el origen de nuestro concepto actual de saga, emparentado con la *Space Opera* y que tiene su origen en la literatura fantástica. Finalmente tales sagas se han convertido en auténticas *franquicias*, productos de marca que no esconden en absoluto su comercialidad. A este caso pertenecerían, dentro de un conjunto de títulos que va en aumento, los casos de *Parque Jurásico*, *Matrix* o *Alien*.

4.2. CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Como más arriba comentábamos, resulta imposible realizar un semblante de Flash Gordon sin subrayar la importancia que la ciencia y la tecnología tienen en sus aventuras. Tal aspecto serviría para definir, y a la vez diferenciar, el subgénero de la ciencia ficción dentro del fantástico en los diferentes medios. La ciencia y la tecnología representan el auténtico motor que caracterizará al héroe, el escenario en el que habita y los problemas que ha de acometer. De un lado, no se puede olvidar que nos estamos refiriendo a la ficción y nunca a una representación realista de la ciencia. Tanto las teorías científicas como los logros tecnológicos de una época son utilizados por escritores, dibujantes y realizadores con propósitos muy diferentes para los que fueron creados. Sin embargo, este uso (en busca de espectáculo, estética o crítica) también supone un reflejo, casi siempre distorsionado, de la ciencia real en diferentes momentos de su desarrollo.

Comenzábamos nuestra reflexión poniendo de manifiesto la total exaltación que nuestro protagonista realiza de la tecnología. No es de extrañar entonces que uno de los personajes auxiliares, el Doctor Zarkov, sea un científico en la más pura tradición de Julio Verne. Incluso la compañera del protagonista en el cómic, que hasta los años 50 había desempeñado su rol femenino, aparece como experta en química en la época como dibujante de Don Barry. Hemos señalado también que es precisamente la ciencia el medio que emplea para alcanzar sus oscuros fines Ming «El Cruel». El propio Flash Gordon, proveniente del mundo del deporte, pilota todo tipo de aparatos voladores al tiempo que emplea, y a veces diseña, distintos artefactos tecnológicos cada vez más sofisticados. La ciencia y la tecnología suponen la columna

Madrid, Alberto Santos; SANSWEET, Stephen J. y VILMUR, Peter (2007): *Star Wars. El legado. Los tesoros reunidos por Lucasfilm durante treinta años*, Madrid, Ediciones Urano; PÉREZ, Adolfo (1998): *La Guerra de las Galaxias & Star Trek*, Madrid, Edimat; DÍAZ, Carlos, y ALBORECA, Luis (2009): *Star Trek. La última frontera*, Madrid, Jaguar; VV.AA. (2008): *Star Trek. La aventura continúa*, Madrid, Alberto Santos.



vertebral de la vida en la ficción de nuestro héroe. A partir de ellas se nos intenta transmitir toda una serie de problemáticas éticas y políticas de carácter universal.

En los mundos creados por la imaginación se pueden encontrar siempre rasgos, sobradamente significativos, del marco real del que se alimentan. En cuanto a la tecnología, los inicios de nuestro héroe estuvieron vinculados con dos gigantescos logros que marcaron el primer tercio del siglo xx. De una parte, la electricidad, un éxito del siglo anterior y que, vinculado al nacimiento del propio cine, se empezaba a generalizar en las ciudades y que aparece por doquier en cómics y seriales. De otra la aeronáutica, que, tanto en su versión civil como militar, comenzaba a poblar los cielos reales y en los que se movía Flash Gordon. Esta línea de investigación tecnológica terminaría por desembocar en la astronáutica y la conquista del espacio, empresas en las que participará activamente nuestro héroe, eso sí, desde la ficción. Así por ejemplo, en una de las aventuras de la época de Don Barry como dibujante en los años 50, viajará a la Luna. Flash Gordon logrará adelantarse en más de una década a uno de los mayores logros tecnológicos de la historia de la humanidad: la conquista de nuestro satélite.

En el plano de la ciencia real, como excelente telón de fondo de Flash Gordon, destacan los auges de la física, la cosmología y la biología. En física la época en la que surge nuestro héroe estaba brillantemente dominada por la Teoría de la Relatividad de Einstein y por la Mecánica Cuántica. Es este el período en el que Hubble está anunciando su, ahora famosa, ley de expansión del universo. En el campo de la biología, nombres tan importantes como Morgan o Haldane, entre otros, están dando los primeros pasos en genética o embriología. Flash Gordon recogerá de todo esto sus interminables viajes por un universo cada vez más complejo, al tiempo que la abundante biodiversidad imaginaria, con la que se ve acompañado, es fiel reflejo de los emergentes conocimientos en el mundo de la vida.

4.3. ARQUETIPO DE HÉROE

Si existe un aspecto especialmente destacable de Flash Gordon, teniendo en cuenta la riqueza simbólica de su mundo imaginario, es el de su heroísmo. Nuestro personaje representa al héroe por excelencia, al menos en sus aspectos de entretenimiento y espectáculo. Pero el héroe también es un referente cultural que, partiendo de la mitología, ha ido evolucionando en la literatura, el cine y el cómic. En estos diversos medios, aunque vinculados entre sí, tanto el perfil como la propia existencia del héroe adquieren matices muy diferentes. Aun así son perfectamente equiparables algunos protagonistas del western con determinados personajes centrales de la literatura épica o fantástica. En el cómic, con mucha frecuencia, el héroe se ha transformado en *superhéroe*, aunque siempre reflejando muchas tradiciones precedentes. Flash Gordon, a la vista de lo que venimos diciendo, resulta un indiscutible precursor de este arquetipo además de uno de sus más claros ejemplos. De ninguna forma se ve afectado su heroísmo por la circunstancia de que nuestro personaje no esté provisto de superpoderes. Flash Gordon comparte esta condición con algunos de los más significativos representantes del universo superheroico, como es el caso de



Batman. Lo verdaderamente trascendental del heroísmo no es lo visual (vestuario, armas...) ni lo narrativo (aventuras, hazañas, espectacularidad...), sino su simbología.

Para interpretar el heroísmo desde todas sus facetas habrá que partir desde lo narrativo y la espectacularidad para llegar a lo simbólico y a la referencia axiológica. Si en el caso de Flash Gordon destaca especialmente lo primero, lo segundo también se haya presente, aunque sea en un segundo plano. Un héroe no es sólo el que destaca por su fuerza, arrojo, tenacidad o valentía, sino, sobre todo, un modelo al que podamos y debamos seguir. Debido a ello es una de las figuras que más se han repetido en la ficción, llegando en ocasiones a alcanzar el estatus de símbolo mítico. Uno de los personajes que, sin lugar a dudas, ha ayudado a que se gestara esta imagen del héroe es Flash Gordon. Baste para ello comprobar cómo concuerda a la perfección con la definición que nos presentan Joan Bassa y Ramón Freixas:

Es defensor nato de la legalidad establecida, luchador incansable y eterno valedor de la causa del bien, perpetuo vigilante de los peligros que acechan, siempre dispuesto al más abnegado altruismo, celador de la moral y fiel amigo de sus amigos¹⁹.

Más allá del espectáculo, y a pesar de moverse en un maniqueísmo a veces caricaturesco y poseer una psicología plana, Flash Gordon también puede ser entendido como un referente ético.

Los héroes, al igual que los mundos fantásticos, poseen el doble significado de la lejanía y la proximidad a nuestra cotidiana realidad. En el caso de Flash Gordon su falta de complejidad y matices es sobradamente compensada con su incomparable impacto social. Como afirma Jeph Loeb y Tom Morris:

Creemos que estos personajes encarnan nuestras esperanzas y nuestros miedos más profundos, así como nuestras aspiraciones más elevadas, y consideramos que nos pueden ayudar a lidiar con nuestras peores pesadillas²⁰.

Es por ello por lo que Flash Gordon, como otros muchos personajes, sirvió en los años 30 para proporcionar evasión pero también fue un símbolo de esperanza. Esta doble faceta es la que ha permitido a nuestro héroe permanecer vigente hasta nuestros días. Y a la vez este significado es el que ha hecho posible que Flash Gordon resulte prototipo, además de precursor, de otros muchos personajes de la ficción.

Esta capacidad del héroe de representar valores universales, no sólo lo define, sino que propicia el paso del mero entretenimiento al de la utilidad.

El concepto de héroe es lo que los filósofos denominan un concepto normativo: no se limita a caracterizar lo que es sino que ofrece un atisbo de lo que debería ser. Alude a nosotros. Nos presenta algo a lo que aspirar en nuestras propias vidas

¹⁹ BASSA, JOAN, y FREIXAS, RAMÓN (1993): *El cine de ciencia ficción*, Barcelona, Paidós, p. 88.

²⁰ MORRIS, TOM, y MORRIS, MAT (ed.) (2010): *Los superhéroes y la filosofía*, Barcelona, Blackie Books, p. 33.



como nos dicen Jeph Loeb y Tom Morris²¹. Leemos literatura o cómics, o vemos cine, para aprender de nosotros mismos y mejorar nuestra existencia. Desde esta perspectiva es de la que se puede entender que la relación entre héroes y hombres sea mucho más íntima de lo que pudiera parecer. Por lo que sabemos de historia, antropología y ética, habría que darle toda la razón a John Le Carré cuando en su novela *La Casa Rusia* afirmaba: «Es necesario pensar como un héroe para comportarse como un ser humano»²².

4.4. EL LEGADO

La tremenda repercusión histórica de Flash Gordon como personaje de ficción, como venimos analizando, es incuestionable. Su legado abarca buena parte del cómic superheróico y de ciencia ficción, pero se extiende a muchos otros campos. Nuestro héroe pasa por ser también el más claro representante del paso del cómic al cine. Así lo afirma Jordi Costa:

Flash Gordon iba a ser pionero en los años 30 de un movimiento que terminaría siendo habitual, que incluso iría incrementando su importancia y funcionalidad con el paso de los años: el salto de la página impresa al celuloide²³.

Este trasvase entre dos lenguajes paralelos pero diferentes comenzó en fechas muy tempranas y está de total actualidad. Pero la influencia de Flash Gordon puede ser reconocida mucho más allá del mundo de los superhéroes.

En el cine, Flash Gordon es precursor de algunos de los géneros de mayor comercialidad e impacto social. Nuestro personaje, nada reacio a la fuerza física, resulta claro pionero del *cine del músculo* popularizado en los 80 por Arnold Schwarzenegger o Sylvester Stallone. Sus aventuras son fuentes de referencia para el *cine de alienígenas* que, desde los 50, constituye uno de los subgéneros más prolíficos y de mayor carga simbólica de la ciencia ficción. Tanto los exóticos ambientes por los que deambula como algunos de los extraños personajes con los que se encuentra lo convierten en la antesala del *cine de lo maravilloso*. Este estilo cinematográfico ha encontrado su obra cumbre en la adaptación realizada para la pantalla por Peter Jackson de la saga de *El Señor de los Anillos* de Tolkien. Pero donde Flash Gordon llega a ser tan relevante como para, mucho más allá de influir, llegar a definir un género, es en la *Space Opera*²⁴.

²¹ Ibíd, p. 40.

²² BASSA, Joan, y FREIXAS, Ramón: *op. cit.*

²³ COSTA, Jordi: *op. cit.*

²⁴ Este es uno de los subgéneros de la ciencia ficción más habituales. Recientemente la revista *Scifiworld* dedicó un especial a esta temática, siendo especialmente aclaratorio: JULIACHS, Ignasi (2013): «Space Opera. Interplanetary guilty pleasure», *Scifiworld, El Magazine del Cine Fantástico*, núm. 58, febrero 2013, pp. 22-27.

La *Space Opera* se ha convertido en una de las fórmulas más exitosas de entender la ciencia ficción. También denominada con el nombre de «fantasía espacial heroica», era definida por el historiador del género Brian Aldiss con la siguiente rotundidad:

Idealmente, la Tierra debe estar en peligro, tiene que existir también una misión heroica, y un hombre debe enfrentarse a su destino. Ese hombre tendrá que hacer frente a alienígenas y a criaturas exóticas. El espacio debe fluir en la acción como el vino que se escancia en una jarra. La sangre debe manar a raudales por las escalinatas del palacio, y las naves despegar prestas hacia la insondable oscuridad. Debe haber también una mujer pía como el cielo y un villano tan oscuro como un agujero negro. Y todo debe arreglarse al final²⁵.

Las dos obras cumbre representantes de este subgénero, aunque sólo sea desde la perspectiva de su éxito, son las mencionadas sagas de *Star Trek* en televisión y *Star Wars* en cine.

Ambos son seriales muy bien adaptados a las épocas de su realización y en los que la presencia de Flash Gordon es indiscutible. Si el caso de *Star Trek* puede ser entendido como un homenaje a nuestro héroe en lo argumental, *Star Wars* mantiene relaciones con Flash Gordon de muy diversas índoles. George Lucas ha repetido que este héroe de su juventud había sido fuente de inspiración para crear su exitosa saga. Más aún, su inicial intento de adaptación cinematográfica se vería frustrado por cuestiones legales. A pesar de ello decidió continuar adelante y realizar, a contracorriente, *La Guerra de las Galaxias*, con la que obtuvo su conocido éxito. La influencia de Flash Gordon fue decisiva; y va mucho más allá de la caracterización de algunos de sus protagonistas. Resulta bastante evidente encontrar rasgos de Flash Gordon tanto en Luke Skywalker, como su idealismo y determinación, como en Han Solo, en este caso más relacionados con el plano físico y visual.

Star Wars, cuyos derechos han sido recientemente vendidos a la Disney para continuar con la saga, nació a partir de una auténtica *galaxia* de referencias. Estas fueron desde el western y la mitología clásica y samurái, hasta la literatura fantástica y, por supuesto, los cómics y seriales de Flash Gordon. Son muchos los elementos que George Lucas tomó directamente de las aventuras de su admirado héroe. Desde el punto de vista estético, por ejemplo, los tan característicos textos iniciales, que van desapareciendo en la profundidad de campo, ya aparecen en el segundo serial de éste. El coche volador de *La Guerra de las Galaxias* es uno de los artilugios preferidos por el Flash Gordon de los cómics de Don Barry. Las espectaculares cañoneras láser, que en la misma película posibilitan la huida de la estrella de la muerte, aparecían ya en el capítulo inicial del tercer serial. La famosa secuencia del campo de asteroides, en el comienzo de *El Imperio Contraataca*, está directamente sacada de las viñetas de Alex Raymond. La ciudad de las nubes, que aparecía en el mismo filme, parte

²⁵ MARTÍNEZ, Eduardo (2008): *La Guerra de las Galaxias. El mito renovado*, Madrid, Alberto Santos, p. 98.



tanto de algunas viñetas como de determinadas secuencias del primer serial. Pero estas relaciones distan mucho de quedarse en lo anecdótico u ocasional. Tanto el conjunto de rasgos que configuran el mundo de Flash Gordon así como, en general, su espíritu y, sobre todo, su comercialidad definen a la saga Star Wars.

George Lucas, pese a lo obvio de la afirmación, no inventó ni la ciencia ficción ni la *Space Opera*. Retomó un conjunto de aventuras muy populares décadas atrás y logró convertirlas en un éxito cinematográfico rotundo. Tal logro, valedor de un puesto incuestionable en la historia del cine, fue debido al uso del espectáculo y la búsqueda de evasión. «He querido darle al público algo en que soñar, un pretexto para que dejen volar su imaginación»²⁶, confesaba Lucas en el libro de Ángel Comas sobre la película que lo haría famoso. Y es que el autor de tan contundente renovación de Flash Gordon ha terminado por interpretar al cine, únicamente, como una forma de espectáculo. «El escapismo, el espectáculo puro y duro, es la filosofía y la finalidad del cine de Lucas»²⁷, afirmaba Antonio Navarro. Lo que le ha propiciado un reconocimiento y unos beneficios económicos muy difíciles de igualar. Esta interpretación crítica de Star Wars no impide que sea uno de los pilares que, sin duda, han vertebrado tanto el género de la ciencia ficción como la *Space Opera*. Pero este enorme éxito en lo artístico, surgido de una larga tradición iniciada por pioneros como George Melies, es también fuente de importantes controversias.

4.5. CONCLUSIONES PARA EL DEBATE

La ciencia ficción cinematográfica se ha escindido netamente en dos grandes tendencias: una circense, espectacular, optimista y consoladora a cerca del futuro tecnológico de nuestra civilización y, como contraste, una ciencia ficción crítica, especulativa y problematizadora²⁸.

Esta es la categórica afirmación que realizan Javier Coma y Roman Gubern en su libro *Los Cómic en Hollywood*. Partiendo de esta clasificación, habría que ir concluyendo que Flash Gordon es el personaje que mejor representa la primera tipología. Incluso, para estos mismos autores, sus últimas adaptaciones a la televisión infantil han transformado el juguete, muy propio del universo de Flash Gordon, en chupete. Nuestro héroe representa en sí mismo toda una manera de entender y hacer ciencia ficción; pero, como venimos manteniendo desde el principio, han existido otras muchas tendencias. Precisamente en la época del nacimiento de Flash Gordon abundan las alternativas siempre preocupadas por plantear problemas y actitudes críticas. Esto es lo que pretendieron autores como Capek, Huxley o Stapledon en la literatura, algunos creadores de cómics, o las magníficas adaptaciones de Mary Shelley o H.G. Wells en el cine.

²⁶ COMAS, Ángel (1996): *La Guerra de las Galaxias. Psicosis*, Barcelona, Dirigido Por.

²⁷ NAVARRO, Antonio José (ed.): *op. cit.*

²⁸ COMA, JAVIER y GUBERN, Román: *op. cit.*



Este último medio, en el género de la ciencia ficción, logra su máxima grandeza cuando es capaz de aunar ambas tendencias. Como dice Antonio Navarro:

La experimentación, las inquietudes sociales y/o filosóficas, así como el más puro *Entertainment*, son compatibles con el mundo de la *Space Opera* desde sus comienzos literarios y fílmicos²⁹.

El mismo George Lucas rodó en 1971, bastante antes de la saga por la que es sobradamente conocido, su película *THX 1138*. En este relato, en el que una orwelliana sociedad del futuro ha prohibido los sentimientos humanos, Lucas tuvo en sus manos la vena más problematizadora de la ciencia ficción. Sin embargo, prefirió dedicarse al cine de espectáculo y consumo, necesariamente mucho menos interesante desde el punto de vista narrativo e ideológico. Las repercusiones para la historia del cine de ciencia ficción han sido evidentes: se ha impuesto el mero espectáculo por encima de la reflexión. No obstante, y más allá de la fantasía espacial heroica, se podría rastrear esta unión de estilos en algunos de los más emblemáticos títulos de la ciencia ficción cinematográfica: *Metrópolis* (F. Lang 1926), la citada *El Doctor Frankenstein* (J. Whale 1932), *2001, una Odisea del Espacio* (S. Kubrick 1968), *Blade Runner* (R. Scott 1982) u *Origen* (C. Nolan 2010).

En estos títulos, espectáculo y crítica conviven para producir obras de arte que, entre otras muchas cosas, hacen referencia a la ciencia y la tecnología. La ciencia ficción en el cine, pese a su enorme popularidad, no deja de ser un género continuamente cuestionado y denostado. No conviene olvidar que, partiendo de las películas citadas a modo de ejemplo, también ha logrado grandes éxitos artísticos. Flash Gordon forma parte, tanto en lo positivo como en lo negativo, de la historia de la ciencia ficción en diversos medios. Tanto la época en la que nació como el perfil con el que fue creado, han limitado substancialmente sus posibilidades críticas. Lo que no puede hacernos olvidar que, como otras facetas de la actividad humana, la ciencia entraña peligros y amenazas. Y es en esta problemática precisamente donde encuentra su origen, y gran parte de su desarrollo, la ciencia ficción. Recordemos para ello a Gerard Leene en su ya clásica obra de 1974:

La ciencia ficción no es forzosamente la defensa e ilustración de ideas retrógradas, sino que podría volver a ser lo que fue en su origen: la denuncia, no de la ciencia y del progreso, sino de sus excesos y aberraciones³⁰.

²⁹ NAVARRO, Antonio José (ed.): *op. cit.*

³⁰ LENNE, Gerard (1970/1974): *El cine fantástico y sus mitologías*, Barcelona, Anagrama.



UN TRANVÍA LLAMADO DESEO: DEL TEATRO AL CINE Y DE VUELTA

Alejandra Acosta Mota

RESUMEN

Elia Kazan y Pedro Almodóvar han llevado exitosamente al cine *Un tranvía llamado deseo*, la obra maestra de Tennessee Williams. El primero adaptándola en una película que se ha convertido en un clásico del cine americano y el segundo incorporándola a la narrativa del aclamado film *Todo sobre mi madre*. Este artículo explora la red intertextual que componen la obra literaria y las cinematográficas, así como las conexiones entre sus distintos lenguajes artísticos.

PALABRAS CLAVE: adaptación cinematográfica, teatro y cine, *Un tranvía llamado deseo*, *Todo sobre mi madre*.

ABSTRACT

«*A Streetcar Named Desire*: from theater to film and back». Elia Kazan and Pedro Almodóvar have successfully brought to the screen Tennessee William's masterpiece *A Streetcar Named Desire*. Kazan adapted the play in a film that has become an American classic, while Almodóvar incorporated it in the narrative of his acclaimed film *All About My Mother*. This paper explores the connections between the play and the films as well as those between their different art forms.

KEY WORDS: film adaptation, theater and cinema, *A Streetcar Named Desire*, *All About My Mother*.

EL TRANVÍA EN EL TEATRO

Un tranvía llamado deseo (1947) es una obra en la que afloran los miedos a la soledad y la muerte, así como la poética trágica del que mira las desgracias mundanas desde una perspectiva lírica. En ella Tennessee Williams reivindica el lado espiritual del ser humano frente al puramente animal y retrata la intensa lucha del ser, que intenta aferrarse a la vida a través del deseo, la violencia y la fantasía. Lo hace, además, con maestría al conjugar en la ficción teatral escenarios y situaciones realistas, diálogos poéticos, una fuerte carga simbólica y elementos visuales y sonoros impactantes.





Blanche DuBois es el personaje más complejo de la obra. La muerte de su joven esposo, que se suicidó después de que ella le recriminara su homosexualidad, marca su vida profundamente, sumiéndola en la culpa y en una tristeza que solo el deseo logrará apaciguar. La lujuria es para Blanche una necesidad emocional, una forma de escapar de la crueldad del mundo, pero su promiscuidad se opone al prototipo ideal de la delicada mujer sureña de clase media alta que se le ha impuesto desde la cuna, por lo que siempre intenta ocultar su lado oscuro bajo un velo de falso recato. La atraen especialmente los hombres jóvenes, símbolos de aquel amor insatisfecho durante su propia juventud y de la juventud en sí misma, que se le escapa cada vez más. Se empeña en evitar la luz fuerte para disimular su verdadera edad, recordatorio permanente del desvanecimiento de su belleza, de su atractivo para los hombres y de la inevitable llegada de la muerte. La pérdida de Belle Reve, la gran casa sureña en la que creció junto a su hermana Stella, su expulsión del colegio en el que trabajaba como maestra de lengua por involucrarse con un chico de diecisiete años y la censura de las gentes del pueblo la obligan a abandonar Laurel para refugiarse en el decadente Barrio Francés de New Orleans, donde viven Stella y su esposo, Stanley Kowalski. Esos eventos afectan también su psiquis, ya resquebrajada por el suicidio de Allan. La ilusión, la fantasía y la ficcionalización de sí misma se convierten así en sus mecanismos de supervivencia. Desde el primer momento Blanche miente sobre su verdadera naturaleza y admite que lo hace conscientemente cuando confiesa en la novena escena, con espíritu quijotesco: «¡Yo no quiero realismo! ¡Yo quiero magia! [...] Deformo las cosas por su bien. Yo no digo la verdad, yo digo lo que *tendría* que ser la verdad»¹. Pero la línea entre la realidad y la invención acaba por difuminarse también en su mente, prevaleciendo finalmente la ficción como única posibilidad vital cuando la vemos en la siguiente escena, delante del espejo del tocador, con un vestido de noche arrugado y una diadema de estrás, murmurando «como si hablara con un grupo de admiradores espectrales»².

A diferencia de Blanche, Stanley Kowalski nunca trata de ocultar su verdadera personalidad. Es un hombre común y atractivo que actúa siguiendo sus instintos básicos. Blanche lo describe como un «superviviente de la Edad de Piedra», y esta imagen es reforzada desde el principio de la obra, cuando lo vemos traer consigo un paquete de carnicería con manchas de color rojo que luego lanza a su mujer como un auténtico hombre de las cavernas. Él besa o golpea a Stella dependiendo del ánimo en que se encuentre y se reúne a beber y a jugar con sus amigos en lo que Blanche considera una fiesta de simios. Sus modales mínimos y su comportamiento tosco son suficientes para la supervivencia porque, aunque no es un genio, es el más fuerte de su grupo; no cede ante las demandas de Stella como Steve y Mitch hacen ante las de su esposa y su madre. Además, su sexualidad, que ostenta sin paliativo alguno,

¹ WILLIAMS, Tennessee (2007): *El zoo de Cristal; Un tranvía llamado deseo*, Barcelona, Alba, p. 224.

² *Ibidem*, p. 229.

es el «centro completo y satisfactorio del que emanan todos los canales auxiliares de su vida»³.

La llegada de Blanche a la casa de los Kowalski representa una doble amenaza para Stanley. Ella menosprecia continuamente su comportamiento vulgar, perjudicando su relación con Stella, y sus aires de superioridad desafían la autoridad que él cree poseer como «rey del hogar» y macho dominante. La coquetería y los modales finos de Blanche no engañan a Stanley, él sabe que ella oculta algo y cuando descubre su pasado en Laurel no duda en utilizarlo para destruir su relación con Mitch, cuya madre no podría aceptar como nuera a una mujer con semejante reputación. Pero Stanley es consiente también de que ella proviene de la misma familia sureña venida a menos que su esposa y, al principio, Stella también había pensado que era sucio y vulgar, pero su atracción hacia él acabó borrando todos sus reparos. Esto lo induce a tratar de dominar sexualmente también a Blanche. La batalla entre los dos opuestos culmina cuando él la confronta con sus mentiras y abusa de ella, recibiendo su frágil psiquis la estocada final⁴. Stella decide internar a su hermana en un hospital y, aunque Blanche le ha contado lo sucedido, prefiere continuar con su vida junto a Stanley en vez de crearle.

Si Stanley representa el primitivismo y la crudeza del ser humano, Blanche representa el lado espiritual, aquel que se alimenta de la música y la poesía y que la brutalidad del mundo insiste en sofocar. Por eso la encontramos bailando, recitando y afirmando, en sus últimos momentos de plena lucidez, que la belleza física es pasajera, pero la del espíritu y la del corazón nunca perecen. Si es necesario enmascararse para aferrarse a la vida y la posibilidad de ser feliz, la mentira está justificada, mientras que «la crueldad deliberada es lo único que no puede perdonarse»⁵. Cuando Stella elige a Stanley por encima de su hermana opta por descender a la barbarie que él representa, por la satisfacción de sus instintos básicos a costa de cualquier cosa. Irónicamente, la única forma en que Stella puede continuar con la vida que desea es a través del autoengaño o la mentira.

Pero, además de ser símbolos de la dicotomía humana brutalidad/sensibilidad, es posible considerar a Stanley y Blanche como representantes de un esquema sociocultural pujante y otro moribundo⁶. A diferencia de ella, él está bien adaptado a la modernidad del siglo xx. Así lo sugiere Stella cuando le explica a Blanche que es «el único de la pandilla que tiene posibilidades de ser algo», aunque Mitch y sus

³ *Ibidem*, p. 114.

⁴ Thomas P. Adler ya había señalado y estudiado en profundidad la necesidad de dominación y control físico de Stanley en (1990): *A Streetcar Named Desire: The Moth and the Lantern*, Boston, Twayne.

⁵ *Ibidem*, p. 233.

⁶ Muchos críticos han estudiado la obra como un drama social profundizando en los arquetipos culturales que representan Stanley y Blanche, aunque desde perspectivas variadas. John S. Bak hace una relación exhaustiva de las distintas corrientes interpretativas que han surgido sobre este asunto en su artículo de 2004 «Criticism on *A Streetcar Named Desire*: A Bibliographic Survey, 1947-2003», *Cercles*, vol. 10, pp. 3-32.



amigos trabajen en la misma fábrica; reacia, Blanche responde: «no he visto en la frente de Stanley el sello de genio», pero Stella le aclara que «ni lo lleva en la frente, ni se trata de genialidad [...] Es la fuerza que tiene»⁷. Cuando Stanley le exige a Blanche que explique las circunstancias de la pérdida de Belle Reve, pues de acuerdo al Código napoleónico él posee intereses en los bienes de su esposa, y Blanche le demuestra que la propiedad fue perjudicada por la mala administración de sus predecesores, se hace patente también que mientras Stanley solo está interesado en el valor material o funcional de Belle Reve, Blanche la considera un símbolo de tradición que luchó por salvar, pero acabó pereciendo gracias a las negligencias de otros que, como Stanley, solo la veían como una fuente de dinero.

Con todo, el primitivismo de Stanley y su faceta de hombre moderno, práctico y materialista no son irreconciliables, pues el detrimento de la sensibilidad y el cultivo de la mente y el espíritu en favor de los intereses humanos más básicos y superficiales parecen formar parte, por igual, de esa involución de la que Blanche intenta salvar a su hermana:

¡desde la Edad de Piedra algo hemos progresado! ¡Cosas como el arte, como la poesía, como la música, esa nueva luz ha aparecido en el mundo desde aquella época! ¡Algunos han empezado a sentir un poco de ternura! ¡Eso es lo que tenemos que conseguir que *crezca*! ¡Y *aferrarnos* a ella y lucirla como una bandera! En este oscuro desfile hacia donde sea que nos dirijamos... ¡No, no te quedes atrás con las bestias!⁸

Las fuerzas opuestas que encarnan Stanley y Blanche aparecen poetizadas en la obra a través de pequeños objetos cotidianos cargados de simbología. La luz, por ejemplo, representa la dureza del mundo real en que vive Stanley y en el que Blanche no puede sobrevivir. Por eso ella prefiere la iluminación suave de las velas y evita la luz fuerte a toda costa, cubriendo la bombilla desnuda del dormitorio con una lámpara de papel y negándose a salir con Mitch por el día, cuando la claridad es muy intensa. A su vez, la lámpara de papel se convierte en un símbolo de la «magia» que Blanche prefiere a la realidad y de la ficción o la mentira con la que pretende suavizar la luz demasiado brillante del mundo real⁹. Mitch descubre la verdadera personalidad de Blanche cuando, en la novena escena, arranca la lámpara de papel que cubre la bombilla y las líneas de su rostro maduro se hacen evidentes bajo la intensa luz; mientras que Stanley acaba por destrozar sus nervios, en la última escena, cuando rasga la lámpara y le entrega los pedazos de su ilusión rota antes de que se lleven al hospital. Las obsesiones de Blanche aparecen también materializadas en algunos personajes simbólicos, como la mujer mexicana que vende «flores para los

⁷ *Ibidem*, pp. 162-163.

⁸ *Ibidem*, p. 181.

⁹ Un estudio profundo de los numerosos usos simbólicos del papel en la obra puede encontrarse en KOLIN, Philip C. (2009): «“It’s Only a Paper Moon”: The Paper Ontologies in Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire*» en Harold Bloom (ed.), *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Tennessee Williams’s A Streetcar Named Desire*, New York, Infobase Publishing, pp. 83-98.



muerdos» y el joven vendedor de suscripciones que visita la casa de los Kowalski en una tarde lluviosa.

Por otra parte, la escenografía y el vestuario, detallados con agudeza en las acotaciones teatrales, otorgan textura y dimensión a las emociones y atmósferas retratadas en la obra. Esto puede apreciarse claramente en la tercera escena, «La noche de póquer»:

Semeja un cuadro de Van Gogh: unos billares de noche. La cocina sugiere esa especie de brillo chillón y al mismo tiempo pálido de la noche, los colores puros del espectro de la infancia. Encima del hule amarillo de la mesa cuelga una lámpara con una pantalla de un verde muy vivo. Los jugadores de póquer —Stanley, Steve, Mitch y Pablo— llevan camisetas de colores —azul vivo, morado, de cuadros blancos y rojos y verde pálido [...]. El dormitorio está en penumbra, sólo recibe la luz que se filtra entre las cortinas y a través de la ancha ventana de la calle¹⁰.

El mundo de Stanley aparece representado, vital y crudo, con luz fuerte y colores impactantes, mientras que la habitación en la que se encuentran Blanche y Stella está llena de sombras, resultando muy notable el contraste visual. También hay detalles más sutiles, pero muy sugerentes, como los que se observan en la cuarta escena, cuando Blanche quiere comprobar si su hermana está bien después de que Stanley la ha golpeado y ella ha vuelto con él:

Una de sus manos reposa en el vientre, en el que se aprecia la redondez del embarazo. De la otra cuelga un volumen de cómics en color. Sus ojos y sus labios tienen esa tranquilidad casi narcotizada característica de los rostros de los ídolos orientales¹¹.

Solo con esta imagen podemos saber que Stella ha perdonado a su marido y, además, que él ejerce un efecto tóxico sobre ella que la domina, pues su rostro refleja una felicidad demasiado cándida después de pasar la noche con él y de leer un cómic, que, con sus dibujos, pertenece a esa esfera visual colorida que representa el mundo terrenal y sensual de Stanley.

Como se evidencia también en la escena de póquer, Williams pone especial atención a la forma en que se visten los personajes, utilizándola para caracterizarlos mejor e incluso mostrar cambios en su personalidad. Stanley aparece casi siempre vestido con colores muy brillantes y a veces con ropa de trabajo; mientras que describe a Blanche, la primera vez que entra en escena, de la siguiente forma: «Lleva un vestido blanco con corpiño de tela suave y sedosa, collar y pendientes de perlas, guantes y sombrero blancos»¹². El color blanco refleja el aire falso de recato que Blanche quiere proyectar, pero, a la vez, también representa la fragilidad de su verdadero carácter. Luego, en la novena escena, cuando confiesa a Mitch la verdad sobre sí

¹⁰ *Ibidem*, p. 159.

¹¹ *Ibidem*, p. 173.

¹² *Ibidem*, p. 133.





misma, aparece vestida con una bata de seda color escarlata, un tono que contrasta con aquel blanco etéreo y encajaría perfectamente en ese cuadro de Van Gogh que es la escena de póker, es decir, en la cruda realidad. Ya en la décima escena, cuando está desvariando frente al tocador, tiene un vestido de noche «usado y arrugado blanco y de seda y un par de zapatillas plateadas y gastadas con tacones adornados con brillantes»¹³, que le dan un aspecto consecuente con sus ilusiones desechas.

La música y los sonidos son igualmente expresivos. Cuando Blanche acaba de llegar a la casa de los Kowalski y conoce a Stanley, unos gatos chillan cerca de la ventana y Blanche se asusta; esos sonidos casi salvajes del Barrio Francés preludian la hostilidad y el peligro que allí aguardan. Cada vez que Blanche recuerda a Allan y el trágico episodio de su suicidio se escucha la Varsoviana, una polca cuya melodía, hecha para el baile de salón y que incorpora elementos del vals, evoca un cierto aire de romanticismo tétrico y añoranza. En la última parte de la obra, cuando Blanche se da cuenta de que está acorralada y quieren llevársela a un hospital, «la varsoviana se oye con una rara distorsión, acompañada de gritos y ruidos de jungla», realizándose así su terror. El «piano de los blues» aparece también, desde la primera escena, para reflejar el espíritu de Nueva Orleans, pero va utilizándose a lo largo de la obra para enfatizar ciertos momentos en la acción, oyéndose más alto cuando Stanley le informa a Blanche que Stella está embarazada, y mezclándose con una batería y una trompeta para adoptar un tono de impacto cuando Stella abraza a Stanley frente a su hermana, justo después de que esta ha intentado convencerla de dejarlo, eligiéndolo a él por encima de ella. En la tercera escena, cuando Stanley se da cuenta que Stella se ha ido después de que la ha golpeado, se oye a los negros del bar de la esquina tocar *Paper Doll*, del popular grupo de jazz The Mills Brothers, cuya letra es idónea para el momento¹⁴. Williams agrega, además, que el tempo de la canción sea más lento y triste que el original, para así subrayar la melancolía de Stanley. Blanche canta *It's Only a Paper Moon* mientras se está dando un baño en la séptima escena, una canción muy irónica, pues su letra sirve de contrapunto al diálogo que ocurre simultáneamente en el salón entre Stanley y Stella. Aquel le cuenta a su esposa lo que ha averiguado acerca del escabroso pasado de Blanche y que ha informado a Mitch al respecto, mientras esta canta alegremente:

¹³ *Ibidem*, p. 229.

¹⁴ Letra de *Paper Doll* (traducción nuestra)

When I come home at night she will be waiting
She'll be the truest doll in all this world
I'd rather have a Paper Doll to call my own
Than have a fickle-minded real live girl

(cuando venga a casa por la noche ella estará esperando
será la muñeca más verdadera de este mundo
prefiero tener una muñeca de papel que sea mía
que tener una chica real de mente voluble)

I guess I had a million dolls or more
I guess I've played the doll game o'er and o'er
I just quarrelled with Sue, that's why I'm blue
She's gone away and left me just like all dolls do

supongo que tuve un millón de muñecas o más
supongo que he jugado a las muñecas una y otra vez
he reñido con Sue, por eso estoy triste
se fue y me dejó, como lo hacen todas las muñecas)

Di que es una luna de papel, y que navega por un mar de oropel... Pero no sería una ilusión, ¡si tú creyeras en mi amor! [...] ¡En un mundo de magia y fantasía, falso como una bella utopía! [...]»¹⁵.

Con este contraste musical se muestra el choque entre la imagen de mitómana despreciable que Stanley quiere proyectar de Blanche en ese momento y la que ella tiene de sí misma. Sus mentiras, aunque cuestionables según el estándar moral predominante, tienen una motivación noble, que es construir un mundo en el que su sensibilidad no resulte herida, aunque ese mundo sea puramente ficcional.

Tanto los componentes visuales (iluminación, vestuario, escenografía, atrezzo) como la música y los sonidos son esenciales para la construcción de significados en la obra. Por ejemplo, las notas de la Varsovia exteriorizan el tormento y la melancolía que Blanche sufre al recordar el suicidio de su joven esposo y cuando esas notas se mezclan con ruidos y gritos inquietantes reflejan la intensificación de ese estado emocional debido a la hostilidad y crueldad que ella encuentra en la ruidosa «jungla» de New Orleans. Los diálogos, por sí solos, no lograrían expresar tan ricos matices psicológicos¹⁶. Esta pluralidad de materias expresivas, aunque diseñadas para el espacio teatral, resultan idóneas para la gran pantalla, pues son consecuentes a la multiplicidad de signos que integra el lenguaje cinematográfico moderno.

DEL TEATRO AL CINE: LA ADAPTACIÓN DE ELIA KAZAN

La adaptación de 1951, dirigida por Elia Kazan, sublima con los recursos de la narrativa cinematográfica todos los elementos expresivos que hacen que la pieza teatral sea cautivante. El vestuario y la estética general de la escenografía descrita por Williams en la obra se mantienen en la película, incluyendo la iluminación, que juega constantemente con el contraste entre espacios en penumbra y brutalmente iluminados, así como con sombras y reflejos que se deslizan por las paredes, tal como se describen en las acotaciones teatrales. Pero un detalle que la gran pantalla permite apreciar es la nube de vapor que envuelve la habitación de los Kowalski y la pátina de sudor que cubre la piel y la ropa de los personajes masculinos. La referencia al clima cálido de New Orleans contribuye a crear una atmósfera terrenal que intensifica las pasiones que se desarrollan en la acción; mientras que la nube de vapor es evidencia de los recurrentes baños calientes de Blanche, que se asea ritualmente, como si quisiera lavar la vergüenza que le produce su promiscuidad. La música, por su parte, se inspira en el blues y el jazz que se escuchan en las calles de

¹⁵ WILLIAMS, Tennessee, *op. cit.*, pp. 206-207.

¹⁶ John S. Bak incluso afirma que Williams utiliza la música para crear un entramado de leitmotivos que cohesionan los elementos literarios, dramáticos y temáticos de la obra de la misma manera que lo hace Wagner en su trilogía de óperas *El anillo del Nibelungo* (1876). Ver (1997): «Wagnerian Architectonics: The Plastic Language of Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*», Tennessee Williams Literary Journal, vol. 4.1, pp. 41-58.



New Orleans y se utiliza de la misma manera que en la obra teatral. Blanche canta también *It's Only a Paper Moon*, pero la canción de los Mills Brothers es sustituida por un jazz instrumental, suave y sensual, que acentúa la imagen atractiva de Stanley, así como el sugerente descenso de Stella por las escaleras hasta sus brazos. Los demás recursos acústicos también se utilizan de acuerdo a las acotaciones de la obra teatral, aunque algunos se potencian, como los chillidos de los gatos, que Stanley imita con socarronería, demostrándole a Blanche que no solo no se asusta con los sonidos salvajes de esa jungla que es New Orleans, sino que son connaturales a él, y la Varsoviana, que se adereza con un disparo cuando la cámara muestra primeros planos de Blanche al recordar la muerte de Allan, acentuándose aún más el drama que tiene lugar en su mente.

Aunque la película sigue a la obra en numerosos aspectos, no significa que únicamente en ello radique su éxito, de hecho, el argumento sufrió algunos cambios sustanciales. Si bien la crítica actual ha tendido a descartar la fidelidad de las adaptaciones cinematográficas a las obras literarias que les sirven de base como estándar esencial de su calidad artística, así como a valorar que las adaptaciones aporten nuevos significados, lo cierto es que los cambios introducidos en este filme obedecen a las restricciones de la censura de la época y no a una voluntad creadora y uno de sus grandes aciertos reside, precisamente, en lograr la fidelidad pretendida a pesar de las limitaciones.

Los tres aspectos que se consideraron más controvertidos fueron la referencia a la homosexualidad, la violencia sexual y la impunidad de un villano. Pero eliminar la sensibilidad y vulnerabilidad de Allan implicaría suprimir la naturaleza poética de su suicidio y del sentimiento de culpa de Blanche por exponerlo a la censura del mundo; la antítesis brutalidad/sensibilidad que es representada por la oposición entre Stanley y Blanche sirve de eje a toda la obra y la violación se constituye como el triunfo último de la crudeza del mundo sobre el espíritu humano, por lo que suprimirla implicaría eliminar uno de los pilares fundamentales del argumento; y castigar a Stanley significaría negar también la bajeza humana, alimentada por el egoísmo y las ansias primitivas de satisfacer las necesidades más inmediatas que Williams quería retratar en la obra.

Williams y Kazan negociaron, entonces, una versión del guión en la que se evitaba referir explícitamente la homosexualidad de Allan, y, a cambio de no excluir la violación, se castigaba a Stanley con el abandono de Stella¹⁷. Pero estos compromisos se cumplieron en el filme de forma que, a pesar de los cambios, logró conservarse la mayor sustancia posible del argumento. Así, aunque Blanche no menciona que encontró a su esposo en la cama con otro hombre, lo describe como un joven poeta, nervioso, tierno e inseguro que no podía enfrentarse al mundo

¹⁷ Un recuento de las numerosas revisiones que escritores y productores realizaron sobre el tratamiento que se le daría a la violación en la película puede encontrarse en TISCHLER, Nancy M. (2002): «'Tiger—Tiger!': Blanche's Rape on Screen», en Ralph F. Voss (ed.), *Magical Muse: Millennial Essays on Tennessee Williams*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, pp. 50-69.



y lloraba desconsoladamente por las noches; lo que nos sugiere que Allan estaba deprimido y ocultaba algo, pero Blanche, aunque lo amaba, no pudo ayudarlo ni evitar su suicidio. De esta manera se mantiene en su mayor parte la esencia de la relación entre ambos sin aludir a la homosexualidad. Por otra parte, la escena de la violación se orquesta de forma que establece claramente el acontecimiento sin explicitarlo: la cámara sigue a Stanley desde atrás, recogiendo en un plano medio el momento en que se acerca amenazadoramente hacia Blanche, que se encuentra acorralada contra la ventana de la habitación. El espectador observa desde afuera al «animal» acercándose a su presa, mientras esta, para defenderse, rompe una botella en el tocador y la esgrime contra él. La cámara se sitúa, entonces, sobre el hombro de Blanche, mostrándonos en un contraplano la sonrisa peligrosa del predador que disfruta acosando a su víctima. Sigue jugándose con estos puntos de vista hasta que un movimiento de cámara sigue a Stanley mientras toma a Blanche por la muñecas y forcejea con ella, pero continúa moviéndose hasta enmarcar el espejo del tocador. La violencia física aparece, entonces, reflejada en el espejo, de manera que la vemos, pero indirectamente. En su afán por dominar a Blanche hace que suelte la botella, que se estalla contra el espejo, quebrándolo en mil pedazos, a la vez que este nos devuelve la imagen de Blanche, abatida y con los ojos cerrados, «quebrada» igual que el espejo. Ahora, en la obra, Stella se queda con Stanley a pesar de que él ha llevado a su hermana a la locura con sus crueldades, pero en el filme decide dejarlo, declarando que nunca más volverá con él para después subir a la planta de Eunice. Sin embargo, acontecimientos anteriores, en los que Stella ha tomado la misma acción, han tenido consecuencias diferentes. En la secuencia de la noche de póker ella responde cuando Stanley grita desgarradoramente su nombre, y vuelve con él a pesar de que la ha golpeado. La película se cierra con un llamado de Stanley idéntico al anterior, por lo que el espectador puede interpretar el abandono como una pelea pasajera, igual que aquella, adoptando así la cruda visión del mundo que Williams quiso reflejar en la obra original.

Por otra parte, el filme intenta también homenajear al género de la obra original, haciendo referencia, a través del lenguaje cinematográfico, a la representación teatral. El espacio es quizá el aspecto narrativo más sensible a las particularidades expresivas de los lenguajes artísticos. Si bien en el teatro este se circunscribe al perímetro virtual de la escena, y el decorado carece de dinamismo porque no puede cambiar demasiado durante el transcurso de un acto, en el cine las restricciones se reducen únicamente a aquellas que el propio realizador impone al componer las imágenes y articularlas entre sí. Este abierto horizonte permitía a Kazan ampliar los escenarios y, en efecto, en el filme se aprecia una apertura de los límites de confinamiento de la obra, cuya acción se enmarca únicamente en la casa de los Kowalski y sus alrededores inmediatos. Sin embargo, el favorecimiento de un panorama más amplio no parece estar orientado a trasladar la acción a un medio más realista, pues la cámara y los decorados insisten en realzar la génesis teatral del filme, sino a ahondar aún más en la psicología de los personajes, que es, en última instancia, el eje central tanto del original como de la adaptación.

Así, la película se abre con una secuencia que no encuentra correlato en la obra y que muestra la llegada de Blanche a New Orleans en un tren. Los trenes se han



utilizado en la literatura como símbolo del destino trágico, como una premonición de una cadena de acontecimientos que conducirán irrevocablemente a la muerte, este es uno de los sentidos que toman en *Ana Karenina* (1877) de Leon Tolstoi o *La bestia humana* (1890) de Émile Zola, pero también han simbolizado la sexualidad en el cine, en las películas de Alfred Hitchcock y Luis Buñuel, por ejemplo. Una vez en la estación, donde tomará el tranvía *Deseo*, Blanche se encuentra con un marinero, muy alusivo a la sensualidad masculina y juvenil que tanto le atrae. La vemos luego, en un plano general, caminar por una típica calle de New Orleans buscando la casa de su hermana. El Barrio Francés aparece retratado en toda su urbanidad y decadencia, tal como está plasmado en la obra de Williams, pero se incluyen algunos detalles que agregan una nota de sordidez, como los anuncios luminosos, el bar donde se publicitan «chicas» y otro donde hay una pelea de borrachos, a la vez que se muestra el lado conservador de la sociedad sureña con la contrastante imagen de las monjas y las niñas vestidas de blanco que cruzan la calle. Este recorrido, que muestra la entrada de la *Southern belle* a la jungla de New Orleans, es una especie de aperitivo que sintetiza e introduce efectivamente el conflicto central, una alegoría del pasado, el presente y el futuro de Blanche. El tren, como los acontecimientos trágicos de su vida (el suicidio de Allan, la muerte de sus familiares, la pérdida de Belle Reve y su huida de Laurel), la han conducido a los brazos masculinos y al tranvía *Deseo*, símbolo de ese impulso que dominará su vida y que le ganará el exilio. A su vez, el tranvía la llevará a esa sección subterránea de los infiernos destinada a los guerreros heroicos que son, en la mitología griega, los Campos Elíseos, donde se encuentra la casa de los Kowalski. El primer encuentro de Blanche y Stella se traslada también de la casa a la bolera, donde Stanley está jugando con sus amigos. Allí Blanche tiene la oportunidad de observar a Stanley en su ambiente y provocando una pelea con un grupo de hombres antes de hablar con él por primera vez (lo que no sucede en la obra). Esto crea tensión y expectativa sobre el primer encuentro de ambos, pues la mirada aprehensiva de Blanche revela que desde el primer momento sabe que va a tratar con un hombre peligroso, tanto por su atractivo como por su agresividad. Igualmente, la conversación íntima que sucede entre Blanche y Mitch en la sexta escena ocurre en el muelle de un club al que han ido a bailar en vez de en la casa de Stella, ubicándolos en un escenario etéreo, rodeado de agua y una fina niebla que subliman la dramática rememoración del suicidio de Allan.

La secuencia que transcurre en la fábrica en la que trabajan Stanley y Mitch es creada específicamente para el filme. Un plano general muestra el escenario industrial y al conjunto de trabajadores en plena faena, mientras unos cuantos sujetan a Mitch, que quiere atacar a Stanley por intentar desprestigiar a Blanche. Esta escena no era especialmente necesaria para establecer que Mitch deja plantada a Blanche el día de su cumpleaños a causa de las intrigas de Stanley, pues esto se deduce, al igual que en la obra, a partir de ciertos diálogos. Es probable, entonces, que el interés de los realizadores fuera escenificar la fábrica en sí y no los acontecimientos que en ella transcurren. La asociación de Stanley a las máquinas es recurrente en el filme: él lleva a reparar el automóvil y la radio, aparece lleno de grasa, como si hubiese estado trabajando con artefactos, y se ampara en el ruido del tren (que tanto asusta a Blanche) para entrar en la casa sin ser detectado y escuchar una conversación entre



las hermanas. Es decir que encontramos a Stanley frecuentemente rodeado de esa típica industrialización de la primera mitad del siglo xx a la que se encuentra bien adaptado. Mitch, por el contrario, aparece alienado en la imagen, sujeto por algunos, mientras que los demás miran sin demasiado interés, desde su puesto de trabajo, el acontecimiento. Él, al igual que Blanche, es extraño a ese mundo y no tiene lo que se necesita para sobrevivir en él.

A pesar de que la adaptación muestra escenarios más variados, la mayoría del filme se acoge al espacio definido por la obra teatral, la casa de dos plantas que los Kowalski comparten con Eunice y Steve, y el estilo de la producción cinematográfica se apega en general al definido por el texto teatral en cuanto a la distribución del espacio en la casa y su utilización en las distintas escenas¹⁸. Además, en casi todas las escenas que se sacaron de ese limitado espacio, el plató no pretende ser realista y crea un ambiente que remite a las restricciones espaciales de una representación teatral. Así las calles del Barrio Francés lucen excesivamente estrechas y muestran un desfile evidentemente coreografiado de los tipos de New Orleans (las monjas y las niñas vestidas de blanco, los borrachos, dos marineros idénticos paseando paralelamente en dos bicicletas, etc.), mientras que el muelle en donde Mitch y Blanche conversan no parece estar realmente en el exterior, pues la niebla y la oscuridad ocultan el horizonte y el agua devuelve la luz de los reflectores, dotando la escena de una cierta artificialidad.

El teatro y el cine, además de ser diferentes en cuanto a las posibilidades de apertura y dinamismo de los espacios, difieren radicalmente respecto a la percepción del espectador, pues, como afirma Panofski:

En un teatro, el espacio es estático, es decir, el espacio representado en la escena, del mismo modo que la relación espacial del observador respecto al espectáculo, es invariablemente fija [...] En el cine la situación que se da es la contraria. Aquí también el espectador ocupa un asiento fijo, pero lo hace sólo físicamente, no en tanto sujeto de una experiencia estética. En cuanto tal, está en movimiento constante al identificarse su ojo con la lente de la cámara¹⁹.

Desde este punto de vista el filme fusiona también la cinematografía con la teatralidad cuando la cámara asume en ciertos momentos la perspectiva del espectador frente a la representación dramática. Christine Geraghty apunta un claro ejemplo, la escena en la que Stanley le explica a Stella que de acuerdo al Código Napoleónico tiene intereses directos sobre Belle Reve y saca del baúl de Blanche lo que parecen ser prendas muy costosas. La cámara toma a los dos personajes paralelos el uno al otro o en una línea diagonal, pero no hay una dialéctica de plano/contraplano que muestre

¹⁸ Ejemplo de esto son las salidas y entradas de Blanche al cuarto de baño o el ascenso y descenso de Stella por las escaleras que comunican las dos plantas de la casa.

¹⁹ PANOFSKI, Erwin (2010): «El estilo y medio en la imagen cinematográfica», en Rosa de Diego y Eneko Lorente, *Teatro y cine: textos y miradas*, Bilbao, Servicio Editorial de la universidad del País Vasco, p. 112.



sus perspectivas en la conversación (una técnica cinematográfica muy popular en el cine hollywoodense); en su lugar, los pocos encuadres que componen la escena (en la que durante cuatro minutos y medio solo hay cinco cortes) siguen a los actores cuando se mueven por el salón de la casa siguiendo una coreografía diseñada para reflejar la naturaleza de su relación. De esta manera, a través del movimiento de la cámara, el espectador está implicado en la escena, pero no comparte el punto de vista de los personajes y, por tanto, no «invade» el espacio, igual que en el teatro²⁰. Podría decirse también que este tipo de montaje reduce notablemente la construcción espacial característica del lenguaje cinematográfico, en la que se enlazan múltiples planos y perspectivas, en favor de la continuidad espacial propia del teatro. No obstante, en la mayor parte del filme se utilizan técnicas cinematográficas más convencionales, pero privilegiando la óptica de una tercera persona, un *voyeur*, que aprecia desde afuera lo que sucede, manteniéndose una distancia que apunta a la experiencia del espectador en la representación teatral.

El triunfo del filme con el público y la crítica lo convirtió en uno de los clásicos del cine americano y consolidó aún más la figura de Tennessee Williams como uno de los dramaturgos estadounidenses más influyentes. Otras adaptaciones realizadas para la televisión²¹ no tuvieron tanto éxito. Sin embargo, el *Tranvía* encontraría de nuevo su camino hacia el cine en la película de 1999 de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, en cuya compleja intertextualidad ocupa un lugar privilegiado.

DE VUELTA AL TEATRO: EL *TRANVÍA* COMO INTERTEXTO EN *TODO SOBRE MI MADRE*

Una de las características más notables del cine de Almodóvar es la rica textura narrativa que logra al incorporar a sus obras referencias artísticas, literarias y cinematográficas. En *Todo sobre mi madre* encontramos numerosas fuentes intertextuales, entre las que podrían citarse *La virgen de la aldea* (1942) de Marc Chagall, *Música para camaleones* (1980) de Truman Capote, *Bodas de Sangre* (1933) de Federico García Lorca, *Eva al desnudo* (1950) de Joseph L. Mankiewicz, *Lo importante es amar* (1975) de Andrej Zulawski, *Noche de estreno* (1977) de John Cassavetes y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) de Luis Buñuel; sin embargo, *Un tranvía llamado deseo* es la que se encuentra más estrechamente tejida en la narrativa del film.

El tema principal de *Todo sobre mi madre* es la actuación como parte de la vida, pues todas las mujeres de la película interpretan papeles dentro o fuera de los límites del escenario teatral. Almodóvar crea una serie de personajes singulares que hacen que el espectador cuestione los límites entre existir y crear la propia existencia a través de la actuación. Manuela es una enfermera que es confundida por

²⁰ GERAGHTY, Christine (2008): *Now a major motion picture: film adaptations of literature and drama*, Lanham, Rowman & Littlefield, p. 79.

²¹ Una en 1984, dirigida por John Erman, y otra en 1995, dirigida por Glenn Jordan.



momentos con una prostituta porque se viste con la ropa de Agrado, un hombre convertido en mujer que trabaja en las calles y cuando quiere sentirse respetable se viste de Chanel, mientras que la hermana Rosa es una monja embarazada y su madre es una falsificadora de pinturas de Chagall. Además, Huma Rojo y Manuela se mueven libremente entre los mundos del teatro y la vida, difuminándose durante esos constantes cambios de pieles y rostros los límites entre la realidad y la ficción interpretada. La actuación es representada, además, como un mecanismo de defensa inherente a la existencia, pues, cuando Manuela se ofrece a sustituir a Nina en escena por primera vez y, estando en el camerino de Huma Rojo, la veterana actriz le pregunta si sabe actuar, la enfermera responde «Sé mentir muy bien, y estoy acostumbrada a improvisar»²², ella, igual que Blanche, no dice la verdad, sino lo que *tendría* que ser la verdad. Ahora, si las mujeres son actrices de su propia vida, entonces esa vida es en sí misma un teatro, ese *theatrum mundi* que Calderón y Shakespeare dramatizaron magistralmente.

Manuela es un personaje tomado de la película de 1995 *La flor de mi secreto*. Es una enfermera que, además de informar a la Organización Nacional de Trasplantes sobre los donantes que se encuentran en la unidad de cuidados intensivos, actúa en las simulaciones de un seminario que prepara a los asistentes para lidiar con las familias de los fallecidos. Manuela es eco de la protagonista de *Eva al desnudo*, cuyo título original (*All about Eve*) se traduce literalmente en español por «Todo sobre Eva». Pero es con Stella con quien Almodóvar identifica más profundamente a su protagonista, pues *Un tranvía llamado deseo* ha tenido gran importancia en la vida de la enfermera. La primera vez que la vemos asistir a la obra con su hijo, Almodóvar la muestra conmovida por la escena final, en la que se llevan al hospital a Huma-Blanche y Nina-Stella abandona a su marido llevando en brazos a su hijo (siendo esta representación una versión de la adaptación de 1951 y no del texto literario original). Manuela confiesa a su hijo que la representación la emociona porque ella también interpretó el papel de Stella hace veinte años con el grupo teatral de su pueblo, en el que también participaba su padre, que hacía de Stanley. Pero Manuela no solo ha interpretado el papel de Stella sobre las tablas, sino también en la vida real, como sugiere la secuencia que narra su vuelta al teatro para ver de nuevo la obra, esta vez sin su hijo. Un primer plano toma la parte de atrás de su cabeza, apareciendo esta a la izquierda del cuadro y el espacio teatral a la derecha. En la parte del escenario que queda oculta por su cabeza se encuentran Stanley y Stella, pero, aunque no podemos verlos, se escucha su diálogo: «vamos, nena. Ya pasó lo peor», dice él, y ella le contesta «No me toques, no vuelvas a tocarme, hijo de puta»²³. Los personajes se mueven, entonces, hacia la derecha, como si estuviesen saliendo de la mente de Manuela. Más adelante, cuando entra al baño y se encuentra frente al espejo, un primer plano muestra de nuevo la parte de atrás de su cabeza y su reflejo

²² ALMODÓVAR, Pedro (1999): *Todo sobre mi madre: edición definitiva del guión de la película con algunas reflexiones, fotografías y textos del autor*, Madrid, El Deseo Ediciones, p. 78.

²³ *Ibidem*, p. 59.





aparece a la derecha, en el mismo sitio donde antes se enmarcaba la escena teatral. Así se establecen dos analogías importantes: lo que ocurre entre Stanley y Stella parece ser un episodio que nace de la memoria de Manuela, mientras que la escena representada se corresponde con su propio reflejo, es decir, con su propia vida²⁴. Los límites entre la ficción del *Tranvía* y la realidad de Manuela parecen diluirse. Esto es algo que ocurre con todos los papeles que Manuela actúa, pues interpreta también a una mujer a la que los médicos le proponen donar los órganos de su marido en las simulaciones del programa de donación del hospital y acaba reviviendo, en su propia realidad, una situación idéntica, con la excepción de que el fallecido es su hijo.

La correspondencia entre la vida y el teatro se hace aún más evidente en una secuencia posterior, cuando la enfermera se encuentra ya trabajando como asistente de Huma. La cámara recoge en un primer plano el rostro de Manuela entre bambalinas, mientras repite simultáneamente las líneas de Stella que Nina está vocalizando en el escenario. Las letras dibujadas en la pantalla indican luego que han transcurrido dos semanas y Manuela entra en el camerino de Huma para anunciarle que Nina está tan intoxicada que no puede actuar. La cámara retrata el diálogo entre la actriz y la enfermera tomando un primer plano de sus perfiles, los cuales enmarcan un teatro en miniatura que se ve al fondo, estableciéndose una clara correspondencia entre el drama real vivido y el ficticio. Cuando Manuela acaba de interpretar el papel, el público aplaude fervientemente. Su actuación resulta tan conmovedora y convincente porque es Stella la que se amolda a la piel de ella, y no al revés. Y es que esta Stella está hecha a la medida de Manuela, porque no se trata de la mujer intoxicada por una atracción puramente física que decide quedarse con el hombre que ha destruido a su hermana de la obra original; ni siquiera es exactamente la Stella remodelada por la censura hollywoodense, aunque se acerca más a ella. Se trata de un personaje más activo, de una mujer convencida de que nunca volverá con Steban-Stanley, quien irónicamente rompe con el prototipo masculino de la obra de Williams al convertirse parcialmente en mujer y hacerse llamar «Lola». La tibieza del abandono de Stella que Kazan introdujo intencionalmente en la adaptación de 1951 desaparece porque esta vez el espectador conoce, a través de la identificación del personaje con Manuela, que el abandono es definitivo, pues el hijo nunca llega a conocer al padre. Así pues, lo que conecta realmente al personaje de Williams con el de Almodóvar es una emoción en particular que surge en esa escena final del *Tranvía*, la cual Manuela representa casi premonitoriamente en su juventud y acaba viviendo luego en la vida real, no la anécdota del episodio.

Si Manuela se identifica con Stella, Huma Rojo se relaciona con Blanche Dubois, aunque se aproxima también a Margo Channing de *Eva al desnudo*, interpretada por Bette Davis. Huma aparece frecuentemente en su camerino, frente

²⁴ Silvia Colmenero Salgado ha señalado, además, que en esta secuencia la butaca vacía junto a Manuela y el plano detalle que recoge la fotografía que se encuentra en su bolso mientras busca un pañuelo sugieren la presencia implícita del hijo fallecido. Ver (2001): *Todo sobre mi madre: Pedro Almodóvar*, Barcelona, Paidós.



a un espejo enmarcado con bombillas, igual que Margo en la escena que ven en la televisión Manuela y su hijo cuando comienza el filme, y afirma que empezó a fumar por imitar a Davis. Cuando interpreta a Blanche tiene puesta una bata y un collar de perlas, y el cabello recogido y preparado para ajustarse una peluca, de manera que su vestuario es consecuente con la escena representada, en la que Blanche sale del baño y está preparándose para la visita de un admirador que solo existe en su mente, pero es también alusivo a la vulnerabilidad de Huma en el escenario, pues allí se encuentra vestida como lo estaría en la intimidad de su camerino²⁵. La primera vez que la vemos en escena, un primer plano muestra los ojos de Blanche, que decora la fachada del teatro, mientras se escuchan las líneas de los actores que se encuentran en el interior del edificio. Huma-Blanche dice «¿Por qué me miras así?, ¿estoy horrible?», y empieza a aparecer la escena teatral representada superpuesta a la imagen de los ojos, que se va diluyendo, de modo que el rostro de la fachada se funde en el escenario y Huma-Blanche contempla su propia fatalidad, el momento último en el que se quiebra el espíritu de la protagonista de Williams y se la llevan al hospital²⁶. Las emociones de este episodio del *Tranvía* definen a Huma, como aquellas surgidas cuando Stella abandona a Stanley definen a Manuela, pues la frase que Blanche le dice al doctor («gracias, quien quiera que seas siempre he confiado en la bondad de los desconocidos»²⁷), la repite también en la vida real, cuando Manuela la ayuda a buscar a Nina la noche que desaparece. Igual que Blanche, Huma depende de los desconocidos, de Manuela y de su público, pues la faceta más íntima de su vida está marcada por la soledad y el fracaso de la relación lésbica que mantiene con su coes-trella. La actriz es consciente de que esa relación no se basa en el amor, pero satisface una necesidad emocional, incluso afirma que «las mujeres hacemos cualquier cosa con tal de no estar solas» y, en ese sentido, hay también una profunda coincidencia entre las dimensiones psicológicas del personaje de Almodóvar y el de Williams.

Agrado es también una suerte de Blanche Dubois y esa correspondencia se establece cuando la vemos en el camerino de Huma repitiendo las líneas del personaje al escucharlas por los altavoces. Pero quizá sean las reflexiones que hace en su estelar monólogo, que ofrece al público una noche que se cancela la función, las que establecen una conexión más profunda entre los dos personajes. Agrado, que es, como las otras mujeres, una maestra de la mentira, ha recurrido a los procedimientos más extremos para convertirse en una mujer porque ha nacido hombre. Ella sabe que su cuerpo femenino es una invención, y parodia su transformación cuando detalla con humor cuánto ha tenido que pagar por las distintas piezas que lo componen, pero afirma orgullosa que «Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado

²⁵ Para Cristina Manzano este atuendo simboliza un estado de transición, pues Huma no se presenta en el escenario como ella misma, pero tampoco se ha transformado completamente en Blanche, de manera que se encuentra a medio camino entre su identidad real y la del personaje. Ver (2010): «*Todo sobre mi madre, 1995*», en Antonio Castro Díaz (coord.), *Las películas de Almodóvar*, Madrid, Ediciones JC, pp. 211-226.

²⁶ *Ibidem*, p. 26.

²⁷ *Ibidem*, p. 27.

de sí misma»²⁸. Blanche, al igual que ella, considera que la «auto-ficcionalización» es una defensa vital y, más que eso, la manera de alcanzar la felicidad que de otro modo no podría conseguirse. La habilidad de Agrado para el monólogo teatral se hace también patente fuera del escenario cuando se encuentra en el camerino con Nina, ayudándola a prepararse. La joven actriz entra al baño para fumar heroína antes de salir al escenario y Agrado le ofrece una serie de razones por las cuales el disfrute o quizá alivio que la droga le proporciona no compensan los estragos que la adicción provoca en su vida personal. La cámara, estática, toma en un plano medio corto a Agrado (igual que el que se utiliza luego en el monólogo teatral) cuando se posiciona contra la puerta del camerino y empieza a vocalizar sus reflexiones, que, en principio, están dirigidas a Nina, pero su conexión con la lente, que se identifica con el ojo del espectador, y el contraplano de la puerta cerrada del baño mientras se escucha su voz en off sugieren la unipersonalidad de su actuación y su discurso, que encuentra como destinatario en la ficción a un objeto inanimado y en la realidad al espectador, tal como sucede en la convención teatral, fundiéndose así, una vez más, el teatro con la vida.

Ahora, en *Todo sobre mi madre* asistimos a una adaptación para el teatro que Almodóvar hace del *Tranvía*, pero que se integra, a su vez, dentro de una narrativa cinematográfica. La permeabilidad entre los dos lenguajes artísticos que se exhibe en el filme deriva principalmente de que el *Tranvía* de Almodóvar parte de la adaptación de 1951 y no del texto dramático, pero toma la forma de una pieza teatral y no de una película; es decir, regresa al medio de expresión original del texto de Williams. ¿Por qué Almodóvar elige como componente metafictional de su película el teatro y no el cine en sí mismo? Para dilucidar una posible respuesta convendría volver sobre las reflexiones de Panofski acerca del estilo del medio cinematográfico:

(*Durante la representación dramática*) El espectador no puede abandonar su asiento y la puesta en escena no puede cambiar durante el transcurso de un acto [...], a cambio de esta limitación, el teatro tiene la ventaja de que el tiempo, el medio de la emoción y el pensamiento que transmite el discurso, es libre e independiente de cualquier cosa que pueda suceder en el espacio visible. Hamlet puede recitar su famoso monólogo acostado en un sofá a una distancia media, inmóvil y sólo oscuramente perceptible para el espectador y el oyente y, sin embargo, hacer que sus solas palabras cautiven a éstos con la sensación de la acción más emotiva²⁹.

El medio teatral permite a Almodóvar crear un espacio extraordinario, en el que las emociones (que son el hilo conductor entre sus personajes y los de Williams) se privilegian por encima de cualquier aspecto estético y, por esa razón, parecen mucho más crudas, reales, y desnudas. Esta idea se encuentra, además, en total consonancia con las indicaciones para las escenas teatrales que se encuentran en el guión del filme, las cuales apuntan que el decorado sea abstracto y recuerde

²⁸ *Ibidem*, p. 104.

²⁹ PANOFSKI, Erwin, *op. cit.*, p. 112.



la desnudez esencial de Bob Wilson, el vestuario hiperrealista contemporáneo y la interpretación de un naturalismo *hardcore*³⁰. Como eco de New Orleans solo quedan los restos de una baranda de hierro forjado y el lirismo de los diálogos de Williams se diluye en una expresión verbal contemporánea y directa, pero Stanley y sus amigos transpiran profusamente y juegan bajo una nube de humo de puros, igual que en el filme de Kazan. En ese espacio privilegiado Almodóvar puede también narrar un episodio del pasado sin recurrir al *flashback*, pues, cada vez que se representan las escenas octava y undécima de la obra, Manuela, igual que Hamlet, revive un episodio muy similar al de su propia vida, el cual, además, se corresponde con la historia actual de la hermana Rosa, que está embarazada de Esteban-Lola como lo estuvo Manuela y tendrá un hijo que llevará el mismo nombre del padre y del hermano que ha muerto. Manuela acabará criando a ese hijo como si fuera propio cuando muere Rosa, de manera que una vez más se encuentra huyendo con un recién nacido Esteban en los brazos.

Lo que todo este recorrido del *Tranvía* demuestra es que los cineastas no solo se inspiran en las ficciones de la literatura, con sus fábulas, emociones y conocimiento sobre la condición humana, sino también en sus procedimientos expresivos. Así, la simbiosis que la pieza teatral de Williams mantiene con las películas de Kazan y Almodóvar y la que existe entre ambos filmes no se reducen a correlaciones argumentales, sino que integran los lenguajes artísticos del teatro y la cinematografía. La adaptación de 1951 monta la obra teatral a través de los recursos propios del cine, cuya versatilidad permite hacer constantes referencias a la génesis dramática, mientras que en *Todo sobre mi madre* el proscenio se hace evidente y el medio cinematográfico se sirve, genialmente, de los privilegios que goza la representación teatral como vehículo de expresión desnuda e inmediata. Pero, más allá de esto, el *Tranvía* nos conduce por la delgada línea entre la representación y la vivencia, el escenario y el mundo, en fin, entre actuar y ser fieramente humano, pues en la vida, como en el teatro y el cine, todo es «cincuenta por ciento ilusión».

³⁰ ALMODÓVAR, Pedro, *op. cit.*, p. 26.



LA IMAGEN-ESPEJO: ICONO Y REALIDAD EN EL CINE DEL CAMBIO DE SIGLO

Enrique Mora

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

La imagen-espejo posmoderna es una forma de representación autorreferencial que encuentra su origen remoto en el pop art y el arte conceptual, y cuyo influjo es esencial en el cine de fin de siglo: intertextualidad, apropiacionismo, cultura de masas, fractura del relato, desmaterialización del personaje. Como reacción a esta imagen-espejo, una serie de movimientos cinematográficos coetáneos tratan de recuperar la conexión con la imagen-realidad. Proponemos una lectura del cine contemporáneo como un debate entre estos dos modos de representación, paralelo al desarrollo de la sociedad de la imagen y los formatos digitales.

PALABRAS CLAVE: cine contemporáneo, estética, posmodernidad, cultura de masas, intertextualidad, fragmentación, imagen digital, teoría del cine, realismo.

ABSTRACT

«Mirror image: iconicism and reality in late cinema». Postmodern mirror-image, as a self-referential structure of representation, finds its roots in pop-art and conceptual art. It has deeply influenced late cinema: intertextuality, appropriationism, mass culture, broken narrative and disintegrated personality. In opposition to this mirror-image cinema, coetaneous films are struggling to restore the connection between image and reality. This paper proposes a reading of contemporary film as a field where debate on representation comes to be staged, while the society of spectacle and digital formats expand across the world.

KEY WORDS: contemporary film, aesthetic, postmodernity, mass culture, intertextuality, fragmentation, digital image, film theory, realism.

Her green plastic watering can,
for her fake Chinese rubber plant
in the fake plastic earth...

(Radiohead, *Fake plastic trees*)¹





Los cambios tecnológicos derivados de la reproducción masiva de textos en los albores del arte moderno, con el advenimiento de la fotografía, el cine y otros medios de edición masiva, han modificado nuestra percepción de las imágenes y de su papel privilegiado como medios de representación simbólica. En efecto, la práctica artística en las vanguardias históricas marca y define la culminación del proyecto moderno, cuando la tecnología asume la pesada carga de satisfacer la demanda fetichista de representaciones de lo real², y permite a las artes plásticas romper las pesadas cadenas del realismo burgués y explorar sus posibilidades creativas y los límites del lenguaje estético. Este relato sobre la imagen en el arte contemporáneo y sus derivas lingüísticas y formales, descrito con precisión por Clement Greenberg³, recluyó a los artistas de posguerra en el silencio figurativo de la abstracción, y encontró un nuevo punto de giro en las prácticas de los sesenta, con la grieta abierta por el pop y las primeras manifestaciones del arte conceptual.

Tras la era del terror a la que asiste la humanidad en el ecuador del siglo, el arte abandona definitivamente su función sacerdotal de representar el mundo, que para Adorno se ha vuelto irrepresentable en su horror, para explorar un arte al margen de la representación, un arte del afuera, de lo no conceptualizable. Este proceso se lleva a cabo por una doble vía: la desmaterialización del objeto artístico obsesivamente desintegrado en las prácticas conceptuales de Piero Manzoni, Yves Klein o Joseph Beuys; y, por otro lado, la eliminación del referente y la representación en la imagen-ícono, de herencia publicitaria, del arte pop. Este momento esencial para la estética, paralelo al estallido de la sociedad mediática, fue analizado sagazmente por Arthur Danto⁴ en sus tesis programáticas sobre el fin del arte, concepto con el que describía el acceso a una etapa posthistórica para la práctica artística y, en cierto modo también, a una época de vaciamiento del poder representacional de las imágenes.

¹ Trad.: «Su regadera de plástico verde / para su planta artificial de goma china / en la artificial tierra de plástico» (T. del A.). Ref. RADIOHEAD, «Fake Plastic Trees», *The bends*. Capitol Records, 1995.

² Así lo definió lúcidamente, en fecha tan temprana como 1936, Walter Benjamin: «Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía, el arte sintió la proximidad de la crisis y reaccionó con la teoría del *arte por el arte*, esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte puro que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetivo» (BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica», *Discursos Interrumpidos I*, 1936, Madrid: Taurus, 1988, p. 26).

³ Para Greenberg, la revolución del arte moderno es un autodescubrimiento del arte, la culminación de un proceso histórico a la búsqueda de la pureza y la singularidad de cada forma de ensamblamiento artístico, el desarrollo de la pureza y la especificidad de la obra de arte: el grado cero de su escritura. De ahí deriva su desprecio a la cultura de masas y, por supuesto, al pop, que considera un movimiento vulgar. Cfr. GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, 1961. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

⁴ Aunque la propuesta de Arthur Danto remonta al impacto que le produjo la exposición *The American Supermarket* en la galería Stable de Nueva York, en 1964, sus tesis no se difundieron hasta la publicación del artículo «The end of the art» veinte años después. Finalmente, se recogerá en DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid: Paidós, 2010.

En efecto, la brillante y colorista serigrafía multiplicada del *Marilyn Diptych* expuesto por Andy Warhol en la Galería Stable de Nueva York en 1962, no debe ser interpretada, en ningún caso, como el retrato de una joven llamada Norma Jean, muerta trágicamente tres meses antes de inaugurar la exposición, sino el estallido de un nuevo tipo de imagen, una iconografía nacida al calor de la publicidad en la edad dorada de Madison Avenue. Warhol transfigura la imagen en icono, en imagen-superficie, una reproducción serializada de una iconografía popular, sin profundidad, sin relieve, sin referente, ejecutada mediante técnicas industriales. La obra de arte no es ya representación de la realidad, sino presentación de la imagen-icóno, un texto que no encuentra su referente en el mundo, sino en otros textos. Un lienzo remite a una fotografía que remite a un mito filmico. En el icono, la realidad ha sido secuestrada.

El cine, nacido con la ruptura lingüística del arte moderno, se ha incorporado muy tardíamente a los avances estéticos de las artes plásticas. En realidad, tuvo un papel central como fabulador y creador de imaginarios colectivos en la consolidación de la cultura de masas. Las críticas de Adorno al sistema de estudios y la narrativa hipnótica, manipuladora y alienante de gran parte del cine norteamericano y sus industrias gemelas en Europa, en su búsqueda de una artificial transparencia realista, fue contundente. Así, afirmaba que «cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine»⁵. Será a partir de los años sesenta, con la emergencia del cine moderno y la revitalización de la industria filmica europea, cuando los cineastas se incorporen a la gran aventura estética contemporánea. En los años ochenta, el cine asume por fin el legado de la ruptura warholiana, y articula finalmente una respuesta a la objeción de Adorno. En efecto, la imagen es ante todo un icono, un texto que emerge como espejo de otros textos. El cine de fin de siglo asume su condición icónica, y celebra el juego de la intertextualidad y la fragmentación, la ironía y el reciclaje. Ese punto de partida define la propuesta del presente artículo, un acercamiento al cine de finales del siglo pasado como materialización de esa imagen-icóno, característica de lo posmoderno.

EL ESPEJO INFINITO EN EL IMPERIO DE LAS IMÁGENES

Parafraseando a Serge Daney, podemos decir que el cine clásico muestra una imagen, el cine moderno se pregunta qué hay detrás de la imagen, y el cine postmoderno descubre que, detrás de la imagen, sólo hay otras imágenes⁶. Si hasta los años ochenta el cine vive inmerso en la dialéctica entre un modelo popular

⁵ ADORNO, Theodor, *Dialéctica de la Ilustración*, (1944). Madrid: Trotta, 2005, p. 171.

⁶ Cfr. DANAY, Serge, *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004.



clásico-narrativo y otro moderno-reflexivo, a partir de ese momento se busca un nuevo paradigma en el que se supere la gran división. La nueva mirada del cine es consciente de su inmersión en una sociedad icónica, que ya la filmología llamó *iconosfera*, y utiliza las fuentes de la cultura de masas.

La aparición de tecnologías de reproducción sistemática de imágenes, primero por procedimientos analógicos y luego digitales; la invasión de nuestra vida cotidiana por las ventanas de reproducción y los *gadgets* de conexión a las redes globales de información; así como los recursos apropiacionistas de las prácticas comunicativas y artísticas contemporáneas, han derivado en la inflación de imágenes en nuestro universo visual e imaginario. La expansión de los media y su capacidad para utilizar las imágenes como sustituto de la realidad, tuvo como consecuencia el definitivo descrédito de lo real en el cambio de siglo. La sospecha y la virtualidad se instalaron en todos los ámbitos de la sociedad, el saber y la cultura, hasta el punto de que el mundo se ha vuelto, en la práctica, una cartografía irrepresentable.

Para cierto pensamiento posmoderno, detrás de una imagen sólo puede haber otra imagen. No hay conexión entre nuestras ideas y el mundo; todo forma parte de una construcción. Algo así quiso reflejar Christopher Nolan en *Memento* (2000), uno de los filmes más desasosegantes del fin de siglo, la historia de un investigador que, tras el asesinato de su mujer, busca al criminal para vengarse. Sin embargo, sufre una extraña enfermedad amnésica por la que sólo recuerda lo sucedido en los últimos quince minutos. Vinculando su enfermedad con la estructura del filme, Nolan decidió contar la historia a la inversa, empezando por la última secuencia. Al final del metraje, llegando al origen, descubrimos que el protagonista ha creado sus propios recuerdos: ha cambiado la realidad por una imagen, todo es un recuerdo artificialmente construido. La consecuencia final de estos planteamientos es el descrédito de la realidad y la conversión de cualquier texto o imagen en simulacro o representación cultural. El propio Nolan recreará esta cuestión en su película *Origen* (*Inception*, 2010), al percibir el poder del simulacro, los imaginarios simbólicos y los sueños, para transformar nuestra percepción de lo real. El cine ha abordado estas cuestiones por tres vías, que analizaremos en este artículo: la puesta en abismo, la aparición de personajes-ícono y las nostalgias de la imagen-verdad.

En una escena de *Ciudadano Kane*, de Orson Welles (*Citizen Kane*, 1942), el protagonista recorre un pasillo flanqueado por espejos. El efecto multiplicador de los espejos sobre su imagen contrastaba con el andar decidido y pesado del magnate. Su cuerpo se rompía en infinitos cuerpos, fragmentando nuestra visión del personaje. Welles definía en un solo plano la estructura y el tema mismo de la película: nuestra mirada es parcial, está mediatizada y no alcanza la verdad profunda sobre lo representado. Se ha afirmado reiteradamente que esta película marca los orígenes del cine moderno, el punto crítico en que la imagen cinematográfica se plantea una reflexión sobre su auténtica naturaleza. Una vez cerrada la aventura moderna, la conclusión a la que ha llegado cierto cine contemporáneo es que, en el fondo, el personaje que caminaba por aquel pasillo no era sino otra imagen, con el mismo valor ontológico que su reflejo en los espejos. Por eso, los cineastas prefieren el espejo al cuerpo, la representación a la realidad, el ícono al personaje. Conscientes del giro moderno en torno a la función simbólica del arte, el cine de la posmodernidad



aborda sin complejos el afuera del linde de la historia, un territorio ocupado por el imperio de las imágenes.

La causa que origina este giro copernicano en nuestra concepción de la imagen es, en última instancia, la fragmentación radical sufrida por la estructura epistemológica occidental en las últimas décadas. Vivimos en un universo dominado por el fragmento: en la persona, en la sociedad, en la cultura, en las disciplinas, en el arte, en el cine. No hay posibilidad de construir un relato totalizador del mundo, del ser humano o de los saberes. Como ya anunció Steiner, el origen de la fragmentación se remonta a la separación entre palabra y mundo operada en el seno de la cultura occidental a finales del siglo XIX, primero en la poesía y en el arte; después, en el campo filosófico. Ante la pregunta: ¿qué hay tras la palabra?, la modernidad responde: únicamente, palabras. La interpretación subjetiva se antepone al referente-mundo: los significados se multiplican y la hermenéutica deriva en polifonía. Este resquebrajamiento de la palabra alcanzará finalmente a la imagen que, debido a su cualidad figurativa y mecánica, había mantenido durante décadas un vínculo con lo real. La consecuencia es la fragmentación visual y narrativa del cine posmoderno.

Una primera manifestación de esta perspectiva en el cine actual es, evidentemente, la fragmentación del universo filmico. En el aspecto *visual*, cineastas como Peter Greenaway han experimentado con la división de la pantalla. Hal Hartley desmaterializa la imagen en *Flirt* (1994), narrando la misma historia con idéntica planificación y diálogos en tres ciudades del mundo. La visualidad se descentra en múltiples puntos de vista. También hemos visto la fragmentación del espacio filmico con mecanismos de montaje y los ya habituales *jump-cuts* que rompen la continuidad tradicional. Así, en *Lost in translation*, de Sofía Coppola (2003), mientras la protagonista está en su habitación de hotel, la vemos apoyada en la ventana, tumbada en la cama, ordenando su ropa o escuchando música sin continuidad alguna. Los planos se suceden pasando inesperadamente del general al primer plano y de ahí a una situación diferente. Además de mostrar la ruptura interior del personaje, esta puesta en escena manifiesta la desestructuración de la mirada contemporánea⁷.

Más frecuente ha sido, sin embargo, la fragmentación *narrativa*, que ya estaba de algún modo presente en el cine moderno, pero que adquiere actualmente una virulencia y una densidad nunca vista. La película puede convertirse en un auténtico rompecabezas donde las diversas piezas pelean constantemente por encajar. La dialéctica que nace de cada vericuetto del relato para integrarse en el conjunto sirve para paliar la habitual falta de densidad de la historia. Han proliferado en los noventa películas de trama fracturada entre las que podríamos destacar dos líneas fundamentales. Primero, aquellas que tratan simplemente de construir un puzzle que sólo al final coloca todas sus piezas. Entre estas películas-puzzle destaca *Pulp Fiction*,

⁷ Lyotard insiste en la imposibilidad de reconstruir una mirada homogénea y unitaria. En su opinión, «como consecuencia de la incredulidad en los metarrelatos, la función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos... cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas *sui generis*» (LYOTARD, J.F., *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 10).



de Quentin Tarantino (1994), paradigma de triple historia donde las diversas tramas se entremezclan sin orden cronológico. Esto permite, por ejemplo, que el personaje interpretado por John Travolta muera abatido en un momento de la película y aparezca un tiempo más tarde. Otras películas que siguen este mismo esquema son *Amores perros* (2000) o *21 gramos* (*21 grams*, 2003), del mexicano González Iñárritu.

Un segundo tipo de fragmentación narrativa aparece en la película coral, con diversas historias y múltiples personajes que paulatinamente van entrecruzándose. El relato es, pese a su dispersión espacial y narrativa, completamente lineal. El primer jalón de este subgénero coral es *Vidas cruzadas* (*Short cuts*, 1990) de Robert Altman, que entrelaza varios relatos de Raymond Carver para retratar la amargura y el hastío que subyace en la vida de varios personajes. En su estela habría que situar dos filmes como *Boogie Nights* (1993) y *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, retratos colectivos donde la cámara se mueve libremente por barrios y pisos abriendo historias y presentando personajes que, en algunos casos, perderemos de vista y desaparecerán sin aparente clausura. Los relatos pueden quedar abiertos en una frágil apología de lo fragmentario y lo inconcluso.

AL OTRO LADO DEL ESPEJO: DESENMASCARAMIENTO

Un segundo mecanismo utilizado por el cine para reflejar la dispersión de las imágenes es la denuncia del artificio representativo: la puesta en evidencia del aparato ficcional. Se trata de poner en imagen el mismo juego de la representación, colocar un espejo dentro de la pantalla para mostrar aquello que queda fuera de la mirada: el proceso de creación de imágenes. Esto viene a subrayar la afirmación de Maurizio Grande: «el cine no es la reproducción de la realidad percibida, sino su reconstitución y su reorganización en cuadros móviles y en relaciones perceptivas, afectivas y dramáticas»⁸. Un ejemplo sofisticado de este mecanismo aparece en *Reservoir dogs* (1991), de Tarantino. Un policía ha de hacerse pasar por experimentado ladrón para introducirse en una banda de ladrones que planea un asalto al banco. Para ayudarlo, un amigo le cuenta una historia que supuestamente le ocurrió hace años: un desagradable encuentro con policías en un servicio público mientras iba cargado de droga. El director pone en escena un complejo montaje mientras el policía, interpretado por Tim Roth, aprende de memoria la historia: le vemos escuchando a su amigo, la repite ante una ventana (marco-pantalla), la ensaya en un teatro urbano ante otro amigo (espacio dramático) y la cuenta a los delincuentes; mientras sigue el relato, vemos la representación de la escena en pantalla, con Tim Roth en el papel del supuesto traficante en el servicio mientras entran los policías e, incluso vemos al propio Roth, dentro de la ficción, relatando su historia a los agentes. El relato que deriva en ficción representada que a su vez se convierte en relato. Se trata de una

⁸ GRANDE, M., «Las imágenes no-derivadas», *Archivos de la Filmoteca*, núms. 25-26, febrero-junio de 1997, p. 161.



secuencia de gran complejidad que pone de manifiesto la fragilidad de los límites aristotélicos entre la diégesis (el relato) y la mímesis (la representación)⁹, haciendo uso de una estructura en abismo que es, al mismo tiempo, una lúdica reflexión sobre el arte de contar historias y fabricar universos simbólicos. Este mecanismo había aparecido en el cine moderno, pero ahora no busca el posicionamiento crítico del espectador, sino que le invita al juego de la representación. Para Calinescu, «el posmodernismo muestra los recursos y convenciones de la obra de arte no como un efecto distanciador, como el modernismo de Brecht, sino como modo de mostrar que todo es artificio»¹⁰. Una vez más, el cine contemporáneo utiliza recursos lingüísticos para proponer al espectador un disfrute distanciado e irónico de las imágenes. No importa tanto el significado como el juego intertextual que se establece con el espectador al revelar su naturaleza ficcional.

La consecuencia de estas estrategias, que implican llevar al extremo el mecanismo del espejo, es la llamada construcción en abismo: la ficción dentro de la ficción. Una vez más, no se trata de una novedad, pues era un recurso muy frecuente en el cine moderno. Es el caso de Ingmar Bergman, quien aplicó este mecanismo en filmes como *Persona* (1966) o *Pasión* (*En passion*, 1972), o Federico Fellini en *Y la nave va* (*E la nave va*, 1983). La revelación de los aparatos cinematográficos, o incluso los técnicos que trabajaban en la elaboración del filme, devolvía al espectador al mundo de lo cotidiano y favorecía su reflexión crítica. En *El ladrón de orquideas* (*Adaptation*, Spike Jonze, 2003), la aparición de los propios guionistas dentro de la película no tiene un efecto distanciador sino que forma parte del juego entre diversos niveles de ficción. Pedro Almodóvar es otro cineasta que utiliza con frecuencia este juego de espejos, como el cortometraje mudo de *Hable con ella* (2001), en una elipsis sorprendente y elocuente. No es extraño este recurso en el llamado *cine de la sospecha*, artefactos narrativos donde el espectador es sometido al juego detectivesco de desentrañar las imágenes reales de las virtuales, con ejemplos relevantes como *Matrix* (Wachowski, 2000) o el cine de David Cronenberg, desde *Videodrome* (1983) a *ExistenZ* (1999), títulos muy reveladores del efecto simulacro en que nos sumerge el imperio mediático.

Encontramos un uso elaborado de este recurso en la llamada *trilogía de Koker*, películas del cineasta Abbas Kiarostami que se plantean en abismo. La primera, ¿Dónde está la casa de mi amigo? (*¿Jâne-ye dust kojâst?*, 1986), describe los esfuerzos de dos niños para acudir a la escuela. En la segunda, *Y la vida continúa* (*Zendegi o digar hich*, 1991), el supuesto director de la película anterior viaja hasta la aldea de Koker tras un terremoto, para comprobar si los niños siguen con vida. En la tercera, *A través de los olivos* (*Zir-e derajtân zeytun*, 1994), asistimos al enamoramiento de dos actores durante el rodaje de la anterior. Esta estructura en abismo implica que

⁹ En los primeros capítulos de su *Poética*, afirma Aristóteles que «con los mismos medios, se puede imitar las mismas cosas, en ocasiones narrándolas, otras veces imitando a todos aquellos que obran o actúan» (ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 38).

¹⁰ CALINESCU, M., *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 292.



el director del filme, Kiarostami, dirige a un director, quien a su vez ha de dirigir al supuesto director de la primera película. La sucesión telescópica pone en evidencia la fragilidad de nuestro acceso a lo real¹¹. En este caso, tal y como veremos más adelante, el cineasta iraní no pretende crear un juego de ficciones: sus películas representan un riguroso y brillante intento de mostrar nuestras dificultades para crear imágenes que mantengan algún vínculo con aquel universo que, en el pasado, denominábamos *realidad*.

DEL PERSONAJE AL ICONO: DESINTEGRACIÓN DEL SUJETO FICCIONAL

Un aspecto importante derivado de la desacreditación de la imagen en la sociedad de la información es la desestructuración del sujeto narrativo. La pérdida de corporeidad del personaje cinematográfico tiene muchos puntos en común con los avatares de la subjetividad contemporánea. Ya hemos aludido a la fuerte crítica que el pensamiento posmoderno ha ejercido sobre conceptos como naturaleza humana, subjetividad, conciencia e identidad. La idea de un sujeto universal, homogéneo y totalizador, que aglutinase a todos los individuos de la especie humana, ha sido sometida a un potente esfuerzo deconstructivo. La insistencia en la diferencia, en lo extraño, en los márgenes y en la otredad, ha conducido a la fragmentación del sujeto¹². En efecto, para Bauman, «la imagen de uno mismo se desintegra en una colección de instantáneas. [...] En lugar de construir la propia identidad gradual y pacientemente, tenemos una serie de *nuevos comienzos*, una experimentación con formas ensambladas instantáneamente, pero también fácilmente desmontables, pintadas unas sobre otras; tenemos una identidad-palimpsesto»¹³. El ideal antropológico de la posmodernidad es un sujeto fragmentado y desestructurado, capaz de asumir diversas identidades, abierto a la diferencia y el cambio perpetuo. El héroe posmoderno, como el protagonista sin nombre de *El club de la lucha* (*Fight Club*,

¹¹ Ángel Quintana explica el proceso en su brillante análisis de cierto cine contemporáneo: «en las principales películas iraníes, el juego de la autoconsciencia convierte a la cámara en una especie de juego cóncavo que, después de capturar la realidad, muestra los reflejos del propio acto de captura de la realidad. Toda la obra de Abbas Kiarostami funciona a partir de la dicotomía entre el campo visual y su escondite, entre lo mostrado y todo aquello que resulta invisible al propio acto de representación» (QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Ed. El Acantilado, 2003, p. 241).

¹² De hecho, para Jameson, la fragmentación del sujeto se encuentra en el origen de todo el proceso deconstructivo en el pensamiento, la cultura y el arte contemporáneos. En su opinión, «la alternativa postmoderna más inmediata es sin duda lo que salta a la vista cuando los sujetos dejan de ser categorías significativas o cuando se ha debilitado significativamente la consistencia de las filosofías del sujeto. Esta alternativa es la estética de la textualidad o de la fragmentación interminable, en la cual estamos a la misma distancia de todas las nuevas secuencias y el todo empieza a ofrecerse como un inmenso juego de variaciones y recombinaciones». (JAMESON, F., *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1995, p. 181).

¹³ BAUMAN, Z., *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001, p. 36.



Fincher, 1999), es un esquizofrénico, cumpliendo así la profecía de *El Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari¹⁴.

Consecuencia de la pérdida de materialidad y solidez en el personaje es también la sustitución del tradicional héroe, imagen de fortaleza física y contundente presencia en la pantalla, por un sujeto incorpóreo, desmaterializado, ingrávito. A la par que el cine se puebla de fantasmas y muertos vivientes, el cuerpo del actor se desintegra para devenir pura fragilidad, casi exclusivamente luz, píxeles de información digital. El Neo encarnado por Keanu Reeves en *Matrix* (Wachowski, 1999) logra correr por las paredes y saltar por encima de edificios cuando finalmente es consciente de que su cuerpo es, en realidad, una proyección digital de su yo auténtico. La desintegración se visualiza cuando, al final de la película, su cuerpo deviene matrices numéricas. El fenómeno es similar en las películas chinas de artes marciales que han tenido repercusión internacional a comienzos del nuevo siglo: los actores parecen volar sobre los árboles en luchas coreografiadas donde la gravedad ha dejado de tener efectividad. Así puede observarse en filmes de extraordinaria elaboración visual como *Tigre y dragón* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, Ang Lee, 2000) y, sobre todo, *Hero* de Zhang Yimou (*Ying Xion*, 2002). Un extremo de esta tendencia a disolver al personaje aparece en *Hierro 3* (*Bin Jip*, 2004), de Kim Ki-Duk, donde el silencioso protagonista consigue disolverse en su propia sombra y volverse prácticamente invisible.

Pero el fenómeno más relevante en relación con el héroe cinematográfico ha sido sin duda la sustitución del personaje por el *icono*. En el cine estrictamente posmoderno, el icono viene a ser el personaje cuyo referente no es una persona sino otro personaje de cine. Cuando el actor no interpreta a un ser humano sino a un referente de la pantalla, se consume el círculo autorreferente de la imagen que sólo remite a otra imagen. Lo más llamativo de este planteamiento es que no se trata simplemente de una lectura crítica: la mayor parte de los directores que situamos en esta corriente fílmica reconocen que sus personajes no son sino sombras de actores, papeles o funciones de un personaje según los códigos de un determinado género. Al situarse frente a la cámara, el actor no busca la conexión con la realidad sino asumir el rol de una imagen previa. Esa imagen puede proceder del cine, pero también de otras manifestaciones de la cultura de masas, como el cómic, la novela popular, las series televisivas o incluso los videojuegos. Así ocurre en adaptaciones de cómics como *Batman* de Tim Burton (1989) o en *Pulp Fiction*, de Tarantino (1993), donde los personajes sólo remiten a *functores* del cine negro (el gángster, el boxeador, el mafioso, la chica del gángster) y nunca a personas reales¹⁵. Algo similar sucede en las películas de los hermanos Coen: los actores no son sino un reflejo paródico de ciertos roles del cine clásico, como ocurre en *Muerte entre las flores* (*Miller's crossing*, 1991) o

¹⁴ Cfr. DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Felix, *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, 1977, Barcelona: Paidós, 1985.

¹⁵ Así lo subraya Ripalda, para quien « Tarantino cree que una película es una película; o mejor dicho, una película es algo que va de cine, no de *realismo*. Pulp Fiction es por tanto la película de alguien que adora el cine, que lo conoce a fondo, que se divierte haciendo del cine mismo el objeto





bien de personajes del cómic, como en *Arizona baby* (1992). En el cine español, tal vez el ejemplo más exitoso se encuentra precisamente en la obra de Pedro Almodóvar, cuyos personajes nacen del teatro y el cine, preferentemente del melodrama¹⁶.

La tensión entre el icono y el personaje ha dado lugar a algunos de los momentos más interesantes del cine contemporáneo. En una determinada situación, un personaje de una película puede enfrentarse al dilema entre actuar como una función del género en cuestión o bien como una persona. Un excelente ejemplo de esta dialéctica está en las secuencias finales de *Jackie Brown* (EEUU, 1997), dirigida por Quentin Tarantino, cuya filmografía se había caracterizado precisamente por el uso explícito de iconos. La película, basada en una novela de Elmore Leonard, narra de forma soterrada la historia de amor entre azafata acosada por la policía y los delincuentes, y un maduro agente de fianzas. La trama parece seguir los derroteros habituales del género y el personaje de Jackie, interpretado por Palm Grier, no hace sino recuperar el *blaxploitation*¹⁷ de los setenta. Los protagonistas actúan como corresponde al icono: fríos, violentos, ajenos a cualquier sentimiento. Pero su historia de amor hace surgir breves destellos de humanidad, como si quisieran escapar del frío rol de iconos de un género. En la última escena, los personajes deben ocultar sus sentimientos y partir en dirección opuesta. En ese punto, Tarantino traslada la tensión interna del personaje a la pantalla con un genial recurso: Jackie Brown conduce su viejo coche por la autopista, alejándola del hombre del que se ha enamorado. Empieza a escucharse la música extradiagética que nos conducirá a los créditos finales. En un larguísimo plano frontal, la vemos llorar. Parece que sus sentimientos le llevan a olvidar el papel que debe interpretar: la gélida e imperturbable heroína del *blaxploitation*. Quiere dar la vuelta. Pero, finalmente, asume su papel de icono y empieza a acompañar con su voz la canción que sólo nosotros, los espectadores, estamos escuchando. Jackie Brown reniega de su humanidad para asumir definitivamente que es sólo un personaje de ficción y, por tanto, debe someterse a los códigos de otro personaje ficticio. La realidad parecía haberse filtrado en las grietas de la ficción, sólo por unos segundos, para volver nuevamente al espejo icónico.

Es necesario destacar, por último, que la desmaterialización y fragmentación del personaje posmoderno en el icono es distinta del desequilibrio existencial del sujeto en el cine moderno. Muchas de las películas que habitualmente asociamos a la modernidad presentan un sujeto en crisis de identidad, fracturado e inseguro, incapaz

de una película y cuya presencia autoral se enfatiza en la presentación de sus gustos, a la vez que con ella se banaliza y disuelve» (RIPALDA, J.M., *De Angelis. Sobre filosofía, mercado y posmodernidad*. Madrid: Ed. Trotta, 1996, p. 209).

¹⁶ Almodóvar describía a la Marisa Paredes de *Todo sobre mi madre* (1999) como una Bette Davis (cfr. ALMODÓVAR, P., *Todo sobre mi madre. Guión cinematográfico*, Madrid, El Deseo, 1999), y a Penélope Cruz en *Volver* (2006) como un trasunto de Anna Magnani (cfr. ALMODÓVAR, P., *Volver. Guión*, Madrid: Ocho y Medio, 2006).

¹⁷ Películas producidas en los años setenta realizadas por y para las comunidades afroamericanas, que dieron lugar a un prolífico subgénero al servicio de la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos. Así, *Las noches rojas de Harlem* (*Shaft*, Gordon Parks, 1971), sobre un detective negro con métodos poco ortodoxos.

de encontrar un sentido a su existencia. Con frecuencia, esta situación deriva en la angustia, como era recurrente en la novela de Kafka, en el teatro de Sartre o en el cine de Ingmar Bergman. Así lo subraya Font, para quien «la explosión, el cansancio, la espera, la desesperación y la indigencia, la rabia y la mascarada, la naturalidad y la pose, la mímica y la mueca son algunas de las manifestaciones más extremas de la quiebra del sujeto y de su inestabilidad emocional sobre las que se asentará el relato moderno»¹⁸. Sin embargo, en el cine de la posmodernidad, el icono no sufre esa angustia o esa falta de sentido. Es un vaciamiento de humanidad para adaptarse a la planitud y la ausencia de profundidad de la imagen autorreferente. La incorporeidad del héroe actual no tiene que ver con la falta de sentido sino con la falta literal de cuerpo, de vida, de realidad. En este contexto debe entenderse la aparición de una cierta nostalgia de la imagen-verdad, un cine que aspira a reconstruir sus vínculos con lo real y romper la trampa del círculo posmoderno.

CRISIS EN LA ICONOSFERA: NOSTALGIAS DE LA IMAGEN-VERDAD

Frente al secuestro de la realidad y al imperio de las imágenes, muchos directores han optado por plantear en su cine una búsqueda de los vínculos con el mundo. Se trata, en la mayoría de los casos, de francotiradores que intentan encontrar la huella de lo real en sus imágenes. No es un movimiento homogéneo ni una escuela y, como veremos, ha conducido a manifestaciones y géneros muy diferentes. Sin embargo, en todos ellos se puede apreciar el interés por restaurar los vínculos entre la imagen y el mundo, entre el signo y el referente. El fondo de la cuestión es, una vez más, el eterno debate sobre el realismo, una discusión que, de una manera u otra, siempre ha estado presente en el cine. En su espléndido estudio sobre el tema, Ángel Quintana enumera los principales puntos de inflexión del debate: las tesis de Krakauer y Bazin, el desarrollo del neorealismo y el auge documentalista asociado a las nuevas olas de los años sesenta.

El cine se mueve constantemente entre la transparencia realista que da cuenta de la realidad física y la subjetividad que marca los diferentes procesos que han intervenido en la construcción de las imágenes. La adecuación entre una visión del mundo que revela la fuerza de la realidad y la de los procesos constructivos, constituye una de las claves del debate sobre el realismo cinematográfico¹⁹.

La trascendencia del debate en el nuevo siglo es enorme, debido a la extensión de la sospecha por todas las esferas de la comunicación. En un mundo globalizado donde la información es disponible, universal y simultánea, la posibilidad de la

¹⁸ FONT, Domenec, *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 2002, p. 143.

¹⁹ QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible, op. cit.*, p. 63.





manipulación de las imágenes a través de los medios dibuja un panorama cuando menos preocupante. De hecho, la reivindicación de la realidad en la imagen se ha convertido en una forma de resistencia al imperio de la ficción. El análisis de estos núcleos en el cine actual nos hace concluir que, finalmente, George Steiner tenía razón al afirmar que en toda poética de correspondencia entre el signo y el mundo existe un trasfondo de creencia metafísica, religiosa o política que permite hablar de una *presencia* más allá del significante²⁰. En efecto, podemos afirmar que tras las pretensiones de reacreditar la imagen subyacen dos elementos trascendentales: el compromiso ideológico o el misticismo epifánico. En este apartado, agruparemos las propuestas de estos francotiradores en tres conjuntos: el del llamado *cine social*, que argumenta su posicionamiento desde la ideología; el auge del género documental y su influencia en los géneros de ficción; y, por último, la reflexión explícita de algunos cineastas sobre la creación artística y su relación con la realidad. En todos ellos veremos latir, de una manera u otra, el fantasma baziniano de la presencia en el plano fílmico de una huella objetiva, trascendente, un más allá de la imagen que rompe la superficie posmoderna y abre nuevos caminos al relieve y la profundidad²¹.

El primer sector del cine contemporáneo que llama la atención sobre la necesidad de un nuevo pacto con lo real es el llamado *cine social*, cuyo fundamento es ideológico y se justifica en la resistencia frente a la desigualdad. Este tipo de cine busca oponerse al imperio de la ficción mediante la plasmación figurativa de la injusticia real. La lucha de clases representada de forma dialéctica en términos cinematográficos conduciría al espectador a tomar conciencia de la situación de alienación mediática y de la necesidad de tomar postura política. El punto de referencia no es, como muchos han pensado, el neorealismo italiano, sino el cine de Pudovkin y sus vínculos con el grupo *Dziga-Vertov* encabezado por Godard en los años setenta. Su revelación habría venido de la mano de Ken Loach, cineasta británico que con películas como *Riff-Raff* (1990) o *Lloviendo piedras* (*Raining Stones*, 1993), inauguró esta prolífica línea, y a su sombra han crecido directores como Fernando León en España o Robert Gueguidian en Francia. El problema es que, en la práctica, el cine social se ha convertido en un subgénero con códigos perfectamente previsibles. En lugar de buscar la revelación de lo real, este cine traduce la escaleta en términos ideológicos y convierte a sus personajes en marionetas al servicio de un discurso político.

²⁰ «Una semántica, una poética de la correspondencia, de la descifrabilidad y los valores de verdad a los que se llega a través del tiempo y el consenso, es inseparable del postulado de transcendencia teológico-metafísica» (STEINER, G., *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 2001, p. 155).

²¹ En opinión de Ángel Quintana, el realismo es la única vía para hacer frente a los discursos de la simulación que imperan en el panorama mediático contemporáneo. Así, «debemos considerar el realismo, desde una óptica abierta, como el sistema de relación que los discursos artísticos establecen con el mundo. En la actualidad, frente a un universo cultural que de forma progresiva ha ido perdiendo su proyección en la realidad, la emergencia del realismo como actitud ética puede llegar a adquirir, en determinados campos de la cultura, una clara dimensión política como alternativa a la omnipresencia de la cultura del simulacro» (QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible*, op. cit., p. 42).

La excepción está en Mike Leigh, director británico que usa un inteligente recurso para evitar la manipulación del personaje. Leigh comienza los rodajes con sólo una leve descripción de la situación y algunos rasgos de sus protagonistas. Así, la historia se construye mientras evoluciona el rodaje del filme y esto facilita la expresión libre y espontánea de los actores. El vínculo de las imágenes con la realidad queda garantizado por la equiparación del tiempo de la historia y el de la creación. El sistema ha dado lugar a películas tan frescas y cercanas a lo real como *Secretos y mentiras* (*Secrets & lies*, 1996) y *Todo o nada* (*All or nothing*, 2002), con resultados más cercanos a esa epifanía buscada.

Otro fenómeno de nostalgia de la imagen-verdad está relacionado con el auge del género *documental* en los últimos años. En este caso, el factor que determina el vínculo de la imagen con el mundo es su misma facticidad: el registro de un hecho ocurrido en realidad. El punto de referencia ha sido siempre la obra de Dziga Vertov y su teoría del cine-ojo. Por otro lado, el auge del documental a finales de siglo está muy relacionado con el abaratamiento del sistema de producción que implica el uso de la tecnología digital²². Una segunda causa de este auge es la versatilidad de las pequeñas cámaras digitales: su pequeño tamaño y su capacidad para trabajar en condiciones de luz insuficiente, permiten su introducción en espacios hasta ahora vetados para el aparatoso set del celuloide tradicional. Así, en los primeros años del nuevo siglo, se han proyectado en las salas un número importante de documentales que se han hecho un hueco en el mercado.

Pero el auge del género documental no ha sido un fenómeno aislado. En efecto, su particular modo de trabajo y sus técnicas de puesta en escena se han contagiado a otros géneros. El formato documental ha aparecido en películas que se sitúan sin ambages en el territorio de la ficción²³. De alguna manera, vendría a ser un efecto secundario de la nostalgia de imagen-verdad a la que nos estamos refiriendo en este apartado. Podemos dividir esta extensión del género en dos líneas principales. Por un lado, una influencia puramente formal en el estilo canonizado por el movimiento danés *Dogma 95*, que con el rodaje en escenarios reales, la iluminación natural y el uso de la cámara en mano, otorga a sus historias una apariencia espontánea, directa e inmersa en la realidad. La propuesta estética de películas como *Celebración* (*Festen*, 1998) ha influido en películas posteriores, incluso de gran presupuesto. Por otro, la aparición de películas de ficción que, para ganar en verosimilitud, recurren a la técnica documental del noticiario, como en *Bloody Sunday* del documentalista

²² Paradójicamente, las nuevas técnicas audiovisuales han favorecido tanto el desarrollo de la imagen-simulacro como el de la imagen-verdad. Una vez más, la técnica no determina los resultados sino que está al servicio de la libertad del creador.

²³ Un dato relevante es el extraordinario éxito que este formato ha tenido entre la crítica contemporánea y el público más exigente. El certificado de esta calurosa acogida está en el palmarés de los más importantes festivales del mundo en los primeros años del nuevo siglo: *En construcción* logró la Concha de Plata al Mejor Director en San Sebastián 2001, *Bloody Sunday* obtuvo el Oso de Oro en Berlín 2002, *In this world* el Oso de Oro en Berlín 2003, *Capturing the Friedmanns* el Gran Premio del Jurado en Sundance 2003, *Fahrenheit 9/11* la Palma de Oro en Cannes 2004.



Paul Greengrass (2002), en *In this world* de Michael Winterbottom (2002) o en territorios tan apartados de la realidad cotidiana como el de Woody Allen en *Acordes y desacuerdos* (*Sweet and lowdown*, 1999), que también recurre al mismo formato.

Después del llamado *cine social* y del auge del documental, el tercer fenómeno de recuperación de la imagen-verdad es el trabajo paciente de cineastas que, desde una postura reflexiva y contemplativa, ruedan sus historias acercándose a la realidad y esperando una cierta *revelación* de la verdad en el proceso creativo. Se trata de filmes que basculan constantemente entre la ficción y la realidad, moviéndose en una tierra de nadie que dificulta seriamente sus posibilidades de éxito comercial. El trabajo de estos cineastas está generalmente movido por unos ideales éticos; buscan «una determinada ética de la representación, capaz de cuestionar los límites de lo virtual en un universo en el que las imágenes han empezado a ser creadas sin ninguna huella del mundo físico que las determine»²⁴. El método creativo parte de los conceptos de espera y admiración ante lo real, buscando una *revelación* que, frecuentemente, aparece por azar. La referencia es, obviamente, la obra de Rossellini: un cine edificado sobre la admiración ante el mundo y el compromiso ético con los hechos. No es raro que muchos de estos cineastas apoyen su labor en un cierto misticismo creativo, como es el caso de Rohmer o Kiarostami. Se trata, en fin, de evitar en lo posible la manipulación de la imagen minimizando el valor de la historia y haciendo prevalecer el aspecto contemplativo: el reflejo de la duración, el tiempo y el cambio en los personajes, los objetos y el paisaje filmado.

A comienzos de la década de los noventa, esta búsqueda epifánica de la verdad ante la cámara se realiza de forma reflexiva y sistemática. Uno de los más certeros acercamientos a la relación de la imagen con la realidad es el tema de fondo de *El sol del membrillo* (1992), donde Víctor Erice²⁵ coloca la cámara ante el pintor Antonio López mientras éste retrata un membrillero. El objetivo del artista es atrapar el paso del tiempo y las estaciones y captar la luz del sol sobre los membrillos. Erice sólo mira, admira, contempla, espera. Finalmente, la necesidad de introducir una reflexión sobre la creación pictórica y la cinematográfica, le hace recurrir al tópico del sueño, una manera de admitir la derrota de la representación. Es en ese sueño donde se produce la revelación, el momento en que la ficción accede a la verdad: el instante en que Madrid anochece mientras la luz entumecida e insegura de los televisores sustituye al sol sobre el membrillero. En la ficción del sueño la verdad se

²⁴ QUINTANA, Á., *Fábulas de lo visible*, op. cit., p. 43.

²⁵ Víctor Erice realizó un retrato del cine contemporáneo que, en líneas generales, concuerda con la aproximación estética que aquí planteamos. En su opinión, «el cine, desde los años ochenta, plantea un modelo de representación cinematográfica basado en una escenografía ni clásica ni moderna, más bien barroca. Presidido por la ironía y la distanciación, este modelo ha cultivado la mezcla de géneros, adoptando un estilo cada vez más manierista. Se caracteriza, entre otras cosas, porque sus imágenes nos remiten constantemente al cine mismo, como si solamente se alimentara de una parte de su propia historia. Fruto de una época especialmente conservadora, pendiente en exceso de la seducción del espectador, fetichista al máximo, cultiva en exceso el guiño cómplice» (CAMPAÑA, M., «Víctor Erice: memoria y sueño», *Ajoblanco*, abril 2001, p. 27).



revela. En los filmes de Víctor Erice, «los protagonistas recorren un camino que les lleva a una especie de revelación. Mi esperanza es que el espectador les acompañe en su recorrido, que lo haga suyo también. Y no habría que llamar utopía a lo que se presiente como posibilidad o encantamiento de algo que está ahí y que sólo hay que acertar a verlo»²⁶. En esta misma línea, José Luis Guerín rodó *En construcción* (2001), otro juego entre el documental y la ficción en el que acercó sus cámaras a la demolición de una casa en Barcelona y la construcción de un bloque de pisos. Durante las excavaciones de cimentación, apareció un cementerio medieval. El desenterramiento de los esqueletos recordó poderosamente una imagen similar: Rossellini filmando el descubrimiento de una pareja de amantes en la lava solidificada de Pompeya durante el rodaje de *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953).

Pero el gran foco de investigación cinematográfica sobre la recreditación de la imagen en los años del cambio de siglo ha sido, sin duda, el cine iraní. A la sombra de Kiarostami, una serie de cineastas ha trabajado en la inestable frontera que separa el mundo real de la ficción cinematográfica. Las bases de esta retórica reflexiva han sido dos: por un lado, un acercamiento radical a la realidad del pueblo iraní; por otro, el permanente recurso a la revelación del aparato cinematográfico. El diálogo entre la realidad representada, con el árido paisaje iraní como constante telón de fondo, y el hecho intromisorio del rodaje ha producido algunos de los fragmentos más notorios y reveladores del cine actual. Así ocurre en películas de Abbas Kiarostami como *Primer plano* (*Nema-ye Nazdik*, 1990) o *El sabor de las cerezas* (*Tā'm e guilass*, 1997). Este interés por recuperar las huellas de lo real en el cine ha incidido en propuestas como la de Jafar Panahi en *El globo blanco* (*Badkonak-e Sefid*, 1995), Mohsen Makhmalbaf en *El silencio* (*Sokoot*, 1998) o su hija Samira Makhmalbaf en *La pizarra* (*Takhté Siah*, 2000). Una línea no muy alejada de estos senderos la ha trazado el cine rumano contemporáneo que, con títulos como *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, 2007), de Cristian Mungiu, reconocido con la Palma de Oro en Cannes, y su fascinante recurso al reiterado plano secuencia, parece indagar también en esa búsqueda de la revelación de lo real en la relectura de la historia contemporánea de su país. Historia, realidad social y política, y memoria, se entrelazan en este cine para restaurar la capacidad referencial y representativa de la imagen. Entre estos títulos, podemos encontrar algunos de los intentos más lúcidos por recuperar la imagen-verdad, la huella baziniana rescatada, el polvo del camino impregnando cada fotograma.

CONCLUSIÓN: MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN-ESPEJO.

Tras la travesía llevada a cabo por el cine en la aventura de la modernidad, los cineastas del universo posmoderno han incorporado al medio los paradigmas estéticos que anidaban en la ruptura artística de los años sesenta. La desmateria-

²⁶ CAMPAÑA, M., «Víctor Erice: memoria y sueño», *op. cit.*, p. 27.



lización del arte conceptual y la iconización en las prácticas del pop, trasladó la imagen al territorio de la publicidad, la ausencia de referente, la imagen-mercancía auspiciada por Warhol en sus celebradas *Brillo Box*. Ese es el punto de partida del cine posmoderno, la imagen-espejo que sólo remite a otras imágenes. En ese cruce de caminos, se encuentran las bases de las prácticas estéticas posmodernas: la iconización, la intertextualidad y el apropiacionismo, la puesta en abismo, así como la fractura del relato y el personaje.

Sin embargo, el cine del cambio de siglo ha puesto en cuestión esta supuesta autorreferencialidad de la imagen, en un interesante debate dialéctico entre el icono y el referente, entre la realidad y el espectáculo de los *media*. Junto a la emergencia de la imagen digital y la abrumadora expansión de las redes de información, que han modificado radicalmente nuestro modo de entender la producción de imágenes, ciertos acontecimientos parecen haber roto el juego de espejos. Justo en el centro del debate, al inaugurar el nuevo siglo, los espectadores de esta sociedad mediática asistimos atónitos a los atentados del 9/11 en New York. Una explosión de lo real en la cuna de la sociedad del espectáculo y el imperio mediático. Bajo el impacto de esas imágenes, la desconfianza y la sospecha se han instalado en la mente del espectador, y los cineastas no han permanecido ajenos al debate. En cierto modo, como pedía Gilles Deleuze, el cine ha tomado el lugar de la filosofía, y la reflexión sobre lo real y su representación ha encontrado un fructífero campo de batalla en el audiovisual contemporáneo. En esa dialéctica entre la imagen-espejo y la huella de lo real, tan recurrente en el contexto del cambio de siglo, se encuentran, sin duda, algunas claves determinantes para analizar los discursos cinematográficos del presente.



LO FÍLMICO ABSORBE LO PICTÓRICO.
RETAZOS DE LA VIDA COTIDIANA EN EL INTERIOR
DE UNA PINTURA DE PETER BRUEGHEL *EL VIEJO*

Clementina Calero Ruiz
Departamento de Historia del Arte
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El Molino y la Cruz (*The Mill and the Cross*, Lech Majewski, 2011). La película parte del cuadro de Brueghel «el Viejo» *Camino del Calvario*, y a su vez también se basa en el libro de Michael Francis Gibson *The Mill and the Cross*, que sitúa la pasión de Cristo en Flandes en 1564, coincidiendo con la ocupación española, aspecto éste que se aborda dentro de la cotidianidad de la vida del campesinado, que asiste impotente a esta brutal forma de gobierno.

PALABRAS CLAVE: pintura, cine, Peter Brueghel *el Viejo*, Países Bajos, *tableau vivant*.

ABSTRACT

«The Filmic Is Absorbed By The Pictorial Everyday Scraps Inside A Peter Bruegel The Elder's Picture». *The Mill and the Cross* is a film based on «The Procession to Calvary» by Peter Bruegel *the Elder* and the book written by Michael Francis Gibson, who places the Christ Passion in Netherlands in 1564.

KEY WORDS: paint, movie, Peter Bruegel *the Elder*, The Netherlands, *tableau vivant*.

La relación entre la pintura y el cine debería aparecer como lo que es: menos una semejanza entre cuadros y películas que un parentesco, a veces lejano y que quiere olvidarse, o que a veces, por el contrario, se pretende intensificar. La historia del cine, al menos cuando éste se ha hecho apto para pensarse como arte, no tiene su sentido pleno si se la separa de la historia de la pintura.

Jacques AUMONT¹

La historia de los Países Bajos en el siglo XVI tiene en Carlos V (Gante, 1500- Monasterio de Yuste, 1558) y Felipe II (Valladolid, 1527- Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, 1598) a dos de sus máximos protagonistas. El primero los



unió en un solo Estado y, en 1548, garantizó el estatus de las Diecisiete Provincias de Holanda como una entidad, separada tanto del Imperio como de Francia. Pero esta Pragmática Sanción de 1549 aunque les daba cierta autonomía, no fue de independencia plena. Su hijo Felipe II tuvo menos apego personal por los Países Bajos, y como ferviente católico vivió con horror el éxito de la Reforma Protestante, cuya consecuencia inmediata había sido el aumento de los calvinistas. Los persiguió y centró todos sus esfuerzos en centralizar el gobierno, la justicia y los impuestos de modo que fue un monarca impopular, lo que desencadenó varias revueltas. Los holandeses lucharon por su independencia de España, desencadenándose la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648). Durante la primera parte de la contienda, las tropas fueron lideradas por Guillermo de Orange (1533-1584). Los primeros años fueron favorables a los hispanos, pero los siguientes lo fueron para los holandeses, y tras el saqueo de la ciudad de Amberes por parte de las tropas españolas, el rey de España perdió el control de los Países Bajos. No obstante, los católicos conservadores del sur y este eran leales al monarca español, y con su ayuda la ciudad fue nuevamente recuperada, al igual que otras urbes flamencas y holandesas. Pero, a pesar de reconquistarse parte del territorio, no ocurrió lo mismo con Flandes, que era la zona anti-española más radical. Finalmente, con la firma de la Paz de Westfalia en 1648, la guerra finalizó, confirmándose la independencia de las Provincias Unidas de España y Alemania.

Obviamente este clima político no favoreció —para nada— el desarrollo de las artes, tal es así que las características formales de la pintura flamenca del siglo XV se mantuvieron durante la centuria siguiente. Uno de sus grandes cultivadores fue Peter Brueghel *el Viejo* (1525-1569), el observador excepcional del mundo rural. Retrata como ningún otro sus paisajes y los momentos de diversión o descanso de sus gentes, integrando al hombre en perfecta armonía con la naturaleza que lo rodea. Sin embargo el trasfondo de sus cuadros, aparentemente idílicos, esconde una realidad más dura. Allí la población lucha y se rebela contra la ocupación española. Sus pinturas, por tanto, desde ese punto de vista, constituyen un documento histórico excepcional de primera mano para conocer la inestable situación política y religiosa en la que se encuentra inmersa Flandes por esas fechas (fotos 1 y 2).

En este sentido la película *El Molino y la Cruz* (*The Mill and the Cross*, Lech Majewski, 2011) constituye lo que en pintura se denomina un «cuadro dentro del cuadro»², pero en este caso en movimiento, una pintura con vida propia, un enorme *tableau vivant*. Deriva de la tabla de Brueghel «el Viejo» *Camino del Calvario*³, y a su vez también se basa en el libro del historiador del Arte Michael Francis Gibson *The Mill & the Cross* que sitúa la pasión de Cristo en Flandes en 1564, coincidiendo con la pintura de Brueghel y la ocupación española. Este aspecto se advierte al fondo de la

¹ AUMONT, Jacques: «Luz y color: lo pictórico en lo fílmico», en Ídem: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 127.

² GÁLLEGO, Julián: *El cuadro dentro del cuadro*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1978.

³ *Camino del Calvario* (1564). Óleo sobre tabla. 124 × 170 cms. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Foto 1.



Foto 2.

tabla y, por momentos, rompe la cotidianidad de la vida de sus habitantes que asisten a esta salvaje forma de gobierno. Pasión y crucifixión de Jesús *versus* sufrimiento y resignación de un pueblo que asiste impotente a su propia masacre.

La película empieza como si, en realidad, el director se preparase para pintar un cuadro. Primero presenta los diferentes escenarios. Colocados en el mismo espacio que ocupan en el ficticio de la tabla, se sitúan algunos protagonistas, caso de María, san Juan y las santas mujeres, que son ayudados a vestirse con sus pesados y complicados ropajes, surcados por múltiples pliegues de hojalata. Luego la cámara va alejándose, serpenteando por el paisaje, donde el propio Brueghel parece supervisar todo.

A continuación, sobre un fondo iluminado por antorchas y en medio de un paisaje boscoso, observamos a unos leñadores que talan un árbol —el mismo que más tarde se usará para construir la cruz de Jesús—. La niebla lo envuelve todo, creando un fuerte efecto dramático, no en vano se nos está revelando un momento premonitorio del Calvario: la tala del madero. Mientras, a lo lejos, se oyen los cascos de los caballos de las milicias españolas vestidas con casacas rojas. De alguna manera se va creando la atmósfera del «cuadro». Oscuro y tenebrista en el bosque, que contrasta con otro más brillante e iluminado donde María es consolada por parientes y amigos.

El otro protagonista es el molino, que se nos presenta como la continuación de la escarpada roca donde se asienta. En su interior asistimos al ritual de la preparación de la primera comida de la mañana a través de un magnífico bodegón. La banda sonora de este interior lo constituye el movimiento de todo el engranaje de la maquinaria. La molienda del trigo que se convierte en harina para hacer el pan. Y por último, la altísima y laberíntica escalera por la que el molinero trepa hasta llegar a lo alto de su atalaya desde donde contempla lo que pasa en la tierra (fotos 3 y 4).

Finalmente, la cámara se cuela dentro de las casas de los moradores del cuadro. Primero lo hace en la del pintor y su familia, desde cuya ventana se observa, a lo lejos, el molino que da nombre al cuadro. Y luego entra en la cabaña de una





Foto 3.



Foto 4.

joven pareja que, conforme avanza la acción, va ganando protagonismo. El ojo de la cámara, de alguna manera, rompe la intimidad de esos interiores al irrumpir en sus amaneceres, sus formas de vida y sus costumbres (foto 5).

Así, y antes de que comience la acción, el director nos ha ido presentando a todos los personajes que viven dentro del cuadro, para que nos vayamos familiarizando con ellos. Esta manera de articular la película nos recuerda a las palabras del obispo de Milán, San Ambrosio, cuando al comentar las secuencias de la Creación dice: «El buen arquitecto pone primero los cimientos. Después de esto dispone las diversas partes del edificio y luego pasa a adornarlos [...]»⁴. Los artistas trabajan primero en las partes concretas y después las unen con habilidad»⁵. Y es así como lo ha hecho Majewsky, como el cronista que cuenta una historia.

La acción arranca a partir de la joven pareja que saca su vaca a pastar. Cuando se disponen a comer el pan que la muchacha ha robado a un panadero y guardado en su refajo, el joven es brutalmente arrancado de sus brazos por los soldados españoles. Tras ser apaleado y muerto, es atado a una rueda que izan con cuerdas para que el cadáver sea comido por los cuervos. Son las mismas ruedas de muerte que de vez en cuando crecen —como árboles secos— en los paisajes del maestro flamenco,

⁴ Dios Padre, Gran Arquitecto del Universo. Miniatura francesa del siglo XIII. Ver VAN DE VEN, Cornelis: *El espacio en arquitectura. La evolución de una idea nueva en la teoría e historia de los movimientos modernos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, p. 39.

⁵ CAHN, Walter: *Obras maestras. Ensayo sobre la historia de una idea*, Alianza Forma, Madrid, 1989, pp. 40-41.



Foto 5.

como se advierte en *El Triunfo de la Muerte*⁶. No olvidemos que fue en este siglo, en 1542, cuando el papa Pablo III había creado el Santo Oficio como cámara de apelación en casos de herejía, comenzando a actuar a partir de esos momentos la Inquisición Romana. Y tres años más tarde, en 1545, comenzó el Concilio de Trento (1545-1563). Tras la negativa de los protestantes de reconocer el sínodo, Carlos V les declaró la guerra en junio de 1546 y con un ejército armado por el papa Pablo III los persiguió, intentando aniquilarlos. Al mando iba el nieto del pontífice Octavio Farnesio, hijo de su hijo Pier Luigi, fallecido unos años antes.

Desde el punto de vista artístico y pese a estar ya avanzado el siglo XVI, con la presencia de un Renacimiento más abierto a la alegría y a la belleza, en definitiva a la libertad, el norte de Europa —sin embargo— sigue arrastrando la visión de siglos pasados⁷. Cuando Brueghel pintó su *Triunfo de la Muerte*, Miguel Ángel había finalizado su *Juicio Final* en la Capilla Sixtina. Dos obras en las que —de algún modo— se trata de provocar en los humanos el temor de Dios, aunque Brueghel haya sido más directo que el florentino, pues muestra sin tapujos el implacable castigo divino de Jehová (foto 6). Y así nos presenta una carreta repleta de huesos,

⁶ *Triunfo de la Muerte* (c. 1562-63). Óleo sobre tabla. 117 x 162 cms. Museo Nacional del Prado, Madrid. PASCALE, Enrico De: *Death and Resurrection in Art*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009, pp. 227-231.

⁷ ALONSO, Juan J., MASTACHE, Enrique A., y ALONSO, Jorge: *La Edad Media en el cine*, T&B Editores, Madrid, 2007.



Foto 6.



Foto 7.

tirada por un esqueleto que protagoniza parte de la tabla. En el *Camino del Calvario* el carromato carga con dos desgraciados (foto 7) —un demente y un ciego— que serán crucificados —como los dos ladrones Dimas y Gestas— a los lados de Jesús en lo alto de la colina. Como se advierte, la imagen de la muerte es inseparable de la vida, en aquella Edad Media que la hizo objeto de su pensamiento hasta el punto de considerar el hecho de morir su razón de ser⁸.

⁸ La pintura Flamenca en el Museo del Prado, Zaragoza, Fondo Mercartore e IberCaja, 198, p. 107.



Foto 8.



Foto 9.

El otro protagonista junto con Brueghel es Nicholas Jonghelinck⁹ (1517-1570) (foto 8), su mecenas, además de empresario, recaudador de impuestos y coleccionista de pintura. Entre los cuadros de su colección se encuentra *La Torre de Babel* (foto 9), tabla que, precisamente, aparece en la película, al fondo de la sala de la casa de campo que éste posee en las afueras de Amberes. Hay un momento muy intenso en la película desde el punto de vista simbólico en el que, tras asomarse a una ventana, Jonghelinck lava sus manos en una jofaina que le sostiene su esposa, mientras las milicias siembran el terror por las calles¹⁰. En la frase que le dirige a la mujer mientras ésta le coloca anillos en sus manos, le explica que son mercenarios extranjeros que, vestidos con túnicas rojas, están allí para cumplir las órdenes de sus señores españoles, que son quienes los dominan.

Este cuadro de Brueghel, *Camino del Calvario*, siempre ha sido uno de los favoritos de Majewski, según declaró tras su participación en Madatac, la Muestra de Arte Digital Audiovisual y Tecnologías Contemporáneas, celebrada en Madrid del 10 al 16 de diciembre de 2012¹¹. Allí afirmó que desde siempre *tenía la sensación*

⁹ Su hermano Jacques Jonghelinck (1530-1606) fue un afamado escultor, del que conocemos una versión del *Mercurio Volador* de Gianbologna.

¹⁰ Resulta interesante la comparación entre Jonghelinck *vs* Poncio Pilato y las milicias españolas con las revueltas en la Jerusalén de la época de Jesús.

¹¹ En el Espacio Centro, Palacio de Comunicaciones, Sala Jorge Berlanga se presentó *Brueghel Suite*. Tríptico, vídeo instalación.



de que estaban pasando muchas cosas ahí que se le escapaban, pero quería verlo todo. Esa obsesión le llevó a desear meterse dentro del cuadro para contar de primera mano lo que allí estaba pasando. Aunque también es cierto que contó con el libro del crítico e historiador del Arte Michael Gibson. El escritor, tras visionar en París el filme *Angelus* (*Angelus*, Lech Majewski, 2000), quedó fascinado por su visión pictórica, por lo que decidió enviarle su libro. El director polaco había comenzado en el mundo artístico en pintura y poesía, y quedó encantado con la visión formulada por Gibson. Por otro lado se trata de un ensayo sobre una de sus pinturas favoritas, de modo que se propuso crear las mismas imágenes del cuadro pero en movimiento. Así convivió con sus quinientos personajes —aunque en la película figuran muchos menos—, desvelándonos sus historias, sus misterios y sus crueldades.

Nos hallamos frente a un minucioso ejercicio cinematográfico y artístico de análisis y reproducción de la pintura de Brueghel, en el que Majewsky disecciona la pintura, capa por capa. Tardó cinco años en fabricar el «nuevo cuadro» hasta que en 2011 fue presentado al público. Según sus palabras, el primer año lo empleó «en elaborar los vestuarios con tintes naturales porque no existían tejidos con los colores del cuadro, tuvimos que hacerlas como entonces, cociéndolas. Montamos una fábrica de tinter telas», cuenta.

La película —igual que la tabla— tiene siete puntos de vista distintos y había que darle vida a cada uno de ellos. Para ello se tardaron otros tres años «de trabajo con los últimos avances en tecnología 3D para, manteniendo una fidelidad puritana a la ambiciosa pintura de el Viejo, llenar de vida las decenas de escenas simultáneas que refleja su obra». Para el director ha sido como «tejer un gran tapiz», porque los cuadros del flamenco son muy complicados a simple vista. Son tantas las figuras que pululan en su espacio, todas haciendo trabajos diferentes, que recuerdan la estresante actividad de un hormiguero. Y, pese a que el espectador es móvil, de igual manera es móvil el espacio que se le presenta. Los personajes se desplazan en el espacio, mientras que éste se aproxima y retrocede según el enfoque de la cámara y según el montaje de los diferentes planos, creándose un enorme universo de posibilidades¹².

La primera impresión que apreciamos cuando contemplamos la tabla original, es la del caos más absoluto. De hecho, para localizar a su protagonista principal —Jesús camino del Calvario—, hay que hacer un gran esfuerzo visual, pues pareciera que está escondido. Pero, a poco que nos detengamos, advertimos que zigzagueando vamos del primer plano donde está María asistida por san Juan y las santas mujeres, de izquierda a derecha hasta llegar al fondo. Es así como advertimos el desfile de asistentes a la crucifixión que siguen —a ambos lados— a la figura de Jesús, que cae al suelo por el peso del madero¹³. Al fondo un grupo de personas —como si fueran figuras chinescas— forman un círculo en torno al lugar

¹² PANOFSKY, Erwin: «Estilo y material en el cine», en AA.VV.: Contribuciones al análisis semiológico del film. *Textos Cinematográficos 14*, Fernando Torres ed., Valencia, 1976, pp. 152-153.

¹³ MURRAY, Peter and Linda: *Dictionary of Christian Art*, Oxford University Press, Reissued with new covers 2004, pp. 91-92.

donde se están levantando las cruces. Allí prácticamente se ha hecho la noche, pues las nubes ocultan el sol, los cuervos sobrevuelan el lugar esperando su festín y los perros pelean entre sí. Mientras, en la procesión que sigue a Jesús, los hombres riñen con sus esposas, los buhoneros se acercan con sus mercancías, los músicos tocan sus cuernos y los caballeros de casacas rojas cabalgan con orgullo sus monturas. Y mientras Jesús carga con su cruz, su madre llora amargamente acompañada por las santas mujeres que secan sus ojos con pañuelos de encaje, los campesinos soportan los ataques de las milicias españolas y los niños juegan, riñen y se entretienen ajenos al sufrimiento que los rodea, como hacen en otra tabla del mismo pintor que lleva precisamente por título *Juego de niños*¹⁴. Parece un ambiente más festivo y de feria que de otra cosa. Pero que estos detalles no nos lleven a engaño pues toda la película tiene el ritmo de una letanía. Es el ritmo que marca el movimiento de las aspas del molino que corona la colina del fondo. Allí el molinero muele los granos que convierte en harina para hacer el pan que simboliza el cuerpo de Cristo y, desde lo alto, contempla lo que está pasando en la tierra. Por un instante parece arrepentirse y, levantando su brazo, detiene el tiempo, pero inmediatamente la historia continúa su curso. Iconográficamente se trata del Molino Místico y el molinero es Dios Padre, que desde su atalaya contempla el calvario de los hombres en la tierra¹⁵.

Peter Brueghel (Rutger Hauer) y Nicholas Jonghelinck (Michael York) son los otros protagonistas, junto con la Virgen María y la esposa del pintor (ambos papeles interpretados por Charlotte Rampling) (foto 10). Ellos dos ocupan los primeros planos, cargando con todo el peso de los diálogos, habida cuenta de que la película es de pocas palabras: el artista y el recaudador de impuestos. Es a él a quien el maestro no solo le describe su cuadro sino que se lo analiza detalladamente, descifrándole hasta sus más escondidos rincones, como advertimos en los siguientes diálogos:

Bruegel: *Mi cuadro va a contar muchas historias. Debe ser suficientemente grande como para abarcarlas a todas. Todo. Todas las personas. Debe haber cientos. Voy a trabajar como la araña que he visto esta mañana construyendo su tela. Primero debo encontrar un punto de anclaje. Aquí, el corazón de mi tela de araña... Mostraré a nuestro Salvador siendo llevado al Gólgota por la milicia española de casacas rojas. Aunque está en el centro de mi cuadro, debo esconderlo.*

Jonghelinck: *¿Por qué lo va a esconder?*

Bruegel: *Porque es lo más importante. Si no, se puede perder. Ahora, si mira aquí, Simón es apartado de Esther para ayudar a cargar la cruz. Y todos miran a Simón. No al Salvador. Luego hay un molino, erigido sobre una roca. Separa la vida y la muerte. Ve todo desde arriba.*

¹⁴ *Juego de Niños* (1560). Óleo sobre tabla, 118 × 161 cm, Kunsthistorisches Museum, Viena.

¹⁵ La extrapolación del tema de «Cristo Varón de Dolores» da como resultado la representación de la prensa mística y el molino místico. Iconográficamente el Molino Místico tiene origen francés, y aparece frecuentemente en representaciones del siglo XII. Su sentido es de Pasión, aunque en el siglo XVI aparecerá en los países germánicos con mensaje eucarístico. Ver ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco: *Tratado de iconografía*, Istmo, Colección Fundamentos, Madrid, 1990, pp. 239-241.





Foto 10.

Jonghelinck: *¿Por qué lo puso tan alto?*

Bruegel: *En la mayoría de los cuadros Dios es mostrado en parte en las nubes, mirando hacia abajo, al mundo, con desagrado. En mi cuadro, el molinero tomará su lugar. Es el gran molinero del cielo, haciendo el pan de la vida y el destino. El pan es llevado por el vendedor sentado aquí... Aquí está la ciudad. Forma un círculo con sus murallas. El círculo de la vida. Y cerca de él está el árbol de la vida, con hojas frescas. En el otro extremo hay un círculo negro. El círculo de la muerte. Está formado por la multitud congregada como moscas por la ejecución. Cerca, abajo, está el árbol de la muerte. Un cráneo de caballo cerca de él, y dos hombres: usted y yo... La madre y los amigos del condenado... Ahora, si mira aquí, Simón es apartado de Esther, para ayudar a cargar la cruz. Y todos miran a Simón, no al Salvador. La muerte de Jesús, el nacimiento de Jesús... todos estos eventos que transformarán al mundo no son percibidos por la multitud. En torno de esa araña construí mi tela. Esperando captar la atención del observador.*

Majewski rodó gran parte de su película en Polonia, en la región de Jura, donde las piedras de calcio se parecen mucho a las que aparecen en el paisaje de Brueghel. No obstante también tuvo que viajar a Nueva Zelanda, pues es allí donde encontró esas peculiares nubes de la tabla del flamenco, en la isla que los maoríes llaman la *Isla de la Nube Larga*. Otros elementos como las piedras, el molino y la tela de araña fueron trabajados en la fase de post-producción con efectos tridimensionales, una tarea elaborada con los fondos de la tabla original.





Foto 11.

El director le ha dado vida a un cuadro; ha dotado de movimiento a la obra de arte originalmente inmóvil. El siempre ha reconocido su afición por las *moving picture*¹⁶, también llamadas *art movies*, tal y como se ha visto en la retrospectiva que le dedicó el MOMA, así como en la última Bienal de Venecia. Aunque no es la primera vez que este director polaco-norteamericano se zambulle en el mundo del arte, pues ya lo hizo en 2004 con *El jardín de las delicias* de Hieronimus Bosch el Bosco (1450-1516), pese a no haber visto nunca el cuadro original que se localiza en el madrileño Museo del Prado. En este sentido, desde finales del siglo XIX el cine ha recreado pinturas famosas, construyendo magníficos *tableaux vivants* (foto 11). En otras ocasiones ha biografiado a grandes artistas, partiendo de alguna de sus obras señeras¹⁷. De modo que eso mismo es lo que Majewski ha hecho, retroceder a los comienzos del cine, hacer lo que aquellos pioneros hicieron pero con los adelantos del siglo XXI.

A modo de epílogo, no compartimos la idea de Aumont cuando escribe que la pintura dispone de medios más seguros para acceder a un sistema de emociones que el cine. Opinamos que el cine dispone de más medios, en el sentido de que incorpora otros sentidos —como el oído— y la acción, el movimiento. De modo que creemos que conecta más rápidamente con el espectador mediante el uso de todos

¹⁶ PANOFSKY, Erwin: «Estilo y material en el cine»..., *op. cit.*, pp. 149-150.

¹⁷ MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique: *Pintura y escultura en el cine*. [Http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura_cine.htm](http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/pintura_cine.htm).



Foto 12.

los sentidos que se ponen a funcionar al mismo tiempo, como ocurre en el teatro. Aunque sí es cierto que:

el cine, limitado en este plano por la difícil gestión de su naturaleza fotográfica, no ha dejado nunca de desear igualar, copiar, superar en él a la pintura. Al querer hacer todo lo de la pintura y hacerlo mejor que ella, el cine ha provocado a lo largo de su historia incesantes paralelismos entre un vocabulario formal del material pictórico —forma y colores, valores y superficies— y un vocabulario —aún por forjar— del material fílmico. Lo fílmico ha querido también absorber lo pictórico¹⁸.

¹⁸ AUMONT, J.: «Luz y color: lo pictórico en lo fílmico», en ídem: *El ojo interminable...*, op. cit., pp. 127-128.

A HISTORICIST PROPOSAL: *BLOOD SIMPLE*, NEO-NOIR AT THE END OF THE AMERICAN CENTURY

Fabián Orán Llarena

ABSTRACT

This paper focuses on Joel and Ethan Coen's debut film *Blood Simple* (1984), one of the main exponents of the neo-noir. After a surveying overview of the historical discussion on neo-noir's main wellspring (classical film noir), I move on to contextualize the film historically, providing a critical account of the decade of the 1970s. Thus, the aim of the following pages is to analyze neo-noir by paying attention to the cultural, social, and political discourses that permeate into the film. By considering that the conjunction between the immediate past of the film and the narrative and stylistic repertoire of film noir is the main informing force of *Blood Simple*; its close reading intends to configure an alternative historicist approach to a generic form dominated mostly by discussions that disregard the chronotope of the films.

KEY WORDS: film noir, neo-noir, the 1970s, *Blood Simple*, James M. Cain.

RESUME

«Una propuesta historicista: sangre fácil, neo-noir en el final del siglo americano». Este artículo se centra en la ópera prima de Joel y Ethan Coen, *Sangre fácil* (1984), uno de los máximos exponentes del nuevo cine negro. Tras compendiar brevemente la discusión histórica a la que ha sido sometida la principal influencia del género (el cine negro clásico), paso a contextualizar el film en sus coordenadas históricas, dando un repaso crítico a los años 1970. Así, el propósito de las páginas que vienen a continuación es analizar el nuevo cine negro en relación a los discursos políticos, sociales y culturales que permean la película. Al considerar que la conjunción entre el pasado inmediato del film y el repertorio estilístico y narrativo del cine negro es el principal pilar e influencia de *Sangre fácil*, un análisis profundo de la cinta tiene como objetivo ofrecer un modelo de análisis alternativo, por historicista, a una forma genérica dominada por un debate que excluyen el cronotopo de los films.

PALABRAS CLAVE: cine negro, nuevo cine negro, años 1970, *Sangre fácil*, James M. Cain.

There are two paths to choose. One is a path I've warned about tonight, the path that leads to fragmentation and self-interest. Down that road lies a mistaken idea of freedom, the right to grasp for ourselves some advantage over others [...] it is a certain route to failure

Jimmy CARTER, 39th President of the United States (1977-1981)



1. A NEVER ENDING STORY

One of the very few agreed-upon characteristics of the *ex post facto* phenomenon known as film noir is its temporal span. It ranges from 1941 to 1958, the years in which *the Maltese Falcon* (John Huston) and *Touch of Evil* (Orson Wells) were released respectively. The first to engage critically with the distinct form and content of what would later become one of the most problematic corpus of films ever produced in Hollywood were the French cineastes, eager to enjoy the American films the Third Reich had banned during occupation (1940-1944). After watching *Murder My Sweet* (Edward Dmytryk, 1944), *Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944) *Laura* (Otto Preminger, 1944) or *The Killers* (Robert Siodmak, 1946), they noticed that the *mise-èn-scène*, the stories, and the atmosphere of American cinema had veered dramatically into darkness. As forerunners of film noir criticism Raymond Borde and Étienne Chaumeton wrote “[f]ew cycles in the entire history of film have put together in seven or eight years such a mix of foul play and murder. Sordidly or bizarrely, death always comes at the end of a tortured journey”.¹

Drawing from the sharp-edged, existentialist-flavored writings of hard-boiled fictionists such as Raymond Chandler, James M. Cain, and Dashiell Hammet, these noir narratives did not proffer moral grips². The emotional distance, skepticism, and despair of the male characters was matched by the fetishized and deceiving *femme fatale*. The cinematic texture of the films, richly stylized by means of *chiaroscuro*, unorthodox framing, low-key lighting, and deep-focus cinematography, situated characters in shadowy, rain-washed cityscapes and ill-lit rooms. Their narrative structures often splintered, privileging time-juggling plots laden with fragmentation and unreliability. The audiences, both disoriented and fascinated, were unable to find the viewing protocols and cinematic traits of the highly classical 1930s film grammar: linearity, compositional frontality and balance, moral guidelines, high-key lighting, and symmetrical *mise-en-scène*.

Since the discussion crossed the Atlantic in the 1970s, thousands and thousands of pages trying to conceptualize film noir have been written, and yet, very little consensus has been achieved. On the one hand, some authors have considered it a movement, “like German Expressionism or the French New Wave”,³ based on a very particular visual signature tailored to address some malaises at play during

¹ Raymond Borde and Étienne Chaumeton, “Towards a Definition of Film Noir”, in *Film Noir Reader*, edited by Alain Silver and James Ursini, New York, Limelight Editions, 1996, p. 19. This is a seminal text for the historical discussion on film noir since it is referenced in virtually all works dealing with the subject.

² See “No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir” in *Film Noir Reader*, *op.cit.*, pp. 77-94, where Robert Porfirio analyzes film noir and hard-boiled fiction under the light of Existentialism.

³ Paul Schrader, “Notes on Film Noir”, in *Film Noir Reader*, *op. cit.*, p. 53.



the 1940s and 1950s (e.g. Postwar disillusionment and Cold War)⁴. Many hold that the charismatic visual discourse of film noir, with its emphasis on leaving diegetic spaces and characters partially out of sight, encapsulates the moral ambiguity and bottled-up uneasiness experienced by male Americans re-adjusting to the changes of the epoch. Coping with women entering workforce and the paranoia-driven atmosphere of Cold War have been regarded as the main socio-cultural triggers for film noir's iconography⁵. For others, film noir was a genre, a set of conventions regarding plot and characterization, as well as the actualization of the desire Hollywood had at the time to furnish their productions with a new realism. Film noir's stylization, a series of new tinges that, nonetheless, conformed to the range of choices constituting the classical paradigm, embodied the result of such demand. The process was facilitated by the arrival of European émigrés such as Fritz Lang, Billy Wilder or Richard Siodmak, who incorporated the sensibility of German Expressionism (an assorted repertoire of somber and distorted images).⁶

Within this cascade of conflicting theoretical writings, we will focus on the critics who, regardless their stance on whether film noir is a genre or a movement, have pinpointed the political and social disclosures embedded in film noir. In his study of American film and WW II, Francisco Ponce lays out the tragic conception of cinematic narration fostered by film noir:

[E]l *film noir* abunda en todo tipo de consideraciones sobre el hecho narrativo. La omnisciencia del narrador bélico [...] se sustituye por la limitada fiabilidad de los narradores *noir*, que a menudo ignoran información decisiva para la comprensión de la trama: los protagonistas/narradores de *Double Indemnity* (1944), *The Lady from Shanghai* (1948) o *Sunset Boulevard* pretenden llevar las riendas del relato sólo para comprender demasiado tarde que han sido simples comparsas de una trama bien distinta⁷.

Thus, individualism and personal freedom, which quintessentialize the cultural narratives of upward mobility and “pursuit of happiness” so entrenched in

⁴ To get a grasp of this stance, I would recommend the paradigmatic “Notes on Film Noir” by Paul Schrader as well as “Some Visual Motifs of Film Noir” by Janey Place and Lowell Petterson, an attempt to certify film noir as a visual code, both in *Film Noir Reader*, op. cit.

⁵ One of the pithiest overviews of film noir and its context(s) is Susan Hayward's definition in *Cinema Studies: The Key Concepts, 3rd Edition*, London-New York, Routledge, 2006, pp. 148-153.

⁶ There are two particularly persuasive texts that define the essence of film noir as generic: “Film Noir: A Modest Proposal” in *Film Noir Reader*, op. cit., by James Damico, an openly critical account on the research carried out on film noir during the 1970s, and a succinct note by David Bordwell entitled “The case of film noir” in *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London-New York, 1985, pp. 74-77. With his neo-formalist framework, Bordwell ascertains film noir, with its sleazy textures, is a slightly more unorthodox approach to classical narration.

⁷ Francisco Javier Ponce Lang-Lengton, *El Frente Audiovisual: Un Estudio Narratológico del Cine Norteamericano de la Segunda Guerra Mundial*, dissertation, Universidad de La Laguna, 2006, p. 415.



American collective consciousness, are deprived of positivist tenors and, in turn, morph into a route of mayhem and death. Attuned to this thought, and recalling Paul Schrader's observation that film noir thrives in response to "rips and tears in the social fabric"⁸, Gonzalo Pavés summarizes the violence-ridden nature of the series:

Los protagonistas (casi siempre masculinos) de las películas de la serie *noir* son víctimas de un mundo inestable, inseguro, donde los sólidos valores morales de la tradición se han visto dinamitados por una inusitada violencia social e individual y por la corrupción generalizada de sus más representativas instituciones.⁹

Instead of embracing the iconicity of *Sin City* (Robert Rodríguez and Frank Miller, 2005), the carnivalesque reinterpretation of *The Big Lebowski* (Joel and Ethan Coen, 1998) and *Brick* (Rian Johnson, 2005), or the nostalgia-based re-reading of *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) and *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), *Blood Simple* perpetuates the idea of film noir as a particularly eloquent locus to (re) present social fracture and political crisis.

2. DESOLATION ROW

Fraught with national traumas and popular despair, the decade of 1970s is a period plunged into a noir-infused ambiance. The host of events that created such malaise is diverse yet equally underpinned by the coming of limits. The culture of exceptionalism, the political system, economic prosperity¹⁰, and the alleged moral strengths¹¹ of the country were no longer worthy of confidence.

Americans were bombarded with events and trends that created "a psychological sense of sudden boundaries" that demanded "insistent revisions in the creed" of unlimited progress. On all fronts, the liberal idea of progress "collided with the philosophy of limits".¹²

On August 9, 1974, President Richard Nixon became the first president in history to resign. For the last two years, American population had been informed of the government's spying on radicals, journalists, university teachers, and members of

⁸ Quoted in Forster Hirsch, *Detours and Lost Highways: A Map of Neo-Noir*, New York, Limelight Edition, 2004, p. 7.

⁹ Gonzalo Pavés Borges, *El Cine Negro de la RKO: En el Corazón de las Tinieblas*, Madrid, T&B, 2003, p. 373.

¹⁰ Richard Nixon, Gerald Ford, and Jimmy Carter came to office when the economic prosperity of the Cold War was starting to disintegrate.

¹¹ We should not forget the heinously famous My Lai Massacre of 1968, a mass murder of South Vietnamese civilians committed by the American army, or the Kent State shootings of 1970, where four students protesting against military involvement in South East Asia were killed.

¹² Stephen Depoe, *Arthur Schlesinger Jr., and the Ideological History of American Liberalism*, London, University of Chicago Press, 1997, p. 102.



the Democratic Party, a series of illegal activities known as the Watergate Scandal. Among the numerous structural damages Nixon's government caused, one of the most crucial ones was the way his wrongdoings subverted people's understanding and interaction with politics. The ties between political leadership and American population were disintegrated, unleashing an era of popular estrangement and discredit that would be exacerbated throughout the decade: "Watergate only intensified Americans' alienation from public life; their contempt for the secrecy, inefficiency, and failure of "big government".¹³ However, the Nixonian narrative (as well as any event of the decade) is inextricably interwoven with the Vietnam War (1955-1975), a multifaceted reality of loss and horror that fuelled the existential despair of the nation as well as the pointedly and pervasive noir atmosphere of personal displacement and distrust towards institutions. One of the most piercing consequences of the Vietnam War is how it compelled different sectors of American society to reconsider the values and information acquired via popular culture and official discourse(s) against the backdrop of the war:

High officials, journalists, antiwar activists, GIs, Americans of all sorts regularly described the war or simply the times in terms of a bad dream and experienced a shared sense of disorientation. Vietnam was like an ambush that refused to end and for which no retribution proved satisfying.¹⁴

By contrasting this sense of epistemic fragmentation and nightmarish bewilderedness with the sanitized and unifying official reports, the gulf between Americans and their rulers was continuously widened:

[T]he victory that was about to complete the official narrative suddenly vanished into an indefinite future. It became impossible to say with any authority whether we stood near the end of the Vietnam scenario, in the middle, or had been pushed back to "square one".¹⁵

Just as the helpless characters of film noir find no moral grips or solid traditions to hold on to, American society of the 1970s saw the mainstays constituting their early cultural landscape in tatters: "Toda vez que la retórica del complejo Casa Blanca-Pentágono no se correspondía con la realidad de la victoria, Vietnam anulaba la educación política de la Guerra Fría".¹⁶ When Saigon was captured by South Vi-

¹³ Bruce J. Schulman, *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, Cambridge, Da Capo Press, 2002, p. 42.

¹⁴ Tom Engelhardt, *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1988, p. 194.

¹⁵ Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, p. 578.

¹⁶ Juan José Cruz Hernández, *Desnudos, Muertos y Ofendidos: La Experiencia de Estados Unidos en Vietnam y su Construcción en la Narrativa Norteamericana*, volumen 1, La Laguna, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 1999, p. 30.





etnamese forces in 1975, the cultural narrative of America as an exceptionalist land disappeared. The twentieth century had been the American century, a notion built up upon military solidity, a long-standing drive of triumphalism in which “defeat was only a spring-board for victory”¹⁷, and a sense of moral strength and worldwide dominion and respect after WW II. This idea ceased to exist in the 1970s, a time that seemed to deny all the myths and narratives that have shaped American culture in previous decades.

With the wounds of Vietnam and Watergate still cut open, Jimmy Carter got the nomination for the Democratic Party and campaigned successfully against President Gerald Ford (Nixon’s vice-president), whose mandate was seriously damaged after granting unconditional pardon to his former boss. With no experience in Washington politics and having to cope with a stagnant economy and a Congress apt to align with business and the right wing, Carter’s term is usually conceived as a political failure¹⁸. Under his presidency, all the national pessimism that had been accrued throughout the decade, and even earlier, crystallized most eloquently.

Instead of disguising the severe crisis that was eroding the nation with triumphalist rhetoric, Carter underscored the need to accept boundaries and embrace restraint¹⁹: «[h]e told the American people what few presidents before or after have dared to say, that the energy crisis that gripped the nation could be solved only “with some sacrifice from you”»²⁰. Unwilling to boil down their expectations, Americans reacted with disaffection—something further proved when Ronald Reagan’s conservative message of reinvigoration through patriotism and economic anti-interventionism won over Carter’s measured call for limits in the 1980 election. Carter realized (too late, maybe) that, in coping with the traumas that have marked the symbolic body of the country, the nation have become a careless and alienated entity:

In a nation that was proud of hard work, strong families, close-knit communities, and our faith in God, too many of us now tend to worship self-indulgence and consumption. Human identity is no longer defined by what one does, but by what one owns.²¹

¹⁷ Tom Engelhardt, op. cit., p.3.

¹⁸ See Ian Derbyshire, *Politics in the United States: From Carter to Bush*, Edinburgh, Chambers, 1990, pp. 32, 33, 37, to see all the lobbying pressures Carter had to endure. Also, here are some examples on how Carter’s lack of popularity at the time William C Berman, *America’s Right Turn: From Nixon to Clinton*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988, pp. 46-49, and Tom Schulman, op. cit., pp. 128, 132, 142-3.

¹⁹ Carter tried to enact a series of laws to economize the use of energy, see Tom Schulman, op. cit., pp. 126-127 and Wilentz, Sean. *The Age of Reagan: A History, 1974-2008*, New York, Harper, 2008, p. 81.

²⁰ David Farber, “The Torch Had Fallen”, in *America in the Seventies*, edited by Beth Bailey and David Farber, Lawrence, University Press of Kansas, 2004, p. 18.

²¹ Jimmy Carter, Crisis of Confidence Speech, July 15th, 1979, <http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/primary-resources/carter-crisis>.

The society that Carter had to govern was, indeed, one worthy of a film noir, guided by a general mood of defeatism and dread, of “fear for the future”²²:

[F]or the most of the white middle class, and for a great many others, the events and developments of the decade seemed to coalesce to mock one’s dreams and ambitions and to deflate expectations [...] Americans lamented the decline of heroism and the heroic, defining themselves instead as survivors. (Graebner 158)²³

Conditioned by the pervasive reality of economic recession and with two-thirds of the population with no involvement in politics whatsoever²⁴, people did no longer hold the future as a promising spot. By 1979, “six of ten Americans believed that their children would never enjoy a decent standard of living”²⁵ and that “the next five years will be worse than the past five years [already plunged into a dramatic economic crisis]”²⁶

Blood Simple operates in the conjunction between its gloomy and dispirited historical moment and the ethos of film noir. Thus, America’s crisis of confidence merges with the bitterness and fatalism of the noir essence.

3. THE CASE OF STUDY

Written in 1981, shot in 1982, and released in festivals through 1984, *Blood Simple* is a story set in contemporary Texas. It is also a palimpsestic artifact, a reformulation, with bits of Hitchcock, of James M. Cain’s stories of greed, adultery and murder that gives away the Coen Brothers’ film and literary background.²⁷ These influences as well as some others are, nonetheless, re-contextualized, tinged with a series of new subtexts leading to the historical and generic framework previously sketched.

The first images of *Blood Simple* deploy the visual code of the Western: a prologue constituted by long shots foregrounds vast territories of land, drawing from the landscape presentation typical of the genre: “before the human figure appears [...] [a]ll there is is space, pure and absolute, materialized in the desert landscape”.²⁸ Although we find a film lexicon historically attached to spatial and

²² Paul Schrader, op. cit., p. 58.

²³ William Graebner, “America’s Poseidon Adventure: A Nation in Existential Despair”, in *America in the Seventies*, op. cit., p. 158.

²⁴ See Jimmy Carter, op. cit.

²⁵ Kenneth J. Heineman, *God is a Conservative: Religion, Politics and Morality in Contemporary America*, New York, New York University Press, 1988, p. 96.

²⁶ See Jimmy Carter, op. cit.

²⁷ See Fernando de Felipe, *Joel y Ethan Coen: El Cine Siamés*. Barcelona, Glénant, 1999, pp. 35, 37, 130. De Felipe’s book is, by far, the best work on the Coen Brothers written in Spanish.

²⁸ Jane P. Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 70.





Fig. 1. Claustrophobic openness.

aesthetic exuberance, frame composition renders the vastness unappealing and decadent, pointing out visually that the American soil is no longer associated with richness and resourcefulness. The low-angle shot, oddly close to the ground and including a piece of tire, transmutes amplitude into claustrophobic wasteland (fig. 1). Thus, the Western imagery is devoid of its usual discourse and is substituted by a genuinely noir-based content, that is, how “open [...] environments can suddenly become places without exit”.²⁹

As the rough images flow, a voice-over ponders about the naturalistic impulses that dominate life in Texas: “Now, in Russia, they got it mapped out so that everyone pulls for everyone else... that’s the theory, anyway. But what I know about is Texas, an’ down here... you’re on your own.” These ominous words exemplify the type of extremely individualistic mindset harbored by many Americans after the traumatic 1970s and which, according to Carter, would further destroy the social fabric of the nation. It is also what ultimately causes the deaths of three main characters. The voice we hear is that of Leon Visser (M. Emmet Walsh). Although the use of voice-over may lead us into thinking that the narration will adhere to his range of knowledge, no character in the film has a high degree of control over the narrative (an idea highlighted by a quite Hitchcockian use of dramatic irony). *Blood Simple* exacerbates the tragic conception of narration interred within film noir as all characters are dispossessed of any command over the events.

Right after the inauspicious prologue, the visual accent of the film changes radically, and so, the noir signature, which was the underlying subtext governing the

²⁹ Forster Hirsch, op. cit., p. 15.



Fig. 2. Ownership in the foreground 1.



Fig. 3. Ownership in the foreground 2.

images of the prologue, is visibly brought to the foreground. We are introduced to the adulterous couple, Abby (Frances McDormand) and Ray (John Getz), through an ill-lit sequence. They drive to a motel for their first sexual encounter. Except for one shot, we are only provided with side close-ups that barely display the protagonists as they speak of their mutual attraction and Abby's unpleasant husband (and Ray's employer) Marty (Dan Hedaya). Both form and content activate the noir signs: an inexistent family (and hence, the failure of community) and personal dissatisfaction, elements that are emphasized by the distinctive visual idiom, which envelopes the diegetic space in darkness.³⁰

In the next scene, Visser, hired by Marty to have the couple followed, shows the deceived husband a handful of photos as evidence of the adultery. As opposed to James M. Cain's stories, in which the adulterous couple plots against a naïve husband, here the latter is well aware of the disintegration of his marriage (a piece of information that, due to the lack of command characters in the film possess over the chain of events, will prove ultimately meaningless). Apart from this rewriting of Cain's plot design; this sequence introduces a layer of meaning via *mise-én-scène* that puts forwards some vices at play during the 1970s. Prior to any dialogue or physical presentation of Marty and Visser, the camera focuses on their possessions: Marty's ostentatious boots and ring, and Visser's hat (figs. 2 and 3). Thus, characters are primarily associated with their material possessions, reflecting the consumerism and spiritual stagnation that, Carter contended, had ripped American society apart. Close-ups showing human presence come after ownership has been foregrounded. Later on, space is treated similarly. The camera scans Marty's house, full of stuffed animals and gaudy decoration, elements as important to understand the character

³⁰ Nonetheless, the aesthetics of film noir appears rather momentarily in *Blood Simple*. The connection with film noir is a matter of motifs and themes. However, film does resort to film noir's visual signature at some points. We can find elements such as the *chiaroscuro* and the "frame within a frame". Not surprisingly, the Coen Brothers would reconstruct the cinematic texture of film noir with outstanding fidelity in *The Man Who Wasn't There* (2001).



as his obsessive and jealous behavior. Everything owned by Marty is dominated by the so called Americanarama, a penchant for baroque and tasteless decoration (something very much present in the Coen brothers' filmography) and which generally serves to point out characters' existential mediocrity and emotional sordidness³¹. Regarding Marty, the imbalance between his economic power and his personal incompetence is made explicit in almost every single scene he is included in. After the first encounter with Visser, he attempts to seduce a young woman at his bar, although she is obviously flirting with the waiter Meurice (Samm-Art Williams) and has no interest in Marty. Physically inferior to his employee and incapable to engage in a regular conversation, the only resource he can utilize is exploiting his status as employer and economic provider, and send Meurice away to, supposedly, help at the other side of the bar. Of course, Marty is rejected in the most obvious manner. Unlike the betrayed innocent men played by Edward G. Robinson in Fritz Lang's *The Woman in the Window* (1944) and *Scarlet Street* (1945) or the absent-minded husband Nick Smith (Cecil Kellaway) from *The Postman Always Rings Twice* (Ray Garnett, 1946), Marty, as the deceived man, creates no sympathies as he embodies the consumerist and individualistic society condemned by Carter and deeply ingrained in the cultural discourse Reaganism would establish during the 1980s. Intersecting with the mood of the late 1970s, the Americanarama is yet another symptom of ultra-materialism, one that *Blood Simple* uses to present Marty as the most vicious example of it.

Humiliated and resentful, Marty breaks into Ray's apartment and drags Abby out, in a visceral sequence in which an incredibly fast-paced tracking camera movement shows Abby getting rid of his husband as she breaks his finger and kicks him in the groin. The self-consciousness of the *mise-en-scène*, attuned to the violence of the scene, highlights the importance of the moment: Marty decides to go further and have Abby killed (a task he entrusts to Visser). However, the private investigator has very different plans. He gets to steal a gun owned by Abby, and shows Marty some doctored photos of the couple, allegedly killed. Once he is paid, Visser shoots Marty with Abby's gun, placing it at the scene of the crime, so that the murder is pinned on her. Accidentally, Visser also leaves his lighter behind (a slip that is omnisciently and repeatedly emphasized in a Hitchcock-like fashion). In this same sequence, framing is employed to stress characters' existential shallowness. The narration keeps associating Marty with his possessions, even when bleeding to death, as the garish neon on the background remind us that his most defining traits were, first and foremost, his purchasing power and questionable taste (fig. 4). Rampant individualism, present from the first lines and images of the narration, starts to overtly govern characters' actions, who from then onwards will continue failing to engage with each other in any form except mistrust and violence, certifying the validity three elements: the maxim announced by Visser in the prologue (that in Texas "you're on your own"), the criticism proclaimed by Carter (that Ameri-

³¹ See Fernando de Felipe, op. cit., p. 47.



Fig. 4. Marty's neon.

cans' communal impulse was long forgotten attitude), and the fatalism embedded in the narrative model posit by film noir (characters' helplessness in a world whose dynamics they are unable to unravel).

Later on, Ray arrives at the scene of the crime. He finds Marty's corpse and Abby's gun, conveniently left there by Visser, concluding that she killed her husband. He assumes he must finish her work. Up to this point, Ray had been characterized as a confident, sober man. He acknowledges his relationship with Abby to Marty and restrains from responding violently when the husband berates to him. But from the moment he finds Marty's body onwards, Ray goes into a state of shock and existential sedation, unable to interact with any other character out of paranoia. And thus, the most celebrated sequence of *Blood Simple* comes: the burial of Marty (who, in the middle of the process, turns out to be alive). Although Ray acts hesitantly and nervously all along, he refrains from speaking or establishing any connection with Marty, not even when the dying man grabs his foot in a desperate attempt to elicit some mercy (a scene worth of George A. Romero's zombie films). During the burial sequence, the narration is guided by a slow-paced tempo, which morbidly expands the length of the sequence while the camera remains focused entirely on both characters. When Ray is about to bury his employer alive, Marty draws a gun³². At that moment, Ray, at the peak of his emotional shutdown, stands solemnly, waiting to be shot until he, Marty, and the audience realize the gun is unloaded. Ray finishes his task, and the sequence, edited as unhurriedly as possibly so far, changes the pace radically through speedy and sudden cuts that match Ray's heavy breathing.

³² Early on, when Ray finds Marty (supposedly dead), he puts Abby's gun in Marty's pocket to erase the evidence along with the body.



Right after this passage, there is visual emphasis put on big spaces (both roads and lands) which, in the light of the macabre events just depicted, are utterly subverted, just as the first shots of the narration, creating an iconography clearly oriented to furnish the American plateaus with a genuinely noir entrapment. We find plenty of vast spaces in *Blood Simple*, but none of them symbolizes escape or relief. Furthermore, open landscapes, either because of their visual rendering or the layers of meaning added by the characters' immoral actions, do not connote expansion or amplitude, but quite the opposite.

This visual trope has also special resonance when applied to Abby and Ray.

[L]a pareja de amantes no intenta escapar del celoso marido poniendo millas de por medio. La vocación de su infidelidad no es la huida, sino la normalización, el asentamiento, el sedentarismo. La carretera se convierte así en la oportunidad desaprovechada, en el extrarradio de la pasión [...] Carreteras en las que la inexistente afluencia de tráfico parece ser la metáfora de la profunda soledad de los personajes, el símbolo de su monotonía existencial³³.

It is somewhat complicated to elucidate what Abby and Ray go after. Unlike the determined couples we find in *Double Indemnity* or *The Postman Always Rings Twice*, who aim to a very specific end (the murder of the husband and, purportedly, their freedom), Ray and Abby do not set an objective in this regard, nor their actions manifest what they strive for (we ignore if they mean to run away from Marty; or continuing with their adulterous relationship; or if their feelings are profound or mere sexual attraction). In *Blood Simple*, the idiosyncrasies of the noir couple are subject to re-conceptualization. Neither Abby nor Ray responds to the archetypes of the femme fatale (a cunning figure fetishized by the male gaze, who lures his lover into murder), and the noir (anti)hero (a disoriented man caught in the midst of lust and greed; usually betrayed by his sexual obsession with the femme fatale). The fact that Abby and Ray encounter violence and death has less to do with an impulse towards quick profit and sexual appetite than with their emotional isolationism, their incapacity to comprehend the other and express the preoccupations that grip them. They are a rather sedated, watered down version of the prototypical noir couple (much more definite in their quest for goals). Abby and Ray's purposeful dwelling and numbness also embodies the sense of undefined future and hopeless prospects so pervasive during the 1970's

[Americans] perceived and talked about themselves as bored—not bored with little things, or minimally bored, but bored big time. They were bored by what they saw as the collapse of meaning and values; bored with the absence of a meaningful work [...] bored, and more than a little frightened, by the blank face in the mirror.³⁴

³³ Fernando de Felipe, op. cit., pp. 59-60.

³⁴ William Grabner, op. cit., p. 159.



Intensifying the individual helplessness that conditions the noir microcosm of the film, Ray will remain in a state of emotional shutdown until the very end. After burying Marty, his task will focus on trying to cope with his violent deed and put himself together psychologically (whereas Abby will fail to understand Ray's erratic and paranoia-driven behavior). After the string of seismic disruptions that destabilized the social and cultural fabric of the nation, many Americans saw themselves the 1970s as "a disastrous era that defined life as survivorship"³⁵. And just as American society proved to be indifferent to political involvement and cynical towards sacrifice, embracing ego-centered attitudes instead, characters in the *Blood Simple* act out a similar sense of emotional detachment and alienation. Not surprisingly, "no scene in the film includes all four main characters, their physical and psychological disconnection from one another belying the web of ties that bind them fatally"³⁶. In this sense, *Blood Simple* re-contextualizes the group disintegration that underpins film noir, in which "the family is either nonexistent or negative"³⁷, a socio-cultural disclosure that bears strong kinship to the fall of collectivism diagnosed by Carter. In all of their scenes together after Marty's burial, Abby and Ray are unable to understand each other; dialogues turn into misleading obstacles that only create suspicion. See this brief exchange of words in which Ray phones Abby in the morning after the murderous event:

Ray: "I love you."

Abby: "You all right?"

Ray: "I don't know. I better get off now."

Abby: "Well, I'll see ya. And thanks, Ray."

Abby, still drowsy, appreciates Ray's calling, as well as his love statement, and naively thanks him for it, something he understands as her tacitly being grateful for getting rid of Marty's corpse. This aura of confusion will dominate all of their scenes until the end. The emotional distance between Ray and Abby is also articulated physically via *mise-en-scène*. Each character will rarely step into the diegetic space of the other. During the occasions in which they meet after Marty's murder, the narration emphasizes the rift between them, employing, for the most part, independent close-ups that insulate them. When both characters are included within the same shot, the aim is to evidence, in visual terms, the personal gap that alienates them. This is realized by means of long shots that either set both characters apart spatially or place them at different levels of the frame. Tellingly, one of the very few close-ups that incorporate the two of them situates an object in the middle

³⁵ William Grabner, *op. cit.*, p. 168.

³⁶ R. Barton Palmer, "Thinking Beyond the Failed Community: *Blood Simple* and *The Man Who Wasn't There*" in *The Philosophy of the Coen Brothers*, edited by Mark T. Conard, Lexington, University Press of Kentucky, 2009, p. 279.

³⁷ John Belton, *American Cinema, American Culture, 2nd Edition*, Boston, McGraw Hill, 2005, p. 240.





Fig. 5. A physical/psychological barrier.

(fig. 5) —a scene in which Abby finds out Ray is about to leave town without telling her. Ray’s “zombified” state, emotionally divorced and in a sort of siege mentality, literalizes the nation’s crisis of confidence, equally underpinned by a sense of social insulation and lack of grounds (be them cultural and/or mythical): “Americans are now [in the 1970s] forced to inhabit a United States in which faith in god, in government and in the institutions of advanced American capitalism as well as faith in one’s fellow human have been perverted”.³⁸

Blood Simple’s visceral grand finale is a grotesque metonymy of the entire narration, a sublimation of film noir’s tragic take on narrative. Searching for his missing lighter, Visser ends up tracking down Abby and Ray. He erroneously thinks the couple will use the lighter to pin Marty’s murder on him, and so, the private investigator decides to eliminate both of them.

Still overwhelmed by his heinous deed, Ray tries to break free from his alienating mindset, and awaits her in her apartment to declare once more, and for the last time, his feelings for Abby. But Visser, who had been watching the scene from the opposing building, shoots Ray to death. He dies still believing that Abby killed Marty. Abby thinks Marty is doing the shooting as a revenge for their infidelity, and hides desperately³⁹. Visser breaks into the apartment and looks for the lighter in Ray’s pockets (the lighter, as the camera has continuously been reminding us, is still on Marty’s table). Enraged, he starts moving around the apartment, looking for Abby. At this point, Abby resembles the “final girl” typical of “slasher films”.

³⁸ Linnie Blake, *The Wounds of Nation: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*, Manchester, Manchester University Press, 2008, p. 82.

³⁹ The film is crafty enough to organize the different strands of action so that in the climax Abby still believes his husband is alive.



Popularized in the United States during the 1970s, the slasher film usually revolves around a murderous figure that massacres most of the characters (generally in the most macabre and graphic manner possible), except for one, the final girl, who usually ends up escaping⁴⁰. Under the light of the horrors of Vietnam, slasher films are usually regarded as changing the paradigm of viewers' emotional engagement. No longer is this tied to patriarchal figures but to a feeble and brutalized youngster, a reality suitably attuned to the aftermath of American war involvement in Southeast Asia.

Abby outmaneuvers Visser and kills him. However, the sequence is executed in a way that she never gets to actually see who is trying to murder her. "I'm not afraid of you Marty", says a confident and relieved Abby after making the final shot. Visser, in his death throes, laughs out stridently, understanding the purposefulness of the endeavors he has made: "well, ma'am, if I see him, I'll sure give him the message". On the one hand, the last lines of the film ironically condense one of the main motifs shaping the narration how, in their own self-confinement, characters have ended up killing and torturing each other when, in actuality, they did not represent any danger for their respective interests. On the other, and in a more general way, the highly intricate climax represents one of the boldest, most culturally-specific revision of film noir's convoluted and fatalistic narrative strategies.

Meaninglessness (or, more accurately, the loss of meaning) was a cornerstone of the multilayered crisis of the 1970s. With the assumptions of national perfectibility and the philosophy of victory culture falling apart, American population saw the national identity built by them and their predecessors as a fallible narrative. As a piece of film, and always by means of genuinely noir understanding of narrative construction, meaninglessness is inscribed *Blood Simple* right down to the very last detail and gesture. In the film, characters act ignoring the actual facts, the consequences of their actions and, sometimes, even their purposes, and always manage to run into violence when, strictly speaking, there is no pragmatic need for it. The possibility of not grasping the truth until it is too late comes as the last point made by the film, an idea that runs deep in the 1970s, and that the protagonists of many films noir suffer it themselves.

4. CONCLUSION

As I hope the previous pages have detailed, *Blood Simple* is a film that participates in regenerating and re-functionalizing a series of characteristics proper of film noir. Its status as neo-noir is quite clear in that it nurtures and embraces the past (noir), while reformulating it by bringing up contemporary concerns (neo-). R. Barton Palmer summarizes with great accuracy how the Coen Brothers re-articulates the main thesis articulating James M. Cain's writing:

⁴⁰ See *Black Christmas* (Bob Clark, 1974), *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), and *Halloween* (John Carpenter, 1978).



Blood Simple offers a penetrating reading of Cain, dramatizing how the relentless and transgressive pursuit of self-interest, because it poisons human relations, inevitably proves suicidal. The instrumentalization (or objectification) of others and the miscommunication that mars personal relations lead to fatal misunderstandings, always a dark hazard in an inscrutable world.⁴¹

Blood Simple does not only redeploy film noir and Cain's take on human relationship by means of narrative complexities and a creative mise-en-scène. It also places this particular mode of narrative (and its attached subtexts of social fracture and instability) in a historical context congenial to it.

This paper is not intended to be a model for the analysis of the entirety of neo-noir, a category almost as problematic as its classical counterpart. It would be extremely naïve to think that a historicist approach could provide a satisfactory analysis of films such as *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981), *Miller's Crossing* (Joel and Ethan Coen, 1990), *Mulholland Falls* (Lee Tamahori, 1994), *The Black Dahlia* (Brian de Palma, 2006), or *The Good German* (Steven Soderbergh, 2006), to name a few. However, these pages do attempt to offer an alternative way of reading and making sense of this problematic cinematic corpus. In the aggregate, the literature on neo-noir focuses on spotting and summarizing the connections between the classical narratives and the new ones. But there is, in my opinion, very little analytical work made after the process of compilation.⁴²

The body of scholarship on neo-noir starts from the assumption that neo-noir films are, above all, self-conscious narratives, preoccupied first and foremost with the history of the genre:

La relación con el presente, aunque ocasionalmente intensa, ocupa un lugar secundario: la actividad principal de las películas [neo-noir] es la de revisitar/reinterpretar el discurso del *negro* 'clásico'.⁴³

Our definition of film noir in the following pages is quite loose and may be disputable, but it is based on the idea that in its latest manifestations [neo-noir], the genre cannot separate itself from its history.⁴⁴ (235)

⁴¹ R. Barton Palmer, op. cit., 269.

⁴² Here, I would like to make reference to some exceptions: Andrew Spicer's *Film Noir* (2002) which devotes two chapters to neo-noir, employing a framework informed by Modernism and Postmodernism to ponder on how the new noir narrative recompose the noir essence. Another in-depth study is the collection of essays *Neonoir* (2011) where an eclectic series of contributions shed some light on the subject, as well as proposing fresh approaches to the (sub)genre.

⁴³ Francisco Javier Ponce Lang Lengton, "Sombras Añoradas: Cine Negro y Nostalgia" in *Neonoir*, edited by Jesús Palacios, Madrid, T&B, 2011, p. 21.

⁴⁴ Roberto Cueto, "A Dose of Reality: Introduction to the Last 20 Years of American Film Noir" in *American Way of Death: American Film Noir, 1990-2010*, edited by Roberto Cueto and Antonio Santamaría, San Sebastián, UDL Libros, p. 235.



These are highly valid statements that structure the very analysis carried out in the previous pages (it is impossible to understand *Blood Simple* fully without taking into consideration the connections with past legacies). However, there are contemporary films that, adhered to noir guidelines, exploit the genre's conventions so as to address different national malaises and/or socially crumbling contexts. Let us think of *The Winter's Bone* (Debra Granik, 2010), a chronicle of the structural impoverishment of the rural heartland and the working poor articulated by the same plot device at the core of Raymond Chandler's *The Big Sleep* (1939): the search for missing man who had been dead right from the start; or *Killing Them Softly* (Andrew Dominik, 2012), a story that links the structures of organized crime with the current economic crisis; or *The Devil in Blue Dress* (Carl Franklin, 1995), a revisionist noir that "racializes" the genre; or *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010), a mischievous puzzle that taps into film noir's tragic narrative mode to deal and re-enact the (fallible) discourse of otherness and fear as a social drive (omnipresent from Cold War up to George W. Bush's War on Terror).

Therefore, this paper aims to suggest one more methodological option to the study of neo-noir: that the (sub)genre may not be exclusively bound to film history but also to the cultural, social, and political context(s) shaping the chronotope of the films, especially if these are related to structural damages or decadent spaces.



ARTES ESCÉNICAS

EL COLISEO-BODEGA DE LA CALLE LA MARINA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Gerardo Fuentes Pérez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Antes de la construcción del actual Teatro Guimerá (1851), Santa Cruz de Tenerife contó con varios locales de limitado espacio para acoger espectáculos y representaciones más pretensiosas. Sólo el llamado Teatro de la calle La Marina, conocido también como «El Coliseo-bodega», que subió el telón en 1835, tuvo un carácter «municipal», en el que llegaron a actuar compañías nacionales. Hacia 1849 ya había manifestado dificultades para continuar manteniendo su actividad escénica, convirtiéndose más tarde en un centro de acogida. Abandonado por todos, fue demolido ante el avance del crecimiento urbano.

PALABRAS CLAVE: Teatro, escenario, empresario, decorado, attrezzo.

ABSTRACT

«Bodega-Coliseum in La Marina Street in Santa Cruz De Tenerife». Before the current Teatro Guimerá was built (1851), Santa Cruz de Tenerife had several places of a limited space to host more pretentious shows and plays. The so-called *Teatro de la calle La Marina*, also known as “The Coliseum-cellar”, which rised the curtains in 1835, was the only one which had a “municipal” nature where national companies came to act. By 1849 the theatre had serious difficulties to continue with its scenic activity, becoming a shelter. Abandoned by everybody, it was demolished because of urban growth.

KEY WORDS: Theatre, stage, theatrical producer, scene, attrezzo.

Después del intento, en 1833, de la construcción de un teatro municipal en la capital tinerfeña (plaza de La Candelaria), la Junta de Beneficencia «alquiló un almacén que formaba parte de las dependencias de una casa que poseía Juan de Matos Azofra»¹ que se hallaba entre las calles San Felipe Neri (actualmente Emilio Calzadilla), la Marina y el callejón de Bouza. Se trataba de un almacén de vinos cuyo negocio había dejado de ser productivo. El Señor Matos, que fue alcalde accidental de Santa Cruz de Tenerife entre los meses de mayo, julio y diciembre de 1839, manifestó una gran preocupación por la sanidad y la asistencia social, apoyando





la iniciativa de la citada Junta de Beneficencia de recaudar fondos de la actividad teatral. Así nació el «Coliseo-Bodega», «Teatro viejo» o «La casa teatro», nombres con los que se conoció este recinto, aunque popularmente se le llamaba «Teatro de la calle La Marina» o, simplemente, «Teatro La Marina».

No disponemos de noticias fidedignas que nos proporcionen una imagen del edificio y del entorno urbano. Las calles San Francisco de Asís y La Marina, paralelas en dirección este-oeste, congregaban buena parte de la población comercial de la ciudad, aparte de todas aquellas que confluían en la mencionada Plaza de La Candelaria (calles Cruz Verde, El Castillo, etc.). Según comenta el historiador Alejandro Cioranescu, el edificio que acogió el viejo Teatro «formaba parte de las dependencias de una casa que poseía» el citado alcalde². Es de suponer que la fachada se proyectaba hacia la calle La Marina, frente al puerto, con amplias entradas y salidas para las mercancías, pues las otras dos vías ya mencionadas (San Felipe Neri y Bouza) eran relativamente estrechas, paralelas, en dirección norte. La calle La Marina era entonces un balcón sobre el mar donde discurría la alargada Alameda del Muelle.

No fue una idea descabellada la elección de este almacén para convertirlo en local de espectáculos, pues hay que tener en cuenta que la mayor parte del entramado urbano era de ribera, en el que se concentraban una pujante población, los edificios y espacios públicos más notables que acogían a un nutrido público deseoso de practicar el tiempo libre, de las tertulias y del disfrute de los conciertos que tenían lugar, sobre todo, en los meses de verano y, por supuesto, de los beneficios del mar³.

Según las informaciones aportadas por Martínez Viera, el edificio miraba hacia la mencionada Alameda, haciendo esquina con la calle Bouza, es decir, en el solar donde hoy se levanta un inmueble del arquitecto Pintor y Ocete (1862-1946). Sospechamos que tuvo que haber hecho esquina con una de estas dos arterias, pues al ser casa-almacén era necesario contar con fachada lateral que incluía puertas de acceso por donde podían maniobrar con cierta comodidad los carruajes y bestias de carga. Tanto la vivienda como el espacio ocupado por el mencionado almacén llegaron a alcanzar unos 400 m², una amplia superficie que debió de reunir las condiciones óptimas para su desarrollo comercial. Esta fachada lateral favorecía, por tanto, la instalación del local teatral, pues disponía de amplias puertas de ingreso que, servían a su vez, de salidas de emergencia⁴.

¹ CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1998, tomo IV, p. 399.

² *Idem*.

³ De hecho, el primer proyecto de levantar un «teatro municipal» se situó en la Plaza de La Candelaria, pero por diversas razones no pudo llevarse a cabo, haciéndose más tarde realidad en el solar que dejó libre el desaparecido convento dominico de La Consolación, hoy Teatro Guimerá (1851).

⁴ No podemos ignorar el sistema de iluminación de estos teatros, lejos aún de la incorporación de la electricidad. Había que cuidar mucho de la luz natural (velas, quinqués, etc.) con la que se iluminaba tanto la sala como el escenario, pues el riesgo a que se produjera un incendio era siempre constante.



Foto 1. Santa Cruz de Tenerife. Calle La Marina y Alameda, c. 1900.



Foto 2. Santa Cruz de Tenerife. Calle La Marina y Alameda, en 2013.

La documentación gráfica es bastante escasa, especialmente la fotográfica; tampoco es muy explícita la que custodia el Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, para construir una imagen aproximada del local⁵. Ni siquiera estamos seguros de una hipotética transformación de la fachada principal que miraba hacia

⁵ Agradezco muy sinceramente a don Carlos Hernández Bento, Director del Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, por las informaciones aportadas, por la búsqueda de documentos, y

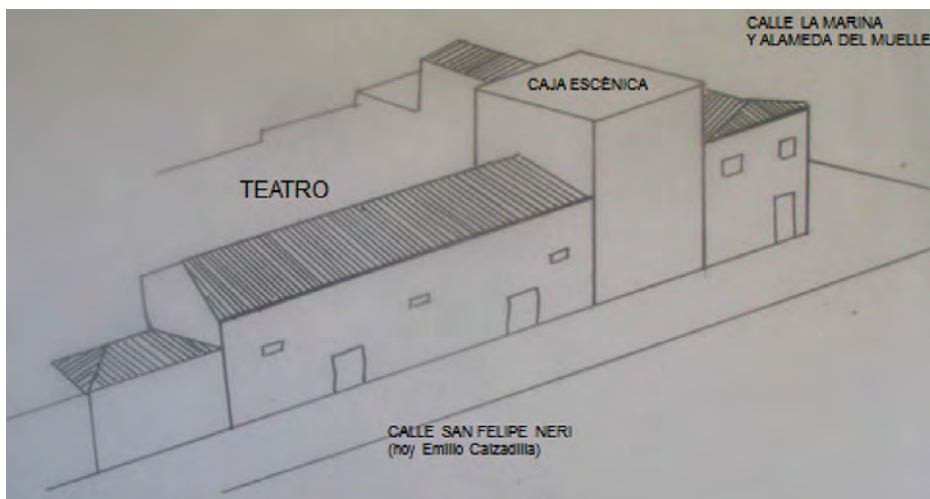


Foto 3. Reconstrucción hipotética del desaparecido Teatro de la calle La Marina.

el mar. Sólo contamos con una fotografía que nos permite ver y disfrutar de una amplia panorámica de este sector de la ciudad, realizada hacia 1900. Fue tomada desde el comienzo de la calle La Marina, permitiéndonos conocer la mayor parte de las edificaciones que estuvieron en pie hasta casi los años 60 del pasado siglo xx⁶. Según las características formales ofrecidas por el documento fotográfico, el inmueble en cuestión parece ajustarse a las propuestas estilísticas de la arquitectura doméstica del siglo XVIII (con las aportaciones de la siguiente centuria), por lo que creemos que se trata del mismo que en su día derribara Pintor y Ocete para construir el inmueble que hace esquina con las calles La Marina y Ruiz de Padrón. Si fuese posible comprobar este supuesto, las intenciones entonces de modificar la fachada de la vivienda para lograr unos resultados más acordes con el entorno y los proyectos urbanos no llegaron a realizarse, pues no se recogen en la citada fotografía. Esto indica el carácter de provisionalidad del pretendido Teatro, que ya se planteaba como una necesidad social propia de una ciudad que aspiraba a colocarse a la altura de las capitales españolas y europeas, exigencia lógica al convertirse Santa Cruz de Tenerife, en 1833, en la capital de las Islas Canarias cuando entonces sólo constituían una provincia. Lo cierto es que antes de la mencionada fecha ya se habían

por el interés que siempre ha mostrado por las investigaciones que llevo realizando sobre la actividad teatral en la citada capital tinerfeña.

⁶ Esta fotografía, ampliada, se encuentra en la portería del edificio «Halminton», calle Milicias de Garachico, de la capital tinerfeña.



Foto 4. Teatro de la calle La Marina.

perfilados las obras de remodelación del viejo edificio para adaptarlo a las nuevas funciones teatrales.

Hasta ahora, la única fuente que nos ofrece una descripción física de este desaparecido Teatro es el Boletín Oficial de la Provincia de Canarias correspondiente al año 1836⁷. Si bien ha sido una información muy utilizada por otros investigadores (Martínez Viera, por ejemplo), hay que reconocer que es el documento, hasta ahora, que nos ofrece un dibujo de la estructura del local, sobre todo de las dimensiones de lo que había sido un almacén de vinos (50 varas de longitud y 13 varas de anchura, es decir, 40 × 10,5 m).

Efectivamente, el maestro de obras optó por el sistema rectangular⁸, y no por el de herradura, que reducía especialmente las dimensiones de la embocadura del escenario, pues el almacén no disponía de tanto espacio como para imponer esa solución. Fue el mismo recurso tomado por el arquitecto Manuel Orúa y Arcocha (1822-1889) para el Teatro Guimerá, transformado años más tarde por el ya citado Pintor y Ocete⁹.

⁷ AMSCT: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, número 167, pp. 666-667.

⁸ *Idem*: «...Éste está formado de un paralelogramo...».

⁹ Manuel Orúa llevó a cabo también el actual edificio del Parlamento de Canarias (Santa Cruz de Tenerife), antiguo Conservatorio de Música «Santa Cecilia». El Salón de Actos (hoy hemiciclo parlamentario) lo estructuró de forma rectangular, con palcos en la parte superior, y techo plano. Una decoración simple, a base de molduras, y pinturas alusivas a la Música, completan todo el conjunto.





Foto 5. Teatro de la calle La Marina.

Basándonos en las medidas ya citadas y de acuerdo con las exigencias de montaje requeridas por las compañías foráneas¹⁰, la embocadura del escenario no superaría los 7 metros de anchura, ofreciendo un fondo de 13 metros, de los que hay que restar unos 5 metros para el deambulatorio de los actores, de manera que la superficie escénica propiamente dicha, no superaría los 50 m², aparte de los escasos 2 metros de espacios laterales, insuficientes, eso sí, para el movimiento de decorados y de actores. El patio de butacas, sin contar con las dimensiones de los palcos, ocuparía una extensión de 625 m², prescindiendo de los 5 metros de fondo de la zona de la orquesta.

Volviendo a las informaciones de Martínez Viera, este teatro tuvo una capacidad para 423 personas. Nos parece una cantidad excesiva para un recinto de aquellas dimensiones, pero hay que tener en cuenta que aún por estas fechas el referido patio no disponía de butacas fijas; el público permanecía de pie, y sólo algunos acarreaban con sus asientos. Por tanto, en estas condiciones, es muy probable que cupieran más personas en la sala; con asientos se reducía el número de espectadores, pues en un 1 m² se pueden instalar dos plazas, no superando, por tanto, el centenar de las mismas.

De todas formas, en el número 167 del referido Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, se establece la cantidad de personas por cada uno de los espacios del

¹⁰ Algunas de las obras representadas, sobre todo las de género histórico, necesitaban de decorados muy complejos, como, por ejemplo, la pieza de *Lucrecia Borgia*, de Víctor Hugo (1802-1885). En el Boletín Oficial de la Provincia de Canarias (núm. 11, febrero, 1839), aparte de elogiar el éxito que ha obtenido en Europa, expresa las dificultades que ofrece su montaje en el Teatro de La Marina.

Teatro: «108 en los 18 palcos; 130 en las lunetas del patio, 34 en las galerías y 150 en la grada... (y en la cazuela) 40 personas más». Aunque la cifra total oscila según los parámetros establecidos por cada investigador, lo cierto es que el Teatro no cubría las expectativas del público capitalino; era aún pequeño y sin los recursos escénicos suficientes para cubrir las pretensiones de los grandes espectáculos como la Ópera. El Caballero Regidor, don Esteban Mandillo, presentó al Excmo. Ayuntamiento una proposición referente al estado de este Teatro, considerándolo

insuficiente para contener las personas que concurren a las funciones que se dan mal, resultando de aquí, que una gran parte del público queda privado de participar de las honestas distracciones que tienen por objeto proporcionar las fiestas públicas. Inútil es encontrar en otras consideraciones para convenserse de la conveniencia pública que resultará de la construcción de un nuevo teatro que lleve cumplidamente al objeto de estos edificios, teniendo una capacidad proporcionada a las necesidades de esta población...

y que bien pudiera ocupar

el segundo patio del edificio del extinguido convento de San Francisco, una vez sea cedido al M.Y. Ayuntamiento, como lo tiene solicitado...

constituyéndose una comisión para tal fin, en la que figuraron, entre otros, los señores Ángel Morales y Pedro Maffiotte¹¹. Un proyecto que jamás llegó a cuajar.

A lo largo de esos primeros años, la prensa local manifestaba de vez en cuando el malestar de los ciudadanos por la precaria situación del Teatro; así, el articulista J.P. Sansón (1815-1875), en el periódico *La Aurora*, pone de manifiesto estos inconvenientes a la hora de plantear un espectáculo de mayor envergadura escénica. Asimismo, incide en la necesidad de «un nuevo teatro, cuya capacidad convenga al aumento de población de esta capital», pues se ha llegado a duplicar la entrada de espectadores (728) «cuando los que hay apenas a la mitad»¹².

Siguiendo con los datos facilitados por el citado Boletín Oficial, la altura del almacén era de 7 metros, en cuya superficie corría una balconada o galería. En el primero cuerpo se encontraba el patio de butacas, las lunetas, a la izquierda y derecha del escenario; luego, ambas graderías que avanzaban hasta los pies del referido patio. En el segundo cuerpo, los 18 palcos¹³, teniendo una capacidad para 6 personas. Hay que incluir el Palco Presidencial, cuyo número de plazas era —y sigue siendo—

¹¹ AMSCT: Libro de Actas, 15 de noviembre de 1842, f. 197 r. y v.

¹² Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes, núm. 20, 16 de enero de 1848, Imprenta Isleña, Regente Miguel Miranda, Santa Cruz de Tenerife. De todas formas, en la fecha indicada, la actividad teatral ya había decaído bastante. Sus días estaban contados, pues las obras del «Teatro Principal» (Güimerá) eran un proyecto a punto de comenzar (1849) según los planos de arquitecto Manuel Orúa y Arcocha (1822-1889).

¹³ En un momento de la descripción se afirma que había 14 palcos; Martínez Viera, en cambio, opta por la segunda cifra: 18.





reglamentario. Se estableció una junta para decidir sobre la elaboración del plano y diseño del mismo, cuya ornamentación no se había incluido en el presupuesto, acordándose que se le remitiera al gobernador civil para su pertinente trámite¹⁴. El remate lo hacía «*un cornisamiento dórico*» en el que campeaban el escudo de armas de la ciudad y los emblemas de la *Industria* y el *Comercio*¹⁵.

La construcción de este Teatro se hacía cada vez más necesaria, previéndose su finalización en octubre del citado año, pues se quería aprovechar la actuación de la «compañía cómica» que entonces se encontraba en la capital grancanaria¹⁶. Durante el mes de agosto de aquel año de 1835, los trabajos iban bastante adelantados, anunciándose con satisfacción su apertura¹⁷, que no tuvo lugar en octubre, tal y como estaba previsto, sino en diciembre, concretamente el Día de Navidad, con la obra «No más mostrador», de Mariano José de Larra (1809-1837), comedia que se representó por primera vez en el Teatro de la Cruz (Madrid), en 1831. La compañía encargada para el acto inaugural fue la dirigida por la Señora Rendón, contando con una figura de primera fila, el actor José Galindo¹⁸, quien interpretó el personaje de «don Deogracias».

Gran parte de los trabajos ejecutados estuvieron bajo la dirección del maestro Gregorio Carta, carpintero de profesión, que ya había intervenido en otros edificios de la capital, como en la iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción y en la comisión (1847) para el proyecto del actual Teatro Guimerá. Fue el responsable de la construcción de la embocadura del escenario de este «Coliseo» de La Marina, quien recibió 600 rs. por el «importe del arco y pilastras»¹⁹. Le concedió una altura de 5 metros, constituida «por un airoso arco de 3 centros, que descansa en dos pilastras áticas todo de jaspe»²⁰.

Como los fondos económicos para llevar a buen término estas obras, sobre todo en el tiempo previsto, no eran realmente capaces, las aportaciones ciudadanas

¹⁴ AMSCT: Libro de Actas. Pleno del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife celebrado el 2 de diciembre de 1835, f. 158v. y 159 r.

¹⁵ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, *op. cit.*

¹⁶ Estas compañías teatrales, la mayoría procedentes de la Península, solían permanecer en Canarias varios meses, desplazándose a aquellas localidades que disponían de salas adecuadas. Estos traslados lo hacía a veces un sector del elenco. Llegaron a actuar en El Puerto de la Cruz, en La Orotava, en Icod de los Vinos, en La Laguna, Santa Cruz de La Palma. También viajan a Gran Canaria.

¹⁷ AMSCT: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 130, 29 de agosto de 1835, p. 521.

¹⁸ En los años 30 del siglo XIX era una figura destacada en los teatros madrileños. Compartiendo cartel con Carlos Latorre y otros. Estuvo casado con la actriz Dolores Pinto, quien también formó parte de la compañía. Por cuestiones políticas, permaneció más tiempo en Santa Cruz de Tenerife. Formado en la escuela de Maíquez, impulsó la labor teatral en todas las vertientes, formando a numerosos actores locales.

¹⁹ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.

«Cuenta de la inversión que se ha dado al producto de la suscripción abierta para la embocadura y telon del teatro». Aparece una lista de 40 individuos, entre los que mencionamos a Bartolomé Cifra, Francisco María de León, Bernardo Forstall y José Sansón.

²⁰ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 167, 6 de enero de 1836, p. 666.

fueron decisivas, de modo que nos encontramos con aquellos que donaron o prestaron piezas fundamentales para la decoración y *atrezzo*. No faltaron jóvenes artistas que dedicaron buena parte de su tiempo en realizar labores de mayor envergadura, especialmente los requeridos por el escenario, espacio que se fue completando con todos los elementos indispensables, quedando instalado, en primer lugar, el telón de embocadura, en el que intervinieron muchísimas manos, desde las costureras encargadas de fijar las argollas, los cordeles, pasando por los responsables de colocar y engarzar los motones²¹, hasta la intervención de Cirilo Truilhé (1813-1904) que se comprometió con la realización pictórica con la ayuda de otro artista, Vicente Cambreleng. Comenta Martínez Viera que el tema representado en aquel telón «fue tomado del poema La Música, que en 1779 compusiera don Tomás de Iriarte, nuestro gran fabulista, figurando en él un paisaje, y en el centro, un grupo que representaba la unión de la Música y la Poesía, a cuyo pie iban inscritos estos dos versos del poema citado: Música y Poesía en una misma lira tocaremos»²². Se utilizaron «ocho brochas de diferentes tamaños», «pinceles», «vasijas para los colores», «una arroba cola fuerte», cuyos costes no sobrepasaron los 250,02 rs., a pesar de que se utilizaron también para otras tareas. Se abonaron 22,17 rs. a los responsables que invirtieron 2 «jornadas» en instalar el susodicho telón²³.

Este telón ya se encontraba en pésimas condiciones a finales de la década de los años cuarenta, presentando agujeros en toda la textura²⁴, por lo que fue necesario renovarlo en 1847, concretamente en el estreno de la obra titulada *La Jura de Santa Gadea*, de Hartzenbusch (1806-1880), que relata la leyenda-tradición-historia del juramento prestado por Alfonso VI, rey de Castilla y León, en la iglesia de Santa Gadea (Burgos), obligado por El Cid a declarar que no había tomado parte en el asesinato de su hermano el rey Sancho II. Una vez más queda patente que el objetivo del drama romántico es el drama histórico. La rebelión contra la injusticia, la opresión, el destino de la existencia humana, el poder, el amor patrio, los valores naciones, etc., en boca de las distintas clases sociales, desde el rey hasta el más sencillo de los ciudadanos; títulos como *Alfonso el Casto*, *La madre de Pelayo*, *Los polvos de la madre Celestina* o *Los amantes de Teruel*, por ejemplo, salidas de la pluma de Juan Eugenio Hartzenbusch, lo ponen de manifiesto.

²¹ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.

²² MARTÍNEZ VIERA, FRANCISCO: *Anales del Teatro en Tenerife*. Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1991, p. 23. Truilhé y Cambreleng pertenecían entonces a esa generación de jóvenes artistas que demostraban sus capacidades técnicas, temáticas y académicas, capaces de llevar a cabo, por ejemplo, la decoración de un telón de embocadura. Truilhé era el mejor dotado para estos fines, pues había tenido una preparación más amplia y completa en las Bellas Artes, introductor del paisaje romántico en las islas. Perteneció a la Sociedad «Liceo Artístico y Literario» de Santa Cruz de Tenerife (1842), responsabilizándose de la sección de Pintura y Declamación.

²³ AMSC: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.

²⁴ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes. Santa Cruz de Tenerife, 1847. Imprenta Isleña. Regente: Miguel Miranda. Domingo, 5 de septiembre.



Rey Alfonso: Rodrigo Díaz de Vivar, llamado el Cid, ¿por qué vos os negáis a mostrarme fidelidad?

El Cid: Señor, todos los aquí presentes, aunque no se atreven a decirlo, abrigan la sospecha de que habéis tramado la muerte de vuestro propio hermano. A menos que probéis vuestra inocencia, nunca podréis contar con súbditos leales, y la duda destrozará vuestro reino, y en tanto sea así no puedo juraros fidelidad, ni aceptaros como soberano.

(«La jura de Santa Gadea»)²⁵

Entre los meses de septiembre y octubre las obras se hallaban muy adelantadas, llevándose a cabo los remates pictóricos, tanto de los palcos, antepechos, pasamanos, balaustradas de las galerías y, sobre todo, el techo, «en figura de bóveda formada de 5 lados de un octógono regular», es decir, en forma de artesa, todo ello en tonos cremas y celestes, bajo la técnica al fresco²⁶. Otros de los trabajos previstos fueron la utilización del papel pintado que cubría los espacios de cada uno de los palcos, de color «celestes y perla, de un gusto delicado y un efecto muy agradable... en el que se figura un juego de niños, iluminado de claro y oscuro»²⁷, suministrado tanto por empresas inglesas como francesas²⁸. Para la fijación de este papel se pagaron 10 rs. por la compra de «engrudo y harina»²⁹.

Igualmente, se remataron otros trabajos, como pintar los atriles de los músicos, puertas, escaleras, etc., bajo la responsabilidad de Jerónimo Cárdenas³⁰. También se completó la estructura mecánica del escenario (bambalinas, peine, piernas, diablas, telón de fondo, ciclorama). Así como el conjunto de candilejas, a base de luz de velas y aceites. Por último, se colgaron las 3 lámparas de cristal (arañas) «con 26 velas de esperma cada una»³¹, para cuya instalación en la sala se requirieron «dos jornales», «cordeles», «caños de hierro» y otros artículos de ferretería, por los que se abonaron 59,14 rs.³². Estas lámparas fueron un préstamo entre don Bernardo Forstall, que entonces era alcalde de Santa Cruz de Tenerife e, intermitentemente, hasta 1857, y

²⁵ Esta pieza teatral fue llevada al cine en 1961, bajo el título «El Cid», película dirigida por Anthony Mann y protagonizada por Charlton Heston (El Cid) y Sofía Loren (Doña Jimena).

²⁶ AMSC. El documento consultado no registra los nombres de los artistas que intervinieron en estos trabajos, aunque no ponemos en duda de que tanto Cirilo Truilhé como Vicente Cambreleng se ocuparon de las tareas de mayor especialidad.

²⁷ *Idem*: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 167, 6 de enero de 1836, p. 666.

²⁸ No tenemos noticias de la procedencia del papel pintado, aunque sabemos que fueron las empresas inglesas y francesas las que durante los siglos XVIII y XIX dominaron el mercado europeo, especialmente las primeras que aportaron novedades mecánicas al proceso de elaboración, como el sistema de flocado con resultados aterciopelados. Nombres como Dufour (cuyo negocio cerró en 1830), Charvet, Zuber, Cole, Wallpaper, etc., fueron auténticos creadores de temas y procedimientos técnicos. Asimismo, la aportación alemana no dejó de ser significativa en este aspecto.

²⁹ AMSC: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ MARTÍNEZ VIERA, FRANCISCO: *op. cit.*

³² AMSC: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, núm. 170, 16 de enero de 1836.



don Joaquín Villalba, comandante militar de Marina, quien también desempeñó el cargo de director (1837) de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la citada ciudad capitalina. Es muy posible que estas lámparas estuvieran colgadas de los «caños de hierro» mencionados en el documento, de tal modo que a través de un sistema de cuerdas, podían ser trasladadas desde los extremos, es decir, desde los mismos palcos, con el fin de poderlas encender más cómodamente sin necesidad de utilizar poleas para moverlas verticalmente.

El sistema de iluminación fue el que tenía cualquier teatro de estas características, pues siguiendo con la normativa, que arranca ya de 1807, con todos los planteamientos posteriores, las luces debían encenderse unos diez minutos antes de la entrada del público, por lo que la sala jamás permanecía a oscuras durante la función. La visión y el concepto que actualmente tenemos hoy de la puesta en escena de una obra teatral es diametralmente opuesta a las que tuvieron lugar en el siglo XIX. La instalación de la luz de gas permitió que no sólo se pudieran apagar todas las luces de la sala, sino también establecer combinaciones (volúmenes lumínicos) en el escenario. Pero esto sucedió más tarde, ya a finales de la citada centuria.

Si tenemos en cuenta que la entrada al Teatro se hacía por ambos lados de la embocadura, muy común en muchos de estos locales³³, deducimos que la casa que perteneció a Matos Azofra tuvo que haberse convertido en la cabecera del escenario, sirviendo no sólo de vestíbulo (*foyer*) y en las dependencias anejas, sino en camerinos y habitaciones comunes de los actores, contando, tal y como ya se ha dicho, con puertas de salida hacia la calle San Felipe Neri (Emilio Calzadilla).

Hemos intentado reproducir, a la luz de los datos obtenidos y de nuestras deducciones³⁴, aquel Teatro de La Marina, tristemente desaparecido, como tantos otros que forjaron la personalidad cultural de una ciudad como Santa Cruz de Tenerife. Y nos referimos, en concreto, a la imperdonable destrucción del llamado «Parque Recreativo» (teatro-cine), que tuvo la suerte de mantenerse en pie hasta el año 1973; en su lugar, se alza el actual edificio de Cajacanarias.

Sólo durante 14 años mantuvo sus puertas abiertas a un público que había expresado siempre su afición y gusto por las artes escénicas. Aunque la llegada a la capital tinerfeña de compañías profesionales se produjo antes de 1835³⁵, la apertura del Teatro de La Marina aseguró, en cambio, la permanencia y la estabilidad de aquellos actores que aprovechaban los largos meses de estancia en la ciudad para captar e instruir a nuevos valores, tanto a jóvenes como adultos, muchos de ellos con una cierta experiencia interpretativa, adquirida en los teatritos de carácter privado, como el que estuvo abierto en un almacén de la calle El Castillo, o el que ocupó los

³³ Son muchos los ejemplos que ofrecen estas características, como el Teatro Apolo de Barcelona.

³⁴ Damos las gracias al arquitecto don David Artiles Santana por haber tenido la paciencia de ayudarnos a entender, a través de los datos, de las cifras y de las informaciones, la composición aproximada del edificio, desde su primitivo estado, almacén de vinos, hasta su transformación en local teatral.

³⁵ MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *op. cit.*, p. 19.



locales de la planta baja del domicilio de la familia Hardisson, en la calle El Tigre (hoy Villalba Hervás). En muchas casas también se llegaron a improvisar teatros, cuyos actores solían ser los miembros de la propia familia. Con motivo de alguna celebración especial, tanto en los salones nobles como en los patios, se instalaban los decorados y todo el atrezzo. No eran obras complejas, más bien de corta duración, referidas a temas mitológicos, generalmente. La conocida y distinguida familia Murphy, por ejemplo, durante el carnaval de 1808, organizó:

un teatro, con telón, bastidores, bosques, un barco y cierto incendio que se percibía a la distancia, uno de los actores que representaba a Orfeo con la lira en la mano ejecutaba sobre una peña ademanes de dolor por la muerte de Eurídice. Esta pantomima, desempañada al compás de la música y con acciones muy teatrales, era seguida de otra en que salían con diversos trajes y terminaban con una danza, en que había marcha y otras figuras³⁶.

En esas mismas fiestas carnavalescas, el domicilio de don Francisco de Urtuástegui también hubo teatro, cuyos actores representaban «el robo del fuego sagrado que hizo del cielo Prometeo, para animar los hombres y la venida de Pandora, con la cajeta de los males...»³⁷. Buena parte de estos montajes lo llevaban a cabo súbditos franceses que poseían una cultura teatral ciertamente consolidada, pues en espacios más bien cortos (salones, patios, etc.) debían de resolver complejas escenografías en las que se movían a veces más de 20 actores.

No podemos ignorar la existencia de un teatrillo privado que se encontraba en la calle El Sol (salón núm. 6), conocido como el «Teatro Pintoresco», una especie de anticipo cinematográfico, donde se proyectaban imágenes de diferentes partes del mundo, utilizándose el sistema de sombras chinas. A lo largo de la década de los años cuarenta de este siglo XIX, se hallaba a pleno rendimiento. La función del 25 de abril de 1841 (domingo), el público presenció la fachada de la Basílica de San Pedro del Vaticano y una amplia vista de la isla de Santa Elena. Se practicaba también el complicado arte de las marionetas, que representaban graciosos sainetes. En esta ocasión, el espectáculo dio comienzo «á las 5 y media de la tarde»³⁸.

Esta educación escénica fue utilizada por los directores nacionales de teatro, como el señor Pazo, la señora Rendón, el señor Galindo, etc., que supieron fortalecerla y orientarla, dando la oportunidad a muchos de poder participar en las obras previstas en los programas, interpretando a personajes secundarios.

Aunque hasta 1854 no se había creado la llamada «Sociedad Dramática», que supuso el reconocimiento legal de las actividades desarrolladas por los actores locales en pro de la cultura teatral de la capital tinerfeña, gracias en buena medida a la promoción alcanzada por el recién estrenado Teatro Guimerá (1851), ya existían

³⁶ PRIMO DE LA GUERRA, Juan: *Diario II (1808-1810)*. Edición e introducción por Leopoldo de la Rosa Olivera. Ed. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1976, p. 12.

³⁷ *Idem*: p. 13.

³⁸ AMSCT: Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, 24 de abril de 1841.

grupos —movimientos— de carácter local que velaban por el progreso de las técnicas escénicas, a los que pertenecían algunos conocidos escritores, poetas, dramaturgos, músicos, como Carlos Guigou (1799-1851)³⁹, quien llegó a escribir varias obras lírico-dramáticas, ente ellas las óperas *El Templario* (1839) y *Constantino el Grande* (1840), y José Desiré Dugour (1814-1875), de intensa actividad literaria, uno de los más activos en la citada «Sociedad Dramática», preocupado por los estudios de declamación. Dirigió la Asociación Teatral «Talía», llegando a publicar y dirigir numerosas obras, entre las que podemos destacar *Tenerife en 1492*, *El hombre propone y Dios dispone*, *La Reina Faina*, etc.

En Santa Cruz de Tenerife, estos grupos de «aficionados» no supusieron ningún impedimento al desarrollo de los programas de las compañías procedentes de la Península, donde traían en jaque a los empresarios nacionales, constituyendo a veces toda una amenaza. En este caso, se mantuvieron siempre bajo la batuta de aquél, que por sus cualidades teatrales era capaz de afrontar las enseñanzas escénicas y de declamación, un reclamo que los rotativos tildaban de necesidad ante la demanda social por contar con un cuerpo de actores cada vez mejor preparado. El conocido periódico *La Aurora*, un semanario de Literatura y Arte, dejó verdaderas muestras de interés por estas cuestiones, acusando no sólo a los actores locales, sino también a los nacionales, del problema que se planteaba en el escenario ante la escasa o nula conexión entre el cuerpo y la voz, pues «*gritar no es declamar* —afirmaba el columnista—;

lo propio ser temerario no es valiente. La espresión de la cólera, del amor, de todas las pasiones, en fin, tienen sus altos y sus bajos; y cabalmente es esa alternativa en los tonos de la voz la que constituye el principal agrado de las representaciones escénicas.

Y al referirse a uno de los actores, concretamente a Mendoza, que había sido uno de las principales figuras en la obra anteriormente citada, «Guzmán el Bueno», deja claro que

todo en él revela al actor estudioso, al actor que ama la gloria, al actor artista. Un defecto se le ha notado sin embargo, y de los irremediables desgraciadamente: la voz. Su voz es gutural, y por lo tanto á veces dejenera en sorda.

De otros actores, como la Castillo, después de aplaudir su excelente actuación, «sus finos modales, buena presencia y desempeño», le reprocha sin embargo que «realzaba demasiado sobre las terminaciones de las palabras, defecto fácil de corregir, y cuya enmienda la recomendamos». Y de Velazco, otro galán, le recuerda que:

se contenga en los justos límites de la declamación, sin entregarse á esos extremos que la moderna escuela desde Talma, en Francia, y Maiquez en España, han sabiamente anatematizado⁴⁰.

³⁹ Es de obligada consulta la obra de ALFONSO, Armando: *Carlos Guigou (1796-1851). Un compositor francés en Tenerife*. Ed. Auditorio de Tenerife, S.A., Santa Cruz de Tenerife, 2003.

⁴⁰ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 5 de septiembre.





Como se puede comprobar, el articulista, que según afirma Martínez Viera, es el ya citado Dugour, demuestra ser conocedor de los contenidos teatrales y de su terminología. No en vano, Dugour fue francés, nacido en la ciudad de Nancy en 1814. En la capital tinerfeña desplegó «una gran actividad en diferentes campos de la cultura, convirtiéndose en una figura destacada de la generación romántica canaria», llegando a dirigir los periódicos *La Aurora* y el *Eco del Comercio*⁴¹. Necesariamente tuvo que haber tenido en su biblioteca particular algún título sobre las teorías del más famoso actor y director francés de la época de la Revolución, François Talma (1763-1826), como sus «Reflexiones sobre el arte teatral», toda una teoría que introducía novedades en el ámbito de la escena (realismo en la actuación, vestuario histórico, etc.). También Dugour conoció las propuestas de Isidoro Maiquez (1768-1820), el gran actor español, seguidor de Talma en muchos aspectos, quien también incorporó reformas especialmente en la composición de los decorados, pues no podemos perder de vista que el teatro romántico fue exigente en el *atrezzo* y, en general, en toda la estructura escénica. Si bien se reutilizaron decorados de obras y épocas anteriores —práctica muy generalizada—, los escenógrafos concedieron «extraordinaria importancia al lugar real donde la escena se desarrolla y dando a ese realismo carácter geográfico preciso», buscando los más diversos elementos que podían acrecentar mayor realismo al drama histórico⁴². Por tanto, los planos se multiplican, las bambalinas y toda la maquinaria escénica.

Creemos que los actores de Santa Cruz de Tenerife no sólo aprendieron de las informaciones recibidas por Dugour, sino también de los foráneos, cuya cultura teatral era más compleja, especialmente de los directores y empresarios, que manejaban conocimientos teóricos acerca de los tratados teatrales, como el de Vicente Bastús (1799-1873), escritor y pedagogo, que llevó a cabo un estudio sobre «Declamación», publicado en 1833. Ahora entendemos la continua protesta de estos actores, y del público en general, ante las dificultades espaciales del escenario de este Teatro de La Marina, y la necesidad, por consiguiente, de disponer de un local «municipal» o «principal» para poder desarrollar escenas más complicadas. Así, Dugour, en otro artículo publicado el 19 de septiembre del mismo año 1847, llama la atención a las autoridades por las escasas subvenciones económicas aportadas a los espectáculos teatrales y, asimismo, al compromiso de levantar un teatro en condiciones, a la manera de las grandes ciudades españolas, porque:

los edificios que se construyen al efecto en los pueblos modernos están reducidos a un angosto recinto y corto número de localidades calculadas y dispuestas para contener la décima parte de una población...⁴³.

⁴¹ IZQUIERDO GONZÁLEZ, Ángeles, y ALFARO HARDISSON, Emilio: «DUGOUR, José Desiré» (voz), en *Gran Enciclopedia Canaria*, Ed. Canarias, tomo v (Com-Dur), Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. 1330.

⁴² ARIAS DE COSSÍO, Ana María: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Ed. Mondadori, Madrid, 1991, p. 100.

⁴³ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 19 de septiembre.

Por eso no era extraño que en ocasiones la asistencia de público se duplicara, llegando incluso a superar los 700 espectadores, cuando en realidad el Teatro sólo tenía cabida, como ya se ha indicado anteriormente, para 432 individuos. Este interés por el arte escénico es una constante en las noticias de actualidad de los principales periódicos de la época, siendo Dugour el paladín de todas ellas, quien manifiesta con cierta vehemencia su preocupación por la vida teatral en Canarias, ya que el arte dramático:

se halla en un estado más brillante que en muchas provincias de las principales naciones de Europa en donde no existe un solo teatro, ni han visto jamás representaciones de comedias, cuando en el día las Canarias poseen ocho de estos edificios, la mayor parte de los cuales han sido visitados por las compañías que los habitantes de Santa Cruz, en varias ocasiones, han traído de España»⁴⁴.

La necesidad por tanto de un nuevo teatro se hacía sentir, demostrándolo la difícil composición de los decorados en un escenario más bien corto, como el que se llevó a cabo para la obra de *Don Juan Tenorio*, que se estrenó el domingo 6 de febrero, encarnando el papel de Don Juan, el actor Mendoza, y el de Don Luis Mejía, Velasco, mientras el personaje de Doña Inés lo interpretó Bastío. No tenemos noticias del resto del elenco, que se publicaba en unos pasquines colocados en la puerta del propio Teatro; únicamente hemos podido recoger el nombre de Ríos, que con toda probabilidad interpretó al personaje del Comendador.

Esta obra de José Zorrilla (1817-1893) requería de una maquinaria escénica complicada, al menos en cuanto a espacio se refiere. Entradas, salidas, cambios de decorados, efectos, vistosos telones, etc., producían una ensoñación en el espectador, aparte de lo que representaba la propia figura de El Tenorio, convertida en un fenómeno sociológico internacional. Estos tres actores, pertenecientes a la Compañía Dramática del señor Mendoza, recibieron buena crítica en la prensa local:

Nos complace repetirlo: el Sr. Mendoza tiene las dotes de un verdadero artista, y en los últimos versos de esta escena terrible, nos pareció tocar casi en lo sublime... se convirtió en un verdadero Tenorio, ardiente, frenético, delirante, desesperado.

Comenta el articulista del periódico que fue una lástima que, después de haber asesinado a Mejía, no saltase por el balcón, sino que lo hizo abandonando la escena por una puerta lateral. El elemento «balcón» es muy recurrente en el teatro clásico, pues crea unos efectos de acción realmente espectaculares, aparte del simbolismo que encierra, relacionado con el peligro, con las dificultades de alcanzar lo que se valora; recordemos, por ejemplo, la escena de Romeo y Julieta, del célebre Shakespeare (1564- 1616), en cuyo balcón —el más famoso en la historia del teatro— se

⁴⁴ *Idem*: 5 de septiembre. El número de teatros, de carácter privado, citados en este artículo periodístico se refieren a: Teatro de la calle La Marina y Teatro de la calle El Tigre (Santa Cruz de Tenerife), Teatro Cairasco (Las Palmas de Gran Canaria), Teatro de Oriente (Santa Cruz de La Palma), Teatro (Puerto de la Cruz), Teatro (La Orotava), Teatro del exconvento de Santo Domingo de Guzmán (La Laguna), Teatro (Gáldar).





produce el encuentro (el amor, la felicidad) y también la separación (el dolor). El Tenorio salta por el balcón porque es el fugitivo; es el elemento arquitectónico que mejor permite organizar la comunicación rápida con el exterior, aunque haya que salvar la altura superada por el riesgo. La ausencia del balcón en esta obra indica, de alguna manera, las dificultades espaciales ofrecidas por el escenario, de ahí que el actor Mendoza, el Don Juan, dejara la sala a toda prisa, insinuando con ello su improvisado viaje a Italia. El propio Dugour reconoce que el Teatro presentaba «*dificultades*» materiales para ejecutar obras de esta envergadura, por lo que el director de escena tuvo que haber maniobrado para superar los inconvenientes que ofrecía cada uno de los actos. De modo que a Dugour no le fue posible disfrutar de un Tenorio arrojándose por el balcón, en medio de un resultado de luces y sombras, bajo una iluminación a base de velas y quinqués, de tenues tonalidades de amarillos y blancos. En las representaciones contemporáneas, esta acción se hubiese solucionado dando un salto hasta el patio de butacas, estableciéndose así la división de planos. Pero estamos a mediados del siglo XIX.

Aunque fueron muchos los elogios a la labor de estos actores ya consagrados, sobradamente profesionales, Dugour insiste una y otra vez en los inconvenientes de los decorados, de la estrechez del espacio para instalar, por ejemplo, los sepulcros de Doña Inés y el de su padre, el Comendador don Gonzalo de Ulloa, al final de la representación. Las distintas bambalinas, bastidores y, en general, todo el conjunto que constituye la tramoya resultaban muy apretados, dejando poca capacidad para el movimiento de los actores, pues se quejaba el citado articulista que no se debería permitir «andar con luces detrás de los telones, haciendo ver sombras chinescas»⁴⁵. Esto quiere decir que apenas había corredor detrás del ciclorama para el desplazamiento del personal hacia los laterales del escenario; había que hacerlo a través de los reducidos espacios producidos por cada uno de los planos que producían la perspectiva.

Lo mismo ocurrió con la obra «El terremoto de la Martinica», representada el 2 de febrero de 1848, una obra francesa traducida al español por M.M., y publicada en 1840. Un drama complicado de organizar por la estructura de los decorados y la variedad de efectos sonoros, sobre todo los pertenecientes a los actos II y III, donde se figura «un oscuro subterráneo, en el que penetran algunos rayos de luz al través de un estrecho respiradero que da á un torrente», y al fondo de una habitación «se descubre la ciudad de S. Pedro, con montañas, mar y cielo en su horizonte»⁴⁶. Normalmente, la composición de estos decorados solía viajar con la compañía, completándose luego en Santa Cruz de Tenerife por los artistas locales, que disponían de suficiente tiempo para efectuar todos estos complementos, tanto arquitectónicos como pictóricos, dado que la estancia de la misma en la mencionada capital se prolongaba hasta 5 o 6 meses. De ahí que en la realización del «oscuro subterráneo», por ejemplo, participaran artífices versados en el empleo de los materiales, de la perspectiva y de los resultados ópticos, pues era una posibilidad más

⁴⁵ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 13 de febrero de 1848.

⁴⁶ Libreto de *El terremoto de La Martinica*, Madrid, 1840.

de abrirse camino en el complicado terreno del Arte, cuando ya la Iglesia había dejado de ser el principal mecenas debido a muchas razones (Desamortización de 1836, cierre de muchos conventos, descenso de cofradía y hermandades, economía maltrecha, laicismo, etc.), apareciendo otros benefactores, como la burguesía urbana. No sería raro ver a Cirilo Truilhé o a Vicente Cambreleng enfrascados en estas tareas escénicas, lo mismo que más tarde harían los pintores Gumersindo Robayna (1829-1898) y Nicolás Alfaro (1826-1905) en el Teatro Guimerá, sin olvidarnos de la ejecución de los grandes telones de fondo para los monumentos del Jueves Santo de las iglesias de Ntra. Sra. de la Concepción y Ntra. Sra. de El Pilar de la capital tinerfeña, también de la Catedral de La Laguna y del templo de Santiago Apóstol, de Gáldar, entre otros.

Ahora es José Plácido Sansón (1815-1875) el redactor de muchos de los artículos de esta revista literaria (*La Aurora*), al igual que de otros rotativos, como *El Atlante*. Un hombre dedicado a las letras, a la poesía y a la dramaturgia, que consiguió escribir algunos dramas, entre los que destacamos «Elvira», de 1839, y «Hernán Peraza», este último por encargo de la Sociedad Dramática, «que no llegó a representarse por considerarla la autoridad como subversiva», a tenor de los comentarios del profesor Ciuranescu⁴⁷. Considera Sansón, refiriéndose a «El terremoto de la Martinica», que «el escenario estuvo muy mal dispuesto en particular, aquel malhadado banco que con su bamboleo, convirtió en sainete una de las situaciones más hermosas... pues todos oímos el golpe que dio D. Alvaro —encarnado por Mendoza— al caer, no en un abismo, sino en el piso de madera del interior del teatro». No hay descripción alguna del mecanismo que produjo el «bamboleo» del banco que intentaba imitar los efectos del terremoto. Algún mecanismo debió de haber fallado, ya que el actor salió despedido del escenario. Hace alusión también Sansón a lo desagradable que fue el constante movimiento de

las montañas á impulso del continuo pasar y repasar de la servidumbre del palco escénico, y las frecuentes aperturas del telón de fondo por donde asomaban y asoman cada noche con perjuicio de la ilusión dramática, rostros de chiquillos, criados, etc.⁴⁸

que formaban parte del grupo de figurantes, indicando con ello lo complicado que suponía el desplazamiento de 13 actores en un escenario reducido, más los que componían el número de los habitantes de La Martinica, los esclavos, los negros y los soldados, que muy bien pudo haber superado los treinta intérpretes.

Y podríamos citar muchas más obras representadas en este Teatro de La Marina, cuya crítica, en relación a los montajes escénicos, no tuvo muy buena acogida, debido, como hasta ahora se ha venido esgrimiendo, a la escasa capacidad de que disponían los técnicos para organizar las tramoyas y todo el *atrezzo*. En el estreno de «*Don Alvaro o la fuerza del sino*», del Duque de Rivas (1791-1865), los comentarios de la prensa fueron desfavorables, pues en el «cuadro 4º» no se pudo concebir

⁴⁷ CIORANESCU, Alejandro: *op. cit.*, p. 391.

⁴⁸ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 2 de enero de 1848.



su objetivo y pesadez habiendo en otras muchas transiciones tan rápidas y violentas, que cuando menos quitaban la ilusión al espectador que no es posible conciba en una subida ó bajada de telón tales transcurros de espacio, tiempo y posición...

Y «en cuanto á su ejecución fue fría y descuidada, contribuyendo á hacerla más pesada...». E incluso arremetió contra la intervención de algunos de los actores, como la de Velasco, que

no se corrige en sus desaforados gritos y violentas maneras; no queriendo conver-erse de que cada pasión tiene su inflección de voz, que el mérito de un actor está en remontarse á la época de la persona que se presente...⁴⁹

una clara alusión a las teorías de Talma y Maíquez.

El Teatro se veía abarrotado de público no sólo por la pieza representada, sino también por la calidad de los actores o por la fama de algún galán, como sucedió con el joven Díaz, que deslumbró a todo el público en la obra «Las mocedades del Cid» (Guillén de Castro, 1569-1631), caracterizando al personaje del Infante, pues «es uno de los mejores» del género trágico. Destacaron, asimismo, Mendoza, en el papel de El Cid; la actriz Bastío, en el de Doña Jimena, y Velasco, en la interpretación del Embajador. Esta puesta en escena fue todo un éxito, de modo que las localidades,

tomadas todas con mucha anticipación, fueron ocupadas desde muy temprano por una escogida concurrencia; y aunque emprensados y molestos los espectadores, particularmente en las lunetas, nadie quiso abandonar su puesto conquistado á costa de muchos afanes⁵⁰.

Comenta Jesús Rubio que «entre las diversiones urbanas ninguna tuvo tanta importancia y presencia social como el teatro durante el siglo XIX», donde mejor se ejemplificaba «el nuevo protagonismo de las clases burguesas» ciudadanas⁵¹, convirtiéndose en el centro de las grandes diversiones. En Santa Cruz de Tenerife, la preocupación por el teatro fue notoria, especialmente cuando por cualquier causa —social, económica— mermaba su actividad, como sucedió entre 1841 y 1842⁵².

⁴⁹ *Idem*: 30 de diciembre de 1847.

⁵⁰ *Idem*: 16 de enero de 1848.

⁵¹ RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *El arte escénico en el siglo XIX*. En «Historia del Arte Español», tomo II, Ed. Gredos, dirigida por Javier Huerta Calvo, Madrid, 2003, p. 1803.

⁵² BIBLIOTECA DE HUMANIDADES. Campus de Guajara. Universidad de La Laguna. Revista Mensual Islaña de política, legislación y literatura, 1842, p. 54.

El estado á que ha venido á parar entre nosotros el Teatro, es verdaderamente lamentable. Desiertos sus palcos, desiertos sus lunetas, la empresa que en julio del año pasado tuvo el patriotismo de comprometer sus capitales en servicio del país, a á terminar su contrata, sin haber podido obtener siquiera el reembolso de las cantidades espendidas... dos son los principales motivos del abandono que lamentamos: el primero, la falta de pagas á los empleados públicos ... el segundo, la venida de un mal cómico, esperando como esperaba el pueblo uno al menos regular...

También recogido en: ALFONSO, Armando: *Carlos Guigou (1796-1851). Un compositor francés en Tenerife*, p. 31.



Una de las principales amenazas fueron las epidemias que hacían acto de presencia periódicamente, como las de 1845 y 1846, de viruela y fiebre amarilla, aparte de las sucesivas gripes que arruinaban las energías de los actores. Otras veces fueron razones ajenas a la dinámica social y cultural de la ciudad las que retrasaban las actuaciones de las compañías. El ya tanta veces mencionado periódico *La Aurora*, en su edición de 16 de diciembre de 1847, deja patente esa preocupación por el teatro como lugar donde también se iba a presumir:

Por fin tenemos otra vez entre nosotros á la compañía dramática que con tantos y tan terribles percances ha tropezado en el suelo afortunado; y no parece sino que las musas envidiosas de su prosperidad, lanzaron sobre ella su terrible anatema ó quisieron purificarla con la prueba para asegurarse de su irrevocable afecto al arte de Talma, Garik y Maiquez: pero al fin triunfaron de tantos azares, pestes y... con beneficio nuestro teatro ha vuelto á renacer en esta Capital siendo el brillante punto de reunión donde la juventud ostentando sus gracias, juguetea con amores, el hombre de negocios halla donde esplayar su imaginación, olvidándose de aquellos entre un deleitoso recreo y una escojida sociedad, siendo para todos escuela de moralidad y buenas costumbres, con un estímulo para el bello estudio de la literatura ...donde la mayoría del bello sexo ostentaba sus gracias, lujosos trajes y vistosos adornos...

El establecimiento en este Teatro del «Liceo Artístico y Literario» (1842) dio un gran impulso a la actividad escénica, reorganizándola y fijando el programas de obras a representar.

Esta necesidad por el teatro se entendía desde el sentido mismo del espectáculo, pues no se reducía únicamente a la representación de la obra prevista, que alcanzaba la hora y media de duración, como en la actualidad, sino que suponía toda una organización compuesta de actos colaterales, comenzándose frecuentemente con una obertura operística, que podía ser elogiada por el público. La intervención de Carlos Guigou con motivo del estreno de «*Tetrarca de Jerusalén*» (11 de enero de 1848), adaptación de José Plácido Sansón de «*El mayor monstruo los celos*», de Calderón de la Barca (1600-1681), «para la que... había escrito dos piezas para voz, coro y orquesta», agradó extraordinariamente⁵³. Después de esta actuación musical, subía el telón para dar comienzo la función teatral. En el intermedio se representaba un sainete o dos, de acuerdo con el número de actos de la obra proyectada. Se finalizaba con un baile. Este orden, casi «canónico», se alteraba por cuestiones de preferencias —inauguraciones y aperturas de eventos sociales, fiestas, carnavales, aniversarios de Constituciones, cumpleaños de la Reina Isabel II, etc.—, finalizando con un sainete o con otra pieza musical.

El horario de actividad teatral era generalmente a las 20 horas, aunque a veces podía comenzar la función a las 19,30, anunciándose, como ya se dijo, en unos carteles que se colgaban de la puerta del local. También el público podía informarse

⁵³ ALFONSO, Armando: *Carlos Guigou (1796-1851). Un compositor francés en Tenerife*. Ed. Auditorio de Tenerife, S.A., Santa Cruz de Tenerife, 2003, p. 309.





por medio del Boletín Oficial de la Provincia de Canarias, de los periódicos y revistas de carácter cultural, aparte de la transmisión oral. En torno a las 23 o 23,30 horas se daba por finalizado todo el espectáculo, que siempre estaba vigilado por la autoridad competente; de hecho, el aplauso final lo procuraba el alcalde. Los días de funciones eran regularmente los martes, jueves, sábados y domingos, siempre y cuando no hubiese algún acontecimiento especial que trastocara los horarios. Sólo en tiempo de Cuaresma se suspendía cualquier tarea, incluyendo los ensayos.

Aunque la censura perdió capacidad y fuerza a partir de 1835, hubo una cierta cautela con los contenidos ideológicos y morales, evitándose toda clase de exaltaciones políticas de los espectadores⁵⁴.

De todas aquellas compañías, que desde la capital tinerfeña solían trasladarse al resto de los teatros del Archipiélago, las que más popularidad alcanzaron fueron sin duda la del Señor Pazo, que estuvo instalada en el Teatro del Tigre largas temporadas, la dirigida por la Señora Reldón, con quien abrió las puertas el Teatro de La Marina y la perteneciente al Señor Galindo, entre otras. Esta última fue la que alcanzó mayor popularidad y aceptación, por la calidad de los espectáculos y la preparación de todo el elenco. La presencia en Tenerife de este actor, director y empresario debió de causar sensación, ya que ofrecía un teatro de calidad. Como ya se ha dicho, Galindo había debutado en los escenarios madrileños compartiendo cartel con las figuras más destacadas de la época. Cuando llegó a Tenerife, ya no era tan joven, renunciando a los papales de galán, pero no por ello dejó de demostrar sus excelentes cualidades actorales. De gran cultura teatral, literaria y política, fue un extraordinario formador y docente.

Lo mismo ocurrió con Francisco Mela, el primer empresario que conoció Canarias, a pesar de que aparece más relacionado con las actividades programadas por el Teatro Guimerá. Hacia 1847 ya lo encontramos desempeñando el referido cargo. Desconocemos el lugar de su nacimiento, aunque sospechamos que muy bien fue Andalucía, pues sus hijos (actores y también empresarios) mantuvieron estrechos vínculos con esa región española. Sin embargo, quien mejor ha precisado sobre su persona es Martínez Viera:

gran conocedor de los asuntos teatrales, verdadero impulsor del negocio teatral, a quien las islas habían de deber el conocer cuánto de la vida escénica existió durante muchos años. Hombre activísimo, actor a ratos, con sus familiares artistas todos... fue empresario por excelencia, de teatros de Canarias durante casi medio siglo⁵⁵.

Cuando se ocupó del Teatro de La Marina, en la fecha ya indicada, renovó las condiciones físicas del mismo, consiguiendo que los asientos fueran más holgados y que se acrecentara el número de palcos (de 14 a 18). También introdujo mejoras en

⁵⁴ THATCHER GIES, David: *El teatro en la España del siglo XIX*. Ed. Cambridge University Press, 1996, p. 19.

⁵⁵ MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *op. cit.*, p. 33.



Foto 6. Conjunto de edificaciones donde estuvo el Teatro hasta mediados del siglo XIX.
A la izquierda, el inicio de la antigua calle San Felipe Neri (Emilio Calzadilla);
a la derecha, la calle La Marina.

el sistema de tramoyas, así como el estreno de un nuevo telón de boca⁵⁶. En 1883 fallece en Santa Cruz de Tenerife.

El número de obras representadas entre 1836 y 1848-9 en este Teatro de La Marina fue muy notable, teniendo en cuenta que muchas de ellas se repetían, bien por petición del público o, simplemente, por reajustes de la compañía. En general, superaron las 200, de las que sólo un 20% pertenecieron a autores barrocos; el resto de los títulos, al Romanticismo. Los sainetes, en cambio, no sobrepasaron los 60, y las óperas (arreglos de óperas, operetas), ocuparon un porcentaje más bien reducido (15%). Aquí también se incluye el repertorio de piezas escritas por dramaturgos tinerfeños.

Cuando el Teatro Guimerá abrió sus puertas, el de La Marina las cerró para siempre. A partir de aquel momento sus dependencias se convirtieron «en albergue nocturno para los pobres, si cobrar alquiler alguno en albergue nocturno e interín se realizara la obra proyectada para Hospicio»⁵⁷.

⁵⁶ Periódico *La Aurora*. Semanario de Literatura y de Artes: *op. cit.*, 19 de diciembre de 1847.

⁵⁷ MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *op. cit.*, p. 22.



RECENSIONES

MARÍA VELASCO, *El cine independiente francés. Les enfants perdus. Piallat, Eustache, Doillon y Garrel*. Ediciones Jc, Madrid 2012.

El texto que nos atañe *El cine independiente francés. Les enfants perdus. Piallat, Eustache, Doillon y Garrel*, publicado en 2012, nace como fruto de una tesis doctoral y, como tal, se presenta como uno de los pocos, si no el único, trabajo publicado en España sobre estos cineastas franceses. Así, María Velasco (Burgos, 1984), dramaturga licenciada en Comunicación Audiovisual, realiza una puesta en valor de estos cuatro directores, en muchas ocasiones definidos como generación «post-nouvelle vague», y que la propia autora (investigadora en Historia, Teoría y Estética Cinematográfica, línea en la cual ya ha publicado el ensayo *Cine drogado* (2008), *Listas negras en Hollywood* (2009) y *Las películas de Almodóvar* (2010), estos dos últimos títulos en colaboración con Antonio Castro) define como *niños perdidos*. Lo cierto es que, a la luz de este libro, esta es más una generación de olvidados que de perdidos.

Nacidos muchos de ellos a la par que los grandes nombres de la Nouvelle Vague (entre 1920 y 1930), no cosecharon, por el contrario, el éxito de éstos (Jean Luc Godard o François Truffaut ya desde *Al final de la escapada* o *Los 400 golpes*, sus primeras películas realizadas a finales de los años 50, fueron reconocidos). Habría que tener en cuenta, como indica Velasco, que los *enfants perdus* comienzan su trayectoria cinematográfica casi una década después, tras el desencanto del mayo del 68, y ya bajo la sombra extendida de la Nueva Ola.

Con todo, aunque en muchos aspectos son deudores de ese nuevo tipo de cine experimental,

sus propuestas (consciente o inconscientemente) se alejan de las de sus coetáneos, y es precisamente este hecho el que intenta subrayar María Velasco a lo largo de las páginas del libro: la reivindicación de dichos directores por su originalidad en los temas y su manera de abordar el cine y la vida. Si algo queda claro tras la lectura, es que en estos cineastas vida y cine son completamente indisolubles.

La estructuración que la investigadora hace de los contenidos del libro responde en principio a una buena organización. Abre el trabajo con una introducción a modo de contexto general, necesario para entender la trayectoria de esos directores, y donde ya se pueden apreciar las claves que la autora utilizará a lo largo de toda la obra para ponerlos en valor (un tipo de cine entre amateur y doméstico, cierta experimentación, rodajes con pocos medios y muy bajo presupuesto, temas asociados al desencanto producido tras el mayo del 68, fuertes relaciones entre cine y vida...). Tras este breve capítulo, distribuye el resto del libro en otros cuatro, que se corresponden a cada uno de los directores, y finaliza con un epílogo que sin embargo no compendia ni concluye.

A priori, este buen planteamiento estructural debería facilitar la lectura, sin embargo la forma se pierde en el fondo y, a pesar del buen arranque de la introducción, donde se enmarca a los directores en el París del momento, en el resto de capítulos la narración se diluye con la reiteración de una serie de ideas sobre las que se vuelve una y otra vez.

Velasco, en el recorrido que realiza por la filmografía de cada director, entresaca de cada una de sus películas unas características que le permitan aunarlos bajo un mismo modo de hacer





y entender el cine. Bajo esa premisa, va analizando los títulos más relevantes de cada uno de ellos (destacaría en el capítulo dedicado a Eustache el análisis de *La mamá y la puta*, 1970, o *La Rosière de Pessac*, 1968; en el de Pialat, el comentario a *No envejeceremos juntos*, 1972; *La mujer que llora*, 1979 o *La chica de 15 años*, 1989 en el capítulo de Doillon; y, en el apartado de Garrel, *Les hautes solitudes*, 1974, o *Los amantes habituales*, 2004). Al mismo tiempo los pone en relación con los que considera como sus referentes (aparte de los integrantes de la Nouvelle Vague, cabría destacar entre otros a Jean Renoir o Jean Vigo) y aporta ciertos datos biográficos ineludibles a la hora de abordar algunos de sus filmes.

Ciertamente Velasco pone en evidencia un tipo de cine autobiográfico, donde los cuatro directores se hacen transparentes por medio de sus obras. Así, por ejemplo, en el capítulo que dedica a Garrel, hace constar las incursiones del director en el mundo de las drogas, al mismo tiempo que lo manifiesta con la reseña de películas como *Inocencia salvaje* (2001). Del mismo modo resalta el tratamiento de la feminidad o del incesto en las cintas de Doillon (como en *La tentación de Isabel*, 1985, o *La puritana*, 1986) haciendo un recorrido por sus diversas relaciones personales (la etapa Jane Birkin o el nacimiento de sus tres hija). Si bien esto responde a un intento por dar explicación a ese cine biográfico, en algunos momentos, la importancia que da a la vida de cada director contribuye a que el hecho cinematográfico parezca diluirse (se echa de menos en el análisis entre otras cosas el detenimiento en los aspectos visuales de los filmes, por ejemplo).

Del mismo modo, la elección de los largometrajes que se estudian con más detenimiento a lo largo de los capítulos responde al intento de crear casi una genealogía de cada director, evidenciando no sólo su relación sino los temas en que cada cual parece especializarse. Es destacable por ejemplo, el apartado dedicado a Pialat, donde, a partir de la reseña y comentario de gran parte de su filmografía, se logra vislumbrar la casi obsesión del director por las relaciones en trío.

El principal problema en la lectura es quizá esa incidencia en las mismas características y en sus biografías, algo que, por momentos, convierte la narración en reiterativa. El hecho de que

además establezca frecuentemente conexiones entre los cuatro, influye también en una cierta desorientación.

Es cierto que, a pesar del pequeño análisis que realiza de los filmes, la autora parte de la idea de que el lector no es neófito en el tema, y si bien no se hace necesario conocer a fondo a Eustache, Pialat, Doillon y Garrel, sí que se recomienda el conocimiento de cierta terminología cinematográfica. A pesar del aspecto divulgativo de la obra, no hay que olvidar que se trata de un trabajo de carácter especializado y, como tal, necesita de ciertos conocimientos previos.

Cabría destacar asimismo el excesivo uso de citas y referencias de otros autores (Jacques Aumont entre otros) que se van insertando a lo largo de todo el texto. No obstante, como bien indica la propia artífice del libro, muy poco se ha tenido en cuenta a estos directores en España, por tanto no es de extrañar que deba valerse de lo ya publicado en otros países, e incluso de multitud de entrevistas o comentarios de los propios directores. Sin embargo, por momentos, parece que, más que a María Velasco, se lee un compendio de referencias entresacadas de aquí y de allá. Esto llega a convertir la mayor parte del libro en un discurso casi laberíntico, donde el lector ha de ir encontrando en las ideas de la autora el buen camino para entenderlo.

Ese discurso se cierra con un epílogo que se espera concluya con las ideas expuestas a lo largo de los cuatro capítulos precedentes, pero que sin embargo se desliga un tanto de lo anterior, para realizar un corto recorrido por el panorama cinematográfico francés desde los años 60 hasta la actualidad. A pesar de la información que este apartado expone, en la sucesión de una ingente cantidad de nombres y títulos el lector vuelve a perderse, puesto que tampoco, al inicio del capítulo, se explicita que no se está ante una conclusión al uso.

Con todo hay que valorar *El cine independiente francés. Les enfants perdus* como una novedosa aportación al campo de la investigación cinematográfica. María Velasco, muy acertadamente, se adentra en un ámbito de la historia del cine francés que normalmente queda velado por la importancia que, en ese país y en esas fechas, ostentó la Nouvelle Vague. Si bien es cierto que

los cuatro directores tratados en el libro vivieron (algunos de ellos aún lo hacen) y trabajaron relacionándose con el ambiente cultural y cinéfilo del París de esas décadas, fueron en realidad cuatro directores solitarios, introvertidos, y quizá el éxito de Velasco venga dado, no sólo por su puesta en valor, sino por el intento de crear unos ciertos vínculos generacionales y culturales entre ellos.

Así el logro de este libro consiste, no tanto en un análisis fílmico detallado de la filmografía

de los ya anteriormente citados cineastas, como en darlos a conocer al público español. Si bien, a niveles más concretos ciertos elementos dificultan la lectura, lo cierto es que consigue dar una visión general de lo que supuso y supone para el cine francés la generación post-nouvelle vague y, sólo por eso, esta publicación se erige cuando menos como interesante.

Lourdes LÓPEZ LEÓN



FRANCISCO GARCÍA GÓMEZ, *Van Gogh según Hollywood*, Autor-Editor, Madrid.

«¡Cuántos espectadores no se habrán aficionado a Van Gogh a través de *El loco del pelo rojo!*» comenta Francisco García Gómez en los últimos párrafos de su libro, y ¡cuántos amantes de Van Gogh no se acercarían al cine de Vincente Minelli gracias a la biografía filmica del artista!, se podría añadir. Y es que precisamente *Van Gogh según Hollywood*, es un texto que indaga, se sumerge, saborea y transita constantemente entre las obras y vida de estos dos grandes artistas, el pintor y el cineasta. De este modo, se intercalan en el libro aspectos puramente pictóricos o filmicos con otros biográficos, y todos ellos estableciendo vínculos y diálogos con el contexto histórico de ambos personajes: el ambiente artístico del siglo XIX y el cine clásico hollywoodiense, lo cual es uno de los puntos fuertes de esta publicación.

A lo largo del texto, el autor pone de manifiesto especialmente las sugestivas y conflictivas relaciones que se establecen entre la realidad y la ficción en el contexto no sólo cinematográfico, sino también en el literario y artístico en general. Por ello, plantear un libro sobre Van Gogh — personaje acerca del cual se ha generado ya una extensa literatura—, que analice una película sobre su biografía (*El loco del pelo rojo*, Vincente Minelli, 1956) basada a su vez en una novela (*Lust For Life*, de Irving Stone, 1934) y cuya historia se conoce fundamentalmente a través de la correspondencia que el artista mantuvo con ciertos personajes a lo largo de su vida, se presenta como una empresa que resulta ser tan compleja como apasionante.

El resultado es un libro que logra conciliar brillantemente cine, pintura, literatura e historia y que resulta atractivo de igual manera para historiadores del arte, amantes del cine de Hollywood y de la obra de Minelli, aficionados a Van Gogh y el arte de su tiempo, interesados en las adaptaciones y en el género biográfico, y todo aquel que tenga inquietudes relacionadas con el ámbito artístico. En este sentido, *Van Gogh según Hollywood* ha sido concebido por su autor, a su vez, como un texto híbrido en cuanto a su propio género y planteamiento metodológico;

pues resultaría difícil definirlo concretamente como un relato más de la vida del pintor holandés, como una disertación sobre *El loco del pelo rojo*, un estudio histórico exhaustivo o como un texto meramente divulgativo. Sin embargo, no deja de ser, sin lugar a dudas, todos ellos al mismo tiempo.

En consecuencia, la estructura que presenta Francisco García Gómez para su trabajo es verdaderamente rica y variada, sin que esto vaya en menoscabo de un orden lógico y de claridad para el lector. En primer lugar, tras introducir la película, el autor realiza ya desde el comienzo un pequeño resumen de su argumento, lo que le permitirá, a lo largo de los capítulos siguientes, ir profundizando libremente sólo en aquellos aspectos más relevantes para cada uno de los epígrafes, sin que en la lectura se pierda la noción de la historia. A continuación, se encuentra un apartado dedicado al contexto en el cual surge el proyecto de *El loco del pelo rojo* dentro de la Metro Goldwyn Mayer y cómo es adjudicado a la dirección de Vincente Minelli. Así, en las primeras páginas del texto, García Gómez ha dibujado el panorama principal entorno al que va a discurrir *Van Gogh según Hollywood*: la vida del pintor y la propia vida y concepción de la película.

Partiendo de los dos ejes principales mencionados, que atraviesan todo el libro, el autor irá desglosando y desarrollando los temas que conforman el cuerpo principal de la obra. Por una parte, se detallan —ya en el capítulo V, *Biographic Picture. La biografía hollywoodiense*— los aspectos que tienen que ver con la concepción de la película dentro del género del *biopic*, ampliamente cultivado por la industria cinematográfica. El capítulo define los límites del cine biográfico como un subgénero dentro del cine histórico y presta atención especialmente a aquellas biografías filmicas que han reconstruido la vida de los artistas, de las cuales ofrece numerosos ejemplos. En relación a este apartado se encontraría también el capítulo XI, *Otros Van Gogh cinematográficos, entre el documental y la ficción*, que se detiene más concretamente y con cierta profundidad en otras producciones cinematográficas que han abordado la figura de Van Gogh, ya sea en la realización de ensayos más o



menos estéticos sobre su pintura, documentales u otras películas de ficción.

Un apartado que podría resultar problemático, pero resuelto inteligentemente por García Gómez, es el que indaga en las mentiras y verdades que cuenta *El loco del pelo rojo* sobre la vida de Van Gogh. Los episodios seleccionados para la película son contrastados con su aparición u omisión en la novela de Irving Stone y a la vez cotejados con las cartas del propio Van Gogh, principalmente aquellas que intercambió con su hermano Theo, pero también otras, como las que escribió a su hermana. El autor no desaprovecha aquí —capítulo VI. *La historia y los personajes*— la ocasión para analizar cómo era la relación del artista con el resto de personajes con quienes compartió su vida y para ello describe, en primer lugar, el propio temperamento de Van Gogh, oscurecido hoy en día por dos grandes mitos: el del artista genial y el de pintor loco. En este punto, es pertinente y muy interesante la comparación que establece entre el carácter del Van Gogh real y el del actor que lo interpreta, Kirk Douglas, quien, como se cuenta en el libro, reconoce haberse identificado fuertemente con la figura del holandés en su preparación del personaje. Otras relaciones fundamentales que ayudan a configurar la personalidad del artista son las que mantiene con su hermano Theo —la persona más cercana a Van Gogh durante toda su vida— y la de su amigo y a la vez enemigo Gauguin, cuya interpretación ha dado mucho de qué hablar. Ambas resultan enormemente esclarecedoras a la hora de comprender al pintor, sus alegrías y sus disgustos, los momentos de tensión y sus más profundos miedos y deseos; así como las circunstancias que le condujeron a la locura, la mutilación y el suicidio.

En cuanto a la concepción artística de las obras de Van Gogh, podría afirmarse que existen ciertas similitudes entre éstas y las películas de Vincente Minelli, y eso es algo que pone de manifiesto de algún modo en el libro al abordarlas conjuntamente en el capítulo VII. *Cine y pintura en El loco del pelo rojo*. El mérito de ambos creadores reside en la conquista de un estilo propio, que Minelli consigue a través de su sensibilidad formal y temática, así como por medio del uso dramático de la dirección y la puesta en escena,

generando espacios que definen estéticamente a los personajes. Este estilo personal, unido al cuidado uso que hace del color, especialmente en *El loco del pelo rojo*, hacen que Francisco García Gómez califique de «pictorialismo» la imagen cinematográfica de Minelli; estableciendo un símil con la pintura de Van Gogh. La personalidad plástica del pintor destaca también por el color: una paleta clara e intensa en su etapa de madurez, que combina brillantemente los tonos complementarios. Sin embargo, serán sus pinceladas pastosas y vibrantes, las distorsiones de la perspectiva y la escala, y la expresión subjetiva en el lienzo, los que convertirán sus cuadros en obras verdaderamente genuinas.

El capítulo, además, aborda profundamente el ambiente artístico de la época de Van Gogh, a través de las teorías estéticas que se debaten entre los artistas que aparecen representados o citados en el film. Del mismo modo, analiza las ideas que quedan recogidas en la película por boca del propio Van Gogh (Kirk Douglas), que en más de una ocasión comenta el significado o intención de sus obras. Así, García Gómez enumera y comenta cada uno de los pintores y otros personajes del círculo artístico de la época que de un modo u otro cita Minelli, ya sea por su presencia o la de sus obras: Antón Mauve, Monet, Cézanne, Camille Pissarro, Degas, Gauguin, Renoir, Sisley, Signac, Georges Seurat, Paul Durand-Ruel, Toulouse Lautrec, Émile Bernard, Armand Guillaumin, Tanguy, etc. Todos ellos son estudiados en el contexto de la película, destacando los aciertos y desaciertos de sus apariciones en pantalla y las pequeñas alteraciones de la historia que director se permitió a la hora de plantear algunas de las escenas.

El buen gusto con el que Vincente Minelli desarrolla la narración de sus trabajos, es también ampliamente comentado en *Van Gogh según Hollywood* —a lo largo de uno de los últimos capítulos: *Una historia contada con buen gusto: la narración y la puesta en escena*—. En él, se estudian las características discursivas de *El Loco del pelo rojo*, en relación a las particularidades y esquemas propios del cine clásico americano, que en ocasiones llega a transgredir la película, como ocurre, por ejemplo con la ruptura de la causalidad narrativa, dando lugar así a una



concepción de estilo y casi de autor llevada a cabo por Minelli. Y como el gusto es cuestión de sentidos, no podía faltar un exquisito aderezo para esta deliciosa narración, la adecuada banda sonora del compositor húngaro Miklòs Rózsa, brevemente comentada por García Gómez y cuyo romanticismo bañado de motivos historicistas acentúa con acierto los altibajos del film, que no son otros que los dramas psicológicos de su protagonista.

Un último apartado, titulado *El espíritu de Van Gogh*, rescata algunas de las críticas y elogios que ha recibido *El loco del pelo rojo*. Éstas manifiestan posturas tan contrarias acerca de la película que no puede uno inclinarse hacia un lado u otro de las opiniones: «es la exploración más profunda que ha hecho Hollywood de la vida de un artista» (*Newsweek*, 1956), «producto interesante pese a sus altibajos y a algunas escenas cuanto menos discutibles —en más de una ocasión la sugerencia deja paso a una obviedad más plana y superficial— [...]» (Enrique Alberich, 1986). Y es que, como se ha explorado en todo el libro, coexisten en ella grandes aciertos y muchas

contradicciones. Sin embargo, el cruce de posturas al final de un libro como *Van Gogh Según Hollywood* pone de manifiesto la decidida posición de su autor de no pretender ensalzar desmesuradamente la obra que configura el objeto de estudio de su trabajo, sino que, por el contrario, trata de analizarlo en su justa medida. ¿Cómo contrastar las impresiones finales con todo lo leído a lo largo de las páginas de este libro? Parece que la invitación que propone Francisco García Gómez es muy clara, y no es otra más que la de estimular a aquellos lectores que han resistido valientemente la lectura sin ver o volver a ver *El loco del pelo rojo*, para que lo hagan sin dilación. Pero, esta vez, saboreando con conocimiento de causa cada uno de sus ingredientes, degustando los entresijos de la «cocina» de la producción de la película y los avatares de la verdadera historia de Van Gogh y su tiempo; sin por ello evitar dejarse seducir en cada escena por la magia del cine, cuya varita empuña en este caso, y con un estilo muy particular, Vicente Minelli.

Déborá MADRID BRITO





ULL | Universidad
de La Laguna

ISSN: 1697-459X

Depósito Legal: TF 1136-2003