

FOTOCINEMA REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA
REVUE SCIENTIFIQUE DU CINÉMA ET DE LA PHOTOGRAPHIE
SCIENTIFIC JOURNAL OF CINEMA & PHOTOGR

Nº 2 - 2011

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINE
Revista Científica de Cine y

Índice

Una revisión del valor cultural de la tarjeta postal ilustrada en el tiempo de las redes sociales.

A review of the cultural value of the illustrated postcard in time of social networks.

Bernardo Riego Amézaga **3**

Aporías narrativas en *Lucía y el sexo* de Julio Medem.

Apories narratives dans *Lucía y el sexo* de Julio Medem.

Pascale THIBAudeau **19**

Deconstruyendo a Dexter. Microanálisis y reinterpretación de una serie televisiva en la web.

Deconstructing Dexter. Microanalysis and reinterpretation of a television series on the Web

Rafael Marfil Carmona **36**

La fotografía de la cultura popular a partir de la transición española (1975-1990).

Popular culture photography from the spanish democratic transition (1975-1990).

María Jesús Velasco **56**

El reflejo de los sentimientos. *Volver* como síntesis narrativa y estética en la obra de Pedro Almodóvar.

Reflecting emotions: *Volver*, a narrative and aesthetic compendium in Almodovar's filmography

Pablo Montesinos Soudry **75**

Del compromiso ético a la manipulación. Las fotografías de un reportero de guerra en bajo el fuego (R. Spottiswoode, 1983).

From the ethical commitment to the manipulation. Photography of a war journalist in the film *under fire* (R. Spottiswoode, 1983).

Elvira I. Loma Muro **98**

El documental de intervención y su relación con la realidad histórica. Variaciones en el tiempo.

Intervention documentary and its relation to historical reality. Variations in time

Isadora Guardia **113**

Reseñas

Profundidad de campo **140**

Carmen Global **142**

UNA REVISIÓN DEL VALOR CULTURAL DE LA TARJETA POSTAL ILUSTRADA EN EL TIEMPO DE LAS REDES SOCIALES

A REVIEW OF THE CULTURAL VALUE OF THE ILLUSTRATED POSTCARD IN TIME OF SOCIAL NETWORKS

Bernardo Riego Amézaga

Universidad de Cantabria

Resumen:

La tarjeta postal ilustrada presenta una serie de interesantes paradojas, es un producto postal nacido en el siglo XIX para la comunicación comercial, pero su verdadero desarrollo tiene lugar en el siglo XX, en el marco de la denominada “sociedad de las masas”, gracias a las posibilidades de la reproducción fotomecánica de imágenes que harán posible la sociedad informativa que hoy conocemos.

La tarjeta postal convive en sus usos comunicativos con otros fenómenos culturales como el cine, la prensa gráfica y la emergencia de la fotografía de aficionados. Se revisan en el texto los antecedentes de la tarjeta postal, sus etapas de desarrollo y decadencia y la importancia de la imprenta en la difusión de las imágenes desde el siglo XIX.

Palabras clave:

Tarjeta postal, fotografía, fotomecánica, imagen e imprenta

Key words:

Postcard, photograph, photomechanical, imaging and printing

Abstract:

The illustrated card presents a series of interesting paradoxes, is a postal product born in the nineteenth century for business communications, but its real development takes place in the twentieth century, under the so-called "mass society", thanks the possibilities of the photomechanical reproduction of images that will enable the information society as we know today.

The card uses communication coexists with other cultural phenomena such as film, print media and the emergence of amateur photography. Reviewed in the text history of the postcard, its stages of growth and decay and the importance of printing in the dissemination of images from the nineteenth century.

Ahora que su uso tradicional ha entrado en decadencia, parece un buen momento para analizar algunos de los valores instituidos por la tarjeta postal ilustrada. Un objeto, considerado durante mucho tiempo como de escaso valor cultural, pero que presenta una serie de interesantes paradojas. Se trata de un producto para las redes postales del siglo XIX que fue diseñado para unas utilidades técnicas y comerciales específicas y que muy pronto fueron extendidas a una amplia gama de usos sociales más allá de su concepción original como objeto postal económico y eficiente. Siendo una invención decimonónica, la tarjeta postal va a desarrollarse, sin embargo, a lo largo del siglo XX, y encontrará en la sociedad de las masas su vehículo ideal, junto a la prensa gráfica, el cinematógrafo y la fotografía de aficionado. De todas estas tendencias se aprovechará también la tarjeta postal ilustrada, hasta el punto de que hoy puede también ser estudiada como un *medio* que muestra el desarrollo del país en múltiples facetas tanto por el extenso contenido como por la amplitud temática de las imágenes que porta¹.



La tarjeta postal, por su variedad temática permite el estudio de múltiples aspectos del momento en el que se difundieron (Circulada en 1914) *Col. Particular*.

La tarjeta postal ilustrada prefiguró algunas de las cuestiones comunicativas que hoy se están desarrollando en las redes sociales. Nació en el tiempo de la normalización internacional que en el siglo XIX se estaba dando en los

¹. No ha sido hasta fechas recientes que la tarjeta postal ha sido objeto de interés en la bibliografía española. Hay que destacar desde el coleccionismo los trabajos pioneros de Martín Carrasco Marqués en 1992 interesado en las primeras postales ilustradas producidas en el siglo XIX. La primera aproximación a la catalogación de postales y su apreciación cultural como fenómeno de comunicación llevada a cabo en 1997 por Bernardo Riego Amézaga y Manuela Alonso Laza desde el ejemplo de Santander y el interesante y documentado trabajo histórico de Carlos Teixidor Cadenas publicado en 1999 sobre la tarjeta postal en España de 1892 a 1915. A estos autores se suman otros trabajos que desde perspectivas regionales o locales han valorado estos materiales considerados tradicionalmente efímeros y de poco interés cultural.

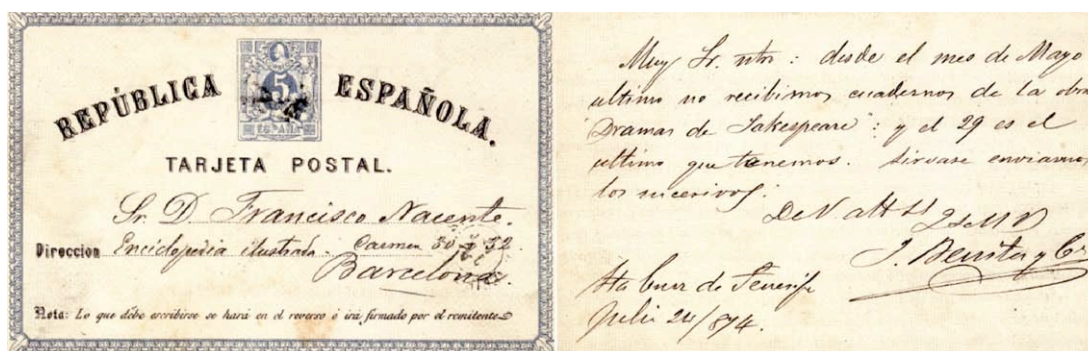
servicios y en la industria, como consecuencia de la complejidad que la segunda revolución industrial estaba planteando a los sistemas de producción y distribución, y su invención como un producto postal moderno fue una consecuencia de esa tendencia, por lo que resulta un claro antecedente del fenómeno de la globalización a la que hoy asistimos. Al mismo tiempo, por sus extendidos usos en la sociedad a lo largo del siglo XX, la tarjeta postal puede considerarse como un precedente de las redes sociales, ya que, gracias al coleccionismo postal, personas desconocidas entre sí de diferentes países se pusieron en comunicación compartiendo imágenes y temas que les interesaban. La falta de privacidad de los mensajes que transmite (tanto el visual como el escrito) al circular por las redes postales, como un material al descubierto y sin sobre, también prefiguran una característica, la difuminación de lo público y lo privado que hoy es plenamente actual y objeto de debate en las redes digitales, y, por último, fue un fenómeno extensamente compartido en todo el mundo y con un rápido crecimiento exponencial, al igual que podemos apreciar en estos momentos con las redes sociales. Todas estas cuestiones las abordaremos en este breve artículo².

1. El contexto decimonónico de la tarjeta postal: el papel de la imprenta en la difusión de las imágenes en la sociedad contemporánea

Comencemos con los aspectos que ligan a la tarjeta postal con la tradición cultural del siglo XIX. Es conocido que su nacimiento como nuevo producto postal tiene lugar en Austria en 1869, donde fue concebida como un medio económico de enviar mensajes breves y todo tipo de comunicaciones de interés industrial o comercial. A mitad de camino entre una carta que respetaba la privacidad de la comunicación y un impreso de circulación más lenta pero económica, la tarjeta postal es un producto moderno, con intención de ser eficiente, y que sacrifica la reserva de la carta cerrada en

². Desde estas perspectivas, hemos revisado el papel cultural de la tarjeta postal ilustrada desde la primera república al franquismo (Sánchez Sánchez et al., 2011).

beneficio de un formato abierto de tamaño normalizado donde se pueden enviar mensajes rápidos y concretos, encargar pedidos, anotar listados de precios y otros usos que son fruto de un tiempo que está acelerándose de nuevo gracias a la todavía incipiente segunda revolución industrial. En sus primeros momentos de uso nadie piensa en “adornarlas” con imágenes, tan solo se trata de una tipología postal que lleva en el anverso ya franqueado un



Anverso y reverso de una de las primeras postales editadas para finalidad comercial (1874) Col. Particular.

espacio para poner la dirección y en el reverso un espacio para el mensaje que circulará descubierto por la red postal. En Diciembre de 1873, España adoptará este producto siguiendo la misma tendencia que se está dando en otros muchos países que, además, trabajan para lograr una Unión Postal Universal, es decir, un sistema normalizado de funcionamiento de las redes postales, a través de diversos tratados. España será en 1878 una de las naciones co-fundadoras de este organismo que a comienzos del siglo XX contaba con un número de países que daban cobertura postal a mil ochenta y cuatro millones de habitantes de los mil seiscientos millones que en 1900 comprendían la población mundial. Por lo tanto, la tarjeta postal es un producto internacional que tendrá una enorme y rápida acogida en todas partes. Es en la última década del siglo XIX cuando comienza a experimentarse con añadir imágenes en el espacio del anverso de la tarjeta postal, dejando siempre un espacio en blanco en ese mismo anverso para la dirección. En el caso español las primeras postales con imágenes las realizará Hauser y Menet en 1892 con cuatro vistas de Madrid. Esta experimentación gráfica, como enseguida veremos, tiene relación con unos años en los que se están logrando soluciones satisfactorias para imprimir imágenes fotográficas

por diversos métodos en la imprenta, y de ese auge tecnológico se aprovechara la tarjeta postal en su expansión social.

Porque la imagen impresa para usos informativos, contaba ya con una larga tradición cuando apareció la tarjeta postal. Aunque es un lugar común suponer que fue la fotografía la que puso en marcha la información gráfica en las sociedades modernas, lo cierto es que la fotografía en su desarrollo tecnológico y como lenguaje comunicativo se encontró con que las revistas



PARTICULARS OF THE COWARDLY AND DISGRACEFUL ATTEMPT ON THE LIFE OF HER MAJESTY.

Shortly after the return of Prince Albert to Buckingham Palace on Monday afternoon, her Majesty, accompanied by his Royal Highness, proceeded in an open carriage and four horses, preceded by outriders, for her accustomed drive in Hyde Park, &c., the royal equestrians, as usual, accompanying the cortege on horseback. On her Majesty's return about ten minutes or a quarter past six o'clock down Constitution-hill, when within a few yards of the spot at which the former

attempt at her assassination was made by the boy Oxford, a young man, who had previously been noticed standing with his back against the brick wall skirting the garden of Buckingham Palace, was observed to advance towards the road along which the royal cortege was passing, and upon the carriage approaching the spot at which he stood, he was seen by police-constable Tounce, A. 53, to advance within three yards of it, and at the same instant take from his waistcoat pocket a pistol. Tounce instantly rushed towards him for the purpose of knocking it out of his hand, seeing that it was aimed at her Majesty, but at the moment he seized him the pistol went off

Primeros ensayos de la "actualidad" gráfica. *The illustrated London News* julio 1842.

ilustradas habían acometido, incluso antes de su nacimiento oficial como tecnología en 1839, todo un extenso proyecto de difusión informativa basada en imágenes dibujadas (RIEGO, 2001). El primer medio gráfico moderno y predecesor de todos los que actualmente conocemos fueron las revistas ilustradas decimonónicas que catalogaron y mostraron visualmente, primero en grabado en madera y más tarde con otras técnicas de grabado, todo aquello que en su tiempo tenía valor cultural y fueron estas revistas las que introdujeron el concepto de actualidad informativa en las imágenes dibujadas que ofrecían en sus páginas. Se trata de un largo proceso que comenzó en 1822 en el "*Penny Magazine*" británico, y rápidamente se extenderá el modelo, con más o menos variaciones, por la prensa europea.

Durante esos años existía un extenso catálogo de grabados de multitud de temáticas a disposición de las revistas que los quisieran adquirir, por lo que es posible encontrarse la misma escena en diversas publicaciones a lo largo del tiempo y tratando temas diferentes. En Julio de 1842, el uso de las imágenes dibujadas en la prensa alcanzó un nuevo estadio cuando “*The Illustrated London News*” publicó por primera vez una imagen del atentado a la Reina Victoria, mostrando justamente el momento en el que el suceso tuvo lugar. Estamos ante el embrión de la información gráfica de actualidad. En las décadas siguientes asistiremos en la prensa internacional a la conformación de todo un lenguaje gráfico-informativo muy teatralizado y lleno de convenciones, que paulatinamente a su desarrollo irá perdiendo su influencia en la medida que la fotografía va ganando espacio e identidad social y las imágenes obtenidas con una cámara se asimilan a la objetividad indiscutible frente a la “*creatividad*” de la información dibujada. Hacia 1880, cuatro décadas después de los primeros ensayos de actualidad informativa con dibujos impresos, una nueva generación de lectores que comienzan a consumir la nueva prensa de masas con nuevas temáticas informativas y habituados ya a la presencia de la fotografía y sus usos sociales cada vez más extensos, comienzan a contemplar como anticuadas todo este tipo de informaciones dibujadas que han alcanzado ya una retórica ampulosa y muy predecible en sus intenciones comunicativas.

El cambio tecnológico en las imágenes de imprenta vendrá de la mano de las diversas experiencias de fotograbado que se están ensayando en las últimas décadas del siglo XIX. En el caso español y en una sintonía muy ajustada con las experiencias internacionales, es en la década de 1880 cuando se ensayan algunos métodos para publicar fotografías “*directas*” esto es, sin la intermediación o la traslación a un dibujo de la imagen captada por la cámara. Es todavía una fase experimental de los diversos métodos de impresión fotomecánica que están ensayándose pero ya evidencia que imágenes con aspecto fotográfico de blancos negros y gama de grises pueden tener cabida en las páginas impresas, algo que hasta la fecha no había sido posible y que transformará la propia concepción del periodismo gráfico en las décadas siguientes.

En 1885, en el mes de febrero, Heribert Mariezcurrena publicará en las páginas de “*La Ilustración*” de Barcelona el primer reportaje fotográfico *directo* en competencia con otras revistas ilustradas que mostrarán esta misma información con los habituales dibujos escenificados. Se trata de imágenes del terremoto de Andalucía acaecido en las navidades anteriores y basta compararlas con las que publican otras revistas aun en dibujo para entender que la naturaleza informativa de la fotografía en las páginas de la prensa tiene unas cualidades bien diferenciadas frente a la tradición de los grabados dibujados.



El reportaje fotográfico del terremoto de Andalucía de 1884 fue una experiencia en línea con los experimentos internacionales en técnicas fotomecánicas para la prensa.

Las dos últimas décadas del siglo XIX asistimos a varios fenómenos que recuerdan de algún modo a los momentos actuales donde también con diversas tipologías de información gráfica de naturaleza diferente. Por un lado, la naciente fotografía de prensa aun no tiene una narrativa autónoma y diferenciada como ocurre hoy, por lo que resulta más expresivo el dibujo informativo, y, por el contrario, el valor incontestable de la información fotográfica sigue siendo la veracidad de las imágenes frente a las escenas dibujadas, por ese motivo convivirán hasta el nuevo siglo en las páginas impresas ambas formas gráficas de información, aunque se especializan en sus temáticas en las páginas de las revistas, todavía no ha llegado la instantaneidad a la fotografía, y las informaciones fotográficas de finales del XIX no tienen atractivo visual, pero son fotografías impresas y eso es su gran valor. El proceso de coexistencia de ambas formas gráficas recuerdan un poco a lo que ocurre en la actualidad, y hoy la infografía y la fotografía conviven en el espacio impreso como formas gráficas de información, o la animación en 3D comparte espacio con las imágenes videográficas para mostrar el alcance de un determinado suceso y el lector o el espectador lo

acepta como natural. La aparición de una nueva tipología de revistas que dan preeminencia a la imagen fotográfica como vehículo informativo y de las que “*Blanco y Negro*” fue el más temprano exponente, también permitirán el paulatino desarrollo de un específico lenguaje informativo fotográfico, que irá conformándose en el espacio de las revistas ilustradas que en España, como en todos los países occidentales, van apareciendo a finales del XIX y van a tener una importancia creciente en las primeras décadas del siglo XX, alcanzado su primera madurez en la década de los años treinta, fecha en la que cristalizará todo el desarrollo anterior y hará que en acontecimientos la guerra civil española se consolide el fotoperiodismo contemporáneo³.

2. Fenómenos culturales del siglo XX paralelos a la tarjeta postal: el cinematógrafo y los aficionados fotográficos

Antes de centrarnos en la tarjeta postal, es interesante que revisemos algunos fenómenos culturales que van a surgir en paralelo a su desarrollo y que, también van a tener una cierta influencia en su devenir. Es cierto que durante el siglo XIX “*la carte de visite*” fue el antecedente más inmediato de la producción y difusión de escenas fotográficas de todo tipo que se destinaban entonces al álbum familiar y alcanzaban en ocasiones grandes tirajes. Prácticamente todos los países tenían una industria fotográfica pequeña o grande que ofrecía este formato de imágenes con todo tipo de temas (CULP DARRAH, 1981). Aunque hoy la “*carte de visite*” la entendamos mayoritariamente como una moda de retratos, se han conservado muchas imágenes de monumentos, vistas de ciudades, reproducciones de obras de arte y otras tipologías gráficas que responden, como lo hizo la prensa ilustrada y lo hará la tarjeta postal ilustrada posteriormente, a esa tendencia enciclopedista de catalogar y mostrar en imágenes todo lo que se considera de interés cultural en aquellos momentos. La “*carte de visite*” cederá el paso,

3. Figuras como Robert Capa y Gerda Taro, serán reconocidos en este sentido como impulsores decisivos de lo que ahora entendemos como fotoperiodismo contemporáneo, siendo la guerra civil española un verdadero “*laboratorio*” de la información gráfica moderna. Recientemente, una investigación de Lorna B. Arroyo. Jimenez estudia en profundidad todo este proceso (Arroyo, 2010).

en formato fotográfico, a las escenas estereoscópicas que reconstruyen una sensación de tridimensionalidad en las escenas que se ponen a la venta, una industria que elaborará innumerables vistas de ciudades y países difundiendo arquetipos culturales de cada lugar.

Pero, ciertamente la tarjeta postal ilustrada es un producto del siglo XX y se desarrollará con otros fenómenos culturales con los que tendrá relación. En 1895 se presenta el cinematógrafo como un espectáculo cientifista de barraca de feria⁴ y aunque aparentemente parece que puede tener muy poca relación con la tarjeta postal hay dos puntos de contacto que merece la pena tener en cuenta. Por un lado, los catálogos cinematográficos como los producidos por los Hermanos Lumiere en los primeros años recuerdan en sus temáticas a la propia oferta que se está haciendo de las postales ilustradas. La razón es obvia, el cinematógrafo es un negocio nuevo y en él se tantean los gustos del público sirviéndose de otros productos visuales conocidos en ese momento y que discurren paralelos y tienen buena acogida en el mercado. Por otro lado, el *bloc postal*, es decir, la frecuente agrupación en diez imágenes postales de una determinada temática, tiene mucha relación con el concepto de secuencia cinematográfica. Se trata de una especie de recorrido visual por un espacio determinado en base a diferentes tomas que componen el conjunto. El bloc postal es una de las formas habituales de ofrecer las postales y su relación secuencial está claramente influenciada por los nuevos hábitos visuales que ha instituido el cinematógrafo.

Otro aspecto relacionado con la tarjeta postal será la aparición en estos mismos años de un nuevo tipo de fotógrafos, que a diferencia de los del siglo XIX, no usan la tecnología fotográfica como medio de subsistencia. Se trata de los “*aficionados*”⁵, que proceden de las profesionales liberales, o son

4. Sobre la conformación del espectáculo cinematográfico en España existen varios trabajos de gran interés. Es muy revelador, desde la perspectiva provincial, el que publica Juan Carlos de la Madrid (1996): *Cinematógrafo y Varietés en Asturias 1896-1915* donde se ve muy bien en esa provincia española la evolución de la barraca de feria a las primeras salas. Un trabajo colectivo que da una idea de conjunto y que fue coordinado también por Juan Carlos de la Madrid (1996): *Primeros Tiempos del cinematógrafo en España* Ed. Universidad de Oviedo.

5. No disponemos de un trabajo en español dedicado a la fotografía de aficionados de manera global, solo se han publicado algunos trabajos parciales de autores cuyos archivos han ido apareciendo. Una obra que aborda esta época inicial en la que confluye la prensa gráfica, el cine y la fotografía de aficionados es la de Paul Martín (1973): *Victorian Snapshots*, Arno

militares o técnicos cualificados, personas adscritas a ese mundo moderno que se está configurando y que viven por lo general en entornos urbanos y tienen entre sus modernas aficiones fotografiar escenas de la vida cotidiana, en unos años en los que se percibe que, pese a todas las tensiones y resistencias, el país está en un proceso de transformación que irá cambiando las costumbres y los modos de vida. Los aficionados fotográficos y su significado fotográfico es una de las temáticas que requerirían una investigación académica detallada y que sería muy esclarecedora, pues los innumerables archivos fotográficos que están apareciendo en los desvanes, muchas veces sin nombre del autor, nos muestran unas imágenes recurrentes en sus temáticas, en sus gustos por captar lo tradicional en contraste con los aspectos modernos, y que, también difundirán imágenes fotográficas en formato postal, en tirajes en ocasiones únicos, en ocasiones reducidos en cantidad, pero que se incorporan al uso de la postal ilustrada de base fotográfica, ya que los fabricantes de papel sensible, comercializaban este formato llevando ya impreso el anverso con las características normalizadas de la tarjeta postal.



Al mismo tiempo que tarjeta postal ilustrada se están configurando otros medios gráficos como el cine que en el aspecto informativo aun no está vinculado a las reglas instituidas por el periodismo liberal. Anuncio publicado en la revista *El Cine*, Barcelona, noviembre de 1914.

Por lo tanto, el fenómeno postal tiene unas conexiones con otras tendencias que se dan en el momento de su apogeo que coincidirá además con el primer desarrollo de la sociedad de las masas⁶, que está cambiando todos los aspectos de lo cotidiano, desde la relación política que se articula ahora en grandes mítines mientras surge el gusto por los deportes en una sociedad que

Press.

⁶. Para una comprensión de "la sociedad de las masas" existen muchos trabajos de interés, pero sin duda, para el ámbito español, la obra de Juan Pablo Fusí (1999): *Un siglo de España. La Cultura*. Ed. Marcial Pons. Madrid, nos proporciona una buena visión de conjunto.

irá cambiando los modos y escalas de producción industrial, como lo han hecho otras naciones avanzadas antes, mientras que los estados comienzan a preocuparse de la salud y de extender la educación con el fin de insertar a sus ciudadanos en las prácticas y las reglas de la productividad de un tiempo que ya no da valor a lo artesano sino a lo industrial. Una sociedad en suma cada vez más diferente respecto a la decimonónica, que en lo visual consume una nueva prensa gráfica plena de imágenes de fotograbado con temáticas informativas inéditas hasta entonces, se divierte con el cinematógrafo cuyos programas en sus primeros tiempos es una amalgama de ficciones dramáticas o humorísticas junto a películas “*naturales*” (lo que hoy denominaríamos “*documentales de naturaleza*”) y que de tanto en tanto introduce “*actualidades cinematográficas*” que en sus primeros tiempos no tienen una excesiva preocupación por cumplir las reglas de veracidad y objetividad que ya ha instituido de manera sólida el periodismo liberal, por lo que no es raro ver reconstrucciones de acontecimientos muy poco apegados a la veracidad ni a la objetividad informativa. Esa es la sociedad estimulada por nuevas imágenes en diferentes soportes que también colecciona unas tarjetas postales ilustradas que abarcaran todos los temas posibles, incluso algunos que para nuestros gustos actuales nos parecen un poco extraños, pero que responden a esa tendencia al catálogo visual enciclopédico que el nuevo medio postal ha recogido de toda la tradición gráfica precedente.

3. Auge del postalismo y desarrollo de su lenguaje en el siglo XX

Aunque las imágenes fotográficas, gracias al soporte fotomecánico, sean la más reproducidas en las cartulinas postales, existen una variedad inmensa de tipologías que aparecerán en el mercado. Las hay dibujadas, adornadas gráficamente con diversos recursos estéticos y en relieve, e incluso perfumadas; pero sin duda el gran campo de experimentación serán las escenas fotográficas de todo tipo que diversos editores sacarán a un mercado que consume millones de postales cada mes, con destino a un coleccionismo que circulará por las redes postales. Prácticamente todos los procesos fotomecánicos se experimentarán en la tarjeta postal y todos los temas

tendrán cabida en su espacio, por lo que ahora es muy revelador poner en relación unas imágenes con otras y es posible descubrir el desarrollo del país en todos sus aspectos, ya sean productivos, sociales, culturales, urbanísticos, políticos o mostrando acontecimientos de importancia que no solo se recogen en la páginas de la prensa. Así sucesos que golpean a la opinión pública como la Semana Trágica de Barcelona en 1909, o el atentado en la boda de Alfonso XIII en 1906, conocerán varios tirajes en tarjeta postal, junto a la guerra de África y otros temas de actualidad.



Es frecuente encontrar entre las primeras postales ilustradas temáticas que recuerdan a los gustos fotográficos de los aficionados que en esta época están reflejando una España tradicional abocada a una imparable transformación (postal circulada en 1910) Col. Particular.

La difusión de las tarjetas postales tiene mucho que ver con una época en la que el coleccionismo es una práctica social en auge y la postal es un producto que simboliza como ningún otro ese tiempo moderno. Los datos de la época expresan ya la circulación ingente de postales. Así Antonio del Campo, un autor que en 1903 escribió

un breve opúsculo sobre las postales (DEL CAMPO, 1903), calculaba que el año anterior habían circulado por todo el mundo la cifra de mil millones de postales. Tal vez la cifra sea algo exagerada, pero expresa un movimiento creciente de la tarjeta postal. En España, por ejemplo, la empresa Hauser y Menet cifraba en 1902 su producción mensual en medio millón de postales, y de algunos autores de éxito como Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, más conocido como Kaulak, se decía también en 1902 que había vendido de la serie '*quien supiera escribir*' doscientas mil tarjetas, y desde luego los datos que se revelan a partir de las estadísticas anuales de circulación postal estudiadas por Isidro Sánchez Sánchez, Esther Almarcha Nuñez Herrador y Rafael Villena Espinosa, coinciden en que existe una extensa circulación de la tarjeta postal, con cifras inferiores a las de países europeos como Francia, Inglaterra o Alemania (SÁNCHEZ, 2007:22-45).

En 1905 una orden ministerial "libera" el anverso de la tarjeta postal que queda solo para la imagen y el reverso se divide en dos partes para escribir el

texto y la dirección. En otros países europeos esta decisión se había tomado en los años anteriores y supone la apuesta definitiva por la circulación de imágenes para el coleccionismo y las modas sociales sobre la comunicación comercial. Además la tarjeta postal ya se ha convertido en una práctica social y los años siguientes serán los de la maduración del fenómeno y el establecimiento de pautas de uso de las postales que hasta su decadencia hemos conocido. Se establecerán empresas dedicadas a la edición y venta de postales, los fotógrafos encontrarán una vía complementaria de trabajo, y sobre todo el uso de las postales pasará a ser una actividad ampliamente socializada lo que ha permitido que se hayan conservado tantas y tan diversas, debido al alto número que se hicieron y circularon por las redes postales y a la pasión por coleccionarlas.

En la década de los años treinta, durante la guerra civil española, la tarjeta postal será un campo privilegiado de experimentación propagandística de los dos bandos en contienda, apareciendo nuevas modalidades de postales, como las denominadas “postales de campaña” que estaban sometidas a

censura y no podían mostrar imágenes de localidades por cuestiones de inteligencia militar. Durante el largo franquismo, la tarjeta postal irá cambiando de formatos y se usará cuando comience la apertura del régimen en la década de los años cincuenta de un modo institucional para difundir una imagen



En su etapa de decadencia la tarjeta postal mostrará el desarrollismo español de la época franquista y en algunos de sus temas intentará reproducir una visión nostálgica y falsificada del pasado coincidente con los arquetipos de la imagen turística nacional (imagen de Mojácar editada en 1970) Col. Martín Carrasco Marqués.

“moderna” de una España que a la vez se desea que continúe anclada en los valores tradicionales. Los años del desarrollismo y del primer turismo de sol y de playa nos han dejado una producción de postales coloristas y plastificadas de muy escasa calidad estética pero que son un crudo y realista reflejo de su tiempo, un tiempo ya muy diferente al de las primeras décadas del siglo XX.

A partir de los años ochenta se atisba ya un cierto declive de la tarjeta postal que muta en otros usos, como expresión artística o producto gratuito con fines publicitarios, y en el nuevo siglo XXI las redes sociales y los usos culturales de las nuevas generaciones han terminado por convertirla en un objeto del pasado, estando en estos momentos en la fase de decadencia, aun cuando siguen editándose y vendiéndose, pero cada vez más los viajeros optan por “colgar” o “subir” sus propias imágenes por Internet o compartirla por las redes sociales en detrimento de enviar un mensaje combinado de texto e imagen a los allegados por las redes postales.

Hoy, las miles y miles de imágenes postales que se han conservado, permiten una extensa mirada en el tiempo, y cada vez son más apreciadas como objeto cultural, además de que los precios de colección aun se mantienen asequibles. Gracias a la tarjeta postal es posible contemplar costumbres desaparecidas, industrias que ya no tienen objeto, fiestas tradicionales y localidades que se han transformado. Se trata en suma de una enciclopedia visual de todo un siglo que ahora, es posible estudiar y valorar como uno de los fenómenos culturales más singulares del siglo XX en un producto que se creó en el siglo XIX.





El bloc postal está vinculado a la narración secuencial del cine. Antonio Canovas. Kaulak, *Los baños del sardinero* (1902) Col. particular.



Referencias Bibliográficas

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther; FERNÁNDEZ OLALDE, Óscar; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro, RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (Editor) y Rafael VILLENA ESPINOSA (2011): *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Lunwerg Editores. Barcelona.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther, FERNÁNDEZ OLALDE, Óscar, SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro y VILLENA ESPINOSA, Rafael (2007): "Evocación, historia y tarjetas postales entre repúblicas (1869-1939)", en *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*, Centro de Estudios de Castilla la Mancha. Ciudad Real, pp. 22-45.
- ARROYO JIMENEZ, Lorna B. (2010): *Documentalismo técnico en la guerra civil española. Inicios del Fotoperiodismo contemporáneo en relación a la obra de Gerda Taro*. Tesis Doctoral (inédita) Universidad Jaume I. Castellon.

- CARRASCO MARQUÉS, Martín (1992): *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet (1892-1905)*, Ed. Casa Postal. Madrid.
- CARRASCO MARQUÉS, Martín (2004): *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*, EDIFIL. Madrid.
- CHÉROUX, Clément; ESKILDEN, Ute (2008): *La Photographie Timbrée: L'inventivité Visuelle de la Carte Postale Photographique: à Travers les Collections de Cartes Postales de Gérard Lévy y Peter Weiss*. Ed. Steidl Verlag. Winterthur.
- CULP DARRAH, W. (1981): *Cartes de Visite in Nineteenth Century photography*. Ed. Stan Clark.
- DEL CAMPO, Antonio (1903): *Tarjetas postales*, Santander.
- PALÁ LAGUNA, F., "La tarjeta postal ilustrada". Versión digital: <http://www.dpz.es/turismo/cadiz-zaragoza/doc/pala.pdf>
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo y ALONSO LAZA, Manuela (eds.) (1997): *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941). Historia, coleccionismo y valor documental*, Fundación Marcelino Botín. Santander.
- RIEGO AMÉZAGA, Bernardo (2001): *La Construcción Social de la Realidad a través de la Fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Ed. UC.
- RIPERT, Aline y FRÈRE, Claude (1983): *La carte postale. Son histoire, sa fonction social*. CNRS Editions. París.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro et alli (2007): "Evocación, Historia y Tarjetas postales entre dos repúblicas (1869-1939)", en *Fotografía y Patrimonio*, II Encuentro en Castilla la Mancha. Centro de Estudios de Castilla la Mancha. Ciudad Real.
- TEIXIDOR CADENAS, Carlos (1999): *La tarjeta postal en España, 1892-1915*, Espasa Calpe. Madrid.
- VEGA, Carmelo (2010): *Lógicas turísticas de la fotografía*. Ed. Cátedra. Madrid.

APORÍAS NARRATIVAS EN LUCÍA Y EL SEXO DE JULIO MEDEM

APORIES NARRATIVES DANS *LUCÍA Y EL SEXO* DE JULIO MEDEM

Pascale Thibaudeau

Universidad París 8

Resumen:

Este artículo propone un estudio de la estructura narrativa de la película *Lucía y el sexo* de Julio Medem a partir de algunas nociones deconstructivistas sintetizadas en la introducción. Los juegos elaborados por la instancia enunciativa alrededor de los distintos niveles internos de narración provocan regularmente un cuestionamiento de los límites entre ficción y realidad que parecían haber sido definidos anteriormente y desembocan en una forma de “indecidabilidad” narrativa.

El proceso de escritura puesto en escena por la película (el protagonista es escritor) justifica las innumerables vías que toma una narración que se va construyendo bajo nuestra mirada y donde todo participa en la descomposición de la linearidad del relato. Constantemente desplazado, el lugar de donde procede la narración se virtualiza, lo que favorece la multiplicación de pistas de interpretación contradictorias entre las que ninguna se revela, de por sí, satisfactoria. En permanente proceso de diseminación y de “diferencia” del sentido, esta película entra en resonancia con las aporías deconstructivistas.nacional-católicos.

Palabras clave:

Deconstrucción; narración; escritura; Julio Medem; montaje

Key words:

Déconstruction; narration; écriture; Julio Medem; montage

Abstract:

Cet article se propose d'étudier la structure narrative du film *Lucía y el sexo* de Julio Medem à partir de quelques notions deconstructivistes rappelées en introduction. Les jeux mis en place par l'instance énonciatrice autour des différents niveaux de narration internes provoquent régulièrement une remise en cause des limites entre fiction et réalité qui semblaient avoir été définies auparavant, et aboutissent à une forme d'“indecidabilité narrative”.

Le processus d'écriture mis en scène par le film (le personnage principal est écrivain) justifie les nombreuses voies qu'emprunte une narration qui se construit sous nos yeux et où tout concourt à décomposer la linéarité du récit. Sans cesse déplacé, le lieu d'où émane la narration se virtualise, ce qui contribue à multiplier des pistes interprétatives contradictoires dont aucune ne s'avère, isolément, satisfaisante. En constant processus de dissémination et de « différence » du sens, le film entre ainsi en résonance avec les apories deconstructivistes.

Este trabajo se apoya sobre la noción de deconstrucción elaborada por Jacques Derrida a lo largo de sus comentarios de textos filosóficos, críticos y literarios, y no entendida como proceso de destrucción o descomposición al que a veces se asimila por mera proximidad semántico-lexical.¹ El propio Derrida aclara al respecto: «Desde el principio se ha dicho claramente que la deconstrucción no es un proceso o un proyecto marcado por la negatividad, ni siquiera en lo esencial por la "crítica" [...]. La deconstrucción es, antes que nada, la reafirmación de un "sí" originario. Afirmativo no significa positivo. Preciso esquemáticamente este punto para explicar que, al reducirse para algunos la afirmación a la posición de lo positivo, la deconstrucción esté destinada a re-construir después de una fase de demolición. No, no hay más demolición que reconstrucción positiva, y no hay fases»². El propio término «deconstrucción» proviene de la traducción que propone Derrida para el proyecto heideggeriano de destrucción de la historia de la ontología con el objetivo de subrayar que no se trata precisamente de destrucción sino de descomposición analítica y de puesta al día (ZYMA, 1994: 34).

Recordemos rápidamente que la deconstrucción consiste en un cuestionamiento de una tradición filosófica institucionalizada poniendo de manifiesto sus ambigüedades y contradicciones internas. Derrida se lanzó a una lectura deconstructivista, pero en absoluto destructora, del discurso de Kant sobre el arte, del logocentrismo de Hegel o del sistema lingüístico de Saussure, entre otras cosas. En los dos últimos casos sacó a la luz las presuposiciones metafísicas y algunos de los conceptos idealistas que los sostenían de forma paradójica. Puso así de manifiesto hasta qué punto el lenguaje racional filosófico y crítico se fundamenta sobre bases aporéticas.

¹ Este artículo es la traducción de un texto ya publicado en Francia: «Déconstruction narrative dans *Lucía y el sexo*» en Marie-Soledad Rodríguez (ed.), *Le cinéma de Julio Medem*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, pp. 81-97

². «Dès le début, il a été clairement dit que la déconstruction n'est pas un processus ou un projet marqué par la négativité, pas même, pour l'essentiel par la "critique" [...]. La déconstruction est avant tout la réaffirmation d'un "oui" originaire. Affirmatif ne veut pas dire positif. Je précise schématiquement ce point pour expliquer que, pour certains l'affirmation se réduisant à la position du positif, la déconstruction soit vouée à re-construire après une phase de démolition. Non, il n'y a pas plus démolition que reconstruction positive, et il n'y a pas de phase», (DERRIDA, 2002: 50). Todas las traducciones al castellano de las obras en francés citadas son de la autora del artículo.

En efecto, lo que distingue radicalmente el movimiento deconstructivista de los sistemas racionalistas filosóficos es que no rechaza el caos sino que lo acepta —lo cual no significa que lo reivindique— como parte constitutiva del pensamiento. Por esta razón la deconstrucción aplicada a los textos³ tiende a poner de relieve la existencia de múltiples significaciones, incluso incompatibles en términos lógicos, en vez de proclamar una verdad única e insuperable⁴. Ello implica que el sentido no esté presente sino constantemente *ya diferido* en un proceso de «diferancia»⁵ relacionado por una parte con la heterogeneidad de los contextos de comunicación, y por otra con los cambios y deslizamientos semánticos internos al propio discurso. Desde esta perspectiva, un factor importante de cambio interno es la repetición o recurrencia de un signo que desemboca en la dispersión del sentido; fenómeno que Derrida nombra «iterabilidad» en oposición a la «iteratividad» que los estructuralistas (Greimas, Courtés) conciben como factor de consolidación y homogeneidad de lo enunciado.

En su manera de enfocar los textos, la deconstrucción invita a reflexionar sobre las paradojas inherentes a la razón, a reconocer el carácter contradictorio e indecible de los textos en vez de someterlos a un discurso conceptual y teórico previo. Considerado esto, se entiende que todo texto se deconstruye a sí mismo (inclusive los de Derrida) y que se construye deconstruyéndose. Si no, no se podría hablar de él ni criticarlo ni intentar explicarlo.

Esta introducción a pesar de su carácter esquemático me permite indicar algunos de los jalones que van a guiar mi reflexión y aclarar la acepción que se le da aquí a «deconstrucción», para evitar que se tome en el sentido literal de la palabra y que se reduzca lo que es un pensamiento complejo a un

3. Derrida rechaza las fronteras genéricas habituales entre literatura, crítica y filosofía.

4. Sobre la relación entre el pensamiento derridiano y la verdad, ver (GROSSMAN, 2004: 18-22; GARCÍA DÜTTMANN, 2004).

5. Jacques Derrida establece una distinción entre «diferencia» (*différence*) y «diferancia» (*différance*) que incluye la idea de lo diferido; esta precisión aparece en (DERRIDA, 1972).

proceso de derrumbamiento de la filosofía o de desmoronamiento de los «valores»⁶.

Sentadas las bases teóricas de esta contribución, voy a centrarme ahora sobre la organización de la narración en *Lucía y el sexo*, cuestión central puesto que uno de los protagonistas de la película, Lorenzo, es escritor y aparece a menudo escribiendo en su ordenador páginas de novelas íntimamente relacionadas con su vida. Al poner en imágenes fragmentos de las ficciones secundarias escritas por Lorenzo, la enunciación primera —el nivel de enunciación impersonal definido por Christian Metz (METZ, 1991)— va a mezclar los distintos niveles ficcionales hasta que las fronteras que los delimitan queden completamente abolidas. La perturbación perceptiva que tal procedimiento implica así como la imposibilidad para el espectador de asignarles zonas claramente determinadas a las ficciones novelescas y a la ficción filmica que las engloba son elementos que nos permiten comprobar hasta qué punto las nociones deconstructivistas de diseminación, de «diferencia» del sentido, de «indecidibilidad» de la interpretación, de «inevitabilidad» de la aporía, son nociones que han penetrado en áreas intermediarias de expresión artística a las que pertenece el cine de Medem. Por «área intermediaria» designo una forma de expresión porosa, permeable a la evolución del pensamiento, de la que emergen pretensiones autoriales pero sin dejar de pertenecer a circuitos comerciales que implican la observancia de cierto número de códigos.

La deconstrucción filosófico-literaria «diseminó» en el pensamiento y las artes de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI, gérmenes que han brotado en obras características de la posmodernidad, en un proceso de hibridación inherente a todo pensamiento que se expande⁷. Esta

6. Las mayores críticas a la deconstrucción derridiana fueron formuladas a partir del movimiento de la escuela de Francfort por discípulos de Adorno y Orkheimer, así como por Habermas y Bourdieu en torno a la exclusión de los determinantes socio-históricos y a la asimilación de las ciencias sociales a discursos metafísicos. Estas críticas se remontan a los años 80 y no toman en cuenta el giro ético-político que Derrida le dio a su reflexión en los años 90 (*Spectres de Marx, Politiques de l'amitié...*).

7. De hecho, partiendo de la crítica que hace Jürgen Habermas de la deconstrucción en (1988): *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, se puede concebir la posmodernidad como un avatar popular de la deconstrucción.

deconstrucción desvirtuada, popularizada, en la que se han esfumado los postulados filosóficos iniciales, de la que sólo quedan huellas (motivo muy derridiano), estos restos habitan y determinan una buena parte del arte visual, audiovisual y literario contemporáneo, propenso a la «indecidibilidad» cuando no a las aporías.

En lo que refiere al cine de ficción de Medem, nos encontramos frente a películas globalmente narrativas, películas que proponen una estructura narrativa e intrigas más o menos reconstituibles según principios de lógica y de cronología. Sin embargo, son películas que *al mismo tiempo* no se pueden reducir a su cuerpo narrativo, juegan con efectos de ruptura, están saturadas de signos insistentes y van cuestionando, a lo largo de su desarrollo, la transparencia narrativa hasta que ésta acabe oscureciéndose. Así que se puede decir que, en cierto modo, el cine de ficción de Medem exhibe la opacidad narrativa, nos cuenta historias que, parafraseando a Jean-Luc Godard, tienen «un principio, un centro y un final pero no forzosamente en este orden». Es más, estas películas no se limitan a alterar el orden narrativo común sino que postulan *a la vez* la transparencia narrativa y su imposibilidad, la linealidad y su fracaso, por lo cual son textos «ilegibles» en el sentido deconstructor de la palabra. Hasta parece que se toman al pie de la letra, para ilustrarlo y vulgarizarlo, el trabajo de deconstrucción al que Derrida sometió el discurso filosófico y la crítica literaria. Las aporías que acabo de mencionar se pueden detectar ya en films como *La ardilla roja* o *Los amantes del círculo polar* pero se manifiestan con más nitidez en *Lucía y el sexo* que vamos a analizar ahora más detalladamente.

Al cabo de doce minutos de narración lineal, empieza un largo flash-back que inaugura una alternancia entre un pasado y un presente asociados a lugares. Al pasado, que ocurrió seis años antes, le corresponde Madrid como espacio y al presente una isla que los títulos de crédito nos permiten identificar como la de Formentera pero que no está nombrada en ningún momento de la película y que tiene características extrañas como la de no estar relacionada con la tierra. Uno de los personajes Carlos (en otras ocasiones llamado Antonio) dice: «Esto en realidad no es una isla [...] es una tapadera, un trozo

de tierra que flota, como una balsa [...] los días de mar gruesa, la gente se marea y nadie sabe por qué [...]. Yo he buceado por debajo de toda la isla, está totalmente hueca, hay miles de cuevas, pero nada. No he visto ni un sólo trozo de roca que la una al fondo del mar». Ya, desde este principio de alternancia espacio-temporal bastante clásica, se introducen gérmenes de duda sobre la adecuación entre la realidad y su apariencia, pero, además, a esta primera alternancia se va a añadir otra —dentro del mismo flash-back— que es la alternancia entre la realidad diegética (a la cual pertenecen el pasado y el presente) y las ficciones escritas por Lorenzo.

Son tres relatos sucesivos que corresponden a etapas distintas en la vida del escritor y se nutren aparentemente de su experiencia vital. El primer relato subraya el proceso de transformación de la «realidad» vivida por Lorenzo en material novelesco. Esta ficción tiene como protagonista una mujer que retoma características de Elena (una amante de paso) y de Lucía con la que comparte su vida: «El restaurante se hizo famoso en Madrid gracias a las paellas de aquella joven solitaria y sin habla que aún seguía recordando a su abuela enterrada en el pueblo junto a sus padres. Cuando algún cliente se interesaba por ella, para justificar su timidez respondía que era de Malta». Esta historia se la sugiere su amigo Pepe ante la falta de inspiración de Lorenzo: «¿Por qué no recuperas aquella historia que me contaste, la de la isla?», Lorenzo: «¿Con la valenciana? Puede ser...» [...], Pepe: «Pues mete mucho sexo, que siempre se agradece». Esta última observación de Pepe suena como un comentario de lo que vemos, después, de la relación entre Lorenzo y Lucía, relación que pertenece supuestamente a la realidad diegética, por lo cual, la frase de Pepe anuncia la permeabilidad futura entre los distintos niveles de diégesis.

La segunda ficción que Lorenzo se lanza a escribir hace menos firmes todavía los límites entre lo que escribe y lo que vive, pero sobre todo entre lo que pertenece a la enunciación primera de la película y lo que proviene del relato de Lorenzo. Por segunda vez el personaje que desencadena el proceso de escritura es Pepe cuando le revela a Lorenzo, el día de su cumpleaños, la existencia de una hija suya nacida de su breve encuentro con Elena y llamada

Luna. Acaba concluyendo: «Si esto lo escribes bien, puede ser el relato de tu vida y... mi regalo de cumpleaños». Evidentemente, la locución «el relato de tu vida» es ambivalente, se puede entender como «el mejor relato que hayas escrito en tu vida» o como una propuesta de escribir su autobiografía. En esta ambigüedad se fundan todas las transgresiones metalépticas que siguen. Gérard Genette apuntó como «metalepsis narrativa», todos los juegos que «manifiestan por la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se ingenian en franquear con desprecio de la verosimilitud, *y que es precisamente la misma narración (o representación)*, frontera movidiza pero sagrada entre dos mundos: el mundo desde el que se narra y el mundo que se narra»⁸. Cuando, después de haber leído lo que escribió Lorenzo del encuentro con Luna, Lucía le pregunta si tiene una hija, él le contesta que no tiene la menor idea de lo que es ser padre y ella, entusiasmada por lo que ha leído, exclama: «Pues invéntatelo». En ese momento de la película la frontera entre los dos mundos, además de desplazarse constantemente, se va borrando. Las semillas diseminadas desde el principio han germinado hasta crear un entramado de brotes difícilmente dissociables y jerarquizables.

En efecto, a partir del encuentro con Luna —del que el espectador nunca podrá decir si ha tenido lugar en la realidad diegética o solamente en la ficción metadieética—, los distintos niveles van a mezclarse todavía más. La confusión creciente se produce mediante la transformación en imágenes del relato de Lorenzo simultáneamente a su escritura y porque esta narración en imágenes con voz en off va a desdoblarse a su vez en proceso de lectura visualizada por Lucía. Al mismo tiempo que se superponen los niveles narrativos, también se superponen las instancias de emisión y de recepción del texto que es a la vez fílmico y literario. El lugar de la enunciación se vuelve múltiple e indiscernible.

Después de encontrarse en una plaza con Luna y Belén, su joven niñera, Lorenzo escribe en su ordenador un diálogo entre la niña y su padre. A los

⁸. « Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte» (GENETTE, 1972: 245).

planos del escritor trabajando en el ático suceden planos de Luna y Lorenzo en una playa prosiguiendo el diálogo novelesco referido antes por la voz en off. El espectador identifica estos planos como la visualización de la narración a cargo de Lorenzo. Sin embargo, cuando volvemos al apartamento, él ha desaparecido y ha sido sustituido por Lucía, a la que vemos leyendo en la pantalla del ordenador lo que anteriormente escribió su amante⁹.

El plano de Lorenzo saliendo de la plaza en la que vio por primera vez a su hija es un plano de marcada estética manierista. La saturación de luz y color exhibe la utilización de filtros lo cual contrasta con el ambiente relativamente realista de la secuencia anterior como si ya no le perteneciera. Y, de hecho, ya en este plano se empieza a oír el ruido del teclado del ordenador de Lorenzo y su voz en off transmitiéndonos lo que está escribiendo. El lugar que las imágenes le asignan luego a la ficción es una playa que no deja de remitir a la isla asociada de repente con un espacio ficcional. La saturación luminosa, los fuertes contrapicados y la utilización de un objetivo de gran angular contribuyen a conferirle a este espacio una atmósfera irreal. Lo interesante en la secuencia es observar cómo se opera un deslizamiento entre lo que el espectador identifica como lo real (el encuentro en la plaza, Lorenzo escribiendo en el ordenador y Lucía leyendo en la pantalla) y la escena ficcional de la isla. Algunos procedimientos del montaje crean una contigüidad entre los dos niveles mientras que otros, como los fundidos encadenados, marcan el cambio de nivel. Los procedimientos de contigüidad



Figura 1 ¿Mi padre de verdad?

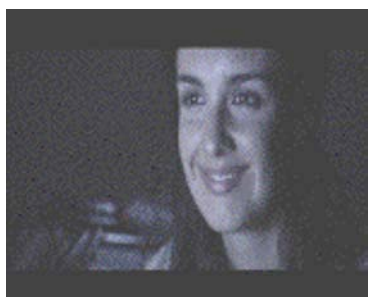


Figura 2

son, por ejemplo, la respuesta de Luna en el nivel meta-diegético a una pregunta

⁹. Esta secuencia corresponde al capítulo 9 de la edición DVD de la película, Sogepaq/Universal Pictures Spain, 2001.

hecha por Lorenzo en el nivel diegético (Lorenzo pregunta en el ático: «¿Sabes cómo se llama?», Luna contesta en la playa: «No»), o el contracampo entre un plano cercano de Lorenzo en la playa sonriendo ante una pregunta de Luna (figuras 1 y 2) y otro plano cercano de Lucía sonriendo



ante la pantalla del ordenador (figura 3) después de leer la misma pregunta, como si las dos sonrisas se respondieran. Al principio de la secuencia, el montaje alternado establece de manera clásica una relación de simultaneidad entre los planos de Lorenzo escribiendo y los planos en la playa —éstos apareciendo como imágenes mentales del escritor—, luego, el mismo tipo de montaje es utilizado para significar la sustitución de Lorenzo por Lucía delante de la pantalla del ordenador sin que ningún rasgo retórico lo anuncie. De repente, en un pliegue del montaje, se ha colado una elipsis temporal, en medio de la simultaneidad. El contracampo establece un paralelismo entre Lorenzo-escriptor y Lucía-lectora, y tanto ella como él son el foco del que emanan las imágenes aunque el proceso de lectura sea posterior. La visualización de la narración secundaria sitúa en un mismo plano al emisor y al receptor explorando así la función creadora de este último. Por la interfaz de la pantalla del ordenador se abren las compuertas que hacen comunicar los distintos niveles narrativos y permiten su mutua contaminación¹⁰.

La tercera ficción es la más compleja dado que incluye elementos de la segunda y va a desbordarse, mediante el personaje de Antonio/Carlos, sobre la realidad diegética de la isla. Este relato nace del encuentro con Belén, la niñera de Luna, cuando ésta le revela que su madre fue actriz pornográfica.

¹⁰. Una contaminación fascinante, según Borges: «Semejantes invenciones sugieren que si los personajes de una ficción pueden ser lectores o espectadores, sus lectores o espectadores podemos ser personajes ficticios», citado por Gérard Genette, quien comenta: «Lo más perturbador de la metalepsis se encuentra en esta hipótesis inaceptable e insistente, de que lo extradiegético es, quizás, siempre ya diegético, y que el narrador y sus narratarios, es decir usted y yo, pertenecemos quizás a algún relato más» («Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit») (GENETTE, 1972: 245).

Las frases con las que Lorenzo puntúa el diálogo parecen ser comentarios sobre el relato mismo más que sobre lo que le cuenta Belén («Me gusta», «Eso suena bien») como si ya, al oírlo, fuera material novelesco. En seguida empieza, entre la escena en la plaza y el apartamento donde escribe Lorenzo, un vaivén parecido al que vimos entre la escena de la playa y Lorenzo. El paralelismo del tratamiento fílmico obliga al espectador a dudar de la realidad del encuentro con Belén: se ve a Lorenzo escribiendo en el ordenador y haciendo en voz alta la pregunta «¿A ti también te gusta?» (figura 4). En el plano siguiente, se ve a Belén con Lorenzo en la plaza replicando: «¿A mí? ¿Por qué, se me nota?» (figura 5). Otra secuencia¹¹, más tarde, presenta a Lorenzo escribiendo y relatando cómo Antonio, el padrastro de Belén la sorprendió en la ducha. En las imágenes que acompañan al relato



Figura 4. Lorenzo: ¿A ti también te gusta?

Figura 5. ¿A mí? ¿Por qué, se me nota?

vemos primero que el propio Lorenzo sustituye a Antonio y luego que Belén se ha metamorfoseado en Lucía. La realidad del personaje de Belén es así sometida a cuestionamiento, aparece más como un avatar fantasmático de Lucía, una proyección literaria, que como un personaje real, pero esta hipótesis tampoco se puede garantizar. No es que Belén sea a la vez personaje real y personaje de ficción sino que es *a la vez* personaje real *y* de ficción más *sólo* personaje de ficción.

A partir de ahí los límites que el espectador se esforzaba en trazar entre los distintos niveles narrativos pierden todavía más consistencia y el nivel de la enunciación primera va a contaminarse cada vez más. De todos los hechos referidos, entre los cuales la muerte de Luna, ¿pertenecen algunos a la realidad o todos forman parte de una ficción más global narrada por el

¹¹. Capítulo 11 de la edición DVD.

propio Lorenzo? Desde el principio de la película un elemento permite inferir esta fusión de niveles: los títulos de crédito aparecen sobre planos de fondos marinos como si fuesen tecleados en la pantalla de un ordenador mientras se va oyendo cada vez más nítidamente el ruido de las teclas. Este indicio inicial, aislado al principio, cobra sentido cuando ya se ha vuelto inextricable la red de correspondencias entre la supuesta realidad diegética y los distintos niveles metadieéticos. Luego, a lo largo de su desarrollo, la película va cuestionando las mismas categorías de diégesis y metadiégesis. Al hacerlas fusionar, la propia enunciación va invalidando progresivamente los límites que había marcado anteriormente. Y, de hecho, si lo pensamos en términos deconstructivistas, la noción de metalepsis acarrea la abolición de los límites al mismo tiempo que los define, se sostiene en las categorías que deshace.

Los tres relatos sucesivos escritos por Lorenzo instauran una aparente alternancia entre la realidad y la ficción en la que, al principio, la ficción se nutre de la realidad pero donde, rápidamente, se produce lo contrario, siendo la ficción la que empieza a influir en la realidad. Hemos visto con algunos ejemplos que existe una gradación hacia una mayor complejidad a lo largo del desarrollo fílmico. Se añade a ello un metadiscurso sobre la elaboración del relato a cargo del personaje de Lorenzo y este metadiscurso va a ser corroborado, de cierta manera, por los acontecimientos narrados y la estructura repetitiva que va adquiriendo la película.

La negación de la linealidad es proferida por el mismo Lorenzo cuando apuesta por un relato que no tenga final. Ya han pasado 80 minutos de la película cuando Lorenzo, chateando con Elena —cuyo nombre de chat es Alsi, anagrama de «isla»—, le escribe: « Quiero escribirte un cuento lleno de ventajas. [...] La primera ventaja es que cuando el cuento llega al final, no se acaba, sino que se cae por un agujero [imita el ruido de la caída], y el cuento reaparece en mitad del cuento. Ésta es la segunda ventaja y la más grande, que desde aquí se le puede cambiar el rumbo si tú me dejas, si me das tiempo». Esta propuesta que suena a teoría literaria cortazariana es un eco del cuento que Lorenzo le contó a Luna poco antes de su muerte: «[...] también es la isla del buen tiempo, y la isla de los deseos. Si te falta algo, las

rocas del fondo del mar te lo hacen y cuando lo tengan acabado te lo regalan. Sólo hay que tener cuidado con una cosa, los agujeros del suelo. Aunque no importa mucho porque también es la isla en la que nadie se muere. Por ejemplo... si te caes, luego puedes elegir la vida que quieras. O ser el pez que más te guste». Un pez que podría muy bien morderse la cola, narrativamente hablando. La ficción, explicada a un público infantil, aparece pues como una isla, este espacio cortado del resto del mundo en el que van a refugiarse varios personajes¹², este lugar en el que se pueden rectificar las malas orientaciones que coge a veces la realidad, este lugar único en el mundo donde se puede escapar de la muerte. En la versión para adultos, el cuento lleno de ventajas que le propone Lorenzo a Elena es, por supuesto, una definición autorreflexiva del relato de la película que no deja de volver sobre sí mismo para explorar nuevas pistas y evitar, precisamente, que mueran los personajes.

Así, los últimos planos de la película parecen devolverle la vida a Luna arrancándola a la fijeza de la fotografía, esto es a la inmovilidad de la muerte. En la pensión de la isla vemos a Elena con la cara bañada en lágrimas acercándose a la foto de su hija colgada de la pared mientras se oye la voz en *off* de Lorenzo repitiendo palabra por palabra las características del relato que nunca se acaba citado más arriba. Un plano subjetivo en travelín de avance se aproxima a la foto (figura 6) y, mientras se oye en *off* a Lorenzo imitando el ruido de la caída en el agujero, un fundido encadenado (figura 7)

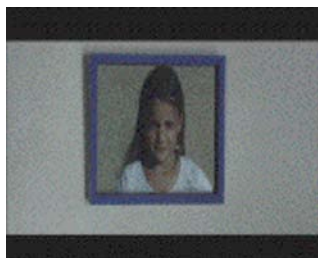


Figura 6

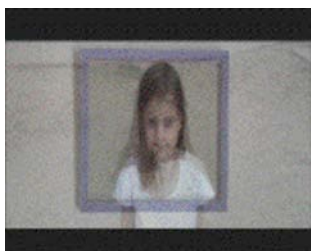


Figura 7

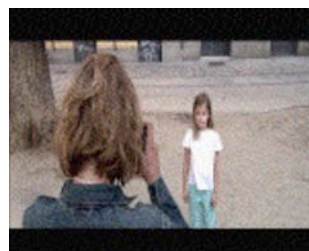


Figura 8

¹². Lucía se refugia en la isla después del accidente de Lorenzo, Elena acude a ella tras la muerte de Luna y Antonio/Carlos se encuentra allí también después de la desaparición de Manuela y Belén. La isla puede verse como un espacio interior a la vez que exterior en el que los personajes heridos por la pérdida de seres queridos se refugian y huyen de cierto contacto con la realidad.

nos hace retroceder en el tiempo y volver al momento en que fue sacada la foto (figura 8). Se escucha en este preciso instante: «y el cuento reaparece en mitad del cuento», y en seguida se oye el disparador de la máquina fotográfica; simultáneamente un travelín de retroceso hace entrar Elena de espaldas en el campo enfocando a Luna con la cámara de fotos. Las dos cruzan luego la plaza y salen del campo mientras un travelín vertical nos hace trepar por la fachada de un edificio hasta que entramos por una ventana en un apartamento donde descubrimos a Lorenzo escribiendo en su ordenador¹³ (figura 9). La situación y el movimiento de cámara crean un eco con unos planos de la primera parte de la película cuando Lorenzo empieza a escribir su primer relato después de su encuentro con Lucía (figura 10). Vemos a Elena en la misma plaza empujando un cochecito en el que está sentada Luna con unos meses. Un travelín similar sobre la fachada nos hace llegar al ático de Lorenzo donde está escribiendo en el ordenador.



Figura 9



Figura 10

En el epílogo, el movimiento simétrico de los travelines (de avance y de retroceso), la voz en *off* de Lorenzo así como la iterabilidad de la secuencia que crea una rima interna en el film contribuyen a que la metamorfosis de la imagen fija en imagen en movimiento mediante el fundido encadenado no sea únicamente un salto temporal hacia el pasado. Al volver al momento en que fue sacada la foto se sugiere que el camino que cogió el relato para llegar a la muerte de Luna puede cambiarse por otro, como si esta posibilidad narrativa fuera tachada y sustituida por otra. De hecho, el travelín que llega al ático de Lorenzo, donde está escribiendo, señala una simultaneidad entre

¹³. La voz en *off* de Lorenzo puede interpretarse como una reminiscencia interior procedente de los pensamientos de Elena en la isla o/y como lo que está escribiendo Lorenzo en el momento en que Elena saca la foto en la plaza.

el momento en que Elena y Luna cruzan la plaza y el momento en que él escribe su definición del cuento, puesto que la voz en off la repite en ese momento. Ahora bien, se supone, en una perspectiva de reconstrucción cronológica —que en sí es poco pertinente—, que esto se lo escribió a Elena/Alsi, *después* de la muerte de Luna, por lo que podemos considerar que, en esta última secuencia, Luna está *a la vez* viva y muerta. Lo que, en otra ocasión y a propósito de *Los amantes del círculo polar*, relacioné con la paradoja del gato de Schrödinger (THIBAudeau, 2005: 25-41) encuentra también cabida en las aporías deconstructivistas. Los últimos planos de *Lucía y el sexo* no resuelven nada: ¿estamos dentro del relato de Lorenzo o fuera? ¿Está contenida la película entera en el interior de un relato que se pone a sí mismo en abismo? No llega ninguna revelación al final, sólo se afirma la posibilidad de una reescritura constante.

El proceso de escritura puesto en escena en la película y definido por el propio Lorenzo justifica los múltiples rumbos que coge una narración que se va construyendo ante nuestros ojos: sustitución de unos personajes por otros, impasses narrativos, arrepentimientos, correcciones, repeticiones, modificaciones van descomponiendo la linealidad del relato. Los distintos estratos del proceso escritural aparecen sucesivamente como variables posibles sin que se nos precise que es lo que fue definitivamente tachado por la instancia enunciativa¹⁴. Los borrones se han conservado y nada los diferencia del resto en una narración que no tiene final. Esta virtualidad de la escritura que vuelve constantemente sobre sus propios pasos queda plasmada en el soporte utilizado, el ordenador, y en el intercambio por chat entre Elena/Alsi y Lorenzo. Recordemos que éste le escribe, como en directo, una novela por internet. La pantalla del ordenador cumple la función de una pantalla secundaria en la que se puede leer la escritura haciéndose y deshaciéndose pero que también puede reflejar imágenes del mundo real o servir de soporte a imágenes fantasmáticas (cuando Elena/Alsi ve en la

¹⁴. Si comparamos el guión (MEDEM, 2001) con la película, nos damos cuenta de que ofrece, además de escenas suprimidas como es frecuente, una organización distinta de las secuencias. Esto recalca un hecho banal en sí pero a pesar de todo significativo: que el montaje definitivo no es más que una posibilidad entre un número infinito de otras de las que el guión conserva las huellas.

pantalla de su ordenador el reflejo de Lorenzo acercarse a ella y besarla en el cuello¹⁵). En la transmisión instantánea de la escritura cuya lectura apenas es diferida, así como en el destello de la pantalla de ordenador que contamina la del cine mirada por el espectador, surge la dimensión espectral de la escritura como huella, una huella que no existe en el presente sino como un pasado por venir. En esta perspectiva, el intercambio entre Elena/Alsi y Lorenzo podría contemplarse como una clave metonímica de lectura del conjunto de la película.

No pretendo sin embargo reducirla a esta única interpretación totalizadora, es una lectura posible que no excluye las que han sido esbozadas y otras que no aparecen aquí. No he podido estudiar en este marco los innumerables procedimientos de repetición, ecos, recurrencias, sincronizaciones que, como siempre en las películas de Medem, señalan la existencia de un orden críptico y subyacente al aparente desorden narrativo. Tampoco he podido resaltar algunas de las implicaciones psicoanalíticas que marcan, por supuesto, la relación ternaria Lorenzo/Luna/Belén y que también apuntan en la dirección de un significado latente. Estos aspectos, muy importantes en *Lucía y el sexo*, parecen designar la existencia de un sistema coherente que exige una interpretación, un desciframiento (PINTOR, 2008: 123-145). Pero, al mismo tiempo que se va percibiendo un sistema (sea narrativo, simbólico, esotérico, psicoanalítico) se va deconstruyendo y dejando en suspensión las distintas vías interpretativas que coexisten al mismo tiempo que entran en contradicción. Todo esto contribuye a crear una saturación de signos variados e inestables que se van superponiendo como las distintas capas de un milhojas y que indican la existencia de claves que, por su misma proliferación, hacen imposible una interpretación unicista que pueda abarcar las múltiples facetas de una película en constante proceso de diseminación y de «diferencia» de su sentido.

El carácter diseminado de la narración hace posible varios relatos que se van contradiciendo unos a otros lo cual induce una indecidibilidad entre las dos grandes vertientes posibles de la película. No se trata de optar por una u otra

¹⁵. Escena 14 de la edición DVD.

y decidir si los personajes viven una tragedia en su nivel de realidad o si sólo la proyecta Lorenzo en sus escritos, si el narrador secundario y la enunciación primera son una misma instancia, se trata de admitir que no se puede zanjar, que las dos eventualidades existen juntas, no porque la película sea polisémica —y respecto a esta noción, siempre insistió Derrida en que la diseminación no era lo mismo que la polisemia (DERRIDA, 1972a)— sino porque cada opción brota de la otra y a su vez la genera. Lo que *Lucía y el sexo* pone de manifiesto es que no sólo el sentido es múltiple sino que va construyéndose al mismo tiempo que se deconstruye y que estos procesos no son en absoluto sucesivos sino simultáneos e inherentes. Dejaré que concluya Derrida a propósito de este proceso de constante germinación: «[l]a inseminación "primera" es diseminación. Huella, injerto del que se pierde la huella. Que se trate de lo que llamamos "lenguaje" (discurso, texto, etc.) o de sembradura "real", cada término es un germen, cada germen es un término. El término, el elemento atómico, engendra dividiéndose, injertándose, proliferando. Es una semilla y no un término absoluto. Pero cada germen es su propio término, posee su término no fuera de sí sino en sí como su propio límite interior, haciendo ángulo con su propia muerte»¹⁶.

Referencias Bibliográficas

- DERRIDA, Jacques (1972): *Marges — de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1972a): «La double séance» en *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (2002): *Au-delà des apparences*, (entrevista con Antoine Spire) Bordeaux, Le Bord de l'Eau.
- GARCÍA DÜTTMANN, Alexander (2004): "Poésie et vérité de la déconstruction", en *Europe, Jacques Derrida*, n° 901, mayo.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

¹⁶. «L'insémination "première" est dissémination. Trace, greffe dont on perd la trace. Qu'il s'agisse de ce qu'on appelle "langage" (discours, texte, etc.) ou d'ensemencement "réel", chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C'est une semence et non un terme absolu. Mais chaque germe est son propre terme, a son terme non pas hors de soi mais en soi comme limite intérieure, faisant angle avec sa propre mort» (DERRIDA, 1972a: 337-338).

- GROSSMAN, Evelyne (2004): “La vérité blessante” en *Europe, Jacques Derrida*, n° 901, mayo, pp. 18-22.
- HABERMAS, Jürgen (1988): *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard.
- MEDEM, Julio (2001): *Lucía y el sexo*, Madrid, Ocho y Medio Libros de Cine.
- METZ, Christian (1991): *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- PINTOR, Iván (2008): «Los rostros de Mari: el cine de Julio Medem y el imaginario mitológico vasco» en *Le cinéma de Julio Medem* (Marie-Soledad Rodríguez ed.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 123-145
- THIBAudeau, Pascale (2005): «La función del círculo en la elaboración espacio-temporal de las películas de Julio Medem», en *Historia (s), Motivos y formas del cine español* (Pedro Poyato Sánchez dir.), Córdoba, Editorial Plurabelle.
- ZYMA, Pierre V. (1994): *La déconstruction. Une critique*, Paris, P.U.F.

DECONSTRUYENDO A DEXTER. MICROANÁLISIS Y REINTERPRETACIÓN DE UNA SERIE TELEVISIVA EN LA WEB

DECONSTRUCTING DEXTER. MICROANALYSIS AND REINTERPRETATION OF A TELEVISION SERIES ON THE WEB

Rafael Marfil Carmona

Escuela Superior de Comunicación de Granada

Resumen:

El presente artículo expone, de forma resumida, un planteamiento metodológico para analizar producciones audiovisuales, aportando un ejemplo concreto de las posibilidades que ofrece la web para finalizar ese proceso a través de la expresión creativa. Se propone una metodología integradora aplicable, en el caso aportado, a un ejercicio de microanálisis de la secuencia introductoria a la serie de televisión Dexter (M. Cuesta, T. Goldwyn y R. Lieberman; Showtime television, 2006), mostrando finalmente un interesante ejemplo de reinterpretación en la web, como es el *remake* titulado Malviviendo (malviviendo.com), ejemplo del uso del lenguaje audiovisual y los nuevos medios de difusión (youtube e Internet TV) como fase final de un proceso conceptual-creativo. El recorrido analítico parte de una reflexión conceptual y crítica para finalizar en la expresión a través de los propios medios audiovisuales.

Palabras clave:

Microanálisis; televisión; series; Internet; Cultura Visual; Educación Audiovisual

Key words:

Microanálisis; Television; series; Internet; Visual culture; Audiovisual Education

Abstract:

This communication presents, in summary, a methodological approach to analyze audiovisual productions, providing a concrete example of the possibilities offered by the web to complete this process through creative expression. It proposes an integrative methodology applicable in the case reported, a practice of introductory sequence microanalysis of the television series Dexter (M. Cuesta, T. R. Goldwyn and Lieberman, Showtime television, 2006), finally showing an interesting example of reinterpretation on the web, as is the remake entitled Hustler (malviviendo.com), example of the use of audiovisual and new media (YouTube and Internet TV) as the final phase of a conceptual-creative process. The analytical practice part of a conceptual and critical thinking to finish in the expression through the audiovisual media themselves.

El poder de la inteligencia se ha sustituido por el de los medios de comunicación. Todo es espectáculo.

“La cultura sin cultura”, César Antonio Molina, El País 25/11/2010

1. Introducción

Todo es comunicación, efectivamente, en la sociedad contemporánea. En ese contexto, el lenguaje audiovisual y multimedia es la manera de concebir, escribir y contar lo que ocurre en el siglo XXI. Este artículo no es más que un ejemplo concreto de las posibilidades que hoy día ofrece Internet para expresar la capacidad crítica a través de contra narrativas inspiradas en la televisión. Un ejemplo que se muestra a través de un recorrido analítico integrador, en una apuesta por fundir y confundir teorías que no deberían ser, desde mi punto de vista, tan irreconciliables.

Los tradicionales esquemas que sintetizaban el proceso de la comunicación (emisor-canal-código-receptor) han dejado paso a una estructura en red, basada en continuas afirmaciones, reafirmaciones y empoderamientos individuales o grupales. Es una nueva sociedad digital, fundamentada en relaciones y posiciones de dominio, con unos cimientos que, lejos de convertir cualquier proceso en una gran *metanarrativa* (LYOTARD, 2008)¹, convierten nuestro entorno en un ámbito cambiante e inconsistente o, en palabras del pensador Zygmunt Bauman (2007), en una sociedad líquida.

Sin duda, continuamos en la Civilización de la Imagen (FULCHIGNONI, 1972), aunque no es un dominio excluyente, ya que la representación visual comparte su reinado con un nuevo uso de la palabra, fiel a la esencia lingüística comunicacional, aunque distante en lo que se refiere a la norma. El chat, la videoconferencia, la utilización de redes sociales como twitter o facebook, así como los blogs, siguen fundamentándose en la utilización del lenguaje escrito. En ese proceso, lo televisivo continúa siendo el efecto de

¹ Haciendo referencia a la terminología de los autores de la Posmodernidad, quizá la cultura digital y audiovisual sea nuestra actual “metanarrativa”, considerada como un referente ideológico y cultural.

mayor influencia y atracción para todas las generaciones. Internet está sustituyendo el tradicional modelo de la televisión por una programación microfragmentada y a la carta, que se personaliza segundo a segundo. Es la oferta de youtube, como un gran mosaico que consigue hacernos creer que seleccionamos con criterio, a nuestra voluntad, en un “lugar” donde está todo.

Las nuevas posibilidades técnicas permiten a la ciudadanía convertirse en productora de televisión, invirtiendo el tradicional proceso de comunicación. Realizamos vídeos y los difundimos a través de la red. También somos distribuidores, proponiendo visionados en nuestro espacio personal de internet. En todo ese entramado, nuestras posibilidades creativas van por delante de la capacidad crítica ante los contenidos audiovisuales y multimedia. Por este motivo, es más urgente que nunca trabajar para una ciudadanía más crítica, capaz de leer y utilizar imágenes y sonidos como algo que va más allá del juego o del ocio.

La necesidad de alfabetización audiovisual y la educación para una ciudadanía crítica son cuestiones que pocas personas ponen en duda, por muy “integrada”² que sea su postura ante el mundo y ante el universo audiovisual. Propongo, por tanto, la utilización del término Cultura Audiovisual frente a Cultura de la Imagen. También el empleo del concepto Civilización Audiovisual frente a la Civilización de la Imagen. En este sentido, además de la omnipresencia de mensajes visuales, hay que reivindicar la importancia del sonido, considerando la audiovisión (CHION, 1993) como la esencia de ese proceso creador y perceptivo. Es importante destacar que internet es un medio que acoge de una forma especial lo televisivo. Así, el tradicional concepto de televisión como canal que difunde mensajes a audiencias masivas ha experimentado un proceso de hibridación, y se adapta a la nueva estructura en red de la Cultura Digital. En muchos casos, como en el ejemplo analizado (malviviendo.com), comprobamos la rapidez de respuesta ciudadana que permiten estos nuevos medios, ya que se trata de

² Continúa vigente esa doble visión del fenómeno mediático en general y de la cultura visual y audiovisual en particular (Eco, 1990)

una modesta producción televisiva. En este tipo de fenómenos, destaca el respeto a ciertos rasgos discursivos propios de las series de televisión, que se han instalado de forma cómoda en entornos de difusión y percepción digital. En el caso comentado, se reinterpreta y adapta una serie de televisión de éxito, como es Dexter. De Miami a Andalucía, en un proceso de representación audiovisual que se convierte de camino en un interesante diálogo intercultural. Este texto propone, en resumen, un método integrador que realiza un recorrido desde la perspectiva estructuralista hasta la integración con algunos procedimientos propuestos desde la Cultura Visual y las metodologías artísticas de investigación, estas últimas basadas en el lenguaje visual y audiovisual como vía también para desarrollar conceptualmente el análisis.

Se trata, en definitiva, de acoger, integrar y comprender nuevos procesos que ahora son posibles gracias a las posibilidades de la Cultura Digital. Aprender a conocer las posibilidades de “reinterpretar la interpretación” que existen hoy día, y que los jóvenes dominan a la perfección, quizá más en la faceta técnica que conceptual. Sin embargo, ese visionado y análisis debe basarse y tener en cuenta todo el corpus académico e investigador que ha venido desarrollando la Comunicación Audiovisual durante las últimas décadas, y que debe mucho a la presencia de la semiótica estructuralista y a la perspectiva narratológica. Es la herencia de otros campos de las Ciencias Humanas y Sociales, aplicada a la realidad cinematográfica de otro tiempo, pero también a los procesos de representación audiovisual de la actualidad. Como veremos en el siguiente apartado, se integran perspectivas en esa metodología esbozada para el análisis y la creación audiovisual. Modos de abordar la Civilización de la Imagen (Civilización Audiovisual) que constituyen, en la actualidad, un verdadero puzle de teorías.

2. Marco conceptual. El puzle contemporáneo de las teorías

Adaptarse a un mundo complejo, cuya esencia solo puede comprenderse desde la consideración de su funcionamiento en red, pasa necesariamente

por aplicar la interdisciplinariedad en los procesos investigadores y en el debate académico. Más allá de palabras vacías, debemos emprender realidades efectivas en lo relativo a la Educación Audiovisual, recogiendo un término de Len Masterman (1996) que cobra más vigencia que nunca. Este artículo es un ejemplo, a partir del estudio de caso y del análisis comparado de la secuencia inicial de la serie Dexter y la reelaboración en la red titulada Malviviendo. Se comparan estrategias discursivas y elementos simbólicos. Finalmente, se apunta, como conclusión fundamental, la idoneidad de finalizar un proceso de comprensión crítica de un texto audiovisual mediante el uso del propio lenguaje audiovisual.

Veamos, por tanto, algunas referencias para saber qué es lo que se integra en esta metodología. Existen múltiples perspectivas, heterogéneas y, en muchos casos, aparentemente irreconciliables. Por ejemplo, lo cuantitativo y cualitativo ha mostrado siempre sendas diferentes, aunque se trata en realidad de dos caras de la misma moneda, complementándose de una forma muy interesante en el estudio de la comunicación audiovisual. Ejemplo de ello es el Análisis de Redes Sociales (ARS) y sus posibilidades de aplicación al fenómeno cinematográfico. Por otra parte, aparece el tradicional sustento metodológico que ofrece el estructuralismo y la semiótica en el campo del análisis fílmico, algo que es innegable si revisamos la calidad intelectual de las aportaciones (Barthes, Eco, Metz, Casetti, Zunzunegui). Esta propuesta se basa en el interés de hacer compatible este recorrido la visión de los estudios culturales con la tradicional perspectiva de análisis fílmico, aunque no es una tarea fácil ni de una aplicación didáctica sencilla. El audiovisual puede generar situaciones caóticas de investigación o, por el contrario, fructíferos diálogos entre disciplinas.

Esa integración debe contemplar lo textual y contextual, dando cabida en el análisis y la didáctica de la comunicación audiovisual al ámbito formal y narrativo, pero también a los aspectos culturales y antropológicos; al factor comunicacional, sin descuidar la faceta artística y expresiva (a los que se hace referencia en este texto como rasgos formales). El análisis de esos elementos narratológicos y de las estrategias discursivas se sintetiza en este artículo,

evitando detalles descriptivos e inventarios de recursos. Así, se realiza un comentario centrado en significados y simbología de esos elementos (llave-intimidad / fuerza-agresividad / mitades-doble personalidad). En este último apartado, será necesario un paso más, fomentando la visión crítica desde la propia acción creadora (GARDNER, 1994). La serie televisiva en internet *Malviviendo* es un ejemplo del uso de los propios medios artísticos (audiovisuales) para expresar una visión conceptual y crítica.

Más allá de la palabra y, precisamente, en plena Civilización de la Imagen o Civilización Audiovisual, es posible el uso de los propios medios artísticos como vía de investigación y acción crítica, una línea de actividad que se convierte en metodología dentro del campo de la Educación Artística (Marín, 2003). Todo ello, además, sin perder de vista la presencia de una apuesta por la pedagogía crítica (Giroux, McLaren), dirigida directamente a la desmitificación y a la formación para una ciudadanía consciente de la fuerza de estos procesos de representación audiovisual. Sin embargo, el método propuesto recoge las propuestas de la Pedagogía Crítica como filosofía y base conceptual, más que como procedimiento específico, ya que el análisis fílmico dispone de un conjunto de procedimientos perfectamente válidos.

En la ubicación dentro de esos procesos, destinada no ya a averiguar cómo vemos y oímos estas producciones audiovisuales, sino cómo nos conforman estas representaciones a nosotros mismos (Brea, Hernández), encontramos las bases de la Cultura Visual como paradigma o perspectiva específica. Todo, sin olvidar un escalón más elevado de reflexión, que se construye con las aportaciones de pensadores como Baudrillard, Lipovetsky o Bauman, en un argumentario que se concibe, en muchos casos, desde la sociedad posmoderna. Del análisis formal al cultural, de lo evidente a lo oculto, de lo conceptual a lo creativo, algunas piezas de ese puzle contemporáneo de teorías se convierten en herramientas con un alto grado de aplicabilidad en el análisis de producciones audiovisuales. Se trata de la acción didáctica y crítica, en resumen, a través de la integración de perspectivas.

3. Síntesis de una metodología integradora

El recorrido propuesto se inicia en la interpretación narrativa, simbólica y cultural para finalizar sugiriendo una reinterpretación mediante la utilización del propio lenguaje audiovisual y multimedia. Se comparan recursos y símbolos, por expresarlo de forma resumida. El ejemplo de Malviviendo fue aportado en clase de Análisis Audiovisual en tercer curso del Grado en Comunicación Audiovisual de la Escuela Superior de Comunicación de Granada³. Aunque es una producción realizada con bajo presupuesto, contiene algunas características que la convierten en una verdadera “contra narración” con calidad televisiva y apariencia profesional, por lo que es un modelo de una réplica al medio televisivo realizada desde Internet. Un ejemplo, en el caso aportado, para realizar un ejercicio similar con intenciones didácticas. No obstante, dada la calidad de esta serie *on line*, en el fomento didáctico de la capacidad crítica y el análisis audiovisual no debe importar tanto la brillantez del resultado como inculcar procesos que hagan interiorizar la capacidad crítica.

Para desarrollar un microanálisis se propone avanzar desde los aspectos exclusivamente formales (fotografía, elementos de la imagen, realización) hasta la descripción de elementos simbólicos en un proceso de interpretación de significados (analizamos y comparamos), una vez que tenemos en cuenta determinados factores culturales y contextuales de interés. Se trata de ir, por tanto, desde la descripción hacia la interpretación; del análisis textual a los factores contextuales.

Al no existir un método único, por la naturaleza compleja del texto audiovisual, se sugiere un resumen mediante un esquema general, con la intención de que sea operativo y aplicable, huyendo de excesivos academicismos y respondiendo a una intención práctica en lo que supone un análisis válido para trabajar en diversos contextos educativos.

³ Se trata de una aportación del estudiante de tercero de la Escuela Superior de Comunicación (ESCO) Alonso Tenorio Jiménez en un práctica de análisis audiovisual durante el curso 2009-2010, conocedor de la serie de televisión on line. Su aportación transformó el curso y el sentido del análisis de Dexter.

Descripción inicial de los datos básicos de la producción: Fecha, Medio, fecha y día de emisión (en el caso de t.v.), director (editor en informativos t.v.), guión, fotografía, banda sonora, intérpretes, soporte y duración, etc.

El sentido del itinerario que sigue es aportar un criterio uniforme a la hora de conocer los rasgos básicos de un texto, garantizando así cierta uniformidad en la acción comparativa.

a) Aspectos metodológicos

- a) Delimitación de objetivos.
- b) Explicación del método de trabajo.
- c) Formulación de hipótesis.

b) Descripción

a) Faceta técnica: soporte, características relativas a la forma, color, elementos gráficos, materia. Recursos técnicos específicos (travelling, iluminación, revelado, profundidad de campo perspectivas de cámara, transiciones, duraciones de planos y secuencias, etc)

b) Faceta expresiva o de comunicación. Contenido informativo. Tema, contenidos y estructura elemental. Nivel de denotación;

Descripción narrativa; Historia (descripción de los elementos fundamentales de la diégesis -personajes, acciones, espacio y tiempo-); Posicionamiento del autor y narrador: focalizaciones. Códigos elementales que aparecen.

c) Interpretación

- a) Textual. Cualidades destacables del aspecto compositivo (claridad, contraste, armonía, equilibrio, ritmo y centrado). Interpretación de los recursos técnicos y narrativos descritos anteriormente (antes de aplicar la información del contexto). ¿Qué expresa lo descrito?
- b) Contextual: Circunstancias de producción, intención del autor, medios de difusión, panorama mediático y, sobre todo, la cultura que

genera esa producción. Este apartado debe enriquecer y confirmar las interpretaciones textuales.

Conclusiones objetivas + personales.

d) Expresión creativa

Utilización de esos elementos conceptuales a través de procesos de creación, utilizando los propios medios audiovisuales. Conexión de las ideas con la creación audiovisual. La visión crítica se puede expresar, por tanto, a través del análisis y la creación.

4. Microanálisis de Dexter

Título: Dexter

Productora: Showtime

Nacionalidad: EE.UU.

Año: Primera temporada en 2006.

Dirección: M. Cuesta, T. Goldwyn y R. Lieberman

Producción: Robert Lloyd Lewis, John Goldwyn, Sara Colleton, Clyde Phillips

Reparto: Michael C. Hall, Julie Benz, Jennifer Carpenter, Erik King, Lauren Velez, David Zayas, James Remar.

Director de fotografía: Romeo Tirone

Música: Daniel Licht

Idea original: James Manos, JR.

Basada en la novela *Darkly Dreaming Dexter*, de Jeff Lindsay (2004).

Para desarrollar el análisis de una serie de televisión, como es el caso de Dexter, puede ser oportuno abordar un fragmento en profundidad, haciendo extensivas estas conclusiones a un texto completo (el capítulo, todas las temporadas de la serie) que también debe conocerse en profundidad. Nos remitimos, por tanto, al microanálisis (ZUNZUNEGUI, 1996) como ejercicio de fragmentación que haga más operativa nuestra búsqueda de significados y simbología.

Conviene aclarar previamente la ubicación narrativa del fragmento analizado. Dexter, el personaje que aparece en la secuencia introductoria a cada uno de los capítulos, es el protagonista de la serie. Se trata de un asesino que desarrolla y oculta una doble personalidad a lo largo de toda la narración, ya que trabaja como forense especializado en análisis de sangre en la Policía de Miami. “El oscuro pasajero” (concepto utilizado en la novela original y en la serie) es la referencia a esa faceta oculta y secreta de Dexter, que mata y descuartiza a personas culpables de algún delito de sangre que tenga connotaciones especiales de crueldad o que se evadan de la justicia por cualquier motivo.

Aplicando ese recorrido propuesto en el esquema, que va de los aspectos formales a la conceptualización simbólica y cultural, se mencionan algunas de las conclusiones principales, resultado del desarrollo de una práctica analítica en tercer curso de Comunicación Audiovisual en la Escuela Superior de Comunicación de Granada (ESCO), durante el curso 2009-2010.

4.1. Formas, texturas y sabores

El ejercicio de análisis aportado es un recorrido desde los recursos y la simbología hasta el contexto y los factores culturales. La esencia del ejercicio comentado es aprender a diferenciar descripción de interpretación, así como otras dualidades, como es el caso de texto y contexto. Lo primero, por tanto, es una descripción e interpretación de los aspectos lingüísticos y formales. Se exponen algunos recursos destacados, anticipando y proponiendo una interpretación simbólica, aunque en muchos casos sea evidente. La acción principal de levantarse y hacer el desayuno por parte de Dexter responde a un detallado discurso del color, las formas y las texturas, haciendo de cada instante de ese momento cotidiano una sugerencia sensitiva y corpórea. Aparece la textura de la piel, fundamental en la esencia narrativa de toda la serie, ya que es el objeto de deseo (mortal en este caso) del protagonista. Brazo, rostro, piel durante el afeitado, carne en la sartén, jugosidad del pomelo (figura 1), granos de café, etc. Todo son texturas en esta breve

secuencia introductoria, aportando desde los recursos audiovisuales la sugerencia de aquello que no solo se ve, sino que puede olerse, tocarse o saborearse. Tal y como sucederá a lo largo de esa presentación, lo que en un principio es un agradable objeto de deseo que provoca identificación afectiva con el protagonista, pasa a convertirse en motivo de repulsión y terror al conocer la verdadera historia oculta de este personaje.

De igual modo, el color adquiere un significado especial. De forma evidente, un rojo intenso, en diferentes gamas, tal y como sucede con la sangre, aparece durante todo el texto, siempre combinado con blanco o con otros tonos que indican la pureza del protagonista en esa cara amable necesaria por parte de Dexter para ir cada mañana al trabajo. En el apartado contextual, podemos comprobar la presencia de ese contraste entre rojo y blanco (sangre e inocencia) en toda la cartelería e imaginario promocional de esta producción televisiva (se considera la producción y promoción como acciones “fuera del texto”). Muchas de estas conclusiones, a pesar de ser evidentes, sorprenden a un alumnado que lee otras claves habitualmente en la producción audiovisual, más vinculadas a conocer en profundidad la trama y a interpretar sagazmente guiños argumentales de los que, por cierto, este texto está lleno.



Figura 1. Imágenes de la secuencia inicial de la serie analizada.

4.2. Dualidades y ejercicios compositivos de fotografía

Miramos, efectivamente, como miramos un cuadro. Después, miraremos hacia la secuencialidad. Un proceso que sería pobre si se detuviera ahí, pero que continúa hacia otras visiones y hacia la comprensión de la cultura que

genera un fragmento audiovisual de estas características. En este sentido, además del uso de colores, formas, texturas y otras sugerencias perceptivas, es importante la acción compositiva en un cuidado tratamiento de la fotografía. La ubicación de los elementos en cuadro hace que la secuencia introductoria de la serie Dexter sea un ejercicio permanente de dualidades que se enfrentan y, en muchas ocasiones, luchan en el interior del propio encuadre (de la pantalla). Destaca la presencia de la sangre, en estructuras verticales de división del encuadre, además de un juego que, por evidente, no deja de ser ingenioso, como el filete, el pomelo o el huevo que se parten en dos mitades exactas. Además, y vinculado a la acción aparentemente cotidiana, dos manos tiran hacia lados opuestos de un mismo cordón para atarse los zapatos o utilizar un mismo hilo dental (figuras 2 y 3).



La
ubi

Figuras 2 y 3. Imágenes de la secuencia analizada. Lucha de fuerzas (personalidades) y presencia compositiva de una permanente dualidad

cación de pesos visuales en el encuadre, tal y como hemos aprendido en las bases de la Teoría de la Imagen



(VILLAFANE, 1996), mantienen su vigencia a modo de punto de partida fundamental para entender cómo significan los mensajes audiovisuales. Si miramos con más detalle aún, es el cuchillo (símbolo de ese “oscuro pasajero” que porta Dexter) el que divide en dos el encuadre en diferentes ocasiones. Los propios granos de café, en su individualidad, se perfilan en dos mitades. Uno de los planos muestra a Dexter frente al espejo. Ante el espejo, la escasa profundidad de campo es un rasgo formal y un recurso audiovisual que desdibuja y hace aparecer borroso al personaje que está mirando “desde el otro lado” (figura 4).

Alguna imagen detenida en el final de la secuencia, deja clara esa división de su personalidad al salir por el pasillo de su bloque de apartamentos y dirigir una sonrisa al mundo. Nada más sencillo y más perverso a la vez que esas permanentes dualidades.



Figura 4. Imagen de la secuencia analizada. Hay una personalidad oculta del personaje principal.

4.3. Personaje y acción narrativa

Estamos ante un personaje que se va mostrando parcialmente. Se despierta matando, con un manotazo a una mosca, y finaliza esa secuencia inicial mirando a cámara, desafiante, para dejar cerrado con llave ese reducto de intimidad que es el apartamento donde, por el contexto narrativo de la serie, sabemos que guarda una muestra de sangre de cada una de sus víctimas. Un hombre que no se muestra de forma evidente durante el desarrollo del fragmento. Lo conocemos matando, o cortando, o moliendo o devorando un trozo de carne, envuelto en los plásticos para confundirnos con su propio método para descuartizar. Tras de sí, a cada lado de ese rostro que mira vemos un universo más sombrío o más iluminado. Es un permanente juego de dualidades.

4.4. Banda Sonora

La música original nos lleva a un aire de tragicomedia, ya que percibimos connotaciones humorísticas de una situación cotidiana que, realmente, oculta la vida real de un asesino en serie. El tema principal, asociado al misterio sobre ese lado oscuro, está también presente de forma oculta. El sonido de las propias texturas anteriormente citadas, y de la cuchilla contra

la piel, refuerzan la implicación de ese elemento sonoro en la propia acción narrada.

4.5. Referencias intertextuales

Significan un paso más en nuestro proceso de análisis, saliendo de lo que nos dice el propio texto y dirigiendo nuestra mirada a la propia historia del cine. El crimen es, posiblemente, uno de los hilos conductores que más narraciones cinematográficas ha generado, por lo que resulta fundamental trasladar la continuidad de estas presencias narrativas, desde el cine mudo hasta el auge contemporáneo de las series televisivas relacionadas con asesinatos. Esta enseñanza es más importante al trabajar con jóvenes que, aún sin reconocerlo, agradecen contemplar una visión histórica del hecho



cinematográfico. En otras palabras, la referencia a otros textos es un modo de hacer presente la historia del cine de forma transversal. En este sentido, surge en el plano detalle del sumidero un guiño a la archiconocida escena de la ducha en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Ahondando más en la doble personalidad del asesino, encontramos un paralelismo asombroso en un *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (John S. Robertson, 1920) (figura 5).

4.6. Contexto de producción televisiva

El contexto, más que un marco de erudición, debe llevarnos a comprender la cultura que genera una producción televisiva de estas características. Antes de dar un paso más allá de un sistema de producción que juega con nuestro doble perfil, en una cultura cinematográfica que originariamente no respetaba esas gamas de grises como en la actualidad, aparece el interés por conocer o reflexionar en torno al fenómeno expansivo de las series de televisión. Un proceso y una moda fomentados, sin duda, por la

transformación de las pautas de consumo, por el acceso al visionado a través de Internet y por la enorme calidad de este tipo de producciones. La televisión, citando a Concepción Cascajosa, se ha convertido en la “caja lista” (2007), por el aprovechamiento de las posibilidades que ofrecen estos formatos.

4.6. Identificación con asesinos. Educación en valores

El bien y el mal están presentes. Dualidades que no nos resultan extrañas, pero que en ocasiones se confunden en el protagonista. Componentes como la identificación afectiva, aplicación de códigos éticos, valores de fidelidad a su familia y a la idea del bien, aplicación ortodoxa del castigo justiciero al malhechor, etc, son patrones a los que estamos acostumbrados en la industria cinematográfica norteamericana, pero que llegan y comunican toda su complejidad con mucha más fuerza gracias a la calidad del discurso y la acertada puesta en escena y planteamiento narrativo que plantea esta serie.

Se han descrito, a lo largo de este recorrido, cada uno de los elementos simbólicos que nos llevan a comprender y asimilar de forma crítica esas dualidades, a aproximarnos a las estrategias que utiliza lo audiovisual para crear o deshacer determinados mitos. Todo, partiendo del lenguaje audiovisual, pero sin perder de vista factores culturales de primer orden, como la intuición de no estar analizando estas imágenes, sino que ellas son ellas las que conforman nuestra vida cotidiana y, por un sistema de goteo permanente, nuestra esencia y concepción del mundo.

4.7. Expresión creativa

No hay espacio, en esta síntesis, para integrar los factores culturales con la profundidad que merecen. Sin embargo, si continuamos con la aplicación del esquema propuesto, sería momento para aprovechar el acceso a las nuevas tecnologías y a canales de creación y difusión como internet. Emplear el lenguaje audiovisual para expresar una opinión crítica sobre nuestro entorno y, por lo tanto, sobre los mensajes audiovisuales que forman parte de ese

entorno. Durante la experiencia de análisis en el Aula, en el contexto del debate sobre esas reinterpretaciones artesanales, apareció un ejemplo perfecto de las contra narrativas en la web. La serie de televisión on line Malviviendo (www.malviviendo.com), cuya esencia se comenta en el siguiente apartado.

5. Contra narrativas en la red

La universalización de los medios tecnológicos y el acceso a esas herramientas de producción audiovisual han hecho posible la práctica del *remake*, en un grado más o menos artesanal. Un ejemplo de ello lo encontramos en la serie de televisión Malviviendo.com, concebida efectivamente como un *remake*, pero desde una óptica crítica. Los autores presentan sus señas de identidad de la siguiente forma:

“Somos un grupo de jóvenes que hemos terminado los estudios y, tras engrosar las listas del paro hemos decidido dar un paso al frente y crear nuestra propia serie, sin presupuesto de producción (¿acaso 40 euros para el primer capítulo puede considerarse presupuesto?), con pocos medios técnicos y con mucha imaginación”. <http://malviviendo.com/nosotros> (consultado el 21 de noviembre de 2010)

La posibilidad de difundir una serie a través de internet, realizarla con calidad y, de camino, expresar una visión crítica de lo televisivo utilizando su propio lenguaje, es realmente una transformación importante en el proceso de de comunicación social vigente hace poco más de diez años. Todo ello, además, desde una identidad propia de jóvenes del siglo XXI, que demuestran que lo importante es el concepto y la capacidad crítica y expresiva frente a los alardes tecnológicos.

5.1. Reinterpretación

Cada uno de los recursos formales y de los elementos destacados por su valor simbólico encuentran un referente directo en la secuencia introductoria de la serie Malviviendo, que es una reinterpretación plano a plano. La Banda

Sonora es la misma, y la sucesión de imágenes es un reflejo del original desde otras latitudes y realidades más cotidianas. Donde teníamos un pomelo aparece un melón; el filete se convierte en una loncha de embutido. En lo relativo a la producción, donde teníamos “showtime”, ahora tenemos “different”, como no puede ser de otra manera. Si Dexter amanecía en un lado del encuadre, el protagonista de Malviviendo lo hace en el contrario; si Dexter se afeitaba, nuestro personaje principal se anilla las rastas; donde había un energético desayuno aparece un rollito de primavera (lo que indica que se levanta a otra hora); Si antes se hacía café o zumo, en la serie de estos jóvenes se fuma yerba, una acción que se convierte en el “principal crimen” de nuestro protagonista. El paralelismo del personaje y sus acciones es evidente (figura 6). Tras enfundarse la camiseta en la misma situación, aparece una gorra de lado, con el sugerente icono de la Expo 92 y todo lo que supuso para una nueva generación de andaluces. La llave que antes cerraba un apartamento, ahora cierra una caravana.



Figura 6. Imagen de la secuencia inicial de Malviviendo. Hay un paralelismo y una visión crítica a través de la reinterpretación constante.

Como afirman sus autores, se trata de “una serie transgresora, gamberra, que pretende romper moldes” (<http://malviviendo.com/nosotros>). La barrera que sí han saltado es aquel concepto tradicional que los limitaba a ser meros espectadores, ya que han podido convertirse en parte activa. Son ciudadanos críticos, y expresan esa visión a través del lenguaje audiovisual, manteniéndose cercanos a las historias propias de su entorno. Como ejemplo de esa transformación en los habituales patrones de producción y difusión cinematográfica, no resulta fácil encontrar nombres propios en su web, lo que indica también el aire colectivo del proyecto. Sólo podemos saber por los

créditos que se trata de una producción en la que participan David Valderrama, Carlos Medrano, Manuel Noguera, Carlos Lee Ferrer, Javier Hidalgo, Tomás Moreno como Director de Fotografía, la música de Javi Leria y Antonio Velázquez, con producción de Antonio Domínguez y la dirección de David Sainz, aunque esa distribución evidencia un sistema de trabajo repleto de responsabilidades compartidas. Además, la *web* malviviendo.com responde a las características de búsqueda de financiación a través de un modelo de apoyo y red social. Es una serie que se exhibe exclusivamente *on line*.

El juego desde la metarreferencia implica un alto nivel de alfabetización audiovisual y de capacidad crítica, tanto para los que han hecho este remake como para los que aprenden a valorarlo. A partir de ahí, malviviendo.com sirve como ejemplo de la forma creativa en la que debe finalizar un proceso analítico. La enseñanza del análisis audiovisual puede dirigirse hacia este tipo de acciones, sin perder de vista lo bueno que aporta cada conjunto de teorías y cada sistema de trabajo.

6. Conclusiones y propuesta para la Educación Audiovisual

El posicionamiento interdisciplinar y la aportación del ejemplo comparativo Dexter –Malviviendo nunca debe llevar a detenernos en la anécdota específica del caso analizado, sino ayudarnos a trascender desde estos ejemplos para aportar algunas conclusiones importantes:

- El diálogo entre disciplinas y perspectivas metodológicas es posible, seleccionando aportaciones dentro del complejo puzzle de teorías que confluyen en el análisis fílmico. Ese planteamiento integrador requiere un mayor esfuerzo metodológico y una oportuna selección de las acciones y criterios que aporta cada sistema de trabajo.
- El esfuerzo teórico-analítico en el marco de la Comunicación Audiovisual debe orientarse a fomentar una ciudadanía más crítica en general y unos profesionales más conscientes de las oportunidades

creativas y conceptuales que ofrece este medio de expresión. Más aún tras el cambio de paradigma que conlleva la Cultura Digital.

- El análisis audiovisual en particular y la enseñanza de la comunicación en general no deben perder de vista la conexión con un conjunto de valores y realidades culturales que nos conforman. La comunicación es un permanente ejercicio de Responsabilidad Social, tanto en el plano informativo como en sector de la ficción cinematográfica.
- Encontramos elementos que significan, a los que damos sentido y que nos dan sentido en el contexto de una sociedad. Siempre existe la posibilidad de un análisis consistente, aplicable en contextos educativos.
- El microanálisis y la búsqueda de reinterpretaciones en la red constituye un ejercicio didáctico que ofrece muchas posibilidades en la educación para una cultura digital.
- Internet y los nuevos canales de producción y difusión se han convertido en herramientas de gran importancia para expresar una visión crítica del mundo por parte de la ciudadanía.
- El proceso analítico puede finalizar en una fase de expresión creativa, ya que la alfabetización audiovisual y digital no debe detenerse en el debate conceptual, sino avanzar para reinterpretar los mensajes a través de los propios medios y lenguajes audiovisuales.

Referencias Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean, (2005): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- BAUMAN, Zygmunt, (2007): *Tiempos Líquidos*. Barcelona, Tusquets
- BAUMAN, Zygmunt (1999): *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2001): *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- BREA, José Luis, (ed.) (2004): *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. Murcia, CENDEAC.

- CASCAJOSA VIRINO, Concepción, (ed.) (2007): *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*. Barcelona, Laertes.
- CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- CHION, Michel, (1993): *La audiovisión*. Barcelona, Paidós.
- ECO, Umberto, (1990): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen y Tusquets Editores.
- FULCHIGNONI, E., (1972): *La Civilisation de L`image*. Paris, Ed. Payot. Petite biblioteque payoy.
- GARDNER, Howard, (1994): *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona, Paidós.
- GIROUX, Henry A. (1996): *Placeres inquietantes*. Barcelona, Paidós.
- HERNÁNDEZ, Fernando, (2000): *Educación y cultura visual*. Barcelona, Octaedro.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, Anagrama.
- LYOTARD, Jean-François, (2008): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- MARÍN VIADEL, Ricardo (coord.) (2003): *Didáctica de la Educación Artística*. Universidad de Granada.
- MCLAREN, P. y KINCHELOE, J.L. (2008) (eds.): *Pedagogía crítica. De qué hablamos, dónde estamos*. Barcelona, Grao.
- MASTERMAN, L., (1996): *La enseñanza de los medios de comunicación*. Madrid, Ediciones de la Torre.
- METZ, C. (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine*. Volumen I. Barcelona, Paidós.
- POYATO, Pedro, (2006): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fof-cinema-tográfica*. Granada, Grupo Editorial Universitario.
- TRAPERO, Patricia, (ed.) (2010): *Dexter. Ética y estética de un asesino en serie*. Barcelona, Laertes.
- VILLAFAÑE, J. y MÍNGUEZ, N. (1996). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid, Pirámide.
- ZUMALDE, Imanol, (2006): *La materialidad de la forma filmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- ZUNGUNEGUI, S. (1996): *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Barcelona, Paidós.

LA FOTOGRAFÍA DE LA CULTURA POPULAR A PARTIR DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA (1975-1990)

POPULAR CULTURE PHOTOGRAPHY FROM THE SPANISH DEMOCRATIC TRANSITION (1975-1990)

María Jesús Velasco

Universidad Camilo José Cela

Resumen:

El profundo cambio que se produjo en nuestro país a partir de la transición democrática tuvo repercusiones en las manifestaciones de la cultura popular, lo que llevó implícito un consecuente cambio en las maneras de ver y, por lo tanto, de fotografiar los ritos y las tradiciones de nuestro país. Todo ello tuvo consecuencias en la diversidad de trabajos fotográficos y de publicaciones con imágenes que fueron viendo la luz durante las décadas siguientes. El texto hace un recorrido por ellas, que inicia su andadura en los catálogos del Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones Populares, como ejemplo de la primera convocatoria específica institucional abierta al público, enmarcada en un ámbito democrático y participativo. Posteriormente, se detiene en lo fotógrafos y en los trabajos más significativos de la época, materializados en diversos libros fotográficos de autor. Enraizando con la proliferación del incipiente turismo cultural, analiza las fotografías de índole divulgativo de las primeras guías turísticas dedicadas específicamente a fiestas y a costumbres populares. Finalmente, se adentra en el ámbito académico a través del contenido fotográfico de varias revistas de antropología.

Palabras clave:

Fotografía; cine; guerra; objetividad; ética.

Key words:

Photography; cinema; war; objectivity; ethics.

Abstract:

Democratic transition produced in Spain an important change that had a deep impact on the manifestations of popular culture and, consequently, altered the ways of looking and, therefore, taking photographs of rituals and traditions. This, therefore, had implications for a diversity of photographs and publications with images in later decades. In this essay we analyse them, taking as a starting point the catalogs of the National Photographic Competition on Art and Popular Traditions, which is the first institutional competition open to the public, within a context of democracy and participation. Later, we will have a look at the most important photographers and works of that moment, focusing on some author's photographic books. Closely related to the emergence of cultural tourism is the appearance of the informative photographs of the first travel guides specifically focused on festivals and popular traditions, which we analyze afterwards. Finally, in order to have an approach to the academic field we will analyse some photographs of several anthropology journals.

1. Introducción

Durante la Transición, España daba pasos definitivos hacia la modernización. La racionalización de la economía, el ingreso en la Unión Europea y el desarrollo del turismo, cambiaban el semblante hacia un progreso que conllevaba mejoras políticas y económicas pero que también comportaba contrapartidas y pérdidas. Durante la década de los ochenta se dio un progresivo desarrollo de un turismo interior de tipo cultural, cuyos destinos empezaron a ser los museos, los sitios arqueológicos, los monumentos, los cascos antiguos de ciudades, las artes visuales, las artes aplicadas, las grandes exposiciones, la música, la danza, los festivales religiosos, las peregrinaciones, las rutas o itinerarios culturales, el folklore, etc. (MORÉRE MOLINERO, 1999: 702). En 1985 entró en vigor la ley del Patrimonio Histórico Español y al año siguiente, fue aprobado el Real Decreto 111/1986 que desarrolla parcialmente la ley. En el ámbito internacional en 1989, la UNESCO aprobó la Recomendación sobre la Protección de la Cultura Tradicional y Popular.

También, durante este periodo, nació lo que conocemos como turismo rural, que tiene claros puntos coincidentes con el turismo cultural, aunque conserva muchas especificidades. El turismo rural se inicia a principios de los años ochenta, aunque se desarrolla principalmente durante la década de los noventa. La actividad turística que se comenzó a desarrollar en el medio rural tenía como motivación principal la búsqueda de atractivos turísticos asociados al descanso, al paisaje, a la cultura tradicional y la huída de la masificación. Las actividades turísticas en el ámbito rural fueron incentivadas por la Unión Europea a través de la política agraria, la política regional y las diversas iniciativas comunitarias.

En lo que se refiere a las fiestas y a los rituales folklóricos, tras la transición democrática, las leyes coercitivas sobre las celebraciones populares desaparecieron¹. Los carnavales volvieron a formar parte del calendario e

¹ Desde la Dictadura de franco se desarrolló una política coercitiva que afectó de lleno a las celebraciones profanas del ciclo de invierno, fundamentalmente al Carnaval. Si durante la

incluso se impulsó oficialmente su celebración (GONZÁLEZ, 2002: 88). Ello contribuyó definitivamente a revitalizar los ritos del ciclo de invierno, fundamentalmente el carnaval. Pero el verdadero impulsor del universo simbólico y paródico de las manifestaciones festivas laicas de la cultura popular fue la emergencia de un fuerte deseo colectivo de experimentación en el proceso de búsqueda de nuevas formas de presencia pública y emoción colectiva compartida, que empezaba a manifestarse en este momento, sobre todo entre los sectores más jóvenes (MUÑOZ CARRIÓN, 2008). Esta pasión de los jóvenes por las fiestas, según Enrique Gil Calvo (1991: 120), es debida a que en ellas encuentran:

“...algo que su realidad social les negaba, quizá: el reconocimiento y exaltación de su libertad personal [junto con otras motivaciones:] desde la coacción tácita e informal que ejerce el medio social hasta la espuria satisfacción de los intereses arribistas, pasando por la pura y simple búsqueda de la gratificación y el placer corporal (...) Si la fiesta embriaga es porque emborracha de libertad. Entregarse a la fiesta es emanciparse, liberarse, desencadenarse y desprenderse de cualquier atadura anterior o vinculación previa (...) Huyes del oscurantismo y huyes del poder que te sujetan, asociados al vigente orden social de tu familia, tu trabajo y tu comunidad (...) Gracias a la fiesta, puedes eludir el poder del poder, proponiendo como culminación la imposible pero perfecta utopía de la fiesta permanente e indefinida”.

Por otra parte, las celebraciones religiosas, que contaban con la ferviente adhesión de algunos sectores sociales más mayores, despertaban también el rechazo de otros grupos que veían en ellas el reflejo de toda una época de radical nacional-catolicismo (MUÑOZ CARRIÓN, 2008).

República (1931-1936), las medidas prohibitivas anteriores respecto a la celebración del Carnaval habían sido abolidas, con el estallido de la guerra civil todas las manifestaciones festivas fueron suprimidas oficialmente. Sin embargo, a pesar de que las autoridades impusieran estrictos límites a la libertad festiva, no consiguieron eliminarlas. La fantasía, el erotismo y el afán colectivo por la igualdad, resistieron camuflados en diversos rituales (BRISSET, 2009).

2. La popularización de la fotografía y el nacimiento del Certamen Nacional de Fotografía sobre Artesanía, Tradiciones y Costumbres de los Pueblos de España

En lo que se refiere a las imágenes, la popularización de la fotografía se hacía cada vez más evidente en una sociedad en la que la tecnología fotográfica se había hecho accesible a una mayoría importante de la población. Además de expansión de cámaras compactas de 35 mm., el uso de las cámaras fotográficas DSLR de paso universal, comúnmente llamadas Réflex, se había hecho extensivo a un numeroso público aficionado, que empezaba utilizar la fotografía con profusión. Muchos de estos aficionados empezaron a ampliar sus conocimientos visuales y técnicos y a desarrollar destrezas entrando a formar parte de un numeroso grupo de lo que desde el mercado fotográfico se empezó a considerar como “semi-profesionales” de la fotografía. Algunos se quedaron ahí, pero otros se fueron profesionalizando o emprendieron trabajos personales desde el ámbito artístico. En este sentido, conviene no olvidar que hasta esta década la fotografía no empezó a tener en España el estatus de Arte al que hoy estamos habituados.

Por otro lado, la democratización y la nueva organización descentralizada del Estado abrían nuevos cauces de participación de la población en la vida cultural. Desde las administraciones locales, desde las recién creadas comunidades autónomas y desde el propio Ministerio de Cultura empezaron a surgir iniciativas de carácter sociocultural cuya pretensión principal era el fomento de la participación de los ciudadanos en los diversos campos culturales.

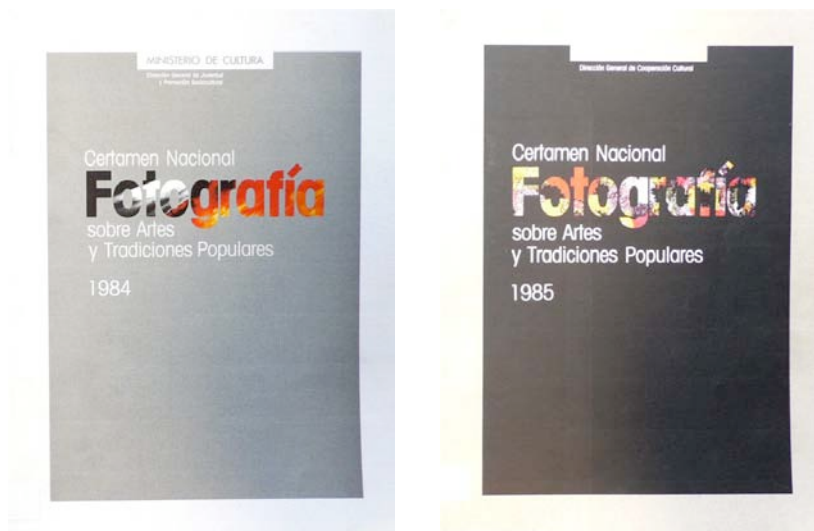
De este progresivo interés por la incentivación de la cultura mediante cauces participativos, surgió en 1983 la convocatoria del *Certamen Nacional de Fotografía sobre Artesanía, Tradiciones y Costumbres de los Pueblos de España*². El certamen nacía sin parangón en una sociedad que, tras haber abandonado el interés por lo tradicional y lo popular, volvía, tras los pasos de un nuevo turismo de tipo alternativo de índole cultural y rural, a poner su

² Certamen de Fotografía sobre Artesanía, Tradiciones y Costumbres de los Pueblos de España, creado mediante orden de 29 de julio de 1983.

mirada en los pueblos y aldeas abandonados por sus familias dos décadas atrás.

El Certamen supuso un punto de inflexión muy importante, sobre todo en lo que respecta al tipo de discurso que planteó. Por primera vez en el territorio nacional se lanzó una convocatoria fotográfica en torno al referente de la cultura popular abierta al público en general. Nuevas y múltiples voces estaban convocadas a través de la fotografía a contribuir en la construcción del repertorio de las imágenes de la cultura popular desde una óptica democrática que iba más allá de los discursos monológicos del ámbito académico y empezaba a ser dialógica. Los antropólogos, ya no eran los únicos autorizados a aportar su manera de mirar la realidad de la vida popular, ya que desde la esfera institucional el Ministerio de Cultura, se validaban por primera vez las representaciones fotográficas de ciudadanos interesados en aportar su visión particular del mundo tradicional a través de sus fotos. Fotos, que se daban a conocer mediante publicaciones en papel –catálogos fotográficos- y exposiciones. Así, las sucesivas convocatorias del Certamen han ido dando lugar a la producción y recolección de un material visual singular muy significativo por el gran caudal de “maneras de mirar” lo que hoy conocemos como *patrimonio cultural inmaterial*, dada la pluralidad de voces que lo han ido confeccionando. Una de las mayores cualidades que podemos encontrar en este material fotográfico es su organización en pequeñas series. Las diferentes convocatorias anuales contemplaban la presentación de varias fotografías en torno a un tema –normalmente de tres a cinco- y no primaban solamente la imagen única. Esto supuso un primer paso hacia delante, ya que era un buen indicativo de la necesidad de abordar trabajos visuales con cierta profundidad basados en la serie fotográfica y no tanto en imágenes fotográficas únicas “anecdóticas o impactantes”, en la mayor parte de los casos. La inclusión de los datos técnicos en los reportajes premiados, seleccionados o que recibieron alguna mención honorífica, publicados en los catálogos anuales del Certamen, supone otra de sus particularidades. Contar con los detalles técnicos de las fotografías publicadas –tipos de cámaras, película, a veces focales, aperturas de

diafragma y velocidades-, ayuda en gran medida a realizar análisis mucho más exhaustivos y precisos. Las especificidades técnicas constituyen una valiosa batería de elementos a la hora de estimar con mayor precisión los trabajos fotográficos.



Portadas de los catálogos del Certamen Nacional de Fotografía sobre Artes y Tradiciones populares de 1984 y 1985.

2. Los libros fotográficos de autor

Es indudable que el Certamen supuso un hito en la trayectoria de la imagen fotográfica de la cultura popular en España. Durante esta primera fase de su recorrido hizo públicos trabajos fotográficos de autores que pocos años más tarde iban a tener una proyección muy importante, entre ellos cabe destacar a César Justel y a Cristina García Rodero (1949). Los trabajos de César Justel fueron publicados en diversos catálogos del Certamen tras ser premiados y seleccionados. Varios años después, en la década de los noventa, el autor realizó una gran mayoría de las imágenes de la *Enciclopedia de las fiestas Españolas* de Diario 16 (1993), posteriormente publicó un libro fotográfico de autor titulado *Fiestas Españolas* (1997). Las series de Cristina García Rodero también fueron premiadas, seleccionadas y obtuvieron menciones honoríficas durante varias convocatorias seguidas. Algunas de las fotografías de estos trabajos presentados al Certamen formaron parte poco después de

publicaciones tan emblemáticas como *España Oculta* (1989) o *España fiestas y ritos* (1993).



Portada de *España Oculta* (1989). Fotografía nº 114, *La confesión*, 1980.

España Oculta fue publicado en 1989, aunque muchas de sus fotografías fueron realizadas por Cristina García Rodero durante los años 70 y 80. El prólogo de Julio Caro Baroja alude a la España tradicional y popular no dominada por las formas de un supuesto progreso que se iban imponiendo:

“Aquí estamos ante una serie de imágenes que reflejan la fe religiosa, las diversiones y la vida cotidiana de infinidad de personas con sus usos y sus costumbres, su economía y cultura no dominadas por formas que se van imponiendo de modo evidente y que muchos consideran sinónimas de progreso y que otros podemos pensar que son más modernas y distintas, pero sin añadir en esto nota o beatífica alguna.” (Caro Baroja, 1989).

El antropólogo estadounidense Stanley Brandes (2005, pág. 238) declara que *España Oculta* tiene un gran interés desde el punto de vista de la disciplina antropológica. Se trata, según él, de un interés triple que abarca lo histórico, lo etnográfico y lo metodológico. Desde el punto de vista histórico, el libro representa la máxima expresión artístico-documental de la sociedad post-franquista. Las fotografías de García Rodero muestran una España en la que

el control estatal se había aflojado. Se puede apreciar en ellas libertad de comportamiento, junto con cierto desorden en la manera de realizar los actos religiosos. Se aprecia así que los propios vecinos, y no el clero o el Estado, son los que dirigen la fiesta y deciden cómo y cuándo respetar o romper con las normas políticas y eclesiásticas. El libro, tiene además una dimensión etnográfica, ya que desvela detalles de mucho interés antropológico.

Desde el punto de vista metodológico, en *España oculta* las fotos no están organizadas por zonas, ni por pueblos, ni por temporada del año, ni siquiera por año. A diferencia de Ortiz Echagüe, que clasificaba e identificaba sus fotografías de acuerdo con entidades geográficas o fiestas específicas, para Cristina García Rodero todo esto tiene una importancia secundaria. Ella indica el pueblo y la fecha en la que se tomó la fotografía, también suele nombrar la fiesta o describir la actividad de la fotografías a través del título. Pero toda esta información, aparece al final del libro y no, como es frecuente, al lado de cada fotografía. Para el público no informado estos títulos que hacen referencia a personajes como “la Maya” o “el Cascamorras” no tienen ningún significado. En este sentido opina Jesús María de Miguel (1999, pág. 37), quien, aunque considera estético y ambicioso el proyecto fotográfico de *España Oculta* de Cristina García Rodero, alude a la falta de un análisis serio en sus planteamientos.

Hubo otros fotógrafos que se dedicaron a realizar reportaje de autor de carácter antropológico. Fernando Herráez, Koldo Chamorro, Ramón Zabalza y Cristóbal Hara, fueron bautizados, junto a Cristina García Rodero, como “los cinco jinetes del apocalipsis” por Alejandro Castellote³ por su actitud incansablemente viajera por los pueblos españoles.

Para muchos de estos fotógrafos, el referente de la cultura popular y las tradiciones, era un motivo singular desde el que desarrollar su expresividad y sus trabajos de autor. Teniendo en cuenta los objetivos de estos fotógrafos, es interesante hacer lecturas actualizadas de sus trabajos que pongan sobre la

³ Alejandro Castellote es comisario de exposiciones de fotografía y profesor. Ha dado multitud de conferencias sobre fotografía y ha sido Director Artístico de PHotoEspaña.

mesa y abunden en sus maneras de mirar y en lo que se esconde detrás de sus propuestas. Más que buscar el solamente rigor documental en las fotografías, habría que sondear en ellas para encontrar enfoques inéditos y visiones valiosas e intensas de nuestra cultura popular. Mirarlas como lo que son, invitaciones a la especulación y a la reflexión, y no tanto como certezas, enriquecerá el abanico de propuestas y surtirá de material estilístico a las futuras iniciativas de registro y documentación gráfica de la cultura popular.

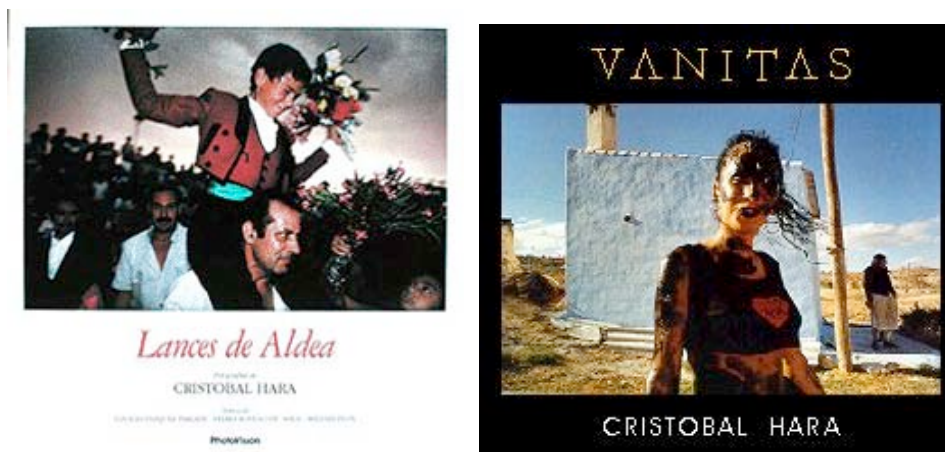
Cristóbal Hara (1946) publicó su trabajo *Lances de aldea* en 1992. Este trabajo era el fruto de su acercamiento al toreo rural en España a través de sus amigos los maletillas. Desde hacía años, Cristóbal Hara había sido testigo de la vida cotidiana de los pueblos españoles, fotografiándolos como si formara parte de ellos, fusionando el documento con las emociones y obteniendo como resultado un trabajo de índole muy personal (Conesa, 2000).

Cristóbal Hara también publicó otro trabajo fotográfico en forma de libro con el título de *Vanitas*⁴, en 1998, producto de muchos viajes por España con la muerte como centro de atención. Ignacio González (1998) en el prólogo del libro describe el trabajo de Hara así:

“Al igual que en los cuadros que denominamos VANITAS, la muerte tiene por costumbre aparecer en muchas de las manifestaciones más brillantes de la cultura española. De Teresa de Jesús a Federico García Lorca; de Valdés Leal a Dalí, pasando por Goya y por Solana, la muerte es una presencia familiar y cotidiana. En este libro, impregnado de un humor sutil, y con la muerte como compañera de viaje, Cristobal Hara nos trae imágenes que plasman -mejor que las guías y las rutas monumentales- esa especial personalidad que la España contemporánea y europea aún acierta a conservar”.

En Cristóbal Hara se aúnan la fotografía documental y la creación subjetiva. Elige los escenarios tradicionales de la imagería popular, las costumbres, lo religioso, y los aborda de una manera inequívocamente moderna. Según Rosa Olivares (2005), Hara “es moderno a pesar suyo, innovador a pesar de los temas tratados”.

⁴ El libro *Vanitas* (1999) recibió el Premio al Mejor Libro de Fotografía del año en PHotoEspaña 1999.



Portada de los libros de Cristóbal Hara, *Lances de Aldea*, 1992 y *Vánitas*, 1998.

Hara ironiza a partir de crear enfrentamiento casuales entre lo dramático y lo cómico, la burla de lo sagrado con lo profano. Retrata una España popular en la que se cruzan generaciones, tradición y renovación. Retrata de manera aparentemente casual el enfrentamiento entre contrarios: entre la infancia y la vejez, la muerte y la vida; sin embargo, sus imágenes no tienen nada de casual, son trabajadas, buscadas sistemáticamente. Hara elige lo que aparentemente no tiene importancia para sus encuadres y mira hacia donde parece que no pasa nada. Ese instante irrelevante es para él principal, con ello demuestra que todos los instantes son decisivos. Deja de lado lo más grueso de la historia en sus encuadres y se centra en los detalles, en lo que sucede en los márgenes de la historia central.

La obra de Koldo Chamorro (1949-2009) constituye también una aportación decisiva al nuevo lenguaje en la fotografía documental española. Entre otros, destacan sus trabajos *España Mágica*, *El Santo Cristo Ibérico* o *Los Sanfermines*. El fotógrafo acometió en sus proyectos tareas de catalogación de la España de las tradiciones paganas y religiosas. Su trabajo *El Santo Cristo Ibérico* quizá sea el ensayo fotográfico en el que sintetiza mejor ese interés casi obsesivo por los símbolos en la vida cotidiana. La aparición de la cruz católica en todo tipo de escenarios es el hilo argumental que ilustra la persistencia de la tradición religiosa de nuestro país, pero también es una estrategia para evidenciar, desde situaciones cercanas al surrealismo, las

contradicciones de una sociedad que se pretende moderna y laica, pero que convive con los rituales atávicos del pasado (Castellote, 1998).



Koldo Chamorro, fotografías de *Santo Cristo ibérico*, Salamanca, 1995.

Fernando Herráez (1948), otro de los fotógrafos de la misma generación, casi siempre eligió escenarios rurales para sus trabajos fotográficos. *Ritos*



ibéricos, Sangre de toro, Líneas de playa, Terra incógnita y ciudades perdidas, son algunos de los títulos de sus trabajos. Su arte, según Luis Carandell (2001) con quien trabajó en la Revista *Viajar*⁵, consiste en relacionar íntimamente al personaje de la fotografía con el paisaje en el que se encuentra.

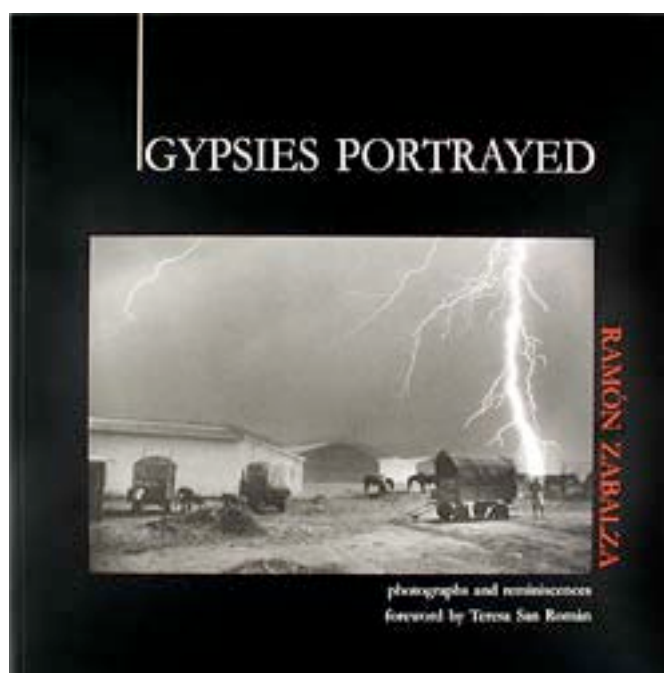
Contactos fotográficos, Fernando Herráez.

Ramón Zabalza realizó en estos años una muy interesante empresa fotográfica documental. Se trataba de a un trabajo de gran envergadura acometido desde la profundidad que dio lugar a la publicación del libro *Imágenes gitanas (1996)*. Algunas palabras de la introducción fueron escritas por el propio autor y revelan las claves de cómo emprendió el autor

⁵ La revista *Viajar* fue fundada por Luis Carandell y Javier Gómez Navarro en 1978.

este proyecto de carácter claramente antropológico, tanto por su contenido, como por la metodología con la que lo llevó a cabo.

“Los viajes a la España profunda y el descubrimiento de la antropología suscitaron en mí el deseo de asomarme a culturas diferentes, que me proporcionasen una mejor comprensión de la mía. Los rasgos diferenciales de los gitanos españoles me impulsaron, a comienzos de los años setenta, a elegirlos para este empeño. (...) La fotografía fue una de las herramientas que, junto con el cuaderno de notas, manejé desde el principio para llevar adelante mi proyecto. (...) cuando en 1973 descubrí "la fotografía", me asombré de la facilidad con que abandoné un año de trabajo de campo para correr en pos de la nueva perspectiva que ella me brindaba. Estas fotografías son, en gran medida, consecuencia del profundo cambio en la forma de mirar que entonces comenzaba”.

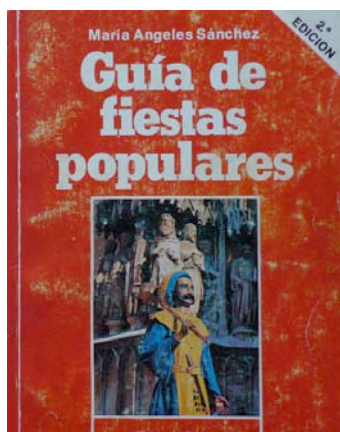


Portada de *Imágenes gitanas de Ramón Zabala*, (1996). Premio Internacional del Libro Fotográfico 8ª Primavera Fotográfica de Barcelona en ese mismo año.

4.- La imagen fotográfica divulgativa de las guías turísticas de fiestas populares

Como consecuencia del aumento del turismo empezaron a surgir otro tipo de publicaciones en formas de guías de tipo divulgativo en torno a las fiestas populares españolas que trataban de acercar a las turistas a las celebraciones,

informándoles de la gran oferta festiva que poseía país e incitándoles a visitarlas. La primera de estas publicaciones fue la *Guía de fiestas populares* de María Ángeles Sánchez⁶ (1982). Esta guía, manejable y de pequeño formato, incorporaba una pequeña ficha informativa de cada celebración con datos detallados sobre el lugar preciso y la hora de comienzo de los eventos. También incluía numerosas imágenes fotográficas de pequeño formato que recogían lo que era considerado, desde la mirada foránea, como la escena o el elemento “más significativo de cada fiesta”. Estas fotos mostraban, desde la excesiva simplificación, una imagen tipificada y seriada de la fiesta, al modo en que lo hacen las postales turísticas.



Portada de la *Guía de fiestas populares*, 1982. Páginas interiores con fotografía de la representación del Misterio de Elche.

Este tipo de pequeñas imágenes simplificadas empezaban a calar en el imaginario del viajero generando expectativas que poco tenían que ver con la complejidad de las celebraciones. El viajero quería comprobar que la “postal” que vio coincidía con la realidad que visitaba, cuando en realidad esa “imagen postal”, esa imagen estereotipada, correspondía a una única fracción de segundo de lo que suponía la complejidad de la fiesta.

En 1987 Luis Agromayor publicó un libro de gran formato titulado *España en Fiestas* abordando el tema de una manera más amplia y contextualizada. Lo interesante y particular de esta publicación es cómo procede de lo general

⁶ María Ángeles Sánchez es periodista, escritora, fotógrafa y editora. Su trayectoria profesional ha estado dedicada a recorrer y a dar cuenta a través de numerosos medios españoles y extranjeros de las fiestas y celebraciones de nuestro país.

a lo particular situando al lector en el contexto a través del mapa y de la panorámica fotográfica, para posteriormente llevarlo hacia lo particular de una forma sistemática y metódica. Los textos están equiparados a las imágenes y transcurren de forma paralela a ellas complementándose mutuamente. Los pies de foto tienen un papel preponderante, son extensos orientando el sentido, siempre polisémico, de las fotografías hacia descripciones detalladas a través de una clara función de anclaje⁷ de significado.



Portada y páginas interiores de *España en fiestas* de Luis Agromayor, 1987. Además de incluir fotografías paralelas a un texto, introduce imágenes panorámicas y mapas de situación.

5. El contenido fotográfico de las publicaciones de antropología

En 1975 la Universidad Autónoma de Madrid lanzó la Revista *Narría. Estudios de artes y costumbres populares*. La publicación rompió rotundamente con el formato de las revistas académicas del momento. La flexibilidad de la portada, un tamaño mayor, menor número de páginas y la impresión de imágenes en blanco y negro, hicieron que la revista adquiriera un talante más versátil y manejable que sus coetáneas. La revista, dirigida desde el Museo de Arte Populares del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, centró sus ediciones, que se prolongaron hasta el año 2006, en números monográficos

⁷ En el sentido que Roland Barthes da al término en *La retórica de la imagen*.

dedicados a presentar estudios sobre diversas comarcas y provincias españolas.

Las fotografías que incluía *Narria* complementaban los textos escritos y aportaban contenido en muchos casos, en otros sin embargo cumplían una mera función ilustrativa. Se publicaban también, al lado de las fotografías, algunos dibujos explicativos de carácter didáctico. Lo cierto es que, en general, fotografías y dibujos, contribuían conjuntamente a enriquecer el contenido de las exposiciones escritas, a pesar de que la calidad de las imágenes era muchas veces algo escasa y, a veces, las tomas pecaban de simplicidad, puesto que basaban sus planteamientos visuales sólo en el contenido de las imágenes y no prestaban demasiada atención a los elementos estilísticos.



Portada y sumario del n°o de la revista *Narria* publicado en 1975, dedicado monográficamente a la Comarca de la Vera de Cáceres.

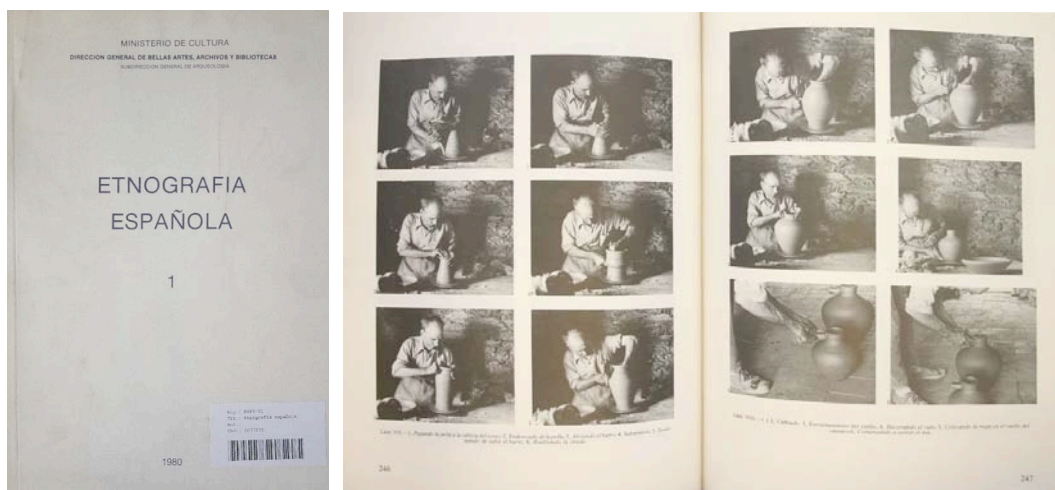
De todas formas es difícil hacer una valoración global del contenido visual de la revista *Narria*, ya que cada uno de los monográficos estaba enfocado de una manera en este sentido. Cada número incluía un repertorio de imágenes, en torno al contenido específico de cada provincia estudiada, que no guardaba demasiada homogeneidad con los demás. La línea editorial respetó estas diferencias haciendo una puesta en página adaptada a cada caso, de la que podemos destacar el sincronismo entre los textos y las imágenes, presente en toda la publicación.



A partir de 1984 la revista *Narría. Estudios de artes y costumbres populares* comienza publicar fotografías en color

En 1980 el Ministerio de Cultura comenzó a publicar la *Revista Etnografía Española*. Su temática abundaba en el estudio de las diversas manifestaciones de la cultura popular, sobre todo de los procesos de producción de las artesanías, los oficios tradicionales y los modos de producción agrícola y ganadera. La aportación más importante de la revista *Etnografía Española* desde el punto de vista visual, fue la incorporación de secuencias fotográficas que registraban los procesos de trabajo tradicionales. Los pies de foto contribuían a completar la información de tal manera que el espectador pudiera seguir el desarrollo del trabajo paso a paso. La puesta en página de varias fotografías ordenadas secuencialmente, ofrecía la posibilidad de “leer” de forma “sincrónica” un proceso de carácter “diacrónico”. El primer golpe de vista permitía captar en pocos instantes las generalidades del procedimiento. Una lectura más exhaustiva daba la posibilidad de entrar en los pormenores técnicos de cada elaboración haciendo un seguimiento detallado de carácter cronológico. La estrecha e inseparable relación entre la destreza y el objeto, entre lo *inmaterial* y lo *material* de la tradición quedaba patente en esta estrategia de representación fotográfica realizada con unos criterios metodológicos muy sólidos y muy coherentes durante toda la publicación. Además de incluir fotosecuencias, la

revista incorporaba fotografías que catalogaban objetos y construcciones de la cultura popular.



Portada y páginas interiores del nº1 de *Etnografía Española*, 1980. Secuencia de fotografías del proceso tradicional de realización

6. Conclusiones

El marco político y social, junto al desarrollo técnico de la fotografía, determinan profundamente las manera de mirar y de representar la cultura popular. La instauración y consolidación de la democracia se corresponde con el paulatino y cada vez mayor acceso a la práctica fotográfica, mediante la producción de imágenes con cámaras de 35mm., cada vez más accesibles, y abriendo paso a espacios de participación en el ámbito de la fotografía de ritos y costumbres, como el Certamen de fotografía sobre culturas populares convocado desde el Ministerio de Cultura. Éste espacio supuso el punto de partida de trabajos fotográficos muy significativos de autores como César Justel o Cristina García Rodero. La democratización y la nueva organización del Estado también influyeron en el desarrollo de un turismo cultural que comenzó a generar imágenes de índole divulgativa simplificadoras de la complejidad de la fiesta y del rito. En lo que respecta a las imágenes del ámbito académico de la antropología surgieron algunas publicaciones que abundaron en la convivencia y complementariedad del texto y de la imagen y en otros aspectos novedosos como las formas de representar acciones

mediante la secuencia fotográfica, procurada por cámaras dotadas de velocidades de obturación cada vez más rápidas.

Referencias Bibliográficas

BAROJA, J. C. (1989): "Presentación España Oculta". En C. G. Rodero, *España Oculta*. Madrid: Lunweg.

BRANDES, S. (2005): "Retratos en acción: la España de Cristina García Rodero". En VV.AA, *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 229-244.

BRISSET, D. E. (2009): "Investigar las fiestas". En *Gazeta de antropología*, nº25/1. Artículo 13. http://digibug.ugr.es/html/10481/6852/G25_13DemetrioE_Brisset_Martin.html.

CALVO, E. G. (1991): *Estado de fiesta*. Madrid: Espasa Calpe.

CARANDELL, L. (2001): "Los porqués de Fernando Herráez". En *Fernando Herráez*. Madrid: La Fábrica.

CASTELLOTE, A. (1998): "Imágenes inquietantes". En *Koldo Chamorro*. Madrid: La Fábrica.

CONESA, C. (2000): "El instante decisivo". En *Cristóbal Hara*. Madrid: La Fábrica.

DE MIGUEL, J. M. (1999): "Fotografía". En M. J. Buxó, & J. M. de Miguel, *De la investigación audiovisual*. Barcelona: Cuadernos A Biblioteca Universitaria.

GONZÁLEZ, E. F. (2002): *El carnaval en España*. Madrid: Actas. Cuadernos de Cultura y Civilización.

GONZÁLEZ, I. (1998): "Prólogo". En C. Hara, *Vanitas*. Murcia: Mestizo y Photovisión.

MORÉRE MOLINERO, N. (1999): "Turismo Cultural". En F. Baylón Mariné,

50 años del Turismo Español. Un análisis histórico estructural.
Madrid: ed. Centro de Estudios Ramón Areces.

MUÑOZ CARRIÓN, A. (2008): “El patrimonio cultural material y el inmaterial: buenas prácticas para su preservación”. En *Mediaciones sociales*, nº3. Madrid: Universidad Complutense, pp. 495-534. <http://www.ucm.es/info/mediars/MediacioneS3/Indice/MunozCarrion/munozcarrion.html>

OLIVARES, R. (2005): *100 fotografías españoles*. Madrid: Exit publicaciones.

EL REFLEJO DE LOS SENTIMIENTOS. *VOLVER* COMO SÍNTESIS NARRATIVA Y ESTÉTICA EN LA OBRA DE PEDRO ALMODÓVAR

REFLECTING EMOTIONS: *VOLVER*, A NARRATIVE AND AESTHETIC COMPENDIUM IN ALMODOVAR'S FILMOGRAPHY

Pablo Montesinos Soudry

Universidad de Málaga

Resumen:

La obra cinematográfica de Pedro Almodóvar ha experimentado una gran evolución, que tiene que ver, sobre todo, con un mayor dominio de la narrativa cinematográfica y un progresivo refinamiento de la estética. Y sin embargo, se puede señalar claramente una serie de temas, personajes, rasgos narrativos y estéticos comunes y constantes en la filmografía del director manchego. Todos ellos se encuentran presentes en su película *Volver* (*To Return*, 2006), que resulta un compendio y una reelaboración del imaginario y de los referentes temáticos repetidos a lo largo de toda su filmografía, y, sobre todo, una culminación de las pautas narrativas y estéticas definitorias de su obra. Esta película será utilizada como instrumento de privilegio para evaluar cómo los responsables de la fotografía, el vestuario y el diseño de producción trabajan bajo las órdenes del director para lograr unos resultados tan específicos de este autor.

Palabras clave:

Pedro Almodóvar; *Volver*; rasgos estéticos; pautas narrativas

Key words:

Pedro Almodóvar; *To Return*; aesthetic features; narrative patterns

Abstract:

The Pedro Almodovar film work has evolved greatly, which deals mainly with a greater mastery of narrative film and a progressive refinement of the aesthetic. And yet, you can clearly identify a number of themes, characters, narrative and aesthetic features common and constant in the films of Almodóvar. All of them are present in the film *Volver* (*To Return*, 2006), which is a compendium and a reworking of the imagery and themes repeated throughout his filmography, and, above all, a culmination of the narrative patterns and defining aesthetic of his work. This film will be used here as a privileged instrument to assess how those responsible for photography, costumes and production design work under the orders of the director to achieve the personal touch of this auteur.

Pedro Almodóvar, el artista que hoy es admirado y premiado en todo el mundo, es autor de sus películas y también de su propio personaje: su actitud resulta escandalosa para una parte de la sociedad de la época en la que inicia su carrera, y eso convierte sus películas en éxitos y a él mismo en el representante de la modernidad en la España que sale de la dictadura franquista con deseos de convertirse en otra cosa.

Cuando Almodóvar empieza a difundir sus obras, ya se puede considerar que la transición política española está en sus últimos momentos, pero el cine español mantenía muchas similitudes temáticas y narrativas con respecto a épocas anteriores. Resulta lógico que los cineastas que habían comenzado su actividad antes de los años ochenta¹ mantuvieran planteamientos clásicos en sus películas. Pero la actividad cinematográfica de estos nuevos creadores tampoco genera formas cinematográficas innovadoras.

Aunque sus películas se reflejan las formas de vida generadas en su entorno más cercano; la mayor parte de los directores españoles más jóvenes asumen los géneros establecidos. De hecho, uno de los elementos más característicos del cine de estos profesionales es el componente costumbrista, que tan claramente había caracterizado la comedia española en décadas anteriores. Surge así, por ejemplo, con presupuestos pequeños, la denominada comedia madrileña². Los argumentos de enredo de estas películas, en la línea de la comedia clásica norteamericana, suelen incluir frecuentes referencias locales. Los intérpretes de estos títulos son una nueva generación de actores sin relación con épocas anteriores: se puede mencionar, por ejemplo, a quienes serán también dos chicas Almodóvar, Carmen Maura y Verónica Forqué...

En definitiva, entre los directores más jóvenes, sólo el autor que es objeto de este estudio parece romper radicalmente con tradiciones anteriores. Y, sin

¹ Luís García Berlanga, por ejemplo, se mantiene plenamente activo durante los años ochenta. Además, el cineasta obtiene dos de los éxitos comerciales más importantes de la década con *Patrimonio nacional* (*National Heritage*, 1981), que satiriza a la España franquista a través de una familia, los Leguineche, y *La vaquilla* (*The Heifer*, 1985), la única comedia importante que evoca la memoria de la Guerra Civil Española.

² Significativamente, denominada en un primer momento “comedia costumbrista madrileña”.

embargo, a pesar de esta apariencia, el cine de Almodóvar tiene algunas similitudes con el de sus compañeros de generación: también él se centra en el paisaje urbano de Madrid, como Fernando Trueba o Fernando Colomo. Lo mismo que estos directores, Almodóvar considera el cine clásico americano como uno de sus referentes narrativos, aunque su ejemplo son más los melodramas de Douglas Sirk que las comedias, como ocurre con sus compañeros de generación. Y, por supuesto, sus películas son el resultado de la tradición cinematográfica española: el reflejo de las formas de vida y la estética populares que aparece en sus comedias constituye una puesta al día de la tradición esperpéntica que definen Berlanga o Fernando Fernán Gómez a partir de los años cincuenta. En definitiva, también el heterodoxo Almodóvar es un producto de la Historia del cine español.

Con este punto de partida, la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar ha experimentado una gran evolución, que tiene que ver, sobre todo, con un mayor dominio de la narrativa cinematográfica y un progresivo refinamiento de la estética. Hay una transformación evidente desde sus primeras películas situadas en el contexto de la movida madrileña hasta una última etapa de obras, en cierta forma, autoreflexivas. Y sin embargo, se puede señalar claramente una serie de temas, personajes, rasgos narrativos y estéticos comunes y constantes en la filmografía del director manchego. Características habituales que son precisamente las que permiten atribuir a Pedro Almodóvar la categoría de autor cinematográfico, es decir, de cineasta con ideas, inquietudes y un lenguaje cinematográfico propio y original. En cierta forma, se puede ver *Volver* (*To Return*, 2006) como un compendio y una reelaboración del imaginario y de los referentes temáticos repetidos a lo largo de toda su filmografía, y, sobre todo, como una culminación de las pautas narrativas y estéticas definitorias de su obra.

Volver servirá aquí como eje para analizar la obra de Almodóvar desde una perspectiva algo distinta a la que suele ser habitual en la abundante bibliografía existente acerca del autor. Se tendrán en cuenta, en primer lugar, los hallazgos narrativos del cineasta, que demuestra una capacidad casi intuitiva para mezclar géneros cinematográficos, y como esta característica determina la

planificación y la puesta en escena de sus películas. Además, se estudiará la estética característica del universo de Pedro Almodóvar. Personal, colorista, sofisticada, urbana, pop, y kitch son los adjetivos que mejor definen uno de los elementos más identificativos de las películas de este director. En este sentido, *Volver* será utilizado como instrumento de privilegio para evaluar cómo los responsables de la fotografía, el vestuario y el diseño de producción trabajan bajo las órdenes del director para lograr unos resultados tan específicos.

1. El cine de Almodóvar, ¿un género en sí?

Vicente Molina Foix considera que el cine de Pedro Almodóvar “no es ni drama, ni telenovela, ni melodrama, sino algo que nace y muere en sí mismo” (Molina Foix, 1993: 103). De hecho, este autor inventa un neologismo para denominar la obra del director manchego, el de “almodrama”. Quizá se trate simplemente de un vacío término ingenioso, pero resulta significativo de la profunda especificidad que define las películas de este director.

El cine de Almodóvar se caracteriza por una mezcla de elementos reales e irreales, pero la irrealidad que marca su filmografía debe entenderse como artificio, y no como fantasía. No se trata de que en las películas que realiza Pedro Almodóvar a partir de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (*Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom*, 1980) convivan la realidad más inmediata y un universo paralelo. Tampoco se puede decir que el concepto almodovariano del cine suponga una hiperbolización de la realidad hasta convertirla en algo fantástico, como ocurre en la filmografía más característica del italiano Fellini.

Más bien, se trata de una convivencia de elementos, situaciones y personajes realistas con otros artificiosos. Esta mezcla de elementos tan distintos en un mismo plano narrativo crea en el espectador una conciencia mayor del relato que en una película convencional. Sin embargo, este director llega a conseguir que la acumulación de situaciones y de personajes improbables

resulte verosímil para el espectador y que éste se identifique con lo que está viendo y lo viva, sin preocuparse de si es real.

En las películas de Almodóvar, parece normal que una abuela procedente de un pueblo mantenga la mejor de las relaciones con su nieto traficante de droga, como ocurre con el personaje que interpreta Chus Lampreave en *¿Qué he hecho YO para merecer esto!* (*What Have I Done to Deserve This?*, 1984). Un claro ejemplo de cómo lo improbable puede parecer verosímil en las películas de este director es el tono realista que caracteriza la interpretación de esta veterana actriz tan significativa del universo almodovariano, y que interviene tanto en el título citado como en otras películas anteriores y posteriores del director³.

Habitualmente, la inclusión de una película en un género determina unos límites y unas rutas habituales en la narración. Se establece una suerte de código común por el que el espectador espera y acepta un tipo de personajes y de giros narrativos y no otros. Este pacto se rompe en las películas de Almodóvar. Para Fran A. Zurián, el motivo es que “algunas veces, Almodóvar (...) lo que hace es diseñar a sus personajes (...) de forma que en la misma película se mezclan géneros, los que aporta cada personaje” (ZURIAN, 2005: 28).

Ciertamente, hay casos en los que los personajes del director manchego se muestran a través de múltiples facetas. Y un ejemplo claro se percibe en el argumento de *Volver*: quizás no resulte extraño que un fantasma confiese que quemó una casa, como ocurre con Irene (Carmen Maura), pero que ese mismo fantasma se tire pedos o se tiña el pelo unas secuencias antes nos obliga como espectadores a “ver” a ese personaje con todas sus características específicas. En ningún momento pensamos que el comportamiento del personaje de Irene sirva para definir la última película de Almodóvar como

³ Chus Lampreave, que aparece también en *Entre tinieblas* (*Dark Habits*, 1983), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) o *Volver* (2006), interpreta ya a personajes secundarios en las comedias realizadas por Berlanga o Ferreri en los años cincuenta en España. Marvin D'Lugo considera que “La presencia fortuita de Chus en las películas de Almodóvar conmemora la relación especial entre el director y las tradiciones de las comedias disidentes de los 50” (Lugo, 2004: 295).

una historia de fantasmas. Y eso es lo ocurriría si la ordenación del material se llevara a cabo en los límites de una narración convencional.

La sucesión de escenas de *thriller*, escenas de comedia y escenas melodramáticas o costumbristas se produce en todas las películas de Almodóvar sin que exista separación alguna entre unos elementos y otros. Esta solución narrativa adoptada por el director manchego nos obliga como espectadores a salir de los conocidos límites de las estructuras del género. En definitiva, se podría decir, incluso, que la obra de este cineasta ha llegado a definirse como un género en sí misma. El mismo realizador expresa su concepción a este respecto en el diario de rodaje de *Volver*,

“Supongo que *Volver* es una comedia dramática. Tiene secuencias divertidas y secuencias dramáticas. Su tono imita “la vida misma”, pero no se trata de un film costumbrista. Pertenece más bien a un naturalismo surrealista, si se puede denominar así. He mezclado desde siempre los géneros y continuo haciéndolo; para mí es una operación del todo natural” (ALMODÓVAR, 2005).

Sin embargo, este planteamiento tan propio y tan original de la obra de Almodóvar tiene a veces contrapartidas negativas: la mezcla brusca de géneros puede derivar en desigualdades en el ritmo narrativo que son patentes, incluso, en sus mejores películas. Es el caso de *Volver*, dónde la necesidad de cambiar el registro narrativo de la comedia al drama origina ciertos desfallecimientos en el tono general. De todas maneras, no es el ejemplo más significativo: en la última película de Almodóvar cada género tiene su hueco, pero hay otras obras del director manchego, como puede ser el caso de *Kika* (1993), dónde las “piruetas genéricas” provocan más extrañeza que complicidad en el espectador.

Otro de los aspectos negativos de esta particularidad de la filmografía almodovariana es que, a veces, algunos de sus actores manifiestan una escasa flexibilidad interpretativa cuando se enfrentan a estos cambios de registro genérico. Un caso patente es el de Imanol Arias, habitualmente un actor muy eficaz, en *La flor de mi secreto* (*The Flower of My Secret*, 1995). Por el contrario, hay otros intérpretes que manifiestan una destreza especial para

enfrentarse a este reto interpretativo sin perder la naturalidad. Es el caso de Carmen Maura, tanto en *Volver* como en cualquiera de los personajes que interpreta en las películas del director manchego. No en vano, se la considera una de las actrices más significativas en la filmografía de Almodóvar.

2. El formato panorámico en Almodóvar; apropiación de un rasgo narrativo del cine clásico de Hollywood

Pero, además de una cuidada dirección de actores, la concepción clásica de composición y movimientos de cámara también contribuye mucho a esta naturalidad en la mezcla de géneros. Almodóvar, gran admirador de los melodramas norteamericanos de los años 50, ha incorporado a sus obras la mayoría de los rasgos narrativos que definen estas producciones. En las películas dirigidas por el director manchego, se utilizan como referentes la fotografía y el color saturado característicos de las grandes producciones realizadas en Technicolor durante la etapa clásica de Hollywood. Pero también provienen de esta misma fuente las composiciones muy cuidadas que aprovechan el formato Scope⁴, y una planificación con pocos movimientos de cámara, siempre ligados a las pautas dramáticas establecidas en el texto.

Partiendo de esta influencia proveniente del cine estadounidense, hay que tener en cuenta también que uno de los rasgos narrativos más clásicos en la obra de Almodóvar, que se ha ido acentuando con el paso del tiempo, es el modo de componer la imagen horizontalmente aprovechando el formato panorámico 2'35:1⁵. Abundan los planos medios de dos, tres o más personajes que se distribuyen llenando el encuadre, y que se mantienen relativamente estables en la pantalla mientras los actores desarrollan sus partes del guión. Significativamente, Almodóvar no planifica los encuadres

⁴ Este formato también es conocido como "Panorámico" o 2'35:1, por su relación de aspecto entre los márgenes verticales y horizontales del encuadre. En los límites del marco que delimita la imagen recogida por la cámara, a cada unidad vertical corresponden 2'35 unidades horizontales.

⁵ Ya a partir de su segunda película, *Laberinto de pasiones* (*Labyrinth of Passion*, 1982), Pedro Almodóvar adopta este formato.

utilizando lo que se denomina “términos”, técnica compositiva habitual con formatos panorámicos. Este procedimiento, muy común, consiste en situar objetos o cualquier otro tipo de elemento visual, como el brazo de un actor, por ejemplo, en un lateral de la imagen. Estos elementos visuales se sitúan por delante de la zona en la que se mueven los personajes, generalmente fuera de foco, y cumplen dos funciones: reencuadrar la imagen y añadir significado a la imagen.

Aunque también recurre a esta técnica de composición explicada arriba, en el cine de Pedro Almodóvar, la composición de los planos suele estar al servicio de los actores. El director manchego deja que sean sus personajes los que llenen el cuadro, para se derive de ellos toda la significación de la secuencia. En definitiva, Almodóvar no suele utilizar “términos” para realizar los reencuadres, y centrar, así, la atención en los personajes o elementos que interesan para el transcurso narrativo. Es por eso que el uso de colores vivos en el vestuario de los personajes que aparecen en su cine sirve también para centrar la atención en las figuras humanas, además de cómo referente estético.

Sin embargo, Almodóvar también puede seguir las pautas más comunes en la composición de planos. En los momentos en los que *Volver* adopta las pautas *thriller*, para marcar el cambio respecto a las fases de drama o comedia, se utiliza un lenguaje audiovisual que puede considerarse dentro de las convenciones del género: movimientos de cámara que se inician sin personajes, o con angulaciones de cámara poco habituales. Un caso paradigmático en esta película es el del plano cenital del escote de Penélope Cruz (Raimunda) mientras lava el cuchillo con el que se cometerá el asesinato de su marido algunas secuencias después.

También hay que decir que, para recrear la tensión narrativa en estos momentos, el director sí recurre a los elementos desenfocados en primer término. Esta forma de composición se percibe en la secuencia de *Volver* en la que Sole (Lola Dueñas) sube al dormitorio de su tía Paula (Chus Lampreave). En este momento, un lento travelling que parte de un plano medio de la actriz, recorre un espacio vacío para acabar presentando al

espectador una bicicleta estática. Este procedimiento retórico crea una mayor tensión narrativa, que acrecienta la sorpresa derivada del hallazgo de este objeto insólito en el dormitorio de una anciana.

Esta alternancia en el uso de pautas convencionales y conceptos propios en la composición de los planos no supone una ruptura con el uso de la narrativa clásica que antes se ha destacado como característica en el cine de Almodóvar. A semejanza de las películas norteamericanas que considera sus referentes, el realizador manchego no llega a cabo excesivos movimientos de cámara, que suelen ser fluidos y se justifican por el recorrido de los actores. Pero, apartándose de nuevo de las tendencias convencionales, Almodóvar no basa la creación de significados en los movimientos de cámara. Esta característica de la filmografía del director manchego se aparta de lo que suele ser habitual en el cine comercial actual: en la mayoría de las películas, el movimiento de la cámara delimita el espacio del actor y dialoga con él para la expresión del significado dramático⁶.

En la obra de Pedro Almodóvar, la norma general es dejar que los actores circulen por el espacio escénico delimitado por el encuadre panorámico. Los personajes casi siempre aparecen de dos en dos y desarrollan sus diálogos. La cámara los sigue cuando se desplazan por las habitaciones, cuando van a interactuar con un objeto o cuando se quiere subrayar el peso de la frase que el actor va a pronunciar a continuación. Un ejemplo se encuentra en la secuencia en la que Paula (Yohana Cobos) descubre el arcón frigorífico donde está el cadáver de su supuesto padre. Entonces, sube por una escalera de mano para clavar una guirnalda en el techo. En ese momento, Paula le pide explicaciones a su madre, Raimunda. Para añadir importancia al diálogo que va a ser pronunciado por Paula, la cámara realiza un movimiento cuyo recorrido y duración marcan un ritmo que añade peso dramático. Se trata de un *travelling* largo que se inicia por delante de Paula y termina en una grúa

⁶ Como ejemplo reciente de este modo de entender el movimiento de cámara, podemos citar *Los Otros* (*The Others*, Alejandro Amenazar, 2001). En esta película, una gran parte del suspense está construido mediante *travellings* a la altura de la cadera que se anticipan al movimiento de la actriz principal.

ascendente en ángulo algo contrapicado, que se justifica por la acción que está llevando a cabo el personaje.

El ejemplo anterior sirve para reiterar que *Volver* muestra un mayor uso de movimientos de cámara que otras películas anteriores de Pedro Almodóvar. En parte, este tipo de planificación se puede atribuir a la necesidad de adoptar las convenciones genéricas ya explicadas. Pero, además, se observa que Almodóvar, en su progresiva estilización del lenguaje narrativo, ha ido incorporando movimientos que antes no llevaba a cabo. Resultan novedosas las secuencias en las que Raimunda habla con Paula por la calle, rodadas casi como planos secuencias con *steadycam* y muchos figurantes. Este uso de la cámara confiere a su última película una mayor fluidez, aunque no la aparta del estilo de inspiración clásica que ha caracterizado su obra⁷, y tampoco aporta ningún cambio en la estética almodovariana.

3. La planificación en *Volver*

Volver consta de 109 secuencias, que se repartan en 42 secuencias rodadas en exteriores (27 de ellas de día y 15 de noche), y 67 secuencias de interiores, 40 con efecto día y 27 con efecto noche. A pesar de los resultados cuantitativos, hay que señalar que casi un tercio de las secuencias de exteriores son escenas de un único plano, cuya función es establecer la geografía cinematográfica, con coches que llegan, se van o atraviesan las carreteras manchegas plagadas de generadores eólicos, o planos generales del barrio o del hospital, también con el cometido de orientar al espectador sobre dónde se desarrolla la acción.

Es significativo como en estas secuencias de transición se hace un tratamiento de la estética distinto al de las escenas con diálogo y desarrollo dramático. Así, observamos que son secuencias con colores menos saturados,

⁷ Al respecto, afirma lo siguiente Jose Luis Alcaine, director de fotografía de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, 1988), *Átame* (*Tie my Up! Tie my Down!*, 1989), *La Mala Educación* (*Bad Education*, 2004) y *Volver*: “Antes Pedro movía menos la cámara, ahora la mueve más, y en anamórfico los problemas aumentan. Hay que ir con un diafragma más grande, iluminar es más difícil y sacar guapa a Penélope Cruz también es más difícil.” (Durán, 2006).

y con un uso más naturalista de la luz, generalmente luz de atardecer. Esta diferencia en el tratamiento fotográfico de las secuencias se puede deber a la mayor dificultad de iluminar o decorar una gran área para un plano muy general⁸, pero probablemente tiene que ver con que Almodóvar delega mucho más en Alcaine, director de fotografía especializado en un estilo naturalista, simplemente porque no le interesan demasiado esas secuencias. Para el director manchego, el drama tiene lugar en los diálogos entre los actores, y la narración avanza con sus conversaciones y con las reacciones expresadas en sus miradas, y por lo tanto, es en estas secuencias donde Pedro Almodóvar despliega también toda su personal estética. Él mismo lo explica así en su diario de rodaje:

“Esta es una semana menos intensa, rodamos muchas de esas secuencias de compromiso con la verosimilitud con que los actores salen y entran de las casas, detienen los coches, los aparcan, etc. En una película todo es importante, pero a mí me pesan estas secuencias necesarias para ubicar la acción y establecer su geografía. En *La Mancha* también había puertas, pero allí la gente las deja abiertas, por lo que no interrumpían la acción sino que la hacían fluir. Estos planos de entradas y salidas de coches o viviendas son planos exigidos por la ortografía cinematográfica.”

También es muy personal el abundante uso que hace Almodóvar de los planos detalles, casi siempre rodados desde una posición cenital de cámara, como plano inicial de una nueva secuencia. Así, se observa que de 109 secuencias, 15 comienzan con un plano de este tipo. Este recurso sirve en la gramática audiovisual habitual para remarcar una elipsis espacio temporal, pero en *Volver* resulta característico no sólo por el número de veces que se emplea, sino porque en Almodóvar este tipo de planos adquiere mayor peso. Narrativamente, sirven para describir no sólo una elipsis, sino que frecuentemente sirven para delimitar el paso de una fase de la película desde un género a otro. Por ejemplo, después de una fase de comedia en la que Carmen Maura se esconde de Raimunda en la casa de Sole, con la

⁸ Aunque este problema se puede solventar mediante el uso de filtros de color en cámara. Como ejemplo de una película colorista cuyo drama reside en planos muy generales coloreados mediante filtros, podemos citar la película de Bernardo Bertolucci *The Sheltering Sky* (*El cielo protector*, 1990)

complicidad de esta y de Paula, se corta a un plano picado de un flan saliendo del molde, dando así comienzo a una conversación más dramática entre las dos hermanas. Hay que señalar que estos planos cenitales tienen una duración mayor de lo habitual, y esto hace que, cuando se encuadra un elemento con un peso narrativo dentro de la historia, se produzca casi un efecto poético, una metonimia de vivos colores que prepara al espectador para la secuencia a la que está dando paso, como ocurre con el plano cenital del plato de caldo en la secuencia del duelo.

4. La estética como pasión y modernidad en la obra de Pedro Almodóvar

Cuando se estrena *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, en 1980, Pedro Almodóvar ya lleva varios años difundiendo sus cortometrajes en los circuitos alternativos de un Madrid que intenta acabar con el clima gris del franquismo.

“Movida” es el término que se acuña para denominar estas manifestaciones artísticas y culturales que se producen en el Madrid de finales de los setenta, y en las que Pedro Almodóvar se integra como uno más. Por una parte, como ya se ha analizado, el cineasta manchego colabora con artistas plásticos integrados en la “movida”, que comparten con él referentes estéticos e ideológicos. Sin embargo, existe otra coincidencia aún más básica entre la sensibilidad característica de este movimiento cultural y la concepción que Pedro Almodóvar manifiesta en su cine: la utilización creativa de motivos propios de la cultura popular de consumo masivo por parte de todos ellos supone la exaltación de la modernidad en la España del periodo.

Evidentemente, las manifestaciones artísticas que se dan en el Madrid de finales de los años setenta llegan con una década de retraso en relación con el desarrollo del pop en los Estados Unidos. Sin embargo, hay que considerar la novedad radical que supone esta separación de la denominada “alta cultura” que define la iconografía artística de la “movida”: la conversión del cine, la prensa del corazón, los cómics o la televisión en objetos artísticos supone una

ruptura con el panorama cultural propio del franquismo. Durante este periodo, los elementos provenientes de la cultura popular se habían utilizado para diluir la disidencia o se habían tratado de manera peyorativa. Sin embargo, los representantes de la movida, y Pedro Almodóvar con ellos, propician que lo popular se asimile a lo nuevo y se dignifique.

Todos estos elementos configuran un todo uniforme y resultan decisivos para singularizar el cine de Almodóvar. Mucho se ha hablado de la confluencia de referentes estéticos que se acumulan en la obra del director manchego. El más analizado de estos referentes es el uso de objetos cotidianos y de elementos propios de la iconografía de la sociedad de consumo que definen el movimiento pop. También se ha evaluado el elemento *kitch* presente en su obra, que el propio director define como “la glorificación del mal gusto de lo cotidiano elevado a la categoría de algo artístico”⁹.

Y, sin embargo, incluso en este momento, cuándo sus referentes estéticos estaban tan integrados en el contexto histórico, la obra del director manchego siempre manifestó una especificidad estética que todavía constituye uno de sus rasgos más característicos.

En principio, la estética de una película se define básicamente a través del decorado, el atrezzo y vestuario y la iluminación. Todos estos elementos tienen que apoyar las características de los personajes, contribuyendo a hacer más creíbles su clase social, su personalidad y motivaciones. Y, sin embargo, Almodóvar mantiene una estética muy marcada en casi todas sus películas, a pesar de que las características de sus personajes sean distintas de un guión a otro. La estética propia de este director ha ido evolucionando en la misma medida en la que han crecido los medios de producción con los que cuenta, y se ha matizado cuando los elementos propios del melodrama y la dimensión intimista de los personajes han ganado más peso en su obra.

La apariencia del universo almodovariano se fundamenta principalmente en el uso del color. El autor muestra una predilección por los colores saturados, especialmente colores puros, primarios y secundarios (rojos, verdes, azules,

⁹ El director se refiere concretamente a *Laberinto de pasiones* con este comentario (Citado en Maldonado, 1990: 89).

amarillos, violetas, anaranjados). El color ocupa un papel predominante en el encuadre, en el que adquiere un gran peso visual. Suele aparecer en grandes áreas, aunque las telas de intensos estampados y los objetos de plástico de colores brillantes también son habituales en las películas del director manchego.

Pero, sobre todo, hay que destacar que el color tiene una función dramática básica para Almodóvar. Es imposible establecer reglas fijas que permitan decodificar estos códigos en las películas del director manchego, y, como un claro ejemplo, se puede mencionar la importancia metafórica que adquiere el blanco y negro en la película muda *El amante menguante* (*Shrinking Lover*¹⁰). Un fragmento ajeno a la línea narrativa principal que se inserta en *Hable con ella* (*Talk to her*, 2002) que simboliza la relación entre dos de los personajes principales, Benigno (Javier Cámara) y Alicia (Leonor Watling). Pero aún con excepciones como ésta, el uso de los colores primarios suele ser un elemento privilegiado por Pedro Almodóvar en la transmisión de los sentimientos de los personajes y en la creación de atmósferas.

El rojo resulta especialmente relevante en los momentos de dolor y pasión que viven sus protagonistas femeninas. En *Todo sobre mi madre* (*All About my Mother*, 1999), Manuela (Cecilia Roth) está vestida de rojo cuando muere su hijo. Pepa suele ir igualmente vestida de rojo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, 1988), y rojos son también el teléfono del que espera una llamada de Iván (Fernando Guillén) y la flor que quema cuando está destruyendo o guardando los objetos que le recuerdan al hombre que la ha abandonado. Este personaje de Carmen Maura en *Mujeres...* suele repetir con frecuencia el gesto de pintarse los labios en un tono carmesí.

El uso de este mismo color había llegado al paroxismo en otra película anterior de Almodóvar, *Matador* (*Matador*, 1986). En esta historia en la que se mezclan elementos del *thriller* y del melodrama con unas pocas referencias a la comedia, María, la abogada obsesionada por la muerte, lleva

¹⁰ Traducción literal del título de este corto, integrado en el metraje de *Hable con ella* (*Talk to her*, 2002)

los labios pintados de rojo intenso, incluso cuando está ejerciendo su profesión. Y en esta misma película resulta muy significativo que el personaje de Eva (Eva Cobo), vestida de rojo, también se pinte los labios del mismo color en la secuencia en la que está sola esperando a Diego (Nacho Martín), su novio, despechada por el abandono de éste.

Y la pauta también se repite en *Volver*. En la secuencia en la que Raimunda conoce que Paula ha asesinado a su marido, Paco (Antonio de la Torre), el rojo es también el color dominante. El inicio de la secuencia es una mancha que llena toda la pantalla cuando un autobús de este color, filmado con un teleobjetivo de 140 mm, pasa fuera de foco por delante de Paula. Inevitable evaluar también aquí una dimensión simbólica, por mucho que el propio Almodóvar se contradiga a este respecto¹¹.

Queda claro que este uso del color se hace patente de manera significativa en el vestuario. Pedro Almodóvar siempre ha prestado mucha atención a la actividad de este departamento en sus películas. De hecho, el director está directamente implicado en la elaboración del vestuario y los decorados de sus obras hasta *Matador*. En estos momentos iniciales, la ropa de las “chicas Almodóvar” mezcla elementos procedentes de la cultura popular con rasgos indumentarios propios de corrientes contemporáneas. Y un claro ejemplo es el personaje de Bom (Olvido Gara, “Alaska”) en *Pepi, Luci, Bom...* que aparece vestida de acuerdo con la estética punk y lleva puestos los mismos pendientes que suele utilizar la mujer ataviada con uno de los trajes folclóricos andaluces, el de sevillana. La caracterización de Alaska en esta película también ilustra la manera en la que el director transforma la falta de refinamiento, la mezcla abrupta de estilos y de colores estridentes, en una marca característica. De hecho, aunque recibió muchas críticas que la calificaban como cutre y de mal gusto, esa estética fundamentada en el vestuario y en unos decorados concebidos de manera muy similar contribuyó

¹¹ En los comentarios que incluye en el DVD de la película, el director afirma que los personajes visten de rojo para que destaquen mejor en la oscuridad. Pero también es de noche cuando Raimunda se deshace del cadáver y, sin embargo, el personaje viste entonces con un chándal azul marino.

decisivamente para que el cine de Pedro Almodóvar fuera inmediatamente reconocible por parte del público.

Pero Bom es sólo un ejemplo de que, en el cine de Almodóvar, el vestuario sirve a la vez para definir lo que los personajes son y lo que les gustaría ser. La ropa barata y de colores oscuros de Carmen Maura delata con crudeza la condición social marginal del personaje que interpreta en *¿Qué he hecho YO...!* Los trajes de chaqueta años 60 que lleva Lucía, encarnada por Julieta Serrano en *Mujeres...*, son significativos de su pretensión de mantenerse en el pasado, cuando aún no había sido internada en el manicomio, ni había sufrido el abandono de su marido, Iván. El traje llega a ser, incluso, un acto de pasión para los personajes femeninos almodovarianos: en la secuencia del desfile de modelos de *Matador*, Assumpta Serna y Eva Cobo van ataviadas con dos creaciones de Francis Montesinos que reflejan con claridad a los dos personajes que interpretan. La primera de las actrices lleva un vestido transparente y una capa que imita el capote de un torero. Eva Cobo, por su parte, va ataviada con un modelo rojo, de talle largo, y color rojo sangre. Estos dos modelos, creados específicamente para la película, reflejan con claridad el enfrentamiento erótico de los dos personajes, que pugnan por el amor del matador, Diego. María, encarnada por Assumpta Serna, está obsesionada con la muerte, y es una asesina. Su capa también es símbolo de que ella se identifica con el toreo como ejercicio de pasión y de muerte.

Pero, aunque hay rasgos que se mantienen, lo mismo que otros aspectos de su obra, el uso de la moda que Almodóvar hace en las películas ha evolucionado de manera paralela a su universo personal. Además, el director ha alcanzado ya una situación en la industria del cine que le permite utilizar todos los medios de producción que desee. Su fama mundial ha contribuido para convertir sus obras en la pasarela ideal que cualquier diseñador desearía. Y, desde luego, suele ser frecuente que las actrices de Almodóvar utilicen vestuario elaborado por los mejores creadores: en *Kika*, por ejemplo, Victoria Abril va vestida por Jean Paul Gaultier, con trajes muy inspirados en la estética punk. En *Tacones Lejanos (High Heels, 1991)*, esta misma actriz lleva dos trajes de Chanel y Marisa Paredes, que interpreta a Becky del

Páramo, utiliza ropa de Giorgio Armani. Este mismo diseñador presta sus trajes de manera gratuita para el personaje de Rosa, interpretado por Rosa María Sardá, en *Todo sobre mi madre*. Según la responsable vestuario, Sabine Daigeler, gran parte de la ropa de las actrices que intervienen en esta última película es material proveniente de grandes marcas, entre las que también hay que contar a Galiano o Rochas¹².

Sin embargo, resulta muy significativo lo distinta que es la concepción del diseño de vestuario en las dos obras de Almodóvar en cuyo equipo técnico estuvo integrada Sabine Daigeler. Una de ellas es *Todo sobre mi madre*, como ya se ha mencionado, y la otra es *Volver*. En esta última película, se incluyen unos pocos diseños de Mark Jacobs, Prada o Dolce & Gabbana. Sin embargo, la mayor parte de la ropa de las actrices proviene de mercadillos de los barrios más populares de Madrid, como Vallecas. La vestimenta de Penélope Cruz, que interpreta el personaje de Raimunda, fue confeccionada expresamente para ella siguiendo las pautas estéticas de la ropa de mujer que se suele vender en este tipo de mercadillos¹³.

La orientación tan distinta de dos trabajos realizados por la misma diseñadora de vestuario demuestra que, para Almodóvar, la ropa debe estar en función de la psicología y de las circunstancias vitales de sus personajes. La moda proveniente de grandes diseñadores aparece en sus películas sólo si tiene una funcionalidad específica. Los responsables del diseño de vestuario trabajan en los figurines teniendo en cuenta únicamente la definición de estos aspectos en sus guiones, y que, evidentemente, cambian de una película a otra dependiendo de las características de cada personaje. Según Sabine Daigeler, Almodóvar sabe muy bien qué estilo quiere en el diseño de vestuario de cada película y concreta sus criterios en frecuentes propuestas sobre el tema¹⁴. Los responsables de vestuario, además de trabajar con unos colores muy vivos y una paleta no demasiado extensa, se enfrentan con otro desafío considerable en la labor que desarrollan para el director manchego:

¹² Entrevista a Sabine Daigeler, 19-IV-2007.

¹³ Idem.

¹⁴ Idem.

diseñar una ropa que armonice con los decorados, en los que también suelen ser frecuentes los colores fuertes.

También el atrezzo y los decorados participan de esta estética almodovariana de colores saturados. El uso del atrezzo en la filmografía de este director destaca sobre el nivel medio de las películas españolas por el cuidado con el que está hecho. El diseño de este elemento pretende alcanzar un difícil equilibrio entre lo estético, lo naturalista, lo vulgar y lo grotesco, y siempre teniendo en cuenta de la paleta de fuertes colores marcada para cada película. En un esfuerzo paralelo al realizado por los responsables de vestuario para caracterizar a Penélope Cruz de manera sensual con ropa de mercadillo, los decorados de *Volver* se llenan de objetos cotidianos de colores vivos, como *tupperwares* de plástico rojo intenso o marcos de foto de plástico verde. Otro ejemplo es el destartado y algo antiguo coche de Sole, que los personajes utilizan para ir y venir de su pueblo natal, y que está pintado con un hermoso y saturado rojo. Sin embargo, a veces, este compromiso entre la estética colorista de Almodóvar y el naturalismo desemboca en soluciones algo forzadas. Es el caso del decorado del restaurante de *Volver*, construido sobre un descampado en una localización natural de un barrio de Madrid. En los planos generales, se observa cómo los colores vivos del restaurante y el pequeño parque infantil adyacente, con un césped verde y cuidadísimo, resultan incongruentes con los edificios y los yermos descampados que los rodean.

Y de la misma forma que el decorado y el atrezzo participan de colorido tan especial, también sirven al director manchego para definir a sus personajes. Uno de los numerosos ejemplos ilustrativos, que aparece en *Todo sobre mi madre*, es el uso de muebles modernos y funcionales en el piso de Manuela en Madrid, que se contrapone con los variados objetos de cierto mal gusto que se acumulan en la casa de la transexual Agrado (Antonia San Juan) en Barcelona. La vida tranquila de la una y la peripecia vital desordenada de la otra se simbolizan con claridad en los espacios interiores que las identifican.

Retomando su último film *Volver*, resulta muy significativa la diferencia en el tratamiento, tanto en la forma como en los colores, del decorado de la casa de

Raimunda con la casa de Sole, ambos contruidos en un plató. La casa de Raimunda es el espacio interior en el que transcurren gran parte de las dificultades de la protagonista. Es un lugar más de *thriller* y de drama, donde se presenta al marido desempleado que mira el fútbol y bebe cerveza, en latas convenientemente amarillas y rojas, por cierto. Es aquí también donde ocurren el intento de violación y el asesinato, y donde Raimunda recibe las noticias de la muerte de Tía Paula. El espacio del decorado de esta casa es tortuoso, con abundantes tabiques que separan los espacios y con más pasillos, y tanto el color de las paredes como el atrezzo tienen una tonalidad más apagada y un aspecto más feo y realista que en el resto del film. Por el contrario, la casa de Sole es un espacio rectangular y más diáfano, sin separación entre el recibidor, el salón y la cocina, y donde las puertas están abiertas, favoreciendo así el juego actoral en diferentes espacios de profundidad de tipo vodevil de estas secuencias. Como el propio Almodóvar cuenta en los comentarios del director incluidos en el DVD, este es el espacio reservado en la película para la comedia, y tanto la forma como los colores, más fuertes y sobre una base de tonos naranjas, contribuyen a dar esta impresión. Se podría decir que, mientras la casa de Raimunda es un resumen elegante del feísmo de *Qué he hecho yo para merecer esto!*, la casa de Sole está más emparentada con los coloristas decorados almodovarianos de los 90, en los que el naturalismo se distorsiona para privilegiar un resultado estéticamente fuerte y atractivo.

A pesar de la evolución patente en su filmografía, que se manifiesta, como ya se ha dicho, en el vestuario y en el decorado, hay una serie de constantes que se mantienen a lo largo de toda la filmografía de este director. Y una muestra de ello son los resultados estéticos similares que se han derivado de la colaboración de Almodóvar con técnicos profesionales muy distintos, tanto en decorados y vestuario como en fotografía¹⁵. Para desentrañar las

¹⁵ Pedro Almodóvar suele contar siempre con los mismos profesionales para las tareas técnicas. Paco Femenía, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y Ángel Luis Fernández, luego, han sido los directores de fotografía elegidos por el director en sus primeros trabajos. Luego, Alfredo Mayo, Affonso Beato y, de forma repetida en los últimos años, José Luis Alcaine se han ido alternando en esta función. Javier Aguirresarobe fue el responsable del diseño de la luz en *Hable con ella* (2001).

circunstancias que determinan este fenómeno tan poco habitual en cine actual, habría que analizar en profundidad el modo en el que Almodóvar se comunica y dirige a sus jefes técnicos. El director da alguna clave al respecto en otro de los pasajes de su diario de rodaje de *Volver*,

“Antes de comenzar cualquier película el director de fotografía me pide referencias, que sólo suponen un camino a seguir para encontrar tu propio camino. Normalmente yo les hablo de la fotografía de otras películas (suelo citar mucho a Jack Cardiff, pensando especialmente en las películas que hizo con Michael Powell¹⁶) o de pintores (acudo mucho a Edward Hopper y Zurbarán, además del pop) o le muestro imágenes que encuentro en revistas o libros” (ALMODÓVAR, 2006).

Precisamente, es el trabajo en fotografía e iluminación lo que contribuye definitivamente a crear esa estética tan propia del director manchego, que se plasma en los decorados, vestuario y atrezzo, pero no se define a través de la iluminación, que, por regla general, suele ser blanca y sin colorear. La luz en el cine de Almodóvar es bastante suave, homogénea y poco contrastada. Es frecuente que esta luz provenga de múltiples fuentes, lo que supone una tarea difícil para el director de fotografía, y que destacada poco sobre el conjunto del film si se compara con las tendencias actuales de fotografía cinematográfica. Es necesario realizar un trabajo muy serio y técnico para conseguir que los elementos saturados que tanto el departamento de vestuario como el de decorado sitúan en escenas se reproduzcan con esa tonalidad tan viva y definitoria del cine de Almodóvar. En este sentido, son significativas las declaraciones de Javier Aguirresarobe, un director de fotografía que se caracteriza por una personal y definida forma de entender la luz, con fuertes contrastes y densos negros, acerca de su labor en el film *Hable con Ella*:

“En esta película está la personalidad visual de Pedro Almodóvar en todos sus fotogramas. Y es eso lo que me gusta, porque creo que supe adaptarme a la estética que proponía el realizador. Hay un trabajo de luz que trata de

¹⁶ La fructífera colaboración de Michael Powell con Jack Cardiff, director de fotografía y técnico pionero en el sistema Technicolor, abarca los melodramas *A Matter of Life and Death* (*A vida o muerte*, 1946), *Black Narcissus* (*Narciso Negro*, 1947) y el colorista musical *The Red Shoes* (*Las Zapatillas rojas*, 1948).

preservar los ambientes naturales que propone la realidad. En la parte en blanco y negro quisimos amoldarnos al cine de época con un trabajo muy riguroso de cámara y luz.” (DEL RÍO, 2002).

José Luís Alcaine, director de fotografía y colaborador en cuatro películas de Almodóvar, resume así tanto el origen de la estética del director y su relación con la fotografía cinematográfica, y la evolución que esta ha experimentado desde su primera película juntos:

“[Pedro Almodóvar] ha evolucionado, se va a películas como más dramáticas, con menor tinte de comedia. *Mujeres* era una comedia y Pedro tenía una estética muy marcada por la época que transcurría, además el es un gran admirador de los años 50. Esos melodramas le hacían buscar la fotografía y el colorido de esas películas. Eso no es fácil de conseguir, porque la película era Technicolor, un color muy saturado, muy fuerte, porque era lo que se consideraba bueno. El proceso de laboratorio buscaba colores muy fuertes, y además de eso, la iluminación en esas películas era toda puntual. Eso era muy difícil de conseguir. En *Mujeres* está siguiendo ese tono; en *Átame (Tie Me Up! Tie Me Down!, 1990)* un poco menos, pero también está presente. En las dos últimas películas que he hecho con él¹⁷, Pedro ha experimentado una evolución y yo también. Hemos conseguido, de alguna manera, la cuadratura del círculo; hacer ese tipo de fotografía pero de manera más dramática. Ha sido una evolución mutua con respecto a este cine suyo. Estéticamente partimos de la base de que él quiere colores fuertes y muy limpios, y que se cuide mucho a las actrices. La historia que él cuenta tiene una vertiente dramática que de alguna manera se va acercando mucho a una naturalidad que no tenía cuando hicimos *Mujeres*”.

En efecto, conseguir con los medios técnicos actuales el tipo de estética que se conseguía con el Technicolor es algo complicado, y que requiere una aproximación fotográfica y lumínica en cierto modo contraria a las tendencias fotográficas actuales de naturalismo y fuertes contrastes que apoyan el drama. El sistema Technicolor, al igual que el formato *Scope*, nacieron como una respuesta espectacular de la industria para atraer al público a las salas de cine, en aquel momento en competencia directa con la

¹⁷ Se refiere a las películas *La Mala Educación* y *Volver*.

televisión. Técnicamente, consistía en un sistema de prismas y espejos en el interior de la cámara, que conseguía separa en rodaje los colores rojo, verde y azul y exponerlos simultáneamente en tres rollos de película sensible. Estas tres bandas de imagen se unían en laboratorio, en un complicado proceso que privilegiaba la saturación y la espectacularidad de los colores. Con el sistema actual de Kodak, basado en una única película con tres capas sensibles superpuestas, se obtienen colores mucho más naturales, y resulta muy difícil imitar el resultado que se obtenía con el procedimiento *Techicolor*.¹⁸

La opción de Alcaine es fotografiar con una película de sensibilidad relativamente alta, sobreexponiendo un poco para conseguir una mayor densidad en el negativo que ayude a saturar los colores, y sin utilizar ni filtros en cámara ni mucho color en las luces para conseguir un aspecto lo más limpio posible. Se observa así cómo el director de fotografía sólo utiliza colores en las fuentes de luz cuando quiere dar una impresión lumínica de hora del día, pero del modo naturalista que caracteriza a Alcaine. Vemos así contraluces anaranjados en la casa de Sole, en aquellas secuencias que tienen lugar a primera hora de la mañana o a última de la tarde, o los tonos dorados del sol invernal de mediodía cuando está comiendo el equipo de rodaje en el restaurante de Raimunda, en un ejemplo de lo que el veterano operador denomina “luz de siesta”. Asimismo, también aparece algo de corrección de color en la iluminación de los interiores noche, donde para crear la ilusión de un espacio interior, se añade algo de amarillo a las lámparas de escena y algo de azul a la luz que entra por las ventanas.

En definitiva, Almodóvar elabora sus películas en torno a unos conceptos estéticos y narrativos muy propios, como son los colores saturados, la imagen pop, la apropiación de la narrativa de los melodramas clásicos norteamericanos y la oscilación, brusca a veces, entre el drama, la comedia y

¹⁸ En este sentido, el director Martin Scorsese realizó un profundo esfuerzo para reproducir con técnicas actuales los colores clásicos de Hollywood en su película *The Aviator* (*El Aviador*, 2004), mediante una costosa técnica de escaneo del negativo y manipulación por ordenador conocida como tablas LUT. Para más información, consultar la revista online de la American Society of Cinematographers. <http://www.theasc.com/magazine/jan05/aviator/>

el costumbrismo pintoresco en una misma película. Aunque la conjunción de dichas características lleva a veces a que sus obras presenten un ritmo narrativo extraño y desigual, según los códigos de la ficción cinematográfica estándar, son los que definen al autor manchego. Están presentes en toda su filmografía, si bien es verdad que se puede apreciar una progresiva estilización de dichos elementos. Se podría aventurar, por lo tanto, que las pautas estéticas características en la obra del director manchego tienen mucho más que ver con su concepción personal que con el trabajo colectivo que implica la realización y difusión del cualquier obra cinematográfica.

Referencias bibliográficas

- MOLINA FOIX, Vicente (1993). *El cine estilográfico*. Barcelona: Anagrama, 1993
- D'LUGO, Marvin (2004). El extraño viaje alrededor del cine de Almodóvar. En *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 5, N. 3, p.295.
- MALDONADO, T. (1990) La estética del cine de los ochenta". En GARCÍA DE LEÓN, M.A. y otros, *El cine de Pedro Almodóvar y su mundo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 89.
- ZURIÁN, F.A. (2005) Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana. En ZURIÁN, F. A. y VÁZQUEZ VARELA, C. (coords.). *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, p.28.

Referencias digitales (en línea)

- ALMODÓVAR, Pedro (2006). Diario de rodaje de *Volver*. <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/diario01.htm>
- DURÁN, O. *Volver*, colorista y dramática. En *Cameraman* n° 009. <http://www.cameraman.es/downloads/009/48-51%20volver.pdf>
- DEL RIO, PABLO (2005) Entrevista a Javier Aguirresarobe. En *Cameraman* n° 001 <http://www.cameraman.es/>

Otras fuentes

- Entrevista personal a Sabine Daigeler, diseñadora de vestuario (realizada en Madrid, el 19 de abril de 2007).

**DEL COMPROMISO ÉTICO A LA MANIPULACIÓN. LAS
FOTOGRAFÍAS DE UN REPORTERO DE GUERRA EN *BAJO EL
FUEGO* (R. SPOTTISWOODE, 1983)**

FROM THE ETHICAL COMMITMENT TO THE MANIPULATION.
PHOTOGRAPHY OF A WAR JOURNALIST IN THE FILM *UNDER FIRE* (R.
SPOTTISWOODE, 1983)

Elvira I. Loma Muro

Universidad Córdoba

Resumen:

Es muy frecuente la presencia de la fotografía como elemento discursivo en el cine, de modo particular en las películas de tema bélico. La fotografía es una imagen de la realidad y, en el caso de la foto-documento (como por ejemplo la fotografía de guerra), pretende ser un reflejo veraz de la misma. Pero, por muchas razones, la objetividad de la fotografía puede verse alterada al permitir la técnica que su autor la manipule o al utilizarse con una finalidad distinta de para la que fue concebida. Sobre esa manipulación, sobre sus justificantes morales o sobre los intereses que la provocan se centran nuestras reflexiones. Estas se articulan a partir del filme *Bajo el fuego* (Roger Spottiswoode, 1983) que presenta la actuación de un reportero de guerra en el conflicto nicaragüense de 1979. Los tipos de instantáneas que realiza, sus intenciones y la ética de su comportamiento ofrecen muchos matices para el análisis.

Palabras clave:

Fotografía; cine; guerra; objetividad; ética.

Key words:

Photography; cinema; war; objectivity; ethics.

Abstract:

Too often the presence of photographers and photography is an important element of the cinematographic discourse, especially on war's movies. The photography is a representation of reality and in the case of photo-document (such as war photography) pretends to be a true expression of it. But the photography objectivity can be altered by the author through technology or when is used for any other purpose than to which was conceived. We pay attention on the moral supporting or personal interest that can cause such manipulations. We base our remarks on the activities of a war journalist during Nicaraguan 1979 conflict that is presented in the film *Under fire* (Roger Spottiswoode, 1983). The kind of photography the journalist performs, his intentions when taking the photography and the ethic of his behavior offer many nuances to our analysis.

Fotografía y cine son dos medios de expresión a través de la imagen y forman parte de nuestras señas de identidad desde los albores del siglo XX, no habiendo dejado de evolucionar desde entonces hasta el punto de que hoy puede decirse que “el reportaje fotográfico, el cine y la televisión han creado una *lingua franca* de imágenes que se comprenden en el mundo entero (...) por aparecer frecuentemente en todos los cauces que brindan los medios de comunicación visual de masas (...) y se acercan más que nunca a la creación de un lenguaje universal” (SCHARF, 2005: 332-333).

En relación fundamentalmente con la fotografía y el cine -el medio televisivo añade otros matices- se ha discutido mucho ya sobre sus parecidos y diferencias y sobre lo que los une y los separa. Pero, pese a la especificidad intrínseca de cada uno de ellos, no debemos olvidar lo mucho que tienen en común, su proximidad y en ese sentido podríamos aceptar que la cercanía entre fotografía y cine se encontraría en el hecho de que ambas son “representación de formas icónicas físicamente impregnadas del propio referente” (POYATO, 2006: 22) al captar la cámara (fotográfica o cinematográfica) los rayos lumínicos que vienen directamente de ese referente¹. Es decir, que “la fotografía es en primer lugar una muestra directa de lo real que la química (con el proceso de revelado) hace aparecer” (DUBOIS, 2002: 45).

No obstante, a pesar de la anterior afirmación, tampoco se puede ignorar que la fotografía es una imagen, es decir, una representación, y que por creíble que sea al reproducir fielmente su referente real, en el proceso de representación tiene cabida la intervención, con posibilidad de manipulación, del autor. Nos estamos refiriendo pues al también discutido tema de la objetividad de la imagen fotográfica y, por ende, de la cinematográfica.

Sobre ese tema queremos centrar nuestra reflexión partiendo de que hay muchos tipos de fotografías, de que son muy distintos los usos que pueden hacerse de ellas y, en íntima conexión con lo anterior, de que la

¹ El acentuado parentesco entre las imágenes que ofrecen la fotografía y el cine ha llevado a este autor a establecer el término “imagen fo-cinema-tográfica”.

intencionalidad del autor puede influir en el resultado final de las mismas. Con todo ello aludimos a la componente ética presente tanto en la realización como en el uso de cualquier fotografía. En concreto en nuestro análisis nos vamos a acercar a las que aparecen en el cine, es decir a las instantáneas fijas que este medio utiliza como un elemento expresivo más de su discurso narrativo, lo que con frecuencia ocurre en películas que siguen la trayectoria de un fotógrafo de guerra, cuyas fotografías, al hilo de la narración, aparecen en pantalla.

Sin poder hacer aquí una historia de la fotografía de guerra o del fotoperiodismo, ámbito en el que se enmarca, no queremos dejar pasar la idea de que la fotografía como reportaje, como reflejo de la realidad, debe mucho a los avances que se producen en el período de entreguerras tanto en Europa como en Estados Unidos. A ese respecto se ha señalado que “el gran impacto del fotoperiodismo se produce recién terminada la Primera Guerra Mundial (...) el gran periodismo gráfico americano nació en la Alemania liberal de la República de Weimar y la subida del nazismo motivó la diáspora de los mejores reporteros alemanes -en su mayoría judíos- hacia el extranjero, sobre todo a Estados Unidos” (SOUGEZ, 1981: 387).

De entonces para acá el reportaje fotográfico no ha dejado de evolucionar y enriquecerse con el tiempo, siempre en la línea de que, en general, los fotógrafos y cineastas documentalistas, “como fotógrafos sociales (...) rehuyeron la palabra «artístico» y una abundante literatura sobre el movimiento insiste en que el cine documental (al igual que la fotografía) no es arte. «La belleza es uno de los mayores peligros para el documental»” (NEWHALL, 2002: 238).

Con estas premisas, este trabajo se centra en la película *Bajo el fuego*, realizada por Roger Spottiswoode en 1983, y pretende ser un análisis de la presencia y significación en el filme de las fotografías que realiza su protagonista, un fotógrafo de guerra en el conflicto nicaragüense, en el que el movimiento sandinista luchó contra la dictadura de Anastasio Somoza. La película se centra en los momentos finales de su gobierno y en su definitiva caída en 1979, que le obliga a salir del país en la madrugada del 17 de julio.

Son muchas las películas que reflejan la labor de los corresponsales y reporteros de guerra², pero nuestro interés por la de Roger Spottiswoode se justifica en que, a nuestro juicio, ha pasado algo desapercibida, a pesar de partir de unos planteamientos totalmente honestos y reflejar muchos de los matices que tiene la labor de esos profesionales en la línea en la que queremos plantear nuestro análisis.

Es conveniente señalar aquí que este director, de origen canadiense y nacido en 1945, tiene en su haber una filmografía variada en la que no faltan algunas películas de denuncia y compromiso con diferentes temas como guerras, explotación de desfavorecidos, etc.

Ese es el caso por ejemplo de obras tales como *Los niños de Huang Shi* (2008), sobre el intento de salvación de un grupo de chicos en la guerra con la que Japón invadió China en 1937, *Shake Hands with the Devil* (2007), en relación con el genocidio de la guerra de Ruanda, *El proyecto Yeltsin* (2003), que trata de los intentos de democratización de la antigua Unión Soviética mediante la elección de Boris Yeltsin o *En el filo de la duda* (1993), acerca de la hipocresía en la lucha contra el sida.

En *Bajo el fuego*, podría destacarse como primera nota que la fotografía está presente desde el comienzo hasta el final, ya que sobre los propios títulos de crédito, en un escenario bélico de la guerra del Chad, comienzan a congelarse en blanco y negro -para diferenciarlas de la historia que se está filmando en color- algunas instantáneas de los acontecimientos a la vez que se oye cómo se acciona el



² Efectivamente es numerosa la serie de películas que se han realizado sobre reporteros de guerra en diferentes conflictos, todas ellas muy interesantes y con muy diversos puntos de vista. Por recordar solo algunas que han concitado unanimidad en cuanto a su valoración podrían citarse *El año que vivimos peligrosamente* (Peter Weir, 1983), que se centra en el conflicto indonesio, en la insurrección comunista contra el presidente Sukarno, *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984), sobre la actuación de los jemeres rojos en Camboya, *Las flores de Harrison* (Elie Chouraqui, 2000), que retrata la guerra de Bosnia, o la española *Territorio comanche* (Gerardo Herrero, 1996), también sobre el conflicto bosnio.

disparador de la cámara que las captura.

Una primera consideración que queremos hacer al respecto es que, en general, en el cine esas instantáneas fotográficas suelen aparecer en blanco y negro, incluso cuando los fotogramas del filme, como ocurre en este caso, sean en color.

Parece como si el blanco y negro diese más sensación de realidad, estuviese más cercano a lo que refleja, evitando la distracción que el cromatismo puede provocar en el espectador, al no destacar ninguno de los elementos que configuran la fotografía.

De alguna manera, y como se ha dicho, en la historia de la fotografía el color “ha desempeñado un papel muy escaso, periférico, (...) los mundos policromos resultan a la vez resplandecientes y afables, y nos sumergen de forma más vívida en una determinada atmósfera. Pero pocos fotógrafos suelen contentarse con las brillantes superficies de las cosas. El blanco y negro parece aportar una visión más profunda, una depuración de la realidad, o una posibilidad, para los fotógrafos, de liberarse de la problemática riqueza de la imagen a todo color y asumir el control y el subrayado de lo que ellos escojan” (JEFFREY, 1999: 9). Estas palabras encajan a la perfección con las fotos que nos ocupan, las de guerra.

A todo esto habría que añadir que muchas de éstas, como ocurre en nuestro filme, van dirigidas a la prensa escrita y esta mayoritariamente sigue siendo un medio de expresión en blanco y negro, a excepción de las fotos que ocupan las portadas en las que el color actúa como reclamo.

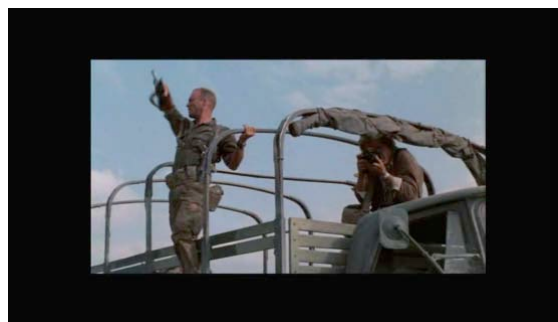
Volviendo a los momentos iniciales de *Bajo el fuego* y la presencia en ellos de instantáneas fotográficas, habría que añadir que conforme la escena bélica se va recrudesciendo se pasa de un disparo fotográfico aislado a una auténtica ráfaga que se iguala al ritmo vertiginoso de los sucesos, equiparándose a los disparos de los soldados. Desde este momento se sabe, incluso antes de su aparición, que se nos narra la historia de un fotógrafo de guerra.



La primera vez que este aparece en pantalla lo hace con varias máquinas de fotos colgadas del cuello, como es habitual en esta profesión. A partir de entonces en numerosas ocasiones la cámara lo muestra en el instante de realizar sus fotos, con lo que se conjuga el acto fotográfico con la materialización física de las fotografías, bien al congelarse en pantalla o al aparecer impresas en papel.

Este procedimiento de hacer presentes las fotografías en la pantalla mediante la congelación de fotogramas en blanco y negro se utilizará a todo lo largo de la película, al hilo del trabajo del fotógrafo americano Russell Price, que enseguida se trasladará a Nicaragua a seguir los conflictos de 1979.

Desde un primer momento se retrata la figura del fotógrafo como la de un hombre valiente, arriesgado, siempre situado en la primera línea de combate, formando parte incluso de los propios convoyes militares, con cuyos



integrantes establece incluso relaciones de camaradería. En este sentido nos valen las palabras de Susan Sontag cuando “define la relación entre reporteros y soldados como de cierto complicidad. Una colaboración en la que los primeros necesitaban informar y los segundos deseaban ser retratados para hacer visible la guerra” (CASTILLO y PAREJO, 2010: 8).

Es bastante común en muchas de las películas que se ocupan de los fotorreporteros que se les retrate de manera positiva, aunque también es verdad que cada vez más se elude presentarlos como personajes de una sola pieza y no se obvian sus contradicciones, sus problemas personales y el impacto, incluso psicológico, que los propios acontecimientos bélicos les causan.

Por otra parte, a pesar de la cercanía del reportero al escenario del conflicto, debe reconocerse que la película de Spottiswoode no se excede en mostrar con crudeza las escenas sangrientas, aun cuando no puede evitar reflejar la muerte y las consecuencias de la guerra, unas veces con planos generales y de amplia escala y otras con planos detalle. De una u otra forma la fotografía de

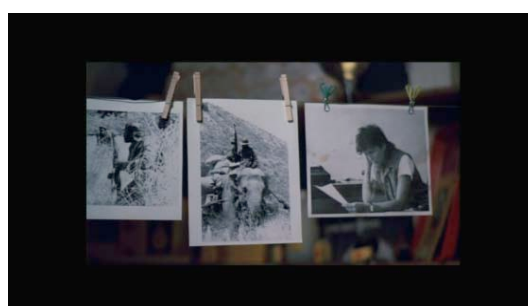
los hechos se constituye en la historia gráfica de una guerra. Se puede señalar aquí, pese a la dificultad de medir el dramatismo de estas escenas, que “teniendo en cuenta que la foto de guerra está estrechamente vinculada a la muerte (...) pueden establecer tres categorías (o maneras de reflejarla): la muerte obviada, la sugerida y la mostrada” (PAREJO, 2009: 3). El filme que nos ocupa podría decirse que no se decanta por ninguna de esas categorías sino que se mueve entre ellas pero siempre con pudor y contención.

Es curioso señalar también cómo la última foto que ha tomado el reportero en la secuencia inicial, que se había congelado en color y no en blanco y negro, permanece en pantalla más tiempo de lo usual y sirve de nexo de unión entre las escenas que transcurrían en Chad y las que se van a suceder en Nicaragua, al aparecer dicha fotografía como portada de la revista TIME que se vende en un quiosco de Managua. La foto se congela con un



formato y unas dimensiones idénticos a los que va a tener en la publicación. La anécdota pone de manifiesto que se trata de un fotógrafo reconocido y que ha tenido ya una serie de éxitos en su trayectoria profesional.

En otro orden de consideraciones, aunque se trate de un reportero de guerra, las fotos que aparecen en la película son de varios tipos. Por una parte las más abundantes, obviamente, son las que realiza en su trabajo (tanto de



escenas bélicas como de la vida cotidiana de los combatientes o de la población civil), pero también se muestran fotografías de su vida privada, como las que realiza de la corresponsal de prensa con la que establece una relación. De alguna manera parece que son fotografías a las que considera como un medio de atrapar la realidad que está viviendo y que puede conservar como una huella visible de la misma -al fin y al cabo uno de los significados de cualquier fotografía. Algunas de ellas aparecen en su habitación o en el lugar donde lleva a cabo su revelado.

En la película se filma así todo el proceso fotográfico, desde que se inicia con la captación de la instantánea, hasta que esta se revela y se plasma en su soporte y es contemplada. Con palabras de Dubois, este proceso abarcaría desde “el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la «toma») como el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la «re-toma» (...)) Es por tanto *todo* el campo de la referencia lo que entra en juego para cada imagen” (DUBOIS, 2002: 62).

Con todo ello se pone de manifiesto que, independientemente de su contenido, toda fotografía se convierte, a los ojos del espectador, en la memoria física y testimonial de lo que reproduce.

Incluso sin el uso de la cámara, hay también momentos en que se pone de manifiesto el gusto de Russell por su profesión, como cuando al alejarse una



intérprete a la que acaba de conocer enmarca su figura con sus manos como si de un encuadre fotográfico se tratase.

También es interesante señalar cómo en el filme aparece

n fotografías dentro de otras fotografías. Se trata de las instantáneas que toma el reportero Russell de otras fotos que se



materializan, por ejemplo, en carteles que exhibe la población, con la efigie del comandante Rafael, combatiente sandinista, o, en el extremo contrario del espectro, las del dictador Somoza que aparecen en diferentes lugares.

En relación con los dos personajes que se acaban de mencionar, es pertinente plantear aquí una reflexión sobre uno de los nudos argumentales que se plantean en la película. Se trataría de la objetividad o no que puede presidir el trabajo de los periodistas, reporteros y fotógrafos de guerra, que se supone que deben ser imparciales, pero que pueden terminar implicándose, como ocurre en este caso, en los acontecimientos tomando partido por alguno de los bandos. Estrechamente unido a esto estaría también la objetividad de las fotos que realizan.

Estas cuestiones se ponen en evidencia desde el momento en que, al hilo de los acontecimientos, para el fotógrafo americano se convierte en un reto para su carrera profesional el poder fotografiar al comandante Rafael, hecho extremadamente complicado dada la situación de clandestinidad en la que se encuentra el guerrillero y que lo convierte en el principal objetivo de la Guardia Nacional de Anastasio Somoza.

En el proceso de su búsqueda se va a producir poco a poco la implicación en el conflicto tanto de Russell como de su compañera Claire, corresponsal de guerra. Es interesante también señalar aquí que mientras que ambos cubren la noticia de los acontecimientos la periodista va grabando en un magnetófono su desarrollo, con lo que pone voz a las fotografías que su camarada toma.

A lo largo de estos hechos y desde el momento en que los reporteros se introducen en la lucha entre guerrilleros y soldados comienza a ponerse de manifiesto para ellos la brutalidad de las fuerzas armadas con respecto de la población civil, que se muestra partidaria de la acción de los rebeldes, quienes poco a poco se van a ganar la simpatía de los periodistas para su causa.

En este sentido un momento clave es el del asesinato de un guerrillero, Pedro, al que mata un mercenario, antiguo conocido de Russell y al que este no delata tras ver cómo se finge muerto. Después de una serie de escenas de gran dureza Russell manifiesta sentirse culpable y su compañera comenta

que ha observado que ha dejado de tomar fotografías, como si su profesión hubiese pasado a un segundo plano. Desde entonces ambos comienzan a preguntarse si no están implicándose en unos hechos respecto de los cuales debían ser imparciales.

El asunto adquiere su mayor significación cuando los insurgentes le piden que fotografíe al comandante Rafael, muerto en combate, como si estuviera vivo para seguir animando a la resistencia. Es significativo que el guerrillero que se lo propone le dice “es usted un buen fotógrafo, hágalo vivir”. Es interesante subrayar esta frase en tanto que está expresando que quien la pronuncia está convencido de la credibilidad que una buena foto tiene para el espectador en general y, en este caso, para el pueblo de Nicaragua. De alguna manera todos nos creemos lo que vemos en la fotografía, no pensamos que esté trucada.

Por principio podría afirmarse que “todas las fotografías poseen categoría de realidad. Lo que ha de examinarse es de qué modo la fotografía puede o no dar significado a los hechos (...) La investigación científica (...) usa la fotografía, al igual que lo hacen los sistemas de control social y político (...) así como los medios de comunicación y el público en general presupone que el grado de veracidad del documento fotográfico es el mismo en los tres campos” (MIRALLES, 2007: 12).

Sin embargo hay que reconocer que conforme la foto-documento fue evolucionando y frecuentando los medios de difusión y la técnica se lo permitió, se “fue sustituyendo en la foto la noción de verdad por lo creíble, y se fue comprobando que lo falso puede ser creíble. Será la gran aportación, no declarada, de la foto documental, como parte del discurso periodístico” (LEDO, 1998: 129).

Con todo, probablemente sea esta fotografía que Russell acaba haciendo, y con la que “logra” superar su reto, la que pone en cuestión, como estamos señalando, la objetividad de la labor del fotógrafo y por ende la de las fotografías que realiza.

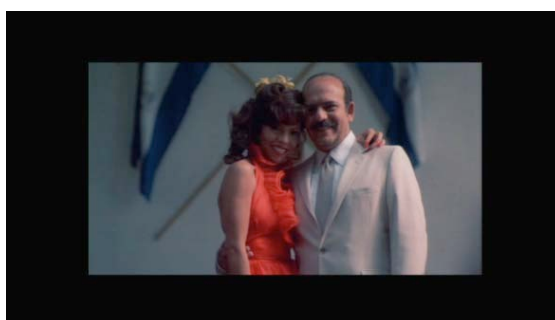


Efectivamente, se trata de una foto manipulada en la que un muerto es presentado como si estuviera vivo, como reproducirá la prensa con el titular de “Rafael vive. Aquí está la prueba”. Podría aplicarse aquí la afirmación de que “por reveladora o hermosa que pueda ser una foto documental, no se puede sostener sólo con su imagen (...) (sino que) debe a su vez estar documentada” (NEWHALL, 2002: 246).

Retomando la foto que nos ocupa, al considerar el reportero que con esta instantánea ayuda a la causa del movimiento sandinista, está justificando éticamente su posicionamiento aunque con ello de alguna manera esté falseando su trabajo. No obstante podría también explicarse este comportamiento como rebeldía contra el hermetismo del gobierno nicaragüense sobre los hechos que se están produciendo y sobre la mayoría de los cuales prohíbe a los corresponsales la toma de fotografías. De algún modo a la censura oficial se contraponen esta artimaña de los guerrilleros para ganar su batalla frente al dictador. Precisamente por la importancia que para ellos tiene esta instantánea es por lo que permanece detenida en pantalla durante un tiempo superior al de las demás fotografías del filme.

En otro orden de consideraciones, a lo largo de la película se pone de manifiesto el uso muy diferente que puede hacerse de una fotografía. Así, si la finalidad principal en la mayoría de ellas es la de denunciar los acontecimientos que se suceden, también en algunos casos pueden servir como nexo de unión entre las personas, como ocurre en la relación que se establece entre los tres personajes principales, Russell, Claire y Alex, su anterior pareja.

En otros casos algunas instantáneas pueden llegar a adquirir el carácter de mera frivolidad, lo que se hace visible incluso en la actitud del fotógrafo cuando las realiza, como ocurre con las del presidente Somoza y Miss Panamá. Quizás es por ello por lo que cuando una de estas fotografías se congela en la pantalla no aparece en blanco y negro como viene siendo



habitual, hermanándola el color con las de la prensa más trivial.

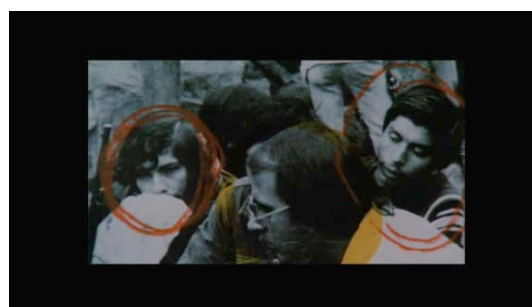
Otras veces pueden ser utilizadas como propaganda, no solo desde el poder (octavillas de casas atractivas para los pilotos cubanos en el conflicto del Chad), sino también por parte de los guerrilleros cuando lanzan sus panfletos asegurando que Rafael vive.

Otras fotos son empleadas, tanto en este conflicto como en otras situaciones, para poder localizar a personas desaparecidas. En esta película es el procedimiento que sigue Claire al final de la cinta para encontrar al escondido y herido Russell.



Por último, otro caso de manipulación de fotografías es cuando se utilizan con una intencionalidad absolutamente diferente de para la que fueron hechas. Es lo que ocurre con las que había realizado el reportero americano de la vida cotidiana de los guerrilleros y el pueblo civil que, tras serles robadas por un supuesto miembro de la CIA, sirven posteriormente a la Guardia Nacional para identificar y ajusticiar a los retratados. Sobrecoge la escena en la que Russell descubre sus fotos en la casa del agente francés y comprueba cómo muchos de sus retratados están envueltos con un círculo o tachados, señal inequívoca de que ya han sido identificados o ajusticiados. Aunque el tema nos llevaría muy lejos no se pueden obviar los intereses políticos y económicos que puede haber detrás del uso que determinadas instancias -los poderes fácticos en general- pueden hacer del material fotográfico.

Para terminar estos comentarios, y como adelantábamos al comienzo, la



película termina con una galería de fotos sobre las que se sobrepresionan los títulos de crédito que le dan cierre.



Son una serie de instantáneas que actúan de auténtico resumen de todo lo que se ha narrado a lo largo de la película, con lo que se acentúa el carácter de denuncia que tiene como objetivo la propia cinta. En realidad no son

fotografías tomadas por el reportero americano sino fotogramas del filme congelados en blanco y negro, como si de auténticas instantáneas fotográficas se tratara.

Como resultado de nuestro análisis, puede afirmarse que en esta película la práctica totalidad de las fotografías son utilizadas como denuncia y se constituyen en testimonio de la realidad nicaragüense. Con ellas el fotógrafo se compromete en la lucha por los derechos de los desprotegidos. Son imágenes congeladas, realizadas sin trabajo previo - a excepción de la fotografía del guerrillero Rafael-, ya que la cámara se detiene en aquello registrado a través de su objetivo, con lo que se da cuenta de los acontecimientos desde una gran cercanía, todo lo cual redundará en una mayor credibilidad de las fotos al ser estas huellas de sus referentes.

A ello podría añadirse que “el espectador considera que la fotografía de guerra es más verosímil desde que la muerte se sitúa a ambos lados de la cámara (al ser consciente de que en tiempos recientes el reportero cada vez se introduce más directamente en el lugar del conflicto, aumentando por lo tanto su riesgo personal), (...) Por tanto, valora el peligro y lo vincula con una mayor credibilidad de las tomas” (PAREJO, 2009: 9).

Ese sentido tenían ya las palabras de Capa, el más famoso y emblemático reportero de guerra, cuando decía refiriéndose a su profesión “si haces fotos que no son lo suficientemente buenas es porque no estás lo suficientemente cerca” o “el corresponsal de guerra tiene en sus manos su mayor apuesta, su

vida, y puede elegir el caballo al que apostarla, o puede guardársela en el bolsillo en el último segundo. Yo soy un jugador” (CAPA, 2009: 14)³.

A modo de conclusión creemos que esta película da pie para realizar una serie de reflexiones.

En primer lugar, por tener el filme como uno de sus hilos argumentales la labor de un reportero en zona de conflicto, nos permite acercarnos a muchos de los aspectos que conforman el hecho fotográfico, desde el proceso completo que va de la toma de la instantánea a su percepción por el espectador, bien observando la propia foto o su reproducción en algún medio de comunicación (como la revista TIME), hasta la variedad de fotografías que realiza el protagonista, en su mayoría profesionales (sobre el conflicto armado y su repercusión en la población en general), pero con un hueco también para las fotografías de su ámbito privado, e incluso con alguna reflexión sobre el uso propagandístico de muchas imágenes por parte de los diferentes bandos en conflicto.

Esto último también nos acerca a una de las cuestiones centrales del filme: el posicionamiento del fotógrafo en los acontecimientos de los que es testigo y, consiguientemente, la discusión sobre su pérdida de objetividad y las implicaciones morales de la manipulación de cualquier instantánea, como es el caso de la del guerrillero sandinista Rafael.

Como conclusión final y como se ha tratado de poner de manifiesto a lo largo de nuestro trabajo, creemos que el director de esta película ha hecho un filme comprometido y de denuncia de una realidad injusta. Claramente el cineasta toma partido y se sitúa al lado del pueblo de Nicaragua que durante mucho tiempo ha estado sometido por la dictadura de Somoza y contra la que lucha el movimiento sandinista, a cuyo lado se posiciona esta película y, dentro de ella, el fotógrafo Russell Price.

No obstante, como última reflexión, en la línea en que hemos planteado nuestros comentarios sobre la imparcialidad, la objetividad, la manipulación, etc., quisiéramos apuntar la ironía que podría suponer que en los últimos años los herederos del movimiento sandinista han sido ellos también

³ La fecha de esta obra es la de su publicación en castellano, aun cuando la fecha de la primera edición de estas memorias del fotógrafo Robert Capa fue la de 1947.

tachados de realizar acciones políticas poco democráticas para acceder al poder o conservarlo e, incluso en algunos casos, se les ha acusado también de prácticas corruptas. De todos modos esto es una simple apostilla al margen de la película y de su honestidad como denuncia de la dictadura de Somoza.

Referencias Bibliográficas

- DUBOIS, Philippe, (2002). *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Barcelona: Paidós.
- CAPA, Robert, (2009). *Ligeramente desenfocado*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- CASTILLO, Alba y PAREJO, Nekane (2010). *Las flores de Harrison. Fotoperiodistas en conflictos armados*. En: *Actas del II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, 2010*. La Laguna: Universidad de la Laguna. Disponible en: http://www.revistalatinacs.org/10SLCS/actas_2010/18Nekane.pdf [Fecha de consulta: 12 de enero de 2011].
- JEFFREY, Ian, (1999). *La fotografía*. Barcelona: Ediciones Destino.
- LEDO, Margarita, (1998). *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra.
- MIRALLES, Francesc (2007). Cinco variaciones sobre Joan Fontcuberta. En: AA.VV. *Joan Fontcuberta. Tierras de nadie. Paisajes-concepto*. Barcelona: Fundación Cajasur y D'Onofrio&Sanjuán, pp. 11-23.
- NEWHALL, Beaumont, (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PAREJO, Nekane (2009). La mirada del reportero de guerra en el cine. En: *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, 2009*. La Laguna: Universidad de la Laguna. Disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/69nekane.pdf> [Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2010].
- POYATO, Pedro, (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fof-cinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- SCHARF, Aaron, (2005). *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.
- SOUGEZ, Marie-Loup, (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

EL DOCUMENTAL DE INTERVENCIÓN Y SU RELACIÓN CON LA REALIDAD HISTÓRICA. VARIACIONES EN EL TIEMPO

INTERVENTION DOCUMENTARY AND ITS RELATION TO HISTORICAL REALITY. VARIATIONS IN TIME

Isadora Guardia

Universitat de València

Resumen:

El cine se origina como documental, como documento con voluntad de registrar la realidad. El conocimiento de los dispositivos cinematográficos, no solo como instrumentos técnicos, sino también como elementos narrativos y organizadores de discurso, permite servirse del texto fílmico como fin y medio para intervenir en la realidad. A lo largo de la historia del cine documental diferentes prácticas han posibilitado establecer una gradiente de intervención. Algunas expresiones, como la tradicional “documental militante”, deben reescribirse para ocupar el lugar que les corresponde en esa aproximación a la realidad.

Abstract:

In its origins the cinema was documentary, as a document with the will to register the reality. The knowledge of cinematographical devices, not only as technical instruments, but also as narrative elements and organizers of discourse, allows to use the filmic text as an aim and a mean to get involve in the reality. Along the history of documentary different practices have made possible to establish such a gradient of intervention. Some expressions, like the traditional “militant documentary”, must be wroten again in order to occupy the place that correspond to them in this approach to the reality.

Palabras clave:

Documental; intervención; realidad; militante; cine.

Key words:

Documentary; intervention; reality; militant; cinema.

1. Documental y realidad

Acercarse al terreno del documental implica, casi desde su origen, internarse en un terreno resbaladizo, donde teóricos y cineastas no llegan a ponerse de acuerdo en su posible definición. Ésta se construye mayoritariamente frente al término ficción, de manera que queda relegada de alguna forma al espacio de la negación —*non-fiction*, como últimamente se ha difundido— con todo lo que ello supone (WEINRICHTER, 2004: 11). Entendemos que el cine nace con una voluntad de documentar e investigar la realidad y es posteriormente cuando se convierte en instrumento constructor de mundos imaginarios. La necesidad de documentar la realidad tiene unas características propias como modelo de producción y también como modelo de representación.¹ Son precisamente estas características las que lo alejan de la concepción del cine como espectáculo de entretenimiento basado en alternativas a lo real (KRACAUER, 1989).

La proyección de la mirada cinematográfica como una interpretación e intervención sobre la realidad es algo evidente. Ahora bien, en el caso del documental, cabe entenderla como una mediación que posibilita acceder a la misma (KLEE, 2007: 35). El texto documental es un conjunto de códigos y significados en cuanto obra de creación, pero no sólo eso, sino que se vincula a procesos analíticos y sociales más complejos. A medio camino entre el arte y la ciencia, el documental se inscribe en la historia en una relación dialéctica que permite, además, construir dicha escritura. Al aproximarnos a un documental interesado por los conflictos sociales debemos hacer una distinción y redefinición de algunos términos que, creemos, pueden ayudar a establecer una gradación en la aproximación a la realidad.

Denominaremos documental de intervención aquel que aborda la realidad desde la conciencia de su existencia como agente que ejerce una mediación. La valoración del sujeto sobre el que se proyecta la mirada, también como agente, es lo que posibilita una mayor aproximación a la realidad al generar una mirada

¹ La consideración de que el término representación supone “la puerta a abierta” a los problemas sobre la capacidad del documental para ser objetivo y veraz es negar la posibilidad de existencia del mismo, ya que la interpretación cinematográfica de la realidad se acompaña necesariamente de su representación al capturar y procesar la realidad como imagen. Sin ésta, no sería posible el documental ni ningún otro film. Cf. Weinrichter, *Desvíos de lo real...*, pp. 15-16.

crítica y reflexiva producto del choque cognitivo entre ambos agentes (HABERMAS, 1998).

Al establecer una definición de documental de intervención capaz de ejercer una función crítica, negamos la posibilidad de mantener como sinónimo de éste lo que tradicionalmente se ha llamado documental militante. Esta relectura del término nos remite a ordenar las diferentes formas —pioneras— con las que algunos cineastas, científicos, antropólogos, intervinieron en la realidad con el cinematógrafo. Estas miradas marcaron las diferentes líneas y acepciones con las que se ha ido denominando un cine documental preocupado por el mundo social, hasta la irrupción del término militante como máxima expresión de intervención en la década de los años sesenta y setenta principalmente.

La exposición que realizaremos a continuación, nos permite entender las múltiples posibilidades de aproximación a la realidad desde la elección de determinados dispositivos filmicos, innovaciones tecnológicas y una reflexión sobre las relaciones entre el cine y la ideología. Por último, nos preguntamos acerca del documental español de intervención en el presente tras una amplia década, desde mediados de los años 80 hasta final de los 90, en la que la corriente de posmodernismo puso de manifiesto una cultura de la sospecha sobre la imagen documental.

2. Pioneros del documental

Desde el inicio del cinematógrafo, la necesidad de capturar la realidad se encuentra, como ya es sabido, en las pequeñas películas de los hermanos Lumière. Sin embargo en ellas —principalmente en el caso de la famosa salida de los obreros de la fábrica, puesto que coincide con nuestra temática laboral— no existe una conciencia del ser filmado como sujeto histórico y no se pretende establecer ningún diálogo con la realidad enmarcada, sino simplemente dar cuenta de la posibilidad de atraparla.

Es a partir de las experiencias de cineastas como Dziga Vertov, John Grierson, Alexander Medvedkin, Jean Vigo, Robert Flaherty o Leni Riefensthal, a los que consideramos pioneros del cine documental en general, cuando es posible comenzar a hablar de la función de intervención de éste en la realidad. De

manera particular, la práctica y concepción del cine de cada uno de ellos, permite ya desde finales de los años veinte y hasta el periodo de entreguerras, establecer unas diferencias que marcan las posibles direcciones que puede tomar el documental.

Comenzados los años cincuenta se producen una serie de desarrollos tecnológicos que se suman a un debate en torno al realismo en el cine, a la crítica a las estructuras industriales y a la rebelión frente a actitudes morales conformistas.

Surge en el terreno de la ficción la corriente italiana del neorrealismo, se conforma la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés. En lo que concierne al documental, la innovación tecnológica permite aquello que se había pretendido ya desde Vertov o Vigo (ROMANGUERA y ALSINA, 1998:134) cuando éste último expresaba:

El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor “documento” de este tipo de cine.

Y el fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas.

La posibilidad de llevar la cámara cinematográfica a la calle, de registrar el sonido de manera sincrónica y aproximarse a las personas de una manera mucho más directa, a la vez que sencilla e íntima, conlleva el surgimiento de los llamados cine directo y *cinéma vérité*.²

Sin embargo es en las llamadas *rupturas del 68* —entre otros teóricos, por Francesco Casetti— donde marcamos el punto de partida de nuestra revisión. Se trata del contexto en el que se materializa el documental denominado militante, como herramienta de lucha e intervención. A él nos remitiremos para realizar una nueva aproximación al concepto de militancia que consideramos necesario reubicar, no tanto por las diferencias del tiempo histórico en el que fue originado, sino por el uso erróneo que pensamos se le adjudicó desde su inicio.

² En el apartado dedicado a estas prácticas nos limitaremos a introducir el debate abierto sobre si ambas son consideradas sinónimas, como promulgan algunos autores, mientras que otros consideran una clara diferenciación precisamente en torno al grado de participación del cineasta.

2.1 Vertov y el cine-ojo

Denis Kaufman/Dziga Vertov fue uno de los cineastas más relevantes en cuanto a la voluntad de interferir en la realidad a través del cinematógrafo. Sus manifiestos y reflexiones acerca del cine fueron recogidos casi cuarenta años después, llegada la década de los sesenta, por cineastas como Godard, para aplicarlos al movimiento que se denominó a sí mismo cine militante y que tuvo parte de su origen teórico en el contexto de la Revolución Rusa, en la que Vertov (VERTOV, 1974) indagó más allá del llamado “cine-drama”.

Vertov comenzó su carrera cinematográfica en 1918, dedicándose principalmente al montaje y a la ordenación de material fotográfico —en la actualidad denominado documental de compilación y del que también es referente Emile de Antonio (Rosenthal y Corner eds., 2005)— con un equipo entre los que se encontraba el fotógrafo Eduard Tissé. Fue con el film *La revolución de Octubre* donde tomó mayor contacto con el instrumento cinematográfico. En él se trataba de ilustrar al ejército y a la población civil de los resultados primeros del régimen soviético.

La Revolución Rusa encabezada por Lenin tenía entre sus instrumentos el valor del cine como herramienta educadora y aleccionadora, de manera que tres cuartas partes de la producción cinematográfica fueron dedicadas al noticiario y al documental, como vehículos para portar la revolución a toda la población.

El instante en que Vertov comenzó a plantearse la necesidad de dirigir su mirada a la calle, al campo, a los problemas reales de la gente fue con la realización de los llamados *Kinodelia* (semanarios cinematográficos). La búsqueda, a través de las actualidades o noticiarios, de la vida tal cual era, fue el objetivo principal del cineasta. Frente a las críticas que recibió acerca de la construcción de las *Kinopravdas*, realizadas con material filmado de antemano, Vertov añadía que las actualidades estaban hechas de trozos de vida organizados en un tema y no al contrario. La vida no se desarrollaba de acuerdo con el guión del escritor, sino que una vez observada y registrada, se extraían las conclusiones de esas observaciones. Era posible por tanto, participar de la creación de la realidad, señalar sus particularidades y hacerlas visibles.

En 1923 Vertov creó el grupo de los *Kinoki* (cineastas) y realizó cientos de ediciones de *Kinopravda* (cine verdad). La escritura de varios manifiestos donde proclamaba su repulsa al cine dramático y burgués que únicamente adormecía al espectador, fue su legado a la reflexión acerca de cómo se podía abordar la realidad desde el cine.

En un fragmento del manifiesto *Nosotros* publicado en la revista *Kinophot* en 1922 ponía de relieve la verdadera búsqueda del concepto de cine que deseaba Vertov y que se vio truncado por las limitaciones que le impuso la revolución, que ya convertida en una maquinaria imparable, tenía la necesidad de controlar y hacer del cine una herramienta política, como bien explicaba el cineasta en posteriores artículos.

La reflexión de Vertov sobre la posibilidad de plantear el documental como herramienta de transformación social, de cine urgente, es una de las líneas de investigación aquí propuestas. También lo es considerar que este tipo de documental, precisamente por su lenguaje interno, podía elevar una temática determinada a un plano diferente, formal, que le otorgara un valor por sí mismo.

Esta reflexión ha supuesto un debate constante que tuvo en los años setenta su punto culminante en torno a la función y esencia del cine militante. Vertov explicaba como, gracias a sus trabajos de montaje, en los que empalmaba pedazos encontrados al azar, era posible encontrar una unión visual y no literaria de la vida.

En el contexto del estallido de la contrarrevolución blanca muchos cineastas, incluido Vertov, alternó las armas con las cámaras cinematográficas, alejándose obligatoriamente de sus reflexiones. Fue en ese tiempo cuando se originó un tren destinado, especialmente, a la labor de la propaganda visual. Los cineastas de Petrogrado rodaban en el frente de batalla con una función claramente adoctrinadora y didáctica. El tren estaba dotado de sala de montaje, laboratorio, sala de proyección y un alojamiento para técnicos y realizadores. Se desplazaba al tiempo que filmaba y mostraba los filmes a combatientes, campesinos, etc. El uso del cine como arma propagandística se elevó aquí a su máxima potencia y se alejó de la concepción que de él tenía Vertov.

La concepción *vertoviana* se vio influenciada por la corriente futurista —la exaltación por la máquina de los primeros años del siglo XX— y propuso una visión del cine que nada tuviera que ver con antecesores como el teatro o la literatura.

La capacidad del ojo mecánico de atrapar la vida, más allá de las posibilidades del órgano humano (VERTOV, 1974:26), mantiene una estrecha relación con la idea de cómo la realidad se muestra contradictoria e inabarcable y precisamente por ello, el film de intervención debe realizar un diálogo con ella para intentar aproximarse lo mejor posible a una visión de mayor alcance.

2.2 Aleksandr I. Medvedkin y el cine fiscal

En un artículo publicado en *Cine Cubano* en el año 1978, Medvedkin (ROMANGUER y ALSINA 1998: 127-133) realizó una reflexión sobre un tipo de cine revolucionario —que nosotros entenderíamos al servicio de una revolución, pero no revolucionario—³ que se llevó a cabo a finales de los años veinte en la Unión Soviética. Medvedkin hablaba de la necesidad de buscar nuevas formas de llevar a cabo la revolución, y fue en el año 1927 cuando decidió servirse del cine como una herramienta para la lucha política.

Se trataba de un medio eficaz con el que llegar al pueblo de una forma masiva y directa. Planteado como elemento de discusión y enseñanza, su intención no era tanto la de abordarlo desde una cuestión teórica —como un nuevo lenguaje, como haría Vertov—, sino que se trataba de hacer un uso esencialmente pragmático: un cine que sirviera para denunciar, acusar, mostrar todo aquello que se consideraba no permitía avanzar a la revolución.

Puede considerarse que la utilización del cine para estas causas sea propiamente militante. Se produce la conjunción en la que personas activas políticamente, militantes de un partido o una causa —como era en este caso la revolución bolchevique— se sirven de su profesión, su sabiduría o su especialidad para fortalecer esa labor política. En el caso del cine de Medvedkin, además de

³. Un cine revolucionario es aquel que subvierte las normas y los modos dominantes, como sería el propuesto por Vertov; sin embargo, entendemos que las prácticas llevadas a cabo por el tren cinematográfico de Medvedkin tenían un uso propagandístico, ideológico, al servicio de una causa, pero no transformador.

militante, por cuanto se aplicaba desde la militancia política, también lo denominaremos fiscal y propagandístico. Al ser formulado desde el poder del Estado, ejercía una función acusadora sobre aquellos que no favorecían y seguían los caminos de la revolución. Este cine pretendía denunciar para subsanar los *errores*. No sólo se mostraba aquello que no funcionaba, sino que también se filmaban y proyectaban *ejemplos*. El buen funcionamiento de las minas, la organización y efectividad de los comedores, la producción de las fábricas, servía para demostrar cómo se debía actuar. La amenaza de exhibir las carencias o errores colectivos e individuales conseguía un efecto entre los trabajadores y patrones. La intervención sobre la realidad se producía de manera absoluta a corto plazo, aunque con un matiz de herramienta de control que se aleja de la concepción propuesta en este texto acerca del film de intervención.

Se realizaban pequeñas películas del tipo de las actualidades en cuanto a duración y sencillez, sólo que en este caso se filmaban situaciones muy concretas sobre los errores en el trabajo y el mal funcionamiento de fábricas, minas, campo, etc.

Medvedkin se procuró un grupo importante de personas, técnicos, camarógrafos, capaces de producir de forma elevada. En el año 1932 procesaban al día dos mil metros de película. Para esta actividad alejada de las salas y llevada a las mismas fábricas, a las asambleas generales, Medvedkin desmontó el estudio cinematográfico y lo transportó a los vagones de un tren. Con él se creaba el espacio y las condiciones para salir y filmar en lugares diferentes, volver al tren, revelar el negativo, seleccionar, montar y transportar las películas a aquellos espacios donde se requería. Se trataba de una actividad frenética en la que predominaba la acción directa y, sobre todo, la posterior asamblea una vez visto el film, donde todos exponían posibles soluciones a los problemas planteados.

Un elemento sobre el que el cineasta propuso una reflexión fue sobre el uso de la música. La decisión de no reproducir crónicas acompañadas de música pretendía huir de un tratamiento dramático de los acontecimientos que promovieran un espectador pasivo, alejado de lo proyectado. Así, para ahondar en la función del documental como instructor de aquello mostrado, Medvedkin

ilustraba los filmes con una inscripción que preguntaba a los trabajadores qué era lo que ellos hacían frente a los hechos mostrados.

El cineasta señaló la impresión que producía a los trabajadores verse en pantalla, principalmente si reparamos en que se trataba de los primeros años del cine y probablemente en muchos de los lugares a los que llegara el tren, hubiese personas que nunca habían asistido a una proyección. Por tanto el impacto producido era aún mayor y su reacción también.

Todas estas prácticas fueron tomadas como referentes por el cine militante de los años sesenta y setenta,⁴ aunque con lo que consideramos una diferencia básica respecto a la concepción militante contemporánea (Linares, 1977:54). Efectivamente el cine realizado por Medvedkin fue un cine apoyado y financiado por el Estado —como lo sería por su parte el realizado por Leni Riefenstahl en Alemania al ser financiado por el partido y después gobierno de Hitler—(BACH, 2008) y esto último es definitivo a la hora de establecer una ruptura. Aunque existe disparidad de opiniones sobre si este cine debe o no contar con ayudas, subvenciones —en definitiva, financiación del Estado—, lo que es definitivo es que el término militante es, en la actualidad, sinónimo de antisistema. Si atendemos a la definición de documental militante hecha por algunos documentalistas latinoamericanos —como es el caso de Pino Solanas en la década de los sesenta— cine militante es aquel que en lugar de tener detrás como respaldo y apoyo al Estado, tiene detrás a la policía como elemento de represión. Este cine actúa y se caracteriza por estar fuera del sistema y actuar precisamente contra él.

2.3 John Grierson y la Escuela Británica. El documental institucional

John Grierson ha sido denominado el padre del término documental. Con él acuñó por primera vez un film, el realizado por Robert Flaherty, *Moana* (1926). En éste, se describía la vida de unos habitantes de las islas de los Mares del Sur y era precisamente la relación visual de los acontecimientos de esta cotidianidad la que según Grierson otorgó un carácter o valor documental al film.

4. La importancia de este cine serviría como modelo para Chris Marker, que organizó y participó en un colectivo de cine militante en Francia a finales de los sesenta, denominado “grupo Medvedkine”.

Aristarco (1968: 280) expresa el uso casi habitual del término en años anteriores y se refiere de una manera concreta a los hermanos Lumière. Ya en el mismo momento de su origen el término documental era válido en cuanto que el cine era en sí mismo documento. La diferencia residía en si existía plena conciencia del término hasta el instante en el que Grierson acuñó con él una obra cinematográfica. Ya en la obra de Hauser (1976) se encuentra presente la referencia a la realidad por parte del arte y la literatura en un intento de huir de las tendencias artísticas decimonónicas y, sobre todo, de las tramas dramáticas que conllevan el personaje individualizado convertido en héroe. Esta tendencia va unida en el documental a la renuncia de actores profesionales y a un deseo de mostrar la vida sin artificios, pero también a cuestionar el propio concepto de arte que muchos entienden como instrumento de la ideología. Y es precisamente Grierson quien lo consideraba así, además de cómo instrumento educativo y al tiempo de propaganda.

El interés por el cine de Grierson no provenía de una posición estética, sino más bien de una actitud social. El cine debía ser entendido como un medio. Podía, por tanto, desempeñar diversas funciones diferenciando entre la diversión, la educación y la propaganda. La descripción directa, el análisis claro y la conclusión incisiva eran según Grierson características fundamentales del documental y por tanto contenían un carácter de convicción inmediato al que cualquier propagandista profesional no se podía resistir. También añadió al cine un valor retórico, al ser una forma descriptiva capaz de imprimir “un sello de dignidad a una simple observación” realizada con la cámara cinematográfica.

Sin embargo lo que más preocupaba a Grierson era el hecho de que una “tontería cualquiera pueda ser repetida cada noche ante millones de seres humanos”. Grierson propuso que la cámara, al ser utilizada con inteligencia, podía no sólo reproducir una escena preparada frente al objetivo, sino que tenía la capacidad de crear.

Planteó así, la creación frente a la mera reproducción, aquello que realizaban los Lumière. Para Grierson la posibilidad de servirse del primer plano, los tipos de angulaciones, los diferentes objetivos, permitía filmar elementos de la vida cotidiana y enriquecerlos dramáticamente en función del uso que de estos

elementos se hiciese. Por otra parte, admitía que el trabajo de montaje era una de las principales virtudes creadoras del cine mudo.

Al abordar el cine sonoro, Grierson afirmó que el sonido debía complementar la imagen y viceversa, alejándose del diálogo teatral y apostando por la manipulación del sonido en el “corte” de igual forma que la imagen.

El documental era el modo mejor con el que romper los esquemas teatrales al liberar, tanto al micrófono, como a la cámara cinematográfica, de los estudios e interiores. Fue esta cuestión, la esclavitud de los estudios como símbolo de la reconstrucción ficticia, la que empujó al británico a elaborar los principios fundamentales del documental. Para ello decidió asumir como válida una acepción que en realidad había sido usada principalmente por los franceses para definir las películas o reportajes de viajes exóticos y que ahora adquiriría otros rasgos entre los que Grierson, además, distinguió diferentes categorías. Los principios del documental para Grierson (ROMANGUERA y ALSINA, 1998: 139-147) se basaban en tres puntos esenciales:

El primero era la capacidad del cine para buscar lugares, moverse y atender a determinadas realidades que, una vez seleccionadas, podían generar una expresión artística y expresiva. La atención al mundo natural por contraposición al generado en el interior de los estudios permitía crear el *relato vivo*.

El segundo punto se refería a la elección de escenas naturales y actores naturales. Entendemos aquí el término natural como sinónimo de real frente a la ficción de los decorados y actores. La importancia de incorporar al hecho cinematográfico a personas que interpretaban su propia vida (que continúa más allá del texto), permite establecer el modo de producción documental al que nosotros nos referimos.

El tercer punto englobaba la materia tomada *in situ*, las acciones eran consideradas por Grierson más importantes sin eran tomadas tal cual eran y no filtradas por el acto de la interpretación. El gesto espontáneo adquiría en pantalla un valor especial.

Una vez establecidos los puntos de los principios que fundamentaron el documental, Grierson distinguió entre diversas clases de documental en función

de los diferentes modos de observación. Y no sólo esto, sino que también distinguió entre las diferentes *intencionalidades* de la observación.

Como una categoría inferior, Grierson reconocía a las actualidades, de las que decía además, que en tiempos de paz representaban momentos y ceremonias absolutamente insignificantes. Esta acotación tenía que ver con su experiencia en el campo de la propaganda en tiempos de guerra. Esta experiencia lo encaminó a concebir el documental como instrumento de educación frente a un valor exclusivamente artístico.

Una vez delimitada la categoría de actualidades y pequeños reportajes informativos, Grierson distinguía el verdadero documental como aquel que capaz de realizar una “elaboración y transfiguración creativa de la realidad” criticando el hecho de que el mero hecho de colocar la cámara en un ambiente natural ya estableciera la distinción de documental.

Tal y como afirma Aristarco, Grierson tampoco descubría nada nuevo al aplicar de alguna manera los principios del cine soviético y aunque el autor justifica al británico porque su reinterpretación de los rusos corresponde a finalidades y funciones sociales análogas del cine, también asegura que la Escuela Británica y su movimiento documentalista que confluye en la figura de Grierson, confirma que siempre que en un arte, el proceso de transformación de materia a forma ha concluido, la forma puede terminar siendo recogida por otros y utilizada como una mera técnica sin atender al sustrato ideológico al que debe su origen.

De alguna forma el objetivo de Grierson era ocupar con el documental un espacio vacío que la sociedad de información liberal e individualista no era capaz de llenar, al demostrar que los ciudadanos no estaban en posición de saberlo todo sobre cualquier objeto y en cualquier momento. Esta cuestión del “queremos saber” fue precisamente la que movió a Grierson a buscar en el cine un medio de llegar a las masas y ejercer una función educativa.

La propuesta de dar un salto desde la dramatización del individuo y su trabajo a la dramatización de la organización moderna —o lo que es lo mismo, de los problemas sociales— en realidad se asemejaba a preocupaciones más bien socialistas. Fue evidente la admiración que el británico sentía por el cine soviético y, en especial, por Eisenstein. En este proceso de reflexión distinguió también el trabajo que debía hacer un movimiento como el de los

documentalistas y que consistía en movilizar y estimular el corazón y la voluntad de las personas. Otra cuestión era la referida a la labor de los partidos políticos, que era, según él, asumir el papel de guía del pueblo.

El deber del documentalista para Grierson era enfrentarse a los cambios y transformaciones que se llevaban a cabo en la sociedad, estudiarlos y ayudar a las personas a afrontarlos. Esta intención claramente educativa y formativa, le llevó a asegurar que el realismo no debía preocuparse por ser bello, sino preciso y a enfrentarse con otras maneras de interpretar la realidad, más cercanas al romanticismo y el lirismo con el que caracterizaba el trabajo de Flaherty.

Grierson, que produjo una gran cantidad de filmes, sólo firmó como director, *Drifters* (1929). El documental se centraba en el trabajo complejo y de gran dureza de los pescadores en alta mar. La armonía del montaje tenía mucho más en común con las propuestas eisensteinianas que con la teoría enunciada por el británico. La voluntad de hacer visible la producción en el trabajo para llevar a continuación al espectador a una lonja donde el pescado es vendido y consumido con una rapidez vertiginosa, pone de manifiesto una preocupación por un sistema económico determinado, y se acerca, desde la reflexión cinematográfica a los postulados marxistas que Grierson nunca asumió abiertamente. Esta contradicción supuso gran parte del debate y desencuentro con otro integrante de la escuela británica, el cineasta y teórico Paul Rotha. Abiertamente izquierdista, entendía el documental como un método que no debía pasar por alto y en silencio, los factores económicos que regían el sistema de producción. La función del documental se concebía así como el medio con el que enfrentar al ser humano con sus propios problemas, trabajos y condiciones y si era necesario enfrentarse al gobierno. El documental estaba allí para cumplir con esa labor.

Su crítica al entretenimiento no tanto como un beneficio económico, sino como una aceptación de las condiciones de existencia, lo situaron próximo a la corriente de pensamiento de la Escuela de Frankfurt e hicieron de él un referente del cine político y militante.

2.4 Robert Flaherty y el documental exótico

De manera habitual se ha unido el nombre de Flaherty a la etnografía por su atención a seres de otras culturas. Sin embargo, consideramos que sus filmes fueron más propios de una mirada, si bien es cierto que algo antropóloga, fascinada por el exotismo y diversidad de otros mundos pero al mismo tiempo, absolutamente ordenada por la interpretación del cineasta (AUGÉ, 2001:55).

Nanook el esquimal (1922) irrumpe en la historia del cine como un documental que narra la vida de una familia de esquimales real. Para Flaherty lo que separaba el documental de todo lo demás era la realización en el lugar de los hechos, fuera de estudios, y los actores naturales, es decir, personas que interpretaran sus propias vidas. Es cierto que para desarrollar filmes como *Nanook*, *Moana* y *Men of Aran*, realizó una metodología etnográfica que le llevó al trabajo de campo del que extraer el material después de haber convivido y comprendido a aquel al que filmaba. Para el cineasta, el cine debía ayudar a la comprensión entre los pueblos.

En un artículo escrito en 1937, Flaherty apuntaba cuál era la finalidad del documental, y con ella, despejaba, al dejar clara su postura, las críticas que había suscitado su elaboración de ciertos aspectos de la realidad filmada (ROMANGUERA y ALSINA, 1998: 152):

La finalidad del documental, tal y como yo lo entiendo, es representar la vida bajo la forma en que se vive. Esto no implica en absoluto lo que algunos podrían creer; a saber, que la función del director del documental sea filmar, sin ninguna selección, una serie gris y monótona de hechos. La selección subsiste, y tal vez de forma más rígida que en los mismos films de espectáculo.

Nadie puede filmar y reproducir, sin discriminación, lo que le pase por delante, y si alguien fuese lo bastante inconsiderado como para intentarlo, se encontraría con un conjunto de fragmentos sin continuidad ni significado [...].

Esta concepción de la vida natural convertida en relato chocaba con la visión de Jean Vigo, para quien lo verdaderamente importante era reproducir la realidad sin la asunción consciente de “papel” por parte de aquellos que resultaban observados. De alguna forma, sobre *Nanook* planea la sombra del “buen salvaje” y de una realidad donde el individuo es protagonista por sí mismo y frente al mundo. Lucha contra las adversidades de la naturaleza en contraste con el protagonista colectivo, más cercano a problemáticas referidas al conjunto social

y político, que para Grierson y Rotha cobraba mayor importancia y que construye la línea del documental de intervención.

2.5 Jean Vigo y la poética de la crítica social

La corta vida del cineasta francés (1905-1934) produjo, sin embargo, una filmografía que ha permanecido en las continuas reflexiones acerca de la función del cine documental como obra que accione la conciencia del espectador. *À propos de Nice* (1930) se construye como un ensayo poético, crítico e irónico sobre la sociedad burguesa de la costa azul francesa. La utilización del montaje como generador de sentido y el denominado por él “punto de vista documentado” marcó un modo de mirar que negaba la neutralidad del cineasta para que lo real pudiera ser tratado como documento. Vigo propuso un documental social que se diferenciara del resto de documentales y noticiarios por el punto de vista defendido por el autor.

2.6 Después de los pioneros

Del breve recorrido por aquellos cineastas que consideramos representativos de los inicios del documental –ya como texto pensado y organizado– es posible extraer elementos que han ayudado a conformar lo que hemos considerado documental de intervención. La preocupación por captar la realidad más allá del relato de Vertov y Vigo, la atracción por la vida y su observación de Flaherty, la necesidad de hacer del documental una herramienta según Grierson, o el uso militante que de él hicieron Medvedkin y Riefensthal, son cuestiones que permanecen, al cambio de siglo, en la reflexión acerca de aquello que constituye el film de intervención. No hemos hecho referencia a todo el periodo de la Guerra Civil Española y el uso del cine documental realizado desde la militancia política nacional y también desde la mirada extranjera de cineastas como Joris Ivens, Roman Karmen, etc., por considerar que se trata de una investigación mucho más amplia y necesitada de su propio espacio así como con unas condiciones particulares (SÁNCHEZ BIOSCA, 2006).

Una vez iniciados los años cincuenta, reparamos en un movimiento que se genera en Latinoamérica de la mano de Fernando Birri y que propiciará una

nueva mirada sobre el cine documental. A partir de la Escuela de Santa Fe, una corriente de cineastas como Solanas, Gleyzer, el propio Birri, Guzmán o Sanjinés, entre otros, encontraron en el documental el modo de constituir cultura popular e identidad nacional. Las consiguientes dictaduras militares que asolaron América Latina hasta prácticamente finales de los años ochenta, propiciaron la radicalización de un cine documental que pasó a considerarse militante y que a día de hoy perdura con temáticas preferentemente laborales (GETINO y VELLEGGIA, 2002: 135).

2.6.1 Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe

En un texto titulado “Cine y subdesarrollo” el cineasta Fernando Birri (1996) escribió en la revista *Cine Cubano* en 1967 lo que debía ser el cine documental en Latinoamérica:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro.

El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: *no da* una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo: función del documental.

¿Cómo da esa imagen el cine documental? La da como la realidad “es” y no puede darla de otra manera. (Ésta es la función revolucionaria del documento social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica.) Y al testimoniar críticamente cómo es esa realidad, esta subrealidad, esta infelicidad *la niega*. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la critica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como querríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer de buena o mala fe que son).⁵

Frente a esta negación, el cine documental debía afirmar los valores positivos del pueblo como el trabajo, las alegrías y los sueños. La consecuencia del documental según Birri era el conocimiento y la toma de conciencia de la realidad, y su conclusión ponerse frente a ella y transformar con la cámara, la *subvida* en vida.

⁵ Este fragmento pone de relieve un planteamiento próximo al concepto de ideología que aplicamos en nuestra investigación. Cuando Birri habla de la realidad como *es* y no como quieren hacernos *querer* que sea, ejemplifica esta definición de ilusión necesaria, derivada de Marx, que utiliza Chomsky, vid. Noam Chomsky, *Ilusiones Necesarias. Control del pensamiento en las sociedades democráticas*, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1992.

Fernando Birri tuvo una formación heterogénea que le llevo a principios de los años cincuenta a estudiar en el Centro Experimental de Roma. La influencia del neorrealismo fue adaptada a un nuevo cine que en Latinoamérica tendría como objetivo combatir el imperialismo y el colonialismo, reafirmandose en una cultura nacional y popular. Se inició un camino que difería del cine comercial y también del de autor, un camino donde el documental servía de testimonio, de denuncia y de afirmación. El llamado *Tercer Cine* irrumpió desde la mirada documental aun cuando también fue aplicado a filmes de ficción con un gran contenido político y reivindicativo (TRAVESA, 1984).

Los grupos creados a partir de los años sesenta más relevantes fueron en Argentina El Grupo de Cine Liberación y el Colectivo de Cine de la Base. Entre ellos surgieron desavenencias por el carácter peronista del primero y el marcadamente marxista del segundo. En Colombia, Marta Rodríguez y su marido conformaban un grupo de trabajo empeñado en mostrar la explotación por parte de los terratenientes de los indígenas y las mujeres; en Bolivia Jorge Sanjinés y el grupo *Ukamau*, reivindicaban la identidad indígena; en Brasil el *Cinema Novo* de Glauber Rocha, se constituyó como un cine contra la censura y el comercialismo, donde la periferia y los márgenes conformaban su referencia (PARANAGUA, 2003).

Además de las propuestas teórico-políticas y estéticas enumeradas y de las influencias neorrealistas del movimiento italiano en la Escuela de Santa Fe, la aparición de nuevas prácticas, propiciadas en parte por la innovación tecnológica supusieron poder llevar a cabo toda una serie de planteamientos que Glauber Rocha resumía en la frase: “Una idea en la cabeza, una cámara en la mano” (ORELL, 2006: 99-108).

2.7 Cine directo y cine verdad

Mientras el cine directo ha sido referido a las prácticas de los documentalistas norteamericanos de los años sesenta; el cine verdad (*cinéma vérité*) se entiende a partir del film, considerado a su vez manifiesto, *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch y Edgar Morin (García y Ortega, 2008:75). Al modo de interpretar la realidad de la corriente norteamericana se la ha denominado *observadora*, por su negación a cumplir un papel de promotor. Barnow sitúa el origen de esta

corriente en Londres, cuando en 1956 se hablaba de un “cine libre” que promulgaba internarse en lugares que la “sociedad se inclinaba a ignorar o a mantener ocultos” (BARNOUW, 2005: 204-205).

El uso americano de los nuevos equipos técnicos entre sus pioneros la Drew Associates con las series *Close-up!* Para la ABC-TV. Robert Drew y Richard Leacock se formaron en la tradición del reportaje, el primero fotográfico y el segundo cinematográfico (ORTEGA, 2008: 197-204). Su técnica asumía la posibilidad de un observador objetivo. Aunque reconocían que la subjetividad influía en la selección de personas y situaciones, una vez estas elecciones se habían realizado los autores no dirigían, participaban o influían —o eso intentaban— en la escena de forma alguna. Esperaban que los sujetos llegarían a dar por supuesta la presencia de la cámara e incluso se olvidarían de ella. En su aproximación, la relación entre filmadores y filmados tenía que ser relajada y confiada para que la acción pudiese grabarse sin alterarla. Leacock estaba particularmente interesado en ganarse la confianza de la gente que estaba rodando (ELLIS y MACLANE, 2005: 215).

Por su parte, el *cinéma vérité* ha sido considerado un *catalizador* por cuanto pretendía revelar verdades ocultas a partir de la interacción de los cineastas. A menudo Rouch afirmó que estaba intentando combinar la teoría de Vertov y el método de Flaherty. (Romanguera y Alsina eds., 1998:155) Negó que el documentalista pudiese lograr objetividad y que la cámara pudiese actuar de forma no invasiva. Así pues, era el cineasta —y no los protagonistas— el que construía el film. Rouch pensaba que era necesario tener una actitud enérgica hacia los sujetos y que debía planear qué esperaba obtener de ellos. En sus películas la gente no estaba necesariamente absorta en sus ocupaciones. Prácticamente todo lo que se ve en *Chronique d'un été* es provocado por la realización del film. Rouch argüía que en sus películas —como en las de Chris Marker, Michel Brault, Pierre Perrault y David Maysles— la cámara actuaba como un estimulante. Causaba que la gente pensase sobre sí misma de una forma que no solía hacer y que expresasen sus sentimientos como no lo hacían en otras circunstancias. Según Ellis y McLane, es posible detectar un cierto aire confesional —de inspiración católica— en los filmes de Rouch, que también los

relaciona con los psicodramas y los grupos de psicoterapia (ELLIS y MCLANE, 2005: 216-217).

En 1963 tuvo lugar en Lyon un memorable encuentro dedicado al cine directo y al *cinéma vérité* patrocinado por la televisión francesa. Participaron las figuras principales de ambos estilos y el acontecimiento principal fue el agrio enfrentamiento entre Rouch y Leacock. Ambos esperaban encontrar “la realidad de la vida”, “la verdad en la gente” oculta bajo la superficie de las convenciones de la vida cotidiana. Rouch sostenía que había que penetrar la superficie observable para alcanzar la verdad subyacente mediante la discusión, la entrevista y una suerte de ficticia improvisación. Leacock pesaba que podía capturar esa misma realidad oculta rodando a la gente sin interferir en ella; que los sujetos revelarían lo que realmente sentían y eran cuando su autoconciencia se relajase o se viese envuelta en alguna actividad. Rouch quería explicar la razón de ser de la vida, mientras que Leacock quería dejar que la vida se revelase por sí misma.

La discusión creó cierta animosidad entre ellos y las posiciones permanecieron inamovibles. Leacock acusó a Rouch de no dejar a la gente ser ellos mismos y de forzar significados a partir de un patrón que el había impuesto arbitrariamente. Rouch le reprochó a su vez su falta de crítica y su aceptación del “American way of life”.

Estas discrepancias pueden explicarse parcialmente por unos antecedentes nacionales y culturales bien diferentes. El estilo individual de cada uno es un reflejo no sólo de su personalidad respectiva —*cinéma vérité* y cine directo reflejan más que ningún otro estilo la idiosincrasia de sus autores—, sino también de la sociedad de la que formaban parte. A pesar de todo se mantuvieron en contacto y cuando Rouch murió en 2004 a los 86 años, Leacock vivía con él en París.

Actualmente el término *cinéma vérité* es utilizado frecuentemente de manera genérica para referirse a la filmación no dirigida (en EEUU a menudo sin la connotación francesa), pero en un principio fue aplicado exclusivamente al modelo francés iniciado por Rouch, para distinguirlo del estilo americano del cine directo propio de Drew y Leacock. Las diferencias entre ambos son claras y significativamente han sido ampliamente discutidas (NICHOLS, 1997: 72-93).

Las discusiones sobre la matización de los términos influyeron de manera considerable en la concepción del cine militante. Es preciso evidenciar las diferencias políticas en las que se encontraban los países considerados generadores de los estilos —Francia, Gran Bretaña, Canadá y Estados Unidos— y su debate, frente a las condiciones de represión y dictadura que se experimentaban tanto en América Latina como en España (ORTEGA y GARCÍA, 2008: 11).

2.8 Cine e ideología en el Mayo del 68

En el contexto social y político de mayo de 1968 (KURLANSKY, 2005) se originó un debate que tenía por centro las relaciones entre cine e ideología. Las diferentes concepciones albergadas por tres revistas francesas propiciaron el uso y asunción del término militante en una línea que consideramos equívoca. Los valores políticos del cine y su capacidad para generar conciencia sobre los aspectos negativos de la realidad y movilizar unas fuerzas capaces de corregirlos, alimentaron una reflexión en la que debía realizarse un camino que no fuese de la política al cine sino del cine a la política (Colectivo de cineastas comunistas, 1977).

El cine militante se convertía, en parte, en el centro del debate al estar mediatizado por el concepto althusseriano de ideología. Las prácticas cinematográficas llevadas a cabo sobre Vietnam, las protestas estudiantiles y el movimiento obrero, invaden la mirada de cineastas de tradición documental y originan tres lugares desde los que afrontar el carácter del cine y sus posibilidades revolucionarias.

La revista *Cinéthique* publicaba en 1969 una entrevista con Thibaudeau y Pleyner en la que se formuló la siguiente pregunta: en lugar de preguntarse por qué se filma y cómo se hace, habría que preguntarse por los medios que se utilizan. La concepción de que el cine en sí mismo era ideológico por su concepción científica propia del siglo XV, suponía que la realidad no podía registrarse como tal sino que ésta desde el mismo instante de la filmación era reestructurada por un código figurativo que excluía “todo lo que no cabe en un sistema formado por un punto central y unas líneas de fuga” (CASSETTI, 1994: 207).

Esta consideración hizo estallar la polémica por cuanto imposibilitaba realizar un cine revolucionario desde el instante en que éste, en su propia naturaleza, se constituía ideológico. El director de la revista, Gerard Leblanc, analizaba una serie de filmes que abordaban conflictos de la clase obrera y los criticaba al decir que mantenían un discurso burgués al crear la ilusión de estar participando de peripecias que no pertenecían a los espectadores (CASSETTI, 1994: 214).

Desde la revista se distinguió entre un tipo de cine que perpetuaba la ilusión realista como continuación de la vida; y otro capaz de presentarse como lo que era, un conjunto de imágenes y sonidos que mostraba los materiales y los procesos de producción en los que se apoyaba. Sólo un cine materialista y dialéctico podía ejercer una función política y revolucionaria aunque se mantuvo la idea de concebir el cine ante todo como una ideología.

La revista *Cahiers du Cinéma*, publicó varios textos de Jean-Louis Comolli y Jean Narboni (1969) en los que se reconocía que el film era un producto fabricado en un sistema económico concreto determinado por la ideología del mismo, que lo compraba y lo vendía. La ideología capitalista impregnaba, según Comolli y Narboni, el universo y ofrecía una visión de él determinada, en lugar de poder captarlo tal cual era. Esta concepción un poco más cercana a la propuesta por Birri en Argentina, planteaba la posibilidad de descubrir la ideología a través de su propio mecanismo. Los elementos de los que se componen los filmes podían reproducir el discurso ideológico general, pero también podían desvelarse a sí mismos. Esta idea de volver el film contra sí mismo, es la base –desde nuestra investigación– de su función crítica, que permite poner en evidencia la ideología como apariencia socialmente necesaria (ADORNO, 1992: 24 [1966]).

Comolli y Narboni aceptaban la existencia de diferentes filmes políticos: aquellos que reproducían un sistema de representación hegemónico, aunque su contenido fuese explícitamente político; aquellos que también ejercían una labor política desde el cuestionamiento de la representación –y dentro de este grupo consideraban las prácticas de cine directo–; y finalmente aquellos que desvelaban la imagen que proyectaban de sí mismos.

Finalmente la revista *La nouvelle critique* propuso una nueva forma de ver el problema. Jean Patrik Lebel escribió una serie de artículos que sostenían que el

valor ideológico de un filme no dependía ni del funcionamiento de su aparato básico, ni de las posibles puestas en escena. La función del director como sujeto que se sirve del medio y de los elementos, era la única capaz de suscitar las reacciones apropiadas en el público. La propuesta de Lebel, era que el cine era únicamente un instrumento que no reproducía por sí mismo ninguna ideología, se trataba de un mecanismo neutro que dependía del uso que de él se hiciese (CASETTI, 1994: 220).

Estas declaraciones supusieron un nuevo enfrentamiento y mayor debate aunque tampoco llegaron a resolverse en ninguna dirección. La reformulación del concepto marxiano de ideología que realiza Althusser (RICOEUR, 1989) a partir de Lenin genera toda una reflexión que también se produce en el cine militante en España. La idea de diferentes ideologías, de manera que es posible desbancar una por otra, supone no permitir a la realidad enfrentarse consigo misma y ésta es la función que consideramos máxima en la aproximación que el film de intervención hace de ella.

La década de los años 70 en España fue fructífera en cuanto a producciones del entonces denominado documental militante. Numerosos colectivos, en ocasiones constituidos por dos personas o tres personas, tenían como objetivo acabar con una dictadura larga y sangrienta. El documental se convertía entonces en una herramienta de combate. La gran mayoría de estas producciones clandestinas podrían clasificarse como actualidades, *agit-prop* o cine urgente, aunque algunas de ellas adquirieron el grado de documental (GUARDIA, 2008).⁶

Algunos autores no se atreven a denominar como movimiento a este proceso creador y reivindicativo, sino que lo consideran “fenómeno” por una muy escasa participación, y organización de los partidos y sindicatos alrededor del cine, así como tratarse de una confluencia de personas, que de manera individual y militante decidieron aunar fuerzas en utilizar el cine como lucha ideológica y medio de contrainformación (GARCÍA-MERÁS, 2007: 16).

Para nosotros, el hecho de que durante aproximadamente una década, una serie de cineastas se reagruparan en pequeños colectivos y combatieran *con* el cine y

⁶. Es el caso del cine de Joaquim Jordà en *Numax Presenta* (1979) largometraje documental. Vid. Guardia, Isadora, “El relato fílmico y la historia: la huella de la historia en el cine de Joaquim Jordà”, I Congreso de Cine Español, Málaga, noviembre, 2010.

desde el cine, una situación política y económica tan extrema como la que se vivía en España, era prueba de la existencia de un movimiento.

3. El presente del documental de intervención

Tras una etapa marcada por el posmodernismo y la sospecha constante de la realidad como lugar al que aproximarse desde el documental, éste, que denominamos de intervención, se propone como una obra que permite, no sólo aproximarse a la realidad, sino que hace posible la capacidad de actuar sobre ella. Debe ocupar un espacio propio que permita hacer visible y audible la reivindicación de una realidad que es presentada y apropiada por los medios de comunicación oficiales como verdad absoluta. El documental de intervención se encuentra en un terreno en el que debe equilibrar muy concienzudamente la relación entre el ojo (la cámara) y lo mirado (la realidad). Quedarse en el primer estadio lo llevaría a generar una estética que podría tener que ver o no con aquello que se observa, pero que en ningún caso sería una relación necesaria y dialéctica. Por otra parte, deslizarse hacia el segundo elemento, el análisis de la realidad, lo llevaría a ocupar el espacio de otras disciplinas como la sociología o la economía.

Acceder a la realidad para realizar una impresión de ella supone invariablemente una modificación. Al sumarse la participación del cineasta, se introduce en el campo un elemento extraño que ha de ocupar el mejor lugar para una aproximación mayor a aquella. No obstante, aunque la presencia de la cámara puede resultar decisiva —para bien o para mal— en muchas situaciones, tampoco hay que exagerar los efectos de distorsión —incluso de ficcionalización— que la crítica posmoderna ha imputado a todo intento de aprehender la realidad (CARROLL, 1996). Entendemos que ésta es inabarcable en su totalidad, pero existen formas, en este caso cinematográficas, de mejor o peor aproximación (PIAULT, 2002). Por cuanto consideramos que es posible acceder a ella de una manera objetiva y crítica, los diferentes elementos de los que se compone cada film permiten realizar un análisis mediante el que extraer unas conclusiones con las que confirmar si la elección y organización de los dispositivos empleados en la elaboración del texto fílmico —como el sonido directo, la luz artificial o natural, el plano secuencia, la voz en *off*, entre otros—

tienen repercusiones en las diferentes funciones que podemos denominar en una escala ascendente de intervención como funciones: mostrativa, agitadora/militante, didáctica, crítica, del mismo (GUARDIA, 2008).

El documental de intervención en la actualidad viene influenciado por una larga tradición que se generó sobre todo en torno al Mayo del 68. Colectivos de diversos movimientos sociales se sirven en numerosas ocasiones de la cámara de video como herramienta que permite visualizar una realidad en ocasiones oculta tras las grandes informaciones de los medios de comunicación oficial. En estas prácticas podemos hablar de militantes-cineastas, es decir, personas activas política y socialmente que se sirven de la tecnología para hacer visibles determinados acontecimientos.

En otro estadio estarían los documentales con una elaboración más profunda y compleja, aquellos que pretenden perdurar como obra artística y sobre todo, alcanzar una relación dialéctica con la realidad.

Referencias bibliográfica

- ADORNO, Theodor W. 1992 (1996): *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus.
- ARISTARCO, Guido (1968): *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen.
- AUGÉ, Marc (2001): *Ficciones de fin de siglo*, Barcelona, Gedisa.
- AUGÉ, Marc (2001): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- BACH, Steven (2008): *Leni Riefenstahl*, Barcelona, Circe.
- BARNOUW, Eric (2005): *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean (1993): *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama.
- BAZIN, André (2006): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, (1975).
- BENSON, Thomas W. y SNEE, Brian J. (ed.) (2008): *The Rhetoric of the New Political Documentary*, Carbondale (Illinois), Southern Illinois University Press.

- BIRRI, Fernando (1996): *Fernando Birri, por un nuevo, nuevo, nuevo, cine latinoamericano 1956-1991*, Madrid, Cátedra.
- BRUZZI, Stella (2006): *New Documentary*, Londres, Routledge.
- CARROLL, Noël (1996): *Theorizing the Moving Image*, Cambridge (Massachusetts), Cambridge University Press.
- CASETTI, Francesco (1989), *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.
- CASETTI, Francesco (1994), *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- COLECTIVO de cineastas comunistas (1977): *El Cine, ¿cultura o negocio?*, Madrid, Castellote editor.
- CROWDUS, Gary y GEORGAKAS, Dan (2005): “History is the Theme of All My Films’: An Interview with Emile de Antonio” en Rosenthal y Corner (ed.), *New Challeges for Documentary*.
- ELLIS, Jack C. y Mclane, Betsy A.(2005): *A New History of Documentary Film*, Nueva York, Continuum.
- GARCÍA-MERÁS, Lydia (2007): “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)” en Carrillo et al. (eds), Granada, *Desacuerdos 4*.
- GARCÍA, Noemí (2008), “Jean Rouch. Crónica de un ‘cine de verdad’” en Ortega y García (ed.), *Cine directo*.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio (1976): *Por un cine imperfecto*, Madrid, Castellote editor.
- GETINO, Octavio et al. (2002): *El Cine “de las historias de la revolución”. Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*, Buenos Aires, GEA.
- GUARDIA, Isadora, (2008): *El documental como herramienta de intervención social: el caso Sintel*, Tesis Doctoral, Universitat de Valencia.
- KLEE, Paul (2007), *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus.
- KRACAUER, Siegfried (1996): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós,(1960).

- KURLANSKY, Mark (2005): *1968: El año que conmocionó al mundo*, Barcelona, Destino.
- LEACOCK, Richard (2008): “Por un cine no controlado” en Ortega y García (ed.), *Cine directo*, Madrid, T&B.
- LEACOCK, Richard (2008): “Una búsqueda en pos de la sensación de estar ahí” en Ortega y García (ed.), *Cine directo*, Madrid, T&B.
- LINARES, Andrés (1976): *El cine militante*, Madrid, Castellote editor.
- MEDVEDKIN, Aleksandr Ivanovitch, “El tren cinematográfico” en Romaguera y Alsina (ed.) (1998): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- ORELL GARCÍA, Marcia (2006): *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Corporación Cultural de Viña del Mar.
- ORTEGA, María Luisa (2007): *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid, Ocho y medio.
- ORTEGA, María Luisa y GARCÍA, Noemí (eds.) (2008): *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B.
- PARANAGUA, Paulo Antonio (ed.) (2003): *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
- PIAULT, Marc Henri (2002): *Antropología y cine*, Madrid, Cátedra.
- RENOV, Michael (ed.) (1993): *Theorizing Documentary*, Routledge, Nueva York-Londres.
- RENOV, Michael (2004): *The Subject of Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota.
- RICOEUR, Paul (1989): *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa.
- ROMANGUERA I RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (ed.) (1998): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- ROSENTHAL, Alan (2007): *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos*, Carbondale (Illinois), Southern Illinois UP, (1990).

- ROSENTHAL, Alan y Corner, John (ed.) (2005): *New Challeges for Documentary*, Manchester, Manchester UP.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael (2000): *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra.
- VERTOV, Dziga (1974): *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Buenos Aires, ediciones La Flor.
- WEINRICHTER, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B.
- ZIMMER, Christian (1976): *Cine y política*, Salamanca, Sígueme.
- ZIMMERMANN, Patricia R. (2000): *States of Emergency. Documentaries, Wars, Democracies*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Ruralidad y atavismo en el cine español

Carmen Rodríguez Fuentes

Profundidad de Campo. Agustín Gómez y Pedro Poyato (Coords.). Luces de Gálibo, Girona, 2011. 210 pp.

Desde hace más de cien años, el cine está presente en nuestra sociedad. Y desde los años sesenta existe un gran interés por parte de la Universidad para adoptarlo como materia docente. Este libro pertenece a una colección de cine, editada por Luces de Gálibo, que busca dar a conocer un cine menos conocido y alejado de lo comercial. Ofrece a la comunidad universitaria y a la sociedad en general, un nuevo punto de vista para estudiar el cine. Para ello, se ha convocado a profesionales y docentes de diferentes universidades, cada uno de los cuales diagramó una óptica de su especialidad.

La importancia del cine rural será cuestionada en cada una de las décadas que conforman la historia del cine realizado en España. Cada autor, de forma individualizada, en cada uno de los diferentes capítulos del texto. La obra está organizada en torno a once capítulos precedidos por una introducción.

Cronológicamente se estudia la historia del cine español desde una perspectiva muy concreta, el cine rural. En la introducción, **José Manuel Gutiérrez**, Gerente del Centro de Desarrollo Rural de la Serranía de Ronda, sostiene que la reflexión sobre el mundo rural se relaciona con el futuro de nuestra sociedad. Cree que el audiovisual puede ser un puente muy interesante para unir la cultura y las personas. El primer capítulo, a modo introductorio, realiza un repaso del cine rural producido en España. **Agustín Gómez** define el cine rural como reflejo de un reflejo, una imagen doblemente proyectada de unos valores que residen en el mundo rural. Si estos valores componen el paisaje, hay un cine rural que es paisaje, que se centra en la poética del lugar en contraposición con la ciudad, o como recuerdo de un mundo perdido. **Eduardo Rodríguez Merchán**, en el siguiente capítulo, explica cómo resulta muy complicado definir el cine rural, debido a que está poco delimitado –no existen características propias– en comparación con otros géneros. Aprueba, como



característica más definitoria, la de drama rural cinematográfico, aunque señala como escasas –tan sólo cinco ejemplos–, las películas de la primera década del cine español que pueden ser consideradas auténticas muestras de drama rural. Las conexiones de *La aldea maldita* con el movimiento pictorialista español es una aportación, entre otras, muy interesante que aporta **Pedro Poyato**. En el cuarto capítulo se destacan tres visiones del universo rural que el cine de los años treinta produjo. **Vicente Sánchez-Biosca** las personifica con la idealizada imagen de *Nobleza baturra*, la visión que Buñuel dio del atraso de *Las Hurdes* y, por último, la obra del grupo de intelectuales falangistas, para quienes el mundo rural desempeñaba un papel heroico. En el siguiente capítulo, **José Luis Castro de Paz** realiza un repaso por las diferentes películas ambientadas en lo rural de la primera posguerra, destacando la puesta en valor de películas como *La casa de la lluvia*, *Las aguas bajan negras* y *Un hombre va por el camino*. La década de los cincuenta, a cargo de **Virginia Guarinos**, sobresale por construir lo rural a partir de una tierna mirada paternalista. Mientras que la década siguiente es definida por **Fernando Iturrate** con unos valores rurales, que son coincidentes con los valores del Cid. Por otro lado, **José Enrique Monterde** aborda un tema más profundo, el estudio de un cine “metafórico”, definido por el autor como un cine que intenta desarrollar un mensaje disidente, donde curiosamente se va a dar una importante presencia de lo rural. Siendo *La vaquilla* una película perteneciente a la última etapa de Berlanga, conectará con sus primeras películas, precisamente porque se sitúa en el mundo rural. **Kepa Sojo** se detiene en esta obra maestra para el estudio del cine rural de los ochenta. *Vacas* ofrece un universo rural, atávico y primario. **Fernando Luque**, autor de este capítulo, dice que el texto trasciende los límites del drama rural, conectando con el mito. En el último capítulo, **Nekane Parejo**, estudia *El séptimo día*, donde señala cómo en la obra se retoman dos nociones: el tremendismo y la caza. Saura, autor del film, reconstruye un relato sustentado en una España profunda y rural, donde las reminiscencias de lo atávico y lo primitivo afloran cuando el orden establecido se quiebra. En busca de una definición de lo rural, unos autores tratan la emigración, otros la modernidad frente a la tradición, estudian el paisaje rural, lo enfrentan a lo urbano, etc. Pero, en general, todos ellos, coinciden en citar lo atávico como característica fundamental del cine rural español.

Mito y estereotipo de una mujer universal

Agustín Gómez Gómez

Carmen global. El mito en las artes y los medios audiovisuales, de Rafael Utrera y Virginia Guarinos (eds.), Universidad de Sevilla, 2010, 395 pp.

Pocas veces se había tratado a la figura de Carmen desde tantos puntos de vista –de ahí el justificado Global del título–, en esta caso nos atrevemos a decir que desde todos los puntos de vista posible: histórico, literario, operístico, mitológico, musical, pictórico, publicitario, teatral, dancístico, televisivo y cinematográfico. Este es sin duda una característica que aporta al libro una validez incuestionable, independientemente del tratamiento que en cada caso se le dé. En una sola publicación tenemos un compendio de lo que significa artísticamente una de las figuras femeninas que más fascinación ha provocado.



Diecisiete capítulos, más una filmografía final, es realizado por ocho profesores de la Universidad de Sevilla –Rafael Utrera, Virginia Guarinos, Andrés Moreno Mengíbar, Inmaculada Gordillo, Luis Navarrete, Gloria

Vilches, Antonio Checa y Mónica Barrientos– pertenecientes al Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus Relaciones con Otras Artes (EIHCCEROA).

En lo que respecta al apartado de la Carmen cinematográfica, el texto se introduce con un acertado análisis de Rafael de Utrera, “Parelelismos y desviaciones en la filmografía española”, que recoge desde las cármenes del cine mudo hasta las últimas producciones. No se trata sólo de hacer un listado de películas sino que aborda la versatilidad de un personaje enigmático con paralelismos y desviaciones que hacen que bien se acerque a la construcción de Mériée o se aleje de ella, bien se utilice la partitura de Bizet o se distancie, queda el mito de una mujer fatal que es abordada según los tiempos y los contextos sociales. Ese modelo, aun con poco tiempo de existencia se ha hecho eterno y recorre la geografía audiovisual desde los Estados Unidos (“Carmen en el cine mudo estadounidense” de Gloria F. Vilches) con una primera versión en 1906 hasta llegar a mujer pelirroja en Gilda o afroamericana en Carmen Jones (1954) de Otto Preminger (“Carmen Jones. ¿Una Carmen americana, afroamericana? Incluso dos” de Virginia Guarinos), pasando por el modelo italiano de Rosi en 1984 (“Carmen a la italiana. La versión de Francesco Rosi” de Antonio Checa). Junto a estas más o menos ortodoxias nos encontramos con las heterodoxias que analiza Luis Navarrete (divergencias las denomina él) en “Carmen, un mito plural. Estereo(a)tipias: convergencias y divergencias”, en donde encontramos la sudafricana *U-Carmen aKhayelitsha* (2005) de Mark Dornford-May, *Susana, Demonio y carne* (1950) de Luis Buñuel, la japonesa *Carmen from Kawachi* (1966) de Seijun Suzuki y *Días contados* (1994) de Imanol Uribe. Esta mayor o menos fidelidad al texto de origen es poco relevante, pues viene a indicar como el mito traspasa fronteras y formas. En esta misma línea se sitúa el trabajo de Inmaculada Gordillo, ella lo denomina las hijas de Carmen (“Cuando Carmen se llama Conchita, Phyllips, Lola o Cora. Las hijas cinematográficas de Carmen”) en lo que vendría a ser la extensión no del mito sino del estereotipo, en la mujer fatal que ha cautivado en tantas obras.