Agustín

Gómez

Ana

Melendo

(Edits.)

Paisajes visuales

Pedro Poyato Sánchez, Elena Rosillo, Carmen Rodríguez Fuentes,
Alba Navarro, Inmaculada Caro, M^a Dolores García Ramos,
Marina Parés Pulido, Luz María Ortiz Avilés, Linda Garosi,
Francisco Vegas Molina

Cuadernos Artesanos de Comunicación / 97

UNIVERSIDAD DE CORDOBA

ULL

Universidad
de La Laguna

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Sociedad Latina de
Comunicación Social

Cuadernos Artesanos de Comunicación

Coordinador editorial: José Manuel de Pablos [jpablos@ull.edu.es]

Comité Científico

Presidencia: José Luis Piñuel Raigada (UCM)

Secretaría: Concha Mateos (URJC)

- José Luis **G**onzález Esteban (Universitas Miguel Hernández de Elche)
- Marisa **H**umanes (Universidad Rey Juan Carlos, URJC)
- Juan José **I**gartua (Universidad de Salamanca, USAL)
- Xosé **L**ópez (Universalidad de Santiago de Compostela)
- Maricela **L**ópez-Ornelas (Universidad Autónoma de Baja California, AUBC)
- Javier **M**arzal (Universidad Jaume I, UJI)
- José Antonio **M**eyer (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP)
- Ramón **R**eig (Universidad de Sevilla, US)
- Miquel **R**odrigo Alsina (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Xosé **S**oengas (Universidad de Santiago de Compostela)
- José Luis **T**errón (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB)
- José Miguel **T**úñez (Universidad de Santiago, USC)
- Victoria **T**ur (Universidad de Alicante, UA)
- Miguel **V**icente (Universidad de Valladolid, UVA)
- Ramón **Z**allo (Universidad del País Vasco, UPV-EHU)
- Núria **A**lmiron (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Francisco **C**ampos Freire (Universidad de Santiago de Compostela)
- José **C**isneros (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, BUAP)
- Bernardo **D**íaz Nosty (Universidad de Málaga, UMA)
- Carlos **E**lías (Universidad Carlos III de Madrid, UC3M)
- Paulina B. **E**manuelli (Universidad Nacional de Córdoba, UNC)

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

Este libro y cada uno de los capítulos que contiene, así como las imágenes incluidas, si no se indica lo contrario, se encuentran bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 3.0 Unported. Puede ver una copia de esta licencia en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> Esto significa que Ud. es libre de reproducir y distribuir esta obra, siempre que cite la autoría, que no se use con fines comerciales o lucrativos y que no haga ninguna obra derivada. Si quiere hacer alguna de las cosas que aparecen como no permitidas, contacte con los coordinadores del libro o con el autor del capítulo correspondiente.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

Agustín Gómez - Ana Melendo
(Edits.)

Pedro Poyato Sánchez, Elena Rosillo, Carmen Rodríguez Fuentes,
Alba Navarro, Inmaculada Caro, M^a Dolores García Ramos,
Marina Parés Pulido, Luz María Ortiz Avilés, Linda Garosi,
Francisco Vegas Molina

Paisajes visuales

Cuadernos Artesanos de Comunicación / 97

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

97º - *Paisajes visuales* (Agustín Gómez y Ana Melendo, Coord.)
Pedro Poyato Sánchez, Elena Rosillo, Carmen Rodríguez Fuentes,
Alba Navarro, Inmaculada Caro, M^a Dolores García Ramos, Marina
Parés Pulido, Luz María Ortiz Avilés, Linda Garosi, Francisco Vegas
Molina.

Precio social: 8,85 € | Precio en librería. 11,50 € |

Editores: Javier Herrero y Alberto Ardèvol Abreu
Diseño: F. Drago

Ilustración de portada: Fragmento del cuadro *Mujer con bernegal*, de
Pedro de Guezala (1958).

Imprime y distribuye: F. Drago. Andocopias S. L.
c/ La Hornera, 41. La Laguna. Tenerife.
Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal
- La Laguna (Tenerife), 2015 – Creative Commons
<http://www.revistalatinacs.org/14SLCS/portada2014.html>

Descargar en pdf:
<http://www.cuadernosartesanos.org/#97>
Protocolo de envío de manuscritos
<http://www.cuadernosartesanos.org/protocolo.html>

ISBN – 13: 978-84-16458-23-3
DL: TF-922-2015
DOI: [10.4185/cac97](https://doi.org/10.4185/cac97)

Índice

Prólogo: La representación del paisaje: valencia estética y valores históricos, de Pedro Poyato.....	7
1. El camino de la desviación pasa por la Gran Vía: definición fotográfica del underground madrileño. Elena Rosillo.....	13
2. La casa familiar: espacio-conflicto. Carmen Rodríguez Fuentes.....	29
3. La poética de los paisajes parisinos transitados por un globo rojo y un niño. Alba Navarro.....	43
4. La primera mirada ante el paisaje rural: <i>Paisaje</i> (1980) y <i>Carboneros de Navarra</i> (1981), de Montxo Armendáriz. Inmaculada Caro.....	57
5. El paisaje del horror en Shoah de Claude Lanzmann (1985). M^a Dolores García Ramos.....	89
6. La inscripción del cuerpo en un espacio-tiempo en transformación en <i>Petit Indi</i>. Marina Parés Pulido	111
7. El paisaje sonoro en <i>En la ciudad de Sylvia</i> (José Luis Guerin, 2007). Luz María Ortiz Avilés	135
8. Formas de la ciudad italiana entre palabra y figura. Linda Garosi	151
9. La dirección de arte en el <i>visual kei</i> japonés. Francisco Vegas Molina	171
Los autores.....	201

Paisajes visuales

[Publicado en noviembre de 2015]

Abstract

Un paisaje es un territorio, un espacio, un escenario, un lugar, un fondo en el que se producen acciones y donde se dan cita un conjunto de hechos culturales. La configuración del paisaje lo abarca todo, la ciudad, el campo, la historia, los comportamientos y la mirada de los artistas que convierten el escenario en el deseo de localizar esas pulsiones. La presencia del paisaje puede ser tan relevante que se convierta en protagonista y que la figura sea mero transeúnte. Entre esos dos polos, entre la relación entre el fondo y la figura, se configura diferentes artes que están escenificadas en este libro, la fotografía, el cine, la publicidad, la pintura y la literatura. Miradas diferentes para espacios diversos y amplias formas culturales.

Keywords: *Underground*, Carlos Saura, Albert Lamorisse, Hou Hsiao-hsien, Montxo Armendáriz, Claude Lanzmann, Marc Recha, José Luis Guerin, *visual kei*.

Forma de citar este libro

Autor/ra del capítulo (2015): “Título del capítulo”, en *Paisajes visuales* (Agustín Gómez y Ana Melendo, Coords.). *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, 97. La Laguna (Tenerife): Latina.

Prólogo

La representación del paisaje: valencia estética y valores históricos

Pedro Poyato

Universidad de Córdoba

EL paisaje es una noción absolutamente moderna ligada a la evolución de la pintura a partir del Renacimiento, de los descubrimientos científicos y de la experiencia estética del viaje. De ahí emana el concepto de paisaje pictórico, literario, geográfico y fantástico. En este sentido, el paisaje se descubre como una adquisición cultural que lo diferencia del territorio, del medio físico. En efecto, el paisaje es una elaboración mental que realizamos a través de los preceptos y, sobre todo, de determinados códigos culturales, pictóricos entre ellos. Alain Roger ha señalado cómo la percepción histórica y cultural de nuestros paisajes se opera a través de lo él llama, tomando una palabra de Montaigne, *artealización*. Existen, para Roger, dos formas de artealizar un territorio –un país– para convertirlo en paisaje. La primera consiste en inscribir el código artístico directamente en el terreno, en la materialidad del lugar: es la llamada artealización *in situ*. Es el arte milenario de los jardines y mucho más tarde, ya en nuestros días, del *land art*. La otra forma es indirecta: ya no se artealiza *in situ*, sino *in visu*, es decir, se opera sobre la mirada dirigida al país por parte de los artistas, a quienes corresponde recordarnos que un país no es, sin más, un paisaje, sino que entre uno y otro está la mediación de su arte. En efecto, son los grandes artistas –pintores, literatos, pero también, añadimos nosotros,

fotógrafos y cineastas- quienes nos descubren nuevas formas –nuevas imágenes– en la naturaleza y anticipan así determinadas maneras de percibirla –de mirarla con ojos estéticos– que poco a poco se difunden en el seno de una sociedad.

Pero el problema estético del paisaje no se agota por el simple hecho de considerarlo objeto de representación artística. Una vez percibido y codificado a través de una serie de filtros personales, estéticos y culturales, el paisaje se impregna de significados y valores, pudiendo interpretarse por ello como un dinámico código de significados que nos habla de la cultura de su pasado, de su presente y también de la de su futuro. Cada cultura –y también una misma cultura en diferentes períodos históricos– crea sus peculiares interpretaciones ante el paisaje en general y ante determinados elementos significativos del mismo. A su vez, en esa misma cultura se darán diversas lecturas del paisaje en función de los diferentes grupos sociales y culturales existentes. El paisaje se concebirá así como una forma, pero también como un sistema de signos y de símbolos. Entender un paisaje pasa, pues, por entender sus representaciones escritas y orales no sólo como ilustraciones de dicho paisaje, sino como imágenes constitutivas de sus significaciones. Por demás, nuestra visión paisajística no deja de enriquecerse continuamente hasta el punto de que la invasión de los medios audiovisuales, la aceleración de las velocidades, las conquistas espaciales y abisales nos han enseñado y obligado a vivir en nuevos paisajes: subterráneos, submarinos, aéreos, planetarios, sonoros (los *soundscales* de Murray-Schafer), olfativos (los *smellscales* de Nathalie Poiret), además de por supuesto los virtuales.

Es así cómo, de un modo u otro, el paisaje está continuamente de actualidad. Los desplazamientos de la población, ya sea a través de migraciones o de viajes de carácter turístico, científico o empresarial, promueven el reconocimiento, sea visual, fotográfico o literario, de nuevos paisajes. De hecho, experiencias similares fueron las que llevaron al cultivo del género pictórico del paisaje en la modernidad, donde la mirada paisajística, como más arriba apuntábamos, no partió sino de turistas entusiasmados que recorrían en Italia las huellas de los antiguos; es decir partió del viaje. Pues bien, los viajeros de inicios del siglo XXI producen sus paisajes enriquecidos no sólo por su bagaje literario o pictórico, sino también por aquellas imágenes emergentes

de los medios de comunicación. La pérdida de sedentarismo está posibilitando de este modo la construcción de otro tipo de paisajes con un carácter menos superficial, distante y jerárquico que aquellos que tuvieron lugar hacia finales del siglo XIX, todo un reto que tenemos por delante.

Los trabajos incluidos en el presente libro pretenden comprender el significado y el valor del paisaje como categoría estética, esto es, como noción fundamental que caracteriza, en el campo de la sensibilidad humana, la múltiple manifestación de los espacios naturales, urbanos y hogareños que nos rodean y, también, y sobre todo, sus formalizaciones en el arte visual y en la literatura. De manera que, aun cuando cada vez más vinculado con la ecología, la geografía, la descripción y el uso del territorio, es la valencia propiamente estética del paisaje lo que en este libro se analiza con vistas a explicar su identidad cultural e histórica.

En su trabajo “El camino de la desviación pasa por la Gran Vía: definición fotográfica del *underground* madrileño”, Elena Rosillo repasa las fotografías de Miguel Trillo, Alberto García Álix, Pablo P. Mínguez y Ouka Leele para atender a cómo han representado formal y estéticamente el *underground* madrileño, pero también para estudiar cómo cada uno de estos artistas ha definido, a través de una representativa muestra de estas fotografías *pseudo-documentales*, la contracultura de la capital madrileña. Por su parte, Carmen Rodríguez Fuentes, en el capítulo intitulado “La casa familiar: espacio-conflicto”, valora la construcción de este espacio hogareño en la película *Mamá cumple 100 años* (Carlos Saura, 1979) a través de dialécticas que, como la definida por el par espacio exterior / espacio interior, son enriquecidas a partir de su puesta en relación con las trabajadas por Gilles Deleuze, en concreto la referida a la conjugación espacio liso / espacio estriado.

En el siguiente capítulo “La poética de los paisajes parisinos transitados por un globo rojo y un niño”, Alba Navarro se interesa por la riqueza y variedad del paisaje parisino, así como por los contrastes emanados de su representación en dos épocas distintas, todo ello tomando como referencia las películas *El globo rojo* (Albert Lamorisse, 1956) y *El vuelo del globo rojo* (Hou Hsiao-hsien, 2007). Por su parte, Inmaculada Caro Castro se centra en el paisaje rural,

concretamente en cómo el mismo ha sido modelado por la mirada originaria de un cineasta en sus dos obras primeras, como bien explica el título de su trabajo: “La primera mirada ante el paisaje rural: *Paisaje* (1980) y *Carboneros de Navarra* (1981), de Montxo Armendáriz”.

Lola García Ramos da un giro a esta línea temática para atender en su texto “El paisaje del horror en *Shoah* de Claude Lanzmann (1985)” al paisaje como mapa cinematográfico del horror del exterminio, a la vez que como recolector y contenedor de los fragmentos que quedan en la memoria colectiva, todo ello a partir de un pormenorizado análisis de la película *Shoah*. También de una película, *Petit indi* (Marc Recha, 2009), se sirve Marina Parés Pulido para hacer un análisis del espacio fronterizo por el que se mueven los personajes del filme de Recha, espacio en este caso construido a partir de un continuo intercambio del par campo / ciudad.

Luz Marina Ortiz Avilés, en su texto “El paisaje sonoro en *La ciudad de Sylvia* (José Luis Guerin, 2007)” hace un estudio, siguiendo la terminología acuñada por Murray Schafer, de la construcción que el filme de Guerin hace del paisaje sonoro urbano a partir de su puesta en relación con *Playtime* (Jacques Tati, 1967). Y Linda Garosi, en “Formas de la ciudad italiana entre palabra y figura” se interesa por la representación del paisaje urbano milanés, primero en la obra literaria *Los alrededores de Milán* de Giovanni Verga, y luego en los primeros lienzos futuristas de Umberto Boccioni, lienzos que, documentando el Milán de la clase obrera, completan la imagen urbana trazada por Verga al restituir la experiencia de un paisaje en el que convive el mundo arcaico y rural con el industrial. Siguiendo esta estela, Garosi llega hasta los escritores Carlo Emilio Gadda y Alberto Moravia para concluir que sus representaciones literario-poéticas de la ciudad devienen en una hermosa sucesión de figuras en movimiento impregnadas de colores, sabores y olores que acaban despertando intensas emociones en el lector.

Finalmente, en “La dirección de arte en el *visual kei* japonés”, Francisco Vegas Molina indaga en el *visual kei*, etiqueta que representa una corriente artística que se empezó a cultivar en Japón sobre todo a partir de la década de 1980 y que destapa nuevas alternativas tanto musicales y estéticas, como de género e identidad, para dar cuenta de cómo ha orientado al artista nipón la creación de su propia identidad.

Se trata, en definitiva, de un ramillete de textos destinados a sacar a la luz cómo la apreciación estética del paisaje es un hecho cultural en el que la expresión visual –sea fotográfica, cinematográfica, pictórica, literaria o gráfica–, además de representarlos, impregnan a los distintos paisajes de unos significados y valores históricos que acaban condicionando la vivencia de los mismos.

El camino de la desviación pasa por la Gran Vía: definición fotográfica del underground madrileño

Elena Rosillo

Universidad Rey Juan Carlos - e.rosillosf@gmail.com

1. Los outsiders y la ciudad

EVA mira al horizonte, posando tranquila, cigarro en mano, con un bulto colgando, casi bajo la apariencia de ligereza, de su otro brazo. Eva mira al horizonte con seguridad, obviando la mirada del transeúnte lejano, que la observa. Que quizás esté juzgando sus pantalones rotos, su estilo desaliñado, su top de lentejuelas. Eva está tranquila porque, sin ella, no hay Gran Vía. Con solo un vistazo a la icónica fotografía de Alberto García-Alix podemos llegar a suponer muchas cosas sobre su protagonista. Una de ellas, quizá la más clara, es que no es una persona “normal”, sino uno de esos “outsiders” que ya se encargó de definir Howard Becker allá por los años 60.

“Todos los grupos sociales establecen reglas y, en determinado momento y bajo ciertas circunstancias, también intentan aplicarlas. Esas reglas sociales definen las situaciones y comportamientos considerados apropiados, diferenciando las acciones “correctas” de las “equivocadas” y prohibidas. Cuando la regla debe ser aplicada, es probable que el supuesto infractor sea visto como un tipo de persona especial, como alguien incapaz de vivir según las normas acordadas por el

grupo y que no merece confianza. Es considerado un outsider, un marginal”. (Becker, 2010: 21).

F1. *No hay Gran Vía sin Eva*, Alberto García Alix.

“No hay Gran Vía sin Eva”; aunque sin Gran Vía, lo más probable es que tampoco hubiera existido Eva. No, al menos, tal y como la retrató García-Alix. El ambiente urbano parece ser indispensable a la hora de hacer aflorar pensamientos, sentimientos y actitudes denominadas como “desviadas”:

“(…) el ambiente de libertad y soledad de las grandes urbes permitía que los comportamientos desviados, que en las comunidades rurales de origen eran sistemáticamente reprimidos, encontrarán en la ciudad un terreno favorable para difundirse mediante un mecanismo de "contagio social" que generaba "regiones morales" donde prevalecían normas y criterios "desviados". (Feixa, 2007: 140).

La ciudad como sinónimo de libertad y libertinaje a partes iguales. Un ambiente cargado de anonimato en el que se hace fácil perseguir objetivos más variados socialmente.

“Además, como dice un viejo proverbio: “El aire de la ciudad nos hace libres” (*Die Stadtluft macht frei*). La ciudad es un lugar de emancipación de la servidumbre gracias al provecho obtenido de una libre actividad económica.” (Bettin, 1982: 32).

En el que la cultura y el arte encuentran un amplio abanico de posibilidades a través de la asociación y el encuentro entre seres extraños, entre “otros”, como ya lo definió Roland Barthes: “essentially and semantically [...] the place of our meeting with the other” (Barthes 1986: 96)”. El primer paso hacia una definición clarificadora de las diferentes subculturas que han surgido a lo largo de los años en los ambientes urbanos.

“(...) el centro se transforma en el lugar de las ilusiones y del fracaso; la periferia es un mundo variopinto que atrapa y enjaula; el metro, una ciudad en constante movimiento donde se agudizan la soledad, el abandono y la incomunicación. En un sentido más amplio, el espacio de la ciudad de Madrid se podría considerar una heterotopía, tal y como la explica Michel Foucault (1998-2011). “In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent [...]”. (Foucault 1998-2011)”. (Sanja, 2011: 131).

Unas subculturas que han creado, a su vez, contra-culturas que, en Madrid, han sido fotografiadas casi desde su mismo nacimiento. Y es que, como casi siempre —y este es ya un comentario personal de la autora—, todas las corrientes culturales han llegado tarde a España ya sea por una razón o por otra. A pesar de que Pablo Carmona nos habla en sus textos sobre la Movida Madrileña de un llamado “underground del fascismo” durante los años 60, no es hasta

mediados de los años 70, con la transición, cuando las culturas alejadas del mandato dictatorial empiezan a proliferar en el país:

“La Movida madrileña, entendida en términos amplios, se puede definir como el periodo de explosión cultural y creativa que se vivió en el Madrid de finales de los setenta y primeros ochenta como producto de una condensación diversa y heterogénea de toda la pasión vital y creativa que se forjó en las cloacas de las culturas underground del franquismo”. (Carmona, 2009: 147).

Incluso esta primera pre-Movida madrileña concebida durante la transición política fue tachada como “pasotista” e “ingenua” (Fernán del Val Ripollés), dejando a sus sucesores la tarea de enfrentarse a una nueva concepción del arte y los productos culturales, alejados de aquella homogénea que consumía prácticamente la totalidad de los españoles durante los años precedentes. Sucesores que ni siquiera tuvieron su primer punto de encuentro en la capital, sino en la ciudad de Barcelona:

“Tras el freno a las culturas juveniles barcelonesas son los jóvenes madrileños los que retoman proyectos culturales undergrounds, aunque ya sin el peso ni la implicación política de los barceloneses. El impacto de *Star* o *Ajoblanco* se había sentido también en Madrid, que desde mediados de los años 70 desarrolló algunos grupúsculos artísticos, centrados en el cómic (*El Hortelano*, *Ceesepe*), la fotografía (Ouka Leele, García Alix), la literatura (editorial La Banda de Moebius, La Piqueta) o los fanzines (Alaska, El Zurdo). Al igual que en Barcelona, Madrid vivió un auge de los ateneos libertarios, que se construyen en torno a los colectivos de barrio y a las asociaciones de vecinos. En Madrid hubo en barrios como San Bernardo, Usera, Carabanchel, Aluche, Vallecas o Prosperidad (Velázquez y Memba, 1995: 68)” (Del Val Ripollés, 2011: 87).

Ya sea en una época u otra –resultaría interesante en este punto realizar un estudio a conciencia sobre esas llamadas “cloacas del fascismo”–, lo cierto es que la “cultura underground” madrileña

encontró, desde su mismo nacimiento, profesionales de la fotografía que se vieron atraídos hacia este tipo de manifestaciones contraculturales, alejadas de todo lo anterior. Ya fuera a través de fanzines o revistas especializadas, el underground capitalino contó con una generosa documentación fotográfica que nos permite extraer una breve definición gráfica de lo que significó y significa la contracultura de Madrid a través de la fotografía documental. Un término este último que resulta peliagudo, dado que se aleja de la definición canónica de lo que es el “documental”, aunque no de sus propósitos últimos:

“Margarita Ledo nos propone ciertas constantes en la fotografía documental. La primera de todas estas constantes es el referente real, es decir, la realidad que se quiere fotografiar y que no se puede intervenir de ningún modo, excepto a través del encuadre, luz, selección, etcétera. Este realismo se convierte en una convención que produce, de cara al espectador, los efectos-verdad: eso es cierto, ha ocurrido. Y finalmente, todo ello nos lleva al efecto documental, que según Ledo se manifiesta por la consciencia del espectador y el modo de percibir las imágenes construidas según los cánones del documental porque, evidentemente, lo documental tiene también una cierta estética común, como todos los géneros fotográficos (...) En cualquier caso, se pueden deducir algunas características acerca de la fotografía documental:

1. Conciencia y consciencia del fotógrafo de querer mostrar una realidad, de abrir un ojo, el diafragma de la cámara para captar una realidad determinada.
2. La variedad de los temas que la fotografía documental recoge. No hay temas buenos o malos sino que depende del enfoque con que se trate. En este artículo veremos dos ejemplos de una misma época y que son totalmente opuestos: Mary Ellen Mark y Miguel Trillo. Es el registro de jóvenes desde un enfoque y una realidad distinta.
3. Vocación de futuro. Es decir, la fotografía documental sigue cumpliendo su función de ventana a una realidad concreta

sin importar cuántos años hayan pasado desde que se tomaron las imágenes.” (Parras, 2013: 104-105).

Es en las fotografías de autores canónicos como Alberto García-Alix donde encontramos las “actitudes y comportamientos” que definen a los “outsiders” de la cultura underground, así como la semilla para definir a este tipo de material fotográfico como “documental”:

“Simmel, basándose en su esquema, determina ulteriores proposiciones sobre el comportamiento del individuo y sobre las dificultades que encuentra la personalidad para su realización. El habitante de la metrópoli quiere y debe llamar la atención ajena. Si desea mantener la autoestima debe ser reconocido, y a este fin ha de llamar sobre sí la atención de su círculo social, llegando incluso, si es necesario, a un comportamiento “extravagante o “excéntrico”. La estabilidad de su propia imagen social queda asegurada con relativa facilidad en el contexto rural o en la pequeña ciudad, donde las interacciones se repiten cotidianamente, se prolongan en el tiempo y se establecen entre los mismos actores. En cambio, en el contexto metropolitano la situación es distinta; las relaciones sociales son frecuentes, rápidas y “huidizas”, pero, sobre todo, se desarrollan entre una multiplicidad de extraños, renovándose continuamente. Aparece entonces el problema de confiar la imagen colectiva de uno mismo a actitudes externas, tipificadas, que se asumen a menudo con pesar, o sin pleno conocimiento, con peligro de desaparición de la propia identidad.” (Bettin, 1982: 82).

Es el propósito de este capítulo reunir un compendio de fotografías de los “autores oficiales” del underground madrileño con el objetivo de realizar una definición fotográfica del mismo y relacionar, a su vez, esta definición gráfica con los “outsiders” de los que habla Howard Becker con el fin de demostrar que, al igual que “no hay Gran Vía sin Eva”, la cultura underground tampoco existiría sin un ambiente urbano ni una conducta “desviada”.

2. Los fotógrafos del underground madrileño: Alberto García Alix, Ouka Leele, Pablo P. Mínguez y Miguel Trillo

No es el propósito de este capítulo el hacer un compendio de todos los fotógrafos que han llegado a retratar el underground madrileño, o que hayan dedicado su trabajo a ese menester, sino el hacer una selección de autores que hayan explorado esta contra-cultura de distintos modos formales y estéticos y con un mismo escenario: Madrid. Para ello, nos valemus de aquellos que han sido catalogados a lo largo de los años como los “fotógrafos oficiales de la Movida”, el considerado momento de mayor auge contra-cultural en la capital hasta ahora, y momento también canónico del ascenso de las culturas urbanas y underground:

“De esta manera, la fotografía que se hace protagonista de estos años, aquella que se erige en representante de la estética posmoderna en auge, aquella que comienza a experimentar de una forma novedosa con el fotomontaje y el color (Ouka Lele), con el retrato (Alberto García Alix, Pablo Pérez-Mínguez, Miguel Trillo) y con el espacio urbano (Miguel Trillo, Pablo Pérez Mínguez), ancla su trabajo también en una realidad social desde la que presenta críticamente desde lo que podríamos llamar una técnica de mirada oblicua (implementada por el uso de una estética construccionista), el vaciamiento del sentido político, la incertidumbre y la extrañeza en la que se mueve sujeto contemporáneo, la presencia espectral de un pasado todavía produciendo efectos puntuales en la esfera social y cultural y, finalmente, la emergencia de nuevos sujetos sociales y nacionales. Sin embargo, la espectacularidad bajo la que se soslaya su mirada crítica, o quizás sería más oportuno decir, bajo la que las políticas culturales la ocultaron, les sirve a estos artistas para inscribir en sus obras una variedad de síntomas que circulan por la atmósfera dominante de estos años. A diferencia de fotógrafos de los comienzos de los setenta, como Cristina García Roderó, Alberto Schommer, Koldo Chamorro o Xurxo Lobato, que han dedicado su trabajo a reflexionar de forma explícita sobre España, sus tradiciones y sus diferentes

comunidades (y por tanto más que producir una obra ‘síntomática’ producen una obra interpretativa), o como Jorge Rueda, interesado en fotografiar y registrar el colapso entre la modernidad y la tradición de (de forma magistral lo consigue, por ejemplo en *El dirigible pepino*, 1975), los fotógrafos de la Movida articulan su mirada desde un ángulo más oblicuo, aparentemente totalmente alejado de un interés social o político.” (Moreiras, 2010: 136).

2.1. Alberto García-Alix

La especialidad de Alberto García-Alix es el retrato, de una manera casi psicológica. Su cámara se encarga de unir personajes con ambientes, y de este modo la juventud de la Movida, los recién estrenados “outsiders” capitalinos, aparecen siempre con un aire que podríamos denominar como *despistado* (Eva mira al horizonte, el joven del paseo en moto –“No me sigas, estoy perdido”– obvia la carretera para fijar sus ojos en la cámara del artista). Un *despiste* que bien se podría relacionar con la vida alegre de aquellos años de transición entre la cultura hegemónica y dictatorial del Franquismo y la apertura a nuevos valores y modos de entender la cultura y la ciudad de los años 70:

“Otra definición de la cultura de la Movida puede hacerse a través de la cotidianidad, del hecho de estar mezclada con la vida, tan enganchada con la vida. Todos íbamos atando cabos de la borrachera del día anterior. Es tan maravilloso que la noche se enganche con el día, que una letra de una canción de Alaska se escriba en el water. Esa frescura cotidiana es interesantísima. Siempre que se mezcle arte con vida, funcionará. Y en la Movida, de una forma improvisada, lo supimos encajar.” (Gallero, 1991: 81-82).

F2. *No me sigas, estoy perdido* 76-86, Alberto García Alix.

El “tardo pictorialismo” (Serenio Caleri) de las composiciones fotográficas de García-Alix, unida al blanco y negro como base casi ideológica de sus creaciones, nos permiten retroceder a un pasado magnificado a través de retratos empáticos con una sociedad “al margen” de lo establecido hasta ese momento:

“La producción fotográfica de finales de los 70 y comienzos de los 80 representada por Ouka Lele, García Alix, Trillo, Pérez Mínguez (entre otros) se suele presentar e interpretar desde un afecto de alegría celebratoria y de exceso positivo; desde una distancia que transforma al sujeto histórico (el fotógrafo) en sujeto espectacular y eminentemente consumista. A ello contribuye el hecho de que sus fotografías representan, o así lo parece, sujetos estables con identidades firmes, ciudades alegres y modernas, e interpretaciones desideologizadas de la realidad social.” (Moreiras, 2010: 124).

La ciudad pasa a ser un sujeto más de las fotografías, ambiente vital para el desarrollo de los personajes sub-culturales, entendidos como urbanitas, en las fotografías de Alberto García-Alix. No hay contracultura y subcultura posible sin ciudad. Los “outsiders” retratados por Alix son siempre personajes sujetos a la vida urbana.

2.2. Ouka Leele

A diferencia del dramatismo impuesto por el uso del blanco y negro en las fotografías de Alberto García-Alix, la definición gráfica que encontramos de Madrid en las fotografías de Ouka Leele es colorista, expresionista y con un cierto regusto cínico, evidentemente posmoderno, al emular las técnicas clásicas con contrastes capaces de negar toda elegancia a aquello que se nos presenta ante los ojos:

“Ouka Leele parte de arquetipos colectivos para reflejar en cientos de fotografías un mundo subterráneo que emerge a la luz fijando el tiempo y el instante, y logrando cristalizar de manera mágica, sin perder el conflicto ni la pulsión emotiva, lo humanamente irrenunciable” (Gordon, 2004: 441).

F3. Veranos de la Villa”, Ouka Leele. Parking Gallery. F4. Madrid, Ouka Leele. Parking Gallery.

Es en Ouka Leele donde más problemas nos encontramos a la hora de definirla como “documentalista” fotográfica de una época: en sus fotografías, la identidad de los personajes se diluye ante la llamada de atención del color y la técnica. Tampoco parece importar realmente la localización de la fotografía. Bien podría ser Madrid, Barcelona o cualquier lugar inventado el sostén de estas imágenes oníricas. Sin embargo, es en esta misma carencia de interés en retratar una realidad fidedigna en la que encontramos el retrato psicológico de los protagonistas de la Movida Madrileña: al igual que aquellos que la vivieron con Bárbara Allende Gil de Biedma (nombre que se esconde bajo el pseudónimo de Ouka Leele), esta autora carece de estímulos que la lleven a tratar de demostrar nada, o a buscar un mensaje en sus creaciones. Sus imágenes bien podrían considerarse una mueca obscena a la obsesión de aquellos que sostienen que la fotografía, o el arte, siempre tienen que tener un mensaje claro.

“En las fotografía de Ouka Leele muchas veces la técnica empleada y su belleza estética son elementos muchos más relevantes que si la imagen es o no un fragmento de la realidad. Las pretensiones artísticas de la fotógrafa le han llevado, no solo a pintar sobre soportes fotográficos, sino a recrear escenas muy próximas al universo alegórico del primer pictorialismo (...) Sus fotografías retocadas representan el aspecto de la ruptura visual ocurrida en la Movida. La técnica empleada, aunque se acerca al principio del pictorialismo, el objetivo de esta fotógrafa española era emplear un colorido que no es real, o por lo menos no está hecha sólo con el disparar de la cámara, y con eso chocar visual y estéticamente. Para Ouka Leele la fotografía es “poesía visual, una forma de hablar sin usar palabras.” (Calleri, 2011: 10).

2.3. Pablo P. Mínguez

Si Alberto García-Alix se encargaba de retratar a los personajes de una movida urbana y alegre y Ouka Leele de traducir en imágenes la despreocupación y la burla de sus protagonistas, Pablo P. Mínguez consigue llevarnos dentro de los espacios urbanos, al interior de las

ciudades y las mentalidades de los retratados. Más que documentalista, reportero, Pablo P. Mínguez fotografía sin vergüenza ni reparo las actividades de los “outsiders” de la capital.

“Pablo Pérez-Mínguez junto con Carlos Serrano fundaron en 1971 una de las revistas fotográficas más emblemáticas y pioneras en la nueva difusión fotográfica de finales del franquismo hasta 1980. La revista Nueva Lente fue un divisor para la fotografía española. A un número titulado ‘La realidad no existe’ le seguía, al poco tiempo, otro que proclamaba ‘La realidad existe’, sobre una foto al revés. Pablo Pérez-Mínguez realizó más de 20.000 fotografías “estridentes y provocativas” en la explosión cultural de los ochenta. En junio de 2006 el diario El País publicó una entrevista en que Pérez-Mínguez un poco de su relación con la fotografía de los setenta y ochenta en España. Por aquel entonces, de acuerdo con Carlos Serrano, ‘había un abismo entre la fotografía profesional y la artística, que sólo tenía salida en los concursos, donde se premiaban retratos de viejas con corderos. El neorrealismo español. Ellos animaban a la gente a que enviase sus fotos. Muchos publicaron por primera vez en Nueva Lente. Desde Fontcuberta hasta Almodóvar’. La revista cerró al mismo tiempo que la década” (Calleri, 2011: 12).

F5. Almodóvar y McNamara antes de una actuación”. Pablo Pérez-Mínguez

2.4. Miguel Trillo

Considerado, esta vez sí, como el “documentalista” de las tribus urbanas que afloraron durante la Movida, Miguel Trillo utilizó sus recursos fotográficos para retratar la estética que definía la nueva mentalidad de la juventud capitalina.

“(…) fue un quinquenio de oro que no estaba en ningún plan de desarrollo del postfranquismo. Por eso su éxito mediático. Podría parecer que fuimos al revés del mundo occidental. Los libros de Historia hablan de esos años de una vuelta al conservadurismo en el mundo occidental. Ronald Reagan y Margaret Thatcher son los iconos gobernantes. Pero los libros de la historia de la calle dicen lo contrario.” (Parras, 2013: 114).

La estética como forma de auto-definición e identidad de un colectivo. La tesis de Miguel Trillo a la hora de retratar a rockers, mods, hippies o heavies de los años 80 (hasta 1994) parece ser esta misma. No se trata solo de auto-definirse, sino de dar a conocer esa decisión identitaria al resto (a los “otros” que mencionamos al comienzo del capítulo) a través de una forma de vestir como punta del iceberg:

“Miguel Trillo abarca todas las tribus, quiere mostrar al espectador un pedazo de los gustos de los jóvenes españoles en un momento de la historia de España clave, pues se dejaban atrás cuarenta años de represión. En cualquier caso, podemos encontrar un punto común en ambos fotógrafos: el deseo de registrar, documentar una subcultura y dotarla de una importancia que la sociedad hasta entonces no le daba.” (Parras, 2013: 116).

Madrid, en este caso, no ocupa un papel predominante en la fotografía del autor. De hecho, no es el escenario principal ni protagonista de sus fotografías, basadas en el individuo. Si con García-Alix comentábamos que “sin Gran Vía no hay Eva”, en el

caso de Miguel Trillo, los personajes que nos ofrece bien podrían ubicarse en Madrid como en cualquier otra ciudad o ambiente. Las identidades que –sostenemos– nacen gracias a este ambiente urbano, traspasan la frontera entre espacios para expandirse hacia los no-lugares de Bauman¹.

F6. *Celina Alvarado*, Miguel Trillo. Imagen cedida a <http://juanjovillalba.blogspot.com.es/2009/10/el-tio-que-siempre-esta-alli.html> por el propio autor

3. Conclusiones. Madrid nos mata

Pese a las diferentes visiones de la ciudad de Madrid de los llamados “fotógrafos oficiales” de la Movida Madrileña, podemos encontrar un factor común que une a toda su producción fotográfica, obvia pero necesaria a la hora de definir, a través de esta fotografía pseudo-documental, la contracultura de la capital. Esta es la actitud de los retratados, ya sea a través de su vestimenta (Miguel Trillo), de sus actitudes (Alberto García-Alix), de sus actos (Pablo P. Mínguez) o de la dificultad a la hora de etiquetar (Ouka Leele). El Madrid de la Movida madrileña retratado en la obra de estos cuatro fotógrafos no

¹ Ver Augé, M. (1998). *Los No Lugares, espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa.

deja de ser sino un retrato (una prueba o huella fotográfica) del afloramiento de unas actitudes nuevas, diferentes y hasta entonces subyugadas por la moral dictatorial Franquista. Unas actitudes favorecidas por el anonimato que proporciona una gran urbe como Madrid, sin las cuales hubiera sido imposible este tipo de fotografía. Aunque sea algo propio de Pero Grullo citar de esta manera, la fotografía no deja de ser un reflejo o un recuerdo de aquello que se manifiesta. Sin las actitudes manifestadas por los “outsiders” de la Movida madrileña, no habría habido Movida posible. Sin las facilidades de una gran ciudad, tampoco podrían haber surgido estas “desviaciones sociales”. El punto de partida (aunque obvio) es siempre la ciudad. Madrid, en este caso. Que Madrid nos mata no es ningún secreto.

Bibliografía

- Augé, M. (1998). *Los No Lugares, espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bettin, G (1982): *Los sociólogos de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Caleri, S. (2011). “La fotografía española en tiempos de cambios: los estudios fotográficos y la Movida Madrileña”. En *Historia de la época socialista: España, 1982-1996* (p. 30). Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED.
- Carmona, P. (2009). “La pasión capturada. Del carnaval underground a La Movida madrileña marca registrada”. *Desacuerdos*, 5, pp. 147-180.
- Del Val Ripollés, F. (2011). “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”. *Revista Estudios de Juventud* 95, Madrid, noviembre, pp. 75-85.
- Feixa, C. (2007). “De las bandas a las culturas juveniles”. *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 015, México, pp. 139-170.
- García, D. (2008). “El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock”. *Nómadas* 29. Colombia, octubre, pp. 189-195.
- Mihajlovik Kostadinovska, S. (2011). "Madrid: centro, periferia, subterráneo. Desmitificando una ciudad desde la mirada clandestina". En: *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, núm. 1, pp. 117-133.

- Moreiras-Menor, C. (2010). “La realidad in-visible y la espectacularización”(inter) nacionalista" de la Movida madrileña: el caso de la fotografía”. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 7, pp. 119-148.
- Parras Parras, A. (2013): “El documentalismo gráfico en España y Estados Unidos en los años 80: Miguel Trillo y Mary Ellen Mark” en *Documentación de las Ciencias de la Información*, 36, pp. 103-123.
- Pérez-Mínguez, P. (2006). *Mi Movida: Fotografías 1979-1985*. Madrid: Lunwerg.

La casa familiar: espacio-conflicto

Carmen Rodríguez Fuentes

Universidad de Málaga - rguezf@uma.es

Perfil en Orcid y en ² y en Google Académico ³

1. Introducción

LA teoría cinematográfica ha estudiado el espacio en el cine desde diferentes perspectivas. Técnicamente, ese espacio se crea con la coordinación equilibrada entre la puesta en escena, la puesta en serie y el sonido. El espacio cinematográfico es una propuesta dirigida hacia el espectador, cuya colaboración será necesaria para percibir dicho espacio. El arte cinematográfico, al contrario que la pintura o la fotografía, puede crear el espacio por medio de la técnica del cambio de toma. Esto permite ofrecer al espectador diferentes puntos de vista de un mismo hecho. Para muchos autores ha sido un verdadero reto crear ese espacio cinematográfico. Algunos han puesto su mirada en el arte pictórico, buscando elementos que ayuden a crear el espacio. El profesor y director de fotografía L. Enrique Torán estudia esa conexión en su obra *El espacio en la imagen*, donde nos dice: “Una de las más fecundas técnicas fotográficas para crear el espacio fotográfico consiste en manejar la luz” (Torán, 1985:55).

El teórico formativista Rudolf Arheim estudia el arte cinematográfico en su libro *El cine como arte*, detallando sus características singulares, cuestiona la representación de la realidad. Mantiene que el cine, para

²<http://orcid.org/000-0003-2046-0517>

³<http://scholar.google.es/citations?user=5m29eKMAAAAJ&hl=es>

convertirse en arte, no debe copiar la realidad sino cambiarla, de manera que sea diferente de la naturaleza.

No cabe duda de que para todo espectador ochocentista, el espacio cinematográfico mostraba el espacio real. Así, la perspectiva artificialis se convertía en la clave icónica del cine. “La convención gráfica de representar el espacio, nacida en el Quattrocento florentino, ha hecho posible la creación de un lenguaje icónico universal” (Torán, 1985:107).

En representación de otra escuela crítica del cine, nos encontramos con Bazin, quien nos dice: “La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto de una: la del espacio” (Bazin, 1990:186).

El artista cinematográfico utilizará todos los elementos que estén en su mano para crear esa sensación de realidad. El decorado se construirá buscando la perspectiva que simule la realidad. Bajo la influencia de la puesta en escena teatral, el cine crea su espacio a imagen y semejanza del real. Aun así, Bazin nos traslada en sus escritos:

“Es menos una cuestión de construcción del decorado, de arquitectura o de inmensidad, que de aislamiento de un catalizador estético que bastará introducir en una dosis infinitesimal en la puesta en escena, para que precipite totalmente en ‘naturaleza’. El bosque de cemento de *Los Nibelungos* puede parecer infinito, pero no creemos en su espacio; mientras que el murmullo de una simple rama de álamo agitada por el viento, bajo el sol, bastaría para evocar todos los bosques del mundo.” (Bazin, 1990: 188).

Para estudiar el espacio en el cine, tenemos que tener en cuenta no sólo el espacio físico, sino también el espacio dramático⁴.

El estudio del espacio en la obra de Carlos Saura nos lleva ocupando tiempo y, en esta ocasión, deseamos delimitar su análisis en los

⁴ Definido por L. Enrique Torán como el espacio fílmico.

márgenes que señalan dónde comienza el primer universo del hombre –vida familiar–, y dónde el exterior ajeno a él –vida pública–.

En nuestro trabajo nos detendremos especialmente en la cuestión del espacio dramático, y valoraremos la construcción de ese espacio en la película *Mamá cumple 100 años* (1979). La delimitación del campo de estudio pasa, necesariamente, por definir el ángulo desde el cual abordaremos el análisis de dicho film. Intentaremos definir el concepto de hogar y casa familiar que desarrolla Saura a través del film elegido. En la casa se presentan los diferentes miembros familiares y su hogar, primer espacio donde se desarrollan las luchas de poder y dominio de unos sobre otros, con la violencia latente entre congéneres. El testigo de todo ello, sin desearlo, es la institutriz de las menores de la familia, que vuelve pasados unos años para presentarles a su esposo.

2. Marco teórico

Elegimos los planteamientos teóricos sobre el espacio de algunos filósofos. En estos planteamientos asentaremos el marco de nuestro estudio. Así, del pensamiento deleuziano, recogemos el concepto de espacio⁵ estriado –organizado y jerarquizado–, frente a un espacio liso –abierto, indiferenciado–. “Nosotros admitimos que es posible hablar de dos espacios que poseen propiedades distintas. Entendemos también que existen modelos que serían como aspectos variables de estos dos espacios” (Deleuze y Guattari, 1988: 484).

“El espacio estriado es el lugar de la inmovilidad, de la permanencia, constituido por sujetos y objetos, donde todas las cosas tienen su sitio, donde todo está ordenado y organizado, medido y previsto. Sus estrías son formas que estructuran la materia de manera global y centralizada, desde una perspectiva exclusivamente óptica. El espacio liso, sin embargo, se desarrolla por conexión local, proximidad y yuxtaposición de elementos, en un movimiento permanente, donde la orientación

⁵ A partir de la noción de tiempo liso y tiempo estriado, definido por P. Boulez, Deleuze propone un espacio estriado y un espacio liso.

y los puntos de referencia no cesan de cambiar. Más que un espacio homogéneo, el espacio liso es amorfo e informe.” (Freire, 2005: 159-177).

Erving Goffman⁶ estudia el espacio dramático, relacionándolo con el rol que adquiere el individuo dentro de la sociedad en general y su entorno familiar en particular. El individuo se encuentra frente a la sociedad, creando una imagen de sí mismo. Incluso dentro de su entorno más cercano, el familiar, también tendrá un rol que desempeñar. El ámbito familiar es un espacio basado en la jerarquización, de manera que cada individuo que la compone es asociado a un espacio dentro de la estructura familiar. Estos son aspectos muy determinantes en el desarrollo de nuestra investigación.

Por último, Gaston Bachelard, quien será clave para completar el marco teórico de nuestro estudio. En su obra *La poética del espacio*, nos habla de la casa como el primer universo, donde poder analizar al ser.

“Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental.” (Bachelard, 2000: 27).

Una vez definido nuestro marco teórico, entramos en profundidad a estudiar el espacio en Saura y la película objeto de nuestro estudio.

3. El espacio cinematográfico en Saura

“El espacio dramático o diegético de la ficción fílmica se crea con la unión de varias tomas, aunque también puede ser el resultado de una única toma. Es el espacio fílmico que se caracteriza por su

⁶ Sociólogo, considerado como el padre de la microsociología, estudia la interacción social.

construcción fenoménica temporal” (Torán, 1985: 209). Diferentes propuestas de creación del espacio son elementos indiscutibles en la obra de Carlos Saura. Entre esas diferentes propuestas, nos interesa especialmente destacar cómo las relaciones familiares se asientan, se entrecruzan, se anulan y siempre están determinadas por el espacio donde se producen. De ahí que, de la doble función del espacio⁷, nos interese su carácter dramático, porque es el camino más firme para conocer a los personajes, ya que ellos proyectan sus sentimientos hacia ese espacio.

Resulta curioso comprobar cómo en diferentes películas de Saura – *Peppermint frappe*, *Elisa vida mía*, *Ana y los lobos*–, la casa familiar está situada en lugares apartados, alejados de la ciudad o aislada en medio de un núcleo urbano –*Cría cuervos*, *La prima Angélica*–. La elección de la casa familiar, situada en una zona rural, sin ser una casa de campo sino urbana, se da con frecuencia –*Ana y los lobos*, *Mamá cumple cien años*, *La madriguera*, *El jardín de las delicias*–.

“La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser ‘lanzado al mundo’ como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa.” (Bachelard, 2000: 30).

Carlos Saura, a lo largo de su obra, busca diferentes maneras de crear el espacio. Su dominio sobre la técnica audiovisual le permite apoyarse en la imagen mecánica para crear espacios de luz y color. De ahí que la contextualización del espacio sea un tema fundamental en su cine. En el tema que nos ocupa, la casa familiar será determinante en el desarrollo de su dramaturgia. En diferentes obras, Saura estudia la casa familiar como el lugar donde se maquinan las relaciones más estrechas e intensas. Señalemos algunos ejemplos: en *La madriguera*

⁷ El espacio, por una parte tiene un carácter geográfico, donde el uso del montaje sirve para situar la acción en un contexto espacio-temporal, y por otra, un carácter dramático, donde el montaje está al servicio de la psicología de los personajes y sus situaciones.

(1969), un matrimonio convive en una casa situada en el campo, de concepción arquitectónica muy urbana, con decoración minimalista, en la que predomina la línea recta y cubiertas adinteladas. En el desarrollo de la trama, se produce progresivamente una introducción de muebles clásicos –herencia familiar– entre los muebles contemporáneos de la casa familiar, lo que conlleva un deterioro del espacio común del matrimonio, así como de sus relaciones íntimas. En *Peppermint Frappé* (1967) el protagonista tiene una doble personalidad, que se aprecia en las dos casas que habita: la familiar de la infancia, que él recupera decorándola de forma minimalista, y la casa donde tiene su consulta privada, donde ejerce como médico, que está decorada con muebles clásicos, terciopelos y oropeles, etc. En *Stress es tres, tres* (1968), los protagonistas realizan un viaje al Cabo de Gata. Dejando atrás el tráfico intenso de la ciudad, atraviesan paisajes desolados, llegan a la casa familiar –una finca aislada cerca del desierto de Almería– y, desde allí, llegan al desierto, la playa y el mar. En *El jardín de las delicias* (1970), la casa familiar, situada en el campo, será el espacio elegido para recrear el pasado del protagonista, que ha perdido la memoria en un accidente de tráfico. En *La prima Angélica* (1973), la acción se desarrolla en una casa aislada dentro del centro urbano. Aunque situada en el centro del casco histórico de Segovia, la casa se encuentra aislada del resto de la ciudad, introvertida en las costumbres familiares, en su mobiliario. Tan sólo hay un resquicio hacia el exterior, a través de la buhardilla por donde se llega al tejado –espacio abierto–, en el que los niños consolidan su amor con un beso. Esta casa arroja a una familia que se refugia en sí misma, temerosa del exterior. El niño representa lo que viene de fuera, es el extraño. Por otra parte, pasados los años, el marido de Angélica desea poseer una casa en el campo, para poder vivir semiaislados, alejados de la ciudad. En *Cría cuervos* (1975), desde el comienzo de la película tenemos la impresión de que la trama ocurre en una casa de campo; sin embargo, por medio de un plano cenital nos sitúa en una casa con jardín en medio de la ciudad de Madrid, rodeada de carreteras con abundante tráfico. Los protagonistas de esta película, cuando organizan un fin de semana de ocio, se trasladan a una casa en el campo. En *Elisa vida mía* (1977), la casa familiar está en la gran ciudad. El padre de Elisa huye de su familia, y se recluye en una casa aislada en el campo. Al contrario que en *Cría cuervos*, donde la casa es de

campo y está ubicada en medio de la ciudad, en *Ana y los lobos*, la casa familiar está situada en el campo, aislada, alejada del exterior, es una casa urbana y está ubicada en el campo. Como vemos, en todas estas películas existe una continua comparación entre espacios abiertos –campo–, y espacios cerrados –casa familiar–. El espacio interior y el exterior son comparables con el concepto que plantea Deleuze sobre el espacio liso y el estriado. Los dos espacios se necesitan para poder existir, la combinación entre ambos da como resultado su existencia. Lo liso es amorfo, informal, sin escala, infinito, sinestésico. El mar, la estepa o el desierto son espacios lisos y, en el otro extremo, está el espacio estriado, que es la urbe. En *Saura*, la casa familiar se desubica de la urbe –espacio estriado–, en busca del campo –espacio liso–.

En *Ana y los lobos*, Saura plantea dos finales posibles, quedando un final abierto. De esta manera, cuando retoma los mismos personajes en *Mamá cumple 100 años*, la película funciona como una imagen recuerdo⁸. Las imágenes-recuerdo nos trasladan a otros tiempos, nos traen el misterio de lo olvidado, de los secretos familiares. Hablamos de imágenes-recuerdo tal como las define Deleuze, quien apoyándose en la concepción del tiempo de Bergson, nos dice:

“El pasado se conserva en el tiempo: es el elemento virtual en el cual penetramos para buscar el recuerdo puro que va a actualizarse en una imagen-recuerdo. Y ésta no tendría ningún signo del pasado si no fuera al pasado donde hemos ido a buscar su germen.” (Deleuze, 1996: 135).

⁸ Lo primero que hace Deleuze para aproximarse a la imagen cinematográfica es retomar los estudios de Henri Bergson sobre la imagen, la memoria, la conciencia, la materia y el movimiento. Siguiendo con la clasificación de Deleuze, encontramos que nos habla de las imágenes-recuerdo, las cuales están determinadas por la percepción que las precede –pasado-. Vamos buscando el recuerdo, ahí donde está, ya que son imágenes virtuales que no cesaron de conservarse a lo largo del tiempo. El recuerdo es una imagen virtual que se actualiza en una imagen percepción. Las imágenes recuerdo son imágenes virtuales, pero actualizadas o en vías de actualización en determinadas conciencias o estado psicológicos. Se actualizan en relación con un nuevo presente.

En la obra de Saura, encontramos ejemplos que afirman nuestro posicionamiento frente al espacio, porque es un espacio jerarquizado, donde cada miembro favorece su posición dentro de la estructura de poder. Por ejemplo, en el caso de *Mamá cumple 100 años*, el personaje de la madre representa el máximo poder y, como tal, está dotada de un privilegio –ve lo que hacen los demás sin estar presente, escucha lo que se habla en otros lugares–, ese don le sitúa por encima de los demás, y la mantiene en su posición de dominio.

4. *Mamá cumple 100 años*

Mamá cumple 100 años es una película realizada por Carlos Saura en 1979. La película transcurre durante los preparativos de la fiesta de cumpleaños de una anciana octogenaria. Sus hijos se reúnen en la casa familiar donde se desencadenan conflictos entre los distintos personajes. Conflictos pasados que enlazan con situaciones presentes. Testigos de todo ello serán la antigua institutriz y su marido, quienes después de unos años vienen de visita a la casa familiar.

Esta película tiene un claro referente en *Ana y los lobos*, aunque Carlos Saura afirma que no es ni continuación ni una segunda parte. Lo que no cabe duda es que la acción se desarrolla en el mismo lugar, con los mismos personajes y conflictos. Entremos en detalle: El comienzo de *Ana y los lobos* es una imagen de la institutriz que se acerca con su maleta subiendo la colina, esquivando la frondosa vegetación que rodea a la casa familiar. En el inicio de *Mamá cumple 100 años*, un coche, ocupado por la institutriz y su marido, se acerca a la casa. La cámara planea sobre una gran extensión de bosque mediterráneo, baja hasta detenerse en la escena de un grupo de personas que se arremolinan ante una tumba. El coche que ocupa la institutriz entra en la escena por la parte superior y, en ese momento, la cámara lo sigue hasta llegar a la casa en lo alto de la colina. “Toda gran imagen simple es reveladora de un estado del alma. La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad” (Bachelard, 2000: 78). Al igual que en *Ana y los lobos*, en *Mamá cumple 100 años*, aquellos personajes que vienen de fuera suponen un peligro para la estabilidad familiar, y más

aún cuando la estructura de la casa ya está deteriorada. La agonía de la dictadura franquista viene escenificada en los comentarios de la matriarca sobre el esplendor de la casa en el pasado, y también en el deterioro de la anciana –personificación del dictador–. Ana, la institutriz, supone la amenaza exterior, representando la libertad.

La casa familiar está situada en lo alto de una colina, en medio de una finca rural. La casa emerge como una atalaya, asediada por la vegetación, cerrada sobre sí misma, de espaldas al exterior y a todo lo que venga de fuera de su universo particular. La estructura familiar se mantendrá firme mientras haya unidad entre sus diferentes miembros. “La casa es imaginada como un ser concentrado” (Bachelard, 2000: 38). La madre teme a lo que viene de fuera, porque puede desestabilizar la unión familiar. “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (Bachelard, 2000: 37). El recuerdo de cómo era la casa cuando el hijo muerto se ocupaba de todo, es rememorado por la madre. “La casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre” (Bachelard, 2000: 29). También recuerda cuando en su juventud la casa era un lugar de riqueza y autosuficiencia.

“En toda vivienda, incluso en el castillo, el encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible del fenomenólogo (...) porque la casa es nuestro rincón del mundo (...) es realmente un cosmos (...) en resumen (...) el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (Bachelard, 2000: 27-28).

La familia es un conjunto dinámico y potencial de actividades, roles y relaciones interpersonales; y la casa familiar, el espacio donde se desarrollan. Este espacio familiar atrapa al individuo, hasta el punto de perder la perspectiva de otros lugares. La atracción de la casa es tan fuerte que el individuo puede perder su individualidad frente a la unidad que forma la familia. En la infancia, el individuo recibe de la familia aquella educación necesaria para desenvolverse en la vida y, además, la familia se ocupa de que cada uno de sus miembros pueda reafirmarse por sí mismo. Ejemplo de ello lo vemos en la

permisividad hacia Fernando —el hijo que quiere ser anacoreta o aprender a volar—. La familia es un espacio de unidad, donde el patriarca cumple la función de mantener firme y estable esa unidad. La familia se organiza por vínculos de parentesco. En su seno existen relaciones humanas que facilitan la socialización del individuo en dos sentidos, hacia el interior y exterior de la familia. La película *Mamá cumple 100 años* se estructura de manera concéntrica⁹, de modo que el hogar, la familia y la casa se erigen como epicentro narrativo. Es el espacio donde se desarrolla la vida cotidiana, y es el espacio vinculado a la necesidad de unidad y cohesión familiar. En *Mamá cumple 100 años*, la madre es una figura que velará por sus hijos, los mantiene unidos en torno a ella, de forma autoritaria.

Las familias que retrata Saura suelen pertenecer a la clase media alta, y se caracterizan por ser tradicionales, conservadoras y provincianas. La familia en Saura es el modelo de organización social y, a la vez, la imagen de otras estructuras de orden más amplias. Así, el caserón de *Ana y los lobos* y sus habitantes vienen a reproducir, por analogía, la España del régimen franquista, y los cimientos sobre los que se erige su concepción de la moral. Para comprender el origen de las obsesiones de cada uno de los hermanos, Saura introduce un pasaje freudiano, en el que la madre de la familia muestra a Ana —institutriz— el contenido de tres cajas, en las que se guardan algunos recuerdos de la infancia de sus hijos. Cada uno de los hijos personifican las bases en las que se apoya el régimen franquista: la religión, la autoridad militar y la moral —represión sexual—. Para el mantenimiento del régimen es necesaria la unidad de estas bases, de ahí que la matriarca continuamente les pedirá a sus hijos que se mantengan unidos. La unidad entre los hijos puede romperse en el momento en que los tres hermanos deseen, cada uno de acuerdo con su obsesión, a la misma persona. La madre, correlato del mismo Franco, velará por la unidad familiar, garantía de su perpetuación. Mientras, las niñas de la familia reproducen los patrones de comportamiento de los adultos de la casa, y anticipan el trágico final de Ana en la conversación que se produce durante la cena, en la que la abuela narra un sueño en el que veía

⁹ El concepto de segmentariedad circular de Deleuze engloba a los individuos en círculos. Lo más concreto, como el entorno familiar, es un círculo pequeño; el siguiente ámbito más general, supondrá un círculo mayor.

cómo la enterraban. En *Ana y los lobos*, la institutriz es la figura que debe desaparecer, para que todo permanezca igual que estaba. En *Mamá cumple 100 años* la institutriz es utilizada, sin ser consciente de ello, por la familia, para librarse del dominio de la madre. Aunque en el entorno familiar se fortalece la corresponsabilidad intergeneracional, los hijos, confabulados con la nuera –Luchy– y una de las nietas –Carlota–, buscan la muerte de la matriarca, para hacerse cuanto antes con la herencia –finca y casa familiar–. Erving Goffman nos habla de tres elementos fundamentales, la máscara que utiliza el individuo para proteger su verdadera personalidad, el medio donde se desenvuelve –en nuestro análisis sería la casa familiar–, y el rol que desempeña en ese medio. Por ejemplo, su nieta Carlota presenta una falsa imagen de sí misma hacia la abuela, simula el amor que le tiene, mientras que por detrás está confabulada para asesinarla.

Dentro de esta casa elegida, nos interesa la creación de diferentes espacios en uno, cada habitación tendrá una decoración precisa, con una personalidad propia de quien la habita.

“El geógrafo, el etnógrafo, pueden muy bien describirnos distintos tipos de habitación. En esta diversidad el fenomenólogo hace el esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata.” (Bachelard, 2000: 27).

Estas alcobas individuales actúan como lugares de autodefensa frente a la estructura familiar. Por ejemplo, la alcoba de la madre, decorada densamente, rodeada de imágenes religiosas y casi siempre en semipenumbra. En la habitación de Fernando se encuentra un pequeño taller, para su pasatiempo de aeromodelismo, decorado con pequeños aviones. Además, Fernando se deja acompañar por un ave que tiene encadenada a un pequeño poste. Sin embargo, en *Ana y los lobos* Fernando se acondiciona una cueva, pintándola de blanco, para ejercitarse como ermitaño. En el caso de José, la habitación que le representa es su museo de uniformes militares, todo ordenado, con los uniformes en los maniqués y las armas colocadas en estanterías.

Para la creación del espacio dramático resulta fundamental el diseño escenográfico, que puede ser construido para la ocasión, o adaptado, partiendo ya de un espacio existente.

“El escenógrafo de cine parte de un boceto en perspectiva para construir corpóreamente la pirámide visual, por la que van a circular los actores, para que la cámara reintegre el todo en el plano de proyección. Aquellos trampantojos propios de la arquitectura del XVII y XVIII han vuelto a renacer en la escenografía del cine.” (Torán, 1985: 183).

En *Mamá cumple 100 años* se elige otra vez la misma ubicación, una finca en la provincia de Madrid que ya había sido el lugar de *Ana y los lobos*; pero cuando fueron a rodar de nuevo, la casa estaba muy deteriorada y se tuvo que reconstruir parte de ella. Dentro de la escenografía, otro elemento clave para la creación del espacio es la imagen-color, primordial en la obra de Saura, quien utiliza el color no sólo para crear ambientes, sino para dar a conocer los personajes.

“La imagen-color del cine nos parece definirse por otra peculiaridad, aunque la comparte con la pintura, pero otorgándole un alcance y una función diferentes. Es su carácter absorbente. La fórmula Godard, no es sangre, es rojo, es la fórmula del colorismo.” (Deleuze, 1991: 81).

En la alcoba de Natalia, el predominio del rojo y el dorado nos acerca a la personalidad de la joven.

Retomando el concepto de la imagen-recuerdo de Deleuze, señalamos que dicha imagen-recuerdo está presente en *Mamá cumple 100 años* en referencia a *Ana y los lobos*. “Sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido” (Bachelard, 2000: 31).

Para terminar, todo lo que vemos en la película es como una representación del universo particular de esta familia. La película acaba en un plano final donde bailan al ritmo de sevillanas, de cara a

un espectador, y la cámara se aleja, saliendo de la casa, como si de un escenario que cierra su telón se tratara. “El universo de la pantalla no puede yuxtaponerse al nuestro; lo sustituye necesariamente, ya que el concepto mismo de universo es espacialmente exclusivo” (Bazin, 1990: 186).

6. Conclusiones

El espacio cinematográfico es una propuesta dirigida hacia el espectador, cuya colaboración será necesaria para percibir dicho espacio. El arte cinematográfico, al contrario que la pintura o la fotografía, puede crear el espacio por medio de la técnica del cambio de toma. Esto permite ofrecer al espectador diferentes puntos de vista de un mismo hecho.

En diferentes obras, Saura estudia la casa familiar como el lugar donde se maquinan las relaciones más estrechas e intensas. Este espacio familiar atrapa al individuo, hasta el punto de perder la perspectiva de otros lugares. La atracción de la casa es tan fuerte que el individuo puede perder su individualidad frente a la unidad que forma la familia.

La familia en Saura es el modelo de organización social y, a la vez, la imagen de otras estructuras de orden más amplias. La familia es un conjunto dinámico y potencial de actividades, roles y relaciones interpersonales; y la casa familiar, el espacio donde se desarrollan. En Saura, la casa familiar se desubica de la urbe –espacio estriado–, en busca del campo –espacio liso–. Al considerar la casa familiar como único centro del espacio vivencial, se establece tensión entre el espacio interior –la casa–, y el exterior –campo–. La oposición entre el espacio interior y el espacio exterior nos remite a los conceptos que define Deleuze, cuando nos habla de la oposición entre el espacio liso y el espacio estriado, que es lo que opone el desierto a la ciudad.

7. Fuentes bibliográficas

- Bachelard, G. (2000): *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE Argentina.
- Bazin, A. (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Deleuze, G. (1991): *La imagen-movimiento*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1980): *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. París: Minuit.
- Freire, H. (2005): *La escritura: ¿espacio liso o estriado?*, *Escritura e imagen*, núm. 1, pp. 159-177.
- Goffman, E. (1993): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: Amorrortu.
- Gubern, R. (2005): *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Torán, L.E. (1985): *El espacio en la imagen*. Barcelona: Editorial Mitre.

La poética de los paisajes parisinos transitados por un globo rojo y un niño

Alba Navarro

Universidad de Málaga - albanavarro@uma.es

Perfil en ¹⁰ Orcid y en ¹¹ Google Académico.

“Este es, para mí, el más bello y más triste paisaje del mundo.”

Antoine de Saint-Exupéry

El Principito

1. Introducción

EL paisaje parisino reúne una gran tipología de espacios urbanos con infinitas posibilidades expresivas. Sus rincones con encanto, sus iconos imperecederos, sus sórdidas callejuelas y su ajetreo urbano sirven de marco para el tránsito de unos niños y unos globos rojos en dos cintas que retratan épocas muy diferentes. Ambas historias, en cualquier caso, se enmarcan en ambientes impregnados de poesía, que se desprende de las hojas que caen de los árboles en un otoño más, de los muros resquebrajados de los edificios antiguos, de un colorido mural que un día realizó un artista callejero o de las mansas aguas del Canal Saint Martin.

¹⁰ <http://orcid.org/0000-0002-3920-5471>

¹¹ <https://scholar.google.es/citations?user=pp2OSqIAAAAJ&hl=es>

Albert Lamorisse en *El globo rojo* (1956) pone de manifiesto un París de tonos pálidos, edificios ruinosos, estrechos callejones y un gris que impregna la totalidad del paisaje metropolitano. Sin embargo, la ciudad se ve transformada por el pequeño Pascal y su inseparable compañero, el globo rojo, que irrumpen con vitalidad, emancipados de los convencionalismos, en la melancólica atmósfera parisina. Medio siglo después, Hou Hsiao-hsien actualiza la imagen de la ciudad en *El vuelo del globo rojo* (2007). El nuevo panorama ofrece los contrastes que caracterizan a las ciudades occidentales del siglo XXI, fuertemente marcadas por la densidad de su tráfico y el estrés urbano, pero también colmadas de rincones atemporales que permiten a sus habitantes evadirse de las contrariedades del día a día. Simon, su niñera Song y un globo rojo son, en este caso, los responsables de presentar el cotidiano universo parisino.

2. El globo rojo como elemento transgresor del gris paisaje urbano

El globo rojo apela sutilmente a la sensibilidad del espectador, dibujando un París alejado de los cabarets, de los salones de baile, de los lujosos restaurantes, de los teatros, de los museos y de la Torre Eiffel. Por el contrario, Lamorisse concibe una ciudad impregnada por la melancolía otoñal, con entornos maltratados y sumidos en la sordidez. La palidez de los edificios se traslada a sus propios habitantes, que con sus vestiduras y talante taciturno perpetúan el gris de la ciudad. Este decadente escenario da pie a la construcción de una historia esperanzadora y brillante, que aleja al individuo de sus ataduras y limitaciones para elevarlo más allá de sus propósitos.

“El cineasta utiliza aquí un decorado real para crear una ficción que funciona como una fábula sobre un mundo posible. En *El globo rojo* sorprende la forma con la que retrata la ciudad, dentro de un espacio en el que lo más importante consiste en construir una metáfora sobre la imaginación”. (Quintana, 2009: 14)

No es de extrañar que la original historia de Albert Lamorisse cosechara multitud de premios y reconocimientos de índole internacional, de entre los que destacan la Palma de Oro del Festival de Cannes y un Oscar al mejor guion original. Viaplana (2010) explica que uno de los elementos cautivadores de la película es la localización de la historia en el París de los años cincuenta, el cual, a través de sus calles con adoquines, sus callejuelas mágicas y los coches de la época, evoca las imágenes del fotógrafo Robert Doisneau. Quintana (2009), en este sentido, destaca el gran valor de la película como ejercicio de topografía urbana. Hueso (2014: 288), por su parte, opina que “Lamorisse se deja llevar de su inclinación hacia el sentimentalismo y sigue las aventuras infantiles persiguiendo un globo, lo cual convierte a la ciudad en un mero, aunque seductor, escenario”¹². Siendo, ciertamente, un escenario, la ciudad de París, que puede compararse con un gran patio de recreo infantil, es portadora, gracias a la presencia transgresora del globo, de profundas connotaciones vinculadas principalmente a las ideas de libertad y esperanza. En oposición a los entornos abiertos, los edificios y los espacios interiores se encuentran dominados por los adultos, que, imponiendo sus normas y restricciones, no permiten que estos sean ocupados por la presencia del globo rojo. En relación a esto, apuntamos lugares como l'École Communale de Garçons, la iglesia de Notre Dame de la Croix, el hogar del niño e, incluso, un autobús urbano.

La historia de Pascal (Pascal Lamorisse) y el globo rojo transcurre acompañada por la música de Maurice Le Roux, que se compagina perfectamente con la descripción visual propuesta por el cineasta, con predominio de los encuadres abiertos por su capacidad para contextualizar, ahondando en la emotividad del relato fílmico. Por el contrario, la presencia de la palabra durante su desarrollo queda relegada a aportaciones anecdóticas. Los espacios principales donde transcurre la acción se corresponden con los barrios de Belleville y

¹² El teórico realiza una comparación con *Zazie en el metro* (Louis Malle, 1960). Destaca dos aspectos que vinculan a las películas, el deambular de los protagonistas por las calles y plazas y el hecho de que ambas producciones se centren en las aventuras de unos niños. Sin embargo, expone que estas recurren a planteamientos estéticos muy diferentes, ofreciéndose en la película de Malle una visión distorsionada de la capital y sus habitantes.

Ménilmontant¹³, aunque el cineasta también elige localizaciones fuera de estas áreas para plantear algunas situaciones. Como ejemplo, citamos la escena en que Pascal y el globo rojo atraviesan el Pont des Arts, formando parte de una estampa que también reúne al Pont Neuf y al río Sena, en un día lluvioso (F1).

F1. Pascal y el globo rojo atraviesan el Pont des Arts, con el Pont Neuf de fondo.

La película comienza con un pequeño Pascal frente a las ya desaparecidas escaleras que conectan la rue Piat y la rue Vilin. París, a sus pies, se pierde bajo un inmenso cielo de tonos suaves (F2). El niño emprende su ordinario camino a la escuela, cuando en las escalinatas del passage Julien-Lacroix, también inexistentes en nuestros días, observa algo atado a una farola. Es el globo rojo, que desde entonces se convierte en su inseparable acompañante. En esta escena se contempla por primera vez con detalle la existencia de paredes ruinosas, embestidas por el azote del tiempo (F3).

¹³ Ya durante el periodo mudo, en *Ménilmontant* (1926), Dimitri Kirsanoff se hacía eco de la marginalidad que rezumaban las callejuelas de este característico barrio, al plantear el drama de dos hermanas. Hackel (2011) alude a la pobreza y violencia que caracterizan este entorno en la película de Kirsanoff, el cual se ve transformado por la fantasía en la cinta de Lamorisse.

F2. París, a los pies de Pascal, se pierde bajo un cielo de tonos suaves

F3. Pascal encuentra al globo rojo en un entorno con paredes ruinosas

Desde esta aparición, se observa el contraste que ofrece el nuevo compañero de Pascal, por su intenso color y su gran tamaño, con respecto a la sordidez del ambiente parisino. La acción se traslada entonces a la rue de Ménilmontant, una calle principal con comercios y una parada de autobús, donde el globo es rechazado por primera vez al no estar permitida su entrada en el transporte urbano. Este rechazo se erige como metáfora del veto que sufre el individuo cuando defiende unos ideales oprimidos. Sin embargo, la negativa no aleja a Pascal de su nuevo amigo, al cual se aferra para correr por las calles de París y divagar por todos aquellos rincones de su interés o que forman parte de su cotidianeidad.

El niño corre apresurado para llegar a la escuela. La fachada de l'École Communale de Garçons se encuentra coronada por una bandera de Francia y en su solitario patio las hojas de los árboles caen abatidas por el viento (F4). Tras el término de la jornada estudiantil, la lluvia ha empapado las calles de París. Pascal busca protección para el globo, el cual llega a cobijar bajo los paraguas de unas monjas. Por otra parte, un emplazamiento destacado de la película es el bloque de edificios donde habita el pequeño, de grandes ventanales con balcón, en la mayoría de los casos abiertos. Su fachada se encuentra deteriorada y forma parte del gris que caracteriza a la ciudad (F5).

F4. En el patio de la escuela las hojas caen al suelo abatidas por el viento.

F5. El bloque de edificios donde habita Pascal se encuentra deteriorado.

Una idea que se extrae de la película es que la ciudad no está compuesta solo por sus calles, edificios o emplazamientos destacados. París es también sus habitantes. Hay gentes que albergan el mismo espíritu que Pascal y su inseparable amigo. Estos moradores de la urbe se cruzan en su solitario deambular por la ciudad, al más puro estilo de un *flâneur*, sin ser conscientes de que otros cosechan sus mismos anhelos. Nos referimos, concretamente, al encuentro de Pascal y su globo rojo con la pequeña niña interpretada por Sabine Lamorisse y su globo azul. Ambos personajes con sus llamativos juguetes rompen con la monotonía del monocromo espacio urbano. En relación a esto, se establece un paralelismo entre el niño y su globo y una niña con un juguete, que aparece retratada en un cuadro de un típico rastrillo callejero que agrupa objetos de toda índole. Del mismo modo, al final de la película, se pone en evidencia la existencia de multitud de globos repartidos por la ciudad, que se unen para resarcir el daño sufrido por Pascal con la pérdida de su amigo.

París es escenario de la censura que sufre el globo rojo, la cual acaba derivando en una cruel represión. Un grupo de niños agresores, con un comportamiento salvaje y carente de sensibilidad, comienza su persecución por estrechas callejuelas que, cada vez más angostas, aumentan el estrés y la ansiedad por el transcurso de los acontecimientos. Los niños establecen un pulso vital con Pascal y su amigo, a los cuales terminan acorralando en un descampado. El globo rojo es abatido sin piedad. Ante la injusticia, y como se apuntaba con anterioridad, todos los globos de la ciudad se zafan de las manos de sus compañeros, escapan por las ventanas, por los portales, sobre-

vuelan el Sena o la rue Chapp.e en Montmartre y remontan, en un fila interminable, las escaleras que dan a la rue Piat. El color invade las calles y el cielo de París para converger en el lugar de los hechos y rescatar al niño, que se aferra a un gigante ramillete que lo alza sobre los techos de la ciudad (F6). Más allá de París, de su cielo y de cualquier lugar, Pascal se encamina hacia un futuro colmado de ilusiones y metas, donde no hay cabida al ostracismo de las ideas.

F6. Pascal es alzado por un ramillete de globos multicolor sobre los tejados parisinos.

3. Las nuevas realidades del paisaje urbano parisino

Siguiendo la estela de *El globo rojo*, la película de Hou Hsiao-hsien retrata una ciudad que es escenario del tránsito de sus habitantes, que deambulan por sus calles sin un rumbo aparentemente fijo, mientras establecen delicadamente vínculos afectivos. Para Bingham (2011: 114) el cineasta concibe “un eterno lugar de flujo y transitoriedad; al mismo tiempo efímero y repleto de escenas de la vida diaria, de lo transcendente y lo cotidiano”¹⁴. En *El vuelo del globo rojo*¹⁵ la relación

¹⁴ “A perennial site of flux and impermanence; at once ephemeral and replete with everyday life, the transcendent and the quotidian”. Traducción propia.

entre Simon (Simon Iteanu) y su niñera Song (Song Fang), que se va afianzando a medida que recorren los espacios urbanos, conduce el hilo narrativo de la historia. El globo rojo, sin embargo, a pesar de mantener una presencia significativa se mantiene en otro plano, desplazado, sin un arraigo tan intenso hacia la figura del niño como en la película de Lamorisse. Hou Hsiao-hsien¹⁶ explica que la figura del globo rojo representa una ilusión y que se trata de un alma vieja que procede del pasado. Del mismo modo en que es un alma solitaria y un mero observador, porque Simon no tiene tiempo para interactuar con él, en oposición a lo que ocurre en la cinta del autor francés, donde los niños eran más libres porque estaban en contacto con el entorno. Asimismo, reconoce que su única opción era apostar por el registro documental porque lo más importante era encontrar los detalles de la vida, acercarse a las personas y retratar los espacios con precisión. En consonancia, el cineasta no pretende interponer en la vida de sus personajes grandes desafíos que desemboquen en un final artificioso, pues ya son suficientes los retos del día a día.

“Aunque *El vuelo del globo rojo* esté filmada medio siglo después, en los exteriores se persigue esa misma veracidad, actualizada y adaptada a los tiempos mediante planos-secuencia, espejismos, reflejos, y ese distanciamientos respecto de los personajes tan característico del cine de Hou Hsiao-hsien y de su colaborador habitual, el director de fotografía Mark Lee Ping Bing.” (Fernández, 2009: 23).

La vida en París fluye, como siempre, como también lo hizo en épocas anteriores, recuperada de cualquier fatalidad que tuvo lugar en el pasado y fuertemente marcada por la vertiginosa actividad del siglo XXI. Igualmente, hay cabida para la calma y sus pobladores tienen la posibilidad de disfrutar de los lugares apacibles. En la película pueden destacarse tres tipos de ambiente principales: el hogar, la ciudad con

¹⁵ El origen de la película se sitúa en la celebración del XX aniversario del Museo de Orsay, en el marco de un proyecto concebido por Serge Lemoine, el director de la institución.

¹⁶ En una entrevista realizada por Heredero y Reviriego (2009).

sus paisajes y el teatro de marionetas¹⁷. En el apartamento donde vive Simon con su madre, Suzanne (Juliette Binoche), se concentran algunos momentos de tensión derivados del estrés propio de las sociedades contemporáneas, como los problemas con los inquilinos o el exceso de trabajo, que obliga a la mujer a contratar a la joven niñera taiwanesa para que cuide de su hijo. Paradójicamente, Suzanne trabaja en un teatro de marionetas, que se dibuja con un ambiente onírico. También en el hogar, Simon se ve imbuido por rutinas características de nuestro tiempo, como las clases particulares o los juegos con videoconsolas. En oposición a las restricciones que ofrece el apartamento, de minúsculas proporciones, la ciudad se erige como un espacio de amplitud, con infinitas posibilidades, donde la voluntad del individuo dirige sus pasos hacia su futuro más inmediato.

“Una de las maneras que Hsiao-hsien tiene de separar lo que sucede en el interior del hogar (en elegantes y virtuosos planos secuencia donde se mezcla de forma ejemplar planificación e improvisación) de lo que acaece en el exterior es mediante el uso continuo de los reflejos y las miradas desdobladas a través de los múltiples cristales que aparecen en la película (escaparates de tiendas y bares, parabrisas de automóviles, ventanas de tren).” (Calvo, 2009: 35).

La ciudad es siempre el escenario por el que se desenvuelve el globo rojo, que al igual que en la película precedente, no irrumpe en los entornos cerrados. Hou Hsiao-hsien utiliza la figura de Song, que es estudiante de cine, para introducir alusiones a la cinta de Lamorisse. Del mismo modo, se hace evidente la presencia de un globo rojo a través de un mural de la rue de l'Arbalète, del reputado artista urbano Nemo (F7). Su primera aparición se sitúa al comienzo de la narración, en una escena que evoca las circunstancias en las que Pascal encontró a su inseparable compañero. Simon se encuentra junto a una boca de

¹⁷ Esta temática no es novedosa en el cine de Hou Hsiao-hsien, a la que también aludió en *El maestro de marionetas* (1993). El cineasta afirma, en la entrevista de Heredero y Reviriego (2009), que de niño creció cerca de un templo donde organizaban espectáculos de marionetas.

metro de estética *Art Nouveau*¹⁸ y a sus espaldas se intuye una sección de la Plaza de la Bastilla. El niño apela al globo que mantiene una posición distante entre las ramas de un árbol. El pequeño entra en el metro y el balanceo del globo rojo nos lleva a descubrir la Columna de Julio, rematada por el Genio de la Libertad (F8). Se trata del primer paisaje urbano en aparecer que forma parte del imaginario colectivo sobre la urbe.

F7. Mural de Nemo en la rue de l'Arbalète

F8. El balanceo del globo rojo descubre la presencia de la Columna de Julio, rematada por el Genio de la Libertad.

¹⁸ El arquitecto Hector Guimard (1867-1942) fue uno de los grandes exponentes de este movimiento y el responsable del diseño de las bocas del metro parisino.

Comúnmente reconocibles son también los Jardines de Luxemburgo, que entran por primera vez en escena a través de la presencia de un tiovivo que porta los sueños de la infancia. La acción es conducida hacia una atmósfera etérea, de verdor intenso y de quietud suspendida en la maraña metropolitana (F9). Las sutiles sensaciones que despiertan estos momentos del relato fílmico se ven potenciadas por el desenfoque de las hojas de los árboles, que colman la escena de múltiples destellos. Bingham (2011) destaca la serenidad que desprende la imagen y la armonía sonora que mezcla la música de piano con el vibrante murmullo de los visitantes del jardín. Otro espacio emblemático es el Canal Saint Martin, que aparece con su aspecto habitual, rodeado de vegetación y con sus aguas en reposo (F10). En él se observa el movimiento de uno de sus puentes móviles, que lleva por nombre Pont de la Grange aux Belles. En esta ubicación Simon rememora experiencias vividas junto a su hermana. Concretamente los personajes descienden por la pasarela contigua al citado puente¹⁹.

F9. Simon y Song pasean por los Jardines de Luxemburgo.

F10. El Canal Saint Martin, rodeado de vegetación y sus aguas en reposo.

En los últimos momento de la película, el niño está de visita con otros escolares en el Museo de Orsay, donde descubren *Le ballon* (1899) de Félix Vallotton, que despierta en ellos un gran interés. Sus

¹⁹ Esta sección del Canal Saint Martin se incluye en el entorno del cinematográfico Hôtel du Nord, que se encuentra a la altura del número 102 del quai de Jemmapes. Cabe recordar que *Hôtel du Nord* (Marcel Carné, 1938) se basó en la novela homónima de Eugène Dabit, cuyos padres regentaron el hotel original.

rostros, como parte del planteamiento visual que establece el cineasta a lo largo de toda la película, se reflejan en el cristal del cuadro, el cual recoge una acción atemporal, la del juego en las horas de la infancia con un globo, que también es rojo. Mientras tanto, por las cristaleras del museo se asoma el inquieto globo que sigue los pasos de Simon, para luego, sin mayores pretensiones, sobrevolar un inmenso cielo azul al ritmo de “Tchin Tchin” de Camille Dalmals. Las vistas del paisaje parisino se perfilan con el dominio de los iconos imperecederos de la ciudad, como la Catedral de Notre Dame, el Louvre o la Basílica del Sacré Coeur (F11). El globo rojo, que es parte de estas últimas estampas, continúa su trayecto en lo que supone un episodio más de la historia de la inconmensurable urbe.

F11. El globo rojo sobrevuela un inmenso cielo azul, en el que destaca la presencia de la Catedral de Notre Dame.

4. París, como contexto del eterno vuelo del globo rojo en las horas de la infancia

El vuelo del globo rojo no terminó con Lamorisse y ni si quiera con Hou Hsiao-hsien. Su trayecto continuará por los innumerables paisajes de la ciudad mientras esta exista, porque tanto el globo, como el niño, en cualquiera de las películas, representan el espíritu de la infancia, la búsqueda de la amistad, la persecución de los sueños y la superación de los obstáculos de la vida diaria.

“La calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más fascinante cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia.” (Benjamin, 2007: 422).

Tanto para Pascal, como para Simon, las calles de París forman parte de su aprendizaje y de su maduración personal. Los niños se ven en la tesitura de afrontar los desafíos metropolitanos, mientras viven en la inconsciencia de pertenecer a un entorno que disfruta de una extraordinaria riqueza cultural, con sus contrastes y armonías. Desde una edad muy temprana, y con una mirada desprovista de prejuicios, los pequeños dibujan su presente y esbozan su futuro haciendo de lo trascendental algo cotidiano y viceversa. Y, aunque no es posible conocer cuál es el futuro de los pequeños *flâneurs*, puede intuirse que los recuerdos de las horas pueriles dejarán en ambos una huella indeleble.

París, que sirve de marco para el constante deambular de sus habitantes, no es gris, ni es de color, sino de las tonalidades que proyecta el propio individuo, que influye en la ciudad y transforma su entorno, ya sea con acciones como la de portar un globo rojo o la de pintar un mural. La ciudad, que va incluyendo nuevos elementos que, en un primer momento, pueden resultar chocantes para la fisonomía urbana, va modificando su aspecto al tiempo que conserva los emblemas de su historia, para constituirse como un paisaje poseedor de una gran riqueza visual, atractivo, ecléctico y, sobre todo, singular. Estas son las peculiaridades que seducen al paseante y que lo incitan a vagar eternamente por sus calles.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2007): *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bingham, A. (2011): “Flight of the red balloon”, en VV AA, *World Film Locations: Paris* (Coord. M. Block). Bristol: Intellect.

- Calvo, A. (2009): “Un globo rojo puede no ser un globo rojo”.
Dirigido por...: Revista de cine 387, Barcelona, marzo, pp. 34-35.
- Fernández, S. (2009): “El vuelo del globo rojo”. *Cameraman: Revista técnica cinematográfica* 31, Madrid, mayo, pp. 22-29.
- Hackel, K. (2011): “The red balloon”, en VV AA, *World Film Locations: Paris* (Coord. M. Block). Bristol: Intellect.
- Herederó, C. & Reviriego, C. (2009): “Entre la intuición y el conocimiento”. *Cahiers du cinéma: España* 22, Madrid, abril, pp. 10-14.
- Hueso, A. L. (2014): “París. Fantasía y realidad en las márgenes del Sena”, en VV AA, *Ciudades de cine* (Coords., F. García & G. M. Pavés). Madrid: Cátedra.
- Marañón, C. (2009): “La leyenda del globo rojo”. *Cinemanía* 162, Madrid, marzo, p. 32.
- Quintana, A. (2009): “El globo rojo de Lamorisse”. *Cahiers du cinéma: España* 22, Madrid, abril, p. 14.
- Viaplana, F. (2010): “Albert Lamorisse”. *Quadern de les idees, les arts i les lletres* 174, Sabadell, febrero, pp. 46-48.

La primera mirada ante el paisaje rural: *Paisaje* (1980) y *Carboneros de Navarra* (1981), de Montxo Armendáriz

Inmaculada Caro Castro
Universidad de Sevilla

1. Introducción

SON muchos pero inciertos los comienzos del paisaje, incluyendo una carencia incluso conceptual, y muchas pero poco precisas ciertas informaciones históricas. Como bien nos comenta Baudelaire, el paisaje nunca es natural, además es dinámico y sufre metamorfosis, cosa muy usual en el cine, que trata de imitar pero nunca copiar la naturaleza, como bien dijo Oscar Wilde: “La vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida” (Alain Roger, 2007: 18).

Una cita que demuestra la estrecha vinculación que existe entre el ser humano que mira, observa y contempla; y el paisaje, territorio, ambiente o naturaleza que lo forma y modela, es decir, entre el paisaje pictórico y el resto de manifestaciones que lo ponen en práctica con posterioridad hasta llegar al cine.

“Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, modelar nuestra experiencia, perspectiva o no.” (Alain Roger, 2007: 20).

Para continuar con esta interacción arte-cine, hay que tener en cuenta, que el paisaje es indeterminado y que el único medio que conocemos que lo determine es el arte, que incluye el cine. Sin embargo, a pesar de que el paisaje surge con la pintura, hemos de ser conscientes que nunca fue un género dominante en el cine, quizás porque se sigue apostando por géneros con un contenido más narrativo.

Por eso debemos referirnos al paisaje dentro del cine como un espacio limitado, de fondo o entorno donde se desarrolla la acción. Y aunque esta parte no podemos obviarla, debemos de considerar a aquella otra más emocional, que invaden los entornos de la vida real hasta convertirse en protagonista.

Siempre han existido miradas que han tratado de salvaguardar el legado de las costumbres más rurales, en muchos sentidos muy vinculadas con lo natural y lo paisajístico. Es el caso del director navarro, Montxo Armendáriz, donde lo oscuro, sombrío y denigrante del paisaje interior humano se une a la belleza y lo sublime de sus paisajes rodeados de grandes bosques frondosos. El propio Armendáriz, señalaba recientemente acerca de sus imágenes paisajistas en sus films:

“Valor esencial que el paisaje tiene en mis narraciones cinematográficas, tanto las que transcurren en el medio rural como las que tienen lugar en las ciudades. El paisaje es una parte esencial del elemento dramático en el que se mueve el personaje, no algo abstracto sino parte activa de la propia historia.” (Armendáriz: 2010).

Ese paisaje es el que Armendáriz ha sabido mostrar, especialmente el de su tierra natal, paisaje rural presente no solo en las dos primeras obras que nos ocupan *Paisaje* (1980) y *Carboneros de Navarra* (1981), donde ya se mezcla el éxodo rural y puntos de vista urbano y rural, sino también en películas posteriores como *Tasio* (1984), *Silencio Roto* (2004) u *Obaba* (2005).

Estas dos primeras obras de Armendáriz son dos cortometrajes documentales, que suceden en un ambiente rural, rodadas en exteriores. Neus Miró nos dice acertadamente que: “en el cine toda

acción se desarrolla en un escenario, ‘espacio’, ‘lugar’, ‘territorio’... y en la medida que se ha liberado, al igual que el género pictórico de toda contingencia narrativa, el paisaje se libera como fondo de una escena, para convertirse en autónomo. Todo ello, implica una modificación de la mirada tomando el paisaje como centro de la acción y no como un simple elemento decorativo o de atrezzo” (Miró, 2008: 254). Esa mirada autónoma es lo que permite definir el concepto de paisaje documental que Armendáriz nos pretende transmitir en estas dos obras, a veces por la simple contemplación de la belleza por parte del espectador y otra por la proyección fílmica y por su montaje.

2. Espacios de lo rural

Martin de la Soudière, siguiendo a Kenneth Clark (1971), se refiere a los campesinos como trabajadores de un espacio que no pueden contemplar por tratarse de un lugar de trabajo, no de ocio:

“El paisaje es el aspecto de los lugares, es el vistazo, es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio. Para estos agricultores, el entorno raramente es ‘paisaje’, pues lo más a menudo, el trabajo agrícola es incompatible con esta disponibilidad de tiempo y de espíritu. De hecho, el termino paisaje es casi siempre inadecuado para ellos. [...] El registro estético parece estar fagocitado por el utilitarismo, lo bello definido por lo útil.

“Los campesinos siguen siendo, todavía hoy, la única clase social que no manifiesta ningún entusiasmo por las bellezas naturales.

“Los campesinos apenas mencionan los paisajes. Esta actitud parece profundamente significativa. Se habla muy poco de la vida cotidiana. Los valores que se conceden a los lugares son los del trabajo, de la tierra y de la familia, eventualmente los de progreso agrícola y los del empleo.” (Alain Roger, 2007: 32-34).

Esta misma idea se pone de manifiesto en algunas obras audiovisuales centradas en la naturaleza, pero en las que prima la productividad

frente a la belleza del entorno. Un ejemplo de este comportamiento es el que realiza Agustín Gómez a propósito de los documentales del marqués de Villa-Alcanzar, ingeniero agrónomo que trabajó para el Ministerio de Agricultura, en los que son en muy escasos los momentos de visualización del paisaje, pero a cambio sí existe un desarrollo de la vida rural, las costumbres culturales, la situación económica de sus habitantes y el trabajo que realizan y los beneficios que les aportan: “en sus documentales el paisaje es la construcción de un fondo sobre el que se sitúa la figura humana” (Gómez, 2013: 56). Esta referencia nos sirve para marcar la diferencia con la obra de Armendáriz, en la que el trabajo no es un obstáculo para que el paisaje sea también protagonista.

Es importante recordar que el segundo documental, *Carboneros en Navarra*, es narrado en primera persona por sus protagonistas, una serie de carboneros del valle del Vilora, de los que uno de ellos fue el propio Tasio, protagonista después de una de sus más destacadas películas. Tasio a diferencia del resto de sus compañeros carboneros, realizaba su carbonera en el monte, mientras que el resto de carboneros lo hacían cerca de su pueblo, como muy bien se manifiesta en algunas imágenes del documental.

Armendáriz muestra en esta obra un gran interés por ese lugar, y por la materialidad de su paisaje, así como por la historia de sus protagonistas y los valores de naturalidad y cotidianidad que estos paisajes les aporta. La ambientación refleja el pasado bajo una imagen visual, sobre el reconocimiento de ese territorio desde el presente, devolviéndonos una forma de mirada inmóvil cargada de “visualidad” a través de sus fotogramas, junto a los comentarios que les acompañan y donde en numerosos momentos recae todo el peso de la narración, creando un paisaje muy social.

Estos carboneros intentan proteger esa imagen rural, en su forma de vida y entorno, que tan destruida quedó en época de posguerra, y que provocó, el abandono de esos lugares y de sus costumbres por miedo a un presente incierto y a un futuro desconocido, viajando lejos del lugar donde crecieron, y que crearon. Los pobladores rurales divagaron entre esos dos mundos interiores que le atormentan, tomando la decisión, algunos de ellos de quedarse, ejemplo claro y patente de este corto, conservando y preservando sus raíces. Solo sea

por mantener viva y latente su historia, historia que nos llega a través de una simple imagen o de su palabra.

2.1. El paisaje rural humanizado, reflejo de su mirada

Fueron muchas las consecuencias sufridas tras la Guerra Civil que se reflejaron en el desigual crecimiento económico y, sobre todo, en el proceso de despoblación que sufrieron las zonas rurales que había comenzado a principios del s. XX y que durará hasta bien pasado su mitad, entre los años 60 y 70. A pesar de estas negativas estadísticas, Armendáriz apuesta por un cine de dimensión prioritariamente rural, donde nos argumenta a través de esos pueblos, de los beneficios de sus tierras y de sus gentes. No olvidemos que el director navarro está comprometido culturalmente con la sociedad o población rural española, y en su obra expone a personajes desconocidos que se convierten en narradores en primera persona de sus vivencias.

Armendáriz trata su obra como un medio de empatía con las situaciones vividas de sus propios personajes-narradores, donde pone a prueba al espectador, a nivel moral y psicológico. Para ello nos muestra hechos y lugares conocidos que refuerza con un marcado carácter humanista, que no sólo supera a la vivida en primera persona por el autor sino por el propio argumento de la historia. Su obra reclama y nos revela, verosimilitud, realismo y semejanza con el lugar, las personas,... por ello remiten a un estilo de vida auténtico, captado directamente de sus propios protagonistas.

Esa realidad construida, propia de una maduración, manipulación, representación y montaje, conlleva un estudio exhaustivo y selectivo del propio director, de paisajes, movimientos, gestos, vestimentas, attrezzo,... que se ve superado por la propia aportación más subjetiva de su creador y por su convicción de querer captar la mirada del espectador y llamar a su libre interpretación, pero siempre fuertemente marcada por la cultura y el momento histórico donde concibe la acción. Además son obras abiertas, es decir, no tienen un final cerrado, más bien tienen una estructura marcadamente cíclica, evitando con ello el espectáculo superfluo.

Lo que más nos sorprende de este autor, es que aunque sepamos que cada uno de sus fotogramas es un espacio robado a la memoria, al paso del tiempo, a la destrucción... seguimos considerando y viendo en ellas su huella de identidad, reavivando en cada una de ellas su propia experiencia, aunque nunca obviando que muchas de esas imágenes remiten a otras películas o a otras manifestaciones o géneros artísticos con las que se identifican.

Además del realismo humano, el vital, el social y el cultural, no menos importante es el realismo ambiental, decorativo, paisajístico y del entorno. Para ello, Armendáriz realiza una cuidada recopilación de datos hasta tal punto que el mismo y su propio equipo convive y se entrevista con los propios personajes, y que el mismo en más de una entrevista personal comenta: “para realizar una película, no sólo es necesario saber inventar o crear, una historia, un lugar o una situación, ya que para llevarlas a la gran pantalla se necesita algo más como, conocer todo cuanto rodea la vida los protagonistas, además los lugares en los que viven y se rodean, es decir, es fundamental conocer sus ambientes y sus comportamientos”. Ello se debe a que este cineasta en un tanto por ciento muy elevado de sus obras, traslada a la gran pantalla, parte de las historias que uno contempla a su alrededor.

En sus obras la cámara se coloca en los lugares y no enfocando las palabras del que habla. De ahí que las imágenes sean principalmente planos generales y algunas panorámicas, y muy pocos, de plano detalle. Las imágenes que su objetivo capta se convierten para el espectador en intemporales, ya que se convierten en un constante punto de reflexión del pasado, pero también del futuro, ya que busca en ellos lugares, objetos, hechos, gestos... cargados de cotidianidad que llegan a mostrarnos el interior del personaje, aunque siempre rechazando los momentos, miradas o hechos demasiado explícitos.

2.2. Espacios sociales e históricos vividos

Armendáriz sitúa sus historias y personajes en lugares y momentos históricos precisos, reconocibles y fácilmente identificables, además de cercanos al director. Sus espacios son estándar y extensibles de la

época, pero también en el tiempo, ya que éste pretende que sean crónicas históricas de hechos concretos la mayoría a extinguir con el paso del tiempo y la industrialización. Para ello, deja constancia de un pasado lejano y desconocido por el espectador, pero muy cercano al director-creador, ya que son paisajes del norte propios de los años 60 donde creció.

Armendáriz en estas dos películas hace un homenaje a su pasado rural, desde una perspectiva positiva de la vida de estos pueblos, pero no enfrentado a lo urbano. Es más un canto libre, puro y de sensibilidad con su memoria y recuerdo.

Ese paisaje rural vasco, históricamente y socialmente reconocido, además de muy presente en su cine, y en el que no se detesta atisbo de exuberancias ni mitificación e incluso de ridiculización propio del cine español de esta época, que a diferencia de Armendáriz más que acercarse a la vida rural imitan lo urbano, refleja en sus personajes las vivencias, cuidado y protección de sus espacios vitales y de sus entornos.

Sus espacios rurales son muy diferentes pero donde el ser humano es parte indivisible de su cuidado, y que principalmente se sitúan en pueblos pequeños y espacios abiertos rodeados de bosques del norte, como vemos en *Carboneros de Navarra*, *Tasio*, *Silencio Roto* y *Obaba*. Estos pequeños pueblos de gente humilde, donde se conoce y donde se establecen entre ellos, relaciones afectivas duraderas en el tiempo y en el espacio, aunque a veces también llevan a la rivalidad entre sus conciudadanos. Espacios no solo compartidos para las relaciones o la amistad sino también como lugares de trabajo, unos lejos de su hogares dentro del bosque y otros cercanos al pueblo, y donde se lucha por subsistir. Es curioso, como esos espacios forman las creencias y los ritos sociales arrastrados de sus antepasados, siendo los niños los principales herederos y creando raíces a veces difícil de disgregar aunque ya nada acompañe, ni el lugar ni los acontecimientos. Es tal las raíces creadas con esos montes y bosques, que morirían en ellos si fuese necesario, ya que más que su vida es su modo de sentir, además del lugar que les ayudó a subsistir sin pedir nada a cambio. Lugares que conocen a la perfección sin necesidad de un mapa y que explotan pero al mismo tiempo anhelan y protegen.

A pesar de que esos lugares rurales no les aportan el rendimiento esperado, sus personajes continúan encontrado en estos ambientes un espacio muy optimista, aunque son muchos los que apuestan por la emigración, como muy bien comenta Beatriz Martínez:

“Se muestra como un ente inhóspito e inseguro, incapaz de satisfacer las necesidades de las gentes que lo pueblan. Por eso, las narraciones se centran en temas como el desarraigo emocional, la ausencia de horizontes vitales y el refugio en las drogas como medio de escapar de un entorno hostil en el que se sienten atrapados.” (Rodríguez, 2007: 247).

Es tal la verosimilitud de los espacios proporcionados que cuida al milímetro la ambientación y la fotografía, trasladando a los personajes a esos espacios exteriores e interiores reales. No sólo se identifica el espacio sino también el vocabulario y acento del lugar, ya que como contemplamos a lo largo de su obra, no emplea un castellano estándar, e incluso incluye el euskera en algunas partes.

Este director busca en estos dos cortos, que esa realidad sea transmitida a través de sus rostros, usando en la mayoría, personajes anónimos, autenticidad o verdad llevada a la forma de hablar, pero siempre analizando directamente desde el lugar real, las expresiones que caracterizan a los personajes reales. También se refleja esa realidad, y que Armendáriz nos muestra con canciones tradicionales del lugar y muchas veces en su lengua materna, unificando más su obra con el lugar y a sus personajes con la cultura y el tiempo en que viven. Es muy normal en su trayectoria realizar un recorrido por un realismo socio-histórico provisto de bailes, juegos, rituales y creencias religiosas.

La verosimilitud que pretende alcanzar este autor, en la que existe una fuerte interrelación entre los lugares, entornos y ambientes, aunque sean contruidos y manipulados con aquellos sucesos que nos pretende narrar. En *Carboneros de Navarra*, donde los protagonistas que prestan su voz, se consideran “adictos” a su entorno, donde conocen cada uno de sus rincones y el lugar o espacios donde crear su forma de vida, a modo de rutina, a veces sacrificando su propia

vida en el pueblo y familiar, para vivir solo en un lugar salvaje, desconocido y a las inclemencias del tiempo. Algo muy similar sucede en *Paisaje* donde la niña realiza una interpretación a través del arte de aquello que conoce y con lo que se identifica, todo ello trasladado al espacio donde en esa parte de su vida comparte gran número de horas que es con el centro escolar, como señala Hilario Rodríguez, “paisaje y narración se funden en uno” (2007: 126).

Por todos los detalles y pinceladas de realidad que Armendáriz incluye en su obra cinematográfica, es necesario destacar una frase que este director pronunció en un encuentro con directores europeos en Salamanca con motivo de la capitalidad de dicha ciudad y que viene a decir lo siguiente:

“Nadie niega hoy día la importancia del medio cinematográfico, como vehículo de expresión y comunicación. Éste es un hecho innegable, porque el cine, incluso el mal cine, nos habla de una época concreta y de un país concreto, y es un fiel reflejo de la cultura de un pueblo, o de sus carencias culturales”. (Armendáriz, 2003).

Muy en la línea de Rossellini, toma las palabras del maestro italiano del neorrealismo para expresar que:

“En cualquier cultura y en cualquier civilización, el arte ha tenido siempre un papel importante: el de dar el significado del periodo histórico en el que se vivía. El cine debe asumir ese papel, más allá de toda preocupación didáctica: debe recrear y analizar la realidad cotidiana, para organizarla nuevamente y mostrar su sentido profundo”. Éste es el cine que yo amo, y éste es mi entendimiento del cine.” (Armendáriz, 2003).

Y continúa comentando:

“... solamente el conocimiento de la realidad puede generar un cambio de esa realidad. Y el cine puede y debe contribuir a ese conocimiento, a ese cambio, a través de la mirada con que el cineasta se acerca a esa realidad. Porque si hay un elemento

diferenciador y específico que determina la actitud ética de un cineasta, éste es la mirada, es decir, la posición ideológica, moral, estética o narrativa que adopta y desde la cual cuenta la historia. La mirada es la interpretación que se hace de la realidad para que cobre sentido aquello que se cuenta. Un sentido que conlleva una actitud frente a esa realidad. Toda mirada es, por tanto, subjetiva, personal, ya que supone la elección de un discurso determinado frente a otros posibles, que quedan excluidos.

“Y es en esta subjetividad donde reside la capacidad de creación, porque la objetividad –al no tener punto de vista– no puede ser creativa y es, en sí misma, un concepto abstracto e inexistente. Este es el compromiso creativo con el que se enfrenta el cineasta: buscar una mirada, un punto de vista que dé sentido al relato cinematográfico y que sirva como reinterpretación de la propia realidad. Un compromiso en el que no caben posturas neutrales, porque toda imagen lleva implícita una ideología.” (Armendáriz, 2003).

Este punto de vista nos muestra la correcta ubicación de sus personajes en una categoría específica espacio-temporal, e incluso histórica, marcadamente reconocible, existente y veraz, fiel a la trayectoria biográfica del propio director cinematográfico, con un sinfín de pinceladas que demuestran su interrelación imagen, paisaje-cine y ubicación.

2.3. Miradas al paisaje más social y humano

Sin duda, para entender el entramado de su paisaje más social, hay que descodificar su lenguaje cinematográfico, sus diferentes puntos de vistas y visiones de espacios donde ubicar la historia, esos lugares rodeados de bosques y montañas que aíslan aún más si caben a sus pobladores, que no conocen más allá de dichos paisajes. Viven solos, encerrados en su medio. A modo de protección, defensa e incluso de prejuicio, miedo o rechazo hacia lo desconocido en favor de su

espacio y a sus vivencias, que a pesar de las miserias se niegan a abandonar.

El poder que tiene el paisaje, el lugar y todo lo que ello conlleva, les lleva a apropiarse de la naturaleza y construir un mundo lleno de valores. Crean un modo de ver, de entender, de observar y de expresar su espacio, muy diferente a como lo vemos o lo entendemos el espectador. Todas esas relaciones en ellos se normalizan, establecen un orden y unas prioridades.

En ese conjunto paisajístico el ser humano desarrolla sus costumbres, e incluso se establece un cañón de comportamientos estandarizados e incluso repetitivos, que lo establece la propia labor y la implicación en su lucha por subsistir.

Las panorámicas exteriores también están invadidas de ese ambiente tenebroso, siniestro, lúgubre, incluso triste, apagado y sin nada nuevo que aportar a lo ya existente, que nos hace pensar que el progreso nunca va a llegar a estos lugares, ¿pero sus protagonistas los buscan?

Ese ambiente de no superarse, que rodea al pueblo y a sus habitantes, hace de estas grabaciones, que estos momentos se conviertan en un mero hecho curioso donde dejar constancia de lo aquí vivido, y que con el tiempo ya ni tenga trascendencia alguna para el que no lo ha vivido, ya que no solo se ve como un hecho aislado de este pueblo sino generalizado a este tipo de pueblos que no tienen vida más allá de sus límites “montañosos” y que sus costumbres son transmitidas de generación en generación. Pero no nos engañemos, los exteriores se convierten en el sustituto de su propio hogar, donde acontece cuanto le sucede día a día. Si lúgubres son los espacios exteriores o espacios abiertos, no menos oscuros son los espacios interiores, lugares deshumanizados pero que los propios protagonistas les dan vida, a través de sus hechos y palabras.

Lo que realmente llama la curiosidad, es la necesidad y pasión que estas personas sienten y crean por esos espacios y medio rural, grabando en su memoria y en su piel cada uno de sus rincones y recuerdos, con total entusiasmo y despertando en nosotros ese interés por continuar indagando en su belleza y en sus inquietudes.

A pesar de toda la belleza paisajística que rodea a los personajes, ellos se afanan en reducir su vida a un espacio tan limitado, como es el recuerdo guardado en un espacio limitado del entorno, a veces tan limitado como es una carbonera, y que es el motivo que impulsa a la investigación por parte de este director. Documento que demuestra el enganche emocional que llega a crear un lugar y una profesión.

Ese estudio y esa persuasión por las vivencias, acontecimientos y sucesos del pasado y de sus gentes, y de los carboneros en especial, hacen recabar toda la información de la que disponen, intentando para ello, a través del testimonio de sus propios protagonistas, volver al presente la vida rural del pasado. Dichas imágenes se producen en un orden cronológico, ya que lo que interesa son los recuerdos particulares, de cada uno de los carboneros del pueblo que aparecen en la película, aunque deteniéndose con mayor precisión en el acontecer del propio Tasio. Esos recuerdos, muchos de ellos anclados en el tiempo, y que Armendáriz graba en el propio lugar donde acontecen con su cámara, los traslada a ese mismo lugar y tiempo donde esta labor acontecía, no modificando en absoluto ni el monte ni el pueblo, ya que las imágenes continúan perteneciendo a un lugar aislado y congelado en el tiempo, donde todo es como sus habitantes quieren conservarlo, es decir, como sus recuerdos y tradición. En toda la película se denota atemporalidad, pues no existe una distinción clara entre pasado, presente y futuro, de ese mundo rural.

Tasio habla desde la admiración que siente y que ha dejado huella en este paisaje rural, mediante el trabajo y la labor y dedicación a él de sus paisanos, añorando que todo no pueda ser como antaño, y que ello este cambiando, hecho que la mayoría de sus protagonista no aceptan.

Los dos cortometrajes que se van a analizar en este estudio, casi como la mayoría de los films realizados por este cineasta, tiene una narración cíclica que parte desde un mismo punto y gira para acabar en el mismo punto.

Carboneros demuestra que existe un medio rural lleno de tradición que se ha de proteger para que perviva en estos lugares la cultura tradicional, costumbres y paisajes.

A lo largo de todo el cortometraje, el comentario que se realizan con una voz extradiegética coincide con las imágenes, tratándose de un ejemplo claro no sólo de un texto informativo sino también educativo, y sobre todo como una lección de afán de lucha y superación para el presente. Esos paisajes se convierten en lugares imprecisos, antiguos, presentes o futuros de nuestros paisajes, pero no sucede lo mismo con sus costumbres y habitantes, quizás por ser una mera excusa para relatar a través de la palabra el valor ideológico de dichos paraísos, desnudándose y convirtiéndose en paisaje a ojos del espectador.

Armendáriz crea los lugares para nosotros, y en ellos se recrea jugando con el trabajo de los carboneros y nos enseña a conocerlos a través de la mezcla de su labor, vidas y costumbres; esa mirada es la que este director pretende hacer conocer dejando poco, por no decir ningún, espacio a la contemplación ni recreación de la belleza o de lo sublime, es decir, nos narra la mirada del espacio interno, sin detalles ni sutilezas, solo manifestando lo que en él ve de útil. A lo largo de toda esta obra, nos queda demostrado que describe su país pero nunca lo convierte en paisaje.

3. El lenguaje del paisaje arquitectónico y escenográfico

La palabra convertida en imagen viene de un lugar y de un espacio y tiempo específico, adquiriendo un punto de vista muy parcial, que nos ofrecen solo versiones de una determinada realidad. Para ello, la mirada del artista delimita a modo de ventana esa infinitud de mundo, para así mostrarlo como una unidad que adquiere sentido por sí mismo.

El paisaje es parte de ese mundo, que cada uno de nosotros mira, que comienza a darle significado cuando lo rescata de la indiferencia y lo atrapa o delimita en el cuadro o en la gran pantalla.

Por todas esas miradas que se centran en el paisaje, se puede afirmar que el mundo está lleno de paisajes. La frustración llega cuando pretendemos abarcarlo todo, y eso es imposible, ya que el paisaje está en continuo fluir o simplemente cuando la dialéctica del discurso se pierde por miedo a lo desconocido o por la norma. La sociedad y las

normas que mutilan la libertad, principalmente las educativas, nos hacen despertar del sueño y sumergirnos en una verdad a veces envenenada. De todo ello, como nos dice Nogué, se puede sacar una conclusión antropológica: “enséñame cómo has construido tu entorno y te diré como eres” (Nogué, 2009: 263).

Hay que recordar que la primera obra de Armendáriz donde se denuncia la manipulación y la defensa de la libertad humana y social es su primer cortometraje realizado en 1979, *Barregarriaren dantza* (*Danza de lo gracioso*), aspectos que serán una constante en su filmografía posterior y como veremos a continuación en el cortometraje *Paisaje* (1980). Otra de esas premisas fijas y constante en su filmografía, y que es centro de este texto, es el paisaje vasco y el compromiso social de sus habitantes.

El paisaje en las obras de Montxo Armendáriz presenta al personaje en su entorno, muestra su posición social y económica, sus costumbres, estilo de vida y su personalidad. Es decir, los espacios fílmicos que elige Armendáriz, “sirven de escenario perfecto a la historia que quiere contar, son en todo momento susceptibles de ser filmados, e incluso manipulados y adaptados, y forman parte fundamental e indispensable del sistema de producción de sus cortos” (Gámir: 2012, 11).

Los decorados exteriores en *Carboneros de Navarra* son las carboneras, presentadas de forma secuencial, que nos muestra un espacio de acción. Además, dichos espacios son de fácil localización pues así no los presenta su director. Los emplazamientos pretenden ser veraces, mostrando el pueblo, las casas, la iglesia, etc., en ocasiones sugerentes como aquellas envueltas en humo, donde el silencio deja paso a los sonidos propios de ese entorno, como el viento, el canto de los pájaros, el repique de campanas, el lento caminar...; y funcionales, como la lavandería, los huertos, y fundamentalmente las carboneras. El Paisaje se hace copartícipe del estado de ánimo de sus propios personajes y por empatía con el espectador. Los paisajes o decorados interiores de este cortometraje, son muy escasos, además los incluye de un modo anecdótico, ocupando un segundo plano, y sin una conexión de interés dentro de la narración.

Son muchas las fotografías de panorámicas, donde se ve y se puede analizar la arquitectura de estos pueblos y de sus entornos más rurales, donde se observan graneros, cuadras, huertos, la iglesia, los campos de cultivo y los bosques frondosos. Edificaciones de piedra y calles de tierra rodeadas de naturaleza virgen, frente a unos interiores que Armendáriz nos muestra como lúgubres, fríos y sobrios, donde abundan el color blanco-grisáceo y escasos elementos decorativos. De igual modo, distante y sin entrar en detalles, nos muestra el cobertizo donde habitan mientras realizan la carbonera.

Las panorámicas de la película de *Paisaje* nos las ofrece la obra que copia la niña, donde se ve un fondo de unas casas o pueblo rural, en cambio en el collage ya se deja ver la influencia de los consejos recibidos, mostrando una estructura más urbana, y una arquitectura formada más por módulos cúbicos, de colores más alegres y cálidos, pero de líneas rectas y muy limitadas.

En cambio, en este segundo cortometraje, los paisajes interiores son meros decorados o atrezos de la trama narrativa, como el aula de la escuela y la ventana desde donde mira acompañada de su profesor ese paisaje real más urbano y que este le aconseja transformar a un estilo más cubista, el salón de usos múltiples donde se entregan los premios, estos tomados como mero elemento decorativo para la trama narrativa. Los verdaderos paisajes que forman parte fundamental del relato, son paisajes diferentes que provienen de obras pictóricas, fotografías de libros de arte imitados en su obra.

A pesar de la transformación de la técnica pictórica y de la manipulación de su paisaje de fondo y de su tema folclórico por otro más arquitectónico, la idea inicial de la niña se basa en un decorado rural, castizo, de costumbres arraigadas cercanas al pueblo y con un lugar de ubicación rural y cotidiano conocido por ella.

4. El lenguaje del paisaje narrativo y filmográfico

El cine de Armendáriz se caracteriza por ser el propio personaje el narrador de sus películas, siendo este en primera persona y con una voz en off quien cuenta sus pensamientos y vivencias. Para ello, Armendáriz le da absoluto poder narrativo, contando solo aquello

que conocen o que les interesa. En este sentido es pertinente la idea que expresa Gámir cuando dice que: “existe una necesidad por parte del director a la hora de referirse a un lugar concreto, de establecer una vinculación entre el espacio fílmico y el geográfico” (Gámir: 2012, 7). El narrador se hace presente a lo largo de todo el metraje, por lo que lleva al director a justificar en muchos momentos su presencia, hasta tal punto que adquiere tal relevancia que se convierte en el único responsable de encauzar la historia y conectar con el espectador.

Su narración se sustenta con la mirada, tanto en los momentos narrados como en aquellos en que se obvia la palabra o hechos, colocando la cámara donde la mirada de los personajes la dirige. La puesta en escena y por supuesto el guión, respeta en todo momento dicha mirada, aportando y dando coherencia al proceso creativo.

La obra de este cineasta es un perfecto equilibrio entre voz y mirada, ello lo consigue conociendo sus vidas e indagando y compartiendo experiencias con ellos, por lo que la mirada que Armendáriz nos muestra pretende ser la de sus personajes. Es fundamental esas miradas en el desarrollo del relato. Podríamos retomar las palabras de Crespo y Quirosa cuando se refiere a la relación del paisaje con sus habitantes a través de la relevancia “del paisaje como un elemento esencial en el ser y devenir de los personajes; alejándose pues, de la imagen de envoltorio que en muchas ocasiones decora los acontecimientos narrados” (Crespo y Quirosa: 2014, 287).

A través de sus historias, Armendáriz pretende mostrarnos rincones conocidos por él, paisajes rurales, colocando su cámara como un simple observador, para que podamos como espectadores mimetizarnos con él y sacar nuestras propias conclusiones. Su historia o discurso, afecta al modo constructivo de la narración y a la postura a adoptar por el espectador, que ha de interpretar el relato con las connotaciones subjetivas de los personajes.

Es conocida la idea de que Armendáriz, cuenta hechos y vivencias de su entorno más personal y conocido, por lo que le ayuda a permitirse ciertos privilegios narrativos, añadiendo pinceladas poéticas, trasladando su historia a situaciones muy actuales y con un fuerte y

marcado valor humano. Es un director que desnuda su obra, evitando el efecto e intensificado el poder de la mirada y el naturalismo.

Estos paisajes concretos recogidos en estos dos cortos, activan una serie de procedimientos y técnicas que aumenta el atractivo y la contundencia en la pantalla y son los que ayudan a concretar todos estos ‘espacios concretos’. Gámir los describe pormenorizadamente:

“aumentar la sensibilidad en determinados momentos de la película, y manipular su color, los diferentes movimientos y angulación de la cámara con respecto al espacio, la profundidad de campo y las distancias angulares, las relaciones establecidas entre la toma de la cámara y los anchos y largos, la duración de los planos, la ausencia de elementos de distracción en el rodaje del paisaje y del terreno o la incorporación de la música.” (Gámir: 2012, 9-10).

En estos dos cortometrajes, no cuenta unas historias sobre los carboneros y sobre una estudiante frustrada, sino la historia de los carboneros y de una estudiante, pues busca la atemporalidad expresando la cotidianidad, ya que en ella es donde se encuentran las verdaderas historias. Esa cotidianidad, la introduce en su obra a modo de elipsis, jugando con las miradas y dirigiendo la del espectador. En su estilo narrativo destaca el carácter cíclico establecido entre el principio y el final de la obra, lo que induce a acompañar al personaje en la narración de la historia.

Además, estos aspectos se refuerzan por el uso idiomático, siempre adaptado al acento del lugar, e incluso usando frases o canciones populares en euskera como señal de identidad que intensifica el realismo de sus personajes, costumbres y vida.

5. Paisaje o *Ikusmena* (1980)

Este es el segundo cortometraje de la carrera filmográfica de Armendáriz, llamado en euskera *Ikusmena* (1980), que traducido al castellano, significa “vista”, es un cortometraje de 14 minutos. De la lectura de imágenes que se dan en dicho trabajo, surge en la obra de

Armendáriz una intertextualidad entre el lenguaje plástico-visual y el cinematográfico, donde a través de las imágenes se evidencia la castración de libertad y creatividad individual de una persona, además de otorgar un fuerte poder discursivo a dichas imágenes, vistas o miradas.

La vinculación en este cortometraje entre cine y pintura, se deja ver y entender fácilmente, aunque consideremos que aquí lo trate como una mera excusa para indagar el tema del paisaje y en sus variedades (pictórico, arquitectónico, humano y social, y sobre todo rural), e intensificar la conexión con la mirada y la educación (F1).

F1. Niña realizando su pintura sobre el lienzo.

La narración comienza con la entrega de premios de un concurso de pintura en el salón de actos del colegio, donde la protagonista es galardonada recibiendo el primer premio a su cuadro, por su creatividad. De ahí se pasa a un flash-back que recorre la mayor parte de la película y que ya al final vuelve de nuevo al principio. En ese tiempo transcurrido de vuelta en el tiempo o de recorrido cíclico muy usado por Armendáriz en algunas de sus obras, la niña nos muestra todo su proceso de creación y el desmoronamiento y desmotivación sufrida tras finalizar su obra pictórica y ver que no es lo que esperaba, no en concreto ella, que se siente satisfecha sino el resto de personajes que la rodean, profesor, curas, y hermana. Durante su primer proceso de creación, la niña copia una obra basada en la realidad, es decir, crea un paisaje vasco, concretamente *La romería* de Valentín de Zubiarre (F2), donde se ve el baile o danza típica de unos jóvenes y como fondo un paisaje de caseríos.

F2. *La romería*, de Valentín de Zubiarre.

Tras su finalización, esta recibe el consejo de varias personas, entre ellas su hermana, la cual le sugiere que cambie y se guíe por el estilo contundente de Ibarrola (F3). Otro segundo personaje que le da su opinión, es el profesor de dibujo, que le llama la atención el acabado del fondo, y le sugiere mientras la guía a la ventana del colegio, que mire el cambio y muestre en su obra la nueva arquitectura, que va más a tono con su cuadro, al mismo tiempo le dice que cambie su estilo por uno más cubista (F4).

F3. Obras pictóricas de Ibarrola.

F4. Obras pictóricas cubistas.

A lo largo de todo este proceso la niña ha ido perdiendo las ganas y la motivación, que la sume en una gran frustración ante su obra. Al encontrarse pérdida, busca una serie de libros de arte y recorta láminas alusivas a las sugerencias recibidas, para formar con ellos, su obra definitiva, un collage que cubrirá su obra primera, y que trata de cierta mezcla y conciliación, cargado de una abierta combinación

cultural. La niña en principio, parece motivada e ilusionada en la creación de esta segunda obra, a cambio de la destrucción de la primera, pero no es tal su satisfacción, ya que a lo largo de este proceso ha ido perdiendo la sonrisa y su mirada triste, como resultado de cierta imposición generada por una cultura externa fraudulenta, que nos devuelve a los premios tras el flash-back, donde recibe la noticia de ser premiada a su espontaneidad. Siendo para ella, el premio a la castración, a la mutilación, a la anulación de la libertad y de la capacidad creadora, frente a un modo cargado de normas sociales preestablecidas socialmente, que la violentan y coartan dicha libertad de expresión.

Observamos, vemos y contemplamos en esta obra, un aprendizaje nada gratificante, e impuesto al pie de la letra, sumiso, represivo y autoritario de cuantos rodean la creación y a la creadora, por vulnerable. De todo ello, cabe una reflexión, ¿estamos enseñando a crear?, ¿imponiendo una creación, la nuestra o la impuesta por unas normas sociales muy valoradas pero nada motivadoras? Y por último, ¿nos ayudan a crear libremente o coartan esa libertad de un modo impositivo y tajante?

La opinión o mensaje a transmitir por los adultos con respecto al trabajo de la niña, no solo coarta su libertad de expresión, sino también su tema y su técnica, anulando esa primera idea más espontánea y creativa, que la niña pinta con acrílico sobre el lienzo, además marcado por un motivo, alegre de baile o folclore vasco, y con un fondo castizo y rural, al que poco a poco la gente mayor de su alrededor, van mutilando y transformando en un tema social más correcto, a base de la transformación de imágenes y de su idea primera.

La protagonista se siente satisfecha cuando, imita, copia o expresa lo que ve, lo que le rodea, o lo que su capacidad le llega a alcanzar a través de la pintura de un autor conocido al que quizás admire, y del que nos muestra su medio y el paisaje o motivo de su obra. Sin necesidad de ver nada más fuera de lo que nos muestra en su lienzo y tal como la niña llega a aprenderlo. La niña en esa mimesis, no demanda información y aunque sea labor del docente encauzar, incluso en su propio beneficio, enseñarla a ver a través de la historia del arte, de la arquitectura, quizás no sea las pretensiones que ella

necesite en ese momento, ya que solo busca satisfacción personal a través de esa primera obra realizada solo por el mero hecho de crear, y no por todos aquellos motivos que se buscan en una obra a la hora de ser premiada.

Si nos centramos en el tema del paisaje, y lo comparamos con su obra fílmica, anterior y posterior, vemos que el paisaje y más concretamente el paisaje rural es constante también en esta obra, y si damos un vistazo a los lugares seleccionados, vemos que el País Vasco y Navarra, son los predominantes. En *Paisajes* busca, conoce y da a conocer a través de la mirada sus costumbres, gentes y entornos (ejemplo claro de las obras que aquí se están analizando, y su relación con el cuadro de tema folclórico); y en muchos menos casos aquel otro paisaje rural más fragmentado, desestructurado o decadente, propio de la época en las que este autor sitúa sus obras, emigración e industrialización. Ya que en sus paisajes y vida rural no existe, norma, ni sumisión, ni imposición, sino todo lo contrario dedicación, afán de superación y conservación, para demostrar esa vida innata de los lugares que Armendáriz nos inyecta en sus obras, lo que nos lleva a los que se refiere Joan Nogué cuando habla de “la construcción social del paisaje”, y no un paisaje espontáneo (Nogué, 2009: 11).

El cambio de lo rural a lo urbano se presenta como un problema de no estar lo suficientemente preparados para afrontarlo. Armendáriz nos muestra esta obra como rebeldía o protesta a ese cambio o a esa manipulación donde la protagonista es una simple víctima del medio donde se mueve y a la que sucumbe por su vulnerabilidad, por su inocencia e inmadurez y, sobre todo, por no tener autonomía ni capacidad de decisión ante el contexto social en que vive, convirtiéndose ese *collage* en una mezcla de ideas no espontaneas, ni libres ni creativas, pero sí de diferentes ideas o estilos paisajísticos que se adhiere a una superficie. Esto se manifiesta especialmente en la expresión de la niña que no siente ni orgullo, ni satisfacción a pesar de recibir el premio.

6. *Carboneros de Navarra* o *Nafarrako Ikazkiñak* (1981)

Carboneros de Navarra (1981) es un cortometraje de una duración de 25 minutos, que trata sobre la forma artesanal de elaborar carbón vegetal, y que Armendáriz sitúa en los montes Navarros, centrados en la vida y labor de los últimos carboneros que trabajan en estos lugares, y de donde surgió la idea para su primer largometraje, *Tasio* (1984).

F5. Paisaje natural frente al arquitectónico.

El documental comienza con una serie de títulos de crédito en forma de fotografías panorámicas del paisaje, del pueblo y en último lugar del carbonero que se dirige desde el pueblo al monte a realizar su labor. En los títulos de crédito agradece a esos carboneros anónimos colaboradores del corto y trabajadores del carbón de toda la vida, junto a la tala moderna en comparativa con la clásica (F6), y a la normativa vigente en el momento (F7).

El cortometraje se sitúa en los montes navarros, y el rodaje es un entramado de entrevistas a carboneros, unidas a la tala, fragmentación, montaje de la carbonera, proceso, transporte y envasado para su venta.

F6. Utensilios y herramientas de hoy y del ayer.

F7. Lugares y normativa que regía en ese momento el trabajo del carbón.

Las imágenes que Armendáriz, nos proporciona sobre el paisaje, son escasas si las compráramos con aquellas otras imágenes que nos muestran labores humanas. Por ello, es difícil ver planos generales en el documental, casi se ciñe la mayoría de ellos a planos medios y algún que otro primer plano (F8).

F8. Primer plano de hombre y mujer carboneros

Ni al final cuando nos muestra aquellos sacos (F8) que han quedado relegados al olvido, nos los muestra integrados en un entorno boscoso, y que bien podría ser una mera fotografía tomada para una postal. Incluso los movimientos de cámara son rápidos en esas panorámicas, lo que no da tiempo a admirar ni buscar detalles en su paisaje. Ello intensifica el poder que el trabajo ejerce en este cortometraje (F9).

F9. Imágenes del lugar poco frondoso.

La narración tiene una trama muy definida, se plantea la labor, asociando las imágenes a dicha labor, usando primeros planos para la acción y los generales para fases de los resultados obtenidos a lo largo del proceso de intervención. Las escasas panorámicas nos hacen construir pensamientos sobre el paisaje más que visualizarlo, de ahí que creemos la idea de un bosque verde, frondoso, lleno de olores y sonidos.

F10. Panorámica de la recogida de la leña. F11. Panorámica faenas domésticas.

Es paradójico que al tratarse de un rodaje casi en su totalidad en el exterior, más que acercarnos a dicho paisaje solo nos da ciertas pinceladas de él, ya que quizás y como venimos diciendo no sea esa la parte que realmente le interese al director, sino la del trabajo e incluso la transformación o el cambio. Aquí podríamos, compararlo con el trabajo realizado por el marqués Villa-Alcázar en su documental *Bosques maderables*, cuando observamos que en este: “ni vemos bosques, ni sabemos en dónde se están cortando, ni cuándo se plantaron esos árboles, ni qué tipo de árboles son, ni quién es su propietario, ni quiénes son los leñadores y taladores.” (Gómez, 2013: 62; Gómez, 2015: 44-47). En *Carboneros de Navarra* apenas vemos bosques y cuando nos los muestra no profundiza en detalles, ni sabemos el lugar exacto de la tala, ni cuando se plantaron dichos árboles, ni a quién pertenecen.

F12. Lugares de ubicación de las carboneras.

Tal fue la destrucción que se invirtió en tal situación, que consolidó el poder y la riqueza cultural de esos lugares, ya que nadie como ellos estaban preparados para transmitir su forma de vida fuera de sus fronteras, y todo gracias a su perseverancia. Todo estos requisitos aparecen en *Carboneros de Navarra*, por ello ha sido el punto de referencia para estudiar su paisaje rural y su paisaje humano. La historia de trabajo, esfuerzo, dedicación y superación, que se nos muestra en este film, está rodeada de cotidianidad, de día a día, donde los personajes de este pueblo se encuentran inmersos viviéndolo con total dedicación, algunos más satisfechos y otros no tanto como lo muestran sus propios comentarios. Pero son conscientes en sus palabras y hechos que son los únicos que han de proteger su patrimonio. Se muestra el aislamiento, la soledad e incluso la nostalgia

que invade el lugar de trabajo y a los protagonistas por sus hogares, pero también son muchas las satisfacciones de las que no pueden desprenderse, pues fueron, son y serán siempre carboneros como bien manifiesta, uno de ellos e incluso lo comenta el propio director en una entrevista y dice lo siguiente: “El carbonero era una forma de vida que, sobre todo, en los años treinta y cuarenta, suponía un medio de vida para un montón de gente que vivía en el campo” (Armendáriz, 2011: 209)

Este segundo documental, narra una historia con una visión presente reflejo de un pasado de dedicación y apego a un lugar y a una labor, para muchos imborrable, pero que les llena de orgullo, a pesar de las penurias. La historia nos la narra en primera persona cada uno de los carboneros y carboneras del pueblo. Para ello, Armendáriz se traslada a dicho lugar donde mediante el montaje, a través de la imagen y los comentarios a modo de preguntas– repuestas, cuentan la labor del carbón y su vida como carboneros.

Primero nos narra la construcción de una carbonera, para ello uno de los protagonistas sube al monte en moto y contempla la tala de árboles con el ruido de un instrumento moderno como es la sierra, junto al comentario del utensilio primitivo hasta el descubrimiento de la sierra eléctrica. Posteriormente, se ve la madera ya apilada y su posterior troceado.

Troceados los troncos, se transportan del monte a las carboneras, en tractor o camión, hecho que facilita el trabajo, ya que en sus inicios se hacía el traslado a pulso entre varias personas, trasladando al día miles de toneladas y también se hacía muchas veces sobre una mula. Ya en la carbonera, se colocaban en círculo, para tras hincar en el suelo, la primera estaca sobre la que se formará la carbonera, a continuación se comenta que esta labor se iniciaba a edades muy tempranas entre los 7 u 8 años, donde se asistía a la escuela por la mañana y por la tarde se iba a la carbonera porque había que ayudar económicamente a la familia.

Una vez montada la carbonera en forma de cono, ordenada y compuesta de pequeños palos, esta se cubría a veces de hojas y otras de paja, tapándolas después con tierra, para pasar a su encendido.

En el centro, se dejaba un hueco denominado chimenea, por donde se encendía, a la que se asciende por una escalera de madera colocada sobre el montículo, para subir y atizar el fuego. Se encendía fuera de la chimenea, en el suelo y por ella se echaban las brasas que caían al fondo, y tras unos diez minutos echando constante humo, se cubría la boca de esta con una tapa de chapa de bidón. Tras ser tapado la salida superior, se hacían agujeros por todo el alrededor, con un puntero hacia la mitad, para que respirase la carbonera.

F13. Panorámicas del pueblo.

Las imágenes de paisaje son especie de fotografías, postales o panorámicas de ese pueblo, rodeado de no muchas tierras cultivables –los propios carboneros dicen que no existían en esta zona–, pero donde sí se contemplan, el humo procedente de esas carboneras a lo lejos en los montes. Para después mostrar la imagen más en detalle de la propia carbonera.

Durante el cocido del carbón, donde la vigilancia ha de ser máxima, no hay horas, día o noche, ni estación del año, ni hechos meteorológicos, llueva, granice, nieve o haga sol. Para ello se vuelven a cubrir los agujeros, destapar la boca de la chimenea y remover, de nuevo tapar la boca y abrir nuevos agujeros y tapar otros. Unos hablan con entusiasmo y otros con pesadumbre, aunque siempre lo hacen muy bien de sus mujeres que son muchas las que colaboran con las tareas. Para ello, se ve al carbonero rodeado de humo y el pueblo a lo lejos. Hasta tal punto es su dedicación que no bajan al pueblo nada más que los domingos, y cuando podían, viviendo en el monte junto a las carboneras, en chozas e incluso comiendo junto a la propia carbonera.

El carbón una vez cocido, es decir cuando por sus agujeros se veía salir un humo azul, y transcurrido unos 18 o 20 días de su encendido, dependiendo siempre del tipo y de la cantidad de madera utilizada, ya estaba lista para el enfriado.

F14. Panorámicas de carboneras en funcionamiento.

F15. Panorámica de la labor del carbonero.

Eran algunos los que conservaban la tradición de realizar la carbonera en el monte, como era el caso de Tasio, pero la mayoría la realizaban junto al pueblo, por pura comodidad.

Una vez cocido, para enfriar el carbón, se retiraba poco a poco cuanto cubría la carbonera, hasta llegar al carbón, que se apilaban en montones a los que se les rociaba con agua, momento donde el humo era máximo y donde los carboneros se cubrían de un negro intenso.

El domingo era el día que si la carbonera lo permitía se bajaba al pueblo, cubiertos de tizne. Era el día que se acompañaba a misa a la familia, ya que el que no iba podía ser condenado con no ser enterrado en el cementerio, además también era el día que cuando se era joven se asistía a bailar bajo la música de un acordeón para buscar pareja.

En la película se comenta también el compañerismo que había en el trabajo. E incluso se veía esa unión a la hora de comer, que comenzaba con un rezo, y también muchas noches cuando se cocían las patatas. Es curioso un comentario, de lo que se comía diariamente: habas en el desayuno, almuerzo y cena, a veces acompañado de un trozo de pan.

En el montaje son numerosas las imágenes solitarias del pueblo, y también de aquellas donde la mujer realizando sus labores eran protagonistas, quizá porque son las únicas que se quedaban en el pueblo al cuidado de las casas durante la semana, esperando la vuelta el domingo de sus maridos.

Para su venta, tras ser enfriado y por supuesto apagado, se llenaban los sacos de arpillera que se anudaban. Uno de los carboneros comenta que la profesión fue decayendo debido a que cada vez se vendía menos, primero porque estaba muy mal pagado, segundo por la llegada de las cocinas de butano, y por último, por las oportunidades que brindaba la industria haciendo, que la gente acudiera a ellas en busca de trabajo y abandonara las viejas faenas. Los carboneros fueron abandonando su labor porque no veían futuro para su vejez, aunque también es verdad, que algunos con 75 años continuaban trabajando.

Son constantes a lo largo de todo el documental, las numerosas elipsis temporales donde nos corta la imagen y nos traslada a otra situación o lugar.

Armendáriz en muchas de sus entrevistas considera fundamental la trama narrativa para leer sus películas, lo que queda patente en estos documentales que nos ocupan. En ellos nos embriaga una melancolía, una ternura y un afán de superación y de perseverancia, e incluso de proteger y salvaguardar todo aquello que es parte de su memoria, con ayuda de ciertos momentos, pausas, planos largos y tiempos muertos que potencian esos momentos más íntimos, al mismo tiempo que se alterna con la sencillez y cotidianidad de sus protagonistas, de sus lugares, de la luz y con aquellos espacios cargados de claroscuros, sombras, nieblas, silencios y miradas, elipsis, planos subjetivos... intensificados en muchos momentos, por los comentarios, que ayudan a focalizar la mirada en el paisaje y en el ambiente que se crea alrededor de la acción.

Lo que nos queda claro en los paisajes y en el modo de tratarlos ante la gran pantalla, es que Armendáriz y sus personajes son los encargados de trasladarse al lugar donde se rueda, e incluso se mimetizan con él en costumbres, vestimentas, lenguaje y espacio vital, por lo que esa ambientación social resulta un elemento clave en la creación de este cineasta.

Referencias bibliográficas

- Angulo, J., *et alt.* (1998): *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, Fundación Caja Vital Kutxa y Festival de Málaga.
- Armendáriz, M. (2003): “Películas de pastorcillos 2”, en Fernando Lara (coord.). *Doce miradas sobre el cine europeo (El autor y su obra)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, pp. 123-132.
- Armendáriz, M. (2010): “Armendáriz dice que cada vez es más difícil lograr créditos para el cine”. Huesca. República/Efe | Huesca Publicada el 11-06-2010.
<http://www.republica.com/2010/06/11/armendariz-dice-que-cada-vez-es-mas-dificil-lograr-creditos-para-el-cine/>
- Clark, K. (1971): *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Crespo Guerrero, J.M. y Quirosa García, V. (2014): “La visión del medio rural en el cine español de la primera década del siglo XXI. Nuevos valores en tiempo de cambio”. Jaén. *Methaodos.revista de ciencias sociales*, 2014, 2 (2): 286-294.
<http://www.methaodos.org/revista-methaodos/index.php/methaodos/article/view/58>
- Gámir Orueta, A. (2012): “La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine”. Barcelona: *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona, 1 de junio de 2012, vol. XVI, nº 403.
<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-403.htm>
- Gómez Gómez, A. (2013): “Mirar el paisaje para hacerlo productivo”, en Gómez-Tarín, F.J. y Nekane Parejo, N. (Coordinadores) (2013): *Discursos y narraciones en el documental rural: el marqués de Villa-Alcázar*. Cuadernos Artesanos de Latina, La Laguna (Tenerife), pp. 53-72.
- Gómez Gómez, A. (2015): “Modos de hacer y de pensar el documental científico rural”, en *Obra Cinematográfica (1934-1966) del Marqués de Villa Alcázar*. Madrid, Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, pp. 37-48.
- Mata, M. (2015): “Obaba (2005). El universo circular de una comunidad por encima del tiempo”, en Gómez Gómez, A. (ed): *Secuencias del cine rural español del siglo XXI*. Málaga Cedma-Cinemascampo, pp. 49-72.

- Maderuelo, J. (2005): *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada. S.L.
- Milani, R. (2007): *El arte del paisaje*. 2007. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Miró, N. (2008): “La dimensión fílmica del paisaje”, en Maderuelo, J. (2008): *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada Editores, pp. 255-270.
- Nogué, J. (2009): *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva S.L.
- Rodríguez, H. J. (coord.)(2007). *Montxo Armendáriz. Itinerarios*. Cáceres: Asociación Cinéfila
- Roger, A. (2007): *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Sánchez Noriega, J. L. (2012): “Compromiso y creatividad artística en el realismo de Montxo Armendáriz”. *Ámbitos*. N° 21-A - pp. 185-206.

Los lugares de la memoria en los paisajes de “Shoah” de Claude Lanzmann

M^a Dolores García Ramos
Universidad de Córdoba

1. Introducción

PLANTEAR un estudio sobre la representación cinematográfica del genocidio judío nos obliga, sin lugar a dudas, a recurrir al trabajo de Claude Lanzmann. El cineasta francés, desde que en 1985 presentara su gran obra *Shoah*, se ha interesado por dar forma a la cuestión judía²⁰. El crimen colectivo cometido por los nazis entre 1934 y 1945 será ya desde la década de los setenta el núcleo principal de sus trabajos, tema que aborda por primera vez en *Pourquoi Israël* (1973) y luego lo retoma en *Tsahal* (1985). En esta pareja de filmes se reflexiona sobre el sentido de ser judío (Zunzunegui, 2013: s/p).

Pero con *Shoah* se inicia una dilatada serie de textos cinematográficos que actúan como un memorial del Holocausto, con los que pretende sacar a la luz la verdad del desarrollo de los acontecimientos históricos del exterminio judío. Para ello, apela al recuerdo que habita en la memoria de aquellos que fueron testigos directos de la historia. En cierto modo, plantea una búsqueda de respuestas a un tema que,

²⁰ Siguiendo la reflexión que establece Marie-José Mondzain en “La Shoah comme question de cinéma”, para este estudio vamos a emplear el tema de la Shoah no como un problema susceptible de ser solucionado, sino como una cuestión que demanda una serie de respuestas abiertas.

quizá, nunca quedará zanjado (Mondzain, 2007: 30). Este film, se constituye, por tanto, en el inicio de un recorrido por los restos del pasado –visibles o no visibles– que tendrá su continuidad en *Un vivant qui passe* (1997), *Sobibor 14 Octobre 1943, 16 heures* (2001) y *Le dernier des injustes* (2013), obras que, en la misma línea metodológica, son el resultado de una búsqueda incansable, casi obsesiva, por extraer, recuperar y preservar la verdad de la historia, que de otro modo quedaría en el olvido por el inevitable paso del tiempo²¹.

El Holocausto fue un plan escrupulosamente premeditado y orquestado por los nazis que tuvo como fin último lo que sus artífices denominaron la “solución final”, es decir, la aniquilación total del pueblo judío. Una de las peculiaridades de este plan es la casi inexistencia de documentos que den testimonio de lo sucedido y con los que poder reconstruir todos los pasos del proceso; es lo que Pierre Nora denomina “memoria de papel” (Nora, 1997: 31). Este hecho se debe a que fue expresamente ideado para no dejar rastro ni constancia visual alguna de todas las acciones acometidas. Es en este contexto de carencia de imágenes, de rastros visuales, Claude Lanzmann se posiciona frente al tratamiento de la Shoah con la intención de ofrecer una serie de respuestas a la ceguera de la cuestión judía. Para ello, recurre a una dimensión estética que le lleva a recrear la realidad del Holocausto sin la necesidad de mostrar imágenes reales filmadas durante los años del exterminio y apelando, como no puede ser de otro modo, al juego evocador de la memoria²².

Lo que propicia la escritura de este texto en el cineasta, es el deseo, la fuerte necesidad que tiene de saber la verdad, concepto que ponemos

²¹ Hemos de hacer una pequeña apreciación a este tratamiento casi obsesivo de Claude Lanzmann por extraer, recuperar y preservar la verdad de la historia, tal y como he mencionado, ya que esta actitud del cineasta se debe a la precariedad del material con el que trabaja. Es decir, juega con el tiempo en contra y con la fugacidad del recuerdo.

²² El tema de la no representatividad de los crímenes del exterminio judío ha suscitado muchos debates, en algunos casos éticos –casi religiosos– y en otros como consecuencia del devenir de la historia, sobre los límites de la representación del horror. Es por ello, que vemos oportuno sacar a colación, aunque meramente esbozado, la posición de Jean-Luc Godard frente a la de Lanzmann, ya que el primero apela al cine a que muestre para saber la verdad; y el segundo, recurre a lo que no se muestra (Heredero, 2015: 5).

en relación con la argumentación que expone Didi-Huberman al hablar de la estética de la guerra: “para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanzar” (Didi-Huberman, 2008: 12).

En definitiva, la intención de Claude Lanzmann es la de rescatar las huellas del pasado, que de otro modo, habrían sido borradas por completo por el irrefrenable paso del tiempo. Es por ello que juega con la temporalidad de forma magistral, se sitúa en el pasado para tomar posición frente al conflicto. Para acometer este trabajo de recreación, el cineasta juega con el tiempo de la memoria, recurre al presente con la intención de ofrecer una mirada construida desde el testimonio dado por aquellos que asistieron a la barbarie.

En base a lo anteriormente expuesto, en *Shoah*, los testigos, como supervivientes de la “solución final”, se convierten en los protagonistas del relato y en los únicos poseedores de la huella dejada por hecho histórico. De igual modo, a estos se les otorga la capacidad de retrotraerse al pasado para recordar lo vivido y así ofrecer su testimonio (Zunzunegui, 2013: s/p). En este sentido, como explica Pierre Nora: «La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouvert à la dialectique du souvenir et de l’amnésie...»²³ (1994: 24), y en esta vulnerabilidad a los estragos que produce el olvido en la memoria, es donde Lanzmann justifica todo este proceso de extracción de los rastros dejados por la historia.

En el film aparecen varios grupos de personas que ofrecen sus testimonios sobre los guetos y los campos de concentración: los más recurrentes son los protagonistas —ya sean supervivientes, artífices o espectadores del exterminio—, que dan su palabra y su mirada para construir sus relatos sobre el pasado. En base a esto, los sitios en los que tuvo lugar el Holocausto son considerados como testigos de la historia y como contenedores de la huella del horror.

²³ “La memoria es la vida, siempre transmitida por grupos vivos y en este sentido, está en constante evolución, abierta a la dialéctica del recuerdo y el olvido...”. (Traducción libre de la autora).

Por este motivo, es nuestro propósito en este trabajo abordar el análisis del documental desde el papel que ejerce el paisaje, en tanto que es un lugar de la memoria, como mecanismo empleado por Claude Lanzmann para la recreación del pasado. Pues bien, en los siguientes párrafos expondremos un análisis del uso plástico que el cineasta otorga al paisaje en *Shoah*, entendido este como espacio de la memoria.

“Paysage y memoria curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire es liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d’une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation”²⁴ (Nora, 1994: 23).

Con estas palabras, Pierre Nora, dentro de la extensa obra *Les lieux de mémoire*, nos da las claves del significado de los lugares de la memoria, entendiéndolos como espacios en los que el pasado, el rastro de la historia, ha dejado su huella cristalizada o aquellos que acogen trozos del tiempos pretéritos. Estos rastros del pasado los encontramos en diferentes lugares, tales como museos, bibliotecas, archivos, monumentos, en las colectividades e individuos, en las tradiciones y, entre otros, en los sitios históricos, entendidos estos últimos como lugares vinculados a un hecho histórico, en el que se recogen los recuerdos del pasado representativos para una nación, pueblo o colectividad.

En este sentido, el paisaje entendido como parte integrante de los sitios históricos, es definido por Nora como un monumento histórico en el que intervienen diversos agentes, como son el hombre, la naturaleza y el paso del tiempo, implicados en la configuración del territorio, un paso del tiempo que lo dota de un “saber”, es decir, de

²⁴ “El interés por los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria está ligado a un momento particular de nuestra historia. Momento clave, en el que la toma de conciencia sobre la ruptura con el pasado se funde con la constatación de una memoria fragmentada; pero en estos fragmentos aún quedan impresos en la memoria para que pueda ser recuperada”. (Traducción libre de la autora).

unos rastros de conocimiento, topográficos, cartográficos, geológicos o históricos (Nora, 1994: 955).

Así pues, cuando hablamos de un acontecimiento histórico, hacemos referencia a algo que ya no existe en el presente y, es por ello, que debemos entenderlo como trozos que son depositados o que permanecen latentes en los lugares. Es aquí donde el paisaje cobra importancia, al actuar como un recolector y contenedor de los fragmentos que quedan en la memoria de la colectividad, en la cual se fijan las imágenes del recuerdo. Por tanto, y tal y como explica Marcel Roncayolo a propósito de su definición de los paisajes del saber: “le paysage est alors objet de mémoire, carte mentale”²⁵ (Roncayolo, 1994: 997).

Estos sitios por los que ha pasado el tiempo pueden, como hemos dicho, ser unos indiscutibles testigos de la historia²⁶, aunque no siempre se muestren en ellos visibles las huellas del pasado. Es por ello, que el cineasta se vale del paisaje para poder descifrar los rastros de los acontecimientos en él impresos; actúa como mediador entre el presente y el pasado. En cierto modo, se vemos una intención descriptiva de los lugares, tal y como ya lo hicieran los viajeros y las *vedute* pictóricas, fotográficas y literarias, y por qué no, las cinematográficas.

En la línea de lo que venimos exponiendo, Claude Lanzmann recurre al paisaje, como lugar de la memoria, con el propósito de encontrar en él respuestas a la cuestión judía, como ya habíamos mencionado, estableciendo un juego de temporalidades en los que la creación de imágenes recuerdo son decisivas para rescatar la memoria del horror. A este respecto, las palabras de Simone de Beauvoir en el prefacio del guión publicado de *Shoah* vienen a clarificar la intención del trabajo del cineasta:

²⁵ “El paisaje es por tanto un objeto de la memoria, un mapa mental”.
(Traducción libre de la autora).

²⁶ Incluimos a los lugares memoria dentro de los grupos vivos que antes mencionábamos al referirnos a la definición de memoria, ya que son espacios vivos, en constante evolución sobre los que, de igual modo, puede causar efecto tanto el recuerdo como el olvido.

“El gran arte de Claude Lanzmann consiste en hacer hablar a los lugares, resucitarlos a través de las voces y, más allá de las palabras, expresar lo indecible mediante los rostros.

Los lugares. Una de las grandes preocupaciones de los nazis fue la de borrar todas las huellas; pero no pudieron abolir todas las memorias y, bajo los camuflajes –bosques jóvenes, hierba nueva– Claude Lanzmann ha sabido reencontrar horribles realidades” (Lanzmann, 2003: 7).

El paisaje, la palabra y los rostros, concebidos como únicas huellas del crimen nazi que no pudieron ser ocultadas, pero que necesitan ser recuperadas y reconstruidas, como si de un monumento en ruinas se tratase. El cineasta plantea un texto visual con el que exhorta constantemente al espectador a ir descubriendo en los testimonios de los protagonistas el significado de cada uno de los sitios en los que tuvieron lugar sus historias. La palabra es un elemento que resuena siempre en el paisaje del presente y que hace revivir al testigo sus vivencias.

Para ello, plantea una escritura cinematográfica basada en una cuidada selección de cada uno de los elementos que intervienen en las secuencias y, sobretudo, establece una sincronización coherente entre los trabajos de rodaje y de montaje para articular los temas y las imágenes filmadas. No crea una narración cronológica de los acontecimientos históricos, sino que, como explica Zunzunegui, “los temas se anuncian, se despliegan, desaparecen y retornan en modulaciones nuevas” (Zunzunegui, 2003: s/p). Y es por ello, que en *Shoah*, se muestran los diferentes sitios del exterminio siempre repetidos, pero con escrituras cambiantes que hacen hablar a los paisajes mudos para extraer la verdad fragmentada que se esconde tras de ellos (Frodon, 2007: 118).

En definitiva, crea una especie de mapa cinematográfico del horror del exterminio sobre el que él va desvelando y marcando simbólicamente los lugares de la memoria, aquellos que contienen las huellas y trozos del pasado que permanecían ocultos. En ellos se diferencian claramente dos tipos de lugares: los lugares del exterminio y los lugares del refugio. Estos paisajes de la memoria aparecen en este mapa gracias a diferentes escrituras: como paisajes cuya belleza se

balancea entre el pasado y el presente, paisajes evocados, paisajes topográficos y los memoriales. Analicémoslos pues en lo que sigue.

3. Paisajes sincronizados: los lugares del exterminio y los lugares del refugio

Uno de los grandes atractivos de *Shoah* es la forma con la que Claude Lanzmann sitúa a sus personajes en los sitios en los que sucedió la historia. En este sentido, desde el punto de vista de la narración, podemos diferenciar dos espacios cinematográficos. El primero de ellos, es aquel que presentan los lugares que podemos denominar como refugio de las víctimas, convertido en un nuevo hogar forzoso de los supervivientes tras la diáspora. Estos nuevos espacios tendrán sentido solo desde el presente. Y el segundo, es aquel en que se muestran los lugares en los que sucedieron o se gestaron los crímenes nazis. Se trata de sitios que han sobrevivido hasta el presente, enriquecidos por los añadidos que el paso del tiempo les ha ido otorgando. Es por ello, que en estos lugares cohabita una dualidad temporal, es decir, pertenecen al presente, pero son consecuencia y testigos del pasado, que van dejando un rastro que debe ser desentrañado para poder descubrirlos en su totalidad.

En *Shoah*, los supervivientes regresan a los sitios del exterminio desde los lugares donde se refugiaron, gracias a las preguntas con las que el cineasta les insta a realizar un ejercicio de memoria que les lleva a revivir el pasado. En esta línea, Lanzmann, sin recurrir a imágenes históricas (Sánchez, 2000: 306), mediante un uso orquestado del montaje, con el que combina la palabra y los rostros de los testigos, con las imágenes de los espacios de refugio y los del exterminio, transfiere al espectador una imagen mental de los acontecimientos pasados.

A lo largo de todo el film son innumerables las escenas en las que se presenta esta alternancia de espacios. Los bosques, las praderas, las estaciones de ferrocarril, los caminos o los pequeños pueblos que fueron testigos del exterminio, aparecen en constante diálogo con las casas, las ciudades contemporáneas, las grandes avenidas de asfalto y los nuevos paisajes que acogen a los supervivientes huidos.

Uno de los relatos en los que esta sincronización entre los lugares donde se refugiaron los supervivientes y aquellos en los que se produjo el exterminio queda claramente manifiesta, es en aquel de los supervivientes del campo de concentración de Ponari (Vilna) Motke Zaidl e Isaac Dugin. Aquí la imagen enunciativa abre semejanzas entre ambos espacios, pero, como no puede ser de otro modo, se pone de manifiesto la gran distancia existente entre ellos.

El testimonio comienza con un primer plano del rostro de Hanna Zaidl, hija de Motke Zaidl (F1), sereno y atento a la pregunta que Lanzmann le realiza: “¿Por qué despertó en ella tanta curiosidad esta historia?”, con la que ya se nos pone en aviso de la intención del cineasta de dar respuestas y, en esta ocasión, extraer el recuerdo silenciado de un padre a su hija. El personaje femenino, mientras la cámara mantiene su rostro en primer plano, expone su necesidad de saber y entender la verdad de la historia de su padre, momento en el que la cámara se desplaza para recoger el rostro de Motke Zaidl. Seguidamente, aparece la primera referencia visual al lugar de refugio de los supervivientes de Lituania, al introducir el Bosque de Ben Shemen en Israel (F2); previamente solo se habían presentado a los protagonistas del testimonio.

La descripción visual del bosque se realiza mediante un *travelling*, que, en un principio aparece un paisaje mudo, hasta que inmediatamente se introducen las palabras en hebreo de Motke Zaidl. La cámara muestra una imagen en la que la palabra es simbólica y no cobra significado hasta que la voz de la traductora francesa entra en escena: “Todo el lugar se parece a Ponari, el bosque, las fosas. Parece en verdad que allí quemaban los cuerpos. La única diferencia es que en Ponari no había piedras”, a lo que remarca Lanzmann: “Pero, los bosques de Lituania son mucho más densos que los bosques de Israel, ¿no?”.

F1

F2

F3

F4

Como vemos en la imagen (F3), el bosque que aparece al inicio de la secuencia es el de Israel, pero Lanzmann introduce rastros del campo de concentración de Vilna a través de un juego de analogías visuales entre el refugio y el lugar del exterminio. Este último espacio es igualmente interpelado al final del *travelling* con un intertítulo superpuesto al paisaje de Israel, en el que se indica: “PONARI: BOSQUE DONDE MASACRARON A LA MAYOR PARTE DE LOS JUDÍOS DE VILNA” (F4). Obviamente, el bosque de Ben Shemen es capaz de despertar en el superviviente una imagen del recuerdo del campo de concentración lituano, pero sin olvidar las diferencias que los separan, ya que en el lugar de refugio no hay rastros del horror.

Más adelante, se recupera el testimonio de los supervivientes de Vilna, y en esta ocasión el tema seleccionado por Claude Lanzmann para encauzar el relato es el frío que asolaba los campos de concentración

en invierno. La nieve como elemento que despierta el recuerdo en los testigos, la nieve que se depositaba sobre las fosas de los judíos en el bosque Ponari y mantenía los cuerpos en buen estado. Ahora el cineasta presenta el recuerdo del testigo a través de la huella que el recuerdo de la nieve ha dejado en su memoria, una nieve que aún forma parte del paisaje presente de Lituania.

Contrariamente al inicio del relato de los supervivientes, en esta ocasión, como vemos en la imagen (F5), las palabras desde Israel del testimonio de Isaac Dugin se superponen a los paisajes de Ponari, que son descritos, al igual que se hiciera con el bosque de Israel, mediante un *travelling* que recorre todo el paisaje, deteniéndose en los testigos de las fosas semiocultas por la nieve y la vegetación. Estas imágenes completan la primera descripción dada por los protagonistas lituanos, ya que efectivamente, ahora –en Ponari– no hay piedras y los árboles son más altos que los del bosque de Ben Shemen en Israel.

F5

Por último, resulta de especial interés resaltar cómo las palabras del testigo nos explican la obsesión por parte de los nazis de no dejar rastros de las acciones llevadas a cabo para su “solución final”; cómo mandaban extraer los cuerpos de las fosas para que fueran cremados. Pero el recuerdo no pudo ser exterminado de los bosques, y es en este lugar donde Lanzmann encuentra la respuesta a la cuestión de Hanna Zaidl sobre la historia de su padre.

4. La belleza del horror: pasado y presente

“Pourtant je dirais aussi qu’il n’y a pas de plans gratuits, ou de plans esthétisants dans Shoah. Mais une locomotive dans le crépuscule, tous phares allumés, c’est magnifique”²⁷ (Frodon, 2007: 123). Con esta afirmación responde Claude Lanzmann a la pregunta, que Jean-Michel Frodon le realiza en una entrevista publicada en *Cahier du cinema*, sobre la existencia de planos rodados con un sentido puramente estético, en el que simplemente existe una intencionalidad de captar la hermosura del paisaje.

En este sentido, en *Shoah*, se advierte una consciencia estética en relación al uso del paisaje. Las imágenes de Lanzmann están cargadas de una belleza extrema, eso es indudable, pero va más allá del mero uso estético del paisaje al advertir la presencia de un significado oculto bajo los trampantojos visuales del paso del tiempo.

Resultaría un tanto macabro referirnos a los campos de concentración o a los guetos judíos como paisajes bellos, pero no podemos obviar que hoy estos lugares de un valor estético indudable. Volvemos, pues, a recurrir a la huella del hecho histórico oscurecida por el paso del tiempo. Esos campos de flores, el verde de las cunetas o las casas bien adecentadas, son elementos que ocultan el recuerdo, pero Claude Lanzmann recurre a la idealización del presente para escudriñar en el pasado. Así lo justificaba en una entrevista en 1985: “Lo real es opaco. [...] ¿Qué significa filmar la realidad? Hacer imágenes a partir de lo real, es hacer agujeros en la realidad” (Zunzunegui, 2003: s/p). La belleza de los paisajes no puede reemplazar el horror, pero sí podemos hacer agujeros en ella para extraer la memoria y descifrar el significado que esconden los paisajes.

Estos agujeros son una constante a lo largo de todo el documental, donde el cineasta irá creando grietas en los lugares del exterminio para poder extraer el verdadero significado que se camufla tras la belleza impuesta por la mirada del presente. Así pues, la secuencia del río Ner, en Polonia, actúa como respuesta a la cuestión planteada por varios de los relatos que le anteceden, cuyas historias, Lanzmann,

²⁷ “Por tanto, también diré que no hay planos gratuitos, o planos formalmente estéticos en *Shoah*. Pero una locomotora en un crepúsculo, con todos los faros encendidos, esto es hermoso”. (Traducción libre de la autora).

fragmenta, recompone y enlaza como si de una composición musical se tratase, para, como ya hemos dicho, exponer el significado verdadero de este río.

De este modo, el primer relato al que tenemos que recurrir para entender el significado del río Ner, es el que abre *Shoah*, con Simón Srebnik, superviviente de Chelmno, cuyo canto cuando era un niño encandiló a los nazis y le salvó de la muerte. Su testimonio comienza con un idílico viaje en barca, cantando un canto popular polaco, que evoca el camino que diariamente realizaba para llegar al pueblo polaco de Chelmno. Luego, la segunda historia, la de Richard Glazar, superviviente de Treblinka, contada desde Suiza, relata cómo en noviembre de 1942 comenzaron a quemar los cuerpos de este “campo de la muerte”. Y, por último, el relato de los supervivientes de Vilna ya referidos, en el momento en el que describen cómo fueron obligados a quemar los cuerpos de los muertos –muchos de los cuales eran amigos y familiares.

El cineasta parte de la verdad del recuerdo de estos tres testigos para construir una imagen cargada de belleza que tendrá su sentido en el horror del crimen que esconde el lugar de exterminio en el que se encuentra. Por ello, la secuencia está precedida de otra intervención de Simón Srebnik, en esta ocasión siendo entrevistado por Lanzmann en el mismo campo de Chelmno. El superviviente describe detalladamente todo el proceso de quema y desaparición de los restos de los asesinados con estas palabras:

“Un poco más lejos, allá había un zócalo de concreto, y los huesos que no se habían quemado, por ejemplo los huesos de los pies, nosotros los desenterramos con... [...] Era muy fino aquel polvo de hueso. Luego poníamos todo aquello en sacos y cuando ya había suficientes sacos íbamos hasta el río Ner. Había un puente, allí, y los vaciábamos en el Ner”.

Tras la última frase, sin solución de continuidad, la cámara da paso a un largo *travelling* que parte del puente sobre el que lanzaban las cenizas y, posiblemente, sobre el que pasarían los trenes cargados de víctimas con destino al campo de concentración de Chelmno. Sobre

esta imagen se superpone el final del relato de Simón Srebnik: “Aquello se iba con el agua”, hasta que el puente desaparece y el plano se abre para mostrar la inmensidad del río. En este instante comienza a escucharse el canto con el que el protagonista paseaba en barca al principio del documental (F6 y F7).

F6

F7

La imagen muestra un espacio claramente idílico, en pleno atardecer, en el que las luces doradas se reflejan en el agua, creando un intenso contraste con la línea oscurecida de los árboles. El agua, que discurre tranquila, camufla la verdad que la corriente no es capaz de disipar. El paisaje del río Ner, a cuya belleza estética no se resiste Lanzmann, es una consecuencia del horror, de esas cenizas de muerte que dotan de una espeluznante vida a todo este recorrido. Para ello el trabajo del cineasta consiste en perforar el pasado de este lugar de exterminio, para que de este modo brote el rastro y los trozos de realidad que permanecían latentes en la memoria de los testigos y la verdad no la arrastre la corriente.

5. El paisaje evocado a través de la escenificación

A lo largo del film se repiten una serie de secuencias que van más allá de los testimonios de los protagonistas, con las que se busca reforzar la creación de las imágenes memoria en el espectador. Los ejemplos son múltiples, pero tal vez, las más recurrentes son aquellas a las que

el cineasta acude constantemente para evocar el viaje, solo de ida, que realizaban las víctimas judías hacia los campos de concentración.

Para ello recrea desplazamiento que realizaban los trenes y el momento de la llegada a las estaciones en las que se iba a producir la “solución final”. De este modo, en *Shoah* a través de una mirada enunciativa se recorren, en coche o en tren, aquellos paisajes por los que transitaban los trenes cargados de aquellos seres humanos que fueron víctimas de la barbarie, con la intención de que el espectador conozca aquello que ni si quiera aquella “carga” humana pudo ver. Ya sea mediante *travelling* o empleando *zooms* de acercamiento, pero siempre buscando una mirada que reviva aquellos viajes sin billete de vuelta (Frodon, 2007: 114).

Estas secuencias corresponden a una estudiada puesta en escena que no busca materializar en imágenes el recuerdo concreto de un testigo, sino evocar las vivencias de la colectividad en aquellos lugares y extraer, de esta manera, el significado que permanece latente en ellos. Ahora una escenificación evocadora es la que hace hablar al paisaje, sin necesidad de recurrir a la palabra, sino con una construcción formal que los dota de significado propio. Es por ello que recurre a una actuación previamente planificada con la que recrea el momento en el que el tren atraviesa las puertas del campo de Auschwitz II – Birkenau, la llegada en coche a Chelmno o la entrada de la locomotora en Treblinka conducida por el maquinista que durante la guerra repetía este trayecto bajo las órdenes de los nazis.

Analicemos, pues, la secuencia última, la perteneciente a Treblinka. Esta se repite en varios momentos del film, siguiendo, prácticamente, la misma estructura formal. La historia parte de un encuentro fortuito de Claude Lanzmann con el maquinista una noche en el pueblo de Malkinia²⁸, donde vive en la actualidad, y donde comparte con el cineasta el recuerdo de sus vivencias durante la guerra (Frodon, 2007: 117). Este testimonio será decisivo para dotar de significación al sitio de la entrada a la estación de Treblinka.

El relato, en todas las secuencias en que aparece, comienza con la cámara avanzando, colocada sobre un lateral de la locomotora, hacia

²⁸ Un pequeño pueblo polaco cercano a la estación de Treblinka.

el campo de concentración. A medida que el tren se aproxima a su destino, el cartel anunciador de la estación de Treblinka cobra cada vez más protagonismo en el plano, dotando de significación al paisaje; con él se nos anuncia una llegada a un lugar de exterminio. Pero no queda aquí la cosa, ahora es cuando aparece el testimonio mudo del maquinista. El personaje, durante el trayecto, permanece asomado por la ventana de la locomotora contemplando el espacio que recorre el tren. Al cineasta, en esta ocasión, le interesa mostrarnos al personaje observando el paisaje mientras se despierta en él el recuerdo de lo vivido. Cuando el tren llega a término y se detiene frente al cartel de la estación, el maquinista realiza repetidas veces un gesto de degüello, “Una señal muy pequeña en la estación de Treblinka”, tal y como vemos en las imágenes (F8 y F9). Esta mímica es la que dota de significación a Treblinka como lugar de exterminio, es la que nos indica que ese lugar guarda rastros de la “solución final”, que todos los trenes que llegaban hasta ese cartel portaban una “carga” cuyo destino final sería la muerte.

F8

F9

Aquí se produce un pequeño cambio en la forma de desarrollar el rodaje y el montaje de *Shoah*, ya que los planos que se muestran son una mera escenificación de un testimonio expuesto en un momento en el que la filmación no fue posible. Así pues, ¿está atentando contra la veracidad de las imágenes? Con estas palabras justifica el propio Lanzmann esta forma de escritura:

“Si j’ai commis une faute morale, une seule, dans *Shoah*, c’est que je lui ai fait rejouer [al conductor de la locomotora] des choses qu’il m’a dites cette nuit-la. Il m’avait dit qu’il ne tirait pas les wagons avec sa locomotive, qu’il les poussait, lorsque je lui pose la question dans le film je connais la réponse, je le fais jouer. C’est la seule fois, la seule entorse aux règles que je m’étais fixées, mais pour moi c’était si important qu’il le dise”²⁹ (Frodon, 2007: 117).

Con esta construcción, el cineasta hace brotar la verdad del lugar, está evocando la vida pasada del paisaje, una situación que sucedía cada vez que llegaba un tren a la estación. Como nos cuenta Claude Lanzmann, la locomotora que emplea para el rodaje es la que durante la guerra transportaba a las víctimas, pero ya no estaba en uso. Ahora su función es la de dar respuestas, saber más sobre la cuestión judía (Frodon, 2007: 117), y es por ello que la vuelve a poner en marcha para recorrer y hacer revivir al maquinista aquel trayecto, pero ahora sin mercancía.

6. El paisaje topográfico

En la introducción a este artículo expusimos el tema de la carencia de imágenes y documentos para poder reconstruir la verdad de la historia del Holocausto, es a lo que nos referíamos con el término “memoria en papel”, que, contrariamente a lo que venimos argumentando, no se extrae del recuerdo de los supervivientes, sino que la encontramos en materiales de diversa índole conservados en archivos, bibliotecas, museos, entre otros muchos lugares de la memoria (Nora, 1997: 31-32).

²⁹ “Si yo he cometido una falta moral, una sola, en *Shoah*, es que he hecho interpretar al conductor de la locomotora las cosas que él me había contado la noche anterior. Él me había dicho que él ya no conducía los vagones con esa locomotora, que él los empujaba, cuando le hice la pregunta en la película, ya conocía la respuesta, le hice actuar. Es la única vez, la única excepción de las reglas que me he planteado, pero para mí era muy importante que el dijera [su testimonio]”. (Traducción libre de la autora).

Por ello, el proceso de búsqueda de respuestas a la cuestión judía que implica la realización de *Shoah*, lleva al cineasta a emplear otra serie de recursos formales que le permitan obtener más datos sobre cómo se configuraban los campos de concentración o cómo era la “vida” en estos lugares. De este modo, para completar el testimonio de algunos supervivientes, se introduce un nuevo elemento cuyo objetivo pasa por proporcionar una descripción más detallada de las historias relatadas.

En este sentido, no podemos dejar de hacer referencia a los materiales cartográficos empleados en los relatos de dos testigos. Pierre Nora nos habla de la existencia de una serie de documentos que dan una información precisa de la localización de cada uno de los elementos que conforman el lugar en el pasado, que nos permiten identificar los rastros en él dejados, pero, claro está, deben ser descifrados por la lectura de alguien que ha habitado en él (Nora, 1997: 40-41, 1016). Es por ello que Lanzmann introduce mapas y maquetas de los campos de concentración o del gueto de Varsovia para ofrecer una imagen y un análisis más detallados de los lugares del exterminio.

Resultan de especial interés, las secuencias que recogen a lo largo de todo el documental la entrevista realizada a Franz Suchomel, SS *unterscharfführer* de Treblinka durante septiembre de 1942 y noviembre de 1943 (Sánchez, 2000: 308-309), uno de los momentos más sobrecogedores en los que el lugar de exterminio queda perfectamente descrito. El personaje, carcelero del campo de Treblinka, en sus diferentes intervenciones –siempre en alemán–, realiza una exposición precisa y muy detallada del campo de concentración y del proceso de aniquilación de cada uno de los trenes que llegaban. La entrevista queda grabada de forma clandestina, es por ello que las imágenes se recogen desde una furgoneta que queda aparcada en el exterior de la casa en la que está recluido Franz Suchomel, siendo mostradas al espectador a través de la pantalla de grabación.

En la primera intervención de Franz Suchomel, Lanzmann comienza la entrevista solicitándole que haga “una descripción de Treblinka”, y continúa con una serie de preguntas con las que pretende obtener datos precisos del lugar: “¿Cómo era [Treblibka] a su llegada?, ¿Creo

que Ud. llegó a Treblinka en agosto? [...] ¿Y cómo era Treblinka en esa época? [...] Pero podría Ud., por favor, describir con precisión su primera impresión de Treblinka. Con mucha exactitud. Es muy importante”. Vemos en las palabras del entrevistador un fuerte deseo de conocer el punto de vista de uno de los ejecutores del crimen, reclamándole una escrupulosa descripción de todo el espacio en el que se desarrollaron los acontecimientos. El cineasta no oculta su necesidad de saber la verdad y —aunque resulte inaudito—, de intentar entender el porqué de las decisiones acometidas por el Tercer Reich.

Franz Suchomel, en esta primera secuencia, irá describiendo el frenético ritmo del campo —“Treblibka en esa época funcionaba a toda marcha”—, cómo llegaban los trenes procedentes de Kielce, con la “carga” humana que transportaban en condiciones inhumanas. El testimonio continúa con un detallado recorrido por los lugares que se usaban para amontonar los cuerpos de los muertos, y para ello recurre a un plano del campo de Treblibka como documento visual que otorga veracidad topográfica a sus descripciones.

A través de una perfecta sincronización entre las palabras y los gestos de Franz Suchomel, la cámara con una mirada enunciativa irá describiendo e incidiendo en cada uno de los sitios detallados por las palabras del testigo y que señala con un puntero o con la mano: “[Los cuerpos] Fueron amontonados aquí, aquí, aquí y aquí (F10 y F11). Eran miles de humanos apilados unos sobre otros...”. A lo que Lanzmann remarca y señala: “¿En la rampa? Y Suchomel responde: “En la rampa. Apilados como leña. Pero también, había otros judíos, vivos, que llevaban allí dos días esperando, pues las pequeñas cámaras de gas no daban abasto. Funcionaban día y noche” (F12). Con esta escritura, el cineasta pretende crear en el espectador un mapa mental real de la actividad del campo de concentración y exponer la verdad de todo el proceso de exterminio que tuvo lugar en este sitio.

Por último, la secuencia se completa con la introducción del paisaje del exterminio, sincronizado con las palabras del testigo, en el momento en el que su relato explica su llegada a Treblinka y cómo un brigada les “enseñó el campo”; en este momento, se introduce un picado mediante el cual la cámara toma distancia y describe a vista de pájaro el lugar señalado en el mapa. La voz, nos habla del horror que esconde el lugar vivido en primera persona, pero no nos describe el

espacio tal y como hiciera en los planos anteriores sobre el mapa del campo de concentración. Ahora la imagen nos muestra el rastro de la muerte, los fragmentos que quedan de las acciones llevadas a cabo por el testigo, es decir, la secuencia recorre el cementerio actual construido sobre el paisaje de exterminio que fue Treblinka, las huellas de las cámaras de gas, las fosas y el bosque de fondo, con la intención de reconstruir los pedazos del pasado que quedaban en este lugar, que, en definitiva están insertos en la topografía del terreno gracias a los recuerdos del personaje y de las huellas que sobreviven en el paisaje.

F10

F11

7. El paisaje como memorial

Como hemos ido desarrollando, la significación de la construcción de paisaje en *Shoah* actúa claramente como un memorial a los muertos – asesinados– judíos en aquellos lugares de exterminio. Los memoriales son entendidos como testimonios silenciosos de los espacios de la memoria (Sánchez, 2000: 313). En este sentido, los entendemos como un monumento a los muertos erigido a instancias de una comunidad que necesita perpetuar el recuerdo de una batalla acaecida en un sitio determinado. Thierry Dufrêne los define como algo preciso, que va más allá de lo simbólico y “que s’établie le lien, la fusion même de la mémoire a l’événement”³⁰ (Dufrêne, 1997: 365).

³⁰ “Que actúa como enlace, entre la memoria misma y el evento”. (Traducción libre de la autora).

F12

F13

En base a estas premisas, podemos entender que *Shoah* es un memorial del Holocausto nazi al actuar como enlace entre la memoria y el acontecimiento histórico. Pero desde un punto de vista de la construcción del paisaje fílmico, detectamos que Lanzmann, de forma individualizada, describe los memoriales levantados en los lugares del exterminio a través de una mirada enunciativa. Esta construcción la podemos ver en el Memorial a los judíos asesinados en el campo de concentración de Treblinka, al que hemos aludido al hablar del testimonio de Franz Suchomel, y cuya aparición será reiterada a lo largo de todo el film.

En las imágenes que muestra el cineasta del Memorial de Treblinka aparece un cementerio repleto de lápidas dedicadas a los lugares de exterminio donde se produjeron en unos casos los gaseamientos y en otras ocasiones las cremaciones, tal y como vemos en la imagen dedicada a la lápida de Częstochowa (F13); lápidas desiguales, puntiagudas y vacías –ya dijimos que el mandato era que no podía quedar rastro alguno de los cadáveres–, pero que representan la memoria de los cuerpos pulverizados; y lápidas de piedra, con el material elegido para construir las cámaras de gas. Todo este valle estará coronado por el memorial propiamente dicho, monumento en el que confluyen todas las miradas realizadas sobre el paisaje

Claude Lanzmann, en las diferentes secuencias en las que aparece este lugar, construye este paisaje desde una mirada enunciativa de la cámara que avanza lentamente desde la espesura del bosque (López, 2009: 33-34). De esta forma, como vemos en la imagen, crea un

camino que recorre todo el paisaje hasta fundirse en la materialidad pétrea del memorial (F14). Toda esta construcción, como hemos venido viendo a lo largo de nuestra exposición, está en plena concordancia con el testimonio de los supervivientes.

En definitiva, en *Shoah* el paisaje se trata como un testigo más del horror, con la única diferencia de que necesita de la palabra hablada y de un trabajo de reconstrucción para poder recomponer los trozos de la historia por él dispersos. Los lugares de la memoria en el film serán los guardianes de muchas de las respuestas que demanda la cuestión judía, pero, tal y como ha demostrado el cineasta en sus trabajos posteriores, la búsqueda de la verdad no termina con este trabajo, sino que, posiblemente, quedarán más huellas del pasado aún ocultas por la espesa vegetación con la que el paso del tiempo ha recubierto estos lugares.

F14

Referencias bibliográficas

- Didi-Huberman, G. (2008): *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dufrêne, T. (1997): “Mémoires de la Résistance et monuments de la déportation en Rhône-Alpes”, en VV AA. *L'esprit des lieux : le*

- patrimoine et la cité* (Dir. Daniel J. Grange y Dominique Poulot). Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Frodon, J-M. (2007): “Le travail du cinéaste, entretien avec Claude Lanzmann”, en VV AA. *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle* (Dir. Jean-Michel Frodon). París: Cahiers du Cinéma.
- Herederó, C.F. (2015): “Cineastas frente a la Shoah”. *Caimán. Cuadernos de cine*, nº 36, p. 5.
- Lanzmann, C. (2003): *Shoah*. Madrid: Arena Libros.
- López, H. (2009): “Shoah, una estación de invierno. Notas sobre el tratamiento del zoom en Shoah (Claude Lanzmann, 1985) a partir del artículo “Poder de la palabra, de Santos Zunzunegui”. *Revista Pausa*, 11, octubre, pp. 30-40.
<http://revistapausa.blogspot.es/1300038240/n-mero-11-zoom/> (última consulta 27/06/15).
- Mondzain, M-J. (2007) ; “La Shoah comme question de cinéma”, en VV AA. *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle* (Dir. Jean-Michel Frodon). París: Cahiers du Cinéma.
- Nora, P. (1997): “Entre mémoire et histoire”, en VV AA. *Les lieux de mémoire* (Dir. Pierre Nora). Francia: Quarto Gallimard.
- Roncayolo, M. (1997) : “Le paysage du savant”, en VV AA. *Les lieux de mémoire* (Dir. Pierre Nora). Francia: Quarto Gallimard.
- Sánchez-Biosca, V. (2000): “Shoah : le lieu, le personnage, la mémoire”, en VV AA. *La Mise en scène* (Dir. Jacques Aumont). Bruxelles: De Boek Université.
- VV AA. (2007): *La construcción social del paisaje* (Ed. Joan Nogué). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Zumalde, I., Arocena, C. y Zunzunegui, S. (2010): “Imágenes del otro: el cine en la comprensión de la discriminación”. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, vol. 7, nº 1, pp. 79-94:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82312576006> (última consulta 27/06/15).
- Zunzunegui, S. (2003): “El poder de la palabra”, en *Letras de cine*:
<http://letrasdecine.blogspot.com.es/2008/10/poder-de-la-palabra.html> (última consulta 27/06/15).
- Zunzunegui, S. (2013): “Lo viejo y lo nuevo”. *Caimán. Cuadernos de cine (2007-2012)*. Madrid: Cátedra.

La inscripción del cuerpo en un espacio-tiempo en transformación en *Petit indi*

Marina Parés Pulido

Universidad París Ouest La Défense

m.pares@hotmail.es

Perfil en Orcid ³¹ y en Google Académico ³²

1. Introducción

SE podría decir que la presencia de cualquier cosa en el cine solo puede ser entendida como su inmediata ausencia y viceversa. Dejando a un lado los problemas ontológicos que una afirmación de estas características pueda suscitar, el cine (al menos en un sentido clásico) podría concebirse como el arte del “esto ha sido” de Barthes.

En cualquier caso, registrando todo aquello que alguna vez estuvo frente al objetivo, el cine nos ha mostrado desde sus inicios un sinfín de cuerpos. Cuerpos de muy diversa índole, que van desde aquellos de los *figurantes* de las vistas Lumière (siguiendo a Nacache (2005), el término ‘actor’ parece ser aquí inadecuado), hasta las grandes estrellas del *star-system*; hay cuerpos que ensalzan el modelo canónico de belleza o que lo contradicen; que forman parte de una multitud indiferenciada o a los que sin embargo su especificidad es puesta en relieve. En fin, son cuerpos que actúan (o que al menos virtualmente

³¹ <http://orcid.org/0000-0003-1334-1413>

³² <https://scholar.google.es/citations?hl=es&user=7W5-arAAAAAJ>

podrían hacerlo) y que vagan por un espacio delimitado antes que nada por el propio encuadre de la cámara.

Por otro lado,

“el cine ofrece una imagen figurativa en la cual, gracias a un cierto número de convenciones [...] los objetos fotografiados son reconocibles. Sin embargo, el simple hecho de representar, de mostrar un objeto [...] implica que se quiere decir algo a propósito de ese objeto”³³ (Aumont, 2012: 63).

Ahora bien, si es cierto que todo objeto es el *contenedor* de un discurso desde el momento en el que aparece en la pantalla, ¿qué sucede con ese objeto tan particular que es el cuerpo humano, que normalmente no solo implica la actualización de un discurso externo, sino que produce uno propio? Dicho de otra manera: ¿qué conlleva la representación del cuerpo en una película que además se declara de tipo realista como es *Petit indi*?

Para intentar responder a esta pregunta, veremos en un primer momento una pequeña síntesis sobre cómo puede abordarse el realismo de una película para pasar, en un segundo momento, a considerar la relación que guarda el espacio y el tiempo fílmicos con esta voluntad de realismo. Finalmente, en una tercera parte, se desarrollará el vínculo del cuerpo con este contexto diegético.

2. Consideraciones previas: la ficción y el realismo

Partiendo de esta base, tradicionalmente en el cine se ha hecho la distinción entre dos grandes macro-géneros: si esos cuerpos no se representan a sí mismos sino a otros, normalmente pertenecientes a personajes creados por un guionista, y los espacios son contruidos o decorados que rodean la acción, nos encontramos en el campo de la ‘ficción’. En cambio, si esos cuerpos se representan a sí mismos en la

³³ “[...] Le cinéma offre une image figurative où, grâce à un certain nombre de conventions [...] les objets photographiés sont reconnaissables. Mais le seul fait de représenter, de montrer un objet [...] implique que l’on veut dire quelque chose à propos de cet objet”. Traducción propia.

exhibición de su propia historia, a *priori* no guionizada, al igual que los escenarios que no son una ambientación de esta historia ficticia, el film será entonces un ‘documental’.

Retomando la cuestión anterior del discurso ligado al cuerpo, podríamos decir que en una ficción el cuerpo del actor sería portador del discurso sobre sí mismo, en tanto que material profílmico; del texto que figura en el guión, y de su propia forma de decirlo, de *actuar*. En el documental, en principio nos encontraríamos solo con dos de estas características, descartando la relativa al guión. Sin embargo, ¿podría reducirse a esta falta la diferencia en la experiencia espectral con respecto al actor de ficción y al del documental?

Además y pese a esta primera definición, las fronteras entre documental y ficción no son tan claras, pues como afirma Godard (1985: 144), “todas las grandes películas de ficción tienden al documental, como todos los grandes documentales tienden a la ficción”³⁴. Así, una película de ficción –como todo proceso creativo– se encuentra fuertemente influida por el contexto de su producción. Asimismo y extrapolando, toda película constituye un documental de su propio rodaje, estrictamente hablando: recoge algo que alguna vez ocurrió, como ya habíamos señalado en la introducción.

El documental no es “un simple proceso-verbal de la realidad, sino la obra elaborada (y a veces, puesta en escena) de un autor”³⁵, según Pinel (2008: 92). A esta definición, sin embargo, podría cuestionársele la frase entre paréntesis: si entendemos que por el mero hecho de ser filmado, en todo objeto reside un discurso, éste pasa a ser puesto en escena (sin mencionar otros recursos habituales del documental, como el dispositivo de la entrevista).

En cualquier caso, no avanzaremos más en esta dicotomía difusa entre ficción y documental, ya que escapa al objeto de estudio: *Petit indi*, que a pesar de presentar ciertos rasgos que pueden parecer propios del documental, es una ficción. Sin embargo, parece situarse

³⁴ “Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction”.

³⁵ “[Le vrai documentaire] n’est pas un simple procès-verbal de la réalité mais l’œuvre élaborée (et quelque fois mise en scène) d’un auteur.

en uno de los intersticios entre estos dos macro-géneros más poblados: el realismo.

Como señala Thibaudeau (2008: 95) “la aparición de un realismo depende estrechamente del contexto *estético* en el que se produce”. De esta afirmación se pueden sacar las siguientes consecuencias: hablamos de *un* realismo, no *del* realismo, lo que despoja a esta estética de su carácter absoluto para situarlo en un plano más relativo y evolutivo. Por otro lado, que es una convención estética y que, como tal, solo puede entenderse en relación al resto de la producción existente en la misma disciplina artística. A su vez, Aumont (2012: 95-105) sostiene que si se puede hablar de realismo cinematográfico es gracias, en primer lugar, a su propia materia expresiva³⁶; en segundo lugar, al tema del film en cuestión; y en tercer y último lugar, a su verosimilitud³⁷.

Por tanto, al entender que todos estos parámetros constituyen la base del realismo, nos situamos más en la línea revisionista que hace Thibaudeau (2008:95-98) sobre las consideraciones del realismo de Bazin que en la propuesta del propio Bazin. Él distinguía como polos opuestos el realismo de captación (que privilegia lo afílmico, esto es, un cierto carácter documental y de improvisación) y el realismo de reconstrucción (que busca identificarse con la realidad). En cambio, aquí estos polos no son ya excluyentes sino que están articulados, como sucede en el caso de *Petit indi*.

Así, volviendo a lo esbozado anteriormente, podríamos decir que más que rasgos de documental, *Petit indi* (y en general, el cine de Recha) es una síntesis entre estos dos tipos de realismo, como veremos más en detalle.

En cualquier caso, estas consideraciones nos permiten detallar un poco más la problemática ya enunciada: ¿qué constituye el afílmico y

³⁶ Aumont pone asimismo de manifiesto el carácter relativo del realismo de la materia cinematográfica, que viene dado más por su relación con las demás artes que con la realidad misma (por ejemplo, el cine en blanco y negro ya era considerado como realista).

³⁷ Lo verosímil viene dado a su vez por la sintonía del film con los valores que rigen la opinión pública, los códigos narrativos y el efecto género.

qué el profílmico en *Petit indi*? ¿Podría considerarse que los actores/personajes actúan como mediadores entre ambos?

2. La articulación entre el realismo de captación y de representación: la cuestión del espacio y del tiempo

Petit indi (2009) narra la historia de Arnau (Marc Soto), un joven de diecisiete años apasionado de los animales cuyo objetivo es conseguir el dinero necesario para pagar a un abogado que sea capaz de hacer salir de la cárcel a su madre. Sin embargo, la situación económica de la familia es complicada: entre su hermana (Eulalia Ramón), su tío (Sergi López) y él apenas llegan a pagar el alquiler de la casa de Vallbona, un barrio barcelonés aislado por las autovías que lo rodean. El tercer hermano, interpretado por Eduardo Noriega, apenas se dejará ver por casa, pues viaja de continuo. Arnau, con el fin de conseguir el dinero necesario, apuntará a su jilguero a un concurso de cantos, resultando ganador. Sin embargo, la situación económica va cada vez peor, pues un hombre le roba a Arnau el dinero destinado a pagar el alquiler mensual, por lo que decide vender el jilguero muy a su pesar. Pero en el mismo momento de la decisión, un zorro que había recogido y cuidado, obedeciendo a su naturaleza, acaba con todos los jilgueros de Arnau.

Si retomamos la articulación anteriormente propuesta y nos quedamos a este nivel tan solo epidérmico de análisis, podríamos decir que *Petit indi* es ante todo un film realista de reconstrucción. De esta manera, el mundo diegético tiene por objetivo identificarse con el real, con situaciones ya contempladas en el guión y que se hallan entre “lo normal y lo anormal, lo cotidiano y lo excepcional, lo íntimo y lo colectivo de acuerdo con unas proporciones que parezcan plausibles” (Thibaudau: 2008, 96).

Sin embargo, un rápido análisis de la imagen nos permite la posibilidad de situarnos en el otro polo y decir que el film es de captación: como se puede ver, la naturaleza y el contexto urbano, si no preceden a la creación, al menos determinan la narración. Resultaría difícil imaginar esta historia teniendo lugar en un barrio que no estuviese entre la ciudad y el campo sin mostrar grandes

modificaciones en la trama (la situación de Arnau nos parecería entonces *inverosímil*). Esta primera premisa, fácilmente discutible (se escribe el guión y luego se busca una localización que se adecue a éste), se ve reafirmada por el tiempo preciso de grabación. No es solo el espacio, sino el momento histórico el que cobra una importancia fundamental: es el cambio del barrio, concretado en las obras para construir las vías del AVE, mostradas en diversas ocasiones e incluidas en la diégesis.

Petit indi pertenece entonces a un realismo que “no parte de la copia del mundo sino de su exploración visual” (Quintana, 2005: 22): es el cineasta el que *va* al paisaje, dejando que el profílmico sea determinado en parte por el afílmico. Esta lectura, sin embargo, debido a su carácter necesariamente extradiegético, solo puede ser confirmada haciendo recursos a elementos paratextuales. Es por esto por lo que se revela como necesario aludir a dos curiosidades en torno al rodaje que tienen que ver con dos lugares diegéticos: las obras del AVE y el canódromo.

El guión se comenzó a escribir en 2004, situando la acción en el mismo barrio de Vallbona. Sin embargo, debido a las obras del AVE, cuando la grabación comenzó ciertas localizaciones habían cambiado respecto a las inicialmente previstas. Así que el guión cedió paso a la realidad, adaptándose a ella: como se comentaba anteriormente, es el cineasta quien va al mundo. En esta línea, Joaquim Jordà señala que es “la puesta en escena lo puede digerir todo, lo que no puede digerir nada es el guión”³⁸ (Àubia, 2003: 25). En este sentido, podría decirse que:

“el realismo moderno decide ir directo a la naturaleza para observarla y provocarla, para poder capturar de este modo una verdad esencial que, bajo ningún pretexto, se encuentra en la imaginación sino en el interior de las propias cosas. Para llevar a cabo este proceso es fundamental considerar el rodaje como el momento esencial de la creación [...] el cine se abre a los múltiples incidentes documentales propios del azar” (Quintana, 2005: 17).

³⁸ En una conversación con Marc Recha, transcrita en *Quaderns del CAC*, número 16.

Hasta cierto punto, esta premisa de rodaje inscribe al cine de Marc Recha en la línea trazada por otros como Pialat o Cassavetes, en el que se incorporan escenas que no estaban previstas surgidas de diversos accidentes del rodaje (basta con pensar en la escena en la que se rompe la cama en *Loulou*, 1980). Es la posibilidad del azar, que “no se puede producir si no se llega al rodaje con todo pensado y preparado antes de comenzar” (Àubia, 2003: 25). Es decir, el guión se impone como una construcción previa que, sin embargo, ha de ser permeable a la posterior realidad del rodaje (propósito propio del realismo de captación que se acerca al documental)³⁹.

La segunda de estas anécdotas tiene que ver con el Canódromo. Éste había sido clausurado en 2006, antes de que el rodaje comenzara, por tanto. En un movimiento contrario al anterior, es el guión aquí el que se impone a la puesta en escena: con el fin de recrearlo tal y como era, se volvió a abrir e incluso a pedir a antiguos asiduos del lugar a participar como figurantes. Así, desde este punto de vista podría afirmarse que se trata de un realismo de representación, una especie de resurrección frente a la cámara de un tiempo pasado y preciso.

Si se tiene en cuenta que el canódromo está reflejado fielmente para constatar un mundo que ya no existe (un ‘esto ha sido’ anterior al ‘esto ha sido’ barthesiano), a la vez que se inmortaliza un cambio (reformulando la frase, un ‘esto ha estado siendo’), se podría decir que nos encontramos en una especie de doble temporalidad dentro de la “momificación del cambio” de André Bazin. Así, la búsqueda de realismo “no responde [...] a una pretensión cognitiva –no se trata de describir o afirmar un estado de cosas del mundo–, sino a la mencionada obsesión subjetiva: el deseo de vencer la temporalidad” (Esqueda, 2012: 8). Es la visión del cineasta, donde la conjugación de los dos tiempos de cada tipo de realismo da pie a la temporalidad final fílmica, a la momia del cambio final por así decirlo.

Es de aquí de donde se desprende la importancia del espacio-tiempo: en *Petit indi* se (re)construye un momento histórico preciso a la vez que anacrónico, que pasará sin embargo desapercibido si no se

³⁹ O como señala Quintana (2005: 22), “a partir de este paisaje se teje un relato de ficción que puede ser alterado continuamente por los acontecimientos y por las múltiples circunstancias del azar”.

conocen los detalles paratextuales. Ahora bien, es precisamente por esto por lo que la coordenada temporal cobra un rol fundamental: a pesar de no ser precisa en la realidad, por cuanto lo es en la ficción se revela como un componente de gran peso.

Cabe destacar que el espacio diegético fílmico es uno limítrofe, como venía haciendo ya Recha en sus películas anteriores. Es una forma de dejar constancia de que en “las nuevas sociedades posttecnológicas, las fronteras pueden encontrarse en cualquier sitio: por ejemplo, en los barrios periféricos de las grandes ciudades” (Losilla, 2005: 137). Este espacio fronterizo en pleno cambio queda ya definido desde la animación que compone los títulos de crédito iniciales del film. En ésta, el jilguero de Arnau recorre diferentes lugares que guardan una estrecha relación con la trama, pasando del río a varios espacios urbanos, entre los que se encuentra por ejemplo representada la industria.

En esta introducción animada puede verse también ya uno de los temas que explorará la película: es la frontera que se venía comentando, que no solo es física sino metafórica (la relación libertad, naturaleza, encarcelamiento y urbanismo). De esta manera, ya desde los títulos de créditos se nos muestran las “dos grandes vertientes [del mundo rural]: la naturaleza socializada con [...] carreteras, pueblos y actividades humanas y una naturaleza silvestre a la vez que cósmica” (Thibaudeau: 2008, 99). Esto queda ilustrado, por ejemplo, con el cambio del color con el que se representa el dibujo del jilguero: si bien durante el principio de los créditos es blanco, en el momento en el que se encuentra con Arnau y es metido en una jaula, se vuelve negro.

En cualquier caso, es sobre esta dialéctica ciudad/rural (a la que volveremos en más detalle) en continuo intercambio que se construye este espacio fronterizo en el que se mueven los personajes de *Petit indi*.

4. La inserción del cuerpo en la naturaleza

Vallbona, el barrio en el que se ambienta el film, se presenta como “un pedazo de tierra en los márgenes de Barcelona, que no es ni la ciudad ni el campo, sino un hueco entre los dos, que asombra por su belleza y que susurra la vida confusa entre hombres y animales”⁴⁰ (Thabourey, 2010: 55). Este carácter del espacio parece trasladarse también al personaje de Arnau: de hecho, en los títulos de crédito anteriormente comentados, su dibujo aparece en seguida sobre un fondo verde, tras unos juncos.

Esta idea continuará en el plano que sigue a los títulos de crédito. Así, en éste puede verse en primer término tras una jaula, al jilguero de Arnau. Poco después, gracias a un cambio de enfoque, aparecerá Arnau, observándolo cantar.

Tras unos segundos aparece, sin cortes, la banda de sonido, que no es otra que el canto del pájaro, y sobre fondo negro se inserta el título de la película. El título da paso a un plano general con poca profundidad de campo, en el que se ve a Arnau caminando cabizbajo entre matorros, con la autovía de fondo ya desenfocada. Los dos siguientes planos, cada vez más abiertos, recogen también al chico caminando, esta vez atravesando un puente igualmente rodeado por matorrales. En los siguientes, se le verá llegando a su casa; apareciendo por primera vez otra figura humana: la de los vecinos. Durante todo este recorrido, sin embargo, permanecerán siempre en

⁴⁰ “Il a choisi cette fois un lambeau de terre en marge de Barcelone, qui n’est ni la ville ni la campagne, mais un entre-deux sidérant de beauté, bruissant de la vie confuse des humains et des animaux”.

primer término la vegetación seca, con el sonido ambiente bastante alto en el que predomina el canto de unos pájaros.

Una vez que el chico llega a casa, puede verse cómo se presentan sucesivamente, más a través de gestos que de palabras, otros personajes. Arnau, a excepción de un saludo a los vecinos, permanecerá callado todo el tiempo aun cuando su hermana le pregunta directamente “¿Mañana vas a ir a ver a mamá a la cárcel?”. De hecho, pese a aparecer en casi todos los planos, no hablará hasta pasados algo más de unos diez minutos del film.

Es decir, que el personaje queda presentado más por lo que dicen los demás sobre él, por sus gestos y por la puesta en escena de su cuerpo, en constante movimiento por estas zonas a medio camino entre lo urbano y lo natural, que por lo que él pueda expresar sobre sí mismo.

Sin embargo, gracias a los planos generales, con una gran profundidad de campo en los que la figura humana no queda destacada, podríamos pensar que en estos diez primeros minutos de presentación, el entorno queda definido como un personaje en sí y no como mero contexto. De esta manera se establece una especie de relación no sólo de equiparación, sino de simbiosis entre ambos: a diferencia de los otros personajes, cuya presencia en la casa o en la obra parece estar destinada a la socialización con las otras personas, Arnau siempre está caminando en compañía de la naturaleza, callado.

Parece así ir en la línea del nuevo tipo de cine que Losilla (2007: 115) comenta, en el que “los cineastas más radicales de la actualidad empiezan a pensar que el mundo de hoy es cualquier cosa menos comunicable [...] [que] se expresa mediante viajes a ninguna parte, es decir, a la oscuridad de lo incognoscible”. Son películas que se llenan de silencio, con personajes que vagan por territorios vacíos, situados siempre en los márgenes.

Así, Arnau se inscribe en la línea de los personajes habituales del director catalán, como los hermanos de *Dies d'agost* (2006) o los de *Les mans buides* (2003): son “personajes no idealizados, sin destino excepcional, complejos y presentados desde sus comportamientos externos y cotidianos [...] los diálogos son escuetos, son personajes taciturnos que hablan poco de sí mismos” (Thibaudeau: 2008, 103).

Recha propone de esta manera “todas sus ficciones desde abruptas tierras de nadie, territorios al margen de la historia y de la geografía del país, donde seres solitarios y desclasados ni siquiera se molestan en buscar su lugar en el mundo” (Losilla, 2005: 137). Sin embargo, estas afirmaciones no sabrían tomarse, en el caso de Arnau, sino con una cierta reticencia. Si bien es cierto que es un personaje solitario que vaga por estos márgenes territoriales e *históricos*, hasta cierto punto no podría afirmarse que no se molesta en buscar su lugar: él ya lo ha encontrado, y es en ese lugar fronterizo.

En esta misma línea, aunque menos en comunión con la naturaleza, se encuentra su hermana Sole, quien se niega a mudarse a otro barrio más urbano alegando que así, cuando vuelva la madre de la cárcel, se encontrará todo como era antes. De esta manera ambos personajes “se relacionan con la naturaleza impuesta, agreste pero benefactora, imponente y cómplice” (Sánchez Cardona, 2007: 5): si ese mundo casi rural les retiene, perjudicándoles desde el punto de vista material, es porque encuentran en él un lugar de reposo. Como señala Thibaudau, la naturaleza no se ve entonces como un espacio idealizado, no es “el *locus amoenus*, fuera del tiempo y de las contingencias de la realidad” (2008: 101).

En el otro extremo de la relación con la naturaleza, al menos a priori, encontramos a los otros dos personajes principales: el tío Ramón y el tercero de los hermanos, Sergi.

Este segundo se presenta como un personaje que ha venido de fuera para quedarse ‘un tiempo’ (dimensión que queda enfatizada con su llegada en una moto de Correos, como si fuese un envío), quizá para buscarse a sí mismo en este ambiente rural, al igual que sucede con el médico de *L’arbe de les cireres*, 1998). En este sentido, también se puede ver en él el personaje que vuelve al hogar, como si hubiese partido de allí “para volver, en otro proceso circular, por lo que el choque ocurrido ante el viaje nunca implica la asimilación” (Sánchez Cardona, 2007: 3). Es por esto por lo que no podríamos catalogar a Sergi como el polo opuesto a los otros dos hermanos, como el personaje representante del urbanismo que llega al ambiente rural.

En otras palabras, es el personaje que llega de una forma descontextualizada de vuelta al hogar, que no sabe cuánto se va a

quedar ni cuánto hace que no vuelve a casa pero que, sin embargo, forma parte de ésta. Es el hermano que le da a Arnau noticias del ‘mundo’ exterior, diciéndole que ha visto a su padre o que va a ser muy difícil conseguir un juicio justo para su madre. Pero también es el que intenta protegerle de este mismo mundo, instándole a dedicarse en el concurso de los jilgueros (en otras palabras, a que permanezca un tiempo más en ese mundo fantasioso), en vez de comenzar a trabajar como halconero. También es el único de los tres hermanos que habla de salir no sólo del barrio, sino de Barcelona: en un momento dado, le dice a Arnau que deberían coger un avión e ir al Pacífico con la madre en cuanto ésta salga de prisión.

El otro personaje que remite al exterior de este lugar fronterizo es el tío Ramón. La primera vez que aparece en el film, lo hace de espaldas, con una música desenfadada de acompañamiento, en un plano general en el que avanza hacia el fondo de éste. Este plano está dividido en dos partes por un árbol, que separa el río de la tierra y de las vías del tren, la naturaleza del espacio humanizado. El tío Ramón, que se detiene para coger un fruto del árbol, se sitúa en la parte derecha de la imagen: así, al estilo de lo que sucedía con Sergi, el personaje parece mostrarse como una presencia que si bien tiende a inscribirse en el mundo rural, no pertenece a él.

La llegada de Sergi y primer plano en el que aparece el tío Ramón

El siguiente plano es un detalle de sus zapatos que, a pesar de no ser deportivos como los de los demás personajes, están cubiertos por el polvo de la tierra. Este plano es seguido por otro en el que saca dinero de un bolsillo de su camisa y se lo da a Sole. Solo entonces se hará un plano sobre el rostro del tío Ramón, que no se había visto de frente hasta entonces. En este momento, Sole le explica en voz

through que Sergi no contribuye con el dinero necesario del alquiler. En lo que parece ser otra réplica a la aparición de Sergi, se discute sobre ciertos aspectos pragmáticos, materiales: así, es como si estos personajes no comprendiesen la voluntad de Sole y Arnau de quedarse en la naturaleza, como si en el carácter de retención anteriormente comentado de ésta fuese el aspecto de la imposición y no el de la complicidad el que primase.

Por otro lado, su afición a las carreras de perros podría situarse en una lógica parecida: la relación con los animales se puede medir en función de su rentabilidad económica. En cualquier caso, y al igual que Sergi, este personaje queda definido también como uno que está a medio camino entre lo ‘urbano’ y lo ‘rural’.

Así pues, los personajes parecen formar una especie de gradación continua que traduce la gama de relaciones entre ser humano y naturaleza, en la que un polo es Arnau y el otro sería el tío Ramón. Esta confrontación, o más bien complementariedad, es una componente habitual y central en las películas de Recha, en las que

“El entorno que rodea a sus personajes limita en su magnitud y se conforma como espacio de meditación y esparcimiento, de rompimiento de la claustrofobia y ausencia de los espacios interiores. Se pasean, recorren lo circundante por lo tanto la naturaleza representada es dinámica. [...] El paisaje es alterado por el hombre y el hombre por el paisaje, tanto en un sentido físico como cognitivo.” (Sánchez Cardona: 2007, 6).

Es decir, que naturaleza y lo urbano están en una relación simbiótica, alterándose mutuamente. En *Petit indi*, el ser humano afecta a su entorno en dos grandes rasgos: el primero y el más evidente, la progresiva urbanización de la zona. Las obras del AVE ya comentadas cumplen a este respecto una función metonímica. En este sentido, no resulta paradójico que los mismos personajes que no quieren emanciparse de este lugar fronterizo trabajen en la obra, aunque seguramente acabe por cambiarlo y hacer que la acción humana se imponga como la componente dominante.

En segundo lugar, este dualismo naturaleza/industrialización se puede ver también trasladado en la relación directa que hay entre seres humanos y animales: en concreto, en las carreras de perros y en el concurso de jilgueros. A este respecto, y retomando lo que se venía exponiendo anteriormente, se podría decir que pese a guardar el objetivo común de conseguir dinero, la acción del tío Ramón tiene un carácter más dominativo e impositivo que aquélla de Arnau: el primero no trata con los animales, sino que apuesta dinero sobre ellos. El segundo, en cambio, es el que los cuida, los entrena. Y si bien Arnau acaba por participar en las carreras de perros como su tío, jamás compartirá plano con ellos, como si a diferencia de lo que ocurre con los pájaros, no se situasen a un mismo nivel.

Es precisamente por esto por lo que no quiere vender su jilguero, algo que queda plasmado en ciertas acciones concretas, como él mismo dice en la conversación telefónica con el hombre que quiere comprarlo: *“no es una cuestión de dinero”*. Si retomamos la cita anterior, según la cual la naturaleza cambia física y cognitivamente al ser humano, parecería lógico preguntarse cuál es el cambio que efectúa sobre él.

Desde el punto de vista cognitivo, podríamos mencionar la gran capacidad de adiestramiento que tiene Arnau, algo que sólo el ambiente que le rodea le ha permitido. Esta característica, esta relación de convivencia con los animales (como ya hemos señalado), forjan sin duda el carácter de Arnau que, al extremo, podría ser visto como contemplativo.

Desde el punto de vista físico, como ya se ha adelantado al inicio del apartado, la relación parece clara: Arnau se encuentra perfectamente inscrito en su entorno y, al igual que

éste, se encuentra en un proceso de cambio (volveremos sobre este punto). Además, comparte con frecuencia el encuadre no sólo con grandes espacios casi naturales, sino con los animales. Así, en el fotograma anteriormente incluido, por citar un ejemplo, la boca del chico y el pico del pájaro se sitúan al mismo nivel, quedando igualados.

Sin embargo, pese a esta relación de igualdad entre el cuerpo humano y de la naturaleza, del cambio y transformación mutua referida anteriormente, aquí es el ser humano quien se impone, pues encierra y enjaula a los animales. Como se venía comentando a propósito de los títulos de crédito, el pájaro blanco y libre se vuelve negro en el momento en el que el chico lo encierra en una jaula. Y pese a cuidarlos, será el encierro en el que los tiene Arnau lo que les destruya, pues los deja sin escapatoria frente al zorro que les acabará por atacar: no nos hayamos ya en una relación de simbiosis, sino de una especie de igualdad violenta.

Ahora bien, si hemos afirmado que hasta cierto punto, ser humano y naturaleza van de la mano, se podría hacer una extrapolación y decir que Arnau está preso en una jaula aún mayor. Esta lectura viene enfatizada gracias a la presencia del “curioso bestiario [que] lleva rápido el discurso del lado de la fábula, incluso de la parábola” ⁴¹ (Thabourey, 2010: 55).

Así, no resulta difícil encontrar ciertos paralelismos entre la relación de Arnau con los pájaros y la de la realidad con el chico. Si se tiene en cuenta la situación general del chico (madre en la cárcel, falta de recursos económicos), podría decirse que vive encerrado en la cárcel de la realidad, de la que tan sólo puede escapar debido a su ingenuidad. Es por esto por lo que no faltan los planos en los que se ve al joven tras rejas, sean las de las jaulas del jilguero, de verjas, de la cárcel... A modo de ejemplo, se podrían citar unos planos de una secuencia en la que Arnau va a ver a su madre, apareciendo él y no ella tras los barrotes.

⁴¹ “La présence de ce curieux bestiaire entraîne vite le récit du côté de la fable, voire de la parabole”

Así, Arnau vaga libre por los espacios en los que solo hay vegetación mientras que, prácticamente en cuanto un elemento urbano aparece, el cuerpo del chico queda o bien recluido tras unas rejas o bien encuadrado entre construcciones y fábricas. Este recurso es llevado al extremo en un plano hacia el final de la película, cuando el joven va desesperado a intentar ver a su madre desde el exterior de la prisión. Esta escena es introducida por un plano del agua del río, tras el cual se ve al chico con las manos apoyadas en la reja que impide el acceso a la cárcel. Sin embargo, el paso de uno a otro no está dado por un encadenado, sino por un fundido que se mantiene a lo largo de toda la escena (recurso estetizante que contrasta fuertemente con el resto del montaje del film, bastante funcional por lo demás)⁴². De esta forma, se verá durante unos segundos, mientras el chico llama a su madre, la verja en un primer plano, tras la cual está el rostro de Arnau y el plano del agua superpuesto. Así, en este momento no es lo urbano lo que le atrapa, sino es este propio lugar sin límites el que pasa a ser paraíso y cárcel, parafraseando a Losilla (2005: 137). La vida bucólica ya no es la garantía de la felicidad, sino que se manifiesta como insuficiente: es lo que no permite a Arnau y su familia conseguir el dinero necesario para pagar un buen abogado y liberar a su madre de la prisión, aunque a la vez ésta actúe como refugio.

Esta dimensión ambivalente causada por la ausencia de la madre, aquí explícita, estaba sin embargo ya presente durante casi toda la película. Puede verse así que el chico tiene una fotografía de ella en el cuarto o que es su motivación primera para ganar el concurso de pájaros y así obtener el dinero que necesita.

De la misma manera que Sole se niega a irse de la casa en un acto nostálgico, Arnau busca una restitución de aquello que ya no está, por lo que “no cuenta tanto lo que no existe como aquello que una vez existió y ahora ya no existe” (Losilla, 2007: 116). Esta

⁴² Respecto al montaje, a modo de nota breve ya que escapa a la problemática planteada, podemos decir que está caracterizados por largos planos, sin cortes y con falsos raccords (Thibaudeau, 2008, 105).

búsqueda de restaurar lo que ya no existe por medio de una serie de proyecciones, de esperanzas, puede verse también concretada cuando los dos hermanos van a ver a la madre a la cárcel mientras ésta se encuentra en aislamiento. En su anterior visita, Arnau había visto el brillo despedido de un espejo desde una de las celdas, interpretándolo como un mensaje de su madre. Es decir, y siguiendo a Eco (1999: 79), “el receptor transforma la señal en mensaje, pero este mensaje es todavía una forma vacía a la que el destinatario podrá atribuir significados diferentes según el código que aplique”. Así, en ausencia de un código explícito y del emisor —la madre— que pueda especificar el significado preciso, el chico es libre de entrar en su fantasía e interpretar ese destello como una presencia de ésta, manteniendo el tono de fábula. En cambio, la hermana sabe a ciencia cierta que las celdas de aislamiento están al otro lado, y no se molestará casi ni en mirar. Es pues la ausencia del cuerpo y la de contexto la que da la libertad de lectura.

De esta manera, la película tiende “hacia un límite, [a] hacer pasar al film el límite anterior al film y posterior [...], captar en el personaje el límite que él mismo franquea [...] para entrar en la ficción como en un presente que no se separa de su antes y de su después” (Deleuze, 1985: 60). Así, parece constituir entonces tan solo un fragmento de algo mayor, reenviando de continuo al posible mundo diegético que le precede y le sucede.

Quizá sea de aquí de donde se desprende la mayor sensación de realismo de *Petit indi*: todo parece apelar a un *más allá* fílmico, pues “el espectador tiene que reconstruir poco a poco la historia de los personajes cuya psicología no es entregada, cuyos comportamientos no son explicitados” (Thibaudeau: 2008, 107). Arnau parece perdido en medio de la naturaleza por la que vaga con planos llenos de tiempos muertos⁴³, en la que su cuerpo tiene más presencia que sus palabras.

⁴³ En este sentido, podríamos incluir la película en lo que Vanoye describe como de tipo ‘épico’, ya que “presenta la acción y su comentario, despierta la actividad intelectual del espectador; alterna lo patético y la reflexión; sitúa al espectador frente a un desarrollo narrativo discontinuo y argumentado” (2008: 63).

Como se venía diciendo anteriormente, se conoce más a este personaje por sus gestos a lo largo del espacio-tiempo que por sus palabras, por su manera de estar y de compartir encuadres con la naturaleza que por una manifestación verbalizada de su pasión por los animales.

5. La simbiosis entre la naturaleza y el personaje a través de la transformación

Si lo que descubrimos de Arnau lo descubrimos más por lo que se ve de él que por lo que dice, y tenemos en cuenta que el espacio que lo rodea está en cambio, podríamos continuar el razonamiento señalando que es el propio Arnau el que está cambiando, como se había esbozado antes. En este sentido, *Petit indi* se podría señalar como una fábula que narra la pérdida de la inocencia de Arnau, un chico que cree que puede contratar a un prestigioso abogado que ve en la televisión para que represente a su madre en el juicio. O que puede dejar a un zorro salvaje al lado de sus jilgueros, en libertad sin tener en cuenta su naturaleza⁴⁴.

Esta confrontación con la realidad, tiene lugar además en los dos ámbitos que Arnau habita: por un lado, en el canódromo (espacio urbano) pierde su ingenuidad con respecto al otro ser humano, al ser robado. Por otro lado, en su refugio limítrofe con la naturaleza, ya que el zorro al que salva la vida es el que se encarga de quitarle la esperanza matando a todos sus jilgueros. La naturaleza cobra entonces un nuevo y último significado: ya no es refugio, ni el lugar que se revela como productor de nostalgia, sino que ahora es lo inmanente al individuo, que puede ser destructivo. De esta manera, al igual que el zorro no puede evitar matar a los jilgueros, Arnau no puede huir eternamente de la realidad y de la madurez.

⁴⁴ La destrucción de casi todos los jilgueros de Arnau a manos del zorro parece enviar, a su vez, a la fábula del escorpión y la rana. Según este cuento, una rana ayuda a cruzar un río a un escorpión, a cambio de que éste no le haga ningún daño. Sin embargo, a medio camino, el escorpión pica a la rana pues, pese a que esto conlleve su propia muerte, está en su naturaleza y le resulta inevitable.

Es precisamente por la inmaterialidad de lo que Arnau ha perdido (la imposibilidad de pagar a un abogado que reafirma la ausencia de la madre, junto a la pérdida del esfuerzo que había puesto en los pájaros) que se realiza una transposición a la materia. Es decir, desemboca su rabia sobre el cuerpo del zorro, tirándolo finalmente al río. Es, por así decirlo y llevando la lectura de la película hasta un cierto extremismo, la misma predestinación la que se hace presente, en un paralelismo con la llegada a la madurez del chico: igual que ésta no se puede retrasar eternamente, el zorro no se salva de morir junto al río, como si Arnau no lo hubiese recogido y cuidado. Así, la huella del hombre que parece llegado como fruto del azar, queda por un lado borrada mientras que juega a la vez un papel decisivo y violento que pasa por el cuerpo del animal, en este caso.

Es esta película, por tanto, una que se inscribe en un cine que

“se presenta como el contraplano de lo que una vez existió, o de lo que debería existir y no es capaz de hacerlo, o de lo que existe y no existe [...] Un cine del reverso, [...] una imagen-ausencia de sí misma que encuentra su propia fruición en la alegría de no deberse a nada [...] Imágenes de muerte y desolación, de fantasmagorías alucinadas” (Losilla, 2007: 125).

En otras palabras, y retomando la importancia de lo que ya no existe que se exponía a propósito de la madre, este punto parece mostrarse como el punto central de *Petit indi*. Es la pérdida total del sentido en el momento en el que el zorro mata a todos los pájaros, culminando con una escena de muerte que no espera “ninguna trascendencia, ningún más allá, nada que se oculte tras las apariencias” (Losilla, 2007: 118). No reenvía ya a ningún tipo de nostalgia, como la provocada ausencia de la madre, sino a una especie de crudeza de la materialidad del paso a la vida adulta.

Este cambio se encuentra inscrito además en una tierra de nadie, que no pertenece ni a la ciudad ni al campo, que podría ser muchos lugares (en cuanto a que no tiene a priori ninguna marca distintiva) pero que, a su vez, es precisamente por este aspecto de transformación que es único. Por tanto, los personajes parecen

mostrar que “hay que estar en otro lugar, asumir que se está en otro lugar, reivindicar la pertenencia a ese otro lugar, ese lugar del no-lugar que es la negación de la propia identidad, su disolución en el vacío” (Losilla, 2005: 128).

6. Conclusión

Como se ha venido discutiendo a lo largo de todo el artículo, *Petit indi* es sobre todo una especie de fábula en la que predomina la escasez de acciones, situando a unos personajes errantes en un espacio fronterizo. Es una

“situación puramente óptica y sonora, ni se prolonga en acción ni es inducida por una acción. Permite captar [...] algo intolerable, insoportable. No es un hecho brutal en tanto que agresión nerviosa [...] Se trata de algo poderoso o excesivamente injusto [...] Puede tratarse de una situación límite [...] pero también de lo más trivial” (Deleuze, 1985: 32-33).

Es así, por su inscripción en el tiempo mediante la duración y la amplitud de los planos, que el paisaje (en sentido amplio) del film se presenta como la pieza fundamental no solo de la trama, sino de la película. Es la constatación de la inscripción de un presente más o menos continuo en el mundo ‘exterior’, de una naturaleza imperturbable en sí misma, frente a la temporalidad y cambio definitivo de lo humano (como el paso a la edad adulta de Arnau o las obras de la fábrica). Por tanto, la relación que guardan no es de pura oposición: no son antónimos en cuanto a que ambos no sólo se afectan, sino que se necesitan. Se necesitan porque sin naturaleza, no sólo no podrían vivir en este espacio fronterizo, sino que Sole no tendría trabajo ni Arnau podría participar en el concurso, no ganando el dinero necesario para vivir ni para pagar a un abogado. Al mismo tiempo, también es Arnau quien cuida a los jilgueros y al zorro. Y, finalmente, es el ser humano quien, emulando la naturaleza, le traspasa su continuo cambio, alterándola hasta un punto irreversible que ya, en cierta medida, la define.

Esta disolución de barreras no se encuentran solo en la diégesis (entre naturaleza-personas, constante-cambio), sino en el propio film: es una ficción no solo documentada, sino que quiere documentar. Así, parece ser que a partir de esta articulación hombre/naturaleza “se manifiesta una dimensión superior de la naturaleza respecto al hombre aunque éste se las ingenie para dominarla, para modelarla en función de sus necesidades, como hace el cine para que la realidad afílmica se convierta en material profílmico” (Thibaudau: 2008, 99). Es una ficción entonces que se encuentra caracterizada por los dos polos del realismo enunciados por Bazin, de captación y de representación: el film se abre a la improvisación y a la contemplación de cómo era un barrio (generalizable sin embargo a tantas otras regiones) en un momento dado, a la vez que lo llena de personajes fruto de un guión ya planeado.

Podríamos decir que *Petit indi* se articula en una serie de binomios: realismo de captación y de reconstrucción, espacio urbanizado y espacio natural, convivencia y violencia e imposición. Sin embargo, todos estos binomios pasan tanto por el cuerpo como por el espacio limítrofe y en cambio que el film presenta.

En este sentido, más que sentirse identificado con la situación concreta, el espectador seguramente reconozca el fragmento de vida representado, como si los personajes fuesen una evocación de la teoría del tipaje de Einsenstein. Gracias a esto, el cuerpo del actor no presenta una posición problemática, como exponía Nacache, sino que en *Petit indi* se trata más bien una realidad que se inscribe al mismo nivel que todo lo demás, bajo la voluntad de dar parte de cómo era la visión de un mundo.

Referencias bibliográficas

Àubia, L. (transcripción) (2003): “Entre Méliès y Lumière: Conversación entre los directores Joaquim Jordà y Marc Recha”, en *Quaderns del CAC*, 16. Barcelona: Consell de l’Audiovisual de Catalunya, páginas 23 a 26. Disponible en: http://www.mesadiversitat.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q16_ES.pdf (última consulta: 24/05/2015).

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (2012): *Esthétique du film*. París: Armand Colin Cinéma.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1999): *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Esqueda Verano, L., Cuevas Álvarez, E. (2012): “Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin” en *Área Abierta*, Vol. 12, nº3. Universidad de Navarra, noviembre. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/40557> (última consulta: 19/10/2014).
- Godard, J.L. (1985): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Editoriel de l'Étoile.
- Losilla Alcalde, C. (2005): “Contra el cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo”, en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Páginas 124-145.
- Losilla Alcalde, C. (2007): “Breve nota sobre una estética de la ausencia o panfleto por un cine extremo”, en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 55. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Páginas 114-125.
- Nacache, J. (2005): *L'acteur de cinéma*. París: Armand Colin Cinéma.
- Pinel, V. (2008): *Dictionnaire technique du cinéma*. París: Armand Colin Cinéma.
- Quintana, A. (2005): “Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político”, en *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 49. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Páginas 10-31.
- Sánchez Cardona, A.P. (2007): *Viaje y territorio. Percepción y apropiación de la naturaleza en el cine de Marc Recha*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Disponible en: http://www.ocec.eu/pdf/2007/sanchez_anapaula.pdf (última consulta: 19/10/2014).
- Thabourey, V. (2010): “C'est ici que je vis” en *De A à Z notes sur les films*. Positif, 588. París: Positif Éditions.

- Thibaudeau, P. (2008): “Cine, realidad y Realismo(s). El mundo rural en las películas de Marc Recha” en VVAA, *El realismo y sus formas en el cine rural español* (Ed. Pedro Poyato). Córdoba: Ayuntamiento de Dos Torres.
- Vanoye, F. (2008): *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris: Armand Colin Cinéma.

El paisaje sonoro en *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007)

Luz Marina Ortiz Avilés

Universidad de Córdoba 102oravl@uco.es

1. José Luis Guerín. Breve introducción

JOSÉ Luis Guerín, cineasta autodidacta, formado en la historia del cine por su continuada presencia en la Filmoteca de Barcelona, empezó a hacer cine a una edad muy temprana. Aunque su obra arranca a la edad de 15 años con una serie de obras en formato super-8, como son los cortos *La agonía de Agustín* (1975), *Furvus* (1976) y *El orificio de la luz* (1977), el medimetraje *Diario de Marga* (1980) y los largometrajes *Elogio de las musas* (1977), *Film familiar* (1976-1978) y *La dramática pubertad de Alicia* (1978), también rodará algunas obras en 16mm como son: *Memorias de un paisaje* (1978), *Naturaleza muerta* (1981) y *Apuntes de un rodaje* (1982), a la que se suma *Retrato de Vicky* (1982), rodada en VT Umatic. Sin embargo, no será hasta 1983 con *Los motivos de Berta*, rodada en 35 mm, que dé el salto a la profesionalidad. A este filme le seguirán *Innisfree* (1990), su colaboración en *City Life* (1990), *Tren de sombras* (1997), *En construcción* (2001), *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) —que verá la luz sólo en formato DVD—, *En la ciudad de Sylvia* (2007), *Guest* (2010) y las cartas filmadas, *Correspondencias José Luis Guerín-Jonas Mekas* (2011), que resultan un diálogo entre ambos cineastas. El fotomontaje secuencial denominado *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), el largometraje *En la ciudad de Sylvia* (2007) y la videoinstalación *Las mujeres que no conocemos* (2007) —realizada a petición de la Bienal de Arte de Venecia—

van a formar un tríptico cinematográfico (aunque también pueden verse de forma independiente) en torno al encuentro de un *flâneur* y una fugitiva. Su último trabajo, titulado *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico* (2010), es también una instalación visual, realizada para el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, que gira en torno a la relación entre el cine y la pintura, y que viene a situar paralelamente el origen de ambas disciplinas.

A una carrera cinematográfica tan polifacética en lo que a formatos se refiere, se suma una idea amplia del medio cinematográfico que acaba por diluir las fronteras entre géneros. Su cine va a ser una continua reflexión sobre la imagen –sus orígenes, su sentido–, el tiempo –las huellas de su paso pero también su devenir–, la relación existente entre el entorno y la figura, y el espacio –su representación, su transformación–, todo ello abordado con la sencillez y simplificación de los recursos de la imagen que presentan directores como Dreyer, Bresson, Ozu o Víctor Erice –su ‘mentor’ espiritual–, a quienes el cineasta catalán admira y cuyas referencias pueden observarse en sus filmes. Pero también su actitud ante el medio cinematográfico deriva de los clásicos, en este caso directores como Chaplin, Flaherty, Eisenstein, Ford, Hawks, Hitchcock o Tati. De todos ellos absorbe e integra recursos todo ello sin que el nuevo texto pierda el carácter personal del cineasta.

2. Los paisajes en el cine de José Luis Guerin. La construcción del paisaje en *En la ciudad de Sylvia*

Como hemos dicho en el epígrafe anterior, el primer largometraje en 35mm que realizó José Luis Guerin fue *Los motivos de Berta*, en 1983. Éste filme significaría su salto a la profesionalidad, recibiendo el Premio San Jordi de Cinematografía como Mejor Película Española y el Premio de Calidad concedido por el Ministerio de Cultura, ambos otorgados en 1986. Ya en éste, su primer filme, quedarían reflejados algunos de los motivos en torno a los cuales va a girar su cine, así como, son trazadas algunas de las líneas continuadas hasta sus últimos filmes: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007) o *Guest* (2010).

Así, *Los motivos de Berta*, que narra el teórico paso de la adolescencia a una cierta madurez es rodada en el páramo castellano (localidad segoviana de Melque), sin grandes acontecimientos, sólo la cotidianidad del instante vivido, los sentimientos y el sonido que envuelve la vida de las personas en un paisaje rural. El pueblo donde transcurre el relato resulta imperceptible al no ofrecerse al espectador un plano conjunto del mismo.

Solo el sonido pretendía actuar a este respecto –que el espectador pueda establecer una referencia de la magnitud del pueblo– como un elemento esencial. Guerin pretendía ofrecer la sensación de una dimensión del lugar con el sonido, haciendo que cualquier acción escuchada en un lugar del pueblo tuviera su acción en otro. Sin embargo, en el filme definitivo muchas de las escenas fueron eliminadas, quedando como ejemplo de esto solo la escena del columpio, elemento mostrado al espectador tras la escucha previa del chirrido originado por el uso del mismo pero que, cuando el espectador llega a visualizarlo, está en reposo y el niño que jugaba en él aparece dormido. No obstante, aunque a este respecto sean escasos los ejemplos que quedaron en la versión definitiva del filme, es muestra del interés y el detalle del tratamiento del sonido, la anécdota que contaba Guerin en una entrevista:

“A la secuencia del ventilador la precede un silencio largo, para que tenga más eficacia el sonido del ventilador. Y antes he puesto el zumbido de una mosca, que fuera el mismo sonido del ventilador, pero mucho más débil y manipulado en las mezclas. Pero me encontré con un gran problema al ver que en el plano había realmente una mosca, con lo que tendría que respetar el ruido de la mosca y seguir un poco su viaje con el sonido, y cuando se posa detenerlo, lo cual ya me condicionaba”. José Luis Guerin (Torreiro, M. y Casas, Q., 1985: 26).

Posteriormente, en su segundo largometraje, *Innisfree* (1990), una especie de documental filmado en el mismo pueblo en que John Ford rodara *El hombre tranquilo* (1951) rastrearía las huellas que de aquel rodaje quedaban en los habitantes actuales (37 años después del rodaje del filme de Ford). El paisaje aquí también vendría a

constituirse como un elemento relevante pero en esta ocasión, fácilmente reconocible. Sin embargo, no sería en el paisaje irlandés, en el reconocimiento y señalización de los lugares donde el filme de John Ford se rodó, donde el cineasta catalán estableciera el interés del filme sino que *Innisfree* resulta más una mirada al paisaje humano, el retrato de una colectividad, de su memoria tras el paso del tiempo. Es decir, las repercusiones que el rodaje tuvo en el lugar, en sus gentes, y no en el paisaje propiamente dicho del pueblo de Cunga St. Feichin (falsamente conocido como “Innisfree”).

Pero si en *Innisfree*, José Luis Guerin fijaba el motivo principal del filme en el paisaje humano, no sería de otra manera en su filme *En construcción* (2001), realizado a lo largo de dos años y medio y rodado con el apoyo de sus alumnos en el Máster de la UPF. El filme muestra la demolición parcial del barrio del Raval de Barcelona, objeto de un plan de reforma urbanística. Pero lejos de mostrarnos el barrio a través de sus calles, plazas, etc. nos lo muestra a través de los rostros humanos que lo habitan y conviven en él. En una entrevista Guerin nos cuenta:

“Paisaje Urbano, Paisaje Humano: han sido los dos conceptos que más se me repetían durante los dos años y medio que ha durado el proceso de realización; porque en la relación, en las fricciones entre estas dos ideas se iba gestando la película”. José Luis Guerin (Barrio, I., 2003: 109).

Lo más destacable de este filme, por tanto, es la forma en que Guerin muestra el barrio. Una forma que se aleja de la crónica local que lo habría reducido o limitado a la representación particular del mismo y que pretende, muy por el contrario, servirse de la transformación de ese barrio para crear una metáfora universal. Como ha manifestado Guerin (Barrio, I., 2003: 109) en distintas ocasiones: “En realidad, el cine que me interesa es ése que a partir de lo pequeño es capaz de encontrar los grandes ecos que nos hablan del mundo”. Lo que nos muestra el filme que ocurre en el barrio del Raval de Barcelona, es extrapolable a cualquier megalópolis occidental donde los barrios populares se encuentran próximos al centro administrativo, eliminándose conforme te alejas de éste y te diriges hacia la periferia.

Su siguiente filme —si no tenemos en cuenta *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* por ser éste un fotomontaje secuencial— *En la ciudad de Sylvia* es el segundo en orden cronológico de un tríptico de obras cinematográficas que giran en torno al encuentro de un *flâneur* y una fugitiva. Este tríptico formado por: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Las mujeres que no conocemos* (2007), dan cuenta de la búsqueda de una mujer cuya ausencia va a ser la clave de los filmes.

En el film *En la ciudad de Sylvia*, la búsqueda de una mujer ausente y desconocida sirve de excusa al director catalán para construir un paisaje urbano definido y caracterizado por lo humano. Es decir, la construcción del paisaje, como ocurría en su filme *En construcción*, va a venir definido por las gentes que lo habitan y conviven en él, sus rostros, sus huellas y su memoria. La diferencia entre ambas va a venir dada por que en *En construcción* la ciudad era la metáfora social de un cambio y en *En la ciudad de Sylvia* la ciudad se convierte en un conjunto de signos de evocación de una mujer. La búsqueda de Sylvia por parte del personaje masculino (Xavier Lafitte), quien a la vez no tiene de ella más que una imagen-recuerdo, permitirá al cineasta catalán incluir una escena en la terraza de un café que, con casi veinte minutos de duración, mostrará al espectador los rostros, gestos y expresiones de las mujeres que allí se encuentran. La escena finaliza con la persecución del personaje masculino de forma precipitada tras la mujer (Pilar López de Ayala) que ha visto a través del cristal del café y cuya fisonomía ha llamado su atención. En esa persecución emprenderá un recorrido por la ciudad. Así, José Luis Guerin invita al espectador a recorrer el paisaje urbano pero no una urbe reconocible sino una misteriosa ya que aquí, las particularidades con que cada ciudad se anuncia han desaparecido. No obstante, esto no resulta un intento de camuflaje o encubrimiento de la ciudad que es —Estrasburgo—, sino que se trata de una deslocalización, esto es, un trabajo de generalización o universalización de la ciudad de manera que el relato trascienda más allá del entorno en el que tiene lugar. Podemos determinar de qué ciudad se trata —reconocer que es Estrasburgo— pero lo realmente relevante es que el relato es posible también en otras ciudades. A propósito de esta cuestión, Guerin ha comentado:

“Creo que el cine tiene siempre una vocación universal; por minoritaria que sea una película creo que es una de las cosas que lo diferencia de la televisión, puesto que si ésta tiene muy legítimamente el derecho de documentar un barrio en clave local, en cine siempre debes trascender la clave local y debes pensar en un espectador chino o ruso que deben percibir por lo menos lo esencial de la misma manera.” José Luis Guerín (Cerdán, J. y Torreiro, C., 2007: 138).

Pero esta construcción del paisaje no responde solo a una universalización del relato sino que también forma parte esencial del relato en sí. El título del filme nos lo adelanta: “En la ciudad de Sylvia”, es decir, la ciudad de una mujer, además fugitiva, misteriosa, inalcanzable y anhelada. De su condición de fugitiva deriva otro de los motivos centrales del filme, esto es, el *décalage* con el mundo que provoca la enajenación amorosa.

F1. Inscripción “Laure je t’aime en el espacio urbano de la ciudad

Esta enajenación amorosa vendrá reflejada, en algún modo, por una topografía del amor. El espacio urbano de la ciudad queda trascendido a noción de ciudad semiótica. La ciudad es entendida como un texto para ser leído y el cuerpo de Xavier Lafitte, se convierte en instrumento perceptivo. Así, la lectura que el protagonista realiza de la ciudad se verá fuertemente influenciada por su deseo y en su lectura conseguirá construir una ciudad utópica de reencuentro con la mujer anhelada. La ciudad es construida con los

rostros de mujeres que le recuerdan a la pérdida al buscar la felicidad del ayer en los paisajes humanos del presente. El paisaje urbano, sus muros, parecen hacer guiños sobre el estado emocional del personaje masculino. Así, el texto que aparece escrito por toda la ciudad y que reza “Laure je t’aime” (F1) no es sino el reflejo de su estado emocional. José Luis Guerin realiza una cartografía artística de la ciudad a partir de un hecho sensorial (sonidos, sensaciones, sentimientos, estados de ánimo...).

3. El sonido como factor fundamental en la construcción del paisaje cinematográfico de *En la ciudad de Sylvia* (2007)

Como hemos dicho, José Luis Guerin realiza una cartografía artística de la ciudad a partir de un hecho sensorial. Este hecho sensorial son las sensaciones, los sentimientos, las emociones, etc. pero junto a esa topografía del amor, en la construcción del paisaje de *En la ciudad de Sylvia* va a ser esencial el paisaje sonoro o *soundscape*. Antes de proceder con el análisis del paisaje sonoro de este filme, dado que el sonido es quizás la técnica más difícil de estudiar, estamos acostumbrados a vivir en un entorno sonoro y, por tanto, éste se hace en su mayor parte invisible y tendemos a considerar la banda sonora como un factor secundario y de mero acompañamiento para las imágenes en movimiento (base real del cine), nos tomaremos un instante para explicar el concepto de paisaje sonoro o *soundscape*, así como la importancia que éste tiene en la construcción de un paisaje.

El término paisaje sonoro o *soundscape*⁴⁵ deriva del término paisaje terrestre o *landscape*. Los paisajes sonoros están formados por sonidos que describen y dan sentido a un lugar. Este lugar puede ser una ciudad, una comunidad, una calle, una casa, etc. El paisaje sonoro, nos da información sobre el lugar tal como la situación tecnológica, económica, ecológica, etc. Así, el *soundscape* de un lugar, expresa la identidad de ese espacio, esto es, de la comunidad que lo habita. Nos permite conocer la identidad de una comunidad pero también distinguir unas comunidades de otras. Sin embargo, como el sonido

⁴⁵ *Soundscape* (paisaje sonoro): Término acuñado en 1969 por Murray Schafer. Siendo una palabra derivada de *Landscape* (paisaje), a diferencia de ésta, no está estrictamente limitada a los espacios exteriores.

se nutre de las actividades que realizan los habitantes del espacio, éste pasa desapercibido para esas personas, habituadas a convivir con él. Como dice Ramón Pelinski (Rezza, 2009:3): “La vida cotidiana tiene una banda sonora. Si no la escuchamos, es porque ya estamos acostumbrados a oírla”. Todos esos sonidos son oídos por los habitantes, pero no escuchados. A esto se une el hecho de que en el paisaje sonoro de las ciudades industriales contemporáneas, está muy propagado el sonido del tráfico, lo que enmascara y nos distrae de los sonidos que distinguen o singularizan a una comunidad.

Los lugares, por tanto, tienen una dimensión más allá de lo físico. Están formados también por sus olores, sus sonidos y su memoria. Su experiencia no puede reducirse sólo a la imagen física o el clásico mapa, sino que requiere de una interpretación, una lectura de la misma que permita adquirir una visión diferencial de la realidad de cada lugar. Uno de los factores esenciales de un lugar es el sonido, así también va a resultar esencial en la construcción del paisaje en el cine.

A propósito del sonido, aún encontramos numerosos estudios sobre la música, algunos trabajos sobre el texto de los diálogos e incluso alguno sobre la voz pero no ocurre así con los ruidos, a los que Michel Chion llama “oscuros soldados de infantería” y que parecen haber sido despreciados por la teoría, concediéndoles solo un valor utilitario y figurativo. Dice Michel Chion (1993: 139): “El ruido es un elemento del mundo sensible totalmente desvalorizado en el plano estético.” Sin embargo José Luis Guerin, en su cine, otorga al sonido –ruidos incluidos– el *status* de elemento cinematográfico de derecho, que más allá de su valor utilitario y figurativo, reconoce una capacidad expresiva, la misma que a la luz, la interpretación de los actores, etc.

Este es el caso del paisaje sonoro de *En la ciudad de Sylvia*, un filme muy depurado, sin apenas diálogo entre los personajes que la protagonizan ni información sobre el protagonista masculino, de manera que el sonido –el ruido– de la cotidianidad de los habitantes de la ciudad va a convertirse en un elemento revelador, dando testimonio de esa comunidad.

Como ha mostrado José Luis Guerin desde su primer largometraje *Los motivos de Berta*, el sonido no es un elemento cinematográfico de fondo en su cine, sino un elemento que actúa en la construcción del

filme paralelamente a las imágenes en movimiento. En el caso del filme que aquí nos ocupa, *En la ciudad de Sylvia*, Guerin da un paso más en la construcción del paisaje cinematográfico y ello es así al enfrentar al espectador a la percepción sonora del paisaje urbano de una ciudad como factor esencial del filme, pensando las imágenes casi más como un soporte para escuchar cosas que como base real del cine donde el sonido actúa como elemento de acompañamiento.

No es que el sonido y la imagen sean igualmente significativos sino que ésta última se entrega a la sonoridad. José Luis Guerin solicita al oído pues la ciudad de Sylvia se oye, no sólo se mira. El cineasta catalán comparte la idea de Attali, al entender que la vida es esencialmente sonora (ruidosa). Dice Attali:

“Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha querido supervisar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, ruidos de los hombres y ruidos de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. No ocurre nada esencial en donde el ruido no esté presente”. Jacques Attali (Rezza, S., 2010: 3)

Así, el paisaje sonoro va a resultar esencial para la construcción del paisaje urbano de la “ciudad de Sylvia”. Esta es, la ciudad de una mujer casi fantasmagórica en tanto que va a encontrarse por toda la ciudad y a su vez en ninguna parte. Una ciudad que para el personaje masculino, no es la suya. Una ciudad extranjera.

El paisaje sonoro va a hablarnos del lugar. Va a constituir una banda sonora de la vida en la ciudad. Por otro, va a ser construido con el fin de que el espacio en que tiene lugar el relato, sea universalizado. Es decir, que el relato trascienda más allá de las coordenadas en que tiene lugar.

Para el primer propósito –la construcción de la banda sonora de la vida urbana– el cineasta catalán escogió la ciudad de Estrasburgo pues, ésta cuenta con numerosas calles peatonales que le permitían

alejarse del ruido del tráfico, una tónica omnipresente en todas las ciudades industriales contemporáneas que no hacen sino enmascarar el sonido –los ruidos–, de la actividad y la vida en la ciudad. El *soundscape* de *En la ciudad de Sylvia* recupera el sonido que se esconde tras el furor –esencialmente el tráfico– de la ciudad, permitiendo al espectador recorrer un entorno que, aunque físicamente pueda resultarle conocido, auditivamente le proporciona una nueva experiencia. Dice el sociólogo Derrick De Kerckhove (López, J., 2009: 309):

“Escuchar más es saber cómo encontrar el sonido detrás del sonido, detrás de la furia de la ciudad y detrás de la cacofonía de los medios de comunicación [...] nos hemos descuidado de cultivar la audición de las sutilezas divinas y las armonías resonantes y mezcladas, siempre presentes en el entorno”.

El paisaje sonoro de *En la ciudad de Sylvia*, va a estar compuesto por todos aquellos ruidos propios de la ciudad. Estos ruidos van a desprenderse, en su mayoría, de las actividades de sus gentes, de lo cotidiano y lo común. De este modo, escuchamos el resonar de las campanas, el ruido del tráfico automovilístico, el chirriar de los tranvías, a los operarios que trabajan en la calle (limpiando fachadas, arreglando cableado, etc.), pero también el ruido de la coreografía de bicicletas y patinetas que entran y salen de campo (su vibración en el empedrado, los timbres, su paso por calles de asfalto...), niños que gritan mientras juegan en una plaza o ruidos que, aunque provienen del interior de algunos espacios a los que no tenemos acceso (como es el caso del sonido de un taladro, un fragmento de música de piano, un bebé que llora, un hombre que canta...) vienen a unirse al *soundscape* de la vía pública. Todas ellas son cosas cotidianas, triviales y comunes a cualquier ciudad, pues la realidad nunca decepciona si se sabe mirar y escuchar. José Luis Guerin, como el escritor francés George Perec, encuentra en la realidad, en lo esencial, lo realmente significativo y, al igual que éste, su método se basa en interrogar lo habitual, fijarse en aquella porción de realidad marcada por lo cotidiano y, más concretamente, aquello que precisamente por su cotidianidad permanece invisible a nuestros ojos y oídos. El cine de Guerin no se encuentra en los grandes acontecimientos, sino en lo

esencial, en lo que realmente ocurre. Lo que vivimos es lo significativo.

Para el segundo propósito, esto es la generalización o universalización del relato, José Luis Guerin va a introducir en el paisaje urbano de *En la ciudad de Sylvia* una serie de elementos que van a contribuir a la pluralización del espacio. El primero de ellos va a ser el multilingüismo, que se hace más patente en la escena de la terraza del café. Estrasburgo es una ciudad esencialmente europea, una ciudad francesa pero muy en contacto con Alemania al ser frontera con este país. Su condición de ciudad fronteriza le otorga una multiculturalidad que Guerin sabe aprovechar para transmitir esa idea de ciudad extranjera. Así, durante la escena de la terraza del café, van a oírse diversas lenguas (alemán, inglés, español, etc.) que nos indicarán que el protagonista está en una ciudad que no es la suya, es decir, una ciudad extranjera. Esta va a ser “la ciudad de Sylvia”, la ciudad de la mujer fugitiva. El paisaje sonoro no nos informa de nada más, a este respecto. Como dice Guerin a propósito de *En la ciudad de Sylvia*: “No observo una ciudad determinada” y este es precisamente el cine que le interesa a Guerin, aquel que trasciende más allá de la crónica local.

Guerin dirá a propósito de *En la ciudad de Sylvia*:

“Tati reivindicaba el derecho a pasear silbando por las ciudades. Y a observar. Yo me sumo a esa reivindicación. Hay numerosos detalles, matices, que no aperecibimos aunque pasemos ante ellos mil veces y que, sin embargo, permiten contemplar la historia. También buscamos los detalles de sonido, la banda sonora de la vida en la ciudad. Aquí sí que manteníamos una estrategia documental, de rodar y esperar a que algo sucediera”. José Luis Guerin (Peris i Grao, 2007: 1)

La alusión a Jacques Tati, no es baladí. Son numerosas las referencias al paisaje sonoro que el director francés nos brindara en *Playtime* (1967). Como hemos dicho los ruidos pertenecen a actividades cotidianas pero, como en *Playtime*, el tratamiento dado al sonido hace que éste adquiera mayor interés. La primera referencia a Tati que vamos a encontrar en el filme es la evidencia con que van a aparecer

algunos sonidos. Entre estos van a destacar los pasos de la gente al caminar que, como en *Playtime*, van a resultar especialmente sonoros. Van a llamar nuestra atención los objetos con ruedas (F2) –como trolleys, carritos de la compra o patinetas– que aparecen en el filme de Guerin y que también estaban presentes en el filme de Tati (F3) – en ésta como carrito de aeropuerto, carrito de hostelería, trolley...–.

F2. *Trolley*, cuyas ruedas vamos a escuchar en *En la ciudad de Sylvia*.

F3. Carrito de hostelería, cuyas ruedas vamos a escuchar en *Playtime*.

F4. Monsieur Hulot comprobando el sonido que producen sus zapatos (el espectador no participa del sonido del espacio en que la acción tiene lugar).

F5. Monsieur Hulot comprobando el sonido que producen sus zapatos (el espectador comparte con él el espacio y el sonido).

Pero a este respecto, resulta especialmente llamativo el vendedor ambulante que recorre la ciudad vendiendo rosas y que cojea al caminar. Sus pasos producen un sonido peculiar que rápidamente llama la atención del espectador y que, en el filme de Tati, recuerda al ruido que genera Monsieur Hulot, cuando éste se encuentra en la sala de espera para ser atendido. Tati llamará la atención del espectador sobre esto al permitirnos ver, desde fuera del espacio en que tiene

lugar la acción, al personaje “comprobando” sus pisadas (F4) y luego dejarnos entrar y escuchar el ruido de sus zapatos (F5). En el caso del filme de José Luis Guerin, éste optará por llamar nuestra atención sobre el ruido que hace al caminar, el vendedor de rosas, al aparecer éste —repitiéndose el sonido— varias veces en el filme.

Además de estos elementos, y junto al vendedor de rosas, van a aparecer en el filme otras figuras también de especial relevancia a propósito del sonido. Estas figuras son el músico callejero que con su acordeón añade unas notas musicales al paisaje sonoro de la ciudad, el vendedor ambulante que pasa de mesa en mesa por la terraza del café o la *clocharde* que pasa el tiempo sentada en una esquina, junto a sus botellas vacías y un puñado de bolsas amontonadas.

Estas figuras, además de enriquecer el paisaje sonoro de la ciudad de Sylvia, van a tener otra función y es que el sonido que generan va a servir en el filme para remitirnos a un tiempo pasado. Es decir, la botella de vidrio verde que la *clocharde* hará rodar en la calle el segundo día del filme (F6), tendrá su eco el tercer día, cuando al pasar por ese mismo lugar, alguien golpea una botella haciéndola sonar (F7). Asimismo, el sonido emitido por el encendedor que un vendedor ambulante va ofreciendo por las mesas de la terraza del café (F8) también tendrá su eco el tercer día cuando Xavier Lafitte lo utiliza para encenderse un cigarrillo sentado en el interior del café (F9). En este caso, además, al tratarse de un sonido ciertamente cómico, llamará la atención de la camarera del café provocando un cruce de miradas entre ambos personajes.

F6. *Clocharde* lanzando la botella al pavimento. F7. Instante en que se escucha la botella rodar. A la vista, los restos de botellas del día anterior.

F8. Vendedor ambulante ofreciendo el encendedor por la terraza.

F9. Protagonista utilizando el encendedor en el interior del café.

El vendedor ambulante de rosas, aparecerá en varias ocasiones (F10 y F11) de modo que el ruido que hace al caminar terminará por sernos familiar. El sonido de los pasos del vendedor de rosas, el del encendedor, la botella de vidrio, etc. terminarán por conformarse como ruidos propios del paisaje sonoro de la ciudad de Sylvia. Todos estos sonidos (música y ruido) conforman un paisaje urbano (terrestre y sonoro) que logra reconocerse como tal.

F10. Vendedor ambulante de rosas el primer día del filme.

F11. Vendedor ambulante de rosas el tercer día del filme.

Por último señalar que, los ecos sonoros, también vendrán dados por la música del filme. Esto es así cuando la música que suena en el interior de un coche que pasa el tercer día del filme, nos recuerda a otra que sonaba en *Les Aviateurs* el segundo día del filme —el tema que suena dentro del coche es *Style*, del grupo Migala y que va a recordar a *That Woman*, del mismo grupo—. Por un instante el espectador es remitido a un espacio concreto del día anterior.

Pero, también la música será un elemento esencial en el filme. Esto es así porque esta va a funcionar unas veces como el texto «Laure je t'aime», hablándonos de las propias emociones del protagonista —así ocurrirá con los temas que suenan en el pub Les Aviateurs como son *Heart of glass*, de Blondie o *That Woman*, de Migala—. Sin embargo, la música de mayor relevancia del filme va a ser la de las violinistas de la terraza del café (F12). Música que se va a escuchar en repetidas ocasiones, como si de un *leitmotiv* se tratara, pero que no se puede afirmar que sea tal cosa al no poder establecer una relación clara entre esta música y una idea determinada. Aunque podría estar asociada a la idea de búsqueda, en este caso de la mujer anhelada.

F12. Violinistas tocando en la terraza del café.

Referencias bibliográficas

- Aguado, T. (2011). “Anatomía de una gestualidad urbana en José Luis Guerin: de *En construcción* y *Unas fotos en la ciudad de Silvia* a *En la ciudad de Sylvia*”, en Cornejo, R. y Villamandos, A. (Eds.). *Un hispanismo para el siglo XXI. Ensayos de crítica cultural*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, pp. 139-155.
- Barrio, I., (2003). “Entrevista a José Luis Guerin: Paisaje Humano, Paisaje Urbano”, en Lozano, C., Barrio, I., Nabal, E. y Alonso, A., (Coords.) *Imágenes de la ciudad. II Curso de Cine y Literatura*. Burgos: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Burgos, pp. 107-112.
- Bordwell, D. y Thompson, K., (2010). “El sonido”, en *El arte cinematográfico*. Madrid: Paidós Comunicación, pp. 292-332.

- Casas, Q. y Torreiro, M., (1985). “Entrevista Alrededor de Ford y de Irlanda «Toda buena fábula es un punto de partida fantástico»”, en *Dirigido por...*, nº 186, Barcelona, pp. 8-14.
- Casas, Q. y Torreiro, M., (1990). “Los motivos de Berta de José Luis Guerin”, en *Dirigido por...*, nº123, Barcelona, pp. 22-29.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- López, J. (2009). “La escucha múltiple”. *Quintana*, nº8, Santiago de Compostela: <http://www.redalyc.org/pdf/653/65323979018.pdf> [fecha de acceso: 15/06/2015]
- Losilla, C., De Lucas, G. y Quintana, A. (2007). “Sobre esbozos y retratos”. *Cahiers du Cinéma España*, nº4, Madrid, septiembre, pp. 25-29.
- Monterde, J. E., (2007). “José Luis Guerin: ¿Documental?, ¿ficción? Cine”, en Cerdán, J., y Torreiro, C., (Eds.). *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 113-140.
- Peris I Grao, A., (2007). “José Luis Guerin habla sobre “En la ciudad de Sylvia””. *Miradas de Cine*, nº66, septiembre: <http://www.miradas.net/2007/n66/actualidad/jlguerin.html> [fecha de acceso: 18/11/2014].
- Rezza, S., (2009). “El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro)”. *Sonograma. Revista de pensament musical*, nº004.
- Rezza, S., (2010). “El oficio de cuidador de sonidos”. *Sonograma. Revista de pensament musical*, nº007, abril.
- Torreiro, C., (2010). “De tendencias y autores (La configuración artística del documental catalán contemporáneo)”, en Torreiro, C., (Ed.). *Realidad y creación en el cine de no-ficción (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 33-59.

Formas de la ciudad italiana entre palabra y figura

Linda Garosi

Universidad de Córdoba – linda.garosi@uco.es

Perfil en Orcid ⁴⁶

1. Introducción

EN la segunda mitad del siglo XIX, en Italia así como en toda Europa, la ciudad es una realidad importante. Tras el final del proceso de unificación política culminado en 1871 con la proclamación de Roma capital, los nuevos planes urbanísticos y la incipiente industrialización de algunas zonas del país, los principales centros urbanos italianos, como Milán, Turín, Florencia o Roma, experimentan fuertes cambios, a la vez que plantean, como señala Amerigo Restucci, “problemas culturales diversos: la relación con el pasado, el nacimiento de las periferias, el degrado, las reformas urbanísticas, la muchedumbre”, entre otros (1989: 169). El periodo de tiempo que va de la década de los ochenta del siglo diecinueve hasta los años treinta del siglo veinte marca el paso, en Italia, del mundo rural al mundo moderno, y ello queda patente en la nueva configuración que progresivamente adquieren las urbes en su transformación. Por otro lado, la progresiva expansión de las ciudades en la que se materializan las contradicciones y las transformaciones políticas, sociales y económicas derivadas del fenómeno de la industrialización se reflejan en las artes italianas, al

⁴⁶ <http://orcid.org/0000-0002-8855-3712>

tiempo que estas, al igual que en los países europeos más avanzados, dan forma al paisaje urbano. Se trata a todas luces de un punto de partida que aquí es útil tomar para poder desentrañar el comienzo de un hilo temático que, pese a alcanzar sus resultados más maduros y destacados a partir de los años cincuenta,⁴⁷ se fragua en el paso de entre los dos siglos para luego desarrollarse a lo largo de todo el veinte atravesando las principales experiencias estéticas italianas.⁴⁸

El objeto de estudio del presente trabajo está formado tanto por novelas compuestas en el periodo que acabamos de delimitar, como por algunas experiencias pictóricas particularmente significativas para nuestros fines. Se trata de un muestrario que, en su conjunto, atestigua el diálogo entre artes y ciudad primero en el realismo del diecinueve, luego en las vanguardias y finalmente en dos experiencias renovadoras de la década de los veinte. El análisis que se propone está fundamentado en los presupuestos que se ilustrarán en el siguiente párrafo y pretende ahondar no tanto en la vertiente temática; a saber, el tipo de realidad objeto de la representación, sino más bien en las modalidades formales de su recreación por el artista, en cuanto resultado de una reflexión estética y ética que se centra en un entorno urbano en plena metamorfosis. Tanto en los textos narrativos así como en los figurativos la ciudad constituye un núcleo temático relevante y no sirve simplemente como telón de fondo.

Es preciso explicar que el presente análisis se asienta también en el hecho de que, como asevera Alfano, en el horizonte general de la cultura la literatura, así como la pintura añadimos, constituyen el “documento di una determinata situazione culturale, perché rappresenta la percezione condivisa di una organizzazione spaziale, in senso [...] storiografico, antropologico, documentario”; al mismo tiempo que la literatura (y la pintura) “in quanto forma d’arte,

⁴⁷ Piénsese en las intervenciones sobre el tema de intelectuales como Italo Calvino o Pier Paolo Pasolini, y también en la poética del Neorrealismo.

⁴⁸ La forma narrativa de la ciudad y los temas urbanos se codifican en la novela realista europea de los siglos XVIII y XIX. Su aparición en la literatura italiana y en la pintura es más tardía debido al retraso histórico con el que se pone en marcha la industrialización y la modernización del país. Para un cuadro exhaustivo del tema en la narrativa europea se remite a: Bertoni C., Fusillo M. (2001): “Tematica romanzesca o topoi di lunga durata?”, en *Il romanzo*. Vol. IV. *Temi, luoghi, eroi* (Coord., F. Moretti). Turin: Einaudi, pp. 31-58.

[mettono] a punto attraverso le proprie procedure formali le logiche della conoscenza” (2010: 33). Por lo que, en última instancia, el estudio de la representación del espacio, sea verbal o bien figurativo, permite acercarse a la relación que en una pieza de arte se establece tanto entre sujeto autoral y su obra como entre la representación y su referente, el objeto representado. La imagen del espacio urbano que el artista transmite, además de estar determinada por los distintos estilos representativos, es fruto de su mirada, de su percepción sensorial de la realidad visible que, además de estar entrelazada con su historia personal, está unida al conocimiento en un proceso en el cual se activan en la mente del sujeto los mecanismos de re-interpretación y re-creación de lo existente.

2. La ciudad entre construcción material y evento mental

En *La imagen de la ciudad* (1960), Kevin Lynch atribuye a las ciudades una “cualidad visual específica, a saber, la claridad manifestada o ‘legibilidad’ del paisaje urbano” por la que se puede con facilidad “reconocerse y organizarse sus partes en una pauta coherente” (1984: 11). Ello presupone un acto de aprehensión sensorial por parte de un observador que “debe desempeñar un papel activo al percibir el mundo y tener una participación creadora en la elaboración de su imagen”; de ahí que “las imágenes mentales son el resultado de un proceso bilateral entre el observador y su medio ambiente” (1984: 15). De todas formas, si es cierto que la ciudad es un conjunto de elementos físicos que los geógrafos miden y utilizan para describir su morfología (Capel, 2002), por otra parte es preciso recordar que, como observa Javier Maderuelo:

“cada forma de ver la tierra, cada manera de describirla o representarla supone que tras ella hay un tipo diferente de pensamiento, se establece así una relación entre objeto y sujeto a través de la mirada que se torna intencionada e instrumental y que pone en evidencia un paralelismo sinestésico entre ojo y pensamiento. Vemos solamente aquello que somos capaces de reconocer, y pensamos según aprendemos a ver la diversidad fenoménica del mundo”. (2005: 36-37)

La interpretación de un escenario urbano, su imagen mental, es un constructo cultural que atañe directamente al individuo, a la vez que, como sugería también Lynch, es el resultado de las experiencias sensoriales y existenciales. El proceso gnoseológico que se pone en marcha se declina en términos filosóficos en la obra ensayística de Christian Norberg-Schultz. Siguiendo a Edmund Husserl y a Martin Heidegger, el arquitecto y teórico forja una noción de espacio habitado que denomina *genius loci* y que define como el resultado de la interacción entre el entorno tanto urbano como natural y la vida humana, entre lo objetivo y lo subjetivo (1975: 9-12). Norberg-Schultz nos propone el espacio existencial como el espacio que se conforma por un conjunto de esquemas mentales, apoyados en la acción y la percepción; dichos esquemas, de tipo topológico, son los que expresan nuestros modos de existencia individual, con el entorno, y social; y el espacio estético como la expresión poética del estar en el mundo (se sigue a Paniagua Arís, Roldán Ruiz, 2015). El mundo existe porque lo podemos ver y sentir. En la *Fenomenología de la Percepción* (1945), Maurice Merleau-Ponty presenta al individuo como un ‘cuerpo sujeto’ mediador activo entre sí mismo y el mundo: “desde el momento en que mi ser está abierto al mundo, polarizado hacia él, y las cosas no son en sí, sino realidades para mí, la percepción externa no será otra cosa que el momento en que esa realidad se abre a la mirada de mi subjetividad encarnada y orientada hacia el mundo” (2000: 275-276).

El artista comunica a través de la obra de arte su conciencia del paisaje urbano. La imagen poética abre las puertas del mundo interior. Es capaz de estimular la imaginación y avivar en el receptor sentimientos ocultos.⁴⁹ Las representaciones artísticas tanto verbales como figurativas desarrollan una función de mediación al describir cómo es “ese espacio interior mental, donde se combina la percepción de la realidad física con las proyecciones imaginadas, la memoria, los sueños, los miedos y los deseos” (Moya Pellitero, 2011: 129).

En el análisis que se ofrecerá a continuación se verá como, empezando por el novelista Verga y siguiendo por los pintores

⁴⁹ Sobre este aspecto se remite al ensayo de Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 1957.

Boccioni y Sironi, hasta llegar a los escritores Gadda y Moravia, la representación del paisaje urbano se torna en la metáfora de la forma misma de la experiencia de lo real, mientras que la expresión poética logra producir en la mente del lector-espectador una hermosa sucesión de figuras en movimiento, con colores, sabores y olores, capaces de despertar sus emociones.

3. Visiones de Milán

Volviendo al contexto de la Italia postunitaria, hay que recordar que la expansión de las zonas urbanas así como su transformación industrial es aún en ciernes. Pese a ello en los grandes centros, como Turín, Florencia o Milán, se plantean profundas reformas urbanísticas que cambian progresivamente el aspecto de estas ciudades (Restucci, 1989: 172). Sin embargo, la difícil situación económica y el persistir de una mentalidad de tipo agrícola retrasan hasta el comienzo del siglo veinte el desarrollo que impulsará la drástica transformación de estas áreas. La situación es evidente en la Milán de la década de los ochenta en el que convivían, en conflicto, dos almas, la popular, en constante inquietud por la inestabilidad económica, y la burguesa, culta e ilustrada que alimentaba el ideal de una ciudad moderna y funcional, próspera y rica.⁵⁰ Así que, el joven siciliano Giovanni Verga, en Milán entre 1872 y 1893 en busca de notoriedad literaria, escribe un breve relato titulado *Los alrededores de Milán (I dintorni di Milano)* que se publica en *Milano 1881*. El volumen colectivo debía ensalzar la ciudad como la capital del progreso y de la modernidad italiana en línea con las aspiraciones de su burguesía y su clase política.⁵¹ Pese a tener un conocimiento profundo y pormenorizado de los ambientes y los habitantes de la urbe, tal como demuestra en los relatos de tema milanés reunidos en *Per le vie* (1883), la representación que el narrador ofrece en *Los alrededores* radica en la dicotomía campo-ciudad con la

⁵⁰ Para profundizar en el tema se remite a: Barzaghi, I. (2009): *Milano 1881: tanto lusso e tanta folla. Rappresentazione della modernità e modernizzazione popolare*. Milano: Silvana editoriale.

⁵¹ El relato se publica en el volumen *Milano 1881* que reúne textos escritos por varios autores en concomitancia con la Exposición universal de ese año. Se cita de: Verga, G. (1992): “*I dintorni di Milano*” en Id. *I grandi romanzi e tutte le novelle*. Roma: Newton, pp. 417-419.

que se ratifica una continuidad de intereses anti-urbanos de la literatura italiana del diecinueve.

El texto de Verga se compone de largas descripciones de los parajes naturales que se ubican más allá de los límites materiales de la ciudad. Los elementos geográficos que forman el cuadro de los alrededores de la “ciudad más ciudad de Italia” se van desgranado en la escritura y son la llanura, los Alpes y los lagos. Inmersa en un entorno variado y pintoresco de sobresaliente belleza, la ciudad se erige con sus edificios altos, “la aguja blanca de la Catedral”, seña de su identidad, en la interminable y melancólica llanura que la rodea, a la par de una flor, la flor más bonita. El autor intenta matizar, recurriendo a la metáfora botánica, otro motivo tradicional al ensalzar la hermosura de la ciudad al mismo grado que la de la naturaleza. A pesar de su consustancial diversidad, ya que se trata de un producto, de un artefacto del hombre, la ciudad le causa al observador el mismo intenso placer, deleite estético: “todas sus bellezas, toda su fascinación radican en la vida alegre y activa, en el resultado de sus actividades productivas”.⁵²

A lo largo del relato el autor alterna fragmentos descriptivos de la ciudad y de los parajes naturales creando un movimiento temático oscilatorio entre dos mundos ajenos y diferentes cuya respectiva idiosincrasia se concretiza en el espacio poético a través de isotopías dicotómicas que comunican una experiencia sensorial y existencial vivida en primera persona: silencio/ruido, vacío/lleño, melancolía, tristeza/alegría, etc. Sin embargo, estas parejas de atributos en oposición no contribuyen a crear una imagen negativa de la ciudad, sino que subrayan esa diferencia a la que se aludía antes. Asimismo, si la representación de la capital se lleva a cabo en términos anti-urbanos, la manera en la que se construye el espacio literario sugiere otro nivel de lectura del texto en sintonía con la ideología burguesa del momento. De hecho, en términos geográficos, el autor asigna a la ciudad el centro del paisaje que evoca con su descripción. Una centralidad que implica también superioridad respecto a áreas más periféricas ya que, como se lee en el fragmento que sigue, desde lo

⁵² “Tutte le sue bellezze, tutte le sue attrattive sono nella sua vita gaia ed operosa, nel risultato della sua attività industriale” (Verga, 1992: 418). La traducción es mía.

alto de la Catedral el observador contempla todo el territorio en una lógica que es de dominación:

“Es suficiente subir a la cima de la Catedral en un bonito día de primavera para tener una visión de conjunto. La sensación es de grandeza y de calma. Más allá de la amplia extensión de tejados y campanarios que os rodea, todos a la misma altura, se despliega la llanura lombarda, de un verde tranquilo, nivelada con un cilindro, atravesada por canales rectos, por calles más rectas aún, por cultivos señalados con el hilo, sin ondulaciones del terreno y sin líneas caprichosas por la mayor parte. El ojo la recorre entera en un instante hasta la cadena de los Alpes y las colinas de Brianza”.⁵³

La centralidad de la ciudad no se afirma solo en el eje vertical de una mirada que abarca todo el territorio desde lo alto, sino también en el horizontal. En el *incipit*, se describe el rápido acercamiento a Milán en tren. En un contexto marcado por la modernidad del ferrocarril, el ojo del pasajero recorre un paisaje en movimiento, mientras que en su mente se recrea la imagen de la ciudad: Milán se presenta como un moderno objeto del deseo. Tras una descripción de amplio respiro, con periodos largos y abundancia de detalles, el autor bosqueja el espacio urbano condensando en una única oración, por acumulación, los elementos urbanos y humanos más relevantes y creando, con un ritmo apremiante, la experiencia de la ciudad moderna:

“... dentro de la vida alegre de la gran ciudad, entre la gente que se empuja en las aceras, delante de las tiendas relucientes de gas, debajo del cobertizo sonoro de la Galería, en la luz eléctrica del local de Gnocchi, en la fantasmagoría de un espectáculo en el

⁵³ “Basta salire sul Duomo in un bel giorno di primavera per averne un'impressione complessiva. È un'impressione grandiosa ma calma. Al di là di quella vasta distesa di tetti e di campanili che vi circonda, tutta allo stesso livello, si spiega la pianura lombarda, di un verde tranquillo, spianata col cilindro, spartita colle seste, solcata da canali diritti, da strade più dritte ancora, da piantagioni segnate col filo, senza un'ondulazione di terreno e senza una linea capricciosa in gran parte. L'occhio la percorre tutta in un tratto sino alla cinta delle Alpi ed alle colline della Brianza” (Verga, 1992: 417). La traducción es mía.

Teatro de la Scala, en la que florece como en un invernadero caliente la fiesta de la luz, de los colores y de las mujeres hermosas”.⁵⁴

Se fija así desde el comienzo un rasgo compositivo que se mantiene a lo largo de todo el relato y que marca una ralentización en la evocación, incluso topográfica, del territorio circundante y una aceleración en los fragmentos que recrean algunos aspectos de la ciudad.

Desde un punto de vista histórico, la selección por parte de Verga de estos lugares céntricos coincide, al tiempo que transmite de forma metonímica, la imagen de una Milán en la que la nueva burguesía y la nueva clase dirigente concentran sus esfuerzos para su modernización. Sus piezas emblemáticas son la Catedral, la Galería de Víctor Manuel II de Saboya, el Teatro de la Scala, las calles del centro repletas de tiendas elegantes y restaurantes exquisitos, el Parque del Sempione con el Castillo de los Sforza y el arco monumento, Porta Venezia y calle Príncipe Umberto de Saboya. Los elementos

⁵⁴ “Nella vita allegra della grande città, in mezzo alla folla che si piglia sui marciapiedi, davanti ai negozi risplendenti di gas, sotto la tettoia sonora della Galleria, nella luce elettrica del Gnocchi, nella fantasmagoria di uno spettacolo alla Scala, dove sboccia come in una serra calda la festa della luce, dei colori e delle belle donne”, (Verga, 1992: 417). La traducción es mía.

seleccionados responden, por un lado, a las exigencias románticas del retorno a la naturaleza, a un cierto gusto pintoresco, así como a un homenaje de los nuevos reyes italianos; y por otro, a la representación del nuevo escenario urbano en el que van mezclándose elementos antiguos, como los edificios monumentales, y nuevos, como las avenidas largas, los tranvías, los comercios, etc.

Unas décadas más tarde, en los ambientes pictóricos divisionistas de Italia del Norte, la pintura de paisaje deja espacio a los motivos urbanos documentando no solo la preferencia por un nuevo repertorio, sino también la imparable transformación del territorio y de la realidad socio-económica. Entre los primeros trabajos futuristas de corte aun simbolista de Umberto Boccioni, en Milán desde 1907, cabe recordar los cuadros que documentan la Milán de la clase obrera. Los traemos a colación porque completan la imagen trazada por Verga al restituir la experiencia de un paisaje en el que convive el mundo arcaico y rural con el industrial. Así, por ejemplo, en *Officine a Porta Romana* (*La strada di periferia* o *Periferia*, 1908) (F1) se representa una periferia urbana entre fábricas y edificios en construcción en la luz cristalina del amanecer como subrayan las sombras largas de las diminutas figuras humanas de los obreros que van a trabajar. El paisaje urbano nace con el movimiento futurista que exalta un mundo que se vuelve cada vez más dinámico y frenético. El mismo Boccioni, aproximándose a la poética futurista, representa en *La città che sale* (1910), la tensión humana y animal colocando al centro un vórtice de colores, fragmentado con pinceladas oblicuas, en el que se funden hombres y caballos en un exasperado esfuerzo dinámico. En la parte superior del cuadro se aprecian los elementos típicos de una periferia urbana (chimeneas, andamios, etcétera). La exaltación visual de la fuerza y del movimiento que se logra a través de la técnica pictórica divisionista se puede cotejar con la última parte copiada del texto de *Los alrededores de Milán*. El fragmento descriptivo logra delimitar la imagen de un objeto real de gran efecto para el lector. La experiencia sensorial de la vida tumultuosa, alegre y frenética del centro milanés se plasma en primer lugar a nivel sintáctico, ya que la oración se construye por acumulación, en sucesión asindética, de sintagmas preposicionales y adverbiales de significado locativo (“entre”, “delante de”, “debajo de”, “en la”) que desempeñan una función deíctica al ilustrar la ubicación de los elementos urbanos (aceras, la

Galería, tiendas y locales, el Teatro della Scala) en el espacio construido verbalmente. En lo que al uso del léxico atañe, se evoca la realidad visible según sus características físicas tanto en su dimensión visual, mediante la referencia insistida a la luz eléctrica, al destello de los escaparates y a las luces y colores del teatro, como en su dimensión acústica, con la alusión al ruido que se forma en la Galería, e incluso térmica, con la mención al calor de los ambientes cerrados: los locales, las tiendas y el teatro.

Intérprete de los paisajes urbanos milaneses será, siguiendo la estela de Boccioni, Mario Sironi. Fuerte de su pasado futurista así como de la lección metafísica de De Chirico, el pintor propone un estilo compositivo que, en sintonía con la poética del *Ritorno all'ordine*, responde al giro radical de la indagación figurativa de los años veinte del siglo XX en Italia. En este marco, recién llegado a Milán, pinta los primeros cuadros que forman parte del ciclo sobre periferias (F2) y (F3). En su incesante búsqueda volumétrica y de estilización, el autor utiliza el lenguaje pictórico en sentido arquitectónico ya que no representa los edificios sino que construye formas, bloques escuadrados de luz y sombras. Sus paisajes urbanos, como titula más de una obra del ciclo, carecen tanto de los elementos ligeros y evanescentes (nubes, rayos de luz, hojas, etc.) que habían caracterizado las ciudades pintadas por los impresionistas, como de aquellos rasgos dinámicos que disolvían las figuras humanas y las formas de las cosas en las ciudades futuristas. El espacio se llena de

volúmenes de distintos tipos y tamaños que evocan figurativamente edificios de varios pisos, fábricas, puentes, carriles, chimeneas, muros y vehículos inmersos en una oscuridad nocturna. La potencia de las construcciones contrasta con la aspereza del diseño. Raramente el ser humano aparece y si lo hace lo representa una anónima y diminuta silueta de un tamaño desproporcionado con respecto a las dimensiones gigantescas de los elementos urbanos del entorno.

Los cuadros de tema urbano Sironi devuelven la visión de lugares desiertos que hablan de ausencias y de silencios. De esta manera, el pintor logra expresar la soledad de la ciudad contemporánea, su esencia trágica. La aséptica composición volumétrica es una metáfora de la vida: la imagen de la periferia transmite una idea de la existencia —dura, implacable y deshumanizante— que allí se vive. Así pues la presencia de los hombres que habitan estos lugares no queda manifiesta, pero se intuye: alberga en la representación misma que, a su vez, es fruto de su mirada, de su experiencia sensorial y vivencial directa. Sironi piensa en un horizonte más amplio del yo y de la experiencia estética. No hay descripción de las cosas, sino la interpretación interiorizada de las mismas; a saber, la concreción poética de la imagen mental que deriva de la interrelación entre objeto observado y observador. La apariencia de las cosas es emblemática y apela, en su totalidad, a la percepción del espectador estimulando su respuesta cognitiva. En este sentido puede ser útil la observación de una amiga y precoz exegeta del pintor. En 1920 Margherita Sarfatti observaba:

“de esta tristeza mecánica de la ciudad actual [Sironi] pudo extraer (porque es de lo que se trata en el prodigio del arte) los elementos y el estilo para crear una hermosura y una grandeza nuevas. Éste es el artista que nos enseña a vislumbrar, en las tétricas periferias urbanas, el sentido anhelado por el poeta”.⁵⁵

⁵⁵ Cita del original: “da questo squallore meccanico della città odierna [Sironi] ha saputo trarre (perché questo è il prodigio dell’arte) gli elementi e lo stile di una bellezza e di una grandiosità nuove. È lui l’artista che ci insegna a scorgere, nelle tetre periferie urbane, il senso sospirato del poeta”, (1988: 11). La traducción es mía.

En los primeros cuadros del ciclo de paisajes urbanos Sironi coagula figurativamente una reflexión estética y ética sobre la ciudad que se desvincula de los tópicos tradicionales y se traduce en una imagen poética que transmite la esencia de la experiencia metropolitana por medio de trazos y de materia pictórica con efectos plásticos de notable alcance visual y emotivo. Las aspiraciones de la burguesía milanesa de la que Verga parece hacerse portavoz en ocasión de la Exposición Universal de 1881 se materializan unas décadas más tarde como resultado del impetuoso desarrollo industrial así como de la renovación urbanística reclamada por la clase dirigente de la nueva Italia. El escenario urbano ha cambiado radicalmente: las nuevas áreas residenciales y productivas, si bien alejadas físicamente del centro, se integran a todos los efectos en la ciudad, siendo centro y periferias partes de una totalidad, cuya estructura morfológica evoluciona de forma muy rápida a comienzos del siglo. Ello impulsa un diálogo entre artes y ciudad del que surgen las nuevas formas del paisaje urbano.

4. Visiones de Roma

A la representación de tipo ortogonal y volumétrico de un paisaje urbano que Sironi identifica temáticamente con la periferia, se le contrapone la imagen distorsionada de la ciudad caótica y abarrotada que Gadda crea en su más conocida novela *El zafarrancho aquel de via Merulana*.⁵⁶ Si, por un lado Sironi muestra, en su búsqueda figurativa, la recién metamorfoseada metrópolis italiana como un lugar desierto, silencioso, sin presencia humana y de asépticas formas geométricas en tonos oscuros; por otro, en las páginas de la novela policiaca de Gadda, Roma se presenta al lector como territorio sinestésico y densamente poblado. La Roma del *ventenio* fascista (1922-1943) es la que el autor pretende revivir en su obra. Sin embargo, aunque la

⁵⁶ El título original es *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Gadda publica la novela en volumen en 1957 casi tres décadas después de su primera redacción. El núcleo se escribió entre 1926 y 1927 en Florencia tras una estancia en Roma del autor y se publica por entregas en la revista "Letteratura" a partir de 1945. Se cita de la traducción española: Gadda, C. E. (1984): *El zafarrancho aquel de via Merulana*, Barcelona: Seix Barral. Se ha intentado enmendar la traducción en caso de erratas y de variantes latinoamericanas.

crítica al régimen constituya una de las claves de lectura de la novela, el espacio que se emana de la diégesis es ahistórico. Para Gadda el mundo es el entorno fenomenológicamente percibido y concebido por el “yo” y constituye un enredo (*groviglio*) que es deber del arte indagar. En el *Zafarrancho*, la complejidad heterogénea del *hic et nunc* se refleja pues en una imagen espacial distorsionada, fragmentada, que el autor construye a partir de la materia verbal por acumulación aleatoria de datos acústicos, táctiles, olfativos, visivos. La estructura urbana de la ciudad queda oculta tras el espectáculo barroco con el que se pone en escena una comedia humana grotesca que tiene lugar en los espacios públicos (calles, plazas, mercados) así como en los privados. La percepción de un espacio alterado, abarrotado y sin orden trastorna al lector, le desorientan al volverse ininteligible, salvo cuando con una precisión casi maniática el autor le proporciona información toponomástica: el nombre de una calle, de una iglesia, de un monumento, de un palacio sede del poder político, de un monumento, de un pequeño comercio. Llega incluso a trazar hasta el mínimo detalle rutas que atraviesan la ciudad conectando puntos distintos, el de partida y el de llegada, y que se pueden recorrer a pie, con el coche, en moto o incluso con los medios públicos de transporte. A partir de estos elementos sustraídos del referente real y esparcidos a lo largo de la novela, como si de pistas se tratara, el lector logra recrear el plano de la ciudad en su mente. A la luz de lo dicho, la meticulosidad con la que se intenta enlazar la realidad queda patente en el título, en el que un enredo, el “zafarrancho”, imposible de aclarar, tiene una localización precisa en el mapa urbano. El escenario del doble delito tiene una dirección real, la céntrica “via Merulana”, en la que al número cívico 219 se encuentra el tétrico palacio conocido como Palacio o Casón del Oro situado a poca distancia del Coliseo. El siguiente fragmento puede servir como una muestra de lo expuesto:

Tomando un PV y apeándose cabalmente en el Viminal, subieron al tranvía de San Giovanni. De modo que en poco más de un cuarto de hora se plantaron en el número doscientos diecinueve. El casón de Oro, o digamos de los nuevos ricos, allí estaba: cinco pisos, además de entresuelo. Tiñoso y gris. A juzgar por aquel tétrico albergue y la cohorte de ventanas, los ricachones, los escualos debían de ser una miríada: tiburoncillos de estómago ardiente, sin duda alguna, pero de

fácil conformidad estética [...] Uno de esos caserones de comienzos del siglo que infunden, no más verlo, un irremediable aburrimiento y una amarillenta contrición: vaya, netamente lo opuesto al color de Roma, del cielo y del fúlgido sol de Roma. Ingravallo lo conocía, puede decirse, con el corazón: y en efecto, se le aceleró levemente al acercarse con la pareja a la conocida arquitectura, investido de tanta y tan resolutiva autoridad. Frente al cuartelazo de color de chinche, una muchedumbre: contenida por una red protectora de bicicletas. Mujeres, capachos y apios: algún tendero de un comercio vecino, con delantal blanco: un mozo y éste con el delantal a rayas, y con la nariz en forma y color de un maravilloso pimiento: porteras, muchachas, hijas de portera que berreaban “¡Eh, Pepín!”, chiquillos de aro”. (1984: 18-19)

Sigue un largo etcétera en la enumeración de tipos humanos que fotografía el conjunto heterogéneo de la multitud ciudadana. El texto citado es un ejemplo de las modalidades verbales con las que Gadda crea la dimensión espacial de la narración. El paisaje urbano que el narrador reconstruye literariamente parece el resultado de la superposición, casi en términos geográficos, de dos representaciones espaciales que, sin embargo, nunca podrán coincidir y devolver la imagen única, racional y ordenada del lugar. Asimismo no pasa desapercibido el efecto visual que produce la entera secuencia en la que se relata el rápido desplazamiento de los agentes y su observación del lugar del delito mientras se aproximan: desde lejos con una mirada vertical hacia arriba, aprecian la forma del edificio y su contraste cromático con el cielo; ya cerca, bajando la mirada, entra en su campo visual la concentración de personas delante del edificio, que se esboza con abundancia, casi abrumante, de detalles. El fragmento descriptivo se cierra con una metáfora fisiológica: “Alrededor, la banda de las ruedas de las bicis, como una dermis *sui generis*, parecía hacer impenetrable aquella pulpa colectiva” (1984: 19). La elección de los términos de comparación remite evidentemente a un reconocible tópico de la literatura realístico-naturalista del siglo diecinueve, en la que la ciudad es a menudo comparada con el cuerpo humano.⁵⁷

⁵⁷ En Francia recordemos el título de una obra maestra de Émile Zola, *El vientre de París* (1873). Retomado en Italia por Matilde Serao para su novela de ambientación napolitana, *Il ventre di Napoli* (1884).

Gadda retoma una imagen traslaticia que la furia sarcástico-polémica de su escritura altera deformando: la capital es un espacio humano y, como la sociedad que aloja, es corrupta, viciada, moralmente enferma.

A este propósito, es útil recordar que parte de la investigación policial se desarrolla en un entorno no-urbano que coincide con la zona conocida como de los *castelli romani*. En un primer momento, parece remitir a la dicotomía clásica entre asentamiento urbano y rural, que ya habíamos visto en Verga, y que descansa sobre la codificación axiológica que opone la idea negativa del mundo moderno y la positiva del mundo rural y arcaico. Como en Verga, los ciudadanos de Roma buscan refugio y contacto con la naturaleza en los alrededores más cercanos. Se trata de una contraposición que se plantea desde el comienzo de la novela y que permanece en la creación del espacio narrativo. De este mundo aparentemente no contaminado por la modernidad en el que tiene aún vigencia el mito de la antigua Roma, provienen por ejemplo tanto Assunta, la sirvienta de la víctima a la que llaman Tina, que le aparece al inspector como “una ‘virgen’ romana de la época de Clelia” (1984: 9), como el vino que él mismo bebe en pequeños sorbos durante la comida en casa Balducci al comienzo del libro: “Don Chito entreveía ya en el fondo del digamos último cáliz— un cinco años blanco extra-seco, ahora, del cavalier Gabbioni Empédocle Figlio, Albano Laziale, como para soñarlos todavía en comisaría: el vino, el vaso, el Padre, el Hijo y el Lacio” (1984: 13). Inesperadamente las pistas de las investigaciones llevan justo en esa dirección y se descubrirá que este mundo también es corrupto y ha perdido su inocencia adamantina.

Como por el paisaje urbano, también el paisaje rural se recrea literariamente fusionando y mezclando elementos de la toponomástica con las imágenes de la presencia humana. De tal forma se sugiere una continuidad espacial entre ciudad y campo. Se crea un paralelismo entre el palacio de via Merulana y el taller de Zamira ubicado entre Marino y Ariccia. La sastrería regentada por una mujer a la que Gadda regala la apariencia de una bruja es en realidad un prostíbulo: “con epicentro cabalmente en los Due Santi, en una especie de sótano debajo del taller-taberna: sótano o aposento semienterrado que recibía luz, y acaso sol, del huerto. El huerto [...] se hallaba a nivel más bajo de que la cota ordinaria del camino, de la

via Apia” (1984: 152). La descripción sigue con la enumeración exorbitante de todos los detalles del lugar.

Como en Verga, también en la novela de Gadda hay una visión de la ciudad desde su exterior. En su movimiento de aproximación a la urbe uno de los personajes detecta en la línea del horizonte la silueta de la capital que, en una mirada de conjunto, en la luminosidad evanescente de la madrugada se muestra con su materialidad plástica: “A mano derecha, por donde el llano se espesaba de habitáculos y descendía al río, Roma se le apareció desplegada como en un mapa o en una maqueta” (1984: 196).

Asimismo, en lo que a la construcción narrativa del espacio y a su significado se refiere, también es interesante, y sugerente, plantear la hipótesis por la que, de algún modo, el resultado al que llega Gadda responde a la intención de criticar los planes urbanísticos fascistas, su arquitectura racionalista. El autor parece demostrar que no es posible fijar y limitar en unos límites, de la naturaleza que sean, el flujo de la vida. Así que, si bien pretende representar el “zafarrancho” de una realidad disociada, cínica y contradictoria, evoca a través del bullicio de sus calles, de su transporte público, de sus plazas y mercados, la experiencia sensorial y existencial de una ciudad que a pesar de la pobreza, de la picaresca, de las miserias y de los vínculos que la atan a un mundo arcaico no puede resistir su incipiente modernización. Ello va a implicar una profunda metamorfosis urbanística y, ya se intuye, antropológica, como referirá Pier Paolo Pasolini años más tarde tomando el relevo de la mano de Gadda. Bajo su representación literaria de las *borgate* también subyace la sugestión de la novela romana de Gadda. Se lea a este propósito un fragmento en la parte conclusiva del texto del *Zafarrancho*:

“la imagen de aquella campiña tan desolada en marzo, que con el cesar del siroco y de sus errantes lluvias, desde la costa, ahora, alcanzaba en una clareza tersa los Castelli, las casas de los humanos, le fascinó de pronto como aparecida por arte de magia: los cubos y los diedros la coronaban en lo alto, con los cenobios y la torres. Una landa para los espejismos de la soledad, por un instante. Pero, en lo alto, frente a él, los poblados caseríos, el tranvía; a lo largo de la vía consular” (1984: 256).

Es el paisaje marcado por el paso del mundo rural y campesino al moderno e industrial. Los datos visibles que se perciben se recrean en una visión del territorio dinámica en el que el paisaje tradicional está a punto de desaparecer. La imagen literaria se fragua sobre los presupuestos estilísticos del arte abstracto y geométrico de los años veinte y treinta.

Para completar el presente recorrido es preciso hacer alusión a otra novela que se centra en la Roma fascista de finales de los años veinte, *Los indiferentes* (1929) de Alberto Moravia.⁵⁸ El autor romano pone en escena la crisis moral y la resignación de la clase burguesa justamente cuando la nación oficial se acercaba a celebrar, a lo largo de los años treinta, sus fastos. La familia Ardengo vive en una zona central y muy cotizada de la capital. Su rica mansión, sin embargo, necesita reformas que no puede permitirse debido a su precaria situación económica. La casa presta no solo el motor de la acción, sino también el escenario principal en el que, como en teatro, los personajes ponen en escenas a través de palabras y gestos su historia. El autor introduce sus personajes en un espacio típico de la modernidad, modificando radicalmente el valor simbólico de algunos lugares tópicos de la narrativa italiana de entre los siglos XIX y XX, entre ellos la casa y la ciudad. El espacio privado, despojado de su significado sacro, se reduce a un oscuro contenedor de objetos que, pese a hablar del pasado individual y llegar incluso a expresar la interioridad de sus habitantes, sin embargo no está conectado con ellos. La casa empieza a apreciarse por su valor inmobiliario.⁵⁹ La perspectiva de que se la arrebatan deja indiferente a Michele, mientras que Carlota, su hermana, la abandona a la vez que abandona y traiciona a su familia sin el mínimo escrúpulo. En su fuga con el amante, observa desde el coche la ciudad:

“Las calles sucedíanse. Carlota las veía curvarse, confluir, una en otra, alejarse de la carrocería del coche. A intervalos, entre las sacudidas de la carrera, negras fachadas resaltaban en la noche, pasaban y esfumábanse como los costados de un transatlántico

⁵⁸ Título original, *Gli indifferenti*. Se cita de: Moravia, A. (1966): *Los indiferentes*. Barcelona: Ediciones G.P.

⁵⁹ Se trata de un tema desarrollado por Italo Calvino en su novela de corte realista *La especulación edilicia* (1957)

en ruta a través de las olas. Negros grupos de gente, puertas iluminadas, faroles, todo se divisaba un instante en la carrera y luego desaparecía tragado definitivamente por la oscuridad” (1966: 83).

Los fragmentos en los que se describe la ciudad proyectan la imagen de un espacio uniforme y anónimo:

“Había anochecido. Los faroles no estaban aún encendidos. Una sombra húmeda invadía las calles atestadas, de las cuales no se divisaba el final. Hombres, paraguas, vehículos, todo, confundíase a cierta distancia en una lluviosa lejanía, en la cual, aisladas y rápidas, veíanse subir y bajar las luces amarillas de los tranvías y de los automóviles.” (1966: 56).

Los protagonistas atraviesan el centro de una metrópolis que presenta los rasgos distintivos de la modernidad, pero como si de un desierto se tratara no hallan referentes que le ubiquen en un lugar concreto: están desorientados, a la vez que se han quedado atrapados en los límites materiales de un entorno con el que no hay empatía. Al observar la ciudad oscura y lluviosa, la mirada de Carlota transmite el estado de shock en el que se encuentra de manera inconsciente la joven: ha sido expulsada de su territorio y no tiene un lugar en el que fundamentar su identidad. La imaginación es la única vía de salida. Michele buscará esa integración a través de lo que Gaston Bachelard denomina “dimensión poética” del espacio. En medio del bullicio ciudadano se deja llevar por su ensoñación. En ese estado entre conciencia y no-conciencia proyecta una visión artificial y subjetiva de la ciudad:

“Las aceras estaban llenas de gente; la calle, atestada de coches. Era la hora de mayor tráfico. Sin paraguas bajo la lluvia, Miguel caminaba con lentitud, como si brillara el sol. Miraba ociosamente los escaparates de las tiendas, a las mujeres, los anuncios luminosos suspendidos en la oscuridad. Por más que se esforzaba no conseguía interesarle aquel viejo espectáculo de la calle en movimiento. La angustia, que tan irrazonablemente

habíase apoderado de él al cruzar los salones vacíos del hotel, no le abandonaba. La imagen de lo que era, de lo que no podía dejar de ser, le perseguía. Creía verse: solo, miserable, indiferente...” (1966: 63).

Para concluir, queríamos llamar la atención en la evolución de la forma de la ciudad en la narrativa y en la pintura italiana de un breve lapso de tiempo que corresponde, sin embargo, con la rápida industrialización y modernización del país. El cambio del territorio, en el paso de un mundo rural a uno moderno, lleva a los artistas a relacionarse con un entorno en continua transformación y a ocuparse del *nuovo* paisaje urbano. De ahí que en las artes no solo se reflejen estos cambios en el repertorio temático, sino que se transmite a través de la representación del espacio la interiorización de la experiencia urbana y su re-creación. La imagen poética aviva emociones en el lector-espectador que, después, en su vida cotidiana, las proyecta sobre el entorno con una simple mirada de habitante.

Referencias bibliográficas

- Alfano, G. (2010): *Paesaggi, mapp.e, tracciati. Cinque studi su letteratura e Geografia*. Napoli: Liguori.
- Bachelard, G. (2000): *La poética del espacio* (1957). Madrid: Fondo de cultura económica.
- Bertoni C., Fusillo M. (2001): “Temática romanzesca o topoi di lunga durata?,” en *Il romanzo*. Vol. IV. *Tem, luoghi, eroi* (Coord., F.Moretti). Turin: Einaudi, pp. 31-58.
- Capel, H. (2002): *La morfología de la ciudades*, vol. I, *Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Gadda, C. E. (1984): *El xafarrancho aquel de via Merulana*, Barcelona: Seix Barral.
- Lynch, K. (1984): *La imagen de la ciudad*, tit. or. *The Image of the City* (1960). Barcelona: Editorial Gustavo Gil.
- Maderuelo, J. (2005): *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada editores.

- Merleau-Ponty, M. (2000): *Fenomenología de la Percepción* (1945).
Barcelona: Península.
- Moya Pellitero, A. M^a. (2011): *La percepción del paisaje urbano*, Madrid:
Biblioteca Nueva, Madrid.
- Moravia, A. (1966): *Los indiferentes*. Barcelona: Ediciones G.P.
- Norberg-Schultz, C. (1975): *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia,
espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume.
- Paniagua Arís, E., Roldán Ruiz, J. (2015), “La arquitectura y su
significación existencial”, *Signa* 24, pp. 443-462.
- Restucci, A. (1989): “L’immagine della città”, en VV.AA., *Letteratura
italiana. Storia e geografia*, vol. 3 *L’età contemporanea* (Coord. A.
Asor Rosa). Turín: Einaudi, pp. 169-220.
- Verga, G. (1992): “*I dintorni di Milano*” en Id. *I grandi romanzi e tutte le
novelle*. Roma: Newton, pp. 417-419
- VV. AA. (1988): *Mario Sironi. Paesaggi Urbani*, Milano: Mazzotta.

La dirección de arte en el *visual kei* japonés

Francisco Vegas Molina

Universidad de Málaga- crowf6@gmail.com

1. Introducción

LA dirección de arte como disciplina concerniente a la planificación publicitaria supone un objeto de estudio peculiarmente facetado debido al amplio abanico que conforman los productos y servicios para los cuales se utiliza. Así, el sector artístico/musical se alza como un demandante más característico aún si cabe de este artificio visual, siendo especialmente inexplorado en las tendencias más autóctonas de los países extranjeros. De esta forma, la corriente japonesa conocida como *visual kei* encuentra en la disciplina publicitaria un arma tan infalible como necesaria para su propia existencia y posterior difusión, lo cual aumenta la óptica sobre la propia dirección artística, tanto por las formas que adopta como por el uso tan significativo de la misma.

Y no solo ocurre en este caso. El panorama musical actual está repleto de diferentes estilos, cada uno de los cuales con unas características intrínsecas que deben explotarse de forma única para su correcta publicitación. Saber cuáles son esos vehículos únicos que deben usarse para su promoción contribuye a estimular la correcta y constante adaptación a la que los creativos publicitarios se enfrentan para hacer triunfar grupos musicales en constante aparición / desaparición debido a las corrientes culturales y tribus urbanas que los hacen emerger y desaparecer.

Por otro lado, la dirección de arte occidental se caracteriza por una alta heterogeneidad en la práctica; sin embargo, sólo supone una pieza más dentro del proceso de producción. Por tanto, y como muestran los procesos por los que se consiguen los metrajes en el *visual kei*, la reinención de la labor del director de arte y de la disciplina en sí tal vez deba dejar de producirse en su consecución para empezar a hacerlo en su planteamiento dentro de la labor de producción misma.

Además, entender la forma en que el país nipón considera la imagen en sus producciones audiovisuales integra en cierta forma una parte más de su cultura en el ámbito occidental audiovisual. Aunque los lazos Japón/España vienen consolidándose desde hace años, los logros (a priori) de los mismos no van más allá del “tener conocimiento” de nuestras distintas culturas, ya que el choque se sigue produciendo (sobre todo) en lo que a publicidad se refiere.

2. ¿Hacia dónde apuntamos con ‘dirección de arte’?

Ante todo, debemos conocer que la dirección de arte conforma, como otras tantas disciplinas, un objeto de estudio abordado y definido desde múltiples puntos de vista, de entre los cuales encontramos frecuentes aquellos que tratan de acercarse a su conceptualización desde la descripción precisa del sujeto que la lleva a cabo: el director de arte.

Así, numerosos autores patentan un punto de vista personal para matizar la disciplina desde las facultades, aptitudes o tareas que un director de arte debe llevar a cabo para el correcto desempeño de su trabajo. Según J. Collantes y recogido por Roca (1994: 104) el punto álgido de las aptitudes profesionales del director de arte se sitúa en la capacidad organizativa y en su formación como profesional gráfico, sin embargo, la dirección de arte no sólo se desempeña en proyectos gráficos, entendidos estos como impresos. En la misma línea, Sousa (1994: 15) estima “art director” como término que no se tendría que traducir por director de arte, sino por ilustrador o compaginador, volviendo a hacer hincapié en ambas labores: organización y conocimiento gráfico.

Otros autores como Holger van Den Boom (1988: 19) y recogido por Roca (1998: 5) realizan una aproximación más válida, ya que se abandona el término “gráfico” (como conocimiento sobre el soporte plano) y comienzan a usarse otros tal vez no más acertados pero sí más genéricos, como “interactivo” y “tecnológico”.

Matizando este enfoque, encontramos citada por el mismo autor (Roca, 1998: 5) a Sally King (1989: 22) que apunta al director de arte como “la persona responsable del aspecto visual del trabajo de la agencia de publicidad”. Añadiendo, además, que “un director de arte no ha de saber dibujar como un ángel, pero ayuda si es capaz de 'utilizar' un lápiz con confianza” (...) y que, “han de conocer con las nuevas tecnologías que también afectan a como una idea ha puede desarrollarse” (1989: 22).

Por tanto, el conocimiento del director de arte rompe las ataduras de lo gráfico y se sumerge en lo concerniente al “aspecto visual” del trabajo de una agencia (de una campaña).

En base a estas conjeturas sobre el director de arte, y añadiendo las propias de una materia en sustitución de las de una figura, encontramos definida la dirección artística por Mahon como el “término que se emplea para designar el proceso de organización de los elementos visuales de cualquier medio de comunicación, ya sea una película, un programa de televisión, una instalación digital, un anuncio televisivo o impreso (...) (es la) presentación visual del mensaje publicitario” (2010: 11).

Este fundamento es la piedra angular que sostiene de forma equivalente al movimiento *visual kei*, teniendo así en cuenta los soportes audiovisuales e impresos (en su correspondiente proporción al ser la música el producto publicitado) y la relación entre los mismos.

3. Conceptualización del *visual kei*: desarrollo histórico

El *visual kei* (ヴィジュアル系 *bijuaru kei*, *estilo visual*) es la:

“etiqueta que representa una corriente musical y estética que se empezó a cultivar en Japón sobre todo a partir de la década de

1980 y que destapa nuevas alternativas ya no sólo musicales y estéticas, sino también de género e identidad a los valores que imperan en nuestros días” (Fortea, 2012: 71).

Aunque es cierto que el crecimiento y difusión de esta corriente comenzó a producirse en los años ochenta, debemos contemplar sus inicios desde la década de los setenta, fruto de unas circunstancias que debemos entender como alejadas de lo estrictamente japonés.

Como nos acerca Sedeño (2006) en esta época la sociedad occidental había superado las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, lo que dio lugar a un ritmo adecuado en la producción industrial de productos de todo tipo. Dentro de esta gran lista de nuevos productos encontramos algunos que al ser tocados por la varita mágica de la producción masiva y con el afluente de un mayor tiempo libre dedicado al ocio por parte de los consumidores, comienzan a reinventarse como necesidad (Sedeño, 2006). Es en este contexto de reinención pos-guerra o *belle époque*⁶⁰ donde dicho fenómeno se hace especialmente notable entre Estados Unidos y Japón.

La música rock, nacida en el sur del “país de las oportunidades” comienza a llegar al país nipón camuflada como objeto cultural en el *catching up* económico entre ambos países, suponiendo un símbolo de modernidad en Japón.

Así, este fenómeno musical asentó sus bases en Japón, pero no toda su esencia, ya que los propios japoneses comenzaron a apoderarse de ella aportando nuevas variaciones y características singulares, creando así (Fortea, 2012) su propia modernidad. De esta forma, el producto (“rock”) se consumía, se producía y se exportaba como algo japonés.

Entre los pioneros de esta nueva realidad cabe mencionar a X⁶, grupo que más tarde se rebautizaría como X JAPAN (para evitar conflictos con otro grupo norteamericano que usaba el mismo nombre). Tras lanzar su segundo álbum, el líder de la banda, Yoshiki, haría mención

⁶⁰ *Belle époque*: concepto acuñado por Samir Amin en “La Economía del Siglo XX” y con el que hace referencia a la atmósfera de bonanza para el capital con la que culminaría dicho siglo, protagonizado por lo que él denomina “la triada”: Estados Unidos, Europa y Japón.

de un slogan que no podemos pasar por alto en esta contextualización: “PSYCHEDELIC VIOLENCE/CRIME OF VISUAL SHOCK” (Fortea, 2006: 80), ya que sería el preludio de la etiqueta *visual* que quedaría como resultado de la criba social sobre este y otros grupos que aparecerían en escena más adelante.

F1. X-Japan (1982-1997 y 2007-activo)

Esta primera época, la de los ochenta, se caracterizaba como vemos en X-JAPAN por una fuerte influencia del *glam rock* occidental. Imágenes rompedoras tanto por sus colores, maquillaje e incluso por una abierta y adoptada licencia andrógina caracterizaban la escena visual en Japón. Casualidad (tal vez) es que esta estética se asemeje tanto con algo tan característico como el teatro kabuki japonés, y más sorprendente aún, con otros artistas europeos que parecieran haber tomado su inspiración estética del mismo, como el caso de “la madre del *punk*”, la alemana Nina Hagen (F2).

F2: Yoshiki, líder de X-JAPAN y Nina Hagen

“Retorno cultural” (efecto boomerang) o no, lo cierto es que la escena consiguió asentarse sobremanera en esta época, lo que hizo emerger a muchos más grupos como Buck Tick, Dead End o Luna Sea (F3), este último a finales de la década.

Más adelante, en los noventa, el movimiento sufriría un período de crisis que haría las veces de auto-reinención hasta salir del paso debido a la decadencia del *glam rock*. Como consecuencia, la escena *visual* pasó a centrarse más en la música y el sonido, lo que originó una gran diversificación del movimiento, ya que cada una de las bandas comenzó a identificarse con un modo único y personal de hacer música y, por tanto, de escenificarla.

F3: Luna Sea (1989-2000 y 2010-activo) The GazettE (2002-activo)
Versailles (2007-2012)

Así las cosas, a partir del año 2000 el número de bandas creció y la cantidad de estilos dentro de la escena visual también. De esta forma, encontramos el nuevo término *Neo Visual Wave* o *Neo Visualizm* para

estas bandas actuales, que consiguieron abandonar la estética de la vieja escuela y adaptarse. Ejemplo de estas bandas son The Gazette, Nightmare, Dir en Grey, Versailles o Ayabie.

Desde un punto de vista occidental, se intentó categorizar estos nuevos “sub grupos” para entender mejor la escena y la forma de abarcarla. Surgieron así etiquetas como Angura kei (más tradicionales) Kote-kote kei (más andróginas y oscuras) u Oshare kei (más aniñadas y dulces), entre otras (F4).

F4: Onmyouza, Phantasmagoria, An Café y Dir en Grey

Muchas de estas bandas han pasado por varias de esas “etiquetas”. Por ejemplo, The Gazette en sus inicios podría haberse catalogado perfectamente de *eroguro*, pero más adelante tendió a mostrar una imagen más acorde al *kote kote*, como muestra esta comparativa de imágenes.

F5: Ruki, vocalista de The Gazette

A la izquierda, Ruki, vocalista de la banda como imagen promocional del PV⁶¹ “Reila”. A la derecha de nuevo Ruki, como imagen promocional del PV “Cassis”.

Esto quiere decir que no podemos estimar el cambio estético de estas bandas como una transformación que se remita sólo a épocas o períodos, sino sencillamente a canciones, así como tampoco que el mismo radique en rodearse de una estética andrógina e impactante.

F6: Matatabi, bajista de Onmyouza y Bou, guitarrista de An Café.

Así pues, aparece la gran incógnita. ¿Qué caracteriza al *visual kei*?

Encontramos la respuesta en las palabras de Fortea quien concluye que: “la única pauta que siguen los representantes del visual kei no es otra que la de expresar su arte no sólo mediante la música, si no de igual o mayor forma haciendo uso de la imagen, potenciando así un imaginario visual que anda en paralelo a la partitura” (2012: 82) y

⁶¹ PV: siglas con las que se denomina en Japón a los videoclip. Corresponden al inglés “promotional video”, término que las discográficas japonesas adoptaron en los años 80 debido al fuerte arraigo que la música rock y sus formatos encontraron en Japón. Aunque posteriormente, el término occidental se convirtiese en MV (music video) en Japón se sigue usando el término predecesor.

sintetiza más adelante: “la estética cambia de forma radical entre un lanzamiento y otro”.

Por tanto, la característica que hace que un grupo sea amparado bajo la reseña *visual kei* no es otra que el hecho de mimetizar la imagen con su música al extremo, adoptando sin límites nuevas y diferentes estéticas entre canciones de un mismo álbum, lo cual coincide con el propio sentido de la dirección artística.

3. ¿Es nocivo el papel de la dirección de arte en el *visual kei*?

En primer lugar, y desde la perspectiva del arte y la representación artística, numerosos artistas se han visto retados por la “fuga pictórica” entendida como “la emulación visual de la polifonía” (Cristiá, 2012: 2) para poder plasmar un sentimiento que sólo les podía evocar una canción, entre ellos Kandinsky, Klee o Kupka. La publicidad encuentra en su afán de comunicar un mensaje de forma correcta un apoyo en la experiencia demostrada por los estilos artísticos como método de creación de un discurso visual que permita hacer llegar adecuadamente un mensaje. Por tanto, podríamos encontrar esta fuga pictórica (sinónimo de la labor de dirección de arte en un PV) como un método tal vez único para transmitir, según qué casos, un mensaje tan subjetivo como el sentido de una canción.

En segundo lugar, la idea de la que parte un videoclip se basa en asociar unas imágenes a una música siempre preexistente, anterior. “Esta condición adquiere rango fundamental y diferencia al vídeo musical de las demás producciones audiovisuales” (Sedeño, 2006: 49).

En tercer y último lugar es evidente que los grupos de *visual kei* han conseguido hacerse con una gran porción del pastel que supone el mercado de la música en Japón⁶² siguiendo este matiz en su

⁶² Sólo a nivel nacional, en Japón encontramos hasta 4 revistas dedicadas exclusivamente a la escena *visual kei*. Cure, especializada en bandas emergentes, SHOXX tal vez la más conocida y dedicada a englobar toda la escena visual, Zy (Zy [zi:] Stylish & Community Rock Magazine) especializada en dar a conocer detalles de la producción de los PV y Glare, caracterizada por ofrecer datos sobre las letras de las canciones. Eso sin mencionar, además, otras revistas en

promoción, por lo que esta práctica se legitima aún más como efectiva. Sin embargo, podríamos justificar este hecho en la medida en que la sociedad japonesa disponga de una predisposición por estas bandas diferentes en cada canción por cualquier factor cultural propio e irrepetible más allá de sus fronteras.

No obstante, esta suposición queda en entredicho con ejemplos que pueden perfectamente aproximarse a la dinámica visual en occidente, como el caso de la polifacética Lady Gaga, quien en sus numerosos videoclips ha demostrado ser capaz de poner su imagen al completo servicio de la canción.

4. ¿Qué caracteriza a la dirección de arte en el visual Kei?

Para dar respuesta a esta pregunta, hay que equidistar los dos grandes soportes que intervienen en cualquier campaña promocional de *visual kei*: el audiovisual (PV) y el impreso (gráfica).

Debemos tener claro, previamente, el tipo de peculiaridades sobre las que se pretende arrojar luz. La multiplasticidad de cada grupo visual hace imposible rescatar, por ejemplo, una guía cromática o colorimetría general empleada en sus promociones o un “estilo” concreto en las vestimentas empleadas y elementos escenográficos. Sin embargo, si podemos abordar este tipo de elementos desde un aspecto más técnico y funcional, por lo que se hablará en esta parte de elementos morfológicos de la imagen “(los que tienen) la posibilidad de producir diferentes relaciones plásticas en función de su utilización (...) los únicos que poseen una presencia material y tangible en la imagen” (Villafañe, 1990: 97) siempre, eso sí, asociados a las diferentes dimensiones de la dirección de arte. Por tanto, no veremos qué tipo de maquillaje, escenografía, atrezzo, estilismo o colores usan, (ya que no encontraríamos una pauta común) sino más bien “cómo” y en función de “para qué”.

las que en cada edición comparten portada artistas del género junto a los del J-ROCK, como Rock and Read.

5.1. Soporte audiovisual (PV)

5.1.1. Maquillaje

El maquillaje es (Agudelo, 2007: 20) la sustancia que se emplea para producir unos efectos concretos sobre el elemento al que se adhiere y sobre los colindantes al mismo, mediante la creación de muchas y pequeñas modificaciones en la superficie de este. Por tanto, está sujeto a la textura como elemento morfológico de la imagen.

La textura, según Villafañe (1990) es, junto a la luz, el elemento visual necesario para la percepción espacial, es decir, para que un elemento nos haga percibir algo, necesita de estos dos componentes: textura en su superficie y luz que la haga reaccionar para que podamos registrarla visualmente.

No obstante, ¿qué ocurre si sobre estas superficies colocamos una variación? (Un punto, una zona granulosa...) sencillamente, que nuestro ojo acuden de inmediato a su fijación.

Pues bien, conseguir este fenómeno es la función del maquillaje en el *visual kei* japonés.

F7: Ayame (*Matenrou Opera*), Aoi (*The Gazette*) y Miku (*An Cafe*)

Las bases de maquillaje en el *visual kei* tratan de eliminar cualquier rasgo cutáneo (desde imperfecciones hasta la propia nariz o las mejillas), de forma que se cree una superficie completamente uniforme y libre de texturas que haga a nuestra atención centrarse en los *elementos que sí cambian entre los artistas del grupo de forma controlable*: el pelo, los ojos y la vestimenta.

Los demás ámbitos del maquillaje (labios, ojos, cejas, pestañas...) se exponen sobremanera, de forma que se acentúen estos centros de atención, se modelen en color y forma (según se desee) y se amplíen. Es decir, se otorga a estos elementos o “centros” la capacidad de convocatoria visual propia del punto como elemento morfológico de la imagen dentro de un plano, y se pretende tener total poder de manipulación sobre los mismos sin afectar a su predilección dentro de la superficie.

La apariencia de las cejas acentúa aún más este efecto. Se suprimen básicamente como forma orgánica hasta convertirse en líneas e incluso flechas, dejando más grueso el extremo cercano al ojo y creando así vectores de dirección (Villafañe, 1990: 103) hacia el mismo

De esta forma, una superficie sin textura (cara maquillada) donde se encuentran no más de 3 puntos de atracción (ojos y boca) acompañados de líneas que los señalan (cejas) crean resultados como estos:

F8: agrupación de muestras de maquillaje visual

Viendo todos estos ejemplos de una pincelada, podemos apreciar también que se hace común en ciertas ocasiones el uso de adornos para enmarcar aún más los ojos o caracterizar el pelo: pedrería,

dibujos, pintura, cintas,... de forma discreta para acentuar aún más la atención sobre esta zona.

Además, vemos otra realidad, y es que una cara libre de toda “impureza”, unos ojos grandes y unas cejas perfiladas al extremo son, sin duda, rasgos propios de la belleza femenina más canonizada, por lo que podemos entender que en muchos casos la androginia caracterice la cara (sin querer o no) de un artista visual.

Encontramos también una evidencia sobre la forma en que la dirección de arte en el movimiento guía las demás disciplinas, en este caso, la dirección de fotografía. Para que todo este efecto se acentúe aún más, y los rasgos no-controlables queden suprimidos, se pretende conseguir una sobreexposición del rostro (quemarlo levemente), lo cual se consigue de diversas formas:

-Sobre-exposición con luz en toda la escena

F9: Fotogramas de *PUNKY HEART* (LM.C)
y *Wagamama Koushinkyoku* (An Café).

-Sobre-exposición con luz focal (dirigida):

F10: Fotograma de “*Suicide Circus*”-*The Gazette*

-Sobre-exposición mediante contraste (post-producción)

F11: Fotogramas de “*Distress and coma*”-The Gazette y de “*Invisible Wall*” The Gazette.

5.1.2. Peinado

En cuanto al peinado no hay nada escrito sobre colores, adornos, formas o estilos. No obstante, si podemos afirmar la preocupación por definirlo y estatizarlo.

F12: agrupación de muestras de peinados visual kei

Al igual que ocurre con el maquillaje, el pelo también sufre variaciones inevitables durante un rodaje por las mismas circunstancias: movimientos, coreografías, efectos de la ambientación... Por tanto, la gran mayoría de peinados suelen ser muy estáticos y definidos, creando así más contraste aún con esa tez tan difusa y libre de todo rasgo. De esta forma, sobreexponer la imagen, la zona

concreta o sencillamente contrastarla, afecta en menor medida en forma al pelo. Al estar tan definido, el color puede hacerse más o menos intenso u oscuro, pero la forma queda en un alto porcentaje protegida.

Esta consideración afecta de forma positiva al reconocimiento individualizado de los artistas en el PV, creando una seña de identidad única y distinguible entre los diferentes artistas que se muestran en un PV, por lo que no es preocupación (a priori) ofrecer un reconocimiento de los artistas entre PV's pero sí una distinción de aquellos dentro de un mismo lanzamiento.

F13: Integrantes de The Gazette, An Café y Versailles mostrando diferentes peinados

5.1.3. Indumentaria

En el caso de la indumentaria, ocurre algo más bien contrario. Si la distinción entre los artistas va estrechamente ligada al cabello, la indumentaria no favorece en absoluto el recuerdo, pero si la integración del personaje con la escenografía, ya sea por similitud o contraste con ella. La cuestión es crear una relación.

Si analizamos la indumentaria de los artistas de *visual kei*, encontramos que en algunos casos el vestuario es la típica prenda de dos piezas, 3 a veces y e incluso más de 5 en otros casos. No obstante, estas prendas siempre suelen ir acompañadas de densos estampados, pedrería, tachuelas, flecos, rotos aleatorios y demás complementos, independientemente del número de piezas que compongan el atuendo (estructura). Además, es frecuente encontrar una mezcla de todos estos elementos por pieza: chaqueta, pantalón, falda...

F14: muestra de indumentarias

¿Cuál es la función, entonces, de tan enrevesadas prendas? En el caso del PV, la función de la indumentaria es la de mimetizar al artista con el entorno/escenografía. Así por ejemplo, encontramos estructuras más recargadas o menos según el carácter más subjetivo del video, así como por las preferencias personales de cada artista⁶³, pero siempre cumpliendo patrones de forma o relación en los estampados, material, adornos, colores, etc. con las figuras, formas y colores del fondo. Veamos algún ejemplo representativo:

F15: fotogramas de “Filth in the beauty”-The Gazette

⁶³ Algunos artistas del género tienden a usar un mismo tipo prenda de en los PV. Por ejemplo, Reita de The Gazette suele usar prendas sin mangas y una cinta que le cubre la nariz. Ruki, sin embargo, suele vestir chaquetas americanas. Independientemente de la prenda y concordancia con la propia identidad de los artistas, aunque sean las mismas, sus características cambian de tal manera que llegan incluso a no parecerse.

- En el PV de “Filth in the Beauty” de la banda *The Gazette*, se opta por un ambiente industrial, gris, con manchas, donde la iluminación (parece que) viene dada de pequeños focos colocados en grupo en el techo. La vestimenta que usan sus componentes, por ejemplo Ruki (vocalista), consta de pedrería agrupada en zonas concretas (igual que estos focos superiores) y desiguales de la chaqueta, además de estampados que parecen asociarse a las manchas del fondo:
- Otro ejemplo, es el del PV de “Snow Scene” de la banda An Café, donde el vocalista Miku, quien protagoniza la historia del vídeo, se asemeja con tonos sepías a una pared de ladrillo, usando también para ello distintos estampados de rayas en su ropa: cuadros en las mangas, rallas en la camisa.
- En el PV “Suicide Circus”, de nuevo de la banda *The Gazette*, Ruki se convierte en el carrusel de fondo con pedrería en su chaqueta a modo de luces, y un tono negro/azulado acorde al fondo. También el resto de componentes se mimetizan con el fondo: Uruha (guitarrista) viste un atuendo de cuero a juego con el personaje que se aprecia al fondo, que además refleja de forma fiel la luz de la escena.

F16: fotogramas de “Suicide Circus”-The Gazette

Además, sobre este último aspecto debemos hacer otro apunte si atendemos a los *making off*.

En el correspondiente a este último PV⁶⁴, vemos como el rodaje se hace completamente por partes en base a los personajes de fondo. De

⁶⁴ Enlace al vídeo: http://www.dailymotion.com/video/xlstjl_the-suicide-circus-making-of_videogames

esta forma, se asegura que Uruha siempre aparezca con el hombre de cuero al fondo, Aoi con el gigante de rayas blancas y negras a juego con su pelo....etc. No obstante, el rodaje se produce siempre en la misma habitación, y a cada integrante se le asigna una posición dentro de la misma diferente al resto. De esta forma, en el vídeo parece que los 4 están siendo grabados al mismo tiempo y en el mismo habitáculo.

F17: fotogramas del making off de “Suicide Circus”-The Gazette

Vemos así que, la dirección de arte llega incluso a modificar los tiempos y ritmos de rodaje en aras de conseguir la mimetización de cada personaje de forma impecable. Llegados a este punto y viendo la importancia de establecer una relación entre el fondo y la figura, debemos preguntarnos qué consideraciones se tienen sobre la percepción de esta figura/fondo, o dicho de otra forma, cómo se contribuye a la correcta separación de los artistas con la escenografía sin perder esa similitud en forma y color entre ambos elementos. Es aquí donde vamos a introducirnos en el uso del contraste. El contraste por forma es una realidad, ya que los sujetos que integran la banda incluyen detalles que se asemejan al fondo pero que, sin embargo, están incluidos en formas humanas y voluminosas completamente diferenciadas de las de la escena. Sin embargo el color

tiene la capacidad de crear una bi o tridimensionalidad en función de su utilización⁶⁵ (Villafañe, 1990: 118), por lo que podemos considerarlo como elemento de mayor contribución al contraste que la forma. Berger aclara en cuanto a esta capacidad del color como creador de imágenes planas o de profundidad: “en sentido amplio puede decirse que las relaciones de colores obedecen a dos perspectivas: la perspectiva cromática y la perspectiva valorista” (1976: 15). La *perspectiva valorista* atribuye el contraste a la diferencia de exposición lumínica que contempla un objeto en primer plano con respecto a la que contempla una superficie en segundo plano. En la *perspectiva cromática*, sin embargo, los colores forman un bloque indiviso con la superficie, donde hay un contraste de luces pero no formando un gradiente, que es el mecanismo que crea la profundidad.

Cogiendo de nuevo como muestra a *The Gazette*, podemos observar que la perspectiva más usada es la cromática. Por ejemplo, en el PV de “Vortex”⁶⁶ (F18) los colores de fondo y figura presentan la misma iluminación. Sin embargo, la iluminación de las caras (que como veíamos antes, tiende a la sobreexposición) crea el gran contraste con el resto de elementos. De esta forma, el contraste queda inmerso en una especie de “paradoja”, pues la iluminación no crea un gradiente si no dos valores fijos y distintos entre planos: el de los rostros y el de los demás elementos, creando así un efecto más artificial de la imagen, al parecer en cierta forma más plana. Al igual que ocurre en “Distress and Coma” (F18)⁶⁷. En estos ejemplos, la iluminación es la clave para crear el efecto. Sin embargo, no podemos olvidar que la intención de esta va en paralelo con la de dirección de arte. Acompañando al primer ejemplo, el color de pelo de algún integrante es modificado para contrastar aún menos con el fondo, al igual que el color y material de la vestimenta para asemejarse a los altavoces de fondo (F18). En otros casos, en los que se aboga por unos escenarios

⁶⁵ Debemos matizar que esta capacidad del color en una creación audiovisual con elementos en tres dimensiones no obedece a un carácter absolutista. Al ser este tipo de elementos los que intervienen, es obvia (a priori) la separación figura fondo. No obstante, debemos tener en cuenta la acentuación o por el contrario, reducción, del efecto por el uso del color. Es a este respecto al que se refiere el apartado.

⁶⁶ Enlace al vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=w17SaBTt6RI>

⁶⁷ Enlace al Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=S-eyxEqwXfw>

más iluminados donde la sobreexposición de los rostros no difiere de la que se aplica al entorno (sobreexposición general, como denominábamos antes) el color también hace las veces de unificador entre figuras y fondos, creando así una vez más ese efecto plano y artificial. Ejemplo de ello, el PV “The Invisible Wall”⁶⁸ (F18).

F18: fotogramas de “Vortex”, “Distress and coma” y
“The Invisible Wall”-*The Gazette*

Pero, ¿de qué forma afecta a la labor de dirección de arte?

Para contestar a esta cuestión, debemos partir de la existencia de varios sistemas de obtención de color (Villafañe, 1990: 114), la síntesis partitiva y la sustractiva. La síntesis partitiva, no es otra cosa que sinónimo de mosaico. Mediante la unión de elementos de diferente color, nuestro ojo crea una división promedio de estos colores tomando una percepción genérica. Es el principio de lo que en cualquier producción audiovisual denominamos colorimetría. Sin embargo, esta percepción genérica no se corresponde con el resultado de otros tipos de mezclas. Por ejemplo, en la síntesis sustractiva (colores transparentes colocados uno encima del otro) el azul con el amarillo origina el verde, mientras que en la partitiva, esta misma mezcla tiene como resultado el gris. La diferencia radica en la iluminación de las partes. En la mezcla sustractiva el color de la mezcla es más oscuro que cada uno de los colores mezclados, ya que a más filtros superpuestos, más interrupción sobre el flujo lumínico. Sin embargo, en la partitiva, el color resultante tiene la luminosidad media de todos los colores mezclados. Por tanto, si dotamos (dentro de lo posible) de la misma luminosidad a todos los elementos que entran en juego, ya estén en primer o segundo plano, más control tendremos en crear una imagen de un tono genérico uniforme

⁶⁸Enlace al vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=mW7mD_VnY9s

(síntesis partitiva) sobre la que aplicar filtros en postproducción (síntesis sustractiva) de forma que afecten a toda la imagen (dentro de lo posible) por igual. Es decir, aumentamos el control sobre el color de la escena.

Este uso de elementos e iluminación enfocado a un control lo más alto posible en postproducción desvela el papel de esta última disciplina como uno de los grandes pilares sobre los que se asienta la dirección de arte en los PV del *visual kei* japonés. De esta forma, encontramos que en el *making off* del PV de “Filth in the beauty”, por ejemplo, los colores de la indumentaria, pelo y escenario son muy diferentes: amarillos, rojos y grises. Sin embargo, los amarillos terminan reducidos a leves sepias, los rojos a rosas, y los grises sobreexpuestos de la escena absorben perfectamente estos filtros para crear una imagen general armónica

F19: Fotogramas del *Making off*/PV “*Filth in the beauty*”

5.1.4. A propósito del color

Estas colorimetrías finales contienen un alto carácter simbólico respecto a la letra/título de la canción.

- En “Filth in the Beauty” (suciedad en la belleza) se habla de la infidelidad y la traición, lo cual se intenta representar con tonos grises, manchas oscuras (suciedad) pero con un aura rosácea (belleza).

- En “Guren” (loto carmesí) se habla del desamor, de la pérdida de atracción y deseo por una persona, lo cual queda representado con una habitación en principio roja que poco a poco va pintándose de blanco. En concordancia con la escena, los artistas responden a una colorimetría muy parecida a la anterior, cambiando el tono rosáceo por rojo, y los grises por blancos. El conocimiento de los materiales, de los colores, de los efectos de postproducción y de la reacción de los primeros ante estos frente a una cámara se convierte en una labor muy cuidada, por lo que se requiere un amplio conocimiento de abstracción entre lo que se graba y lo que se verá en pantalla. No estamos ante pequeñas modificaciones de brillo o saturación (que también) si no ante la posibilidad de incluir en una propuesta de dirección de arte colores que nada tendrán que ver (a priori) con el resultado final.

5.1.5. Atrezzo

El atrezzo cobra una gran importancia en la gran mayoría de los PV. Se brindan numerosos primeros planos al mismo, e incluso en más de una ocasión supone una especie de *packshot* inicial del videoclip.

Es por este carácter tan distintivo y especial que podemos deducir la fabricación exclusiva de estos objetos para la producción, de lo que derivaría un diseño previo en la propuesta de dirección de arte. Además, no son objetos nada comunes y suelen tener un carácter metafórico y simbólico en relación a la letra de la canción o a las propias características del PV.

• PV: “Inside beast”-The Gazette

“Inside beast” habla sobre el lado oculto, el lado temible y sucio que hace las veces de animal en toda persona. Un aspecto que se representa con una especie de busto bicéfalo que gira descubriendo su “otra cara”.

- **Pv: “Casis”-The Gazette**

En este PV, la figura elegida para ese *packshot* inicial es la de una especie de músico hecho de metal y de dimensiones desproporcionadas, marcando estas el cuello y un característico sombrero picudo. Esta morfología nos desvela un detalle importante, y es que el PV “Casis” es conocido por la belleza de sus localizaciones, todas ellas ubicadas en Austria, más concretamente en el complejo que conforma el castillo Riegesburg (castillo, cementerio, ruinas, colina...) por lo que no sería descabellado pensar que la figura es un guiño a tal lugar, y que su concepción está inspirada en un muñeco tirolés típico, con las dimensiones acentuadas en las zonas características: sombrero y cuello.

- **Pv: “Cubic [L/R] ock”-Ayabie**

En esta canción, Ayabie habla sobre el deseo de escapar a una tierra digital, de abandonar el mundo terrenal. El atrezzo que eligen es un cohete de juguete, un robot de juguete y otros algo menos peculiares como un joystick y un teclado de ordenador.

- **PV: “Filth in the Beauty”-The Gazette**

“Filth in the beauty” habla de la infidelidad, de la seducción a la que nos lleva la belleza así como del lado sucio que descubrimos cuando no debíamos hacer aquello a lo que se ésta nos invitaba. En el PV, este mensaje queda reflejado con una trama, en la que una chica vigilada por un personaje un tanto rocambolesco (al cual proporciona placer) tiene otros encuentros con los integrantes del grupo. Este personaje se encuentra en una constante búsqueda de la chica, para lo cual usa una lupa que parece haberle proporcionado ella misma. Sin embargo, podemos ver como la chica posee un artilugio que integra muchas de estas lupas, como símbolo metafórico de esa promiscuidad que termina derivando en obsesión.

5.1.6 Extras

Algo bastante curioso y que suele identificarse rápidamente al ver por primera vez varios PV, es que los extras y figurantes son en un 90% de los casos occidentales, y en caso de no serlo, no cumplen para nada la estética de los integrantes, idea que siempre ayuda a

diferenciar quiénes son los artistas de la banda y quiénes no, además de crear un nexo con la iconografía occidental, raíz en sus inicios de todo el movimiento *visual*.

- El primer ejemplo pertenece a “Silly God Disco” de The Gazette. En él vemos una estética muy femenina en los integrantes: shorts, adornos de plumas, *foulards*, pedrería...etc. Siembre muy recargados y en tonos negros, marcando una especie de “elegancia a la antigua” y forzada. La actriz que aparece en escena viste también ropa negra, pero no tan sobrecargada. Un vestido sin mangas negro, medias negras, tacones negros, unos guantes y un tocado. Estos dos últimos son los que ponen el punto de elegancia a la sobriedad con estampados semitransparentes simulando encajes, florituras e incluso un leve velo negro. En cuanto al cabello, está peinado cuidadosamente pero de forma convencional, sin excentricidades. Presenta un tono oscuro que se entiende como natural. Por otro lado, la función de este extra forma parte de la propia acción de la historia, por lo que no es un elemento aislado que sólo aporte imagen o simbolismo. En este PV, los diferentes integrantes de la banda alimentan a la actriz progresivamente y con diferentes platos, por tanto, hay una interacción y un desarrollo de la historia.

- Otro ejemplo pertenece al PV de “Aristocrats symphony” de la banda Versailles. En él, la banda mantiene su línea en cuanto a un vestuario muy recargado y barroco, con adornos victorianos, capas, faldas con enaguas, remaches dorados, pedrería y mucho color. La actriz, por su parte, mantiene una estética asociada a la misma época, pero mucho más sobria. En cuanto al peinado, vuelve a ser algo muy sencillo, con alguna reminiscencia barroca mediante algún tirabuzón, pero no tan definido y exuberante como los que presentan algunos integrantes de la banda. El pelo vuelve a ser oscuro natural. En este caso, la actriz vuelve a interactuar con los artistas.

- La misma dinámica se produce en “Guren” e “Inside beast”, ambos de la banda The Gazette. Recordemos que en el primero, la acción ocurría en la conversión del color rojo de una habitación en blanco. Esta tarea, la lleva a cabo una niña, que intercala dos vestidos: rojo y blanco, en función de lo aventajada que lleve su labor. Ambos vestidos son idénticos, pero con diferente color. Además, están contruidos entorno a motivos florales: flecos, adornos del pelo,

pequeños encajes...en referencia al título de la canción (Guren: “loto carmesí”). Por tanto, en este caso es el extra el que lleva a cabo en su totalidad la acción que se desarrolla en el videoclip, además de mimetizarse al nivel de los integrantes de la banda con la escenografía, ya que incluso llega a compartir plano con ellos mientras están tocando.

Como ya apuntábamos anteriormente, la diferenciación de los integrantes de una misma banda entre sí es una prioridad que los extras no pueden entorpecer, por lo que estos suelen caracterizarse por una mayor sobriedad en cuanto a vestuario, maquillaje, peinado (siempre aun así en armonía con los artistas) e incluso pertenecen a otras razas. Sin embargo, son estos mismos extras los que protagonizan las acciones del guión del PV, a veces junto a los músicos en una mayor o menor proporción que los mismos, o incluso llegan a desempeñar estas acciones completamente solos. ¿Qué ocurre cuando uno de estos extras tiene que mimetizarse tanto como los artistas con el entorno, compartir plano con ellos o incluso producir parte de la música que se oye? Parece ser que en estos casos reducir la edad del actor es un recurso efectivo, como acabamos de ver en el ejemplo de “Guren”. Al ser niñas pequeñas, pueden mimetizarse con el entorno, intervenir en la canción...etc., pero su edad es algo que nos indica de forma evidente que no pertenecen a la banda, y que su función es meramente estética, no artística.

5.2. Soporte gráfico

En lo que se refiere a cartelería e imágenes promocionales, son varios los tipos de formatos que se hacen como presentación de cada single.

5.2.1. Tipos

El primer tipo de formato es el que muestra a todos los integrantes de la banda en una misma imagen. Para ello suele usarse normalmente un plano americano aunque a veces también generales, con el logo de la banda insertado (pero no el nombre de la canción) y respetando la indumentaria y estética de los músicos en el PV, pero sin aplicar esos

filtros tan determinantes propios del mismo. Suelen hacerse sobre un fondo plano o sobre una escenografía específica, que puede estar sacada o no del PV.

El segundo tipo también tiene como objetivo presentar a todos los miembros de la banda a la vez, pero haciendo más hincapié aún en la diferenciación entre los mismos. Para ello, se usa un formato normalmente apaisado, dividido en franjas verticales (tantas como miembros hay en la banda). Es el soporte más característico de las promociones *visual kei*. Este tipo de imágenes suelen responder a primeros planos de los integrantes sobre fondos planos. No obstante, también suelen hacerse con planos generales o americanos de los mismos, aunque parece ser que este encuadre es más una tendencia actual.

5.2.2. A propósito de la tipografía

Los japoneses tienen una fijación especial por la caligrafía. Es una disciplina considerada en su cultura un arte, y mantenida a lo largo de los años como una manifestación más de estética ligada a la dificultad de su ejecución. En definitiva, es lo que se conoce como Shodō (書道, "el camino de la escritura").

Así pues, letras enrevesadas, incluso capitulares como mayúsculas y serifas que rodean el propio nombre es lo que estos grupos japoneses encontraron como equivalente estético occidental en su consideración de la caligrafía estética basada en la dificultad de su ejecución. No obstante, los valores culturales asociados a tipografías góticas occidentales diferían de lo que querían expresar algunos grupos, como por ejemplo An Café con sus letras alegres y multicolorismo en escena, o Dir en Grey, más grotesco y menos “estéticamente correcto”. Es por eso que se usan también otras tipografías modificadas con pequeños serifs y florituras para seguir manteniendo ese gusto por la dificultad como autenticidad, pero expresando a la vez otras percepciones imposibles de conseguir con una tipografía gótica.

F20: muestra de logotipos

6. Conclusiones

La dirección de arte del *visual kei* supone una disciplina completamente imprescindible para la significación del propio movimiento.

La imagen dentro del *visual* es un modo de expresión situado en el mismo nivel que la propia canción. No obstante, en lo referente al videoclip, esta imagen no es sólo la propia de los integrantes, sino también la de los elementos (atrezzo, escenografía, extras) usados en el PV.

La creación de una imagen uniforme para un PV se plantea como necesidad. Sin embargo, no todos los artistas de *visual kei* ceden el 100% de su imagen a este cometido. Algunos tienen señas distintivas que deben respetarse, por lo que adecuarlas a cada videoclip es un matiz a tener en cuenta dentro de la propuesta de dirección de arte.

Maquillaje, peinado y vestuario son elementos a la par en importancia. Ninguno está por encima de otro en cuanto a cuidado. Sin embargo, el maquillaje se usa para crear una superficie huérfana de elementos, salvo aquellos controlables en forma/color: pelo y ojos. Estos elementos controlables, tienen como función crear una relación con la escenografía: mimesis, contraste, armonía... sin embargo, es el pelo el encargado de la diferenciación entre los artistas.

La iluminación en un PV irá siempre muy dirigida a los propios rostros de los artistas para asegurar la función del maquillaje, además de a todos los elementos casi por igual en intensidad (figuras y fondos) sobre todo en las escenas donde aparezcan los artistas, para tener una imagen más controlable en post-producción.

La post-producción se muestra como un pilar fundamental en la dirección de arte del *visual kei*, por lo que es un elemento a tener en cuenta dentro de la propia propuesta, tanto como los colores propios de la escena durante el rodaje.

El atrezzo cobra una gran importancia en este movimiento. Llega a expresar tanto o más que los propios artistas, por lo que debe garantizar ese *visual shock*, ya sea por expresividad en sus colores o por forma. Que esté por encima (o no) de los miembros de la banda en cuanto a protagonismo dependerá de la importancia que adquiera la acción sobre los artistas, ya que estos objetos no suelen relacionarse directamente con los integrantes de la banda.

Los soportes gráficos están tomados directamente de los audiovisuales, sin embargo, no del resultado final. Se usan las mismas prendas, peinados y estética en general, pero no hay pudor en cambiar o más bien prescindir de los decorados del PV o incluso de los propios filtros que contribuyen a la imagen final, por lo que podemos encontrar colores completamente diferentes a los de la colorimetría de la pieza.

Bibliografía

- Agudelo, M.M. (2007) *Tecnologías del maquillaje: el cuerpo como ensamblaje expresivo*. (Tesis no publicada) Universidad de Bogotá, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Bogotá.
- Almazán, V.D. (2006) “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”. *Artigrama*. 12, pp. 85-104.
- Amin, S. (2010) “La economía política del s. XX”. En *Escritos para la transición*. Bolivia: distribución gratuita, pp. 11-22.

- Baarfot, C., Burtenshaw, K. & Mahon, N. (2006) *Principios de Publicidad. El proceso creativo: agencias, campañas, medios, ideas y dirección de arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Berganza Conde, M.R, y Ruiz San Román, J.A. (2010): *Investigar en comunicación*. Madrid, McGraw Hill.
- Collante, J.R. (1992) *Las profesiones del diseño*. Barcelona: Planeta.
- Cristiá, C. (2012). Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino. *Trans*, 16, pp. 1-44.
- Fortea, D. (2012). “Re-configurando la estética, el género y la «japonesidad»: el visual kei como alternativa a las dicotomías sancionadoras masculino/femenino y japonés/no japonés”. *Puertas a la lectura*, 14, pp. 71-96.
- Mahon, N. (2010). *Dirección de arte publicidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martínez Sousa, J (1994) *Manual de edición y autoedición*, Madrid: Ed. Pirámide.
- Oejo, E. (1998). *Dirección de arte: la cara oculta de la imagen publicitaria*. Madrid: Eresma & Celeste Ediciones.
- Roca, D. (1998). “El director de arte publicitario: 80 años después de su nacimiento”. *Revista latina de comunicación social*, 12, pp. 1-13. Recuperado de <http://www.lazarillo.com/latina/a/02edavid.htm>
- Sedeño. A.M. (2006). “Videoclip musical: desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales”. *Ciencias sociales online, revista electrónica*. 1, pp. 47-57. Recuperado de <http://www.uvm.cl/csonline>
- Soler, P. (1997). *La investigación cualitativa en marketing y publicidad: el grupo de discusión y el análisis de datos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Villafañe, J. (1990). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ed. Pirámide.

Videografía

- An Café. (2006) *Escapism*.
<https://www.youtube.com/watch?v=3xOt1As-JeI>
- Ayabie. (2007) *Cubic [L/R] ock*.
<https://www.youtube.com/watch?v=AXHL9IcQefw>

- Dir en grey (2006) *Yokan*.
https://www.youtube.com/watch?v=d7v6HL_H3Qc
- Inugami circus dan. (2006) *Honto ni honto ni gokurosan*.
<https://www.youtube.com/watch?v=E-3EQoSZCwY>
- LM.C. (2009) *Punky heart*.
<https://www.youtube.com/watch?v=GUucLEOsAO8>
- Onmyouza. (2002) *Kouga ninpou chou*.
<https://www.youtube.com/watch?v=2G6D13EXIAQ>
- The Gazette. (2006) *Cassis*.
<https://www.youtube.com/watch?v=RL9-S5lW2II&feature=kp>
- The Gazette. (2006) *Filth in the beauty*.
<https://www.youtube.com/watch?v=t2ZRy71vivk>
- The Gazette (2006) *Filth in the beauty* [making of].
<https://www.youtube.com/watch?v=ZBWqh85rbgY>
- The Gazette. (2006) *Reila*.
<https://www.youtube.com/watch?v=a0MW8bVoRCO>
- The Gazette (2006) *Reila*. [making of].
https://www.youtube.com/watch?v=afWR_Js0xP8
- The Gazette (2013) *Suicide circus* [making of].
http://www.dailymotion.com/video/xlstjl_the-suicide-circus-making-of_videogames
- The Gazette. (2009) *Distress and coma*.
<https://www.youtube.com/watch?v=JOPwn9GpDF4>
- The Gazette. (2009) *Guren*.
<https://www.youtube.com/watch?v=INU6XPwjpvI>
- The Gazette. (2009). *Leech*.
<https://www.youtube.com/watch?v=nuNa0FAvFMg>
- The Gazette. (2009) *The invisible wall*.
https://www.youtube.com/watch?v=mW7mD_VnY9s
- The Gazette. (2011) *Vortex*.
<https://www.youtube.com/watch?v=w17SaBTt6RI&feature=kp>
- The Gazette. (2013) *Inside beast*.
<http://es.musicplayon.com/play?v=471723>
- The Gazette. (2013) *Suicide circus*.
<https://www.youtube.com/watch?v=xxmkj7JRcs>

Versailles. (2007) *The revenant choir*.

<https://www.youtube.com/watch?v=5827EPsAOis>

Versailles. (2008) *Aristocrats symphony*.

<https://www.youtube.com/watch?v=HU0uLZWqRdE>

Los autores

Agustín Gómez Gómez es profesor titular en Comunicación audiovisual y publicidad en la Universidad de Málaga. Su actividad investigadora está centrada en la relación ente cine y pintura (ha coordinado tres cursos de *Cine y arte* organizados por la Fundación Picasso de Málaga) y cine rural. Sobre esta última temática viene participando desde 2006 en los cursos de Dos Torres (Córdoba) y Cinemascampo (Málaga) y en los grupos de investigación “La reconstrucción de las políticas agrarias, ganaderas y forestales a través de la producción documental cinematográfica del Ministerio de Agricultura (1914-1975)” y “La obra del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España”. Sobre cine rural ha coordinado con Pedro Poyato los libros *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España* (2010) y *Campo y contracampo en el documental rural en España* (2013). También coordinó en 2015 *Secuencias del cine rural español del siglo XXI*. Además ha publicado trabajos sobre el cine de Pedro Almodóvar (“La dimensión rural en el cine urbano de Pedro Almodóvar”; “El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. Cine vs. Televisión”; “Entre el collage y el bricolaje. Una cierta mirada hacia *El desprecio* de Godard en *Los abrazos rotos* de Almodóvar”), Wim Wenders, Manoel de Oliveira, Gutiérrez Aragón,

Carlos Saura, Elías León Siminiani, entre otros directores. Es codirector de la revista *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*.

Ana Melendo Cruz es profesora Contratada Doctora (Acreditada para Titular de Universidad) de la Universidad de Córdoba. Su actividad investigadora está centrada en el cine de la modernidad y el cine documental. Sobre esta última, en 2006 fue Investigadora Principal del proyecto subvencionado por la Junta de Andalucía: *Las imágenes documentales de Andalucía: Archivo NODO (1966-1980)*; en la actualidad participa en el proyecto I+D: *La obra del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): Un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España* del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad. Sus publicaciones más destacadas son: *Antonioni: Un compromiso ético y estético*; *El universo plástico y sensorial de La mano* (Wong Kar Wai, 2004); *Narración y sabotaje en Las babas del diablo y Blow up*; o *La naturaleza metafílmica de los abrazos rotos*, entre otros. En la actualidad es rectora del Master en cinematográfica de la UCO.

Pedro Poyato Sánchez es profesor Titular de Universidad. Director del Master en Cinematografía por la Universidad de Córdoba. Autor de más de cincuenta publicaciones entre artículos y capítulos de libro, en la actualidad dirige un proyecto de investigación I+D sobre la obra cinematográfica del Marqués de Villa-Alcázar. Ha publicado los siguientes libros: *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fofcinematográfica* (Granada, Grupo Editorial Universitario, 2006); *Todo sobre mi madre*, Pedro Almodóvar (1999) (Valencia / Barcelona, Nau Llibres / Octaedro, 2007); *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel*, 2ª edición corregida y ampliada (Valladolid, Caja España, 2008); *El sistema estético de Luís Buñuel* (Bilbao, Universidad del País Vasco,

2011); *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar* (Madrid, Síntesis, 2015). Y ha coordinado, entre otros, los siguientes: *Historias, motivos y formas del cine español* (Córdoba, Plurabelle, 2005); *El cine rural y sus vínculos con la ciudad, la literatura y la pintura* (Córdoba, Diputación de Córdoba, 2010); *El cine de Almodóvar, una poética de lo trans* (Sevilla, UNIA, 2014); *Profundidad de campo* (Girona, Luces de Gálibo, 2010); y *Campo y contracampo en el documental rural en España* (Málaga, Diputación de Málaga, 2013), estos dos últimos junto con Agustín Gómez.

Elena Rosillo es doble licenciada en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad Rey Juan Carlos. Continúa sus estudios con el Máster en Estudios Narrativos en Artes Visuales (URJC). Actualmente cursa estudios de doctorado bajo la dirección de Nekane Parejo con la tesis titulada *La contracultura madrileña a través de la fotografía documental desde los años 60 hasta hoy*. Desarrolla su actividad profesional como periodista cultural freelance, centrada sobre todo en el ámbito musical independiente y alternativo, para varias publicaciones como *Ruta66*, *SON Estrella Galicia*, *Canino* o *Cambio16*, entre otras. Dirige el programa de radio *The Rosillo's Rover* en CVB Radio. También ha ejercido como DJ en varios locales madrileños y ha participado en la organización de conciertos, eventos y festivales, como el ciclo *La Vie en Rose*, dedicado a la promoción de las mujeres en los circuitos musicales independientes, o el *FIMRI Segunda Edición*, dedicado a grupos emergentes del panorama madrileño.

Carmen Rodríguez Fuentes es doctora en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga (UMA). Pertenece al grupo *Ad Hoc* de Comunicación, cuyo objetivo es el estudio de la comunicación audiovisual en sus diferentes formas, y el cine en particular. De

ahí surgen publicaciones como *Laberinto visual*; *El cielo sobre Wenders*; *Solos ante la cámara*; o *Desmontando a Saura*. Además, participa en publicaciones de obras conjuntas como *Trípodos*; *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*; *Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales* e *Interactividad digital: Nuevas estrategias en educación y comunicación*.

Participa con el grupo de profesionales que realizan la edición del libro *Directory World Cinema, Spain*, en concreto, en el volumen que comprende el estudio del cine hecho en España.

En general, sus investigaciones se centran en el cine, especialmente el realizado en España. Ha publicado *Las actrices en el cine español de los cuarenta* y *Los papeles de la mujer en el cine de los cuarenta*. Destacar las publicaciones en las que estudia el folclore y la cinematografía: *Del star-system al cine de autor reciente*; *La española: signos pintorescos del costumbrismo andaluz*; *Rol de la folclórica en el cine de la posguerra española*; *La realidad ficcionada en La niña de tus ojos*.

Colabora en la edición del Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia.

Alba Navarro es doctoranda del Doctorado Interuniversitario en Comunicación por la Universidad de Málaga. Asimismo, es licenciada en Comunicación Audiovisual. Ha cursado el Máster Desarrollos Sociales de la Cultura Artística, ha realizado una estancia internacional de un año en el Instituto de Medios de la Universidad Técnica de Ilmenau en Alemania y ha sido becaria en la Fundación Picasso Museo Casa Natal. Actualmente, y en relación con su proyecto de tesis, se encuentra indagando en las representaciones de la imagen de la ciudad de París en el cine. Fruto de su investigación, ha publicado el artículo “París visto por Cédric Klapisch. Entre la realidad y el simbolismo” en *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* y ha participado en el VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, junto a la Doctora Nekane Parejo, con la ponencia “París, musa cinematográfica en la década de 1920”. También destacan sus colaboraciones en la sección de cultura de *El Librepensador. Magazine de Cultura y Pensamiento*, en la

revista *Letras de Parnaso* y en el programa radiofónico sobre cine *Campillos en 35mm*. Igualmente, ha participado como coautora en el libro *Hoy es siempre todavía* (2014), de la Asociación Humanismo Solidario, con el poema “Niñas y niños de paz”, y en el V Festival Internacional de Poesía y Arte Grito de Mujer, con el poema “Grito”.

Inmaculada Caro Castro es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada, Máster de investigación en Cinematografía y doctoranda en Patrimonio cultural y territorio en la Universidad de Córdoba. Su investigación está relacionada con “La construcción del paisaje rural en el cine de Montxo Armendáriz”. Es profesora de Educación de las Artes Visuales y Plásticas en la Escuela Universitaria “Francisco Maldonado” de Osuna (Sevilla). Sobre su tema del cine rural ha participado como ponente en VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social de la Laguna, Tenerife (“Silencio Roto (Montxo Armendáriz, 2004): La infancia y su aprendizaje en entornos rurales”) y con un póster en el I Congreso Nacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (La imagen del paisaje rural en el cine español contemporáneo). Es colaboradora de la revista *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*.

María Dolores García Ramos es doctora en Historia del Arte por la UNED, máster en Cinematografía por la Universidad de Córdoba y máster en Gestión Cultural por la Universidad de Sevilla. Actualmente es profesora de Historia del Arte en la Universidad de Córdoba y profesora tutora del Centro asociado a la UNED de Córdoba. Es miembro del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y del Comité Internacional de Residencias Históricas-Museos (DEMHIST). Sus investigaciones se centran en el patrimonio cultural y, concretamente, en el estudio de la institución museal en sus diferentes vertientes.

Ha ejercido su trayectoria profesional en instituciones culturales de carácter nacional e internacional como en el Departamento de

Patrimonio para el Desarrollo de la Oficina Técnica de Cooperación de El Salvador, el Museo Sefardí de Toledo, el Departamento de Cooperación y Promoción Cultural de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo o el Museo Cerralbo de Madrid. En las que ha desarrollado proyectos de cooperación y gestión cultural, de puesta en valor patrimonial, de turismo cultural, de promoción de artistas e intérpretes, de coordinación de exposiciones y programas educativos, entre otros.

Marina Parés Pulido es estudiante de segundo año en el Master ‘IMACS’ (*International Master in Audiovisual and Cinema Studies*) en la Universidad Paris Ouest – Nanterre la Défense, en el marco del cual ha realizado una estancia de un semestre en la Università Cattolica del Sacro Cuore en Milán y de un trimestre en la Universitat Pompeu Fabra, en Barcelona. Graduada en Comunicación Audiovisual (promoción 2010-2014) por la Universidad de Málaga. Durante el curso 2012-2013, realizó un año en la Université de Rennes II-Haute Bretagne (2012-2013) en ‘Arts du Spectacle’, ‘Information et communication’ y ‘Arts plastiques’ gracias al programa Erasmus. Ha realizado prácticas profesionales en la Fundación Ronald McDonald en el año 2013, dirigiendo un cortometraje. Ha publicado el artículo ‘Intertextualidad en *La piel que habito*: pintura, escultura y dibujo’ en *Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía*.

Luz Marina Ortiz Avilés es doctoranda en la Universidad de Córdoba. Actualmente se encuentra en el tercer año de su tesis doctoral titulada *El flâneur* en el cine de José Luis Guerín, centrando su investigación en la obra cinematográfica de este cineasta. Recientemente ha participado en la VII Jornadas de Arte y Ciudad. IV Encuentros Internacionales de la Universidad Complutense de Madrid con la Comunicación Cine y espacio urbano: *Guest*, de José Luis Guerín, así como, ha publicado el artículo “En la ciudad de

Sylvia o la ciudad del flâneur” en la revista *Fonseca, Journal of Communication*.

Linda Garosi es profesora contratada doctora acreditada titular ANECA en Filología italiana en la Universidad de Córdoba desde 2011. Se ocupa de novelistas italianos de entre los siglos XIX y XX, como Dossi, D'Annunzio, Pirandello y Gadda. En sus últimos trabajos se ha centrado en el estudio de la relación entre lenguajes visuales (fotografía, pintura) y textos verbales: “Le immagini del rimorso nella Cognizione del dolore” en Cuadernos de Filología italiana (2012); “Ri-tratti senza pennello nel romanzo *Le Vergini delle Rocce* di Gabriele D'Annunzio” publicado en la monografía *Escritura e imágenes* (2014) “Visiones del Caravaggio entre las páginas de las novelas de Gadda” en *Hilo de la fábula* (2014); “Contaminazioni tra scrittura e pittura nella narrativa dell'Italia post-risorgimentale”, publicado en la monografía *Tendencias culturales en Italia* (Ed. Comares, 2015). Sobre esta temática ha dictado también las conferencias “Variazioni dannunziane sul tema marino da Terra vergine al Trionfo della notte” en el XV Congreso de la SEI (2014) y “Di ritratti e autoritratti nei taccuini di Pirandello” en el Annual Convention de AAIS (Zúrich, 2014). Asimismo colabora con el Proyecto de investigación I+d del MEC “Arqueología, teatros romanos y arquitectura. Contextos reconsiderados, modelos y adaptaciones redefinidos”. Además se ha ocupado de memoria cultural y ha coordinado con Carmen Blanco Valdés un número monográfico de la Revista *Ámbito* (32, 2014) sobre narración de hechos traumáticos. También se ocupa de cine y migración. Ha coordinado con Leonarda Trapassi la sección “Cinema e migrazione” en el marco del XXI Congreso AIPI “Est-Ovest/Nord-Sud. Frontiere, passaggi, incontri culturali” (2014) y la monografía titulada “Esodi e frontiere di celuloide. Il cinema italiano racconta le migrazioni” (en prensa).

Francisco Vegas Molina es graduado en publicidad y relaciones públicas por la universidad de Málaga. Ha publicado el artículo “Cine, videoclip americano y videoclip japonés: la dirección de arte como hilo conductor. El caso de Not another teen movie”, en *Fotocinema* (2015). Actualmente realiza trabajos de marketing, fotografía de producto y material gráfico para promoción online, diseño gráfico y maquetación, asesoría en comunicación y estrategia comercial. Es columnista colaborador en www.metalkorner.com y creador de la sección "video analysis". Ha escrito artículos de opinión sobre videoclips y material promocional audiovisual. Anteriormente fue fotógrafo colaborador en *Málaga Hoy* y *Mundogamers.com*.