

# SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

2º semestre 2018

48



SANTA EN LA VENGANZA MUJERES



---

# SECUENCIAS

---

Revista de Historia del Cine

48

**Fundador**

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

**Directora**

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

**Subdirectores**

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

**Jefes de Redacción**

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad Autónoma de Madrid*)

**Equipo de Redacción****Coordinadora de revisión por pares:**

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad Autónoma de Madrid*)

**Indización y difusión:**

ELENA CORDERO (*Universidade de Lisboa*)

**Editoras de reseñas de libros:**

SONIA GARCÍA LÓPEZ (*Universidad Carlos III de Madrid*)

LAURA POUSA (*TAI - Universidad Rey Juan Carlos*)

**Editor de reseñas de DVDs y plataformas:**

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

**Traducciones:**

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

**Consejo Editorial**

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

B. RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

---

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© ASOCIACIÓN CULTURAL «ANIMATÓGRAFO», 2018

© UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, 2018

ISSN: 1134-6795

ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

**Diseño**

SABÁTICA

**Maquetación**

COMPOBELL, S.L.

**Soporte técnico digital**

ÁLVARO ARRIBAS

**Administración**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

[servicio.publicaciones@uam.es](mailto:servicio.publicaciones@uam.es)

IMAGEN DE CUBIERTA: *La venganza de las mujeres vampiro* (Federico Curjel, 1970)

## Artículos / Articles

- Entre monstruos, leyendas ancestrales y luchadores populares:  
la inserción del Santo en el cine fantástico mexicano**  
*Among monsters, ancestral legends and popular wrestlers:  
the insertion of Santo in the fantastic Mexican cinema* 9  
Silvana Flores
- Las «conocidas» de siempre.  
Recepción de la *commedia all'italiana* en Buenos Aires**  
*The usual «suspects».* 35  
*Commedia all'italiana reception in Buenos Aires*  
Lucía Rodríguez Riva
- El misterio de la escritura en  
*La sangre de un poeta (Le sang d'un poète, Jean Cocteau, 1932)***  
*The Mystery of Writing in* 59  
*The Blood of a Poet (Le sang d'un poète, Jean Cocteau, 1932)*  
Juan Carlos Pueo
- Relato enmarcado y relato maravilloso  
en *La casa triste* (Sofía Carrillo, 2013)**  
*Frame Story and Folktale in the Animated Short Film:* 73  
*La casa triste (Sofía Carrillo, 2013)*  
Carmen Vitalina Vidaurre-Arenas
- No future / No hope / No narrative? Víctor Gaviria y sus películas  
Rodrigo D: No futuro, La vendedora de rosas y Sumas y restas***  
*No future / No hope / No narrative? Víctor Gaviria and his films* 97  
*Rodrigo D: No futuro, La vendedora de rosas y Sumas y restas*  
Roberto Ponce Cordero

## Libros / Books

*Close-up.  
Great Cinematic Performances (2 vols.: America - international)* 117  
Murray Pomerance y Kyle Stevens  
Alberto Mira

*The Image in Early Cinema. Form and Material* 120  
Scott Curtis, Philippe Gautier, Tom Gunning y Joshua Ymibe (eds.)  
Daniel Sánchez Salas

*Cinema and the Wealth of Nations: Media, Capital,  
and the Liberal World System* 123  
Lee Grieveson  
Enrique Fibla Gutiérrez

*Locating the Voice in Film. Critical Approaches and Global  
Practices* 126  
Tom Whittaker y Sarah Wright (eds.)  
Lidia Merás

*El sueño de un cine hispano. España y sus  
relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)* 129  
Emeterio Díez Puertas  
*Cine español y geopolítica fascista. España y sus  
relaciones cinematográficas con la Argentina (1939-1943)*  
Emeterio Díez Puertas  
Manuel Nicolás Meseguer

*Uruguayan Cinema: 1960-2010. Text, Materiality, Archive*  
Beatriz Tadeo Fuica  
*Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* 133  
Georgina Torello (coord.)  
*La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*  
Georgina Torello  
Álvaro Lema Mosca

## **DVD y Plataformas de Internet / DVD and Internet Platforms**

- Llorenç Llobet Gràcia. Vida en sombras + 22 cortos restaurados*** 139  
Asier Aranzubia
- Pioneers: First Women Filmmakers*** 143  
Elena Cordero Hoyo
- FlixOlé*** 148  
Leandro Alarcón



## **ARTÍCULOS**



# ENTRE MONSTRUOS, LEYENDAS ANCESTRALES Y LUCHADORES POPULARES: LA INSERCIÓN DEL SANTO EN EL CINE FANTÁSTICO MEXICANO

Among monsters, ancestral legends and popular wrestlers: the insertion of Santo in the fantastic Mexican cinema

SILVANA FLORES<sup>a</sup>

Universidad de Buenos Aires/CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2018.48.001

## RESUMEN

Entre los años cincuenta y setenta, el cese del auge del período de expansión industrial de la cinematografía mexicana y de su liderazgo en los mercados regionales trajo nuevos desafíos a los productores, que tuvieron que luchar contra las nuevas estructuras industriales y la competencia resultante de la emergente televisión sumado a los cambios socioculturales que en esos años empezaron a manifestarse en el arte y en la sociedad en general. De ese modo, surgieron nuevos tópicos de interés para el gran público, entre los que se incluyen films que dan cuenta de las nuevas costumbres de la juventud, la inserción de nuevos ritmos musicales vinculados al rock y propuestas volcadas a un erotismo más explícito. A través de este artículo, analizaremos una estrategia que también ha sido empleada en pos de esos fines: la producción de películas en las que se mixturaron espectáculos populares, como la lucha libre, con las tradiciones míticas y ancestrales, tanto nacionales (el mito de «La llorona» o de «La momia azteca») como universales (remitiéndose a las leyendas de Drácula, Frankenstein y el hombre lobo, entre otras). Haremos un recorte focalizándonos en las películas producidas por la firma Cinematográfica Calderón, protagonizadas en gran parte por Santo, el enmascarado de plata, ubicándolas en el contexto del cine fantástico y de terror de la región, considerando su elaboración de la figura del luchador como representante de la justicia y su imbricación con los mitos ancestrales del folclore nacional y universal.

**Palabras clave:** luchadores, fantasía, cine, México, Santo, mitos

## ABSTRACT

Between the fifties and seventies, the end of the period of industrial expansion of Mexican cinematography and of its leadership in regional markets brought new challenges to producers, who had to fight against the new industrial structures and the competition resulting from the emerging television. The social and cultural changes that were manifested during those years in art and society played also an important role. Accordingly, new topics of great interest for the public appeared, such as films focussing on youth's customs, on the emergence of new musical rhythms connected to rock n'roll, and on portraying a more explicit eroticism. In this article, we will study a strategy that was also used in pursuit of these purposes: the production of films that mixed popular shows like wrestling with mythical and ancestral traditions, both national (the myth of «La llorona» or «The aztec mummy») and universal (referring to the legends of Dracula, Frankenstein and the werewolf, among others). We will focus on films produced by the company Cinematográfica Calderón that were starred by Santo, known as *el enmascarado de plata* [the silver masked man], placing them in the context of regional fantasy and horror cinema, and considering their construction of the wrestler's figure as representative of justice and as an active participant of ancestral myths in national and universal folklore.

**Keywords:** wrestlers, fantasy, cinema, Mexico, Santo, myths

[a] SILVANA FLORES es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz». Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (2013) y coeditora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (2014), además de haber escrito artículos variados sobre cine latinoamericano. Ha sido docente en la Universidad de Palermo y dictado seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Integra la cátedra de Semiología de UBA XXI y es codirectora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CINe). Forma parte del Comité Editorial de la revista *Imagofagia* y es miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). E-mail: silvana.n.flores@hotmail.com.

## Introducción

Entre los años cincuenta y setenta, el cese del auge del período de expansión industrial de la cinematografía mexicana y de su liderazgo en los mercados regionales trajo nuevos desafíos a los productores, que tuvieron que luchar contra las nuevas estructuras industriales y la competencia resultante de la emergente televisión sumado a los cambios socioculturales que empezaron a manifestarse en el arte y en la sociedad en general. De ese modo, surgieron nuevos tópicos de interés para el gran público, entre los que se incluyen films que dan cuenta de las nuevas costumbres de la juventud, la inserción de nuevos ritmos musicales vinculados al rock y propuestas volcadas a un erotismo más explícito. A través de este artículo, analizaremos una estrategia que también ha sido empleada en pos de esos fines: la producción de películas marcadas con rasgos propios del cine fantástico y de terror, en las que se mixturaron espectáculos populares como la lucha libre con las tradiciones míticas y ancestrales, tanto nacionales (el mito de «La llorona» o de «La momia azteca») como universales (remitiéndose a las leyendas de Drácula, Frankenstein y el hombre lobo, entre otras). Para hacer un recorte a nuestro objeto de estudio, nos focalizaremos mayormente en las películas producidas por la firma Cinematográfica Calderón, protagonizadas en gran parte por el célebre Santo, el enmascarado de plata, ubicándolas en el contexto del cine fantástico de la región, por su elaboración de la figura del luchador como representante de la justicia y por su imbricación con los mitos ancestrales del folclore nacional y universal. Abordaremos el trabajo del Santo, ya que ha sido una de las figuras más pregnantes en los públicos, en medio de la eclosión de films de luchadores de la época, y de Cinematográfica Calderón, por ser una de las principales empresas que consolidó este subgénero, llevando al Santo al estrellato cinematográfico. Entendemos, por tanto, la relevancia de ambos agentes en medio de los cambios culturales que el México del período estaba emprendiendo, los cuales necesitaron, junto a la eclosión del cine de autor que se fue desarrollando a partir de los sesenta, una faceta de culto promovida por el cine popular.

En primer lugar, estableceremos el contexto de producción de la época en que fueron lanzadas estas películas, centrándonos en el cine popular y el género fantástico y otros cercanos, particularizando lo sucedido en México. Se planteará cuáles son las características propias de estos géneros haciendo foco en la distinción de los mismos en el país. Esta contextualización no será exhaustiva, pero apuntará a ubicar a los productores Calderón y algunos asociados (incluido el Santo) dentro de este panorama y a calibrar el alcance obtenido fuera del país. Se analizará el uso frecuente en las películas mexicanas de elementos míticos nacionales y universales (tomados de las leyendas arriba referidas) entrelazados en los argumentos con las reglas del cine fantástico.

También analizaremos el cine de luchadores en México, derivando en la figura del Santo como agente fundamental de este tipo de películas, tanto



En el centro de la imagen, el Santo junto a Guillermo Calderón, uno de sus principales productores.

desde su lugar como actor y luchador como desde su rol de coproductor. Se establecerá la popularidad de este espectáculo entre el gran público y el contraste con la mirada despectiva de otros sectores de la cultura. Se hará referencia a la figura del luchador como alguien que imparte justicia, simplificando la división entre

entre el Bien y el Mal, ya que en los films, tanto en las escenas en el ring (donde se desarrolla el espectáculo de la lucha libre) como en los espacios donde se despliega la mayor parte de la trama argumentativa, se mantiene esa concepción binaria de la justicia, oponiendo al Santo (y a sus colaboradores, como Blue Demon, Mil Máscaras o el boxeador Mantequilla Nápoles) a otros agentes asociados al Mal. Haremos una breve alusión, también, a las versiones alternativas eróticas y a las traducciones de algunos de estos films al inglés, que sirvieron como estrategia de difusión internacional, permitiendo así ampliar su popularidad en los mercados foráneos.

De ese modo, se podrá corroborar la siguiente hipótesis: en un período de crisis industrial del cine mexicano, a causa del desgaste de las fórmulas precedentes y de la aparición de nuevos medios de comunicación masiva, como la televisión, se intentó, durante los años sesenta y setenta, apuntalar la producción, nacional y regionalmente, a través del atractivo de los espectáculos de corte popular emergentes como la lucha libre. Por ello, la figura del Santo, junto con la adhesión del gran público al género fantástico y la inclusión de elementos provenientes de leyendas nacionales y universales en los argumentos, han sido instrumentos funcionales para la nueva convocatoria de las audiencias a las salas cinematográficas. En segundo lugar, sostenemos que el cine fantástico y de terror en México tuvo, con las películas del Santo, un factor de diferenciación frente a otras producciones extranjeras de géneros afines (como las de la Universal en Estados Unidos): la personificación del héroe como alguien que asimila su personaje de ficción con la esfera pública a la cual pertenece (el ring de lucha libre, que es también un espacio ficcionalizado) otorgó mayor atractivo a los films, desligándolos de una estricta dependencia a las reglas clásicas del género. Creemos que, a través del desarrollo de estas particularidades, podemos verificar uno de los modos en que la industria cinematográfica mexicana de la modernidad intentó renovar sus expectativas de difusión, tanto nacional como internacional, encontrando en estas obras, propias de un cine popular, un instrumento para apuntalarlas.

## Sobre héroes y monstruos: el cine fantástico en México

Entre los géneros cinematográficos que más popularidad han tenido mundialmente entre los espectadores a lo largo de los años nos encontramos con la ciencia ficción, la fantasía y el terror, cuyas fronteras están siempre íntimamente imbricadas en pos de la construcción de imaginarios sobre la realidad y de la búsqueda de itinerarios alternativos a la naturalidad de la vida diaria que despierten el entusiasmo del espectador, siempre sediento de aventuras. Creemos, entonces, que los géneros, aunque tengan sus exclusividades, tienen límites que siempre son imprecisos y cada una de estas categorías supera sus particularidades para mezclarse de modo que sea difícil individualizarlas. Eso establece Tudor al remarcar la esencia genérica como algo que no se encuentra preestablecido, sino que surge del conjunto de «las concepciones de su audiencia como en los artefactos de los que aparentemente está compuesto»<sup>1</sup>. De ese modo, los aspectos iconográficos, narrativos y de puesta en escena son parte importante de la definición de un género, pero a ellos debe sumarse el imaginario colectivo acerca de él. Por eso, cuando hablamos del cine de terror y de fantasía en México, no podemos atenernos a una mera fórmula de confección, sino a una amplitud de concepciones que surgen de la afluencia de sus creadores (tanto nacionales como extranjeros, que obran como referencia) y de la audiencia a la que está dirigido, que espera del film un producto alineado con ese imaginario. Por lo tanto, los géneros suelen remitir, como bien afirma Altman<sup>2</sup>, a ciertas fórmulas que van a determinar el tipo de producción que va a abordarse en cada película, pero dependen también del reconocimiento de sus espectadores, quienes serán los validadores por excelencia del género.

Entre las diversas denominaciones genéricas que podemos encontrar en todo tipo de narrativa, una de ellas, lo fantástico, parece englobar varias características comunes a las demás a través del elemento sobrenatural como algo que «transgrede las leyes que organizan el mundo real [...] que no es explicable, que no existe, según dichas leyes»<sup>3</sup>, haciendo que el universo cotidiano del lector/espectador sea invadido por dicha sobrenaturalidad y, de ese modo, sean relativizadas las concepciones sobre lo real o irreal. Según esta perspectiva, se produciría una especie de intertexto entre dos discursos: lo fantástico y la realidad, con efectos tales como el temor o la perplejidad o, tal vez, una sensación de extrañamiento, especialmente manifestados, como recalca Todorov<sup>4</sup>, en una suerte de vacilación por parte de personajes pertenecientes al mundo de lo natural ante acontecimientos sobrenaturales. Sucede en muchos casos que el elemento inexplicable e intrusivo en la configuración de la realidad vivida por los personajes y también por el lector o espectador es finalmente aceptado, haciendo que lo sobrenatural forme parte de aquel universo, como es el caso de gran parte de los films a analizar en este artículo, en donde la puesta en duda sobre la irrupción de lo sobrenatural es finalmente comprendida como parte de la realidad cotidiana y resuelta por medio del combate de la misma. Esta visión sobre la fantasía permite, como establece Jackson, que sea adjudicada

[1] Andrew Tudor, «Genre», en Barry K. Grant (ed.), *The Film Genre Reader* (Austin, University of Texas Press, 1986), p. 5.

[2] Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000).

[3] David Roas, «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), p. 8.

[4] Tzvetan Todorov, «Definición de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 47-64.

cada a todo tipo de relato no realista, haciendo que pueda denominarse de esa forma a narraciones que incluyan «mitos, leyendas, cuentos de hadas y folclóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror»<sup>5</sup>. Es por eso que, aunque mencionaremos varios términos genéricos a lo largo de este artículo, podemos englobar a las películas a analizar con el término «fantástico», para luego particularizar algunos de sus elementos y asociarlos a los otros géneros vinculados.

Lo fantástico tiene entre sus principales aliados al género de terror<sup>6</sup>, que también tiene su referencia literaria ineludible, en este caso, en la novela gótica inglesa o la novela negra francesa del siglo XVIII<sup>7</sup>. Dos de las novelas clásicas de terror, ya en otro período histórico, *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) y *Drácula* (Bram Stoker, 1897), han perdurado a lo largo del tiempo y serán objeto de múltiples versiones cinematográficas, entre las que se encuentran los films mexicanos de luchadores, en donde estos personajes de la vida deportiva y del espectáculo se topan con monstruos diversos, como el torturado doctor y su horrorosa criatura o el célebre vampiro de Transilvania, retratados en dichas novelas, con su consecuente apelación emocional vinculada a la de los personajes<sup>8</sup>, aunque, claro, están sacados de su contexto narrativo original. El terror de por sí, de acuerdo con Carroll<sup>9</sup>, busca generar un efecto en las emociones, algo que su mismo nombre indica, asociándolo con uno de los sentires básicos del ser humano, que es el temor, aunque también con la repulsión por la inmundicia a la que suele asociarse lo monstruoso. Pero no necesariamente debemos relacionar esto con la presencia de la serie de monstruos contra los cuales los luchadores pelearán, ya que esa característica puede aparecer en las narraciones míticas asociadas, según Todorov, a lo maravilloso o a géneros cercanos al terror como la ciencia-ficción.

Por cierto, en la hibridez genérica que aparecerá en nuestro objeto de estudio tenemos también la presencia de la ciencia-ficción, la cual introduce una explicación racional a los acontecimientos no familiares presentados en la trama, pero, a menudo, como señala también Todorov<sup>10</sup>, no necesariamente tendrá una conexión con las leyes científicas que se conocen en el presente histórico. Gubern<sup>11</sup> establece que, usualmente, la ciencia-ficción ha sido un instrumento para impartir una mirada crítica sobre una condición social actual, como una estrategia para la declaración de perspectivas sobre la realidad circundante, camuflada en la elaboración de un universo de fantasía que pueda servir de resguardo a las susceptibilidades de los públicos. Aunque en muchas ocasiones esta concepción tiene una coherencia aceptable, eso no implica que sea así en todos los casos,

o de los luchadores en general, observamos que, en su adjudicación de un rol de héroe y el tratamiento simplista del mismo, dicho temor parece estar ausente.

[5] Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986), p. 11.

[6] Algunos autores consideran el término «terror» como un sinónimo de su versión en inglés, «horror». Sin embargo, Margarita Cuellar Barona decide llamar «horror» a los contenidos del film que aluden a lo monstruoso, atroz e intangible, mientras que prefiere reservar el término «terror» a la sensación que manifiesta el espectador del cine de horror. Margarita Cuellar Barona, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, julio-diciembre de 2018).

[7] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Madrid, Antonio Machado Libros, 2005).

[8] Según autores como Carroll, la emoción del terror suele suceder simultáneamente en los personajes y en los espectadores, aunque es difícil distinguir las reacciones de los espectadores en los films que aquí analizaremos debido al paso del tiempo y a la carencia de un estudio pormenorizado sobre la recepción. A su vez, si pensamos en la figura del Santo o de los luchadores en general, observamos que, en su adjudicación de un rol de héroe y el tratamiento simplista del mismo, dicho temor parece estar ausente.

[9] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*.

[10] Tzvetan Todorov, «Lo extraño y lo maravilloso», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 65-82.

[11] Román Gubern, *Historia del cine. Tomo 2* (Barcelona, Baber, 1992).

obligándonos a tomarla como una lectura de algunos analistas, como la de aquellos que han asociado las películas estadounidenses sobre ataques extraterrestres con una especie de alegoría anticomunista en el contexto de la Guerra Fría<sup>12</sup>. En el caso de los films que aquí nos competen, no hay una manifestación explícita que corrobore dicha lectura y, generalmente, están despojados de cualquier clase de referencialidad histórico-social, más allá de algunas vagas referencias al nazismo en algunos films de luchadores<sup>13</sup>; alusiones que, por cierto, están descontextualizadas de la realidad cultural de México o de las mencionadas leyendas nacionales, establecidas de forma estereotipada y que, por lo tanto, no son representativas de una identidad global del país.

Entendemos que el cine fantástico y de terror latinoamericano, incluyendo al mexicano, tiene su germen en Hollywood<sup>14</sup>, referente ineludible de la industria cinematográfica en todo el mundo que, desde la década del treinta, ha llenado las pantallas cinematográficas con toda suerte de seres sobrenaturales, especialmente vampiros y hombres lobo. Es precisamente en esa década que la productora Universal se especializó en el cine de terror lanzando películas fundacionales para el género, a inicios del sonoro<sup>15</sup>, como *Drácula* (Tod Browning, 1931)<sup>16</sup> y *Frankenstein* (James Whale, 1931), que desataron una ola de películas repletas de otros monstruos<sup>17</sup> como momias, seres deformes, hombres invisibles y hombres lobo<sup>18</sup>, así como de los herederos de estos dos monstruos principales: *La hija de Drácula* (*Dracula's Daughter*, Lambert Hillyer, 1936), *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) y *El hijo de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939). Teniendo en cuenta esto, entendemos que las referencias del cine de terror mexicano a sus antecesores estadounidenses responden al carácter transhistórico de los géneros al que hace alusión Rick Altman<sup>19</sup>, y podríamos añadir también una particularidad *transgeográfica*, por el modo en que también este tipo de films se ha desplazado en el eje espacial.

co a imitar. A su vez, el autor considera que las particularidades del cine británico de terror se dieron de forma simultánea con el cine mexicano, dándole así una cuota de originalidad.

[15] Los estudios Universal ya estaban produciendo películas de este tipo en el período silente, entre las que se destacaron *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) y *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925), pero fue en los años treinta donde estos films empezaron a proliferar.

[16] Destacamos que muchas de estas producciones asociadas al horror tuvieron su versión hispana simultánea, en una época en la que Hollywood impulsó este tipo de actividad utilizando los mismos decorados y guiones de la versión original en inglés. Fue un mexicano, Enrique Tovar Ávalos, uno de los directores que se dedicaron a hacer estas películas en español, como ha sido el caso de su versión de *Drácula* (1931) o de otros films como *La voluntad del muerto* (1930), *remake de El legado tenebroso* (*The Cat and the Canary*, Paul Leni, 1927).

[17] Nos adherimos a la definición de Noël Carroll respecto a los monstruos, a los que asocia a «cualquier ser en cuya existencia actual no se cree de acuerdo con la ciencia contemporánea» (*Filosofía del terror o paradojas del corazón*, p. 70). Esta definición nos es útil, porque abarca no solamente el género del terror, generando susto, o lo fantástico, aludiendo a seres sobrenaturales, sino que alcanza también a seres mitológicos que no necesariamente causan efectos emocionales convulsionados o a seres naturales del pasado.

[18] Los films más célebres de aquella época que introducen a estos monstruos son, entre otros, *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1933), *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932), *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) y *El hombre lobo* (*The Wolf Man*, George Waggner, 1941).

[19] Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*.

[12] Los casos que suelen contemplarse como más notorios al respecto son los films *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the body snatchers*, Don Siegel, 1956) y *El pueblo de los malditos* (*Village of the damned*, Wolf Rilla, 1960).

[13] Esto se observa, por ejemplo, en el film *Enigma de muerte* (Federico Curiel, 1969).

[14] Aun así, autores como Edgar Soberón Torchia («El cine de terror mexicano», en *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* [San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012], pp. 202-204) consideran que adjudicar una imitación es algo impropio, ya que las películas filmadas en los estudios Universal también fueron influidas por el expresionismo alemán, con lo cual no serían un objeto 100% auténtico.

Como establece Gerald Mast<sup>20</sup> respecto al cine de estudios de Hollywood, el sistema de producción establecido en el período clásico-industrial sufrió un paulatino y lento declive como consecuencia de aspectos tales como la evolución de la televisión en los años posteriores a la segunda postguerra. En los cines de América Latina, nos encontramos con una misma situación y, junto a ella, con la pregunta candente de los productores cinematográficos de cómo combatir el descenso de asistencia a las salas por parte de los espectadores. Un nuevo medio de comunicación masivo estaba haciendo peligrar el rol de entretenimiento popular que el cine había asumido sin grandes competidores durante décadas. A ello le sumamos el agotamiento de las estructuras narrativas y genéricas que habían consolidado la industria mexicana entre las décadas del treinta al cincuenta. A diferencia del cine hollywoodense, que contaba con la tecnología suficiente para captar a los espectadores con las maravillas del Cinemascope o las primeras experimentaciones con el cine en 3D, en América Latina hubo que adecuarse a presupuestos más ajustados y, por lo tanto, se precisó buscar otras estrategias de atracción del gran público (aunque poco a poco, y como hemos de notar en las películas mexicanas aquí analizadas, fueron incorporando la fotografía en color como característica sobresaliente)<sup>21</sup>. Entre ellas ubicamos la utilización de temáticas vinculadas a lo sobrenatural, de gran adherencia en los espectadores, la inserción de escenas que reconstruyen rituales vinculados a religiones africanas<sup>22</sup> o a las civilizaciones del antiguo México<sup>23</sup>, el uso de números musicales (estrategia que venía como residuo del período clásico, aunque no se usaría con tanta frecuencia en esta época), la exhibición de nuevas tecnologías como parte del equipamiento de los luchadores o de los villanos (televisión incluida)<sup>24</sup> y la inclusión, en muchos casos, de alusiones a la sexualidad, aprovechando el debilitamiento de las estructuras de la censura levantadas hasta hacía poco tiempo. El término *mexploitation* ha sido utilizado por diversos investigadores como Andrew Syder y Dolores Tierney<sup>25</sup> o Doyle Green<sup>26</sup> para condensar las características de esta mixtura entre cine de horror de bajo presupuesto y calidad técnica, lucha libre y referencias a los mitos nacionales mexicanos, debido al valor cultural que han tenido sobre los públicos y su explotación como producto de incentivación de la industria cinematográfica<sup>27</sup>.

[20] Gerald Mast, «La era de los estudios», en Donald E. Staples, *Antología del Cine Norteamericano* (Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1976), pp. 224-236.

[21] A esta incipiente tecnología, podemos añadir también el uso de la fotografía 3D, que tiene como ejemplo verificable un film protagonizado por el Santo, *La venganza de las mujeres vampiro* (Federico Curiel, 1970), producido por Jorge García Besné, cuñado de los Calderón. En el film *Perdida* (Viviana García Besné, 2010), que relata la historia cinematográfica de la familia Calderón, se hace mención a una película que habría sido el primer intento de producción en 3D del país, también por parte de Jorge García Besné: *La diosa de Marte (Morning Star)*, que nunca llegaría a realizarse, aunque sí lograría hacer una película de esas características con un film del género de aventuras: *El corazón y la espada* (Edward Dein y Carlos Véjar, hijo, 1953). Agradecemos a Viviana García Besné por la confirmación de estos últimos datos.

[22] Un ejemplo claro de esto es el film *Santo contra la magia negra* (Alfredo B. Crevenna, 1972).

[23] Esto último es muy notorio en la serie de films sobre la momia azteca, de los que hablaremos más adelante.

[24] Destacamos, por ejemplo, el empleo de la tecnología inalámbrica en la película *El robot humano* (Rafael Portillo, 1957), por citar solamente un caso. Los aparatos tecnológicos incluyen relojes transmisores de señales, pantallas para presenciar eventos presentes o pasados y paneles de botones de variadas funciones con sus correspondientes ruidos, los cuales indican un clima de avance tecnológico que no es coincidente con las condiciones de producción de los films.

[25] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic», en Steven Jay Schneider y Tony Williams (eds.), *Horror International* (Detroit, Wayne State University Press, 2005), pp. 33-55.

[26] Doyle Greene, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977* (North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005).

[27] Sobre la idea de *exploitation cinema* y su aplicación en América Latina recomendamos la publicación de Victoria Ruétalo y Dolores Tierney (eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas and Latin America* (New York, Routledge, 2001).

Estas películas surgieron, como hemos mencionado, en una nueva etapa de la industria cinematográfica que estaba dejando atrás el auge de la llamada Edad de Oro, con una nueva generación de cineastas y el declinar de ciertos géneros en pos del surgimiento de otros. Tiene su momento de emergencia en la década del cincuenta, con los dos primeros films de luchadores realizados en 1952; una segunda etapa a partir de 1958, con el debut cinematográfico del Santo; y se extiende en cantidad de films durante los sesenta, llegando a su declinación en el siguiente decenio y parte de los ochenta. Mientras se producía la avanzada del cine de terror y de las películas de luchadores, el Estado mexicano buscó propulsar la calidad artística de las producciones pretendiendo dar prestigio a la cinematografía mexicana. Así describe Paola Costa la expectativa de aquellos tiempos por parte de las autoridades nacionales: «El cineasta debe preguntarse si la película que filmará podrá cumplir una función social y satisfacer los requerimientos del pueblo mexicano»<sup>28</sup>. Frente a esa perspectiva, que tuvo a la estatización como elemento de ejecución de una reestructuración, los viejos productores privados, entre los que se encontraba Guillermo Calderón, uno de los principales agentes que impulsaron las películas aquí analizadas, se vieron menospreciados. Esto respondía a una batalla tan antigua como el cine, la que opone como dos polos diferenciados al arte y a la industria. Nunca antes como en esta época dicho enfrentamiento irreconciliable se hizo tan patente. Calderón sería una de las voces que se levantaron en pos de otra postura, menos pretenciosa, ratificando su rol de industrial y comerciante y explicitando como algo externo a este el constituirse en responsable de cultivar o educar al pueblo mexicano<sup>29</sup>. En esta perspectiva, contraria a la propuesta promovida por el Estado, también es interesante la declaración del actor y director René Cardona, que participó en una gran cantidad de estas películas: «El cine es un entretenimiento, y quien me diga que su función es educar, yo le respondo: ¿qué hacen entonces las universidades, están cerradas?»<sup>30</sup>. En medio de esta batalla, como asevera Rafael Aviña respecto al cine de luchadores, las producciones que fueron surgiendo al finalizar el período de la Edad de Oro fueron una oportunidad para la industria mexicana de sobresalir con «la creación de un nuevo tipo de personajes, más allá de los charros, los cómicos, las prostitutas y las madres abnegadas»<sup>31</sup>. Otros historiadores, como Fernández Reyes<sup>32</sup>, consideran la época del cine de luchadores la Edad de Plata del cine mexicano, en alusión a la máscara del Santo, adhiriendo también a la idea del salvataje del cine nacional a través de las ganancias taquilleras de estas películas en México y otros países.

Estos films también tuvieron la particularidad de gestarse a través de coproducciones, que incluyeron en algunas ocasiones financiamiento de otros países (como Cuba, Colombia, España, Ecuador y Puerto Rico); también contaron con la participación de productoras particulares, como la del propio Santo, cuya firma Santo, el enmascarado de plata, intervino junto a la productora Cinematográfica Calderón en la realización de las películas dirigidas por Miguel M. Delgado (*Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo* [1972], *Santo contra la hija de Frankenstein* [1972] y *Santo y Mantequilla*

[28] Paola Costa, *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988), p. 72.

[29] Una declaración similar de parte de Guillermo Calderón está expuesta en el mencionado documental *Perdida*: «Consideró Echeverría [el presidente de México en aquel entonces] que las películas que hacíamos eran indignas del pueblo mexicano, así que volvemos otra vez a la eterna lucha que hemos tenido contra los intelectuales, que siempre [reclaman]: 'por qué no hacen películas de labor social, que tengan mensaje'. Siempre esa ha sido nuestra terrible lucha». Paola Costa, *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976*, p.72.

[30] Eugenia Meyer (coord.), «René Cardona», en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano II* (México, Cineteca Nacional, 1976), p. 69.

[31] Rafael Aviña, «El cine de luchadores», en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (México D.F., Editorial Océano de México S.A, 2004), p. 186.

[32] Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. (Michoacán, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004).



Afiche de *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo* (Miguel M. Delgado, 1972), una de las coproducciones entre Cinematográfica Calderón y Santo, el enmascarado de Plata.

[33] Gustavo García, «La década perdida: el cine mexicano de los cincuenta», en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica* (México D.F., Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001), p. 199.

[34] El cine de terror tuvo un renacer en estos años en diferentes países de América Latina, aunque México se destacó particularmente. Podemos mencionar el caso de Argentina, que contó como exponentes del género a títulos tales como *Obras maestras del terror* (Enrique Carreras, 1960), *Sangre de vírgenes* (Emilio Vieyra, 1967), también conocida como *Pacto sangriento*, *Placer sangriento* (Emilio Vieyra, 1967) y *La bestia desnuda* (Emilio Vieyra, 1971), entre otras. En el caso de Brasil, contamos con las películas dirigidas por José Mojica Marins, como *À meia-noite levarei sua alma* (1963) y *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967). También destacamos las películas hechas en España por el realizador argentino León Klimovsky *La noche de Walpurgis* (1970), en coproducción con Alemania, y *Doctor Jekyll y el hombre lobo* (1971), por mencionar algunos títulos.

[35] Su hermano, Alfredo Salazar, fue también un asiduo escritor de guiones de estas películas.

[36] Algunos títulos producidos por Salazar son *El vampiro* (Fernando Méndez, 1957), su secuela *El ataúd del vampiro* (1957), del mismo director, *El hombre y el monstruo* (Rafael Baledón, 1958), *El barón del terror* (Chano Urueta, 1961), *El espejo de la bruja* (Chano Urueta, 1962) y *La maldición de La Llorona* (Rafael Baledón, 1963).

[37] Entendemos, de todos modos, que el cine mexicano estuvo en este tiempo (como en etapas anteriores) muy relacionado con figuras provenientes de otras regiones de Hispanoamérica. Entre las películas de terror producidas participaron españoles (Germán Robles, Fernando Osés), argentinos (el actor Guillermo Murray y el guionista Alfredo Ruanova) y cubanos (Rosa Carmina, Gina Romand y el nacionalizado mexicano Mantequilla Nápoles), además de contar con la actuación de Aldo Monti, de origen italiano, pero radicado en México, que destacó por su interpretación de Drácula. A esta somera lista podemos añadir también al actor y luchador Wolf Ruvinskis, de origen báltico, emigrado a Argentina y finalmente nacionalizado mexicano. A pesar de que la producción fue amplia en este momento, críticos como Jorge Ayala Blanco relativizarían las reivindicaciones al respecto cuestionando si es realmente un renacimiento del género el ocurrido en esta época, cuando en realidad, históricamente, el cine de terror no tuvo una tradición notable en México. Para más precisiones sobre esto último, remitirse a Jorge Ayala Blanco, «El horror», en *La aventura del cine mexicano* (México D.F., Ediciones Era, 1968), pp. 209-221.

*Nápoles en la venganza de La Llorona* [1974]) y René Cardona (*Santo en la venganza de la momia* [1972]).

Sin duda, el cine de luchadores, unido a la ciencia-ficción, el terror y, en términos más globalizantes, lo fantástico, fue una herramienta propia para paliar el descenso industrial del cine mexicano. El crítico Gustavo García se animaría a llamarlo un cine de crisis surgido en lo que él denominó la «década perdida», refiriéndose a los años cincuenta:

El problema real fue el de un cine deteriorado por la falta de capital, el reparto inequitativo del peso en taquilla, el temor de los inversionistas, todo girando en torno a una edad de oro irrecuperable, cuya imagen dominaba la realidad<sup>33</sup>.

Entre los agentes que han promocionado el cine de terror en México<sup>34</sup>, se encuentra el actor Abel Salazar, célebre por su participación en algunos melodramas y comedias de su país, pero que, en los cincuenta y sesenta, junto a su obrar en la actuación, cumplió también funciones de productor<sup>35</sup>, especialmente en las películas de vampiros protagonizadas por el actor de origen español Germán Robles<sup>36</sup>. El director Fernando

Méndez sería la persona que más destacaría en su área con estas películas y trajo también repercusión al género con su film *Ladrón de cadáveres* (1957), que, por cierto, incluyó en su argumento a los cuadriláteros de la lucha libre. Como podemos ver, en América Latina las películas de terror no afloraron sino a partir de finales de la década del cincuenta, siendo el cine mexicano uno de los mayores propulsores de este género en el continente<sup>37</sup>, coincidiendo con el renacer de la ciencia-ficción en el cine estadounidense, que, en ese entonces, estaba ganando adhesión del público a través de la caza de ovnis, de los viajes

a través del tiempo y con las películas de terror realizadas a partir de los años cincuenta por la productora británica Hammer Films<sup>38</sup>.

El parecido de los monstruos mexicanos con los que se habían difundido en los films de la Universal es más que notable, teniendo entre sus mayores protagonistas a los vampiros<sup>39</sup>, que eran acompañados por variados seres sobrenaturales también inspirados por la Universal<sup>40</sup>, aunque a dicho desfile de figuras de otro mundo se suman algunas novedades propias de la tradición cultural, siempre con un tratamiento visiblemente estereotipado de la misma. Así, abundan películas que rescatan los mitos de «La momia azteca» y «La llorona», con sus correspondientes maldiciones. «La momia azteca» es referida en los films a través de historias inspiradas en la imaginación sobre las antiguas civilizaciones que habitaban en tierra mexicana. Dichos relatos adjudican una maldición a quien robare el brazaletе ubicado en el pectoral de la momia Xóchitl, que oculta el misterio de la ubicación de un gran tesoro azteca. A pesar del tono legendario de esta serie de films, es particularmente notable la afirmación de la voz *over* que prologa *La momia azteca* (Rafael Portillo, 1957), que alude al involucramiento de experimentaciones de científicos de una universidad de Los Angeles para la realización de la película, mezclando, según su proclama, «la realidad con la ficción». Esa misma voz se oirá inmediatamente después como parte de una locución radial, ya insertándose en la trama narrativa y cumpliendo, con esa muestra, dicha propuesta de asimilación. La leyenda de «La llorona», de mayor trascendencia en el imaginario cultural del país, refiere a una mujer que asesina a sus hijos, suicidándose posteriormente, con el fin de vengarse del hombre que la abandonó. Desde entonces, el espectro de la mujer vaga clamando audiblemente por su desdicha mientras cobra venganza en los herederos de su detractor a lo largo de las sucesivas generaciones. Dicho relato tiene variadas versiones que las películas reelaborarán recurrentemente.

En relación con el primer mito, existe un gran número de films: desde *La momia azteca*, *La maldición de la momia azteca* y *La momia azteca contra el robot humano*<sup>41</sup>, las tres dirigidas en 1957 por Rafael Portillo, hasta algunas secuelas como *Las luchadoras contra la momia* (René Cardona, 1964), que incluyó a las célebres mujeres de la lucha libre Loreta y Rubi, interpretadas, respectivamente, por las actrices Lorena Velázquez y Elizabeth Campbell. Estas películas se encargan de rememorar los relatos sobre aquel mito en cada nueva versión y, aunque no cuentan con la presencia del Santo, sí tuvieron en gran parte de ellas la participación de un luchador llamado el Ángel, que también porta una capa y una máscara blanca. En relación a «La llorona», un primer film que hizo alusión a dicho mito es precisamente *La llorona* (Ramón Peón,

nes que el género de terror incluyó en el cine mexicano del período, que alcanzó hasta a los cuentos infantiles, aprovechando los elementos mágicos propios de los mismos, como se puede ver en la película *Capercuica y Pulgarcito contra los monstruos* (Roberto Rodríguez, 1962), en donde dichos personajes batallan contra brujas, fantasmas, ogros, dragones y, también, ante los célebres Hombre Lobo y Frankenstein.

[41] Como fue común con estos films, esta última película tuvo una versión doblada al inglés hecha por K. Gordon Murray para la televisión estadounidense, bajo el nombre de *The Robot vs. The Aztec Mummy*. La dirección de esta versión fue adjudicada a Manuel San Fernando, aunque respetando las disposiciones del director original.

[38] Entre las películas que surgieron en Hollywood durante los años cincuenta destacaron como referentes *El día que paralizaron la tierra* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953), *Los invasores de Marte* (*Invasers from Mars*, William Cameron Menzies, 1953) y *El monstruo de la Laguna Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954). También debemos mencionar la célebre serie de televisión *El túnel del tiempo* (*The Time Tunnel*, ABC: 1966/67), de gran influencia en la iconografía y los tópicos que tomarían las películas de ciencia-ficción mexicanas. En el caso de la Hammer Films, encontramos las películas dirigidas mayormente por Terence Fisher y las interpretaciones de los actores británicos Peter Cushing y Christopher Lee, que volvieron a popularizar en aquella época las figuras del Dr. Frankenstein y de Drácula, respectivamente.

[39] La primera referencia al respecto está en el film *La nave de los monstruos* (Rogelio A. Gonzalez, 1960).

[40] Destacamos también la gran diversidad de combinaciones



Afiche de *La momia azteca contra el robot humano* (Rafael Portillo, 1958), tercera película de la secuencia de films sobre la leyenda de «La momia azteca».



Afiche de *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona* (Miguel M. Delgado, 1974).

1933), que tuvo un *remake* dirigido por René Cardona en 1959. Los luchadores también se involucrarían en esta leyenda, a través del ya mencionado film *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona*.

Estas leyendas y personajes sobrenaturales rondan, entonces, entre lo maravilloso (propio de las creencias míticas) y lo fantástico (provocador de una vacilación a la hora de explicar los fenómenos)<sup>42</sup>, pero también están imbuidas de elementos propios de la ciencia-ficción (por su mención frecuente de los adelantos tecnológicos e invenciones científicas) y del terror (por el efecto emocional provocado en los personajes y/o espectadores). Por otra parte, inundaron las pantallas mexicanas, en particular a partir de los años sesenta, mientras la industria cinematográfica del país intentaba cambiar el rumbo del cine nacional poniéndose a tono con la tendencia al cine de autor que se estimuló en muchos países del mundo en aquel período y que tuvo representación en el conocido Nuevo Cine Mexicano y agentes culturales como los que participaron en la revista *Nuevo Cine*<sup>43</sup>. En ese contexto, la industria cinematográfica mexicana buscó consolidarse en medio de una crisis estructural, estatizándose y promoviendo la aparición de nuevos productores. Aun así, pudo permanecer de pie gracias al éxito de taquilla de esos films menospreciados por su baja ambición artística; por tanto, las películas de los Cal-

[42] Debemos esta distinción a los estudios del ya mencionado Todorov. Véase también Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986).

[43] El grupo de la revista *Nuevo Cine*, que tuvo entre sus filas a críticos y pensadores como Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y José de la Colina, alentó la producción de un cine alejado de los patrones de la industria del entretenimiento, haciendo foco en películas tales como *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961), por citar solo un caso. A la par de los films que aquí estamos analizando, surgieron en esta época directores que buscaron entonces una alternativa a la variante del cine comercial, como Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Alberto Isaac y Jorge Fons. También destacamos la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, que impulsó a las siguientes generaciones de realizadores.

derón y los demás productores de films fantásticos y de luchadores tuvieron así su revancha<sup>44</sup>. Estas obras resultan representativas de una lucha estético-económica propia de este período que, como los personajes subidos al ring, que reflejan un enfrentamiento maniqueo entre el Bien y el Mal, también se manifiestan en una polarización entre el buen cine y el mal cine, y no es casual que se elijan géneros como el terror, la fantasía o la ciencia-ficción insertando en sus narraciones a personajes como el Santo o los luchadores en general, ya que tanto los unos como los otros se han constituido en objetos de culto para los públicos cinematográficos. Como establece Isaac León Frías, en los años setenta «se reúne el mayor número de obras valiosas de esa cinematografía»<sup>45</sup>, pero también nos encontramos ante el salvataje financiero de los otros films, no tan provistos de talento como el «cine de autor», es decir, los comúnmente llamados «churros», entre los cuales se ha incluido a las producciones aquí analizadas.

En definitiva, la aparición continua de películas de luchadores mixturados con monstruos de todo tipo es reflejo de una época de transformación de las estructuras industriales del cine mexicano, trayendo como característica particular la hibridez genérica y una especie de culto a la sencillez de recursos, el estereotipo sobre el imaginario cultural y la ingenuidad de los espectadores que buscaban en el cine un espacio para el mero entretenimiento. Según Syder y Tierney<sup>46</sup>, los films de terror y fantasía que incluían deportistas de la lucha libre abarcaron alrededor de un 20% de la producción de la época, lo cual le otorga a los mismos una visibilidad no poco relevante<sup>47</sup>. Analistas como Fernández Delgado<sup>48</sup> comprueban, además, con sus conclusiones sobre el cine de ciencia-ficción en México, que son precisamente estas películas las que resultaron funcionales para el sostenimiento de la industria cinematográfica que estaba en descenso en ese entonces. Por lo tanto, podemos empezar a sugerir que, ante la crisis de la industria cinematográfica mexicana en el fin de su llamada época de oro, el cine fantástico, con sus luchadores y monstruos, fue una de las alternativas llamativas que optó explotar en pos de su reestructuración.

[44] Es importante aclarar que la nueva perspectiva del cine acaecida tras la caída de los estudios, el agotamiento de las fórmulas narrativas clásicas con sus respectivos géneros como la ranchera y el melodrama y el intento por hacer un cine más comprometido socialmente, a tono con los cambios sociopolíticos que se estaban dando en el continente, no tiene únicamente al cine fantástico y de luchadores como únicas salvaguardas de la taquilla cinematográfica, sino que también se destaca el impulso de las nuevas tecnologías, que venían a competir con la televisión, el aligeramiento de la censura, que permitía hacer semidesnudos o desnudos totales, y la proliferación de un cine infantil, que venía a contrarrestar lo mencionado anteriormente. Ya llegada la

década del setenta, un nuevo género, el cine de ficheras, tomaría la delantera en este sentido tras el desinterés que empezaría a generar el cine de luchadores en aquella época.

[45] Isaac León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad filmica* (Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013), p. 101. El autor menciona films como *Reed: México insurgente* (Paul Leduc, 1970), *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972) y *Canoa* (Felipe Casalz, 1975), entre otros.

[46] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic».

[47] Dentro de este aproximado numérico, que variará ligeramente de acuerdo con los estimados de cada historiador, destacamos que el 50% de la producción de cine de luchadores tiene como protagonista al Santo. Véase Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*.

[48] Miguel Ángel Fernández Delgado, «Querida, convertí la pantalla de plata en cobre. Del cine mexicano de ciencia ficción al bestiario de la mitología popular nacional», en Itala Schmelz e Iván Trujillo, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción* (Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), pp. 134-148.

[49] Esta frase es pronunciada por el Santo ante su colega Blue Demon en el film *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre lobo*.

[50] Manuel Rodríguez Ponjuán, «El cine mexicano de luchadores», en Edgar Soberón Torchia (dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* (San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012), pp. 212-213.

[51] Roland Barthes, «El mundo del catch», en *Mitologías* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1999), p. 8.

[52] Algunos autores datan su debut en 1935, basándose en datos proporcionados por la Empresa Mexicana de Lucha Libre (EMLL). Véase Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*.

[53] Según el relato de Carlos Monsiváis, «La hora de la máscara protagonista. El Santo contra los escépticos en materia de mitos», en *Los rituales del caos* (México, Ediciones Era, 2001), pp. 125-133, el primer nombre con el que se identificó Rodolfo Guzmán fue «Rudy» y, luego, «Murciélago II», el cual fue cambiado a «el Santo» a sugerencia de su entrenador, llamado Jesús Lomelí, en alusión al personaje de la novela de Leslie Charteris y a una serie cinematográfica. Otros relatos le asignan también como identificaciones previas a la que le haría célebre los nombres «Constantino», «el Rojo» y «el Demonio Negro». Más detalles biográficos de Rodolfo Guzmán pueden encontrarse en Rafael Aviña, «El cine de luchadores», pp. 185-201; en Víctor Manuel Pazarín, «El Santo en su máscara», en Edgar Soberón Torchia (dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969*, pp. 214-215; y en Ana María Cortés y María Eugenia Martínez, «Superhéroe de carne y hueso» (*Somos*, año 10, especial 2, octubre de 1999).

[54] El primer número de la historieta oficial del Santo, impulsada por el empresario mexicano José Guadalupe Cruz, salió a la luz el 3 de septiembre de 1952, empleando técnicas innovadoras en aquel entonces, como el fotomontaje y el collage. La misma se denominaba simplemente «Santo», presentándole en sus aventuras desde aquel mismo comienzo como un protector incansable de los indefensos. Se cree que el último número de esta revista se publicó en diciembre de 1977, según registros de la Hemeroteca Nacional y del testimonio del hijo del Santo, conforme a lo detallado por Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. Otros volúmenes de comics que compilaron dichas historietas se iniciarían en 1965 y en 1986. Para mayores referencias sobre esto último, nos remitimos a Comic nacional, «Santo el enmascarado de plata». Disponible en: <<http://allemicnacional.blogspot.com.ar/p/santo-el-enmascarado-de-plata.html>> (15/04/2018).

[55] Cabe mencionar que la carrera cinematográfica del Santo contabiliza más de cincuenta películas, filmadas entre 1958 y 1982.

## «Otra vez lucharemos juntos por el bien y la justicia»<sup>49</sup>

El espectáculo de la lucha libre, aunque tiene orígenes que se remontan al siglo XIX, fue institucionalizado en México recién en 1933<sup>50</sup>, alcanzando su momento de mayor popularidad a partir de la instalación de la televisión y, por supuesto, de la proliferación de films vinculados a ella. Todo esto le llevó a constituirse en un fenómeno masivo de gran afluencia de públicos hasta el presente, que atrajo también la atención de intelectuales por su carácter espectacular. Así sucedió con Roland Barthes, quien en su ensayo «El mundo del catch» se atreve a desligar la lucha libre de una identificación deportiva para asociarla a espectáculos como el teatro griego o las corridas de toros. Conlleva, según el autor, una especie de interpretación en la que el luchador no busca «ganar, sino [...] realizar exactamente los gestos que se esperan de él»<sup>51</sup>, manifestando movimientos y posturas enfáticas comparables a los del teatro de la antigüedad. Es por esa veta dramática por la que quizás la lucha libre haya tenido tanta pregnancia en el arte cinematográfico. Su primera incursión en ese ámbito fue la película *La bestia magnífica* (*Lucha libre*, Chano Urueta, 1952), continuándose con *El luchador fenómeno* (Fernando Cortés, 1952), entre otras más. Entre todos los luchadores que han pasado por la pantalla grande fue el Santo quien generó una mayor adhesión popular. Nacido en 1917 bajo el nombre de Rodolfo Guzmán Huerta, comenzó su carrera como luchador durante su adolescencia, en 1934<sup>52</sup>, aunque no usaría el seudónimo con el que se haría célebre hasta 1942<sup>53</sup>. Los comics del Santo también favorecieron su popularidad, publicándose entre 1952 y los años ochenta, en diferentes emisiones<sup>54</sup>. Del mismo modo que sucedería con los films, estas historietas fueron derivando al poco tiempo de su lanzamiento en una lucha del Santo con fuerzas que sobrepasan lo natural y, precisamente, ante el éxito en cada pelea contra sus contrincantes, se fue imprimiendo a su fuerza un aire también sobrenatural.

Sus primeras películas aparecieron a finales de la década del cincuenta<sup>55</sup>, con el estreno de dos producciones filmadas en Cuba, en colaboración con México —*Santo contra el cerebro del mal* y *Santo contra «Hombres infernales»*,

dirigidas en 1958 por Joselito Rodríguez y con producción de Jorge García Besné, cuñado de Guillermo Calderón—, aunque allí no se encontraría el énfasis en la personalidad del luchador que surgiría en sus siguientes incursiones cinematográficas<sup>56</sup>. De hecho, curiosamente, las apariciones del Santo en estos films están despojadas de sus presentaciones deportivas para volcarse únicamente en acciones estratégicas contra maleantes o en su defensa ante las experimentaciones de científicos siniestros.

Con *Santo contra los zombies* (Benito Alazraki, 1961) comenzó su filmografía en México. En esta, sus personajes solían desarrollar dos funciones centrales: las peleas de lucha libre y el trabajo de investigación y de acción contra el Mal, tanto en alianza con las fuerzas policíacas como de forma clandestina. En esa primera línea, observamos en muchas películas (incluidas no solo las de Santo, sino también las de las mujeres luchadoras) un inicio y final de la narración basados en la filmación y/o seguimiento comentado de una pelea en el ring. Allí se hace referencia a la fama del Santo y a su alcance internacional, por ser aclamado por sus seguidores en varias partes del mundo, pero también por luchar con contrincantes de otros países<sup>57</sup>. En ocasiones, las luchas en el ring aparecen también en la mitad del film, aunque en ambos casos, ya sea al inicio o avanzado el relato, esta aparente interrupción de la trama narrativa está

insertada, sin embargo, en el argumento de las películas. Así sucede en *Santo contra la magia negra* (Alfredo B. Crevenna, 1972) o en *Santo en la venganza de las mujeres vampiro* (Federico Curiel, 1970), en donde las peleas en el ring no solamente son aprovechadas como atractivo del público, sino que forman parte del desarrollo del conflicto dramático: sirven, por ejemplo, para poner emboscadas a los enemigos aprovechando la visita de estos para espiar al Santo mientras lucha, o para pelear con un zombi, hombre lobo o extraterrestre



Portada del primer número de la historieta del Santo, realizada por José Guadalupe Cruz.



Afiche de *Santo contra el cerebro del mal* (Federico Curiel, 1961), película filmada en Cuba donde el Santo hace su primera aparición cinematográfica.

[56] Un dato curioso respecto a los inicios cinematográficos del personaje del Santo es el estreno del film en episodios *El enmascarado de plata* (René Cardona, 1953), en donde el personaje del título no solo no es interpretado por Rodolfo Guzmán, sino que se trata de un villano, siendo el héroe otro enmascarado plateado llamado el «Médico». Esta película es clave en relación a los motivos narrativos que aparecerán en films subsiguientes del género, entre ellos la lucha del Bien contra el Mal y la adecuación maniquea de los personajes a dichos conceptos. Otra importante película inicial de este subgénero fue *Huracán Ramírez* (Joselito Rodríguez, 1952).

[57] Aunque de una etapa previa, la llevada a cabo en Cuba, destacamos una línea de diálogo del film *Santo contra «Hombres infernales»*, en donde se describe al Santo, que ocasionalmente combatió a un grupo de delincentes en la isla, de la siguiente manera: «Es ciudadano del mundo; su deber no tiene fronteras. Cubre su identidad detrás de una máscara para hacer el bien a la humanidad».

disfrazado con la máscara del contrincante. En *Santo en el tesoro de Drácula* (René Cardona, 1968), específicamente, la pelea en el ring con el luchador Atlas tiene como fin evitar que una fortuna caiga en manos de personas vinculadas al Mal. No se trata entonces de mostrar el desarrollo profesional del Santo como luchador, sino de incluir esos momentos de espectáculo como parte de la resolución del conflicto dramático, aunque, en ocasiones, la única justificación narrativa de la filmación de dichas batallas sea la que plantean Syder y Tierney: «Santo, por ejemplo, está tan comprometido con su trabajo diario como luchador profesional como con la lucha contra el crimen y el asesinato de vampiros»<sup>58</sup>. El ring, por su parte, es en sí mismo, tomando la perspectiva de Juan Villoro<sup>59</sup>, un espacio donde la lucha libre adquiere características dramáticas. La competencia de los dos rivales puede formar parte de la actividad profesional de ambos, pero, al mismo tiempo, está signada por los roles que se esperan de ellos y, por lo tanto, habría un «libreto» implícito en sus movimientos. De ese modo, la esfera pública y privada aparecen fusionadas: la lucha libre sería el puente que unificaría la vida real y el conflicto dramático<sup>60</sup>. Como puntúa Fernández Reyes<sup>61</sup>, estamos hablando tanto de un deporte como de un espectáculo teatral, que es traspuesto a su vez a los espectadores.

Así, como establecía tiempo atrás Morin<sup>62</sup> respecto a las características de la estrella cinematográfica, la figura del Santo y de otros luchadores en el cine están marcadas por la duplicación: entre lo corporal del actor (y más aún cuando hablamos de un deportista, cuya labor es eminentemente física) y lo inasequible del personaje que asume. Pero si esta dualidad en el actor de cine a nivel general es un desdoblamiento entre la personalidad de la pantalla y la de carne y hueso tras el set de filmación (que es diluida por la pregnancia de la primera), en el caso de los luchadores, el doble se ve plenamente presente en el mismo ring: un cuerpo de carne y hueso que se desplaza y contornea frente a sus espectadores tras una máscara que asume un personaje. Esta situación se complejiza aún más si tenemos en cuenta que las peleas en este escenario que es el ring son, en muchísimas ocasiones, exhibidas desde un aparato de televisión, elemento central para la difusión de este espectáculo y que, como competidor del medio que es el cine, es incluido en él para el aprovechamiento de la popularidad de la lucha libre. Finalmente, entendemos que la ubicación de peleas en otros espacios además del ring como callejones, jardines, laboratorios, viviendas y criptas se convierte en una extensión narrativa de la micro-narración de la batalla en la arena.

Otra de las características que observamos en los films del Santo es la dualidad entre la racionalidad y los misterios ancestrales. Mayormente, las películas confrontan a un hombre de ciencia con la amenaza de una extraña

[58] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fightinh, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic», p. 40. En la misma línea de comentario se encuentra la siguiente descripción del Santo hecha por Francisco Sánchez, «El enmascarado de plata», en *Crónica antisoemne del cine mexicano* (México, Universidad Veracruzana, 1989), p. 61: «[...] ese incógnito personaje que en sus horas hábiles se ganaba la vida en los rings y en sus horas de asueto se entregaba a luchar como paladín de las causas nobles en la eterna batalla del Bien contra el Mal».

[59] Juan Villoro, «Haz el bien sin mirar a la rubia», en Raúl Criollo, José Xavier Nívar y Rafael Aviña, *iQuiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), pp. 14-19.

[60] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fightinh, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic».

[61] Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*.

[62] Edgar Morin, *Las estrellas del cine* (Buenos Aires, Eudeba, 1966).

maldición que rodea a su descendencia y que le lleva a apelar al Santo para su protección, sin que falten elementos tales como crucifijos o reliquias que funcionan como amuletos. Aunque inicialmente el luchador suele alinearse al escepticismo ante tal planteo, mostrando una disociación entre su fuerza física y la razón que parece gobernarle, al confrontar a esos enemigos (ya sea una momia, un cíclope, un jorobado, una bruja, un vampiro, un zombi, un leproso<sup>63</sup> o un hombre lobo) empieza a manifestar una convicción respecto a esa extraña realidad<sup>64</sup>, como expresa en *Santo en la venganza de las mujeres vampiro* ante un incrédulo teniente de policía: «los vampiros y el vampirismo son absolutamente reales, que se conocen desde tiempos muy lejanos y se han comprobado una y mil veces». Por otra parte, desde el lado del Mal, es generalmente un científico quien pone en marcha el plan de destrucción y quien, a pesar de representar una figura vinculada al raciocinio, está aliado con fuerzas ocultas o guiado por su locura. Santo demuestra habilidad para luchar contra lo desconocido, para pelear contra innumerables contrincantes al mismo tiempo y es capaz también de curar heridas, elaborar o corroborar experimentos científicos, entretener a los niños, jugar a las cartas en familia o una partida de ajedrez mientras hace guardia con sus amigos. La filantropía será siempre el motor que le llevará a sortear todo tipo de obstáculos, buscando mostrar un código moral que le aleje de toda ambición personal<sup>65</sup>. Así, en *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona*, será capaz de profanar la tumba de una momia a pesar de su convicción de la ilegalidad de ese acto, por el bien de la «niñez desvalida», a la cual se donará el dinero del tesoro que esconde dicha momia; y en *Santo en la venganza de la momia* hará funciones de padre para un niño huérfano. Esta descripción del Santo se hace patente especialmente por su confrontación con seres monstruosos, haciendo que, en dicha comparación, su ética sea remarcada como notable, ya que la aludida figura del monstruo viene a encarnar, en su acercamiento con el luchador-héroe, «un choque de fuerzas [...] como el bien vs. el mal, lo diabólico vs. lo sagrado, la oscuridad vs. el día»<sup>66</sup>, en una especie de rígida antinomia que se hace presente en casi todos los films. Así, como establece Fernández Reyes,

[...] el rudo [refiriéndose al contrincante representante del Mal, que en estos films está asociado a lo monstruoso] será feo y primitivo; el técnico [el bueno o, en este caso, luchadores como el Santo] sofisticado en movimientos y benévolo en actitudes<sup>67</sup>.

Pero también, como el mismo autor lo corrobora, ciertos films evidencian maltratos del Santo hacia sus compañeros o una propensión a ser tentado sexualmente, lo cual le despoja en cierto modo de ese perfil impoluto que muchas producciones en los comienzos de su carrera cinematográfica quisieron divulgar.

El propio Santo adquiere en estas películas proporciones legendarias que dan cuenta de su popularidad, en especial entre sectores sociales bajos y medios, difundiéndose su imaginario en detalles variados de la puesta en escena, como,

**[63]** Es interesante el tratamiento de la figura de los leprosos en el film *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970), los cuales caminan como si se tratara de zombis.

**[64]** Este conflicto dramático ya estaba asentado en films de horror preliminares como la primera versión de *La Llorona*, donde un escéptico médico niega la veracidad de la leyenda del título hasta que la extraña maldición que conlleva toca a su propia familia.

**[65]** Aun a pesar de esto, el personaje del Santo no está exento de cierta ambigüedad moral, que se hizo evidente particularmente con la realización de algunas pocas versiones eróticas de sus películas proyectadas en Europa y Estados Unidos. Por otra parte, es necesario recordar que, en su carrera como luchador, previa a su debut cinematográfico, Rodolfo Guzmán asumió el rol de villano (o de rudo, como se denomina en la jerga de la lucha libre) en varias ocasiones.

**[66]** Margarita Cuellar Barona, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, julio-diciembre de 2018), p. 228.

**[67]** Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 96.

por ejemplo, el afiche con su figura en el privado de su compañero Blue Demon en *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo*, las noticias gráficas con una imagen del Santo muy al estilo de las ilustraciones de los cómics (como sucede en *Santo contra los zombies*) o las fotografías de los créditos iniciales en *Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona*, que hacen perennes las célebres llaves del Santo en sus intervenciones en el ring<sup>68</sup>. A su vez, las peleas no solamente difunden sus capacidades de luchador, sino además los enfrentamientos con seres bestiales, que no por casualidad también tienen en muchas ocasiones habilidades para la lucha libre<sup>69</sup>. Aquello se ratifica con los mismos nombres de las películas, que parecen emular reclamos del espectáculo de lucha libre, como observamos en *Santo vs. la invasión de los marcianos* (Alfredo B. Crevenna, 1957), *Santo contra los zombies*, *Santo vs. las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962), *Santo contra Capulina* (René Cardona, 1968), *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (Gilberto Martínez Solares, 1969), *Santo vs. los cazadores de cabezas* (René Cardona, 1969), *Santo contra Blue Demon en la Atlántida* (Julián Soler, 1970), *Santo contra los jinetes del terror* (René Cardona, 1970), *Santo contra la hija de Frankenstein*, *Santo contra la magia negra* y *Santo vs. las lobas* (J. Jiménez Pons y Rubén Galindo, 1972), entre muchas otras. Estas confrontaciones, con sus correspondientes escenas de luchas en el ring, reafirman lo planteado anteriormente: la práctica deportiva de los luchadores, que tiene como espacio central el cuadrilátero, está imbricada en la trama narrativa, entremezclando la ficción con la esfera pública a la que pertenecen Santo y los demás luchadores (esfera que, a su vez, está continuamente ficcionalizada a través de los personajes que asumen cada integrante de la pelea). Esto, por su parte, representa un elemento de distinción frente a los films de terror de Hollywood y Europa a los que generalmente se los vincula, ya que carecen de esta característica en la que el flujo narrativo se trasplanta a la microhistoria representada en el ring, que llega incluso a durar, en muchas ocasiones, varios minutos.

En el referido ensayo de Barthes, el luchador es definido como un «gesto puro que separa al Bien del Mal y revela la figura de una justicia finalmente inteligible»<sup>70</sup>. Esto es observado también por autores que han estudiado puntualmente la figura del Santo, como Fernández Reyes, para quien el cuadrilátero de la lucha libre, específicamente un entretenimiento de barrio, es «un sitio donde puede cumplirse la promesa de justicia en la reiteración del rito: la representación eterna de la lucha del bien contra el mal»<sup>71</sup>. Precisamente, uno de los aspectos destacables que aparece en esta serie de films es la concepción del Bien y de la Justicia, que adquiere posiciones polarizadas. Tanto Santo como sus aliados son identificados continuamente con estos dos atributos<sup>72</sup>, mientras que el Mal está encarnado por los monstruos y aquellos que están sometidos voluntaria o involuntariamente a ellos. Moore y Wolkowicz destacan al respecto que en el cine de terror se expone la lucha del Bien contra el Mal, instalando al monstruo como «la figura que encarna la irrupción del mal en el mundo cotidiano»<sup>73</sup>, y que trae aparejado el quebrantamiento del principio del

[68] También se hace lo mismo con el boxeador Mantequilla Nápoles, pero en un menor grado.

[69] Se llega a adjudicar a la figura legendaria del Santo una fuerza incluso envidiada por los habitantes del planeta Marte, que lo convierte en objeto de estudio científico, como se observa en *Santo contra la invasión de los marcianos* (Alfredo B. Crevenna, 1957).

[70] Roland Barthes, «El mundo del catch», p. 14.

[71] Álvaro A. Fernández Reyes, *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, p. 46.

[72] El aspecto de benefactor recalado en los luchadores se manifiesta visualmente en su vestimenta, a través de las máscaras y la capa que, aunque remiten a la iconografía indumentaria de la lucha libre, también se asemejan a la forma de identificación de los héroes de los cómics.

[73] María José Moore y Paula Wolkowicz, «Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950», en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Biblos, 2005), p. 63.

orden. Aquello viene a violar la normalidad, asociada a la figura del ser humano, que es una víctima de poderes ocultos o que es seducido por el monstruo con una promesa de dinero o poder. En *Santo y Blue Demon vs. Drácula y el Hombre Lobo* encontramos que, en los dos lados del «ring» reflejados en el título, se representan el Bien y el Mal, y junto a esos personajes hay todo un grupo de aliados. Del lado del Bien, la familia Cristaldi (incluida la novia del Santo y la niñera) se agrupa a los luchadores. En el lado del Mal, hay una serie de individuos que han sido sometidos a los poderes de Drácula y que, por lo tanto, actúan como autómatas, sin distinción de los dos valores de referencia. Esto acompaña una de las reflexiones sobre la figura del monstruo en las narrativas de ficción propuesta por Carroll, al constituir este una amenaza no solamente a la integridad física, sino también cognitiva: «... no solo los monstruos imposibles son terroríficos, sino que también tienden a convertir a quienes se topan con ellos en dementes, locos, trastornados, etc.»<sup>74</sup>. Destaca en este sentido el personaje del jorobado, quien sirve a Drácula por una ambición de poder económico, y que, luego de cometer innumerables crímenes, muere en manos de un puñal que tenía poder exclusivamente sobre los seres sobrenaturales. Por eso, el personaje expresa al morir: «Cometí tantos crímenes que dejé de ser humano». De ese modo, observamos el maniqueísmo de estos conceptos al asociar a la humanidad con el Bien, sin tener en cuenta los aspectos ambiguos de la naturaleza humana. Otro ejemplo lo encontramos en *Santo, Blue Demon y Mil Máscaras contra las momias de Guanajuato* (Federico Curiel, 1970), en donde, ante la misteriosa muerte de dos personas sospechadas de ser asesinadas por un luchador profesional, el Mil Máscaras recalca que es imposible que un deportista cometa un crimen, evidenciando esta mirada polarizadora entre el luchador y el villano-monstruo, el cual se constituye, como suele suceder en el cine de terror, en un «otro» amenazador, al que es necesario subyugar<sup>75</sup>.

Como podemos ver, las batallas entre el Bien y el Mal que se desarrollan en estas películas tienen entre sus principales protagonistas a los deportistas de la lucha libre. Destacamos también el hecho de que, tal como puntúa Doyle Greene<sup>76</sup>, en el mismo momento en que surgieron las películas de luchadores, se había prohibido la televisación de las luchas, por considerarse peligroso el modelo del «rudo» o «villano» para los adolescentes. No es casual entonces que dicho rol se popularice en estrellas como el Santo a través de esta equiparación entre lo bueno y lo malo, teniendo al primero de esos polos como el paradigma supremo. La estructura narrativa basada en lo binario que es desplegada en estos films se hace patente aun en la misma corporalidad de los luchadores que, como establecía Barthes, «pregonan de antemano, con su traje y sus actitudes, el contenido futuro de su papel»<sup>77</sup>. A ello los mexicanos añaden el uso conclusivo de la máscara (que en el caso del Santo permanecía puesta aún tras las cámaras)<sup>78</sup>, y que les inserta una identidad asociada a alguno de los dos polos aludidos. Así lo confirma Rodríguez Ponjuán<sup>79</sup> al remitirse al enfrentamiento dicotómico de cada luchador, cuyas máscaras y nombres de fantasía se convierten en elementos esenciales de dicha narrativa<sup>80</sup>.

[74] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, p. 87.

[75] Margarita Cuellar Barona, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, julio-diciembre de 2018).

[76] Doyle Greene, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977*.

[77] Roland Barthes, «El mundo del catch», p. 9.

[78] Como parte de las historias que circulan alrededor de la figura del Santo, se ha difundido, de acuerdo al testimonio de sus hijos, que hasta cierto tiempo la propia familia de Rodolfo Guzmán desconocía que él era el célebre luchador.

[79] Manuel Rodríguez Ponjuán, «El cine mexicano de luchadores».

[80] Además de las figuras del Santo y de otros célebres luchadores, recalcamos la existencia de una serie de films que incluyen también a mujeres luchadoras, como es el caso de *Las luchadoras contra el Médico Asesino* (René Cardona, 1962) y *Las luchadoras vs. el robot asesino* (René Cardona, 1973), que responden a los mismos motivos temáticos de las otras películas, aunque en ellas permanece ausente (salvo en el caso de las rivales de las protagonistas) el uso de la máscara.



Fotografía de los luchadores Blue Demon y Santo, el enmascarado de plata, quienes aunaban fuerzas en sus películas para luchar contra el Mal, pero solían ser contrincantes en las peleas fuera de los sets de cine.

[81] Miguel Ángel Fernández Delgado, «Querida, convertí la pantalla de plata en cobre. Del cine mexicano de ciencia ficción al bestiario de la mitología popular nacional, 1945-1981», p. 140.

[82] El cine mexicano ya había tenido científicos ambiciosos en su filmografía, teniendo antecedentes notables en *El misterio del rostro pálido* (Juan Bustillo Oro, 1935) y *Los muertos hablan* (Gabriel Soria, 1935).

[83] Tras el hallazgo de una copia de *El vampiro y el sexo* en una bóveda perteneciente a la familia Calderón, productora del film, esta versión fue restaurada y pudo verse públicamente en México por primera vez en el año 2011, tras diversos altercados legales con la familia del director y con el hijo del Santo. Estas películas con escenas alternativas también circularon por Estados Unidos. Para más detalles sobre esto, remitirse al referido film de Viviana García Besné, *Perdida*.

[84] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. 14. 1968-1969* (Guadalajara/México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994a).

[85] Otra película producida por Cinematográfica Calderón como versión de exportación para Europa ha sido *Horror y sexo*, titulada en México como *La horripilante bestia humana* (René Cardona, 1969). Este film no tiene entre sus intérpretes al Santo, pero forma parte de este ciclo de películas vinculadas al género fantástico y de terror producidas por los Calderón.

Por otra parte, no siempre el villano es un ser de otro mundo en estas películas, sino que, como establece Fernández Delgado, suelen ser también científicos que «aparecen como dementes y desadaptados, quienes viven reclusos en su laboratorio»<sup>81</sup>. Estos son derivados del mito de Prometeo y su versión moderna del Dr. Frankenstein. A veces, salen a la superficie simulando normalidad, pero siempre con fines macabros<sup>82</sup>. Esos científicos, monstruosos en sí mismos a pesar de ser humanos, son precisamente productores de monstruos en gran parte de las ocasiones, como sucede en *Santo contra la hija de Frankenstein*, con un hombre bestial llamado Ursus, o en *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (Miguel M. Delgado, 1973), con el forzado Golem. Un caso aparte es el film *Santo en el tesoro de Drácula*, en donde la figura del científico está encarnada por el mismo Santo, quien ha inventado una máquina que viaja a través de tiempos remotos y cuya vestimenta de luchador es reemplazada en su laboratorio por un pulcro saco con su correspondiente corbata.

El alcance del Santo no se circunscribe únicamente a su éxito en el cine mexicano y de otros países de Latinoamérica, sino que se extiende también a otros

espacios como Estados Unidos (donde se lo conoce como Samson, en alusión al personaje bíblico conocido por su fuerza sobrenatural, reforzando así su dimensión épica) y, también, en Europa (donde se distribuyeron cortes de los films con variados desnudos). Uno de los casos más célebres de difusión de versiones eróticas de estas producciones es *El vampiro y el sexo* (René Cardona, 1968), versión no censurada de la ya mencionada *Santo en el tesoro de Drácula*<sup>83</sup>, en donde el famoso conde tiene encuentros eróticos con su víctima elegida como compañera eterna, además de estar secundado por un séquito de mujeres vampiro exhibiendo desnudos totales. Otro film que tendría una versión de exportación con escenas eróticas fue *Las luchadoras vs. el robot asesino* que, de acuerdo a García Riera<sup>84</sup>, se difundió como *Sex Monster* o *El asesino loco y el sexo*, además de la película *Los leprosos y el sexo* (versión alternativa de *Santo contra los jinetes del terror*)<sup>85</sup>. En estos films, la figura del monstruo,

como puede ser el conde Drácula o un leproso, está marcada por lo que Noël Carroll llama lo «intersticial»<sup>86</sup>, es decir, por la combinación de características humanas con lo sobrenatural o lo inmundo, lo cual habilita la posibilidad de un acercamiento vinculado a la seducción. Aunque el vampiro es un ser terrorífico y peligroso por sus poderes de control mental, tiene un aspecto humano que resulta atractivo a sus víctimas mujeres. Así, Drácula, antes de alimentarse de la sangre de sus víctimas, toca sus pechos y las besa o, en su defecto, se encarga él mismo de desnudar a su séquito de mujeres vampiro.

Si bien no faltan films en donde el Santo bese a alguna mujer o donde se aluda a su sexualidad por medio de indicios<sup>87</sup>, él no es el protagonista de esas escenas eróticas. Aun así, estas versiones introdujeron un perfil diferenciado del personaje al que, usualmente, como hemos mencionado, el público mexicano ha vinculado a características candorosas y honoríficas. La introducción del erotismo explícito en estos films tenía como objetivo ampliar el espectro de posibles espectadores, desvinculándoles de establecerse como una propuesta de entretenimiento infantil. Sin embargo, tal como expresa en una entrevista Viviana García Besné, sobrina nieta de Guillermo Calderón, este objetivo no pareció tan provechoso para el productor:

[...] se fue dando cuenta que esto no iba a funcionar, porque las películas de este personaje tenían un público menor de edad muy grande y ya tenían un público cautivo mayor de edad. Entonces, en realidad iban a perder espectadores porque la clasificación iba a cambiar<sup>88</sup>.

Aun así, estas películas, censuradas en México, pudieron extender la figura del Santo a otras latitudes, lo cual demuestran las copias subtituladas al francés e inglés en la bóveda de los Calderón, añadiéndole, entonces, un factor extra a su popularidad basado en el erotismo.

Por otra parte, como expresan Andrew Syder y Dolores Tierney<sup>89</sup>, las películas de luchadores, así como otras de ciencia-ficción u horror lanzadas por los Calderón, fueron a su vez dobladas al inglés para su televisación en Estados Unidos o su proyección en los autocines a través de los productores Jerry Warren y K. Gordon Murray. El primero de ellos fue célebre por su atribución de modificar el contenido de los films a través del montaje o de incluir una música de clima diferente, como el rock<sup>90</sup>; mientras que el segundo, quien tuvo en su poder la producción de nuevas versiones de los films de los Calderón, solía respetar ma-

Besné» (*Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 18, octubre de 2018), p. 410. Disponible en: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1677>> (27/05/2019).

[89] Andrew Syder y Dolores Tierney, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fightin, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic».

[90] Es llamativa la retitulación del film *Las luchadoras contra la momia a Rock'n'roll Wrestling Women vs. the Aztec Mummy* en una de sus versiones estadounidenses.



Afiche de *El vampiro y el sexo*, versión de exportación del film *Santo en el tesoro de Drácula* (René Cardona, 1968).

[86] Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, p. 83.

[87] Por ejemplo, circula una fotografía en *still* en donde el enmascarado aparece en la cama besando a una mujer, pero la fuente no pudo todavía ser corroborada ni tampoco se ha podido tener una referencia cierta respecto a cuál película pertenece dicha imagen.

[88] Silvana Flores, «El cine que nadie quiso conservar: la memoria familiar y cinematográfica, y nuevas formas de difundir la cultura popular. Entrevista a Viviana García

yormente las versiones originales<sup>91</sup>. Dichas películas traducidas al inglés para el público estadounidense nos llaman la atención acerca de la importancia de los *mexploitation films* no solo como fenómenos funcionales a las estrategias de los productores para la consolidación de la industria local, sino que también nos llevan a considerar las implicaciones transnacionales que son consecuencia de tal importación, entre las que destacamos la existencia de un mercado internacional interesado en estas películas<sup>92</sup> a pesar de las particularidades nacionales que ellas conllevan. De acuerdo con las consideraciones de Viviana García Besné<sup>93</sup>, la apertura al mercado estadounidense estaba en los planes de estos productores mexicanos, pero, a sabiendas de la menor infraestructura en comparación con el cine del mismo género realizado en el país vecino, desistieron de expandirse hacia esas latitudes. Las versiones que finalmente se harían en Estados Unidos —sin la previa autorización de su creador original, pero con la acreditación correspondiente en sus títulos de crédito (bajo el nombre de William Calderon Stell)— corroboran un interés por la conexión de ambos países, quién sabe si por el exotismo que la imagen de los luchadores o los monstruos mexicanos suscita-ba en los espectadores de habla inglesa o por un mero interés en el género.

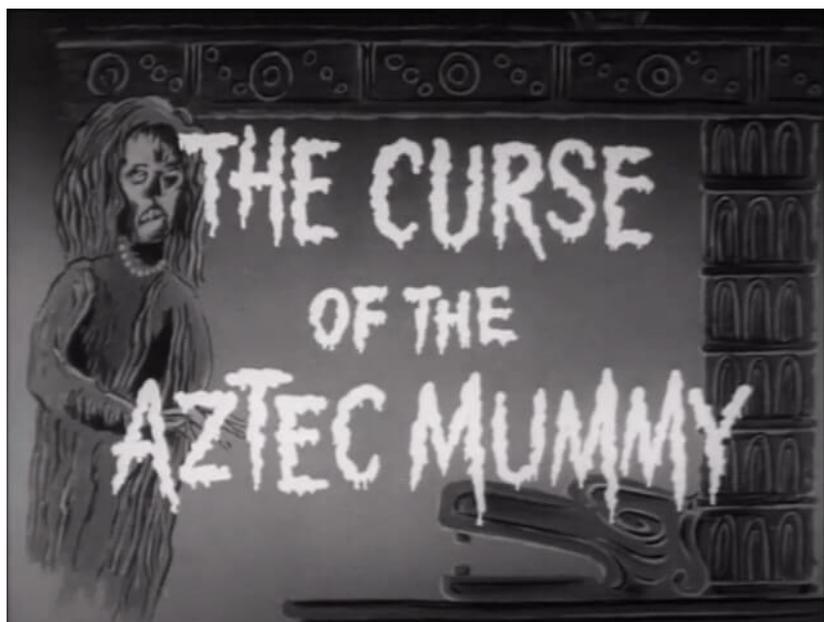
[91] Algunas de las películas que Murray distribuyó en Estados Unidos fueron *La momia azteca contra el robot humano*, *Las luchadoras contra el médico asesino* y, al menos, cuatro films protagonizados por el Santo: *Santo vs. las mujeres vampiro* (*Samson vs. the Vampire Women*, 1962), *Santo contra los zombies* (*Invasion of the Zombies*, 1962), *Santo en el museo de cera* (*Alfonso Corona Blake*, 1963) y *Santo contra Dr. Muerte* (*Santo vs. Dr. Death*, 1973), también conocida como *Masked Man Strikes Again*. Para mayores referencias, ver Doyle Greene, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977*.

[92] En relación con la trascendencia del cine mexicano a través de sus figuras, destacamos la información provista por Cortés y Martínez acerca de la existencia de una sala cinematográfica en Beirut cuya fachada está diseñada con la figura del Santo. Ver Ana María Cortés y María Eugenia Martínez, «Superhéroe de carne y hueso» (*Somos*, año 10, especial 2, octubre de 1999).

[93] Silvana Flores, «El cine que nadie quiso conservar: la memoria familiar y cinematográfica, y nuevas formas de difundir la cultura popular. Entrevista a Viviana García Besné».

## Conclusiones

A lo largo del artículo pudimos corroborar que, ante un período de crisis industrial del cine mexicano a causa del desgaste de las fórmulas precedentes y de la



Captura de pantalla de los créditos iniciales de *La maldición de la momia azteca* (Rafael Portillo, 1957), en su versión traducida al inglés.

aparición de nuevos medios de comunicación masivos como la televisión, durante los años sesenta y setenta se intentó apuntalar nacional y regionalmente la producción a través del atractivo de espectáculos de corte popular emergentes como la lucha libre<sup>94</sup> y de la difusión de narraciones vinculadas al género fantástico y de terror, que incluyeron elementos provenientes de leyendas nacionales y universales de gran adhesión en el gran público. El cine de luchadores que, como pudimos ver, está comprendido por una variedad mixturada de géneros cuyos límites entre la comedia, el melodrama, la ciencia-ficción, la fantasía, el wéstern y el horror estuvieron más difusos que nunca, fue una herramienta de gran poder para restituir a los públicos a las salas cinematográficas. Aunque gran parte de los estudiosos no han celebrado esto, como ocurrió con Jorge Ayala Blanco, quien describió a este cine como el «de mayor inventiva cándida, el de mayor indigencia expresiva y mayor arraigo espontáneo»<sup>95</sup>, o Emilio García Riera —quien fue por cierto uno de los agentes culturales del Nuevo Cine—, que en uno de sus comentarios a las películas del Santo<sup>96</sup> le adjudicó el mote de «cine ignorante», ignorancia alineada, según el autor, a un público que no era capaz de distinguir entre «la ficción de una película y la ofrecida en una arena de lucha libre»<sup>97</sup>. Sin duda, estas películas no tenían la admiración de la crítica y los analistas especializados, pero calaron profundo en el gusto de los espectadores que buscaban en el cine un espacio para el entretenimiento.

El célebre luchador Santo, el enmascarado de plata, fue funcional al respecto, nucleando en su persona la figura de un héroe que imparte justicia desinteresadamente, simplificando la división entre el Bien y el Mal, ya que en los films aquí analizados, tanto en las escenas en el ring (donde se desarrolla el espectáculo de la lucha libre) como en los espacios donde se despliega la trama argumentativa, se mantiene una concepción binaria de la justicia, que opone al Santo (y a sus colaboradores) a otros agentes asociados al Mal, comandados por científicos con ambición mística de poder, más leyendas propias del imaginario del cine de terror estadounidense, particularmente las producciones de la Universal.

Por otra parte, pudimos ubicar a estas películas, salidas en parte de la firma Cinematográfica Calderón, algunas en coproducción con el mismo Santo<sup>98</sup>, como participantes de un período particular de la industria del cine mexicano en el cual la política cinematográfica estatal estaba en pugna con los productores privados (especialmente aquellos vinculados a un cine de espectáculo). En medio de esta disputa, la planificación de estos films, que apuntaban a la repetición de fórmulas de éxito, garantizó, a través de estrategias narrativas y genéricas disociadas de la alta cultura, la expansión comercial en América Latina y otras latitudes. Podemos entender entonces que el cine fantástico mexicano, lejos de ser un simple intento de emulación de los modelos genéricos provenientes del exterior, ha sido un fenómeno de explotación de las adherencias del gran público por las tradiciones populares como la lucha libre y las leyendas que circundan el imaginario nacional e internacional, otorgándole, quizás, no la calidad que la crítica especializada le reclama, pero sí un vislumbre de originalidad aun en medio de la imitación.

[94] En relación con este afianzamiento de lo popular, es destacable la secuencia de *Santo contra la magia negra* en la cual se ponen en paralelo, a través del montaje alternado, un desfile de carnaval con una lucha del Santo en el ring.

[95] Jorge Ayala Blanco, «Los luchadores muérganos», en *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo* (México D.F., Ed. Grijalbo, 1994), p. 157.

[96] Se refiere particularmente al film *Santo en la venganza de la momia*.

[97] Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano. 15. 1970-1971* (Guadalajara/México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994b), p. 145.

[98] Otras empresas que produjeron esta clase de films fueron Producciones Géminis, Cinematográfica RA, S.A., Cinematográfica Pelimex, S.A., Filmadora Panamericana, S.A. y Producciones Cinematográficas, S.A.



Un luchador se transforma en hombre lobo en el transcurso de una pelea en *Santo vs. las mujeres vampiro* (Alfonso Corona Blake, 1962).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000).
- AVIÑA, Rafael, «El cine de luchadores», en *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano* (México D.F., Editorial Océano de México S.A, 2004), pp. 185-201.
- AYALA BLANCO, Jorge, «El horror», en *La aventura del cine mexicano* (México D.F., Ediciones Era, 1968), pp. 209-221.
- , «Los luchadores muéganos», en *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo* (México D.F., Ed. Grijalbo, 1994), pp. 157-163.
- BARTHES, Roland, «El mundo del catch», en *Mitologías* (México, Siglo Veintiuno Editores, 1999), pp. 8-14.
- CARROLL, Noël, *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (Madrid, Antonio Machado Libros, 2005).
- COMIC NACIONAL, «Santo el enmascarado de plata», Disponible en <<http://allcomicionacional.blogspot.com.ar/p/santo-el-enmascarado-de-plata.html>> (15/04/2018).
- CORTÉS, Ana María y MARTÍNEZ, María Eugenia, «Superhéroe de carne y hueso» (*Somos*, año 10, especial 2, octubre de 1999).
- COSTA, Paola, *La «apertura» cinematográfica. México 1970-1976* (Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988).
- CUELLAR BARONA, Margarita, «La figura del monstruo en el cine de horror» (*Revista CS*, n.º 2, julio-diciembre de 2018).
- ESPAÑA, Claudio (coord.), *Cien años de cine* (Buenos Aires, La Nación, 1996).
- FERNÁNDEZ DELGADO, Miguel Ángel, «Querida, convertí la pantalla de plata en cobre. Del cine mexicano de ciencia ficción al bestiario de la mitología popular nacional, 1945-1981», en Itala Schmelz e Iván Trujillo, *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción*. (Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), pp. 134-148.
- FERNÁNDEZ REYES, Álvaro A., *Santo, el enmascarado de plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. (Michoacán, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional

- para la Cultura y las Artes, 2004).
- FLORES, Silvana, «El cine que nadie quiso conservar: la memoria familiar y cinematográfica, y nuevas formas de difundir la cultura popular. Entrevista a Viviana García Besné» (*Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n.º 18, octubre de 2018). Disponible en: <<http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1677>> (27/05/2019).
- FRÍAS, Isaac León, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad fílmica* (Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2013).
- GARCÍA, Gustavo, «La década perdida: el cine mexicano de los cincuenta», en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica* (México D.F., Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM/Instituto Mexicano de Cinematografía/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001), pp. 198-220.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano. 14. 1968-1969* (Guadalajara/México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994a).
- , *Historia documental del cine mexicano. 15. 1970-1971* (Guadalajara/México, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1994b).
- GREEN, Doyle, *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler, Ape-man and Similar Films, 1957-1977* (North Carolina, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005).
- GUBERN, Román, *Historia del cine. Tomo 2* (Barcelona, Baber, 1992).
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión* (Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986).
- MAST, Gerald, «La era de los estudios», en Donald E. Staples., *Antología del cine norteamericano* (Buenos Aires, Ediciones Marymar, 1976), pp. 224-236.
- MEYER, Eugenia (coord.), «René Cardona», en *Cuadernos de la Cineteca Nacional. Testimonios para la historia del cine mexicano II* (México, Cineteca Nacional, 1976), pp. 55-70.
- MONSIVÁIS, Carlos, «La hora de la máscara protagonista. El Santo contra los escépticos en materia de mitos», en *Los rituales del caos* (México, Ediciones Era, 2001), pp. 125-133.
- MOORE, María José y WOLKOWICZ, Paula, «Sobre monstruos, dobles y otras anomalías. El terror en el cine argentino en las décadas de 1940 y 1950», en Ana Laura Lusnich (ed.), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (Buenos Aires, Biblos, 2005), pp. 61-83.
- MORIN, Edgar, *Las estrellas del cine* (Buenos Aires, Eudeba, 1966).
- PAZARÍN, Víctor Manuel, «El Santo en su máscara», en Edgar Soberón Torchia (dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* (San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012), pp. 214-215.
- ROAS, David, «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 7-46.
- RODRÍGUEZ PONJUAN, Manuel, «El cine mexicano de luchadores», en Edgar Soberón Torchia (dir.), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* (San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012), pp. 212-213.
- RUÉTALO, Victoria y TIERNEY, Dolores (eds.), *Latsploitation, Exploitation Cinemas and Latin America* (New York, Routledge, 2001).

- SÁNCHEZ, FRANCISCO, «El enmascarado de plata», en *Crónica antiolema del cine mexicano* (México, Universidad Veracruzana, 1989), pp. 61-63.
- SOBERÓN TORCHIA, EDGAR, «El cine de terror mexicano», en *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 1. 1890-1969* (San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, 2012), pp. 202-204.
- SYDER, ANDREW y TIERNEY, DOLORES, «Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandal Epic», en Steven Jay Schneider y Tony Williams (eds.), *Horror International* (Detroit, Wayne State University Press, 2005), pp. 33-55.
- TODOROV, TZVETAN, «Definición de lo fantástico», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 47-64.
- , «Lo extraño y lo maravilloso», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico* (Madrid, Arco/Libros, S.L., 2001), pp. 65-82.
- TUDOR, ANDREW, «Genre», en Barry K. Grant (ed.), *The Film, Genre Reader* (Austin, University of Texas Press, 1986), pp. 3-11.
- VILLORO, JUAN, «Haz el bien sin mirar a la rubia», en Raúl Criollo, José Xavier Nívar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013), pp. 14-19.

**Recibido:** 7 de mayo de 2018

**Aceptado para revisión por pares:** 11 de octubre de 2018

**Aceptado para publicación:** 31 de enero de 2019



# LAS «CONOCIDAS» DE SIEMPRE. RECEPCIÓN DE LA *COMMEDIA ALL'ITALIANA* EN BUENOS AIRES<sup>1</sup>

The Usual «Suspects». *Commedia all'italiana* Reception in Buenos Aires

LUCÍA RODRÍGUEZ RIVA<sup>a</sup>

Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de las Artes / CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2018.48.002

## RESUMEN

El auge artístico y la consolidación industrial que se produjo en el cine italiano tras la Segunda Guerra Mundial tuvo una amplia acogida en la Argentina. Si bien se ha atendido a la influencia del neorrealismo en la renovación de los cines latinoamericanos, considero que la presencia de la *commedia all'italiana* (producida en las décadas de los cincuenta y sesenta) en las carteleras porteñas tuvo, asimismo, un fuerte efecto en los espectadores —algunos de los cuales se convertirían en realizadores y tomarían aspectos de ese modelo para sus propios filmes—. El gusto de los públicos por este tipo de películas sin dudas operó como referencia importante para productores locales en los años siguientes. En este artículo, examino la recepción de las comedias a nivel cuantitativo (observando la cartelera) y cualitativo (analizando las críticas de diverso carácter). Este proceso, a su vez, se inscribe en uno más amplio que es la transnacionalización del cine peninsular en la Argentina, atendiendo a la centralidad de la cultura italiana en el país sudamericano.

**Palabras clave:** cine italiano, comedia, recepción, cine argentino

## ABSTRACT

The artistic boom and industrial consolidation that took place in Italian cinema after the Second World War had a wide reception in Argentina. Although Neorealism's influence has been noticed in Latin American cinemas' renovation, I consider that the presence of *commedia all'italiana* (produced over the fifties and sixties) in Buenos Aires' cinemas has also had a strong effect on spectators —some of whom would become filmmakers, and who later on took aspects of that model for their own films. Audience's preference for these movies undoubtedly operated as an important reference for local producers during the following years. In this article, I examine comedies' reception at a quantitative (observing the screening programmes) and qualitative (analyzing different kinds of reviews) levels. This process has also been part of a broader transnational development of peninsular cinema in Argentina, taking into account the centrality of Italian's culture in the South American country.

**Keywords:** Italian cinema, comedy, reception, Argentine cinema

[a] **Lucía Rodríguez Riva** es licenciada en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) y productora audiovisual (TEA Imagen). Actualmente es becaria doctoral de CONICET para el posgrado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Es docente de Historia del cine latinoamericano y argentino en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes. Ha sido compiladora del libro *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (2014). Entre sus temas de interés se encuentran los nexos entre el cine latinoamericano y las culturas populares en el marco de las industrias masivas, así como también el vínculo entre cinematografía y música. E-mail: lurodriguezriva@gmail.com

[1] Quiero agradecer a los trabajadores de la Biblioteca de la ENERC y, especialmente, a Julio Artucio, que acompañó esta pesquisa y me facilitó algunos materiales difíciles de hallar. También a José Martínez Suárez, con quien compartimos una agradable charla durante una calurosa mañana de verano en Buenos Aires. Asimismo, quisiera reconocer el trabajo de los evaluadores y editores de la revista, cuyas sugerencias mejoraron la calidad del artículo. Finalmente, subrayar que esta investigación fue realizada en el marco de mi trabajo como becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina.

Figuras, escenas, breves diálogos permanecen en la memoria de los espectadores e incluso se transmiten generacionalmente. Los gestos de Sordi o las curvas de las actrices italianas son algunas de ellas. Subyugada por otras expresiones más legitimadas del cine peninsular, la *commedia all'italiana* ha sido subestimada por la crítica, en términos generales, en su momento de realización y estreno. Sin embargo, estas películas tuvieron una importantísima presencia en la pantalla porteña en las décadas de los cincuenta y sesenta y, posteriormente, en otros circuitos<sup>2</sup>. La recepción de estos filmes fue acompañada por la aparición de muchos de sus artistas en los teatros de Buenos Aires y en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, así como también en coproducciones cinematográficas.

En 1969, al anunciar el estreno del filme argentino *Flor de piolas* (Rubén W. Cavallotti, 1967), la revista *Antena* advertía en él una «inclinación a seguir determinadas huellas de ciertas producciones italianas como *Los desconocidos de siempre* [*I soliti ignoti* / *Rufufú*<sup>3</sup> (Mario Monicelli, 1958)]<sup>4</sup>. En este sentido, considero que la predilección del público porteño por la comedia a la italiana repercutió en las decisiones de directores y productores locales respecto a la creación de filmes nacionales, donde puede rastrearse la impronta de este género en formas y estilos de diversos tipos de comedias. Si bien generalmente se ha subrayado la fuerte impronta que fijó el neorrealismo, incluso en espectadores que pronto se convertirían en modernos cineastas, la presencia de las comedias *all'italiana* no debe ser desestimada a fin de comprender cabalmente la llegada del cine italiano al público general. La huella simbólica de algunos filmes —como el nombrado *Los desconocidos de siempre*, una referencia ineludible— debe ser comprendida dentro del impacto cuantitativo que tuvo el género en las pantallas porteñas, aspecto que propongo abordar en este trabajo. La hipótesis que guía esta lectura es que este tipo de comedias tuvo una fuerte influencia en el cine argentino de los sesenta y setenta, tanto para la reconversión industrial como para algunos cineastas independientes devenidos en autores con mayores recursos a lo largo de estas décadas. En este aspecto, su proyección se diferencia de aquella del neorrealismo porque, aunque estas obras se hayan estrenado en los cines comerciales, su vía de propagación privilegiada fueron los cineclubes y las publicaciones que acompañaban la recepción especializada. En términos más amplios, este artículo apunta también a comprender de qué manera el cine italiano se transnacionalizó en la Argentina, teniendo en cuenta la centralidad de la cultura italiana en este país (por la importante inmigración que dejó sus huellas en el teatro culto y el popular, la ópera e incluso en el desarrollo del cine desde sus comienzos) en el marco de la reconfiguración de las industrias del entretenimiento en los años sesenta (conectándose especialmente con la música a través de las figuras de los cantantes melódicos).

Para analizar las diversas aristas del tema, he tomado como fuentes principales de la pesquisa el periódico destinado a los exhibidores *Heraldo del ci-*

[2] En los años ochenta, un espacio que supo estrenar muchos filmes de este origen fue la Fundación Cinemateca Argentina.

[3] Al tratarse de un artículo sobre recepción en Buenos Aires, los títulos de estreno en España fueron incorporados después del título original, solo cuando difirió la traducción entre ambos países. En aquellos casos en que las películas nombradas no hubiesen sido estrenadas comercialmente en España, se añadió un asterisco a la denominación castellana.

[4] «Ángel Magaña, jefe de una banda, en original estafa» (*Antena*, n° 1870, 2 de mayo de 1967).



Ángel Magaña, jefe de una banda de estafadores de San Martín. A la izquierda: Alberto Olmedo y Jorge Porcel.

## ANGEL MAGAÑA, JEFE DE UNA BANDA, EN ORIGINAL ESTAFA

Una película italiana está circulando a gran velocidad, se trata de "Flor de piolas", que se ha convertido en el éxito del momento. Este es el primer filme argentino que muestra a un estafador como protagonista. El personaje principal es un estafador de profesión, pero que también es un hombre de bien. El filme es una adaptación de la obra de teatro de Alberto Olmedo y Jorge Porcel, que se estrenó en el teatro de San Martín en 1967. El filme es una adaptación de la obra de teatro de Alberto Olmedo y Jorge Porcel, que se estrenó en el teatro de San Martín en 1967. El filme es una adaptación de la obra de teatro de Alberto Olmedo y Jorge Porcel, que se estrenó en el teatro de San Martín en 1967.



La banda, reunida, delibera antes de iniciar sus aventuras. La integral Magaña, Jorge Porcel, Tono Andreu y Alberto Olmedo.



Ángel Magaña, jefe de una banda de estafadores de San Martín. A la izquierda: Alberto Olmedo y Jorge Porcel.

Anuncio de la película argentina *Flor de piolas* (Rubén W. Cavallotti, 1967) en revista *Antena*. [Anónimo], «Ángel Magaña, jefe de una banda, en original estafa» (*Antena*, n° 1870, 2 de mayo de 1967).

[5] José María Latorre, «La comedia italiana», en José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta. Realismo y poesía* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay - Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005), pp. 57-66.

[6] Nestor Tirri, *Habíamos amado tanto a Cinecittà: ensayos sobre el cine italiano* (Buenos Aires, Paidós, 2006), p. 193.

[7] A pesar de que el asunto fue indagado con énfasis en Italia y Francia durante los ochenta, también se observa esto en algunos textos peninsulares. Por tomar un par de ejemplos, en la historia del cine italiano de Pierre Leprohon, *El cine italiano* (México, Era, 1971) y el libro *El cine italiano de los años sesenta* (Bilbao, Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1989), de Lino Micciché, la comedia está totalmente soslayada.

*nematografista* (de aquí en adelante, el *Heraldo*), así como también las publicaciones cinéfilas *Gente de cine* y *Tiempo de cine*, editadas por los cineclubes Gente de Cine y Núcleo, respectivamente. También tuve en cuenta el espacio que ocupó la cinematografía italiana en el Festival Internacional de Mar del Plata, el cual comenzó en 1954, y una coproducción fruto de estos recorridos: *Un italiano en la Argentina* (*Il gaucho*, Dino Risi, 1964). Gracias a su carácter único de competencia internacional en Sudamérica, este festival constituyó un polo de exhibición comercial y de discusión teórica significativo.

### Una forma de hacer: comedia a la italiana

Antes de avanzar sobre su recepción en Buenos Aires, es preciso delimitar el concepto de *commedia all'italiana*. De acuerdo con José María Latorre<sup>5</sup>, la plenitud de este género comprende desde el inicio de los años cincuenta hasta fines de los sesenta. Aunque *Los desconocidos de siempre* aparezca muchas veces como un filme inaugural, lo cierto es que una película paradigmática como aquella solo es posible gracias a un desarrollo y asentamiento previo del género. De hecho, como afirma Néstor Tirri, la participación especial de Totò (Antonio de Curtis) en la película —su clase sobre cómo violar una caja fuerte que los novatos escuchan atentamente— «se proyecta simbólicamente a lo que estaba ocurriendo en el plano, no ya del film, sino en el de la evolución de la comedia, esto es, el paso de una generación a otra»<sup>6</sup>.

En el campo crítico local, tradicionalmente se aludía a las comedias de los cincuenta como el «neorrealismo rosa», con la habitual denominación peyorativa que recibe el género cómico<sup>7</sup>. Sin embargo, en la historiografía de cine

del siglo XXI, este ha sido revalorizado y se atendieron sus circunstancias, antecedentes y significados<sup>8</sup>. Aunque muy tardíos, dos figuras célebres de este período, Mario Monicelli y Dino Risi, recibieron reconocimientos en festivales y se realizaron publicaciones sobre su obra<sup>9</sup>.

Gian Piero Brunetta en su *Guía de la historia del cine italiano* dedica un capítulo a contextualizar la etapa que va del «neorrealismo a la *dolce vita*». Así, lo propio de la década de los cincuenta es el aumento progresivo de la producción<sup>10</sup>. La presencia de los productores fue, en este aspecto, clave. Algunos de ellos, inclusive, llegaron a montar sus propias empresas distribuidoras (como De Laurentiis, o Cineriz, de Rizzoli). Siguiendo esta línea, José Enrique Monterde sistematiza cuatro tendencias de la producción italiana entre los cincuenta y los sesenta: 1) el creciente desarrollo del cine de género (del *péplum* al primer *giallo*, pasando por el *spaghetti-western*) que alcanza una fuerte implantación de los mercados mundiales; 2) el desarrollo del cine «de autor», con Fellini, Antonioni y Visconti como exponentes máximos, quienes logran sus mejores obras y una amplia resonancia pública; 3) la aparición de un número considerable de nuevos directores que formaron parte del «nuevo cine» (Pasolini, Bertolucci, Taviani, Bellocchio, entre otros); y 4) el despliegue de la *commedia all'italiana*<sup>11</sup>. Asimismo, el autor advierte que es preciso notar los numerosos entrecruzamientos entre esas cuatro tendencias, tanto a nivel de producción como en el *star system* (que, constituido en las películas genéricas, sin dudas favoreció la taquilla de las películas de autor). Por lo tanto, como afirma Brunetta, «no hay que detenerse solo en el rol de las obras maestras neorrealistas para entender el fenómeno del cine italiano en el mundo. Por algún tiempo, al cultivo de la imaginación popular contribuirán los filmes de género en medida no inferior a las obras maestras de autor»<sup>12</sup>.

Latorre describe que «se trataba de comedias realistas, con personajes reconocibles, extraídos de la realidad inmediata, agobiados por problemas cotidianos y enfrentados a la dura tarea de sobrevivir en una época difícil valiéndose del '*arte di arrangiarse*', tan característico del pueblo italiano»<sup>13</sup>.

de Donostia, junto a la Filmoteca Española, publicó un valioso libro monográfico dedicado exclusivamente a Mario Monicelli. Como se advierte, los reconocimientos debieron esperar más de cuatro décadas.

[10] «Los filmes producidos en 1945 son 28, en 1946 el número aumenta a 62 y desde 1947 en adelante la tendencia es la de una lenta reconquista del mercado, favorecida por la aprobación, en 1949, de una ley de créditos y controles de la importación». Gian Piero Brunetta, *Guía de la historia del cine italiano* (Lima, Instituto Italiano de cultura, 2008), p. 117. Más adelante, se produjeron 172 películas en 1960 y 295 en 1964. A pesar de ello, el corresponsal Ugo Casiraghi indicaba una incipiente crisis del cine italiano, cuando directores destacados (como Visconti) no podían producir. Inclusive insinuaba una cierta censura temática, unida a la falta de interés de parte del gobierno para producir y exhibir cine (Ugo Casiraghi, «Perspectivas del cine italiano» [*Gente de cine*, diciembre 1952, n° 18], p. 6). De cualquier manera, como puede apreciarse en las cifras y con mayor distancia histórica, aunque haya habido pequeñas bajas y problemas circunstanciales, se trata de un período de enorme productividad.

[11] José Enrique Monterde, «Monicelli y la *commedia all'italiana*», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp-23-24.

[12] Gian Piero Brunetta, *Guía de la historia del cine italiano*, p. 129.

[13] José María Latorre, «La comedia italiana», p. 58.

[8] Entre otros, Diego Galán en «Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp. 11-15 y Aldo Viganó «Mario Monicelli, la dramaturgia y la vida», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp. 63-76.

[9] En diciembre de 2001, se celebró por primera vez el Festival de Montecarlo, destinado exclusivamente a la comedia, con Mario Monicelli como presidente del jurado. Allí se entregó un premio a los hermanos Carlo y Enrico Vanzina, hijos de Steno (Stefano Vanzina). En agosto de 2002, se rindió homenaje a Monicelli y se proyectó *Los desconocidos de siempre* en el Festival de Locarno. En diciembre del mismo año, se entregó el León de Oro a la trayectoria a Dino Risi en la 59ª Mostra di Venezia, se proyectó una copia de *La escapada (Il sorpasso)*, 1962, primera vez que se pasaba una película suya en aquel festival. Néstor Tirri, *Habíamos amado tanto a Cinecittà: ensayos sobre el cine italiano*, p. 172. En 2008, el Festival Internacional de Cine

La *commedia all'italiana* trabaja sobre personajes-tipo (generalmente proletarios, aunque también pequeños burgueses y algún noble), situaciones de la realidad contemporánea y el ambiente (al comienzo rural, aunque paulatinamente los bordes de la ciudad fueron cobrando protagonismo). Las referencias artísticas se remontan entonces hasta la comedia del arte. En términos cinematográficos, Monterde menciona otras fuentes: la comedia populista de los últimos años del fascismo y la eclosión de la farsa —o cine humorístico— paralela al momento neorrealista, encarnada por Macario y Totò. En el caso de Mario Monicelli, Diego Galán añade más tradiciones, como las novelas picarescas del siglo de Oro, el cine cómico silente y el teatro de variedades, como espacio formativo para directores y guionistas de este período, entre ellos, el citado y Steno<sup>14</sup>.

En estos filmes, el aspecto narrativo prevalece frente a la búsqueda estética. También es cierto que el género se sustentó a partir de la conformación de un sólido *star system* con verdaderos talentos (desde Totò, Aldo Fabrizi, Peppino y Eduardo de Filippo a Alberto Sordi, Vittorio de Sica, Marcelo Mastroiani, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi; a quienes se les suman Silvana Pampanini, Silvana Mangano, Gina Lollobrigida y Sophia Loren) y sólidos guionistas que trabajaban en dúo o en equipo (principalmente Agenore Incrocci y Furio Scarpelli, conocidos como Age y Scarpelli, pero también Sonego, Tellini, Maccari, Calvino y Scola, entre otros). En 1953, un filme clave para el éxito de la *commedia all'italiana* fue *Pan, amor y fantasía* (*Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini, 1953), al cual le seguirían sus variaciones. Entre los directores más representativos se encuentran Luigi Zampa, Pietro Germi, Luigi Comencini, Antonio Pietrangeli, Renato Castellani y, fundamentalmente, Mario Monicelli (al comienzo de los años cincuenta, junto a Steno) y Dino Risi (en los sesenta).



[14] Diego Galán, «Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana», pp. 11-15.

Publicidades de la distribuidora Unitalia Film en el *Heraldo del cinematografista*. Año 1953. *Heraldo del cinematografista*, Vol. XXIII, años 22-23, abril-junio, 1953.

Lejos del escapismo, en estas películas se encuentra una mirada crítica sobre la contemporaneidad de la sociedad italiana. «Lo que diferencia las comedias de los films realistas del mismo período es que aquéllas tuvieron más en cuenta las formas y los mecanismos del lenguaje popular, y que sus responsables jugaron incluso con sus estereotipos»<sup>15</sup>. Si en los cincuenta prevalecía una mirada crítica, en los sesenta las comedias se volvieron más cáusticas, cambiando no solo la manera de exponer los temas, sino también el estilo. A su vez, se pusieron de moda los filmes de episodios que reunían diversos directores y grandes elencos<sup>16</sup>.

Sobre los méritos de Mario Monicelli como maestro de la *commedia all'italiana*, el volumen editado por el Festival de San Sebastián es exhaustivo. Su extensa obra como guionista y director da cuenta del oficio del que disponía; sus éxitos son ejemplo de la calidad artística y el talento que detentaba. Como señala Monterde, Monicelli desbordó los límites del género al explotar lo cómico y lo trágico, introduciendo el compromiso ideológico; logró altos niveles de inversión, posibilitados gracias a la coproducción (*La grande guerra*, 1959; *I compagni*, 1963; *L'armata Brancaleone*, 1966); y abrió la revisión histórica para el género<sup>17</sup>. Según palabras del propio director:

Muchas de aquellas comedias a la italiana y también de otros períodos no respetan los cánones tradicionales del género. No respetan el final feliz, por ejemplo: terminan mal, casi siempre hay un fracaso, sea de los personajes, de la historia, de todo. Y siempre hay algo fuertemente dramático: un muerto, un funeral, una catástrofe, que no forman parte de la alegría, y sobre esas cosas se ejercita el humor, el grotesco, la sátira. [...] Partiendo de la premisa de que en medio de las desgracias de posguerra teníamos que divertir, subrayamos situaciones difíciles de modo que resultaran grotescas, y ese recargamiento de tintas determinaba algo «surreal», no una transcripción de lo real. Por eso se produce un distanciamiento con el neorrealismo, porque el humorismo nunca es «neorrealista»: la mera documentación no es divertida. Para divertir hay que procesar lo real<sup>18</sup>.

## Los círculos cinéfilos: el neorrealismo y (poco) más allá

La proyección en agosto de 1947 de *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) en Buenos Aires parece haber sido la piedra angular de un camino que no se detendría sino hasta varias décadas más tarde. Los estrenos de cine italiano se produjeron tanto en cines comerciales como en cineclubes. Si bien la recepción de las películas por la crítica fue diferenciada, lo que se observa a partir del siguiente análisis es que en el público la marca «cine italiano» funcionaba por sobre otras cualidades de los filmes. José Martínez Suárez, encendido cinéfilo, director que formó parte de la Generación del 60 y actual presidente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, recuerda claramente ese momento. Para él, que veía cine desde sus seis años en Villa Cañas, provincia de Santa Fe, este cine aportó otra mirada sobre el mundo.

[15] José María Latorre, «La comedia italiana», p. 58.

[16] José María Latorre, «La comedia italiana», p. 65.

[17] José Enrique Monterde, «Monicelli y la *commedia all'italiana*», p. 25.

[18] Citado en Néstor Tirri, *Habíamos amado tanto a Cine-città*, pp. 187-8.

A nosotros, los chicos jóvenes, nos había subyugado ese cine. Así que si se exhibía una película por lo general la íbamos a ver al Palacio del Cine o al Roca, esos dos cines que están enfrentados en Rivadavia alrededor del 3700. Y las íbamos a ver nada más que porque eran estrenos italianos; desconocíamos el nombre de Amedeo Nazzari, desconocíamos el nombre de Mariella Lotti, que era una actriz bellísima, desconocíamos el tema que se trataba, pero nos subyugaba porque veíamos que lo que ocurría en las películas era lo que nos pasaba a nosotros acá, de una u otra forma. «Uy, mirá, ¡le hicieron el cuento!» Los personajes podrían haber sido trasladados, hablando en «argentino», a la República Argentina. [...] A estos les pasaban las cosas que me pasaban a mí. Tropezaban, les dolía la barriga, se metían el dedo en la boca para sacar un pedazo de algo, pero no con grosería, sino con la naturalidad con la que viven el hombre y la mujer, con que vive el ser humano<sup>19</sup>.

[19] José Martínez Suárez, «Entrevista personal de la autora a José Martínez Suárez» (Buenos Aires, 17 de enero de 2018). Los cines que menciona Martínez Suárez ya no existen como tales.

[20] «Para nosotros eran un placer esas películas. *Un giorno nella vita* (Alessandro Blasetti, 1946), una película que ya nadie recuerda ni olvida, me llamó tremendamente la atención. Porque Nazzari, que era jefe de un comando *partigiani*, estaba resfriado y se pasaba la película sonándose la nariz. ¡Nunca había visto ni supuesto que Cary Grant, Robert Taylor, Douglas Fairbanks se sonaran la nariz! No tenían moco. ¡Y estos sí tenían, como yo!». José Martínez Suárez, «Entrevista personal de la autora a José Martínez Suárez».

[21] José Martínez Suárez, «Entrevista personal de la autora a José Martínez Suárez». Vale aclarar que el auge del neorrealismo, al que se le adjudica este tipo de puesta en escena, es posterior a la Segunda Guerra Mundial.

[22] Me refiero aquí a *Los chantas* (Martínez Suárez, 1975), película que trata sobre un grupo de varones en la ciudad de Buenos Aires que organizan diversas estafas (todas a pequeña escala y con finales poco felices para ellos) como modo de supervivencia. El filme es un retrato sobre la idiosincrasia porteña de estos sectores populares y, en este sentido, creo que puede asimilarse al tipo de mirada que se desprende de la comedia *all'italiana*.

[23] Edmundo Eichelbaum, «Observaciones sobre el neorrealismo» (*Gente de cine*, n° 16, octubre 1952), p. 2.

En su relato puede observarse que si algo les había llamado poderosamente la atención a esos jóvenes es que, a diferencia del glamour que ofrecía el cine de estudios (particularmente, el estadounidense), este otro otorgaba a una imagen cuyo referente se encontraba mucho más cercano al espectador<sup>20</sup>. En otro orden, también les proveía ideas a los futuros realizadores sobre cómo resolver tanto situaciones dramáticas como de rodaje.

Durante la guerra, [Italia] hizo las películas en escenarios naturales, no porque la película lo exigiera, sino porque no había escenarios, decorados ni estudios. Así que la farmacia era la farmacia, el salón de baile era el salón de baile, y la cocina era la cocina. Y eso es lo que acá también tomamos en cuenta para abaratar los costos. [...] Y eso es lo que nos enseñó a nosotros a jugar la realidad, pero no solo la realidad manifiesta, material, sino la realidad subyugante. Cuál era el perfil de esos personajes. Esa gente, cómo se movía, cómo existía. Cómo el cura iba caminando, rezando, pasaba una mujer y le miraba el culo<sup>21</sup>.

En el ejemplo que señala Martínez Suárez aparece como dato importante la hipocresía (o la doble moral) manifiesta en diversos roles sociales, un aspecto clave de la comedia a la italiana y que, considero, fue adoptado por numerosos filmes argentinos, entre los cuales se encuentra uno de este director<sup>22</sup>.

En la revista *Gente de cine*, la preocupación por el cine italiano aparece desde el primer número, en marzo de 1951. Sin embargo, recién al año siguiente, Edmundo Eichelbaum publica un extenso artículo en cuatro partes denominado «Observaciones sobre el neorrealismo». El ensayo no se propone una reconstrucción histórica ni enlistar nombres, sino que aborda el movimiento a partir de sus bases filosóficas, así como también los motivos históricos que lo hicieron posible. Eichelbaum vincula el neorrealismo con el impulso realista propio del cine. Asimismo, contextualiza el movimiento en un ámbito de florecimiento cultural y literario y lo considera «una rebelión de los realizadores en procura de una independencia del oficio»<sup>23</sup>. En las sucesivas ediciones de la revista, también aparecen recuadros y breves entrevistas a Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, así como la voz de Cesare Zavattini. El objetivo de estas notas sucintas era proveer información a un público cinéfilo

ávido de información, en un momento durante el cual la circulación de publicaciones internacionales era aún muy restringida.

La invitación a críticos extranjeros como corresponsales era frecuente en las publicaciones especializadas. Luigi Chiarini (director, por aquellos años, del Centro Sperimentale de Cinematografia di Roma) fue el encargado de realizar un detallado estudio ubicando el neorrealismo en relación al «verismo» y el documentalismo, aunque marcando diferencias con ambos. En este caso, sí incluyó directores y obras cardinales, breves análisis y la evolución del movimiento. Por su parte, Ugo Casiraghi publicó un artículo a doble página sobre las «Perspectivas del cine italiano», retomando las actas del congreso de críticos realizado en el marco del festival de Venecia. La conclusión era equivalente, no obstante, a la de Eichelbaum, puesto que consideraba que las facetas del cine italiano giraban todas en torno al realismo<sup>24</sup>.

Pero, sin dudas, el evento de mayor relevancia en relación a la llegada a Buenos Aires de esta cinematografía ocurre entre el 8 y el 15 de octubre de 1953, cuando se lleva a cabo la «Semana del cine italiano», organizada por *Gente de cine* y la distribuidora Unitalia Film. La delegación italiana anunciada para la semana fue contundente, con Vittorio de Sica a la cabeza (a quien el cineclub le otorgó un premio), las actrices Silvana Pampanini y María Mercader y los directivos de Unitalia Film Franco Fafani y Pedro Pineschi. Resulta llamativa la tapa del siguiente número de *Gente de cine*: una fotografía muestra a De Sica rodeado por varones que extienden su mano con el folleto para solicitar una firma. Además, un recuadro recoge su voz dirigiéndose a los lectores para pedir disculpas por no haber podido quedarse durante el debate posterior a la proyección de *Ladrones de bicicletas* (*Ladri di biciclette / Ladrón de bicicletas*, Vittorio de Sica, 1948). Evidentemente, la admiración por su figura eclipsaba a los espectadores del cineclub.

*Gente de cine* publica un cuadernillo a modo de breve catálogo. Eichelbaum es el encargado del texto principal, «El nuevo humanismo del cine». Allí, el autor reconoce la importancia del cortometraje como elemento formativo<sup>25</sup> y afirma que «el cine italiano ha dejado de tener una significación meramente nacional». Luigi Zampa y Pietro Germi, quienes luego serían referentes de la *commedia all'italiana*, aparecen entre los vinculados al neorrealismo. En cada página del cuadernillo se encuentra una ficha, que incluye el argumento, comentario sobre su recepción (incluso críticas de Bazin), fotografías, ficha técnica y breve bio-filmografía del director. La programación estuvo compuesta por los siguientes filmes: *Proceso a la ciudad* (*Processo alla città*, Luigi Zampa, 1952), *Ladrones de bicicletas*<sup>26</sup>, *Otros tiempos* (*Altri tempi / Sucedió así*, Alessandro Blasetti, 1952), *Dos centavos de esperanza* (*Due soldi di speranza*, Renato Castellani, 1952), *Los siete de la osa mayor* (*I 7 dell'orsa maggiore / Alarma en la flota*, Duilio Coletti, 1953), *El abrigo* (*Il capotto / El alcalde, el escribano y su abrigo*, Alberto Lattuada, 1952) y finalmente, *Mi amigo el ladrón* (*Guardie e ladri / Guardias y ladrones*, Steno y Monicelli, 1951). La «tendencia al éxito comercial» percibida en algunos de los directores lleva a

[24] Ugo Casiraghi, «Perspectivas del cine italiano» (*Gente de cine*, n° 18, diciembre 1952), p. 6.

[25] También para los cineastas jóvenes de los cincuenta, que producirían el cine moderno en Argentina, fue el cortometraje un importante elemento formativo. La observación de Eichelbaum parece plantear, si no un paralelismo aún, un faro hacia dónde dirigirse.

[26] En este evento se la publicó como *Ladrón de bicicletas*, pero en el estreno comercial tomó la denominación plural.



Vittorio De Sica en la semana del cine italiano organizada por *Gente de cine* y *Unitalia* en 1953, rodeado de asistentes al cineclub que le piden su autógrafo en el cuadernillo que había editado la revista. *Gente de cine*, n° 17, noviembre 1953, p. 1.

[27] Aldo Persano, «Los inútiles» (*Gente de cine*, n° 35, septiembre-octubre 1954), p. 11.

[28] Aldo Persano, «Federico Fellini» (*Gente de cine*, n° 38, abril - junio 1955), p. 4.

[29] Aldo Persano, «Federico Fellini», p. 4. Esta observación va en contra del análisis producido sobre las estructuras de producción e incluso sobre el nuevo cine italiano que con mayor distancia histórica han realizado Brunetta o Monterde, como ya ha sido señalado.

[30] Respecto al movimiento capital del cine italiano de aquel entonces y ya con la mediación de algunos años, sostiene que

«Sin una tradición realista —o, mejor dicho, de films realistas— el 'neo' que precede a la palabra realismo se refiere no tanto a las nuevas obras con respecto a las anteriores, sino a la realidad, a la vida nacional surgida en la Resistencia, que pasa a ser el objeto, el tema del cine italiano (a menos que se quiera contraponer nuestro neorrealismo al realismo, muchas veces dudoso, de otras cinematografías)». Guido Aristarco, «Las cuatro fases del cine italiano de posguerra» (*Tiempo de cine*, año 1, n° 2, setiembre 1960), p. 8.

[31] Guido Aristarco, «Las cuatro fases del cine italiano de posguerra», p. 10.

que rescaten en la publicación sobre esta semana aquellas películas que se acercan al neorrealismo.

En 1954 comienza a advertirse una figura clave a partir de entonces: Federico Fellini. Aldo Persano, encargado de la síntesis crítica del estreno comercial de *Los inútiles* (*It vitelloni*, 1953, Federico Fellini), señala que los antecedentes de Fellini como guionista de *Paisà* y *Roma, ciudad abierta* ya anunciaban su valor, basado en la «sinceridad artística». Rescata del director su interés por explorar nuevas vías<sup>27</sup>. Tres números más tarde, el mismo autor realiza una reseña bio-filmográfica de Fellini para la sección «Quién es quién» y lo describe como «digno continuador y renovador, en cierta manera, del involucionado neorrealismo»<sup>28</sup>. Llamativamente, en 1955, Persano habla de una «anquilosada cinematografía italiana»<sup>29</sup>. Las exigencias sobre la producción industrial parecen invalidar otras expresiones que se estrenan con asiduidad en las pantallas comerciales.

En la década de 1960, la publicación cinéfila clave en Buenos Aires fue *Tiempo de cine*, editada por el cineclub Núcleo. También se encontraba orientada a lectores especializados, que entendían el cine primordialmente como

arte. Ya en el segundo número la revista incluye la decisiva colaboración del teórico Guido Aristarco, con una nota especial sobre el cine italiano<sup>30</sup>. Señala tres tendencias: 1) neozoliana (Zola): observa y describe, como Cesare Zavattini; 2) neobalzaciana (Balzac): participa y narra, como Visconti (que no se limita a representar el fenómeno, sino que lo analiza); y 3) diversiva: «artísticamente interesante, pero, por cierto, el más peligroso y contrario a la pintura de nuestra vida nacional»<sup>31</sup>. Esta última categoría es la que resulta más curiosa, ya que en ella encuentra el *irracionalismo* de dos directores tan distintos como Antonioni y Fellini, al tiempo que contiene filmes como *Dos centavos de esperanza*, *Pan, amor y fantasía*, *Pobres, pero bellas\** (*Poveri ma belli*, Dino Risi, 1957) y *Amor en la ciudad\** (*Amore in città*, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, F. Maselli, Dino Risi y Cesare Zavattini, 1953), todas estas últimas encuadradas dentro de la *commedia all'italiana*. Llamativamente, incluye en el mismo grupo dos de los mayores representantes del cine *de autor* junto a películas de género. Es posible que esto hable más del crítico que del objeto que describe: preocupado por la forma de representar la realidad de posguerra, aquello que se

alejase de la crónica o el relato metafórico parecía no poseer matices para él o, al menos, no encontraba en ellas la profundidad suficiente.

En 1961, otro corresponsal escribe sobre los nuevos realizadores. Según Massimo Puccini, el cine italiano atravesaba en aquel entonces «un período particularmente activo y vivaz»<sup>32</sup> gracias a *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *La aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni), *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*, Luchino Visconti, 1960) y *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961). A una distancia considerable, anotaba obras de Monicelli, Bolognini, Germi, De Sica y Rossellini. Consideraba que, a diferencia del momento de esplendor del neorrealismo, el cine italiano carecía de una orientación y búsqueda colectivas. Mientras que destacaba especialmente a Fellini y Antonioni, indicaba que en el fondo sobre el que se recortaban estas figuras habría algunos jóvenes y debutantes, inclusive cortometrajistas que aún no habían realizado su *opera prima*. Nada mencionaba (más allá del breve comentario antes citado) sobre la comedia. A pesar de la resonancia de Mario Monicelli, inclusive premiado en Venecia, el género al cual este director se adscribía no merecía la menor atención para el autor.

Recién en 1963 vuelve el foco sobre el tema en la revista. Ernesto Schoo publica «En busca de la realidad: el cine italiano», donde rescata algunos estrenos premiados de 1962 y 1963: *Il posto* (*El empleo*, Ermanno Olmi, 1961), *Día tras día desesperadamente* (*Giorno per giorno disperatamente*, Alfredo Giannetti, 1961), *Il brigante\** (Renato Castellani, 1961), *Los ángeles de la nueva ola\** (*I nuovi angeli*, Ugo Gregoretti, 1961) y *Una vida difícil* (*Una vita difficile*, Dino Risi, 1961). Según Schoo, el hecho de que la cinematografía italiana se encontrara en auge mientras que muchas otras entraban en crisis, merecía un análisis para el que apunta la siguiente hipótesis:

el cine italiano defiende aún los fueros del hombre, entendido como ser de carne y sangre; hasta las más burdas comedias pretendidamente costumbristas, de esas fabricadas en serie por los estudios peninsulares, implican una nota de humanidad que trasciende del artificio adocenador y llama a zonas de sensibilidad conservadas por el espectador en medio del frenesí de la vida mecánica. Al convencionalismo perenne —y al parecer irremediable— del cine norteamericano, y a la abrumadora hiper-intelectualización del cine francés, el italiano opone una frescura vital inmediata, una espontaneidad cada día más rara en una cultura donde las relaciones humanas han sido reemplazadas por las «relaciones públicas»<sup>33</sup>.

Independientemente del corpus observado, la insistencia en el realismo y la humanidad del cine italiano resulta una constante para los periodistas.

En estos años, dos comedias recibieron crítica en la revista: *Divorcio a la italiana* (*Divorzio all'italiana*, Pietro Germi, 1961) y *Los compañeros\** (*I compagni*, Mario Monicelli, 1963). Sobre el filme de Germi, el autor lo describe como «una comedia efectiva, teñida de humor negro y poesía»<sup>34</sup>. La considera una buena película, aunque no una obra de arte, y a Germi un realizador de oficio («inteligente, sensible y refinado»), pero no un creador. Sin embargo, el

[32] Massimo Mida Puccini, «Italia 61. Nuevos realizadores» (*Tiempo de cine*, año II, n° 8, octubre-noviembre 1961), p.13.

[33] Ernesto Schoo, «En busca de la realidad: el cine italiano» (*Tiempo de cine*, n°13, marzo 1963), p. 34-5.

[34] Fernando Penelas, «Divorcio a la italiana» (*Tiempo de cine*, n°13, marzo 1963), p. 37.

hecho de que se le haya asignado espacio es índice de la repercusión que estaba teniendo la película. El caso de la crítica a *Los compañeros* es más llamativo. El filme había ganado en el VI Festival Internacional de la República Argentina<sup>35</sup> y Jorge Miguel Couselo destina casi una página a elogiarlo en todos los aspectos posibles. La opinión sobre realizador y guionistas merece su transcripción:

la presencia de nombres capaces de sostener un film por su única gravitación [...] Monicelli y sus habituales guionistas Age y Scarpelli. Su acostumbrada imaginación es insustituible para señalarnos el absurdo que encierra cualquier tragedia, o para mostrarnos lo amarga que puede ser una carcajada. Más allá de eso, Age y Scarpelli, a través de todos los films en que han intervenido, han impuesto una constante que parece extenderse ya a toda una actitud de cierto cine italiano. Esa sutileza de tomar una anécdota alternativamente cómica o dramática para, en una coherente posición crítica, consumir por su intermedio agudas sátiras a las instituciones de las que el hombre italiano deriva su personalidad, y verterlas por medio de su profundo conocimiento del lenguaje cinematográfico, fructifica en *Los compañeros*<sup>36</sup>.

A pesar de la opulencia de elogios, en el último y breve párrafo, Couselo se encarga de aclarar que *I compagni* no deja de ser un «excepcional espectáculo» y «una típica realización de un productor»<sup>37</sup>, en línea con lo apuntado más arriba sobre la visión crítica respecto a las películas de género. Aunque los escritores especializados les reconocieran valores —a veces, pareciera, incitados por la importante repercusión pública de estos filmes, ya fuera en la cartelera o en festivales—, el balance general las dejaba fuera de lo verdaderamente «estimable» para el cine en términos artísticos.

### Estrenos comerciales: análisis de la cartelera porteña

La afluencia del cine italiano en la cartelera de Buenos Aires fue aumentando acorde a la consolidación de su industria luego de la Segunda Guerra Mundial. En la década de los cincuenta, esta cinematografía mantuvo su peso simbólico gracias al cine de autor representado fundamentalmente por Fellini (aunque también por Antonioni), mientras que, por otro lado, en los cines comerciales hubo algunos puntos álgidos representados por comedias *all'italiana*, a saber: en 1955, *Pan, amor y fantasía*; pero, fundamentalmente, *Los desconocidos de siempre*, que alcanzó un enorme éxito en 1959 que, luego, se extendería hasta 1962 con *Divorcio a la italiana* y *La escapada (Il sorpasso)*, Dino Risi, 1962). La presencia de estos nombres y directores se vería reflejada también en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Frente a esta aparente disociación que aparece entre los cineclubes y los cines comerciales, reflejada en las publicaciones dedicadas a uno y otro rubro, es preciso notar que hay figuras que atraen indistintamente a los espectadores. De hecho, como ha contado Martínez Suárez, el distintivo «cine italiano», por sí mismo, convocaba al público, independientemente del espacio en el que se

[35] Se trata del festival de Mar del Plata, que ese año tomó como locación la ciudad de Buenos Aires y por este motivo fue modificada su denominación.

[36] Jorge Miguel Couselo, «Los compañeros» (*Tiempo de cine*, año V, n° 18-19, marzo 1965), p. 56.

[37] Jorge Miguel Couselo, «Los compañeros», p. 56.

exhibieran los filmes. Las estrellas de esta cinematografía atraviesan géneros y directores. Dos ejemplos resultan significativos. Primero, Vittorio de Sica: reconocido como uno de los directores clave del neorrealismo, también actuó en una importante cantidad de comedias, donde compuso un típico personaje de galán. Luego, Marcelo Mastroianni: así como participó en numerosas películas cómicas, también protagonizó *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961) y *8 1/2* (Federico Fellini, 1963).

En julio de 1957, a propósito del estreno de *Los enamorados* (*Gli innamorati*, Mauro Bolognini), la crítica del *Heraldo*<sup>38</sup> expresaba:

En esta temporada de escasez internacional de films cómicos, los italianos han estado aportando la mayor provisión de material humorístico que tanto buscan las actuales tendencias escapistas del público (ej.: *Diabluras de padres e hijos*, *El soltero*, *El bigamo*, etc.); el solo hecho, pues, de ser una comedia de origen italiano favorece su chance comercial<sup>39</sup>.

Esa semana se estrenaban cinco películas de origen peninsular, de las cuales tres eran comedias (además de *Los enamorados*, *Días de amor* [*Giorni d'amore*, Giuseppe de Santis, 1954] y *Los papagayos del amor*\* [*I pappagalli*, Bruno Paolinelli, 1955]) pertenecientes a diferentes distribuidoras (ItaSud, Guaranteed, Orbe), a las cuales se les otorgaba un valor comercial de tres sobre cinco<sup>40</sup>. En octubre, el estreno de la comedia de Dino Risi *Pobres pero bellas* aparecía en la primera página del periódico: «El interés de nuestro público por la comedia popular italiana y su relativo destaque dentro del flojo conjunto de los últimos estrenos, justifica el comercial acordado»<sup>41</sup>. Muchas críticas sostienen que la película funcionaría por la publicidad «de boca en boca». ¿Qué implica ello? Pues bien, que el impacto sobre el público se producía de manera emocional. A diferencia de una recomendación mediada por algún ejercicio intelectual, este tipo de sugerencia indica una conexión directa y un goce particular con la obra referida.

La segunda mitad de los cincuenta es el momento de auge, ya que coinciden el aumento de la producción italiana y el levantamiento de las barreras a la importación en la Argentina. En 1956, las críticas en general destacaban el valor del elenco, con algunos nombres que aseguraban el éxito: Silvana Pampanini, Alberto Sordi, De Sica, Fabrizi (Sophia Loren era aún una figura emergente por estos pagos). El neorrealismo aparecía nombrado en algunas críticas, además de ser señalado insistentemente el rodaje en exteriores. El recuerdo de *Pan, amor y fantasía*, así como el de *La strada* (Federico Fellini, 1954), era un incentivo para nuevos estrenos. En el caso de *Dos centavos de esperanza*, se refiere el premio en Cannes. Pero, en todos los casos, se insiste en el carácter de un cine popular.

Al analizar la cartelera de 1957, se manifiestan otras cuestiones. Primero: se encuentra una mayor variedad en las comedias, desprendiéndose un tanto de la etiqueta de *neorrealista*, y se aprecian en las descripciones algunas de las características de la comedia italiana. Muchas utilizan actrices jóvenes como atracción y hay una mayor presencia del color. También se observa un reconocimiento del valor de las series como elemento atractivo (como las sagas de Don Camilo

[38] El *Heraldo del cinematografista* fue una publicación dedicada a la industria, especialmente a los exhibidores, que se editó entre 1931 y 1988. El tipo de crítica apunta entonces a resaltar los valores de interés comercial, aunque atiende las novedades y reconoce nuevas tendencias. En sus cuatro décadas de existencia, supo acompañar las transformaciones de la industria. Hoy constituye una fuente fundamental para el estudio del cine argentino, ya que no existen estadísticas de aquel período.

[39] «Los enamorados» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, 10 de julio de 1957, n° 1350), p. 185.

[40] En el caso de *Los papagayos del amor*, se utiliza una frase que luego se repetirá textualmente en septiembre del mismo año, a propósito del estreno de *Totó, Pepino y la Mala Femina* (sic) (*Totò, Peppino e la... malafemmina / Totò, Peppino y la mala mujer*, Camilo Mastrocinque, 1956): «Los nombres conocidos del reparto y el discreto pasatiempo cómico que ofrece, más la popularidad actual del cine cómico italiano, justifican el comercial acordado». «Totó, Pepino y la Mala Femina» (sic), (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, 18/9/1957, n° 1360), p. 262. La cursiva es nuestra.

[41] «Pobres... pero bellas» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, 23/10/1957, n° 1365), p. 289.

y *Pan, amor y fantasía*). Asimismo, se destaca la presencia de la comedia en la cinematografía italiana, que se recorta del cine de otras nacionalidades: es su «nicho» de mercado. Tres estrenos de Mario Monicelli (*Diabluras de padres e hijos* [*Padri e figli*, / *Padres e hijos*, 1957], *Un héroe de nuestra época*\* [*Un eroe dei nostri tempi*, 1957] y *Donatella*, [1956]) granjean la atención sobre su figura, sobre la cual se reconocen sus méritos como director y argumentista, especialmente. *Diabluras de padres e hijos* constituye un éxito resonante.

La producción peninsular aumentaba su volumen y calidad y, en Buenos Aires, tenía buena acogida. El cronista Ugo Ugoletti escribía desde Italia:

Según las cifras que ahora se conocen, 1959 ha llevado nuevamente al cine italiano al primer puesto en Europa y el segundo en el mundo, puestos que habían alcanzado con gran esfuerzo en la posguerra. Sustraídos a la intensa competencia de la televisión, los espectadores vuelven ahora a las salas. Esto se debe no solo al volumen de la nueva producción, sino también al mejoramiento de la calidad, lo que hace posible un total aprovechamiento económico<sup>42</sup>.

Continuando esta línea, Domingo Di Núbila analizaba la situación del cine mundial. El subtítulo anuncia que la cinematografía de Italia se colocaba segunda tras la de Estados Unidos.

Después de producir 167 films en 1959 y 168 en 1960, el cine italiano llegó a su récord de todos los tiempos en 1961, con 213 películas, 90 de ellas en colores y 64 en pantalla grande. [...] La producción italiana se caracteriza por la diversidad de los géneros que abarca y por la renovación en gran escala de sus elementos creadores. En 1960 debutaron 23 directores en largometraje y al año siguiente otros 28<sup>43</sup>.

Según el mismo autor, en 1961 había aumentado la exportación de films italianos, aunque el balance comercial del cine en Italia ya era favorable en los años previos. En Argentina, en el año 1947 apenas 15 películas italianas se habían exhibido. Muchos de los estrenos de estos años se advertían como producciones añejas (realizadas incluso diez años antes), lo cual se modificó hacia finales de la década siguiente, cuando la brecha de tiempo entre la producción y exhibición en este país se fue reduciendo hasta coincidir en el mismo año. En 1948 el número de films italianos proyectados ascendió a 30 y en la década siguiente se volvió a duplicar. El promedio entre 1956 y 1964 es de 55 películas (es decir, más de una por semana), con picos en 1963 (69 estrenos) y 1956 (67).

En el listado de los títulos con mejor taquilla del año 1962 en la cartelera porteña, aparecen en quinto lugar *La escapada*, en sexto, *Boccaccio 70 y*, en octavo, *Divorcio a la italiana*. A pesar del enorme éxito que había significado *Divorcio a la italiana*, fue superada por las dos primeras, que se mantuvieron unos siete meses en cartel.

En suma, se pueden advertir dos grandes líneas en las comedias estrenadas en Buenos Aires. Por un lado, la comedia romántica, de enredos y hasta picaresca, donde las figuras femeninas y los galanes resultan un probado atractivo. El otro filón principal es aquel protagonizado por los cómicos, con

[42] Ugo Ugoletti, «El cine italiano ha salido de la crisis que se inició en 1956. Aumentan producción e ingresos» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, n° 1520, 12/10/1960), p. 290.

[43] Domingo Di Núbila, «La situación actual del cine mundial. Italia en gran prosperidad, segunda de EE.UU.» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXII, año 32, n°1613, 25/7/1962), p. 151.

Totò y Fabrizi a la cabeza. La presencia de estos actores siempre resulta un valor destacable. Asimismo, se diferencian las clases de comedias por su tipo de humor: mientras que algunas exhiben uno más directo, otras ofrecen un trasfondo crítico<sup>44</sup>. Finalmente, también se observa en ciertos filmes temáticas afines a la idiosincrasia porteña, lo cual considero que podría explicar la gran aceptación del público local. Me refiero al «arte *di arrangiarse*», como señala Galán, o los engaños, «oportunistas y tropelías con los que estos personajes

ESTRENOS EN ARGENTINA (1947-1964)

Origen / Año	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964
Argentinas	38	43	45	57	54	35	39	43	43	37	15	32	23	31	25	32	27	37
Estadounidenses	s/d	s/d	s/d	42	141	210	121	234	s/d	337	s/d	262	217	182	210	198	150	145
Inglésas	s/d	s/d	s/d	7	8	17	6	17	s/d	32	s/d	49	44	43	63	45	41	54
Italianas	15	30	46	22	8	15	21	17	18	67	58	46	45	43	61	47	69	61
Francoesas	35	24	9	13	11	7	5	12	3	35	49	48	37	50	44	51	43	55
Alemanas	2	7	9	13	5	8	-	4	5	16	s/d	23	37	46	29	27	22	18
Españolas	-	-	5	16	20	13	-	24	19	22	39	34	21	19	19	17	23	30
Mexicanas	-	-	11	11	2	3	-	3	10	28	36	24	10	11	13	17	38	21
Rusas	1	-	-	-	1	11	-	8	6	14	24	24	5	10	7	3	8	11
Japonesas	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	4	1	2	5	5	6	4	3
Otros orígenes	-	-	1	7	2	1	48	5	5	25	16	16	11	22	16	10	15	21
	566	418	347	188	252	321	240	368	336	613	701	559	452	462	492	453	450	456

Fuente: elaboración propia a partir del *Heraldo del cinematografista*

tratan de sobrevivir»<sup>45</sup>. Son los modos de persistencia de los sujetos populares, que están a la caza de una oportunidad para sacar una (pequeña) ventaja que les permita, en algunos casos, comer. Se trata de las *artes de hacer* de las clases mayoritarias, excluidas del acceso a otros recursos, en términos de Michel de Certeau<sup>46</sup>. En este aspecto, los personajes interpretados por Totò resultan magistrales. *La banda degli onesti* (Camilo Mastrocinque, 1956), *Guardie e ladri*, *Ladro lui, ladro lei* (*Ladrón él, ladrona ella*, Luigi Zampa, 1957) y otras como *El médico y el hechicero* (*Il medico e il stregnone / El médico y el curandero*, Mario Monicelli, 1957), con Vittorio de Sica, además de la ya mencionada al comienzo, *Los desconocidos de siempre*, son ejemplares.

La impronta de los cómicos italianos, por lo tanto, no ha pasado inadvertida. Además del aporte del actor recién nombrado, se consideraba a Fabrizi o De Filippo valiosos a nivel comercial porque convocaban al público. El primer volumen que la historiografía del teatro argentino les dedicó a los actores populares marcó esta relación desde su título: *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al «actor nacional» argentino*. De este modo, el historiador Osvaldo Pellettieri entroncaba la tradición actoral autóctona con procedimientos provenientes de la peninsular. La presencia de cómicos italianos en Argentina es manifiesta desde mucho tiempo antes, incluso previa al cinematógrafo. Sin embargo, resulta significativo notar que al seleccionar un actor que sintetice esa relación, el elegido es Totò. Indudablemente, su extensa presencia en el cine fue clave. En línea con lo planteado al comienzo de este texto, hay que señalar que forman parte de la tradición del *actor nacional* muchos intérpretes que descollaron en la comedia (Alberto Olmedo, Jorge Porcel, Luis Tasca, Juan

[44] Al estrenarse *Totó y la maja desnuda* (*Totó, Eva e il pennello proibito / La culpa fue de Eva*, Steno, 1959), la crítica señalaba: «La mezcla da por resultado risas y sonrisas como para complacer al espectador predispuesto a reírse; otra será la historia con el espectador más o menos exigente, que prefiere al Totó de *Mi amigo el ladrón* o *Los desconocidos de siempre*». Así, se marcaba una diferencia de calidad en el humor dentro de la comedia y la separaban justamente de las dos de Monicelli. *Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, n° 1498, 11/5/1960, p. 118.

[45] Diego Galán, «Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana», p. 11.

[46] Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano* (México, Universidad Iberoamericana, 1996).



Totò y la caja fuerte en una escena clave de *Los desconocidos de siempre* / *Rufufú* (Mario Monicelli, 1958). Foto fija.

Carlos Altavista, entre otros), lo cual evidencia los intercambios de procedimientos actorales y de puesta entre el modelo italiano y el nacional.

### **Mario Monicelli, capo de la comedia**

El espacio dedicado a esta figura se justifica en tanto su nombre funciona casi como sinécdoque del género. Entre 1957 y 1962 se estrenan siete películas dirigidas por Monicelli en Buenos Aires. Teniendo en cuenta lo que plantea Monterde<sup>47</sup>, los títulos coinciden con algunos de los que habían obtenido mayor éxito en España; por lo tanto, podemos inferir que se trataba de sus largometrajes con mayor proyección internacional. Previo a ello, se habían estrenado en 1952 *Vida de perros* (*Vita da cani*, 1950) y en 1954, *Las infieles\** (*Le infedeli*, 1953) y *Mi amigo el ladrón*, todas dirigidas junto con Steno. La única que recibe elogios en el campo de la dirección es la última, mientras que con *Las infieles* ocurre lo contrario.

En 1957 se estrenaron las primeras tres dirigidas solamente por Monicelli. *Diabluras de padres e hijos* llegó en mayo, pocos meses después de su exhibición en Italia. La crítica aparece publicada en la tapa, con un valor comercial máximo (5) y 3,5 de valor artístico. En ella se destaca el argumento (a cargo de Age, Scarpelli y el director) que entrelaza «cuatro o cinco historias» paralelas, identificadas con la vida real, aunque en un amable tono caricaturesco. Da por sentado la publicidad de boca en boca y el recuerdo de muchas de sus escenas por el públi-

[47] José Enrique Monterde, «Monicelli y la *commedia all'italiana*», pp. 17-33.

co. La figura del realizador empieza a asomar<sup>48</sup>. Respecto de *Un héroe de nuestra época*, estrenada dos meses más tarde, la crítica no se extiende demasiado. Le otorga un valor comercial de tres y un artístico equivalente. Sin embargo, incorpora una observación curiosa: «debemos anotar que el tema, el del clásico 'no te metás' porteño, hace que el impacto en la platea venga por otras rutas que las señaladas por el film mismo»<sup>49</sup>. La recepción del filme tendría un carácter especial en Buenos Aires, por cierta idiosincrasia común con los italianos. *Donatella* (1956) obtiene una mejor calificación (5 comercial, 4 artístico), aunque como valores solo aparecen el reparto, el tema y las características técnicas.

*El médico y el hechicero* se estrena en 1958 con un alto valor comercial (4). De Sica es el mayor atractivo e inclusive la crítica afirma que está realizada con su «estilo habitual», en su rol de director, pese a no haber sido dirigida por él. La pequeña participación de Sordi se indica como más atrayente en términos económicos que el coprotagonismo de Mastroianni.

Pero es, sin dudas, el estreno de *Los desconocidos de siempre* en 1959 el evento que consolida la figura de Mario Monicelli.

Una de las mejores comedias de los últimos tiempos, pese a su título, un poco vago para nuestro público, seguramente rendirá ingresos máximos porque habrá de contar con entusiasta propaganda de boca en boca; el público se divierte hasta el hartazgo y sale del cine resuelto a recomendarla. Mario Monicelli ha conseguido otro triunfo humorístico comparable a su propia *Diabluras de padres de hijos*, esta vez dedicándose a estudiar a un grupo de rateros de poca monta y menos seso, que pretenden emular el famoso robo de Rififi. La película es una sátira deliciosa a las policiales, un acierto en la pintura de personajes y una sucesión ininterrumpida de chistes y situaciones del más legítimo humor; y todo –historia, diálogos, dirección e interpretación– concurre a lograr un entretenimiento regocijante en el que se citan gracia directa e indirecta, brillo, animación e ironía. Totó, Gassman, Mastroianni, Salvatori, Carotenuto y, en rigor, todos los actores, rivalizan en acierto en la caracterización de los pintorescos protagonistas y rinden una de las mejores interpretaciones de conjunto que puedan pedirse en comedias. La historia transcurre en típicos interiores y exteriores de un barrio romano y la técnica es excelente en todos los departamentos<sup>50</sup>.

La calificación otorgada es máxima en ambos campos, y como valores se resaltan el «extraordinario humorismo», la propaganda de boca en boca, el reparto y, finalmente, los premios. Es decir, que la película se sostiene por sí misma, más allá de las importantes figuras estelares. Como se lee en el fragmento citado, los críticos ya reconocen un recorrido del director y, además, observan la intertextualidad del filme. Al año siguiente, para el estreno de la comedia dramática *La gran guerra*, el *Heraldo* publica:

Sobre un escenario trágico ha jugado esta vez su comedia dramática Mario Monicelli, el brillante director de *Los desconocidos de siempre*, a través de un libro que no se ha resuelto o no se ha querido profundizar hacia ninguna de las dos carátulas. No es una gran pero sí una muy buena película, que sale de lo convencional en su enfoque del heroísmo y la guerra y constituye un entretenimiento de calidad<sup>51</sup>.

[48] «En lo hasta ahora expresado va implícito el juicio del director y coautor Mario Monicelli, sobre quien cabe agregar que ha desplazado la acción con agilidad y soltura». «Diabluras de padres e hijos» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, n° 1340, 08 de julio de 1957), p. 105.

[49] Sobre Monicelli, afirma: «La dirección es correcta, sin mayor inquietud». «Un héroe de nuestra época» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVII, año 26, n° 1351, 17/7/1957), p. 203. Cursiva en el texto original.

[50] «Los desconocidos de siempre» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXVIII, año 28, n° 1449, 3/6/1959), p. 115.

[51] «La gran guerra» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, n° 1509, 27/7/1960), p. 217.



Foto fija de *Los desconocidos de siempre*.

Se subraya, además, el alto nivel de producción a cargo de Dino de Laurentis. Reparto, entretenimiento, calidad y el León de Oro son los valores comerciales. En el fragmento citado, se puede advertir una coincidencia con la crítica publicada en *Tiempo de cine*, aunque allí parece haber impactado más fuertemente.

En 1960, el estreno de la secuela *Audaz golpe de los desconocidos de siempre* (*Audace golpe dei soliti ignoti / Rufufú da el golpe*, Nanny Loy, 1959) aparece en la tapa con un valor comercial máximo. Sin embargo, la reseña marca que son notables las ausencias de Monicelli y Totò<sup>52</sup>. La presencia del capocómico y el estilo de uno de los directores emblemáticos del género eran marcas ya difíciles de reemplazar.

### Encuentros en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

El Festival de Mar del Plata tuvo sus inicios en 1954. Si bien posee una historia interrumpida y algunos vaivenes respecto a su sitio de realización, se sigue llevando a cabo en la actualidad. Aunque pertenece a la categoría A de la FIAPF (junto con los festivales de Berlín, Cannes, Karlovy Vary, San Sebastián y otros), se caracteriza por tener otro perfil. Su ubicación espacial, en Latinoamérica, al Sur, como también su consolidación en los años cincuenta y sesenta, seguramente hayan tenido que ver con ello. Lo que predominó en las ediciones desde 1959

[52] «Audaz golpe de los desconocidos de siempre» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, n° 1491, 23/3/1960), p. 73.

fue el debate teórico. Más cercano –en ese sentido y durante aquella década– a Locarno, donde la discusión y manifestación del cine político fueron clave, Mar del Plata se distingue por ser un espacio de goce cinéfilo y no una plataforma que definirá el destino comercial de las películas que lo atraviesen.

La primera edición, realizada en 1954 durante el segundo gobierno de Perón, apuntó mucho más a lo espectacular y a las estrellas. Allí se estrenaron *Los inútiles*, *Pan, amor y fantasía* y *Los vencidos\** (*I vinti*, Michelangelo Antonioni, 1953). La delegación contó con seis actrices, un director y un guionista<sup>53</sup>.

Tras el Golpe de Estado producido en 1955, se retomó el festival en 1959, con una edición que se pretendió inaugural (aunque hoy en día se considere primera la de 1954). Entre ese año y 1965, la presencia italiana fue muy importante, con delegaciones representativas, figuras de primer nivel e importantes empresarios. Asimismo, sus películas recibieron premios de distintas categorías en casi todas las ediciones.

Las delegaciones italianas siempre tuvieron un atractivo particular. Generalmente numerosas, incluían un importante número de actrices, un par de directores y guionistas, periodistas, teóricos, empresarios y funcionarios, comprendiendo hasta trece personas. Algunas figuras captaban fuertemente la atención. Por ejemplo, en 1960 Eleonora Rossi Drago atrajo tanto al público como a los cronistas<sup>54</sup>. No solo fue premiada por su labor en *Un verano violento\** (*Estate violenta / Été violent*, Valerio Zurlini, Francia-Italia, 1959)<sup>55</sup>, sino que también era la protagonista del filme *De los Apeninos a los Andes* (Folco Quilici, 1959), producción argentina fuera de competencia. Pero seguramente la comitiva más recordada fue la de 1964, que incluyó a los actores Vittorio Gassman, Silvana Pampanini, Amedeo Nazzari, Nino Manfredi, Aldo Fabrizi y al director Dino Risì, entre otros. Muchas de estas personalidades, todas de primer nivel, se encontraban desarrollando diversas labores artísticas en Buenos Aires<sup>56</sup>.

Pero tal vez lo más llamativo de estas delegaciones italianas haya sido la importante asistencia de críticos, teóricos e historiadores, siempre presentes. En 1960 se produjo el primer encuentro dentro del marco del festival, para el cual se contó con ocho invitados italianos, entre quienes figuraban Guido Aristarco y Cesare Zavattini. Al año siguiente, cuando ya había cobrado la forma de II Congreso Internacional de Teóricos, Italia envió a cinco representantes, constituyendo esta categoría más que cualquier otra de su propia delegación. Lo mismo sucedió en 1962, con seis teóricos, incluyendo de nuevo a Aristarco. Asimismo, Zavattini fue el presidente del Gran Jurado en 1960, mientras que, en 1963, el crítico milanés Morando Morandini participó del Gran Jurado y Lino Micchichè del Jurado de la Crítica.

Sobre los galardones a producciones italianas, hay casos para anotar en cada una de las ediciones. En 1960 se otorgó el premio a Mejor Director a Pietro Germi por *Un maldito enredo* (*Un maledetto imbroglio / Un maldito embrollo*, 1959), película que «marca la ‘transición’ entre el cine testimonial y neorrealista de su primera época y la comedia *all’italiana* que caracterizaría su segunda y más aplaudida etapa»<sup>57</sup>. Al año siguiente, Susan Strasberg ganó como mejor ac-

[53] Quien no estuvo presente fue Gina Lollobrigida, error histórico que se sostuvo durante mucho tiempo. Ella viajó a la Argentina ocho meses después.

[54] Julio Neveleff, Miguel Monforte y Alejandra Ponce de León, *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Primera época; 1954-1970. De la epopeya a la resignación* (Buenos Aires, Corregidor, 2013), p. 182. La mayor parte de las referencias contenidas en este apartado están tomadas de este minucioso estudio que llevaron a cabo investigadores marplatenses sobre el festival.

[55] La película obtuvo el premio de la crítica y del Fondo Nacional de las Artes.

[56] Manfredi y Fabrizi estaban representando la obra *Rugantino*; Risì y Gassman, con el rodaje de *Il gaúcho*.

[57] Julio Neveleff, Miguel Monforte y Alejandra Ponce de León, *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Primera época; 1954-1970. De la epopeya a la resignación*, p. 180.

triz por *Kapó* (Gillo Pontecorvo, 1959, Italia-Francia). En 1962, el premio mayor fue para *Los días contados* (*I giorni contati*, Elio Petri, Italia-Francia, 1962) y, en 1963, Dino Risi obtuvo la Mejor Dirección por *La escapada*. Pero, sin dudas, el año clave en este aspecto fue 1964. *Los compañeros* obtuvo los premios a Mejor Película y Mejor Argumento (destinado a Mario Monicelli, Agenore Incrocci y Furio Scarpelli) y la Mejor Interpretación Masculina fue entregada *ex aequo* a Vittorio Gassman y Ugo Tognazzi por *Los monstruos* (*I mostri / Monstruos de hoy*, Dino Risi, 1963). En distintas expresiones, fueron galardonados exponentes (directores, guionistas y actores) representativos del *summum* de la comedia a la italiana. Como puede apreciarse en este somero recorrido por los primeros años del festival, el cine italiano ocupó un lugar clave, en particular a través de sus teóricos (algunos de los más destacados del neorrealismo) y del cine de género, con expresiones de la comedia en un espacio central.

### **Intercambios entre ambas cinematografías y un final previsible: *Un italiano en la Argentina* (*Il gauchito*, Dino Risi, 1964)**

A fines de la década del cuarenta, el impacto del neorrealismo en Argentina pronto derivó en un intercambio entre este país e Italia. La Guaranteed (una de las mayores distribuidoras del cine peninsular) produjo en tierras pampeanas *Emigrantes* (1948), el primer filme dirigido por Aldo Fabrizi, quien había protagonizado *Roma, ciudad abierta*. Si bien la presencia de intérpretes italianos en películas argentinas fue frecuente durante los cincuenta<sup>58</sup> (a veces, aprovechando las giras teatrales que los traían hacia el sur), lo que aquí interesa subrayar son los aportes en la producción que se abren a partir del interés del público porteño por estas expresiones de la cinematografía italiana. El auge, entonces, sobrevino hacia los sesenta, con diversas colaboraciones.

El dieciséis de marzo de 1960 se anunciaba que «ha[bía] sido contratado Memmo Carotenuto, el actor de *Los desconocidos de siempre*, para intervenir en el rodaje de *El inspector Verano*»<sup>59</sup>, una película que dirigiría Augusto Vatteone en Agfacolor y panorámica. El proyecto se desplomó por no recibir crédito del Instituto<sup>60</sup>; sin embargo, indica una primera invitación a figuras del cine peninsular (ya que aquí se encontraba Memmo junto a su hermano Bruno, también actor), referenciadas por una exitosísima comedia. Cuatro años más tarde, se comunicaba la pronta presencia de Alberto Sordi en Argentina para participar en cuatro episodios televisivos y comprometerlo a formar parte de una coproducción el año siguiente, gracias a las gestiones del humorista Delfor. El actor italiano se encontraba en ese momento filmando en Brasil<sup>61</sup>. En aquellos años, las coproducciones se hallaban en apogeo.

En 1964, Dino Risi filma en Buenos Aires *Un italiano en la Argentina*, conocida internacionalmente como *Il gauchito*. Ninguno de los dos títulos refiere en particular a la trama de la película, sino que son denominaciones formularias para atraer público, señalando la presencia de ambas naciones

[58] Por ejemplo, Emma Gramatica en *Pobre mi madre querida* (Ralph Pappier y Homero Manzi, 1948) y *Mi vida por la tuya* (Roberto Gavaldón, 1951), o Adriana Benetti en *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), entre otros.

[59] Sección «Producción argentina» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, 16/3/1960, n°1490), p. 68.

[60] Sección «Producción argentina» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXX, año 29, 23/5/1960, n° 1500), p. 160.

[61] «Sordi filmará aquí» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXIV, año 33, 4/3/1964, n° 1697), p.52.

en la creación del filme. El enorme éxito comercial de *La escapada*, el premio otorgado a Dino Risi a Mejor Dirección en el V Festival Internacional de Mar del Plata junto a su estancia en aquella ciudad, además de la fuerte aceptación que he descripto de las comedias italianas y su sistema de estrellas, parecen motivos suficientes para que el exhibidor Clemente Lococo, originario de Italia, se animara a producir su primera película con Vittorio Gassman como protagonista, Risi en la dirección y Mario Cecchi Gori, productor de *Il sorpasso* y *Los monstruos*. Estaba previsto, asimismo, que Totò participara del filme<sup>62</sup> y también que Zully Moreno fuera la estrella argentina, pero la reemplazó Nelly Panizza<sup>63</sup>. Luego fue contratado Nino Manfredi, quien protagonizaba la puesta de *Rugantino* en el teatro Coliseo junto a Aldo Fabrizi<sup>64</sup>.

El primero de abril de 1964 el *Heraldo* incluía una enorme fotografía en su tapa, algo completamente inusual en este periódico. Se trata del retrato de Vittorio Gassman, que es utilizado como símbolo para dar la bienvenida a los integrantes de delegaciones extranjeras al VI Festival Argentino<sup>65</sup>. Debajo de la imagen, el nombre del actor en letras de molde anunciaba la coproducción de Lococo que estaba rodando. Hacia fines de ese mes, el *Heraldo* publica una crónica sobre la filmación de *Il gaucho*, donde se utilizaba un sistema diferente de filmación al habitual en Argentina. Se rodaba simultáneamente con tres cámaras (sistema que se había utilizado para *8½* [Federico Fellini, 1963] y *La noche* [*La notte*, Federico Fellini, 1961]), lo que aquí se veía como un dispendio de película, y dos de esos negativos eran enviados a Italia. A su vez, la crónica comparaba a Risi con Manuel Romero, director fundante del cine clásico argentino<sup>66</sup>. Ambas son notas de publicidad, claramente, pero indican también la importancia que se le deseaba otorgar a esta producción. En el ínterin se estrenaba *Los monstruos*, que obtuvo una calificación de 5 estrellas en su valor comercial y 5 en valor artístico, abonando el camino para el estreno de la coproducción.

Este caso sintetiza claramente el modo en que se transnacionalizó el cine italiano en Argentina. La producción fue impulsada por un exhibidor, que conocía muy bien el impacto de la cinematografía de este origen en el público. El guion retrata la (fallida) experiencia de preproducción de un filme. El protagonista (Vittorio Gassman), un italiano que está en Buenos Aires por trabajo, acompañado por una delegación de bonitas actrices, desarrolla un recorrido por la ciudad donde se encuentra con distintos coterráneos (interpretados por Amedeo Nazzari y Nino Manfredi), que emigraron a la Argentina y tuvieron destinos muy diferentes. De este modo, la película recupera en clave ficcional la experiencia de muchos italianos que partieron en busca de un mejor pasar hacia estas tierras. La referencia a Romero, entonces, cobra otro sentido, ya que remite al cine argentino de los años treinta, momento en el que desde las tramas se realizaban esfuerzos para incorporar a los inmigrantes en el modelo de sociedad representada. Así, este relato reescribe algo de la historia compartida entre ambos países, a partir de una creación común y sobre la base de un modelo genérico que ya había sido asumido por los espectadores y adoptado por los productores locales.

[62] «Totó con Gassman en la coproducción de Lococo» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXIV, año 33, 22/1/1964, n° 1691), p. 11.

[63] Sección «Producción argentina» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXIV, año 33, 1/4/1964, n° 1701), p. 96.

[64] La producción local estuvo a cargo de Clemente Lococo. Pablo Gorlero, *Historia de la comedia musical en la Argentina desde sus comienzos hasta 1979*, (Buenos Aires, Marcelo Olivieri, 2004), p. 323.

[65] Ver nota 22.

[66] Sobre el modo de Risi, señalaban que «se apoya ante todo en lo que está contando y en los actores, y se preocupa por enriquecer la vitalidad de cada escena creando detalles de acción o de gesto que intensifiquen su fuerza de transmisión. La cámara la usa al servicio de la historia. [...] Pero cuando hay un gran actor expresando una cosa importante, Risi lo enfoca desde el mismo lugar todo el tiempo que sea necesario», de manera similar, según la publicación, a como hacía Manuel Romero. «Sistemas distintos son los empleados en *Un italiano en la Argentina*» (*Heraldo del cinematografista*, vol. XXXIV, año 33, 29/4/1964, n° 1705), p.121.



también es posible observar la mutación de modos narrativos relacionados con la forma que adoptó paulatinamente el género cómico. Como sostiene Brunetta,

Estos filmes narran historias [...], pero su éxito está dado por la capacidad de ponerse en perfecta sintonía con los cambios en curso en el país, con el espíritu de la reconstrucción, el emerger del mundo juvenil y la demanda de nuevos modelos de comportamiento y de relaciones al interior de la sociedad y de identificar en el mundo de los jóvenes el estímulo del cambio<sup>68</sup>.

Si hubiera que sintetizar en un asunto de qué tratan las comedias a la italiana, podría decirse que es sobre la idiosincrasia de su pueblo. La observación crítica de las costumbres (y sus consecuencias) en diversos escenarios y con variedad de personajes es el punto común a todas ellas. Este aspecto es compartido por muchas películas cómicas argentinas en los años siguientes. Frente a la decadencia del sistema de estudios y gracias a la ley de cine sancionada en 1957, nuevos realizadores pasaron al frente. Las condiciones de producción, tal como señalaba Paranaguá, hicieron prácticamente necesario adoptar el modelo *neorrealista* de rodaje en espacios naturales. Pero junto a esta innovación, acontecieron otras en los modos de narrar y en las historias elegidas. Si bien se identifica claramente un grupo de cineastas modernos (aquí llamado *Generación del 60* o –el primer– *Nuevo Cine Argentino*), esas reconversiones llegaron también a las productoras (más o menos pequeñas) que buscaban sostener el modelo industrial. La comedia como fórmula narrativa encuentra, entonces, a través de la presentación de personajes que se las *rebuscan* para no trabajar, adhiriendo por ello a formas de supervivencia que rozan lo ilegal (al igual que muchos de los protagonistas de las comedias a la italiana), un vehículo para manifestar ciertos cambios en la Argentina de los sesenta. Películas como *El negocio* (Simón Feldman, 1959), *El gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964), *Flor de piolas* o *Los chantas* (José Martínez Suárez, 1975) ponen en evidencia la deformación de modos de sociabilidad tradicionales, donde el culto al trabajo *honrado* era un valor. En cambio, estos filmes muestran a sus protagonistas (todos ellos varones y dentro de una dinámica de grupo) como los realizadores de pequeñas estafas o negocios sospechosos, con el único objetivo de sobrevivir. Como puede imaginarse, estas comedias derraman su visión hacia los bordes: sería necesario comprender qué contexto posibilita tales travesuras. En este sentido, el recuerdo de películas como *Los desconocidos de siempre* resulta clave.

[68] Gian Piero Brunetta, *Guía de la historia del cine italiano*, p. 181.

## FUENTES PRIMARIAS

Martínez Suárez, José, «Entrevista personal de la autora a José Martínez Suárez» (Buenos Aires, 17 de enero de 2018).

Revistas *Gente de cine*, *Heraldo del cinematografista*, *Tiempo de cine* y *Antena*. Depositadas en la Biblioteca de la ENERC (INCAA) y en el Museo del Cine de la Ciudad de Buenos Aires.

## REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

### *Antena*

«Ángel Magaña, jefe de una banda, en original estafa» (n° 1870, 2 de mayo de 1967), s/d.

### *Heraldo del cinematografista*

«Audaz golpe de los desconocidos de siempre» (vol. XXX, año 29, n° 1491, 23/3/1960), p. 73.

«Diabluras de padres e hijos» (vol. XXVII, año 26, n° 1340, 08 de julio de 1957), p. 105.

«La gran guerra» (vol. XXX, año 29, n° 1509, 27/7/1960), p. 217.

«Los desconocidos de siempre» (vol. XXVIII, año 28, n° 1449, 3/6/1959), p. 115.

«Los enamorados» (vol. XXVII, año 26, 10 de julio de 1957, n° 1350), p. 185.

«Pobres... pero bellas» (vol. XXVII, año 26, 23/10/1957, n° 1365), p. 289.

«Producción argentina» (vol. XXX, año 29, 16/3/1960, n°1490), p. 68.

«Producción argentina» (vol. XXX, año 29, 23/5/1960, n° 1500), p. 160.

«Producción argentina» (vol. XXXIV, año 33, 1/4/1964, n° 1701), p. 96.

«Sordi filmará aquí» (vol. XXXIV, año 33, 4/3/1964, n° 1697), p. 52.

«Sistemas distintos son los empleados en *Un italiano en la Argentina*» (vol. XXXIV, año 33, 29/4/1964, n° 1705), p. 121-3.

«Totó con Gassman en la coproducción de *Lococo*» (vol. XXXIV, año 33, 22/1/1964, n° 1691), p. 11.

«Totó, Pepino y la Mala Femina» (sic), (vol. XXVII, año 26, 18/9/1957, n° 1360), p. 262.

«Un héroe de nuestra época» (vol. XXVII, año 26, n° 1351, 17/7/1957), p. 203.

Domingo di Núbila, «La situación actual del cine mundial. Italia en gran prosperidad, segunda de EE.UU.» (vol. XXXII, año 32, n° 1613, 25/7/1962), p. 151.

Ugo Ugoletti, «El cine italiano ha salido de la crisis que se inició en 1956. Aumentan producción e ingresos» (vol. XXX, año 29, n° 1520, 12/10/1960), p. 290.

### *Tiempo de cine*

Guido Aristarco, «Las cuatro fases del cine italiano de posguerra» (año 1, n° 2, setiembre 1960), p. 8-11.

Jorge Miguel Consuelo, «Los compañeros» (año V, n° 18-19, marzo 1965), p. 56.

Massimo Mida Puccini, «Italia 61. Nuevos realizadores» (año II, n° 8, octubre-noviembre 1961), p.13-15.

Fernando Penelas, «Divorcio a la italiana» (n°13, marzo 1963), p. 37.

Ernesto Schoo, Ernesto «En busca de la realidad: el cine italiano» (n°13, marzo 1963), p. 34-5.

### *Gente de cine*

Ugo Casiraghi, «Perspectivas del cine italiano» (diciembre 1952, n° 18), p. 6.

Edmundo Eichelbaum, «Observaciones sobre el neorrealismo» (n° 16, octubre 1952), p. 2.

Aldo Persano, «Federico Fellini» (n° 38, abril - junio 1955), p. 4.

—, «Los inútiles» (n° 35, septiembre-octubre 1954), p. 11.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008).
- BISPURI, Ennio, *Análisis crítico e histórico de Los desconocidos de siempre de Mario Monicelli* (Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura, 2007).
- BRUNETTA, Gian Piero, *Guía de la historia del cine italiano* (Lima, Instituto Italiano de Cultura, 2008).
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano* (México, Universidad Iberoamericana, 1996).
- GALÁN, Diego, «Mario Monicelli. Gran maestro de la comedia italiana», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp. 11-15.
- GORLERO, Pablo, *Historia de la comedia musical en la Argentina desde sus comienzos hasta 1979* (Buenos Aires, Marcelo Olivieri, 2004).
- LATORRE, José María, «La comedia italiana», en José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta. Realismo y poesía* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay - Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005), pp. 57-66.
- , «Tiempo de grandes productores», en José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta. Realismo y poesía* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005), pp. 67-69.
- LEPROHON, Pierre, *El cine italiano* (México, Era, 1971).
- MICCICHÈ, Lino, *El cine italiano de los años sesenta* (Bilbao, Festival Internacional de Cine de Bilbao, 1989).
- MONTERDE, José Enrique, «La dimensión industrial del 'Nuevo Cine Italiano'», en José Enrique Monterde (ed.), *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta. Realismo y poesía* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, 2005), pp. 57-66.
- , «Monicelli y la *commedia all'italiana*», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp. 17-33.
- NEVELEFF, Julio, MONFORTE, Miguel y PONCE DE LEÓN, Alejandra, *Historia del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Primera época; 1954-1970. De la epopeya a la resignación* (Buenos Aires, Corregidor, 2013).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003).
- PELLETTIERI, Osvaldo, *De Totó a Sandrini: del cómico italiano al «actor nacional» argentino* (Buenos Aires, Galerna - Instituto Italiano de Cultura en Buenos Aires, 2001).
- TIRRI, Néstor, *Habíamos amado tanto a Cinecittá: ensayos sobre el cine italiano* (Buenos Aires, Paidós, 2006).
- VIGANÓ, Aldo, «Mario Monicelli, la dramaturgia y la vida», en *Mario Monicelli* (San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia - Filmoteca Española - ICAA - Instituto de Cultura, 2008), pp.63-76

**Recibido:** 4 de junio de 2018

**Aceptado para revisión por pares:** 22 de octubre de 2018

**Aceptado para publicación:** 12 de febrero de 2019

# EL MISTERIO DE LA ESCRITURA EN *LA SANGRE DE UN POETA (LE SANG D'UN POÈTE, JEAN COCTEAU, 1932)*

*The Mystery of Writing in The Blood of a Poet (Le sang d'un poète, Jean Cocteau, 1932)*

JUAN CARLOS PUEO<sup>a</sup>

Universidad de Zaragoza

DOI: 10.15366/secuencias2018.48.003

## RESUMEN

Jean Cocteau ofrece en *La sangre de un poeta* una interesante reflexión sobre la naturaleza de la escritura literaria, construyendo una personal poética cinematográfica a partir de símbolos universales. El resultado describe el proceso de despersonalización a que se ve abocado el poeta al verse comprometido por un lenguaje que no reconoce como suyo. Esto implica la aceptación de su condición indeterminada, marcada por una naturaleza andrógina abocada a la muerte.

**Palabras clave:** Jean Cocteau, *La sangre de un poeta*, escritura, simbolismo, indeterminación, androginia, muerte

## ABSTRACT

Jean Cocteau offers in *The Blood of a Poet* an interesting reflection on the nature of literary writing, constructing a personal cinematographic poetic based on universal symbols. The result describes the process of depersonalization experienced by the poet when he is forced by a language which he does not recognize as his own. This implies the acceptance of his indeterminate condition, marked by an androgynous nature doomed to death.

**Keywords:** Jean Cocteau, *The Blood of a Poet*, writing, symbolism, indetermination, androginia, death

[a] **Juan Carlos Pueo** es Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en el Departamento de Lingüística General e Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza. Ha publicado varios libros y artículos sobre teoría de lo cómico y sobre las relaciones entre literatura y cine y entre literatura y música, entre otras materias. En caso de que el prudente lector se sienta aguijoneado por la curiosidad, se pueden consultar algunos de sus textos en <https://unizar.academia.edu/JuanCarlosPueo>. E-mail: [jcpueo@unizar.es](mailto:jcpueo@unizar.es)

Cuando Jean Cocteau estrenó en 1932 *La sangre de un poeta* (*Le sang d'un poète*), su relación con el cine no iba mucho más allá del entusiasmo que le había inspirado su asistencia como espectador, similar al que profesaban otros vanguardistas. Como ellos, veía en el cine un nuevo medio con el que se podían llevar a cabo conquistas expresivas vedadas hasta entonces a las artes clásicas. No cabe duda de que el programa rupturista de la vanguardia se veía doblemente cumplido a través de un medio de expresión que no solamente ofrecía la posibilidad de llevar a la retina imágenes completamente nuevas con las que sorprender los hábitos de pensamiento del público; también, por su propia naturaleza, prometía ir más allá de lo que hasta entonces habían llevado a cabo la literatura o la pintura. No es difícil comprobar esto en clásicos del periodo vanguardista como *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924) o *Entr'acte* (René Clair, 1924), sin olvidar películas que mantuvieron una estrecha relación con la lírica de vanguardia, como es el caso de *L'Étoile de mer* (Man Ray, 1928), que pone en escena un texto poético escrito por Robert Desnos. En cierta manera, el cine de vanguardia tuvo una relación con la poesía similar a la que mantuvo el cine narrativo con la novela, tal como observó por esos mismos años Viktor Sklovski.

En lo que se refiere a la poética de Cocteau, es necesario advertir que nada tiene que ver con la libre asociación de imágenes que, en principio, podría conectarla con filmes más audaces del periodo vanguardista, como los surrealistas de Luis Buñuel<sup>1</sup>. Por el contrario, su idea de poesía implica la realización de un discurso trabado a partir de materiales muy diversos, extraños si se atiende a su origen, pero conscientemente trabajados por el poeta con la intención de llevar al receptor a una lectura más o menos coherente —aunque novedosa por los medios empleados— del mensaje propuesto. Así lo manifestaba el artista en 1922, algunos años antes de que el cine le llamara:

A nuestro entender, el poeta no hará arte según el arte. Utilizará el verdadero realismo, es decir, que acumulará en él visiones, sentimientos (cuento con el bagaje prenatal) y en vez de utilizarlos a toda prisa, corriendo el riesgo de conmovir gracias a un chantaje como un brillante periodista, los dejará tranquilos. Así irá formándose, poco a poco, una amalgama, un almacén de inesperadas relaciones. Demasiado tiempo hace ya que la imagen por la imagen estropea la poesía<sup>2</sup>.

Parece ser que Cocteau ya había rodado en 1925 una película que tituló *Jean Cocteau fait du Cinéma*, aunque este primer intento no debió de llegar más allá del ámbito estrictamente privado, pues nada se sabe de él, aparte de que en 1930 su autor aún se consideraba un ignorante en cuestiones cinematográficas. Según diría algunos años después al respecto, en 1950: «Yo no sabía nada de cine. Me metí de primeras en un trabajo en el que tenía que inventar todo. Mi objetivo no era hacer una película, sino un poema, usar la máquina, no contar una historia, sino confesarme, contar por imágenes aquellas cosas que habitan nuestra noche profunda y que solo nos decimos al borde del sueño»<sup>3</sup>. Lo que hace de *La sangre de un poeta* un filme interesante y revelador

[1] «Para Cocteau, el esfuerzo creativo se basaba en el proceso de sublimación, en el que el poeta refinaba y elevaba la materia prima de la experiencia para convertirla en arte. Esta actitud no solo mantenía cuidadosamente la distancia entre vida y arte, sino que designaba al poeta como el individuo elegido para transmutar la vida en arte, el sufrimiento en belleza —una actitud evidente en los escritos sobre poesía del propio Cocteau—. Para los surrealistas, sin embargo, el objetivo del esfuerzo creativo era neutralizar la distancia entre arte y vida. Lo que hizo que *Un perro andaluz* atrajera a los surrealistas fue su actitud crítica hacia el arte: no solo la yuxtaposición de alta cultura y cultura popular, sino también la alternancia entre sublimación y escatología, arte y vulgaridad» (Raymond Spiteri, «*The Blood of a Poet*: Cocteau, Surrealism and the Politics of the Vulgar», en Sasha Bru *et al.* (eds.), *Regarding the Popular: Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture* [Berlín-Boston, De Gruyter, 2012], p. 228. (La traducción es nuestra).

[2] Jean Cocteau, «El secreto profesional», en *El secreto profesional y otros textos* (Barcelona, Orbis, 1988), p. 44.

[3] Jean Cocteau, *Du cinématographe* (Mónaco, Rocher, 2003), pp. 168-169. (La traducción es nuestra).

es, precisamente, el que su autor se plantea llegar a un nuevo lenguaje para ofrecer al espectador un arte poética a la manera de Horacio o Boileau. Ciertamente el Poeta protagonista (Enrique Rivero) no aparece representado sentado a una mesa, pluma en mano, escribiendo o inspirándose para escribir —una imagen clásica dentro de la iconografía dedicada a la escritura—, sino que aparece ante un bastidor de pintor, mientras traza un dibujo en la tela. Pero esto importa poco: recuérdese no solo la etimología de *poiesis*, entendida como «creación» —reducida en la actualidad al ámbito de las artes—, sino también la condición de artista multidisciplinar de Cocteau, quien no solo cultivó todos los géneros literarios, sino que fue también pintor, diseñador y escenógrafo, además de cineasta.

Un detalle importante en la presentación del Poeta se ofrece mediante dos esculturas que adornan su estudio y que, por su especial conformación —las dos están construidas en alambre—, permiten percibir al mismo tiempo el interior y el exterior de la figura. Se trata de una figuración ambigua, ya que las esculturas aparecen girando sobre sí mismas, de modo que las líneas acaban confundiendo unas con otras, y la visión de lo interior y lo exterior se confunde irremediadamente: aun así, es evidente que una representa la parte superior de una figura femenina, mientras que la otra es, probablemente, el autorretrato de Cocteau que aparece en la serie de fotografías tomada por Man Ray a finales de los años veinte. La forma en que ambas esculturas se filman, girando sobre sí mismas, sirve al director para cuestionar la noción de identidad, puesto que se esfuerza por confundir el interior y el exterior de las figuras hasta el punto de impedir cualquier posibilidad de identificación, que queda en el limbo de la indeterminación. Habrá ocasión de volver a plantear esta cuestión.

Tampoco es lo más importante —aun tratándose de un detalle muy significativo— que el Poeta se presente con el torso desnudo mientras cubre su cabeza con una peluca dieciochesca, reconciliando en su persona los principios opuestos de naturaleza y cultura: si hay un detalle destacable en la figura del Poeta, merecedor de un primer plano, este es la cicatriz de su espalda —estigma que da cuenta de su condición de maldito— junto con el dibujo de un pentagrama que remite a una dualidad consustancial a la condición de Poeta: concretamente a la complementariedad de los



El Poeta, con peluca y sin camisa, en pleno proceso creativo.



La ambigüedad figurativa de los retratos en alambre anuncia el discurso del cineasta sobre la androginia



Los dos estigmas: la cicatriz y el pentagrama.

principios masculino y femenino, ya que «los cinco brazos del pentagrama acuerdan en una unión fecunda el 3, que significa el principio masculino, y el 2, que corresponde al principio femenino. Simboliza entonces el andrógino»<sup>4</sup>. Convendrá tener esto en cuenta, así como el punto colocado en el centro del pentagrama, que remite a los movimientos «de emanación y de divergencia donde se reúnen como en su principio todos los procesos de retorno y de convergencia en su búsqueda de unidad»<sup>5</sup>.

La marca del Poeta es índice de una naturaleza indeterminada, ubicada en un centro que nunca permanece en reposo, imposibilitando la viabilidad de cualquier definición de lo masculino y lo femenino para oponerles algo que no es solo la síntesis: algo que debe entenderse como entidad más allá de todo esfuerzo de condensación de los dos principios<sup>6</sup>.

La del Poeta se plantea, pues, como una forma de ser paradójica, en la que coexisten principios tan contrarios como las dos marcas que pueden verse en su espalda, las cuales remiten a «una concepción tradicional según la cual uno no puede ser algo en grado excelente si no es simultáneamente la cosa opuesta o, más exactamente, si no se es otras cosas más al mismo tiempo»<sup>7</sup>. Los opuestos naturaleza/cultura, maldito/consagrado o masculino/femenino conviven en el poeta sin alcanzar, al igual que ocurre con las esculturas en alambre que giran sin que se puedan fijar en la retina sus rasgos, la posibilidad de una identificación que permita precisarlos de alguna manera. La figura del Poeta es, en principio, la de un ser marcado por la indeterminación.

La presencia en la persona del Poeta de rasgos que pueden leerse atendiendo a su simbología nos lleva, por otra parte, al problema de la interpretación, que se plantea en la película de Cocteau desde el primer momento, ya en el primer intertítulo que sigue a la imagen de una puerta cerrada que alguien trata de abrir desde dentro:

Todo poema es un blasón.

Hay que descifrarlo.

¡Cuánta sangre, cuántas lágrimas a cambio de estas hachas, de estos gules, de estos unicornios, de estas antorchas, de estas torres, de estas merletas, de estos campos de estrellas y de estos campos de azul!

El espectador encuentra en estas frases —y en el deseo de abrir la puerta que ha aparecido antes— una invitación a descifrar el sentido simbólico de las imágenes que va a contemplar. No obstante, el siguiente intertítulo enfatiza no solo la libertad del Poeta para organizar su alegoría, sino la misma naturaleza de sus significados: «Libre de elegir los visos, las formas, los gestos, los timbres, los actos, los lugares que le placen, compone con ellos un documental realista de acontecimientos irreales». El escritor se hará eco de esta indetermi-

[4] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (dirs.), *Diccionario de los símbolos* (Barcelona, Herder, 1999), p. 811.

[5] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (dirs.), *Diccionario de los símbolos*, p. 273.

[6] Por supuesto, la biografía de Jean Cocteau —su bisexualidad, concretamente— apoya esta afirmación. El propio título del filme, que remite a la sangre de un poeta, sirve para personalizar el asunto enfatizando un *pathos* claramente individualizado. Por lo demás, se ha señalado en multitud de ocasiones que la película contiene elementos claramente autobiográficos: «el macho Dargelos y la batalla de bolas de nieve, el fumador de opio, el poeta con sus estigmas sexuales y los disparos que, intencionadamente o no, repiten el eco del suicidio de su padre mucho tiempo atrás» (Arthur King Peters, *Jean Cocteau and His World* [Londres, Thames and Hudson, 1987], p. 108). (La traducción es nuestra).

[7] Mircea Eliade, «Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad», en *Mefistófeles y el andrógino* (Madrid, Guadarrama, 1969), p. 140.

nación a lo largo de toda su vida, manteniendo siempre una tenaz renuencia a comprometer su película dándole un significado definitivo. A lo sumo, ofrecerá alguna sugerencia que no tardará en rebatir él mismo:

[8] Jean Cocteau, *Du cinématographe*, p. 165. (La traducción es nuestra).

[9] «*La sangre de un poeta* no es sino una bajada a la propia persona, una forma de usar el mecanismo del sueño sin dormir, una vela desmañada que con frecuencia apaga algún soplo y que paseamos por la oscuridad del cuerpo humano. Las acciones se van encadenando como quieren, con un control tan tenue que no se le puede achacar a la mente, sino más bien a algo así como a una somnolencia que favorece la eclosión de recuerdos con libertad para combinarse, para anudarse, para deformarse hasta tomar cuerpo sin que nos demos cuenta y convertirse en un enigma para nosotros» (Jean Cocteau, *La dificultad de ser* [Madrid, Siruela, 2006], pp. 45-46).

[10] Todavía se puede añadir algo más: «Una lógica interna tan imperiosa como la de los sueños persuade al espectador de esta película sin siquiera explicarse. Parece que Jean Cocteau ha encontrado con medios modernos la tradición perdida de los espectáculos que tuvieron lugar en el templo de Eleusis en el momento de los misterios. Todo fue, al parecer, figurado, nada enseñado. Por lo tanto, me cuidaré mucho de no caer en el defecto (imundial!) de los exegetas de esta obra y de agregar alguna insensatez a las delirantes interpretaciones que ha provocado» (André Fraigneau, *Cocteau par lui-même* [París, Seuil, 1969], p. 63). (La traducción es nuestra). Obviamente, solo cabe añadir que el lector del presente ensayo no ha tenido tanta suerte como el de este libro.

Como te dije antes, no podemos contar una película así. Podría dar una interpretación propia. Podría decirte que la soledad del poeta es tan grande y que él vive tanto lo que crea, que la boca de una de sus creaciones permanece en su mano como una herida, y que ama esa boca, que se ama a sí mismo, en suma; y que se despierta por la mañana con esa boca junto a él como en un encuentro fortuito, y que intenta deshacerse de ella, y que se deshará poniéndola sobre una estatua muerta; y que esa estatua comienza a vivir; y que ella se venga, y le embarca en terribles aventuras. Podría decirte que la batalla de las bolas de nieve es la infancia del poeta, y que cuando juega esta partida de cartas con su Musa, con su Gloria, con su Destino, él la engaña al atribuir a su infancia lo que él debería señalar en sí mismo. Podría decirte entonces que, habiendo tratado de hacerse con una gloria terrenal, cae en ese «aburrimiento mortal de la inmortalidad», en el que uno medita ante todas las tumbas famosas. Y tendría razón al decirte eso, pero también me equivocaría, porque sería un texto escrito después de las imágenes<sup>8</sup>.

Para Cocteau, el sentido de la película se abre a la indeterminación desde el momento en que su propia forma, más cercana a los mecanismos del sueño que a los de la vigilia, dispone las imágenes dándoles una apariencia de libertad que, como ya se ha tenido ocasión de comprobar, remite a un significado bajo la condición del enigma<sup>9</sup>. La interpretación no puede llegar a una solución definitiva, porque su propia naturaleza la rechaza. Pero el juego consiste precisamente en reconocer la cualidad de blasón del poema y aventurar un sentido que se borrará tan rápidamente como si estuviera escrito en el aire o como si formara parte, en imagen borgiana, de un libro de arena<sup>10</sup>.

Presidida, pues, por la indeterminación, la actividad del escritor se plantea en *La sangre de un poeta* como una forma de enajenación que afecta al ser humano en lo más intrínseco, su lenguaje: porque la narración comienza cuando el Poeta observa con horror que la boca del personaje retratado en el lienzo cobra vida y empieza a hablar. Aterrorizado, tratará de borrar la boca surgida en su obra con



La boca, trasplantada del cuadro a la mano del Poeta, se convierte en su amante, pero el sexo no deja de ser un acto masturbatorio.

la mano, pero lo que consigue al hacerlo es que el órgano se traspase a su propia extremidad, donde aparece como una herida —o como una lepra, como se indica en un intertítulo—. Al comprobar que la boca puede emitir un discurso inteligible, el Poeta cae en la tentación de masturbarse, besándola para, seguidamente, acariciar su cuello y su torso, detenerse en los pezones y dirigir luego su mano hacia su sexo. La siguiente imagen mostrará al Poeta tumbado, con los ojos cerrados y abiertos al mismo tiempo —el truco reside en pintar unas pupilas extáticas sobre los párpados—, revelando que su acción ha culminado en un orgasmo.

Por si ello no fuera suficientemente revelador, la imagen del Poeta es sustituida con socarronería —un intertítulo escrito a mano con la caligrafía y la firma del autor nos informa de que «he sido atrapado por mi propia película»<sup>11</sup>— por la efigie en estatua del propio Cocteau, quien se despierta junto a su mano como si se tratase del/la amante con el/la que ha pasado la noche. Así, la reflexión que sobre la escritura plantea *La sangre de un poeta* se centra en otra polaridad, fruto del desdoblamiento que experimenta en su persona el escritor herido por su lenguaje en la medida en que lo percibe como propio y ajeno a la vez. La aparición de una boca con capacidad para hablar por sí sola en el retrato que el Poeta acaba de pintar revela la dualidad de la actividad creadora, puesto que el artefacto —en su sentido etimológico— resultado de esa actividad adquiere por sí solo la capacidad de producir un discurso. Discurso confuso e ininteligible al principio —los balbuceos que emite la boca carecen de sentido—, pero reconocible como lenguaje. Como suele decirse, la obra de arte habla por sí sola, es percibida como un discurso que ha de ser escuchado o leído e interpretado. Pero esta percepción, que solo es posible en los dominios del arte o la filosofía —en el lenguaje cotidiano se necesita un complejo esfuerzo de autoanálisis para llegar a ella—, termina por revelar el dualismo inherente a todo lenguaje. En la medida en que, concebido por el artista moderno como expresión de su individualidad, el lenguaje existe también como lenguaje fuera del yo, es decir, se trata de un lenguaje enajenado, en el que, en definitiva, nos resulta imposible reconocernos, tal como explica José María Valverde:

En la literatura, pues, la tradición es el modo mismo de vida del lenguaje, y no se estructura tanto como un programa cultural o un índice de autores y escuelas a conocer, cuanto como el vasto y borroso fondo que resuena, desde el pasado, en cada escritor y cada obra, ofreciendo o sobreyendo posibilidades, y dando a la voz el relieve de su conexión con toda la humanidad, a través de su gente. Cada escritor tiene una diferente imagen —siempre confusa— de la tradición que vive en él [...], pero, entre todos y a través de todos, tiene una fisonomía general de ofertas y haberes para todo buen lector y todo escritor<sup>12</sup>.

Lenguaje ajeno, percibido en un principio como balbuceos incoherentes que provocan rechazo en el Poeta, pero que logran despertar su curiosidad y su excitación cuando consigue captar de forma nítida lo que la boca pide: aire. El Poeta rompe una ventana para poder sacar la mano y dejar que respire, pero es ese reconocimiento de la boca, ya no como una monstruosidad, sino como un «Otro» con el que puede relacionarse de alguna manera, lo que

[11] Bajo la firma aparece nuevamente el pentagrama, otra prueba de las implicaciones autobiográficas que contiene el filme: es obvio que, cuando Cocteau nos presenta al Poeta, se está refiriendo a sí mismo. Pero un estudio biográfico en este sentido ampliaría los límites de este ensayo mucho más allá del estudio de la poética del filme y el concepto de escritura.

[12] José María Valverde, *La literatura: qué era y qué es* (Barcelona, Montesinos, 1989), p. 69.

le lleva a la fascinación, hasta el punto de hacer el amor con esa boca que, hasta entonces, percibía como algo ajeno: ahora deseará poseerla y conectarla con él en el grado más extremo en que puede hacerlo cualquier «Otro», esto es, en la absoluta fisicidad del sexo<sup>13</sup>. La masturbación del Poeta se percibe, pues, como un acto en el que el número de participantes se manifiesta de forma ambigua, ya que la boca se percibe a la vez como fuente de palabra ajena y propia. Pero si se tiene en cuenta que, desde el momento en que el Poeta descubre la otredad de la boca, el pentagrama ya no aparece en su espalda, habrá de concluirse que es entonces cuando el Poeta pierde su naturaleza andrógina y se coloca en el terreno de lo –sexualmente– determinado. De ahí la enigmática actitud del Poeta, quien sentirá al despertar el día el deseo de deshacerse de la boca e implantarla en una estatua que, como la Galatea de Pigmalión, cobrará vida para convertirse en su Musa (Lee Miller), objeto amoroso definitivo en la medida en que está dotado de una otredad irreversible.



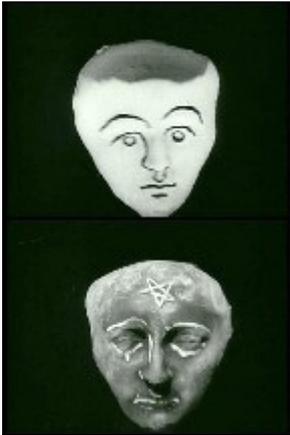
La boca pasa de la mano a la Musa: ilusión de haber encontrado un objeto amoroso desligado del Yo (Otredad).

La dualidad con que el Poeta percibe su lenguaje, la dualidad con que se percibe a sí mismo en tanto que Poeta, se había manifestado también de manera simbólica en la escena de la masturbación. En ella, una máscara gira mostrando una cara exterior y una cara interior que confirman en primer lugar la tensión entre unidad y dualidad a la que se ha venido haciendo referencia, pero que cuestionan al mismo tiempo el propio principio de la máscara. Ésta es, supuestamente, «una modalidad de la manifestación del yo universal. La personalidad del enmascarado no resulta generalmente modificada; lo cual significa que el yo es inmutable, que no está afectado por sus manifestaciones contingentes»<sup>14</sup>. Las diferencias entre las dos representaciones –actitudes, color, relieve y profundidad– nos hablan, sin embargo, de dos personalidades heterogéneas en un mismo individuo: podría decirse incluso que se trata de los principios complementarios, masculino y femenino, que, en lectura junguiana, llevaría a identificar la parte interior de la máscara con el *anima* o aspecto femenino en el inconsciente masculino. El pentagrama que aparece en la frente del lado exterior de la máscara remite de nuevo al andrógino como símbolo de la unión de principios opuestos en una totalidad que los abarca, pero sin anularlos. Ahora bien, aunque «la androginia era la fórmula por excelencia de la totalidad»<sup>15</sup>, Cocteau la planteará como una cuestión problemática. El espectador puede comprobar que la parte exterior de la máscara –el principio masculino– aparece representada con los ojos cerrados y con lágrimas, mientras que la parte interior –el principio femenino– mantiene los ojos abiertos. No obstante, la coexistencia de los dos principios se romperá tras la noche de amor del Poeta consigo mismo, ya que se separará de la boca para implantarla en su Musa, alejando de sí el principio femenino.

[13] Imposible describir, pues, to que el contacto se produce fuera de campo, cómo se produce la unión entre el sexo y la mano/boca. Solo imaginarlo ya resulta perturbador. Baste, pues, constatar que la relación se consuma de alguna manera.

[14] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (dirs.), *Diccionario de los símbolos*, p. 695.

[15] Mircea Eliade, «Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad», p. 140.



Interior (femenino) y exterior (masculino) de la máscara.

Las vacilantes actitudes del Poeta hacia ese discurso que ha salido de su obra nos hablan de la incomodidad que siente el escritor moderno hacia el desdoblamiento que supone para él su lenguaje, ese lenguaje que parece surgir de sí mismo, pero que, una vez colocado en la figura de la Musa, se le aparece como algo ajeno. Cocteau, siempre en contacto con la tradición clásica, intentará proteger el yo del escritor al hacer de su lenguaje ese «Otro» figurado en la ambigua entidad que surge de la cópula con esa boca que era, a la vez, propia y ajena. Pero al hacerlo se encontrará en la gran encrucijada de la literatura moderna, entendida como expresión individualizada de un yo genial que se encuentra abocado a la soledad:

En las artes, en la música, en el momento filosófico y en casi toda la literatura seria, la soledad y la singularidad son esenciales. El movimiento creador es también individual, atrincherado en la fortaleza del yo, como lo está su propia muerte, jamás en colaboración, jamás intercambiable. Tendremos ocasión de ver que esta íntima relación de la *poiesis* y la muerte, de la individuación del acto estético y metafísico y de la soledad de la extinción personal, es una cuestión central. Creamos o nos aproximamos a la creación igual que morimos en un aislamiento ontológico, en «soledad». Este término, asociado a la poesía de Góngora, concentra perfectamente estos valores fundamentales. Implica la *solitudo* latina, que es su origen, comporta aislamiento, exilio en la tierra baldía del yo, un apartarse de otras presencias humanas comparable al de un anacoreta. Connota la «noche del alma», otra distinción barroca bien conocida por el místico, el metafísico y el poeta. A partir de ella, el nacimiento de la obra produce luz o una oscuridad más densa si cabe. La «soledad» del creador es, como dice Góngora, «confusa». Es a la vez vacío, desierto del espíritu y plenitud en potencia, preñada de impulsos creadores. El poeta, el pensador están indeciblemente solos, aunque sometidos a la presión de múltiples posibilidades. En el umbral de su silencio interior se halla la turbulencia de la forma incipiente, de la voluntad de articulación. El «Marinero» de Coleridge, que puede servir como ejemplo del viaje hacia una expresión ineluctable, está solo, solo hasta la locura, sobre un mar atestado<sup>16</sup>.

El gran problema del lenguaje reside, precisamente, en la incapacidad del sujeto moderno para encontrarse a sí mismo en él. El lenguaje es, en efecto, el gran «Otro» con el que nunca se llega a una comunión plena: será objeto de una exploración anhelante que, hasta cierto punto, puede llegar a ser imaginada como pasión amorosa. Sin embargo, no hay redención en la escritura. Hay búsqueda, pero no realización, ya que la obra es tan solo el pobre resultado de lo que esa búsqueda ha supuesto en la experiencia poética del artista. Difícilmente puede llegarse más allá de una sensación de fracaso cuando la propia condición de poeta está ligada al intento de relacionarse

[16] George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Barcelona, Círculo de Lectores, 2002), p. 221.

[17] «Al articular la soledad de la escritura con la aspiración a la universalidad literaria, la referencia recurrente a los nombres propios de los escritores es el lugar de un posible compromiso entre la demanda de una singularidad de la obra y la nostalgia de una comunidad de personas. Y, al mismo tiempo, es una herramienta para modelar una identidad que es a la vez altamente investida y en gran parte indeterminada, y que no puede hundirse en formas colectivas, subsumidas bajo el nombre común de “escritor”, si no es a condición de individualizarlos mediante la imposición del nombre propio que se muestra en la firma» (Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité* [París, La Découverte, 2000], p. 155). (La traducción es nuestra).

[18] El espejo ofrece implicaciones interesantes sobre la pretensión de determinación del Poeta, ya planteadas por Luis Sancho Rodríguez en su completísimo estudio sobre la poética cinematográfica de Cocteau: «El espejo resulta muy significativo, por cuanto permite mirarse en él y reconocerse. Introducirse en el espejo es una manera de sumergirse en la imagen de uno mismo y reunir al sujeto con su imagen. Pero al mismo tiempo va a permitir ver el interior de manera objetiva, de tal forma que el poeta, en el pasillo del hotel no va a hacer otra cosa que dedicarse a mirar [...]. El recorrido del hotel es un viaje interior que tiene naturaleza de autoanálisis, por cuanto permite objetivar en imágenes externas la interioridad» (Luis Sancho Rodríguez, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau* [Bilbao, Universidad del País Vasco, 2008], p. 43).

[19] El nombre remite al parisense Théâtre des Folies-Dramatiques, inaugurado en 1830 y reconvertido en cine precisamente en 1930, el año en que Cocteau rodaba *La sangre de un poeta*. Como se verá, lo teatral no carece de importancia en el discurso del cineasta, y su vinculación con el cine en un local cuyo nombre alude a la locura debió de parecerle una feliz broma del destino.

[20] Véanse Anne-Michèle Fortin, «La trilogie orphique de Jean Cocteau», disponible en: <<http://www.webbynerd.com/artifice/dossierarchives/128.htm>> (23/09/2017); y Raquel Sardá Sánchez y Vicente Alemany Sánchez-MoscOSO, «Jean Cocteau frente al espejo de Orfeo», (*index. comunicación*, 7/2, 2017). Disponible en: <<http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/290>> (22-10-2017).

[21] Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (dirs.), *Diccionario de los símbolos*, p. 479.

con el mundo desde la determinación de esa misma condición, es decir, cuando el yo del escritor trata de reafirmarse ante los demás en una actividad solipsista<sup>17</sup>.

La historia narrada en *La sangre de un poeta* es, pues, la de su destrucción, en la medida en que la «otredad» del lenguaje va acabando con él hasta borrarle por completo. La soledad del Poeta tras el despertar de la Musa se manifiesta en su nueva situación, encerrado en una habitación sin puertas de la que solo podrá salir atravesando el espejo<sup>18</sup> que le conducirá al Hotel de las Locuras Dramáticas<sup>19</sup>, donde será testigo, a través de las cerraduras de las puertas, de varias escenas que le servirán de inspiración para su obra. El viaje a través del espejo hacia un ultramundo de resonancias órficas<sup>20</sup> le llevará a espiar el interior de las habitaciones hasta llegar a aquella en la que «se producían los encuentros desesperados de Hermafrodito». En la habitación aparecerán los inevitables pentagramas, la espiral en movimiento en la que se representan «los ritmos repetidos de la vida, el carácter cíclico de la evolución»<sup>21</sup> y un cartel premonitorio que reza: «Peligro de muerte». Tras esta visión, la Musa reaparecerá fuera de campo para incitar al Poeta al suicidio junto a la escultura que representa una cabeza de hombre y cuyo movimiento giratorio remite, como ya se señaló al principio, a la indeterminación, en este caso referida a la noción de identidad. Una identidad que se ha visto cuestionada a lo largo de la película por un lenguaje que el Poeta no puede reconocer como suyo: no cabe duda de que el acto de implantar la boca en una Musa externa surge del deseo de atribuir su lenguaje a un «Otro» con la intención de preservar su individualidad. Pero al dejarse guiar por ese «Otro» solo conseguirá acceder a una superrealidad que le aboca a la muerte, y a la metamorfosis en el Poeta coronado de laurel según la iconografía clásica — «¡Siempre la gloria!», exclamará el narrador—, envejecida imagen en la que, al despertar, no querrá reconocerse.

Esto ocurre porque el Poeta ha renunciado a su dualidad primigenia, la del andrógino, construyendo un sujeto específicamente masculino, mientras



El Poeta encerrado con su Musa: la creación artística entendida como una forma de solipsismo.



Hermafrodito, el andrógino.

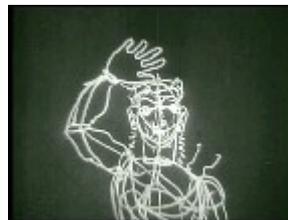


Suicidio y gloria póstuma del Poeta: «¡Siempre la gloria!».

que lo femenino ha sido endosado a la figura de la Musa, la otredad percibida como objeto de deseo. Es en vano que la Musa pretenda unirse de nuevo al Poeta<sup>22</sup>, que sugiera un viaje iniciático que terminará en la habitación del hermafrodita; es igualmente en vano que el periplo culmine con la Muerte, entendida como evolución a un plano superior –recuperación de la androginia original–. El Poeta se ha visto transformado en una figura estéril y, frente a la borrosa identidad masculina de la cabeza que gira sin que se puedan discernir sus rasgos, aparece ahora la escultura femenina, de espaldas cuando se aleja, de frente cuando se acerca, pero fija, mirando siempre en dirección a su destino. La Musa, principio femenino de la otredad del lenguaje, se percibe como una entidad más estable que ese yo del Poeta en el que no se reconoce. Será esta circunstancia la que lleve al Poeta a asesinar a la Musa, en un intento de acabar con ese «Otro» para quedarse a solas en su intento de determinación.

La destrucción de la Musa no significa, sin embargo, que el Poeta abandone la escritura, porque su gran ambición es siempre la de establecer contacto con el mundo, con el receptor. El propio Cocteau lo confiesa en sus reflexiones sobre la escritura, en las que todavía tiene cabida, quince años después de su estreno, la escena de *La sangre de un poeta* en la que se oyen los latidos de su propio corazón:

Me encuentro desgarrado entre mi gusto por los hábitos y esta fatalidad que me obliga a romper. Estaba ya en la fase de imaginarnos tan bien a todos juntos, juventud semejante a mi juventud, de pie en la esquina de una calle, sentados en una plazoleta, bocabajo en una cama, con el codo apoyado en una mesa, charlando. Y os dejo. Sin dejaros, por supuesto, puesto que me mezclé con mi tinta con la suficiente intimidad para que mi pulso lata en ella. ¿Acaso no lo sentís bajo el pulgar que sujeta la esquina de estas páginas? Me extrañaría, pues brinca incluso bajo mi pluma y suena con ese mismo barullo inimitable, hosco, nocturno, complejo hasta la saciedad con que sonaba en la grabación de mi corazón en *La sangre de un poeta*. «El poeta ha muerto. Viva el poeta». Eso es lo que grita la tinta. Eso es lo que laten sus tambores a media asta. Eso es lo que enciende candelabros de duelo. Eso es lo que sacude el bolsillo en el que mete el lector mi libro y lo que hace que vuelvan la cabeza los transeúntes que



La estatua en alambre de la Musa no gira: aunque las formas sean confusas, su identidad es más estable que la del Poeta

[22] Cocteau había escrito poco antes, en *Opium: Journal d'une désintoxication* (1930): «El arte surge del coito entre el elemento masculino y el elemento femenino que nos compone a todos, más equilibrados en el artista que en otros hombres. Es el resultado de una especie de incesto, de amor de uno con uno mismo, la partenogénesis» (cit. en Luis Sancho Rodríguez, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau* [Bilbao, Universidad del País Vasco, 2008], p. 59). (La traducción es nuestra).

se cruzan con él y se preguntan qué ruido es ése. Esa es toda la diferencia entre un libro que no es sino un libro y el libro que es una persona convertida en libro. Convertida en libro y pidiendo ayuda a voces para que alguien rompa el hechizo y pueda reencarnarse en la persona del lector. Ese es el truco de magia que pido. Que me entiendan bien. No es tan difícil como parece de entrada<sup>23</sup>.

Está claro que lo que el escritor desea es establecer comunicación con sus receptores. Concibe su escritura como un puente entre su yo y el mundo, y el resultado de su esfuerzo, la obra, se ofrece en la tercera parte de la película como una escena dramática que alude a un recuerdo infantil, una batalla de bolas de nieve en un escenario presidido por la estatua del escritor – «¡De nuevo la gloria! ¡Siempre la gloria!», prosigue la voz en *off*–. La estatua irá deshaciéndose por la acción destructora de los juegos, hasta desaparecer por completo del pedestal, como si se hubiera fundido con la nieve. Por decirlo así, la figura del autor se va borrando mientras se enfatiza el dramatismo del episodio narrado –la muerte de uno de los niños–, demostrando así que la frágil imagen del autor, fruto del encuentro entre el Poeta y su Musa, de su esfuerzo por determinarse, se borra al mismo tiempo que la obra se afirma a sí misma.

El inocente autor que trata de dar voz a su yo se encontrará siempre con su obra convertida en algo que ya no le pertenece –recordemos que, ya se ha



La estatua (la gloria) del Poeta va desapareciendo progresivamente: su Obra deja de pertenecerle.

señalado arriba, la interpretación de la obra permanece siempre en el terreno de lo indeterminado—: de nuevo lenguaje ajeno, enajenado por todas aquellas personas que se apropian de él y que ya no son meros receptores de su discurso, sino que lo pliegan a sus propios intereses:

A partir del instante en que la escritura ha quedado fijada en su materialidad, y, más aún, a partir del instante en que se «publicita» bajo la forma *ne varietur* de la imprenta, escapa al autor, ya no es *su* escritura, sino la huella de una situación histórica desaparecida y superada por un discurso interior que el autor no recuperará jamás. Para los lectores, el texto es una serie de «citas», que cada acto de lectura sitúa en contextos fluidos e imprevisibles, entre los que, eventualmente, se crean interacciones en el seno de una «opinión literaria». Esta opinión reproduce las estructuras socio-culturales del público lector y, bien se trate de una opinión formada a base de lecturas efectivas, o a base de comentarios oídos, da al texto un estatuto, sin buscar en él un «contenido», cuya existencia es, cuando menos, problemática<sup>24</sup>.

[23] Jean Cocteau, *La dificultad de ser*, p. 149.

[24] Robert Escarpit, *Escritura y comunicación* (Madrid, Castalia, 1975), p. 86 (cursiva en el texto).

Esta es la razón por la que los palcos, que habían permanecido vacíos a lo largo de toda la escena de la batalla infantil, se llenan de espectadores que contemplan el verdadero conflicto entre el Poeta y la Musa, que juegan ahora una partida de cartas. Enfatizada con la banda sonora de los latidos del corazón del propio Cocteau, la partida culminará con la repetición del suicidio del Poeta, en un acto que implica la definitiva desaparición del yo determinado del autor y la supervivencia de la Musa que, como se ha señalado antes, remite a ese lenguaje ajeno –lenguaje del mundo, de la tradición; lenguaje del padre, si se quiere– que el escritor no había querido reconocer como suyo. El propio Cocteau insistiría en señalar, en la presentación de su película en 1932, que la muerte del Poeta es necesaria para la pervivencia de su obra: «La obra del poeta le detesta y le devora. No hay lugar para el poeta y su obra en la tierra. La obra se beneficia del poeta, y es después de su muerte que el poeta se aprovechará de ella. Por lo demás, el público ama más a los poetas muertos, y tiene razón. Un poeta que no está muerto es un anacronismo»<sup>25</sup>. Y debe observarse que la muerte del Poeta trae consigo la recuperación del pentagrama, es decir, de su naturaleza indeterminada, aunque en esta ocasión el punto en el centro sea el de la herida mortal de la que mana la sangre del poeta.



Suicidio del Poeta tras perder su partida de cartas con la Musa: la derrota definitiva.



La Musa sobrevive como imagen póstuma de la gloria, pero sin relación con el Yo del Poeta.

Lo que queda, por consiguiente, es la Musa, el lenguaje heredado y ajeno de la literatura, quizás en su versión más solemne y paradójica –«Aburrimiento mortal de la inmortalidad», declamará el narrador–. En todo caso, es la versión definitiva la que constituye ese patrimonio común en el que precisamente el yo, en su singularidad, es incapaz de penetrar, porque cuando lo hace se ve subsumido en lo comunitario. Que la singularidad del Poeta surja de su pretensión de determinarse, y que esta pretensión radique en la separación en dos sexos de lo que originariamente estaba unido en la androginia, puede leerse en otros símbolos que van apareciendo en la película –el disfraz de Cocteau en el plano inicial, las visiones del otro lado del espejo, la presencia de sendos travestis en el centro de los dos palcos, el intento del Poeta de hacer trampas en la partida de cartas o el ángel semidesnudo de raza negra que cubre el cadáver del niño asesinado para hacer que

desaparezca, quedando tan solo una huella en la nieve–. Pero la imagen que (en)marca todo el proceso es la del derribo de una chimenea: derribo que había comenzado en la primera secuencia de la película y que concluye en el último plano, como si toda la acción se comprimiese en ese instante. No puede haber ninguna duda sobre el alcance de este símbolo fálico, cuyo sentido remite a una

[25] Jean Cocteau, *Du cinéma-tographe*, p. 167. (La traducción es nuestra).

determinación —masculina, como ha podido verse— en crisis, destruida hasta sus cimientos por la incapacidad del yo de reconocerse en su escritura. Frente al mito clásico de la escritura como voz de una comunidad que se identifica con lo que lee u oye, la modernidad, nos demuestra *La sangre de un poeta*, implica la crisis de dicho mito, pues la escritura se percibe como una fragmentación. Es decir, una división entre el lenguaje pretendido de un yo que cree que escribe y el lenguaje real de una comunidad que cercena toda posibilidad de un lenguaje original. Dos líneas opuestas que se van alejando cada vez más, dando lugar a la aniquilación del escritor, incapaz de identificarse con la imagen que su escritura proyecta e incapaz, sin embargo, de dejar de escribir.

*La sangre de un poeta* fue financiada por los vizcondes de Noailles, quienes por las mismas fechas habían sufragado la realización de *La edad de oro* (*L'Âge d'or*, 1930), de Luis Buñuel. El escándalo que trajo consigo esta película aplazó el estreno de la de Cocteau, que se produjo un año después de su realización y sin darle mucha publicidad. Ni siquiera así se impidió que circularan algunos rumores —totalmente infundados, como ha podido verse a lo largo de este análisis— sobre un supuesto mensaje «anti-cristiano» de la película. Los aristocráticos patrones llegaron a temer que su presencia en la película, como espectadores de la partida de cartas entre el Poeta y su Musa, se convirtiera en un argumento más para los enemigos del arte nuevo. Cocteau hubo de filmar nuevamente los planos de los asistentes a la función, aunque aprovechó la circunstancia para incluir en los nuevos planos a un conocido transformista, Barbette, añadiendo así una nueva alusión al tema de la androginia.



La gran metáfora: la creación poética como castración.

La película pasó muy desapercibida y, como es bien sabido, Cocteau no volvió al cine hasta la década posterior, con películas tan diferentes de la que había sido su primera propuesta como *El eterno retorno* (*L'Éternel retour*, 1943) o *La Bella y la Bestia* (*La Belle et la Bête*, 1946). Solo a partir de 1950 —fecha de *Orfeo* (*Orphée*)— volvería a plasmar las obsesiones de *La sangre de un poeta*, filme que sería entonces reivindicado como piedra angular de su cinematografía.

Hay que tener en cuenta, además, que la película se alejaba bastante de las que habían sido las dos obras de referencia del cine vanguardista de esos años, debidas a Luis Buñuel y Salvador Dalí: *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929) y *La Edad de Oro*. Si estos filmes proponían una narrativa basada en la libre asociación de imágenes que tenía como meta una indeterminación del sentido de carácter irracionalista, *La sangre de un poeta*, con su anclaje a la poética del simbolismo, se halla más cerca del «montaje de atracciones» de Serguéi Eisenstein que de las propuestas del surrealismo.

A pesar de todo, las películas citadas tienen al menos un punto en común: las tres se proponen una indagación en torno a la naturaleza del lenguaje cinematográfico.

gráfico. Si, como se señaló arriba, la noción de poética propuesta por Cocteau remite a la *poiesis* clásica —«creación», no lo olvidemos—, es evidente que al protagonista Poeta-Pintor del filme se le debe añadir también el nombre de Cineasta. Las controversias sobre la indeterminación del arte, la androginia del artista y su relación con la muerte se reflejan en la forma en que manipula la imagen en movimiento: empleando técnicas innovadoras para proponer un discurso fundado en la percepción de lo irreal —así, la boca que surge en la mano, que luego pasa a la estatua—; ofreciendo relaciones no explícitas entre las imágenes —aunque fundadas en la simbología clásica, como ocurre con el pentagrama, las máscaras o la chimenea— o entre estas y el sonido —la inclusión en la banda sonora de los latidos del propio Cocteau—; y, también, enfrentándose a la prohibición de representar ciertos aspectos de la existencia —la androginia—, considerados hasta entonces como «irrepresentables». *La sangre de un poeta* nos enseña que el poder de la imagen no entiende de fronteras: todo está a disposición de quien se atreva a encontrar la forma de exponerlo ante la mirada del espectador.

## Bibliografía

- CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain (dirs.), *Diccionario de los símbolos* (Barcelona, Herder, 1999).
- COCTEAU, Jean, «El secreto profesional», en *El secreto profesional y otros textos* (Barcelona, Orbis, 1988), pp. 17-63.
- , *La dificultad de ser* (Madrid, Siruela, 2006).
- , *Du cinématographe* (Mónaco, Rocher, 2003).
- ELIADE, Mircea, «Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad», en *Mefistófeles y el andrógino* (Madrid, Guadarrama, 1969), pp. 98-158.
- ESCARPIT, Robert, *Escritura y comunicación* (Madrid, Castalia, 1975).
- FORTIN, Anne-Michèle, «La trilogie orphique de Jean Cocteau», <<http://www.webbynerd.com/artifice/dossierarchives/128.htm>> (23/09/2017).
- FRAIGNEAU, André, *Cocteau par lui-même* (París, Seuil, 1969).
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité* (París, La Découverte, 2000).
- KING PETERS, Arthur, *Jean Cocteau and His World* (Londres, Thames and Hudson, 1987).
- SANCHO RODRÍGUEZ, Luis, *Una tinta de luz. La poesía cinematográfica de Jean Cocteau* (Bilbao, Universidad del País Vasco, 2008).
- SARDÁ SÁNCHEZ, Raquel y ALEMANY SÁNCHEZ-MOSCOSO, Vicente, «Jean Cocteau frente al espejo de Orfeo», (*index.comunicación*, 7/2, 2017). Disponible en: <<http://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/290>> (22-10-2017).
- SPITERI, Raymond, «*The Blood of a Poet*: Cocteau, Surrealism and the Politics of the Vulgar», en Sasha Bru et al. (eds.), *Regarding the Popular: Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture* (Berlín-Boston, De Gruyter, 2012), pp. 227-239.
- STEINER, George, *Gramáticas de la creación* (Barcelona, Círculo de Lectores, 2002).
- VALVERDE, José María, *La literatura: qué era y qué es* (Barcelona, Montesinos, 1989).

**Recibido:** 22 de diciembre de 2017

**Aceptado para revisión por pares:** 25 de junio de 2018

**Aceptado para publicación:** 29 de noviembre de 2018

# RELATO ENMARCADO Y RELATO MARAVILLOSO EN *LA CASA TRISTE* (SOFÍA CARRILLO, 2013)

Frame Story and Folktale in the Animated Short Film: *La casa triste* (Sofia Carrillo, 2013)

CARMEN VITALIANA VIDAURRE-ARENAS<sup>a</sup>  
Universidad de Guadalajara (Jalisco, México)

DOI: 10.15366/secuencias2018.48.004

## RESUMEN

En este artículo estudiamos, a partir de algunas propuestas de Propp, Kayser, Genette y Aumont, el cortometraje de animación *La casa triste* (Sofía Carrillo, 2013), en el que se presenta una modalidad específica del relato metadieético y del relato maravilloso.

José Burguera señala que este tipo de filmes permiten explorar inquietudes que no encuentran expresión en la formalización racionalista del pensamiento actual. A esto se suma que el análisis permite identificar una variación del relato enmarcado mediante la cual se interpretan míticamente acontecimientos históricos que figuran en el filme y que hacen evidentes ideologías dominantes en el contexto de producción del corto.

**Palabras clave:** Relato metadieético, relato maravilloso, *stop motion*, cine mexicano, Sofía Carrillo, *La casa triste*

## ABSTRACT

In this article, we study, through some of Propp, Kayser, Genette and Aumont's proposals, the animated short film *La casa triste* (Sofía Carrillo, 2013), which presents a specific modality of the metadiegetic narrative and the fantasy tale. We agree with José Burguera when he points out that the proliferation of this type of films allows us to explore concerns that do not find expression in the rationalization of current thought. Thus, our study allows us to identify a structural variation of the framed story according to which the historical events that appear in the film – and that portray the dominant ideologies of the time – are mythologically interpreted.

**Keywords:** Metadiegetic narrative, folktale, stop motion, Sofía Carrillo, Mexican film, *La casa triste*

[a] Carmen Vitaliana Vidaurre-Arenas es profesora-investigadora del Departamento de Artes Visuales del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara (Jalisco, México), donde imparte cursos en posgrado y en las licenciaturas en Artes Visuales. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde hace 25 años. Fue integrante del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, por dos periodos consecutivos. Es miembro de la Comisión Evaluadora de Revistas Científicas Nacionales para CONACYT desde hace 7 años. Fue cofundadora del Doctorado en Arte y Cultura del CUAAD (clasificado como de excelencia por CONACYT). Es autora de más de 20 libros publicados en editoriales académicas nacionales e internacionales y de numerosos artículos especializados. Realizó sus estudios doctorales en la Universidad «Paul Valéry» (Montpellier, Francia). E-mail: maga2315@hotmail.com

## Introducción

En las últimas décadas, el cine de animación ha cobrado particular importancia en México y no solo por el número de realizadores que lo cultivan<sup>1</sup>, también por los reconocimientos nacionales e internacionales recibidos. Esta importancia también se manifiesta en el interés por su estudio historiográfico, que puede ejemplificarse con la publicación de dos obras especializadas, el trabajo de Juan Manuel Aurrecochea<sup>2</sup> y el de Manuel Rodríguez Bermúdez<sup>3</sup>, precedidas y continuadas por diversas tesis doctorales sobre realizadores y obras, ensayos panorámicos y otros estudios. Como fenómeno social, este no carece de antecedentes y en su verificación confluyen en múltiples factores, algunos señalados por estudiosos que han observado también los altibajos y problemáticas involucradas en el proceso histórico de la animación en México.

Aurrecochea destaca el papel que, en el auge de la animación en el país, desempeñó el reconocimiento internacional con que fue distinguido un cortometraje mexicano realizado con la técnica de pintura sobre cristal:

A este repunte se asocia simbólicamente el triunfo de *El héroe*, la expresionista y pesimista fantasía urbana de Carlos Carrera, que obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1994 [...], la primera de una copiosa producción de cintas [...] que han permitido surgir y florecer a una talentosa generación de animadores que ya han dado pruebas de calidad, obteniendo un sinnúmero de premios en los festivales internacionales<sup>4</sup>.

Este cortometraje<sup>5</sup>, cuya estética podríamos calificar como neoexpresionista, ha sido objeto de varios análisis, el más importante de la académica y realizadora de animación Cecilia Navarro<sup>6</sup>. Aunque este corto aborda una problemática social, un notable número de producciones —muchas de ellas dirigidas a públicos adultos y desarrolladas con las más diversas técnicas de animación—, permite identificar que, pese a la variedad temática, ciertos asuntos y géneros, entre ellos el llamado «cine fantástico» constituyen constantes en la producción contemporánea.

Al respecto, Juan Carlos Vargas se ha referido al «macrogénero» fantástico en el cine mexicano:

[3] Manuel Rodríguez Bermúdez, *Animación: una perspectiva desde México* (México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2007)

[4] La Redacción, «El repunte del cine mexicano de animación» («Cultura y Espectáculos», *Proceso*, 29 de mayo de 2002). Disponible en: <<http://www.proceso.com.mx/242212/reportaje-el-repunte-del-cine-mexicano-de-animacion>> (2/08/2017)

[5] Carlos Carrera ha realizado seis cortometrajes de animación además de otros trabajos cinematográficos y televisivos. En 2018, codirigió, con Enrique Navarrete, el largometraje animado *Ana y Bruno*, cuya producción tuvo una duración de cerca de diez años y cuyo costo no logró cubrirse con los ingresos de taquilla obtenidos.

[6] Cecilia Mónica Navarro Herrera, *El drama urbano en el cine animado de Carlos Carrera: análisis del cortometraje «El héroe»* (Tesis de Maestría inédita, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004).

[1] Se pueden mencionar, entre otros: Dominique Jonard, Guillermo Rondón, Miguel Anaya, Jorge Villalobos, José Luis Rueda, Lourdes Villagómez, Andrea Robles, Adriana Bravo, Eric Beltrán, René Castillo, Luis Téllez, José Ángel García Moreno, Gildardo Santoyo del Castillo, Homero Ramírez Tena, Ulises Guzmán, Rita Basulto, Francisco Javier Jiménez Cabrera, Luis Beltrán, Juan José Medina, Karla Castañeda, Sofía Carrillo, Pedro «Zulú» González, Emilio Ramos, Lucía Gajá, Ana Gabriela Badillo, Rigoberto Mora, Jorge Ramírez, Jaime Cruz, Axel Herreman, Raúl Morales, Pablo Calvillo, Agustín Pablo Álvaro, Ángeles Zuman, Leopoldo Aguilar Guerrero, Guadalupe Sánchez Sosa, Manuel Tonatiuh Moreno Ramos, Miguel Anaya Borja, Mariana Gutiérrez Lascuirain Gual, Raúl Cárdenas Rivera, León Fernández, Víctor René Ramírez Madrigal, Lorenza Manrique Mansour, Luis Vázquez, Pablo Ángeles, Mara Soler Guitián, Eduardo B. Gutiérrez Múgica, César Gabriel Cepeda Sánchez, Alexandra Castellanos Solís, Esteban Azuela Suárez, Eduardo Martínez Pichardo, Héctor Dávila Cabrera, etc.

[2] Juan Manuel Aurrecochea, *El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación* (México, Cineteca Nacional, 2004).

En la revitalización del macrogénero, marcado por un contexto transnacional y global, se distingue un aumento considerable en la producción, [...] por cineastas debutantes que conquistaron un nuevo nicho de mercado y ofrecen [...] una diversidad temática y estilística. A la vez se dio un proceso de legitimación [...] debido al reconocimiento obtenido y al impacto de la obra de ciertos directores, como la de Guillermo del Toro [...]. El fenómeno no es exclusivo de México [...].<sup>7</sup>

[7] Juan Carlos Vargas Rodríguez, «Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio 2000-2014. Tendencias y rutas temáticas» (*Historia y Espacio*, nº 46, 2016), p. 223.

[8] José Burguera Rozado, *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico* (Tesis Doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 2015), p. 11.

[9] Gérard Genette, *Figuras III* (Barcelona, Lumen, 1989), p. 287-289.

[10] Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid, Gredos, 1992), p. 162-168.

[11] Jesús González Requena, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (Valladolid, Castilla Ediciones, 2007).

[12] Vladimir Propp, *Morfología del cuento* (Madrid, Fundamentos, 1974). Integra también formulaciones de Julien A. Greimas y Lévi-Strauss, sobre los trabajos de Propp, desde la perspectiva de González Requena y aportaciones de este último expuestas en diversos trabajos publicados entre 1995 y 2013, así como algunas consideraciones formuladas por Joseph Campbell y trabajos teóricos sobre el concepto de lo fantástico.

[13] Juan José Burguera, *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico*, p. 27.

[14] Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film* (Barcelona, Paidós, 1990), p. 13.

La importancia del cine «fantástico» en la producción cinematográfica internacional ha llevado a estudios centrados en aspectos más específicos. Así, Juan José Burguera destaca la proliferación de este tipo de obras «desde los inicios del siglo XXI»<sup>8</sup> y analiza una serie de filmes, *Big Fish* (Tim Burton, 2003), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) y *La vida de Pi* (*Life of Pi*, Ang Lee, 2012), en los que se emplea la técnica del «relato metadieético» (Gérard Genette),<sup>9</sup> también llamado «relato enmarcado» (Wolfgang Kayser)<sup>10</sup>, aplicando propuestas de González Requena (sobre los modos del relato)<sup>11</sup> y de Vladimir Propp (análisis de la estructura de acciones y funciones)<sup>12</sup>. Según su estudio, en esos filmes la narración-marco correspondería a un contexto realista en el que se introduce: «un relato maravilloso que se despliega en un segundo hilo argumental [...], ambos [...] se entrelazan a lo largo de la narración y [...] el] relato maravilloso termina por tener consecuencias para el protagonista en su realidad»<sup>13</sup>.

De una manera distinta, la directora mexicana Sofía Carrillo se vale también del relato enmarcado en uno de sus filmes. Aquí nos proponemos estudiar las estrategias particulares que ella emplea, así como la forma en que recupera algunos de los elementos utilizados en los relatos de tradición oral, identificados con los relatos maravillosos a partir de los estudios de Propp, autoridad en el tema. Aunque partimos de las propuestas del analista ruso, tomamos en cuenta otras más contemporáneas como las de Alicia Mariño, David Roas y Tzvetan Todorov. Sobre el relato metadieético consideramos a dos destacados especialistas en el tema, Genette y Kayser, y algunas de las herramientas evaluadas por Jacques Aumont y Michel Marie sobre los análisis cinematográficos, con un enfoque que busca «mantener el equilibrio entre la singularidad de los análisis y la preocupación por la reflexión metodológica»<sup>14</sup>. Las obras de Aumont se consideran referente obligado en los trabajos especializados en cine, por sus agudas revisiones a los diversos métodos de estudio del filme y por su propuesta metodológica centrada en la especificidad del cine, de la que aplicamos un número limitado de instrumentos ofreciendo la descripción de elementos visuales, sonoros, técnicos y las relaciones del filme con otras obras. Además, consideramos que toda obra cinematográfica es un producto cultural capaz de vehicular contenidos ideológicos, lo cual resulta importante debido a que, en este cortometraje, el relato del pasado de una familia se entreteje con ciertos acontecimientos históricos y ambos se entremezclan con otros ficticios para ofrecer una interpretación específica tanto de los sucesos que pertenecerían a una memoria

familiar, como los que forman parte de una memoria cultural nacional, representados y reinterpretados en el filme.

Resulta pertinente citar a Woodside, cuando señala: «si hablamos de cultura, hablaremos de la cotidianeidad de sus representaciones simbólicas a través de distintos productos y medios culturales que refuerzan y/o modifican una memoria cultural latente; es decir, aquella forma de conciencia histórica intersubjetiva que se vive como memoria y no solo como conocimiento sobre el pasado»<sup>15</sup>. Esta observación nos lleva a analizar la particular ideología que sobre el pasado histórico representado se manifiesta en el corto y no solo a reflexionar sobre los fenómenos culturales a los que corresponde la adscripción genérica y las funciones semánticas que los recursos utilizados involucran.

### 1. Material y estudio: *La casa triste* (Sofía Carrillo, 2013)

Producido por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y Nahuyaca Films, *La casa triste* (2013) contó con fotografía de Paola Chaurand, edición de Uri Espinosa Cueto, música de Fernando Arias, Yolihuani Curiel y Sofía Orozco y sonido a cargo de Odin Acosta; la animación, la dirección artística y la dirección del filme fueron de Sofía Carrillo. En este cortometraje a color de 13 minutos se emplea la técnica de animación cuadro por cuadro, en la modalidad de animación de objetos de uso común que algunos investigadores consideran dentro de la denominada pixelación o pixilación (*pixilation*)<sup>16</sup> y otros la separan, para limitarla a la animación con «actores»<sup>17</sup>. La animación con objetos tuvo entre sus precursores a Georges Méliès<sup>18</sup> y Segundo de Chomón<sup>19</sup>. Fue utilizada por Hans Richter, Dziga Vertov, Fernand Léger, Walerian Borowczyk y, posteriormente, por Norman McLaren, Jan Švankmajer, Stephen y Timothy Quay, entre otros célebres realizadores. Esta técnica plantea la representación del movimiento autónomo de objetos que no lo producen por sí mismos, por lo que involucra la producción de lo que algunos teóricos consideran maravilloso en tanto que presenta un «universo» que no responde a las leyes naturales y en el que lo imposible se presenta como posible<sup>20</sup>. Las obras visuales que la emplean son clasificadas dentro del cine fantástico, que suele englobar lo que muchos estudiosos consideran géneros distintos: narraciones fantásticas<sup>21</sup>, maravillosas<sup>22</sup>, feéricas<sup>23</sup>, mitológicas<sup>24</sup>, ciencia ficción<sup>25</sup>, etc.

Los métodos elegidos aquí conceden importancia a la sucesión específica de los elementos constitutivos de la obra y a sus características: en relación

[15] Julián Woodside, «Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación» (*Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, n° 36, vol. XVIII, 2012), p. 70.

[16] Miguel Vidal Ortega, *Contribución de la animación cinematográfica, el desarrollo del trucaje cinematográfico y los efectos especiales en el cine contemporáneo* (Tesis Doctoral inédita, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008) y Abhilasha Bhartiya, «*Stop Motion. A Study on the Most Useful Technique of Experimental Animation*» (*Shrinkhala*, vol. II, 2015), pp. 1-8.

[17] Karina Castro y José Sánchez, *Dibujos animados y animación* (Quito, CIESPAL, 1999).

[18] *La Lune à un mètre* (1898), *Cendrillon* (1899), *Les 400 farces du Diable* (1906), *Le locataire diabolique* (1909), entre otros cortometrajes, sin títulos en español, en los que animó objetos para producir efectos de movimiento autónomo aparente, aunque eran utilerías que imitaban objetos de uso común.

[19] *La casa encantada* (1907) y *El hotel eléctrico* (1908). También fue precursor de la animación con modelados de arcilla (*El escultor moderno*, 1908).

[20] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (México, Premiá, 1987).

[21] David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (Madrid, Páginas de Espuma, 2001).

[22] Georg Luckás, «Das Problem des untragischen Dramas» (*Die Schaubühne*, n° 7, 1911), pp. 231-234.

[23] Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1994).

[24] Claude Lévi-Strauss, *Mito y Significado* (Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986).

[25] Noemí Novel Monroy, *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, (Tesis Doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008).

con la organización del conjunto de segmentos<sup>26</sup>, encuadres, angulaciones y sonidos<sup>27</sup> y para establecer el significado de las acciones<sup>28</sup>, por lo que debemos ofrecer una descripción del filme, procurando seguir el orden que este presenta; orden que es solo interrumpido para explicar algunos fenómenos que tienen relevancia para los metodólogos elegidos y para aclarar datos históricos o recursos involucrados en el filme.

El cortometraje inicia con vistas parciales de una ventana en la que hay diversos objetos (sobre el alféizar), que connotan abandono (botellas, cartones arrugados). El encuadre se hace desde el exterior, donde empieza a llover. Estas imágenes han sido precedidas por una panorámica de un cielo nublado y el sonido de truenos de tormenta, que se mezclan con una música repetitiva. Mediante un *travelling* horizontal, vemos un espacio interior de paredes empapeladas, donde sobre un viejo secreter, de color pastel, hay una muñeca, prendas de ropas infantiles colgadas en un tendedero, que se desplazan como telón para dejar ver una fotografía, con otras sobrepuestas, enmarcada y colgada en la pared. Hay cuadros en los muros laterales y, a ambos lados del secreter —visto en un plano completo frontal—, objetos y muebles.

En el filme se presenta el contexto antes que a los personajes, no se indica una geografía, ni una fecha. Sólo sabemos que es de día, que llueve, que el espacio refiere a lo dañado por el tiempo y el abandono.

En el interior, la lluvia se filtra a través de las grietas del techo, mostradas en plano detalle, mientras se escucha el sonido del agua gotear, se trata de «sonido de pantalla»<sup>29</sup> (sonido sincrónico). Es decir, que la banda sonora se compone por sonidos diegéticos sincrónicos, pero también por una música que contribuye a crear una atmósfera y cuyo origen no se muestra (sonido asincrónico).

Como observan Aumont y Marie<sup>30</sup>, al hablar de la función del sonido en el cine, este conlleva diversas funciones simultáneamente, siendo difícil trazar distinciones entre caracterización, explicación y comentario. Los sonidos se producen en este corto, en la mayoría de los casos, en compañía de la imagen, contribuyendo a la descripción, creando efectos de verosimilitud cuando son sonidos concretos cuya fuente se identifica visualmente, pero también se atribuyen a los objetos sonidos que estos no podrían producir aunque se les relacionen semánticamente (un caballo de juguete y el galopar veloz de un caballo, por ejemplo), lo que contribuye a los efectos de lo maravilloso.

El agua cae hasta la cabeza de la muñeca rota (sonido de gotas cayendo), cuyo atuendo se aleja para mostrar que la cabeza no tiene cuerpo; llora lágrimas turbias y se coloca sobre la parte superior del secreter para conformar un ser híbrido: un mueble con cabeza.

Si mediante la animación de objetos se representa la locomoción autónoma de lo inerte, aquí también se crea un ser que participa de rasgos humanos (rostro, cabeza), pese a tratarse de un secreter, y que realiza acciones análogas a las vitales (moverse, llorar) y posee capacidades telequinéticas, rasgo sobrenatural derivado de que cuando la cabeza se inclina, como mirando hacia el cajón central

[26] Aumont destaca las dificultades de segmentación en secuencias y cuadros, por lo que aquí evitamos referirnos a tales términos. Jacques Aumont, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* (Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2008), pp. 60-61.

[27] Jacques Aumont, *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*.

[28] Propp define la función de una acción como el significado que esta adquiere en relación con las que le preceden y le son posteriores dentro de la cadena narrativa. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*.

[29] Denominación utilizada por Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, p. 206.

[30] Jacques Aumont y Michel Marie, *Análisis del film*, p. 206.

del mueble que es su cuerpo, este se abre (produciendo un sonido apagado) y en el interior del cajón podemos ver un brazo con su mano, que podría ser de la muñeca (por sus dimensiones y aspecto). La existencia de este personaje no responde a una explicación «racional». Se le atribuyen capacidades paranormales y se «abre» mostrando lo que guarda: su brazo, una revista, una llave, dos bolígrafos y un libro. El brazo se mueve, abre el libro, visto en plano detalle, en el que hay el dibujo de un ave, en otra página el dibujo de un rostro infantil —semejante a una luna llena con sombrero alargado— y, en la siguiente, el título del cortometraje en cursivas. El pequeño brazo pasa la página (sonido del papel), vemos el retrato dibujado de un hombre y, en la página contigua, el dibujo de una enredadera.

La situación planteada se refiere a un pasado «atemporal», en un lugar impreciso, caracterizado como un «viejo desván» de la memoria: una casa abandonada y llena de vestigios del pasado donde un personaje fantástico va a mostrarnos una historia contenida en un libro de memorias que guarda.

En el filme domina la ausencia de convenciones realistas, pues en otro encuadre completo de la muñeca-secreter observaremos que su cabeza gira hacia el lugar donde hay una lámpara fijada sobre un muro lateral, y la lámpara se enciende, la cabeza vuelve a inclinarse hacia adelante, y la tapa del secreter baja, permitiendo ver diversos cajones, papeles y objetos, entre ellos un alfilerero con forma de muñeca. Los cajones y objetos se animan, produciendo ruidos, se muestra en detalle el alfilerero-muñeca al que se aproxima un pequeño y deteriorado perro de felpa, para luego introducir otros dos personajes: un pequeño caballo y una figura masculina de cerámica, que se mueve (produciendo ruido de arrastre al «desplazarse») y se coloca frente al alfilerero.

Hasta ahora, se ha estado utilizando un sistema de diadas para introducir a los personajes: un ave y un rostro infantil, un hombre y una enredadera, un alfilerero-muñeca y un perro de felpa, un hombre de cerámica y un caballo y la muñeca-secreter, estructurada por una «diada» de objetos (muñeca-mueble).

A lo anterior se añade que los elementos iconográficos de las citadas imágenes, y de otras posteriores, remiten a destacados filmes de animación a los que el corto rinde homenajes velados porque, pese a las diferencias, el sonido del trueno, el deterioro de los objetos, los cartones arrugados, la tela, una lámpara que se enciende, el cuadro con fotografías, la muñeca y el libro abierto refieren al cortometraje animado *Renaissance* (Walerian Borowczyk, 1964). Las prendas de ropa animadas, la imagen de un rostro redondo<sup>31</sup> (en relación con el título del filme), la ventana, la habitación de paredes empapeladas, los frascos, el caballito, un mueble que se abre, la enredadera vegetal y el retrato de un hombre, así como las tachaduras luego dibujadas sobre fotografías remiten a *Jabberwocky* (Jan Švankmajer, 1971); mientras que la cabeza de la muñeca, los alfileres, las agujas del alfilerero y ciertos elementos macabros y deteriorados aluden a una iconografía recurrente en obras de los hermanos Quay<sup>32</sup>. Estos elementos cumplen con funciones distintas a las que desempeñan en las obras precedentes, pero contribuyen a producir una estética similar y hacen visibles las obras utilizadas como modelo.

[31] Un rostro infantil semejante a una luna en el cortometraje de Sofia Carrillo y un sol con rostro en el de Jan Švankmajer.

[32] *El gabinete de Jan Svankmajer* (*The Cabinet of Jan Svankmajer*, Stephen y Timothy Quay, 1984) y *La calle de los cocodrilos* (*Street of Cocodriles*, Stephen y Timothy Quay 1986).



Fotograma de *La casa triste* (Sofía Carrillo, 2013).



Fotograma de *Street of Crocodiles* (Timothy Quay y Stephen Quay, 1986).

En otro plano detalle, volvemos a ver el libro abierto, sobre cuyas páginas el brazo de la muñeca se desplaza sobre lo escrito: «1927. Hace mucho tiempo, la abuela, siendo huérfana, conoció al abuelo, que también lo era. El día que se casaron, las estrellas bajaron y bailaron con ellos», acontecimiento que se ilustra mediante el plano detalle de una campana de papel que gira (escuchamos el sonido de una caja musical, al que se suman otros que crean un ritmo acelerado y que acompañan a diversos personajes, aunque se trata de sonidos que no podrían ser producidos por las figuras que vemos). La muñeca-alfiletero y la figura masculina de cerámica, colocadas frente a frente, empiezan a girar, imitando una ronda, al mismo tiempo que se van incorporando otros objetos-personajes y las figuras son iluminadas por círculos de luz, en un ambiente nocturno, vistos casi cenitalmente, con un tipo de angulación identificada con «la mirada de Dios» por ofrecer una visión desde lo alto. Estamos ante la situación inicial que caracteriza los relatos maravillosos: «imagen de una felicidad particular, a veces subrayada con especial énfasis»<sup>33</sup>.

El final de la fiesta de boda se indica mostrando en plano medio a uno de los personajes —un sapo disecado que sostiene un papel doblado como un músico de pie con acordeón— que se retira hacia el último plano.

Mediante esta suerte de teatro de objetos, se escenifica un pasado idealizado poéticamente, recuperando recursos utilizados por William Shakespeare<sup>34</sup> y Hans Christian Andersen<sup>35</sup> al incluir la representación dentro de una representación y al humanizar a los objetos protagonistas de la historia<sup>36</sup>.

En otro *travelling* horizontal de derecha a izquierda (respecto al espectador) se mostrará la figura de cerámica y el alfiletero-muñeca que ahora carga un niño de tela. Al lado de ellos pasa una camioneta de juguete, que antes vimos arrancar en el último plano, y con otro *travelling* horizontal (en dirección inversa) se muestra en detalle una de las fotografías sobrepuestas en el cuadro en la pared: una pareja de recién casados, debajo de la cual aparecen las fotografías de otro hombre y otra mujer (estas dos últimas en formato

[33] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p. 39.

[34] William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (*Hamlet*, c. 1560).

[35] Hans Christian Andersen, *Den standhaftige Tinsoldat* (*El soldadito de plomo*, 1838).

[36] Es importante destacar que no todos los casos de animación de objetos involucran su humanización: puede ocurrir que sigan *comportándose* como objetos con movimiento autónomo o adquieran comportamientos animales, por ejemplo.



Fotogramas de *La casa triste*.

credencial), abajo de ellas está la fotografía recortada de otra pareja recién casada. Imágenes que no solo se disponen como un árbol genealógico, también quedan sobrepuestas a la fotografía mayor que sirve de fondo, donde hay una niña de pie en un bosque, figura que queda colocada arriba y detrás de la cabeza de la muñeca-secreter.

El receptor puede inferir que se le está relatando la historia de la pareja de la primera fotografía, que forma parte de una familia. El escrito cumple una función explicativa, indica la identidad de los protagonistas, sus circunstancias, contribuye a precisar algunos de sus rasgos, pues, gracias a él, se sabe que el alfilerero-muñeca representa a la abuela y la figura de cerámica al abuelo, cuya historia es dada a conocer por el personaje secreter al mostrarnos el libro de notas en el que, quien ha escrito, se identifica como descendiente de los protagonistas. El personaje muestra también la escenificación de la historia, al convertirse en el *teatrino* en el que los objetos representarán el pasado familiar.

Se ha dado inicio así a un relato retrospectivo enmarcado, narrado a través de la palabra escrita y de la escenificación de objetos que hacen el papel de los personajes fotografiados. En el escrito se adoptan elementos retóricos del cuento de tradición oral y de la crónica, pues se ofrece una fecha, 1927, al mismo tiempo que se recupera la frase: «Hace mucho tiempo...», mezclando el dato cronológico y la retórica de la fábula. Por ello, podemos decir que en el contexto marco del relato maravilloso, y en el enmarcado, también maravilloso, se introducen algunos elementos históricos (el dato cronológico y las fotografías), pues, aunque las fotografías se refieran a personajes de cuya existencia dan «testimonio», relato marco y enmarcado son narraciones maravillosas: en ellas encontramos un narrador mudo ficcionalizado y fantástico (la muñeca-secreter), los objetos representan a personas y se verifica lo que no responde a las leyes objetivas de la racionalidad, los objetos están animados, como en los relatos maravillosos:

En un relato maravilloso [...], tanto el lector como el personaje principal se

sumergen en un mundo regido por normas que nada tienen que ver con la racionalidad [...], con la realidad objetiva. Se trata, pues, de un universo en el que todo es posible, incluso el milagro; de un mundo en el que cualquier acontecimiento, extraño o sobrenatural, nunca es considerado imposible [...]»<sup>37</sup>.

Kayser, al estudiar el relato metadieético, observa que el relato enmarcado constituye un «recurso técnico [...] para satisfacer una exigencia primordial que el lector reclama del arte narrativo: la confirmación de lo narrado», lo cual denuncia la intención de convencer al receptor de la veracidad del relato. Además, destaca que las anticipaciones «[...] dan al lector plena certeza de que el mundo [...] no es amorfo ni difuso [...]» y que en el relato enmarcado, en el que tiene lugar «un hallazgo de papeles o el descubrimiento de documentos [...]», busca también persuadir al receptor de la autenticidad de lo narrado, a lo que contribuye narrar en primera persona, porque, según Kayser: «robustece la impresión de autenticidad»<sup>38</sup>. En el cortometraje se emplea el relato enmarcado y el relato escrito anticipa<sup>39</sup> que los personajes tendrán un descendiente que escribirá su historia, guardada en el libro guardado. Por esto podemos decir que la estrategia comunicativa utilizada en el filme busca producir la certeza de que esa narración maravillosa —presentada como memoria familiar— es veraz y acorde con una configuración ordenada del mundo. Notaremos también que el relato escrito está en primera persona y ofrece una coordenada temporal con la que estamos familiarizados, un año; pero también manifiesta un estilo poético (refiere que las estrellas bajan del cielo y bailan con la pareja el día de su boda) que aleja la narración del realismo y enfatiza la felicidad de la pareja, humanizando las estrellas, de manera similar a como se humanizan los objetos en el corto, indicios de que lo que se narra sigue correspondiendo a un relato maravilloso.

Al analizar la breve historia de los abuelos, identificamos que involucra una tácita necesidad de satisfacer una carencia (ambos eran huérfanos), satisfecha al formar una familia. Su historia, aunque presentada en forma sintética, corresponde a la del héroe buscador de Propp, quien debe satisfacer una carencia o reparar un daño.

Esa historia será seguida por otra, introducida igualmente por el escrito, mediante otra fecha y precedida por dos refranes populares: «1928. No hay mal que dure cien años. Al que escupe al cielo, le cae en la cara»; y continuada con datos que aluden a acontecimientos históricos: «En los Altos, allá en el campo, el Estado clausura la iglesia, al pueblo se le priva de los sacramentos, unos combaten, otros son enviados a las concentraciones, ahí se conocen mis otros abuelos».

La referencia a las Guerras Cristeras —conflictos entre el gobierno mexicano y el clero, verificadas durante la presidencia de Calles, entre 1924 y 1928— resulta significativa por varias razones: exige cierto conocimiento de la historia del país, introduce elementos retóricos de la crónica e implica un enfoque desde el cual se refieren los hechos reales que consiste en una perspectiva popular

[37] Alicia Mariño, «Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.) (Madrid, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III de Madrid, 2009). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, pp. 45-46.

[38] Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 262, 264, 268.

[39] La técnica del relato enmarcado también puede involucrar anticipaciones. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 268.

y no académica, pues la alusión es precedida por dos refranes, uno de ellos sobre la duración de un «mal» y, el otro, con una advertencia a quien ofende al cielo, interpretando así, mediante la voz del refranero, las posturas de los dos bandos del conflicto histórico. En este contexto, el primer refrán aludiría al final del poder intocable del clero (identificado con un mal) y el segundo advertiría a quienes lucharon contra el clero (identificado con el «cielo», al que se escupe). Se ofrece también una ubicación geográfica: «los Altos», y sabemos que Los Altos de Michoacán y Jalisco fueron escenarios del combate y que en Jalisco tuvo lugar «la adscripción casi unánime de los pueblos de Los Altos al bando cristero»<sup>40</sup>.

A diferencia del relato de los otros abuelos, este nos ubica en un lugar concreto del país: se presenta como relato histórico procedente de una memoria familiar y de una memoria colectiva, por lo que se vuelve importante analizar la veracidad con la que se representa.

Respecto a la referencia a la clausura de la iglesia por parte del Estado y la privación de los sacramentos, se debe aclarar que los historiadores señalan siempre que el gobierno no clausuró la iglesia, sino que fue el propio clero, antes del inicio de la aplicación de las leyes, quien, en protesta, privó a la población de los sacramentos<sup>41</sup>. Esto no se aclara en el filme, al identificar al Estado como quien clausura la iglesia y al dejar suponer que es este quien priva al pueblo de los sacramentos, por lo que se percibe la adopción de una perspectiva específica frente a los acontecimientos.

Por otra parte, la referencia a «concentraciones» es un dato que registran los historiadores<sup>42</sup> y que contribuye a una perspectiva crítica católica frente al gobierno de Calles, pues tales «concentraciones», aunque muy distintas de las verificadas durante la Segunda Guerra Mundial o las de la migración a Francia durante la guerra civil española, manifestaron también una política de imposición y exclusión estratégica.

Estos datos escritos son caracterizados y comentados por la música, creando un ambiente solemne que anticipa las escenas que se mostrarán y en las que se introducen personajes que representan a la segunda pareja de abuelos en su juventud, en el escenario montado sobre el secreter que connota ahora la vida del campo por la presencia de flores y tallos marchitos entre los que se desplazan dos figuras que llevan atuendos propios de actividades agrícolas.

Estas imágenes ilustran lo que el texto ha referido, por lo que tendríamos que señalar la subordinación de las imágenes a las palabras. Las imágenes, sin embargo, no se limitan a repetir lo que las palabras exponen: ofrecen detalles, complementan y narran por sí mismas, ofreciendo el punto de vista desde el cual se relata el conflicto que constituye el contexto histórico de este relato maravilloso de otra pareja, un campo marchito donde ocurre un combate. Se mostrarán en un plano medio las figuras de soldados de plomo en fila y desplazamiento, de derecha a izquierda (de acuerdo al espectador), mientras se escucha la marcha de pasos que indican el avance de grupos de soldados. En otro plano medio se verá la figura masculina que representa al abuelo cubriéndose

[40] Damián López, «La guerra cristera (México, 1926-1929). Una aproximación historiográfica» (*Historiografías*, n.º 1, 2011), p. 44.

[41] El gobierno criminalizó a quienes se negaron a cumplir las leyes aprobadas por las cámaras, que prohibían: oficiar actos de culto sin ser mexicano, enseñar religión en escuelas primarias, que los ministros religiosos abrieran escuelas, comentar asuntos políticos en la prensa religiosa, realizar actos religiosos fuera del templo y usar fuera del templo hábito religioso o sotana. Los encarcelamientos ocasionaron que algunos templos no abrieran. Con autorización del papa Pío XI, los obispos mexicanos acordaron la suspensión de actos de culto, anunciada al pueblo con una Carta Pastoral Colectiva, que se firmó el 25 de julio de 1926, cinco días antes de que entrara en vigor la llamada «Ley Calles». Damián López, «La guerra cristera (México, 1926-1929). Una aproximación historiográfica».

[42] Jean Meyer, *La cristiada. La guerra de los cristeros*, (México, Siglo XXI, 1973). Las atrocidades fueron cometidas por ambos bandos y aún es difícil evaluar objetivamente este aspecto de la lucha civil, llamada guerra por involucrar en lo político al Papado.

los ojos con las manos, mientras delante de él se desplazan, desenfocados, otro grupo de soldados de plomo. Se hará luego un *travelling* horizontal en el que se muestra una panorámica del escenario: flores y ramas secas, cruces formadas con ramas y diminutas figuras antropomorfas colgadas de tallos secos que representan tumbas y muertos, luego un pequeño jinete en compañía de un caballo sin jinete que cruzan velozmente en dirección opuesta a los soldados. Se trata de una de las pocas tomas con profundidad de campo, pues en la mayoría de las imágenes se usan planos próximos, por tratarse de pequeños objetos, y de escasa profundidad, creando un efecto de proximidad.

La escenificación manifiesta el uso de recursos de síntesis, analogías visuales, elementos simbólicos y una eficiente capacidad narrativa, que aporta comentarios y genera la impresión de la develación de lo íntimo. También puede notarse que, pese a que las figuras tienen articulación limitada, los signos gestuales y corporales tienen un lugar destacado, pues el gesto de cubrirse los ojos manifiesta el tipo de relación que el personaje mantiene con las circunstancias que lo rodean. De modo que el relato no se limita a mostrar lo exterior, se focaliza en la subjetividad, manifestando una postura antibélica de quien no participa en la lucha, pero está rodeado por ella.

En un plano de conjunto aparece la figura femenina en primer plano, sosteniendo flores secas, y la masculina en segundo plano con una pequeña canasta. Las figuras se aproximan y giran en una ronda, acompañados por las flores, mientras en el fondo se ven gotas de agua caer, lo que es observado por la muñeca-secreter.

Debemos destacar que aquí se trata de una narración maravillosa en la que se inserta un acontecimiento histórico, pues la acción principal corresponde a la estructura de los cuentos analizados por Propp, aunque con variantes leves (la situación inicial queda sobreentendida): un tiempo de paz, en el que se produce un acontecimiento que altera la situación, cuando se clausura la iglesia y los protagonistas se separan de su hogar, mediante las «concentraciones». La prohibición y la orden de luchar (esfera de acción del mandatario) corresponden al clero y al gobierno. La participación en la lucha y el triunfo en combate constituirían la prueba y tarea a que serían sometidos los protagonistas, que no participan en el conflicto y no pasan la prueba ni cumplen la tarea, pues uno de ellos se cubre los ojos para no ver la batalla y ninguno toma las armas. En cambio, esta pareja se conoce, baila una ronda. No matan, tendrán hijos (responden a otro mandato, implícito) y repiten, en otro contexto, las mismas acciones que realizaron los primeros abuelos: formar una pareja.

El conflicto cristero es el escenario donde el personaje masculino manifiesta su antibelicismo y en el que tiene lugar la historia de esta pareja.

En el corto se ofrece ahora un plano detalle de las goteras de la habitación y entonces la muñeca-secreter se desplaza hacia adelante, para evitar que el agua siga cayendo sobre el *teatrino*. En el nivel de la banda sonora se escuchan sonidos del arrastre del mueble, mientras se muestra su desplazamiento. Aquí

se conectan los hechos del relato marco con los del relato enmarcado. Kayser observa la existencia de relatos en los que se mantiene una relación estrecha entre el marco y el relato enmarcado<sup>43</sup>, como aquí. También nota que la narración enmarcada refiere a hechos pasados, respecto al relato-marco, y que las relaciones entre esas dos temporalidades pueden ofrecer variantes. En el cortometraje, al mismo tiempo que las temporalidades de los dos relatos enmarcados de los abuelos se señalan como posteriores, se manifiestan también como copresentes al marco, pues mediante el recurso de la escenificación del pasado, ese pasado se actualiza en el «ahora». Además, los acontecimientos que se verifican en el contexto del relato marco afectan a los acontecimientos del relato enmarcado, pues el agua gotea en el contexto marco, pero cae en el contexto del relato enmarcado. Esto violenta los límites entre los dos espacios y tiempos, ofreciendo una representación en la que pasado y presente son contemporáneos. Además, la muñeca-secreter es testigo presencial del pasado, al mismo tiempo que es protagonista en el «presente», participa de ambas temporalidades, como ser omnipresente cuyas acciones afectan a los hechos del pasado (evita que el agua caiga en el espacio en que se ubica la historia de los abuelos). La irrupción del presente en la escenificación del pasado no es permanente en el cortometraje y hay momentos en los que ambas temporalidades están separadas, por lo que podemos decir que la configuración del espacio-tiempo es compleja, aunque no corresponde a una representación lineal y convencional de lo temporal, sino a una concepción del tiempo en la que el presente puede incidir en el pasado, lo cual también ocurre en los relatos míticos y maravillosos.

La banda sonora no solo sirve para dar unidad e integrar secuencias distintas que involucran temporalidades diferentes, también anuncia las imágenes que veremos. Esto ocurre enseguida, cuando se ofrece un gran plano de la cabeza de la muñeca-secreter mientras se escucha el cacarear de una gallina (sonido sin relación con la imagen), previo a la vista en picado del personaje que representa a la abuela materna joven, próxima a las figuritas de una gallina y sus polluelos. Enseguida vemos salir un pequeño muñeco de tela azul desde debajo de la falda de la figura femenina (representando un parto), por lo que podemos notar que el sistema de analogías simbólicas (aquí gallina-madre) se mantiene a lo largo del filme y que las proyecciones sirven para ilustrar una concepción de lo temporal como un suceder que puede ser anunciado por indicios que adelantan lo que posteriormente ocurrirá o se representará.

En un plano completo se mostrarán los personajes de los abuelos, próximos al pequeño muñeco de tela azul que ha salido de la falda de la abuela; el



Fotograma de *La casa triste*.

[43] Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 262.

muñeco es envuelto por una tela blanca que se aproxima autónoma, mientras la figura femenina mantiene los brazos cruzados y la masculina se tapa con una mano el rostro, gestos que comentan el acontecimiento.

A esta escena sigue el plano detalle de una fotografía en la que se observa una pareja con ropas de trabajo. Sobre los personajes de la fotografía, veremos tachaduras moverse sobre sus pechos y sus rostros (expresando agitación). Luego las tachaduras desaparecen.

Al mostrar a las figuras que interpretan el papel de los abuelos y luego la fotografía, se vuelve a hacer uso de la analogía y de un recurso que busca la «confirmación» de la veracidad de lo narrado, pero también se indica la ficcionalidad de la representación escenificada por los objetos, contrastados con los personajes fotografiados. Este contraste no plantea un conflicto entre lo que se supone real y lo reconocido como ficticio, alejando el relato de lo fantástico para adscribirlo a lo maravilloso, de acuerdo con lo que Roas<sup>44</sup> y Todorov<sup>45</sup> señalan al respecto.

En el siguiente plano se verá en detalle un cajón que se abre y cómo el pequeño muñequito envuelto se introduce en él. El cajón se cierra. Se mostrará la figura que representa a la abuela y veremos salir dos pequeñas muñecas-bebé de debajo de su falda (nuevo nacimiento). En el nivel de la banda sonora se escuchará el llanto de pequeños. Se abrirá otro cajón en cuyo interior se enciende una caja musical, cuya música acompañará la toma de las dos pequeñas sentadas frente a frente, jugando. En seguida se introduce otro plano detalle del libro en que puede leerse: «Dicen que si se viene de una guerra, alguien de la familia paga los platos rotos y enferma». Podemos observar que el escrito adelanta lo que ocurrirá, al mismo tiempo que se ofrecen las razones de la enfermedad posterior de una de las dos pequeñas.

La forma en que se interpreta en el escrito la enfermedad orienta la significación de los acontecimientos, presentados aquí como acciones de un relato «maravilloso»<sup>46</sup>, pues el narrador señala que la enfermedad de la pequeña es el castigo por una falta cometida (el abandono de la guerra) por quienes son identificados así como trasgresores y falsos héroes en la guerra. Podemos decir, siguiendo la interpretación que el propio cortometraje expresa, que la necesidad de la pareja es distinta a la del clero (mandatario)<sup>47</sup>: combatir en la guerra contra el gobierno, que es presentado como agresor en el filme. Cuando la pareja no combate, recibe un castigo: la enfermedad de una de sus hijas. La mitificación e identificación con una deidad de que es objeto el mandatario (el clero) se hace evidente por ser capaz de castigar a los desertores con la enfermedad de un descendiente. La enfermedad de la hija es representada al mostrar a la pequeña muñeca cubierta por una sustancia verde y la imagen de una niña en una fotografía, con una cara que se erosiona y al lado de la cual se escribe la palabra «loca». También se expresarán las consecuencias de este acontecimiento mediante los garabatos animados sobre la fotografía de la pareja de abuelos que, mediante intervenciones sobre la imagen, lloran y muestran sobre su cuerpo líneas animadas que indican agitación mientras se

[44] David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, p. 10.

[45] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*.

[46] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p. 116.

[47] Propp define la función como la «acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga». Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p. 32.

escucha el mugir lastimero de un vacuno.

El castigo no se limitará a la enfermedad de la pequeña, pues el texto indica que lo narrado ocurrirá más de una vez: «Entonces sucedió por primera vez, el abuelo enfermó de tristeza, de cáncer», lo que constituye otra prospección. La fotografía de la pareja de trabajadores muestra ahora a la figura masculina cubierta por tachaduras. Veremos la parte posterior de un pequeño camión del que sale una maraña de pelo que cae, y la puerta trasera del camión se cierra, mostrando una flor seca adherida para indicar que el vehículo traslada a un difunto. Posteriormente se ve a la figura femenina en compañía de las pequeñas, con la cabeza inclinada. En otra toma, la maraña de pelo se introduce en un cajón del secreter, en el que hay tela y mechones de pelo. El cajón se cierra. La situación descrita señala la muerte del abuelo.

En el mismo escenario del campo, en una toma general, una pequeña muñeca de trapo adulta juega con la muñeca-bebe que ha representado a la hija enferma. En un plano posterior se ve la figura que representa a la abuela sosteniendo las hojas que penden de un tallo. Los objetos escenificarán ahora el relato del destino de la hija sana que ha crecido, representada ahora por una muñeca de trapo que deja a su madre y hermana enferma cuando parte en un vehículo (otro juguete), dejando el campo.

Si bien las historias de los abuelos han sido narradas dando por sobreentendidas diversas acciones, este otro episodio ofrecerá un mayor número de acciones explícitas y, aunque involucrará siete personajes principales, manifiesta una redistribución de las «esferas de acción», conjunto de acciones que corresponden a cada uno de los siete roles identificados como característicos del relato maravilloso por Propp<sup>48</sup>.

En la historia de la hermana sana, último relato enmarcado, se puede observar lo que Propp denomina alejamiento reforzado (muerte del padre, unida al alejamiento del hogar), comentado en el filme por la vista panorámica de un cielo densamente nublado. En su alejamiento, la protagonista conocerá a un muñeco de tela, a quien le expresa su deseo de formar con él una familia: cuando le muestra un dibujo con niños y él enlaza su mano a la de ella (aceptando). Este personaje se presenta así como auxiliar, que ayudará a satisfacer la necesidad de la protagonista, la misma que tenían los abuelos: una familia, pero el narrador caracteriza esta historia de modo diferenciado, cuando en el libro se lee «1951. Esa fue la primera historia de amor».

Hasta ahora hemos identificado la recuperación de diversas funciones propias de los relatos maravillosos, pero también hemos identificado diferencias. Notaremos que, en los cuentos analizados por Propp, el matrimonio se presenta como premio a la realización de la tarea; mientras que, en el filme, el matrimonio constituye el medio para satisfacer la necesidad de los personajes de tener una familia. En el caso del relato de la hija sana, el matrimonio es el medio para satisfacer su necesidad de tener hijos y el marido será su auxiliar, cumpliendo también con el rol de donante aunque la historia se caracterice como primera historia de amor.

[48] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, pp. 91-92.

La escena festiva de esta otra boda reúne a los personajes sobrevivientes de las historias previas. A la celebración seguirá un plano detalle del libro abierto en el que veremos un dibujo a lápiz de dos aves con rostros humanos y, en la página contigua, las palabras «Vida, muerte, tristeza, alegría, tristeza, muerte», que ofrecen un condensado de las experiencias de la pareja, representada en el dibujo como dos aves humanizadas que, como la muñeca-secreter, participan de una mezcla de rasgos de dos seres distintos.

Mediante una serie de imágenes alegórico-simbólicas (una mariposa nocturna, un cielo nublado, la caída y daño de personajes-objetos, tachaduras sobre las fotografías, la toma en detalle de palabras escritas en el libro, cajas y cajones que se cierran), se narrará la muerte de los tres abuelos y la hermana enferma. En las imágenes se subraya la modalidad expresiva y simbólico-metáforica sobre la modalidad narrativa de las imágenes. Para exponer el estado emocional de la muñeca de trapo y de la muñeca-secreter se emplean tachaduras que cubren la fotografía de una novia y llegan a cubrir también la superficie y el rostro de la muñeca-secreter en su totalidad. En el escrito se indica la improbabilidad de que la muñeca de trapo tenga hijos. Veremos luego su enfrentamiento con la enfermedad (nuevo agresor), representada como una especie de extraña araña de tela y cabellos, con rostros fotográficos cambiantes (los de los personajes muertos). Este combate simbólico confronta la voluntad de la protagonista de tener hijos contra la muerte y señala la tarea difícil que ella misma se ha impuesto: ser madre, lo que es también su carencia por satisfacer.

Propp nota que no todos los cuentos tienen el mismo número de funciones, sino un núcleo regular<sup>49</sup>, y que, cuando un falso héroe no cumple una tarea (en este caso el abuelo materno), se introduce otro héroe (aquí, su hija), lo cual se verifica en el cortometraje.

El desenlace de la historia es precedido por el cese de la lluvia que ha invadido el interior, mojando a la araña monstruosa, lavando las «tachaduras» que

figuraban sobre la muñeca-secreter, el piso, los objetos y muros. Esa lluvia funciona como auxiliar y cesa poco a poco, mientras se escucha el canto de una voz infantil que antecede a la toma en plano americano de la muñeca de trapo sosteniendo en sus brazos a otra pequeña muñeca-bebé (con una cabeza similar a la de la muñeca-secreter) y saliendo parcialmente de un



Fotograma de *La casa triste*.

cajón por el que se asoman flores. A esta toma, le sigue otra que muestra de espaldas, en encuadre completo, al muñeco de tela construyendo edificaciones. Imágenes de felicidad y maternidad, denotada claramente por las fotografías de

[49] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p. 115.

una mujer que carga un bebé y de una niña que carga su muñeca que se muestran dentro de un cajón abierto. Sigue una toma panorámica del cielo que se despeja y que permite saber que la carencia ha sido satisfecha, reconociendo también a la heroína del relato: la madre.

Propp considera las motivaciones y atributos de los personajes: su análisis permitiría, para él, «una interpretación científica del cuento», pues en los atributos se manifiesta «la influencia de la realidad histórica»<sup>50</sup>, lo que los hace también elementos sumamente variables<sup>51</sup>. Nosotros los consideramos en la lectura analítica del filme.

## 2. Resultados: lectura y conclusiones

En *La casa triste*, el relato marco y los enmarcados corresponden a relatos maravillosos, y son los acontecimientos del relato marco los que afectan a los de los relatos enmarcados, difiriendo de la modalidad identificada por Roas a la que hemos hecho referencia al principio de este trabajo. Aquí, los elementos realistas son recursos para generar verosimilitud: entre ellos, se encuentran la inclusión de fotografías, recreación de ambientes y acontecimientos, un relato escrito en primera persona, el descubrimiento de documentos y el uso de ciertos elementos retóricos de la crónica, la inclusión de un hecho histórico y su reinterpretación escrita y escénica. Los elementos «maravillosos» involucran no solo la estructura de relatos maravillosos, también la animación y humanización de objetos, dibujos que contribuyen a la creación de personajes ficticios híbridos y alegórico-simbólicos, así como el uso de tropos y elementos retórico-poéticos, la inclusión de acontecimientos que vulneran la lógica y normas realistas y la interpretación de hechos vinculados a acontecimientos históricos como funciones de un relato mítico-maravilloso, tal como lo define Propp<sup>52</sup>.

En el filme, se presenta el relato maravilloso como una verdad guardada en la memoria familiar, lo cual posibilita una reinterpretación de lo histórico al mismo tiempo que confiere autoridad al narrador como guardián y portador de esa «verdad» (que es realmente un relato maravilloso). La inclusión de elementos realistas e históricos en una narración mítico-maravillosa es distinta aquí de la presencia de lo verosímil en lo fantástico y de lo histórico en lo mítico, propias del realismo mágico<sup>53</sup>.

Otro fenómeno que se destaca es la recurrencia en el uso de diadas, manifiesta en las parejas protagonistas, los personajes que participan de una doble naturaleza (el secreter-muñeca, el alfilerero-muñeca, las aves con rostros humanos), las hermanas gemelas, el relato dentro del relato, las oposiciones entre la vida y la muerte, las figuras del héroe y el falso héroe y del héroe y el agresor, los bandos opuestos en un combate. Elementos que corresponden a una estructura del doble, que ofrece variadas modalidades (dobles antagónicos, complementarios, idénticos, simétricos, etc.), incluyendo la del ser híbri-

[50] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, pp. 85, 101.

[51] Vladimir Propp, *Edipo a la luz del folklore* (Madrid, Fundamentos, 1982), *Las raíces históricas del cuento* (Madrid, Fundamentos, 1974) y *Folclore y realidad* (Madrid, Alianza Editorial, 2007).

[52] Respecto a la identificación del cuento mítico con el tipo de relatos analizados por Propp, él señala al respecto: «la palabra maravilloso debe ser reemplazada por otro término. Es muy difícil hallar uno y por eso dejamos provisionalmente [...] su antigua denominación [...]. Si se define a estos cuentos desde un punto de vista histórico merecen su antiguo nombre en la actualidad abandonado, de cuentos míticos». Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p. 116.

[53] «En el realismo mágico [...] el sentido de irrealidad se alcanza a través del asombro ante la realidad, sin destruirla. En vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica: personajes, cosas, acontecimientos, son reconocibles y razonables; lo que el escritor se propone es provocar sentimientos de extrañeza y se abstiene de aclaraciones racionales». Gloria Bautista, «El realismo mágico: historiografía y características» (*Verba hispánica: anuario del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, n°1, 1991), p. 21.

do, compuesto o integrado por dos entidades distintas y que figura en relación con la recuperación de algunos acontecimientos históricos.

En el cine de animación mexicano no son pocas las producciones que han incluido temáticas o asuntos históricos, abordados desde perspectivas variadas<sup>54</sup>, ni son pocas las obras culturales en el país en las que la identidad del ser se ha representado como estructurada por una dualidad y una hibridación. Estos fenómenos han sido analizados en relación con la pervivencia de estructuras ideológicas asociadas al tema de la Conquista y del mestizaje<sup>55</sup> y, aunque localizables en otras tradiciones culturales, han desempeñado un papel de enorme importancia en las interpretaciones de la identidad cultural mexicana a lo largo del tiempo, pues es ampliamente conocida la concepción dualista del ser mexicano que está contenida en la obra de Octavio Paz *El laberinto de la soledad* (1950) y que figura también en diversas obras literarias y artísticas, como el acrílico *La fusión de dos culturas* (1963), de Jorge González Camarena, el mural *Cortés y la Malinche* (1926), de José Clemente Orozco, y las obras literarias de Juan Rulfo<sup>56</sup>, Agustín Yáñez<sup>57</sup>, Mariano Azuela<sup>58</sup> y otros destacados escritores jaliscienses.

El siguiente fenómeno a considerar es la presencia de un conjunto de elementos religiosos que no solo se manifiestan en los hechos históricos recuperados. También están involucrados en valores y creencias implicados en el filme, en las palabras escritas, en acciones como negarse a matar o creer en el castigo divino por las faltas cometidas; incluso en el encuadre que se adopta en algunas tomas al observar a los personajes, la forma como se representan las tumbas, la perspectiva frente a los hechos del gobierno durante las guerras cristeras, la importancia que adquiere la familia tradicional, el sufrimiento como condición previa al gozo y la correlación que se establece entre el agua y la salvación (como alusión velada al símbolo religioso del bautismo).

A lo anterior se añade la humanización de las cosas al ser animadas e identificadas con personas en fotografías, miembros de una historia familiar y personajes de un hecho histórico (la guerra cristera), pues la humanización constituye una sistemática recurrente en el filme, que se hace manifiesta también en su título: *La casa triste*. Y debemos recordar que la humanización está

[54] La herencia prehispánica y «el trauma de la Conquista» en *Malapata* (Ulises Guzmán, 2000) y en *Catrina, Posada y la gran piedra* (José Ángel García Moreno, 2001), la recuperación de la tradición indígena en trabajos de Dominique Jornard, como *Cuentos purépechas* (1990), la migración en *Crónicas de Manhatitlán* (Felipe Galindo, 2000) y revisiones históricas en *La flauta de Bartolo o la invención de la música* (Paul Leduc, 1997). Ver La Redacción, «El repunte del cine mexicano de animación».

[55] Han sido atendidos por estudiosos como Tzvetan Todorov en *La conquista de América. El problema del otro* (México, Siglo XXI Editores, 1982), Ilán Stavan en *La pluma y la máscara* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993) y Edmond Cros en «La puesta en escena de la diferencia en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes» (*Trama y fondo: revista de cultura*, n.º. 20, 2006), pp. 7-13, «Foundations for a Sociocriticism. Methodological Presuppositions and Their Applications to *La región más transparente* by Carlos Fuentes», en Eduardo Forastieri-Braschi, Gerald Guinness y Humberto López Morales (eds.) *On the Text and the Context: Methodological Approaches to the Contexts of Literature* (San Juan Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1980), pp. 75-94, y en *Literatura, ideología y sociedad* (Madrid, Gredos, 1986). Fenómenos no solo presentes en textos del pasado; también presentes, según los últimos dos autores, en diversas obras de escritores mexicanos del siglo XX de gran influencia cultural, como Octavio Paz y Carlos Fuentes, unidos a interpretaciones psicoanalíticas de la identidad cultural nacional.

[56] Juan Manuel Rodríguez Penagos, «Juan Rulfo y el ensueño del tiempo» (*Mal-Estar e Subjetividad*, vol. III, no 1, marzo de 2003), pp. 130-150; Roberto Cantú, «De nuevo el arte de Juan Rulfo: *Pedro Páramo* reestructura(n)do» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 42-423, 1985), pp. 305-354.

[57] Sergio Guillermo Figueroa Buenostro, «Algunos aspectos narrativos y temáticos en *Las tierras flacas*» (en *Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2018), pp. 129-142.

[58] Stanislas Mbassi, *Aproximación socio-crítica a Los de debajo de Mariano Azuela* (Tesis Doctoral inédita, Granada, Universidad de Granada, 2013).

vinculada a corrientes de pensamiento humanistas de muy diverso tipo, pero que en el filme está unida a otros fenómenos indicativos de una ideología específica y que corresponde al contexto de producción del corto, cuando la orden franciscana<sup>59</sup> tuvo y sigue teniendo un papel socio-cultural considerable, como orden fundadora de diversos asentamientos y resguardante de figuras de culto religioso significativas en la zona del centro-occidente del país.

Tanto desde la perspectiva que ofrecen Mariño como Roas, como desde la de quienes, como Todorov, distinguen claramente lo fantástico de lo maravilloso, la narración cinematográfica analizada corresponde al relato maravilloso, pese a la presencia de las referencias históricas y a recursos que buscan establecer la verosimilitud de lo narrado. No es solo debido a la técnica de animación que se emplea, sino también porque en el filme se hace uso de personajes que poseen rasgos de seres híbridos y se verifica la humanización de los objetos, el uso de recursos alegórico-simbólicos y la inclusión de acciones y hechos sobrenaturales o paranormales. El dominio del relato mítico-maravilloso al relatar una historia familiar y colectiva es demostrable también porque en el cortometraje figuran explícitamente numerosas funciones definidas por Propp, aunque otras quedan implícitas y se redistribuyen las esferas de acción por él identificadas. Sin embargo, muchas de esas variantes fueron también consideradas por el investigador ruso, quien, además, destaca que: «... se deben definir la funciones sin tener en cuenta la identidad de aquél que las realiza [...] ni la forma en que se rellenan»<sup>60</sup>. Propp admite que la cadena de funciones está sujeta a transformaciones<sup>61</sup>, que son más importantes aquí por tratarse de un filme contemporáneo que tiene autoría y no de un relato de tradición oral.

Los cambios entre el esquema analizado por Propp y los que ofrece el filme son significativos, porque podemos notar que la carencia es aquí tener una familia, tener hijos. La obra da prioridad a las figuras femeninas, una de las cuales se presenta como protagonista-heroica (la madre), otra como narradora ficcionalizada (muñeca-mueble) y otras como personajes secundarios: primera heroína (primera abuela), falsa heroína que no combate, pero da vida (segunda abuela), víctima (hermana enferma) y personaje buscado (hija). Las figuras masculinas ofrecen una diversidad de roles que van desde la figura del héroe (primer abuelo), falso héroe que no combate y da vida (segundo abuelo) hasta el auxiliar-donante (padre). Al mismo tiempo, no es menos importante que se representen roles de género extremadamente convencionales, pues las figuras femeninas están asociadas a labores como la costura (muñeca-alfilerero), labores del campo, pero sobre todo al papel de esposa y madre. Además, los agresores son el gobierno opuesto al clero, así como una figura alegórica-simbólica que representa la muerte. Uno de los auxiliares descende, literalmente, del cielo (la lluvia), mientras que las funciones de los mandatarios las desempeñan varios personajes explícitos (el clero y el gobierno) y otro tácito (un mandatario al que responde el rechazo a matar y la necesidad de la multiplicación de la especie). El matrimonio no

[59] Aunque el humanismo franciscano se orientó a la educación, puesta en práctica del pensamiento utópico y rescate de las humanidades, se va a manifestar también en la importancia otorgada a la estructura familiar, al concepto de su fundador que consideraba hermanos y humanizaba a todos los seres en su *Cantico delle creature*. Antonio José Echeverry Pérez, «Franciscanos, tras ideales utópicos» (*Historia y Espacio*, n° 28, vol. 3, 1007), pp. 65-91.

[60] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, p. 75.

[61] Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, pp. 115-116.

es la recompensa, sino el medio para lograr una familia, hijos, que son aquí la necesidad principal. Estos elementos son indicativos de la ideología vehiculada en el filme.

Otros elementos que han sido ampliamente estudiados en obras mexicanas y que figuran en el filme son las representaciones de la muerte como figura alegórica y las representaciones de una temporalidad que no corresponde a las concepciones lógico-lineales del devenir. Entre las representaciones de la Muerte se encuentra la «Catrina», que José Guadalupe Posada retoma para uno de sus grabados y que reaparece en un mural de Diego Rivera, *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. El tema, considerado representativo de lo popular mexicano, figura incluso en la obra inacabada *¡Que viva México!* (1931), de Sergei Eisenstein, y reaparece en filmes como *El ahijado de la muerte* (Norman Foster, 1946), *La muerte enamorada* (Ernesto Cortázar, 1951), *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960), e incluye el cine de animación: *¡Hasta los huesos!* (2001), de René Castillo, y *La leyenda de la Nahuala* (2007), de Ricardo Arnaiz. Sobre el tiempo mítico en la cultura mexicana, se pueden referir *Tiempo mexicano* (1978) y *Nuevo Tiempo Mexicano* (1995), de Carlos Fuentes, así como *La filosofía náhuatl* (1956,) de Miguel León Portilla, y el trabajo de Jean-Marie Gustave Le Clézio, *El sueño mexicano o el pensamiento interrumpido* (2012), obras que ofrecen destacadas aportaciones sobre el tema y su relación con la configuración popular de una identidad nacional, promovida a lo largo del siglo XX por el partido político gobernante.

En el cortometraje, la mediatización de recuerdos colectivos diluye la diferencia entre el recuerdo colectivo subjetivado de un hecho histórico y la interpretación del hecho como acontecimiento mítico-maravilloso que se presenta integrado en el relato de la memoria familiar, relato este cuya veracidad se busca validar mediante estrategias narrativas específicas.

La familia, estructurada de modo tradicional, es mitificada al representarla como protagonista del relato maravilloso en el que la principal necesidad es la pervivencia de la especie: se destaca la madre como figura heroica, la muerte y su antesala (la enfermedad) como agresores y el castigo por una falta que solo logra superar la figura femenina sufriente cuya única aspiración y necesidad es ser madre.

Las referencias históricas del filme, al ser ubicadas en el contexto temporal y geográfico de producción del cortometraje, permiten identificar otros elementos y fenómenos sociales nacionales que dejan huellas en el filme, ya que con el ascenso del PAN (Partido Acción Nacional) a la presidencia del país, se suscitó un movimiento de reivindicación de los cristeros y el tema volvió a ser asunto frecuente en el periodo, con matices específicos que adoptaban una perspectiva religiosa<sup>62</sup>, fortalecida en el país, al encontrarse en el poder grupos conservadores<sup>63</sup>.

Renée de la Torre ha observado que desde finales del siglo XX tuvo lugar en México, por parte del clero, «una centralización del poder eclesial, un acti-

[62] Hasta 1988, México contaba con cuatro beatos católicos. En el periodo se sumarían cincuenta más, todos cristeros. A esto se añade que el presidente en funciones expresara públicamente la supuesta participación de su padre como correo cristero en el periódico mexicano *El Universal*, el 7 de febrero de 2009. Damián López, «La guerra cristera (México, 1926-1929). Una aproximación historiográfica», p. 37.

[63] «[...] a partir la segunda mitad de los años ochenta, la iglesia católica emprende una pastoral electoral [...]. Esta acción, donde la iglesia asumió jugar un papel decisivo sobre el rumbo político del país, va desarrollando una teología electoral, mediante la cual insta a los católicos a participar en las elecciones, pues no votar es un pecado cristiano. La concientización por la democracia va adquiriendo un tinte teológico, pues no se instruye sobre cualquier voto libre, sino que busca modelar el voto del cristiano favoreciendo a aquellos partidos y políticos que concuerden con los valores de la iglesia católica». Renée de la Torre, «La Iglesia Católica en el México contemporáneo» (*L'Ordinaire des Amériques*, n° 210, 2008), pp. 27-46. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/orda/2616>> (12/08/2017).

vismo en la esfera de la política electoral, se fortalecieron las posiciones conservadoras en torno a temas de familia, sexualidad y el derecho a la vida [...]»<sup>64</sup>. Sobre el último punto, la investigadora destacará la influencia que el papado ejerció con « [...] su cruzada en contra de la 'cultura de la muerte' »<sup>65</sup>. La difusión de esta ideología desde el Estado y mediante los aparatos ideológicos de estado volvería nuevamente asunto de controversias álgidas temas como el aborto, el uso de anticonceptivos, los matrimonios homosexuales e, incluso, la emancipación femenina, poniendo en relevancia la familia tradicional y la protección a los hijos, incluso los no nacidos.

Pese a que los elementos ideológicos identificados guardan una relación estrecha con el contexto específico de producción del filme, no podemos ignorar que, en el cortometraje estudiado, se ofrece una representación específica de un hecho que ha tenido representaciones escritas constantes a lo largo del tiempo, principalmente en textos históricos y literarios, que han establecido un canon de construcciones. A su vez, el filme aporta un esquema para futuras representaciones de los acontecimientos históricos, por lo que no podemos ignorar su papel en la construcción de representaciones sociales e ideológicas que se difunden a los públicos a través de la cinematografía.

Sobre esto último, Julián Woodside ha estudiado la forma en que el cine de animación ha desempeñado un papel significativo en la «construcción de narrativas oficiales en México»<sup>66</sup>. Fenómeno que se explica, en parte, por las características concretas que en el país tiene actualmente la producción filmica y respecto a la cual se ha señalado: «La composición del financiamiento de las producciones ha cambiado significativamente: mientras que a principios de la década de 1990 menos de 20% eran financiadas con fondos públicos, en 2008 estas representan 80% del total»<sup>67</sup>. Datos significativos si consideramos la incidencia que las ideologías del Estado pueden tener de manera directa o indirecta en las producciones cinematográficas<sup>68</sup>.

Estamos de acuerdo con Burguera cuando señala que la proliferación de este tipo de filmes responde a «una reacción frente al pensamiento científico»<sup>69</sup>, pues los relatos maravillosos permiten explorar inquietudes que no encuentran expresión en el pensamiento racionalista actual, pero el estudio a partir de las aportaciones metodológicas adoptadas nos permite identificar una variación estructural en las modalidades que pueden ofrecer los relatos enmarcados y la destacada vinculación del filme con el entorno socio-histórico y cultural de su producción filmica, así como sus dominantes ideológicas y su papel como medio de difusión de ideologías oficiales, que vehicula a través de la ficción y la reinterpretación de los acontecimientos históricos.

[64] Renée de la Torre, «La Iglesia Católica en el México contemporáneo».

[65] Renée de la Torre, «La Iglesia Católica en el México contemporáneo».

[66] Julián Woodside, «Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación», pp. 65-84.

[67] Jorge Mario Martínez Piva, Ramón Padilla Pérez, Claudia Schatan Pérez y Verónica Vega Montoya, *La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor* (México, CEPAL, 2010), pp. 29-30.

[68] Sobre el tema se puede consultar: Diego Zavala Scherer, «Mitificación/desmitificación en Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución (2010), proyecto de animación industrial en Jalisco, México», (*El ojo que piensa*, n° 3, 2011), p. 15.

[69] Juan José Burguera, *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico*, p. 25.

## FILMOGRAFÍA

- El gabinete de Jan Svankmajer* (*The Cabinet of Jan Svankmajer*, Stephen y Timothy Quay, 1984).
- Jabberwocky* (Jan Švankmajer, 1971)
- La calle de los cocodrilos* (*Street of Cocodriles*, Stephen y Timothy Quay, 1986)
- La casa triste* (Sofía Carrillo, 2013)
- Renaissance* (Walerian Borowczyk, 1964)

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2008).
- AURRECOECHEA, Juan Manuel, *El episodio perdido. Historia del cine mexicano de animación* (México, Cineteca Nacional, 2004).
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel, *Análisis del film*. (Barcelona, Paidós, 1990).
- BAUTISTA, Gloria, «El realismo mágico: historiografía y características» (*Verba hispánica: anuario del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, nº1, 1991), pp. 19-26.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1994).
- BHARTIYA, Abhilasha, «*Stop Motion*. A Study on the Most Usefull Technique of Experimental Animation» (*Shrinkhala*, vol., II, febrero de 2015), pp. 1-8. Disponible en: <<http://www.socialresearchfoundation.com/upoadreserchpapers/3/43/1505210537511st%20abhilasha%20malviya.pdf>> (14/08/2017).
- BURGUERA ROZADO, José, *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico* (Tesis Doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, 2015).
- CANTÚ, Roberto, «De nuevo el arte de Juan Rulfo: *Pedro Páramo* reestructura(n)do» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 42-423, 1985), pp. 305-354.
- CASTRO, Karina y SÁNCHEZ, José, *Dibujos animados y animación* (Quito, CIESPAL, 1999).
- CROS, Edmond, «La puesta en escena de la diferencia en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes» (*Trama y fondo: revista de cultura*, nº. 20, 2006), pp. 7-13.
- , «Foundations for a Sociocriticism. Methodological Presuppositions and Their Applications to *La región más transparente* by Carlos Fuentes», en Eduardo Forastieri-Braschi, Gerald Guinness y Humberto López Morales (eds.), *On Text and Context. Methodological Approaches to the Contexts of Literature* (San Juan Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1980), pp.75-94.
- , *Literatura, ideología y sociedad* (Madrid, Gredos, 1986).
- EACHEVERRY PÉREZ, Antonio José, «Franciscanos, tras ideales utópicos» (*Historia y Espacio*, nº 28, vol. 3, 1007), pp. 65-91.
- FIGUEROA BUENROSTRO, Sergio Guillermo, «Algunos aspectos narrativos y temáticos en *Las tierras flacas*», en *Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2018), pp. 129-142.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III* (Barcelona, Lumen, 1989).

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (Valladolid, Castilla Ediciones, 2007).
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid, Gredos, 1992).
- LA REDACCIÓN, «El repunte del cine mexicano de animación» («Cultura y Espectáculos», *Proceso*, 29 de mayo de 2002). Disponible en: <<http://www.proceso.com.mx/242212/reportaje-el-repunte-del-cine-mexicano-de-animacion>> (2/08/2017).
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y Significado* (Buenos Aires, Alianza Editorial, 1986).
- LÓPEZ, Damián, «La guerra cristera (México, 1926-1929). Una aproximación historiográfica» (*Historiografías*, nº 1, 2011), pp. 35-52.
- LUCKÁS, Georg, «Das Problem des untragischen Dramas» (*Die Schaubühne*, nº 7, 1911), pp. 231-234
- MARIÑO ESPUELAS, Alicia, «Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico», en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.) (Madrid, Asociación Cultural Xatafi-Universidad Carlos III de Madrid, 2009). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, pp. 40-54.
- MARTÍNEZ PIVA, Jorge Mario, PADILLA PÉREZ, Ramón, SCHATAN PÉREZ, Claudia y VEGA MONTOYA, Verónica, *La industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global de valor* (México, CEPAL, 2010).
- MBASSI, Stanislas, *Aproximación sociocrítica a Los de debajo de Mariano Azuela*, (Tesis Doctoral inédita, Granada, Universidad de Granada, 2013).
- MEYER, Jean, *La Cristiada*. (México, Siglo XXI Editores, 1973).
- NAVARRO HERRERA, Cecilia Mónica, *El drama urbano en el cine animado de Carlos Carrera: análisis del cortometraje «El héroe»* (Tesis de Maestría, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004).
- NOVEL MONROY, Noemi, *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*, (Tesis Doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008).
- ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (Madrid, Páginas de Espuma, 2011).
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento* (Madrid, Fundamentos, 1974).
- , *Las raíces históricas del cuento* (Madrid, Fundamentos, 1974).
- , *Edipo a la luz del folklore* (Madrid, Fundamentos, 1982).
- , *Folclore y realidad* (Madrid, Alianza Editorial, 2007).
- RODRÍGUEZ BERMÚDEZ, Manuel, *Animación: una perspectiva desde México* (México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2007).
- RODRÍGUEZ PENAGOS, Juan Manuel, «Juan Rulfo y el ensueño del tiempo» (*Mal-Estar e Subjetividad*, vol. III, no 1, marzo de 2003) pp. 130-150.
- STAVAN, Ilán, *La pluma y la máscara* (México, Fondo de Cultura Económica, 1993).
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica* (México, Premiá, 1987).
- , *La conquista de América. El problema del otro* (México, Siglo XXI Editores, 1982).
- TORRE, Renée de la, «La Iglesia Católica en el México contemporáneo» (*L'Ordinaire des Amériques*, nº 210, 2008), pp. 27-46. <<http://journals.openedition.org/ordea/2616>> (12/08/2017).

- VARGAS RODRÍGUEZ, Juan Carlos, «Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio 2000-2014 tendencias y rutas temáticas» (*Historia y espacio*, n°46, 2016), pp. 223-263.
- VIDAL ORTEGA, M., *Contribución de la animación cinematográfica, el desarrollo del trucaje cinematográfico y los efectos especiales en el cine contemporáneo* (Tesis Doctoral inédita, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008).
- WOODSIDE, Julián, «Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación» (*Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, n° 36, vol. XVIII, invierno de 2012), pp. 65-84. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31624694005>> (22/06/2017).
- ZAVALA SCHERER, Diego, «Mitificación/desmitificación en Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución (2010), proyecto de animación industrial en Jalisco, México», (*El ojo que piensa*, n° 3, 2011), p. 15.

**Recibido:** 25 de marzo de 2018

**Aceptado para revisión por pares:** 11 de octubre de 2018

**Aceptado para publicación:** 12 de febrero de 2019



# NO FUTURE / NO HOPE / NO NARRATIVE? VÍCTOR GAVIRIA Y SUS PELÍCULAS RODRIGO D: NO FUTURO, LA VENDEDORA DE ROSAS Y SUMAS Y RESTAS<sup>1</sup>

No future / No hope / No narrative: Víctor Gaviria and his films  
*Rodrigo D: No futuro, La vendedora de rosas, and Sumas y restas*

ROBERTO PONCE CORDERO<sup>a</sup>

Universidad Nacional de Educación

DOI: 10.15366/secuencias2018.48.005

## RESUMEN

El cine del colombiano Víctor Gaviria, desde su debut como director, *Rodrigo D: No futuro* (1990), hasta su *magnus opus* sobre el fenómeno social del narcotráfico en Medellín, *Sumas y restas* (2005), pasando por el que es, probablemente, su largometraje más conocido, *La vendedora de rosas* (1998), pone en crisis la distinción entre los terrenos de la realidad y de la ficción o, en otras palabras, entre los de lo representado y su representación. En ese sentido, la obra de Gaviria problematiza el concepto de representación en sí. En este artículo se argumenta que esto se debe a que el proyecto artístico de Gaviria involucra una constante reflexión acerca de cómo representar una realidad que, como la realidad violenta y descarnada de las comunas de Medellín, es, en última instancia, irrepresentable. Partiendo de una lectura en reversa de las tres películas arriba mencionadas, que va del filme cronológicamente más reciente hasta el que inauguró la carrera del cineasta colombiano, se sugiere, además, que la verdadera novedad de la obra de Gaviria está en que, para dar cuenta de una situación de marginalidad absoluta en la periferia de la periferia, el director recurre a un modelo que no es ni siquiera uno de representación, sino, más modesta, pero también más radicalmente, uno de autorrepresentación de contenido narrativo relativamente bajo, pero de altísima carga afectiva, de los sujetos más abyectos del Medellín de fines del siglo XX, esos que carecen de futuro, de esperanza y hasta de narrativas.

**Palabras clave:** Cine colombiano, Víctor Gaviria, Medellín, narconarrativa, marginalidad, autorrepresentación, actores naturales

## ABSTRACT

Starting with his directorial debut, *Rodrigo D: No futuro* (1990), until his *magnus opus*, *Sumas y restas* (2005) –on the social phenomenon of narcotraffic in Medellín–, passing through what is arguably his best-known feature film, *La vendedora de rosas* (1998), the films of the Colombian director Víctor Gaviria put the distinction between the realms of reality and fiction in crisis, as well as the distinction between representation and what is represented. In this sense, Gaviria's work challenges the whole notion of representation itself. In this article, I argue that this is due to the fact that Gaviria's artistic project involves a permanent reflection on how to represent a reality that is, in the end, impossible to represent, such as the case of the violent reality of Medellín's slums. Reading the three aforementioned films in reverse, starting with the most recent one and ending with the one that launched the director's cinematic career, I suggest that the real contribution of Gaviria to film history is that, in order to consider the living experiences of those living in extreme marginality, at the periphery of the periphery, he recurs to a model that is not based on representation but on auto-representation. This model has almost no narrative content, but it is highly affective, including the most wretched subjects of Medellín at the end of the 20<sup>th</sup> Century, those subjects who lack future, hope, and even narratives.

**Keywords:** Colombian cinema, Víctor Gaviria, Medellín, narconarrative, marginality, auto-representation, natural performers

[a] **Roberto Ponce Cordero** (robertoponcecordero.com), nacido en Guayaquil, es docente e investigador de la Universidad Nacional de Educación (UNAE) de Azogues, Ecuador. Tiene un Doctorado en Literatura y Estudios Culturales de la Universidad de Pittsburgh y una Maestría en Historia y Literatura de la Universidad de Hamburgo. Ha dictado clases en universidades de Ecuador y Estados Unidos, participado en conferencias académicas en Ecuador, Estados Unidos, Brasil y Alemania y publicado artículos sobre violencia de género, cine y narrativa latinoamericana, entre otros temas. En años recientes, ha trabajado como Coordinador Académico de la UNAE y como Director Nacional de Mejoramiento Pedagógico del Ministerio de Educación de Ecuador, institución en la que también se desempeñó como asesor del Ministro y del Viceministro de Educación. E-mail: roberto.ponce@unae.edu.ec

[1] Este texto es el ganador del II Premio Alberto Elena de Investigación en Cines Periféricos, convocado por el grupo de investigación TECMERIN (Universidad Carlos III de Madrid) y *Secuencias. Revista de historia del cine* y fallado el 10 de abril de 2018. El jurado, compuesto por Pilar Carrera (TECMERIN), Asier Gil (TECMERIN) y Mirito Torreiro (TECMERIN/*Secuencias*), señaló del texto galardonado: «El artículo destaca por su aproximación a los espacios entre la ficción y el documental desde donde se problematiza la posibilidad de representar lo irrepresentable. Para ello toma tres películas en las que el director colombiano Víctor Gaviria se aleja de ciertos planteamientos narrativos con el fin articular unas propuestas más radicales de autorrepresentación en las que aquellas comunidades marginales adquieren una voz propia». Recibir el premio incluye la publicación del texto ganador en *Secuencias. Revista de historia del cine*.

Pocos cineastas latinoamericanos —y, ciertamente, ningún otro cineasta colombiano— han alcanzado el enorme grado de reconocimiento crítico y académico del que disfruta, a nivel internacional, el paisa Víctor Gaviria<sup>2</sup>.

Nacido en Medellín en 1955, este director, que en su vida también ha sido poeta y que, durante su juventud, cursó estudios de Psicología en la Universidad de Antioquia, tiene en su haber una serie de filmes documentales, pero su reputación se basa, realmente y sin duda, en los tres primeros largometrajes que realizó, todos ellos pertenecientes, al menos a primera vista, al orden de la ficción: *Rodrigo D: No futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2005)<sup>3</sup>.

Ahora bien, el hecho mismo de tener que recalcar, en la oración precedente, que estas tres cintas constituyen «al menos a primera vista» narrativas ficcionales apunta ya, de por sí, hacia uno de los aspectos históricamente más enfatizados en la recepción de la obra de Gaviria, es decir, hacia la forma en la que esta parece ocupar un punto medio entre la ficción y el documental. De hecho, y de manera más radical aún, es posible decir que el cine del colombiano *invalida* el uso de términos clasificatorios como *ficción* y *documental* para dar cuenta de su producción artística.

En efecto, y en palabras del mismo director, en sus películas «[l]a ficción es el rodeo que hacemos a través de la imaginación para llegar a la verdad de lo que está aquí mismo, a la verdad de la elusiva realidad nuestra de todos los días». Más aún, y como para deconstruir de entrada la diferencia entre lo que es real y lo que es ficticio, Gaviria afirma que en su obra

[l]a ficción no está, como el periodismo, detrás de los hechos. La ficción nos pone delante, primero que todo, a los personajes: Leidy, Marta, Mónica, Andrea [las protagonistas de *La vendedora de rosas*]... Su singularidad y su particularísimo punto de vista. La ficción quiere saber lo que ellos piensan cuando hacen lo que hacen, lo que piensan y lo que sienten los personajes cuando están en escena<sup>4</sup>.

Así, el proyecto específico de representación estética de Gaviria no solo dificulta la clara distinción entre los terrenos de la realidad y de la ficción o, en otras palabras, entre los de lo representado y su representación, sino que también, al hacerlo, problematiza el concepto de representación en sí. Después de todo, una lectura posible del cine *gaviriano* es la de que este, en su conjun-

circunstanciales y presupuestarias. Además, los tres filmes son tan diferentes que no deben ser forzados a pertenecer a un mismo corpus, más allá del que les da el haber sido dirigidos por la misma persona.

Adicionalmente, es importante mencionar que, en 2016, es decir, doce años después de *Sumas y restas*, Gaviria estrenó su siguiente y hasta ahora último largometraje, titulado *La mujer del animal*, que se basa en un hecho de abuso sexual de la vida real y constituye, en cierta medida, la película *de violencia de género* del director. Por tratarse de una película que, a decir del mismo Gaviria, habla de un Medellín en el que la criminalidad es muy distinta a la de los años noventa del siglo XX, y el contexto del negocio de la producción y distribución de la droga no tiene la relevancia que tiene en las aquí estudiadas, se ha optado de manera consciente por dejarla de lado en este ensayo, que es dedicado al corpus *gaviriano* más propiamente narconarrativo. Ver «*La mujer del animal*, la película más polémica y oscura de Víctor Gaviria» (*Semana*, 9/03/2016). Disponible en: <<https://www.semana.com/cultura/articulo/la-mujer-del-animal-pelicula-de-victor-gaviria/492246>> (30/12/2018).

[4] Fernando Cortés, «Víctor Gaviria por Víctor Gaviria» (*Revista Número*, n° 18, 1999). Disponible en: <<http://escriturasunivalle.blogspot.com/2009/03/victor-gaviria-por-victor-gaviria.html>> (30/12/2018).

[2] En un artículo sobre el cine del director colombiano, John Beverley incluso se permite la siguiente (algo hiperbólica y, por descontado, intencionalmente polémica) afirmación: «En mi opinión los únicos proyectos realmente originales en el cine contemporáneo son los de Gaviria y Lars von Trier y el grupo Dogme en Dinamarca». John Beverley, «Los últimos serán los primeros»: Notas sobre el cine de Víctor Gaviria» (*OsaMayor*, n° 15, 2003), p. 33.

[3] Por razones que se intentará hacer evidentes a lo largo de este ensayo, prefiero no referirme a estas tres obras usando el concepto de *trilogía*, dado que dudo que este pueda ser aplicado a ellas sea por el lado de la intencionalidad autoral o sea por el lado de la recepción posible de cada una o de las tres en su conjunto. En otras palabras, el hecho de que Gaviria haya filmado esas tres películas de manera relativamente encadenada (con ocho años de diferencia entre las dos primeras y seis entre las dos últimas) nada tiene que ver, en mi opinión, con su intención de crear una *trilogía* compacta, sino con cuestiones

to, constituye una continua reflexión acerca de cómo representar una realidad que, como la realidad abyecta de las comunas de Medellín —y, por extensión, la de otros puntos de especial densificación de la violencia en el sur global— es, seguramente, en última instancia, irrepresentable.

Y es precisamente dicho carácter abyecto de las comunas o, quizás mejor, su carácter de manifestación palpable de la existencia de un verdadero *Ausnahmezustand* permanente —para tomar prestado un conocido término de Walter Benjamin—, es decir, de la necesaria existencia, en el corazón mismo de la civilización, de un mundo en condiciones de exterioridad total con respecto a la ley y al sistema burgués occidental del ordenamiento de las cosas orientado al progreso, el que hace que la representación de sujetos tan radicalmente marginales como los personajes de Gaviria sea una empresa condenada, de entrada, al fracaso. Al fin y al cabo, la representación de ese tipo de sujetos como tales, más allá de las caricaturas, de los clichés o de las aproximaciones intelectuales, etnológicas, sociológicas, periodísticas, filantrópicas, *violéntologas* y demás —todas las cuales tienen en común un tono fascinado pero en definitiva paternalista, basado en la conciencia de la superioridad estructural de la letra— constituiría ya su articulación estético-narrativa en el orden de la ley y, por ende, la pérdida de su misma condición vital, la de la marginalidad. En otras palabras, y para traer a colación las conclusiones de un canónico ensayo de Gayatri Spivak, así como para parafrasear su título, la existencia de los sujetos reducidos a la nuda vida en los márgenes no solo es ruidosa sino, de hecho, escandalosa, no obstante de lo cual, el subalterno, por su misma condición de tal, no puede hablar<sup>5</sup>.

El cine de Gaviria, sin embargo, se caracteriza justamente por no caer en la trampa de los acercamientos paternalistas hacia el sujeto marginal arriba mencionado, a diferencia de tantos otros artistas y comentaristas culturales latinoamericanos<sup>6</sup>. Donde estos acercamientos piensan todos, con mayor o menos énfasis y con acentos ligeramente diversos, al sujeto marginal como problema social y, a la vez, como objeto de estudio susceptible a la redención, Gaviria *se niega a buscar las causas y los efectos*, como también, por descontado, a predicar soluciones mesiánicas a la injusticia y a la violencia. Lejos de ello, Gaviria intenta crear un modelo de representación alternativo que le permita al subalterno, si no hablar, al menos expresar lo inevitable, o lo innegable, de su estar físicamente en el mundo por medio de un cuerpo que es, a la vez, el recipiente y el referente de lo único que le queda, es decir, la mera existencia o, para usar otra vez el término agambiano, la vida nuda<sup>7</sup>.

De hecho, el proyecto de representación de Gaviria es hasta tal punto alternativo que, en cierta forma, no es ni siquiera uno de representación, sino, más modesta, pero también más radicalmente, uno de apertura de espacios de autorrepresentación en los que los jóvenes que *no nacieron pa' semilla* —para hacer alusión al título de la colección de relatos *nonfiction* de Alonso Salazar de 1990— puedan expresarse desde sus experiencias vitales<sup>8</sup>.

Así, trabajando con un medio tan costoso, tan ligado a las industrias de la producción y de la distribución y, por lo tanto, tan excluyente *a priori* como es

[5] Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak?», en *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana, University of Illinois Press, 1988), pp. 271-313.

[6] Piénsese, para quedarnos en el terreno de lo cinematográfico, en *Nosotros los pobres* (1948) del mexicano Ismael Rodríguez o, para citar ejemplos más recientes pero igual de exitosos, en *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu y en *Ciudad de dios* (*Cidade de Deus*, 2002), de los brasileños Fernando Meirelles y Kátia Lund. No hay que olvidar, además, que el mismo cine de Gaviria puede ser leído como una reacción creativa al ciclo de la así llamada *pornomiseria* de los setenta, cuando en Colombia se filmaban filmes que, como *Gamin* (1978), de Ciro Durán, parecían ya deliberadamente explotar la catástrofe social y política del país para apelar a los impulsos filantrópicos de cierta parte de la intelectualidad del mundo *desarrollado* y, así, acceder a una cierta recepción internacional.

[7] Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, Stanford University Press, 1998).

[8] Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla: La cultura de las bandas juveniles de Medellín* (Bogotá, CINEP, 1990).

el del cine, y filtrando la así llamada *realidad* por una instancia de ficcionalización —pero sin llegar al polo de eso que, en el discurso coloquial, es la llamada *ficción*—, Gaviria consigue o, por lo menos, intenta conseguir documentos audiovisuales de un contenido narrativo relativamente bajo, pero de altísima carga afectiva y en los que los sujetos que sobreviven enteramente fuera de la ley son capaces, por una vez, de dejar constancia de lo que es la vida *en su ley*, para usar un término coloquial que, aquí, parece resultar pertinente.

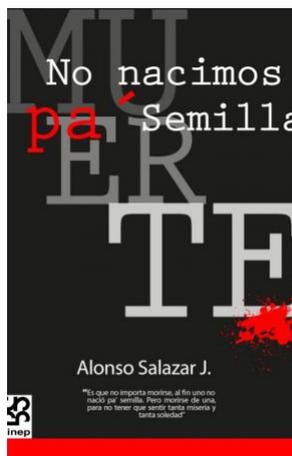
Por supuesto, el recurso principal de Gaviria para abrir espacios a la auto-representación marginal o para crear la sensación de la existencia de esta es el uso de los actores naturales, reminiscencia del neorrealismo italiano de la posguerra<sup>9</sup>.

En efecto, en todas las películas de Gaviria —incluida *Sumas y restas*, que, como se verá más adelante, es la cinta del colombiano que más se asemeja a las narrativas tradicionales de Occidente en sus vertientes cinematográficas, es decir, al cine narrativo convencional y comercial al uso—, los personajes de la diégesis son interpretados por sujetos marginales *verdaderos* carentes de toda experiencia actoral previa que viven, en el plano de lo *real*, en circunstancias iguales o similares a las de los roles que desempeñan en la pantalla.

Más aún, el elemento marginal no es simplemente cosmético en la obra de Gaviria, sino que tiene un carácter constitutivo, ya que, incluso en *La vendedora de rosas*, los actores naturales no se limitan a hablar *verídicamente* y a aparentar *verídicamente* quiénes son en el contexto de un guion y de un esquema de dirección prefabricado. Por el contrario, la técnica *gaviriana* consiste en establecer puntos de contacto con dichos actores naturales en primer lugar, para luego dejar que sea a través del diálogo entre ellos y el director como surjan las ideas para las diferentes escenas de cada uno de los filmes. Con respecto a *La vendedora de rosas*, por ejemplo, Gaviria ha declarado:

Todo consistía en entrevistar, porque este tipo de películas se hace así, entrevistando a la gente... En todos esos detalles y detalles uno va acumulando y absorbiendo cosas. Ah, nosotros grabábamos en video todo, no sé cuántos casetes, hermano... tanto las entrevistas como los ensayos. Y unas buenas secretarías nos pasaban todo eso; teníamos una mano de páginas, no sé, como 600, de entrevistas y entrevistas. Ahí está todo, nosotros no inventamos nada<sup>10</sup>.

Ciertamente, esto puede parecer un detalle baladí, dado que incluso para el cine de Hollywood es de rigor enfatizar la importancia de lo colectivo en la creación cinematográfica. La diferencia reside, no obstante, en que en este caso se trata de dos estratos —el intelectual y el marginal/abyecto— tan mutuamen-



Portada del libro *No nacimos pa' semilla*, de Alonso Salazar.

[9] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009), pp. 189-191.

[10] Fernando Cortés, «Victor Gaviria por Víctor Gaviria».

te excluyentes que la existencia de un diálogo presupone la adopción de, al menos, ciertos aspectos del código fuera del código sociocultural hegemónico, de esa ley fuera de la ley que representa el mundo de la marginalidad radical:

Quando hicimos *Rodrigo D* [...] nosotros vivimos, no, convivimos con esos muchachos. Allí había un territorio muy especial que existía gracias a la droga. [...] Lo que hacíamos era fumar marihuana con los muchachos. Eso fue lo que nos hizo sus amigos. [...] Sin marihuana no conversas desde el mismo punto de vista de ellos, debido a que nosotros habíamos estudiado y porque teníamos y habitábamos un lugar distinto al de ellos. El único lugar en el que estábamos en el mismo nivel era el de la marihuana. [...] Mediante la droga, ellos y nosotros nos volvimos hermanos y *a partir de allí pudimos hacer la película* [el énfasis es nuestro]<sup>11</sup>.

En cierta forma, este es el quid de la radicalidad de la obra de Gaviria: Lady, Marta, Mónica y Andrea –las niñas de la calle de *La vendedora de rosas*– no son personajes inventados por un autor benévolo y comprometido con los *problemas sociales*, sino que son sujetos múltiplemente subalternizados y firmemente insertados en su no-posición de marginalidad total. En otras palabras, se trata de los *problemas sociales* dejando de serlo, por una vez en su vida –y para su suerte o su desgracia posterior–, y manifestando en cambio *sus propios problemas*, *sus propias preocupaciones*, *sus propias maneras* de lidiar con su condición vital.

Dado que este «deseo de hacer cine no solo *sobre* sujetos ‘ordinarios’, pobres, o desamparados, sino en cierto sentido *desde* esas posiciones»<sup>12</sup> se manifiesta de formas distintas en las tres películas que hasta ahora ha dirigido el colombiano, es procedente entrar a un análisis un poco más apegado a cada una de ellas ahora para poder, de ese modo, destilar ciertos factores que les son a todas comunes, así como también buscar el significado posible de sus diferencias.

### ***Sumas y restas (2005)***

La penúltima película de Gaviria, y la más reciente de las que se incorporan a este estudio, representa una anomalía en la, por otro lado, no demasiado extensa producción filmica del director. Ciertamente, se trata de su esfuerzo más convencional en lo referente a la línea narrativa: después de todo, la historia del súbito y vertiginoso ascenso del mafioso/narcotraficante seguido por su inevitable caída es una a la que estamos plenamente acostumbrados gracias a clásicos del género como, por citar solo dos, *El precio del poder* (*Scarface*, Brian De Palma, 1983) o *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990). De hecho, estamos ya *tan* acostumbrados que ha perdido gran parte de cualquier fuerza afectiva que haya podido tener en décadas pasadas. Por eso, *Sumas y restas* resulta excesivamente predecible y carece de la potencialidad impactante de los otros filmes de Gaviria, y esto pese a todas sus virtudes –

[11] Lizardo Herrera y Miguel Rojas-Sotelo, «¿Parcho, parchas, parchamos? Espacios de encuentro, resistencia y libertad. Una conversación con Víctor Gaviria y Felipe Aljure» (*OsaMayor*, n° 19, 2008), pp. 115-116.

[12] John Beverley, «Los últimos serán los primeros’: Notas sobre el cine de Víctor Gaviria», p. 33.

técnicamente es, con mucho, el más elaborado de los tres— y, también, pese a sus pequeñas rupturas con este argumento recurrente: el ascenso del narcotraficante Gerardo (Fabio Restrepo), por ejemplo, es uno de los escasos logros del personaje, incluso a corto plazo, ya que ni siquiera es capaz de concretar el primer envío de cocaína.

Más significativo —y más anómalo en el contexto *gaviriano*— que el hecho mismo del seguimiento de una línea narrativa convencional es quizá incluso el ímpetu histórico-reconstructivo de la película, que se hace evidente desde el mismo título. Efectivamente, *Sumas y restas* remite a un acto de balance, de reflexión sobre lo ganado y lo perdido, que solo puede hacerse después de la clausura de algún proceso y por medio de un sujeto racional y autónomo en capacidad de guardar una cierta distancia temporal, afectiva y espacial con respecto a dicho proceso en sí. Nada sorprende que se trate de la única película de Gaviria ambientada en el pasado —en este caso, en el Medellín de los años ochenta del siglo XX— y no en el presente del momento de su propia filmación, lo cual le da a la obra una perspectiva histórica que, por un lado (las sumas), hace posible una mayor envergadura narrativa y social, pero, por otro (las restas), le quita al resultado la inmediatez, el dinamismo y, quizá, la relevancia como documento radicalmente otro de los filmes *gavirianos* anteriores.

Con respecto a su envergadura, no es nada casual que el título con el que se distribuye la película en formato DVD a nivel internacional sea *Medellín, sumas y restas*, pues este indica no solamente el ya mencionado deseo de hacer un balance, sino incluso el de plantear dicho balance como alegoría histórica y social que pueda en cierta medida resumir, además, la experiencia de toda una ciudad. Y es que, en efecto, Gaviria acomete aquí un proyecto más cercano al realismo —en el sentido tradicional del término— que en sus trabajos anteriores y pretende retratar, así sea de paso, el mundo de diversas clases sociales y de diversos sujetos en pugna, pero como observándolo, precisamente, desde afuera.

El afuera en cuestión es de naturaleza temporal (una historia situada en el pasado) y narrativa (uso de una trama convencional), como ya se dijo, pero también se manifiesta en la propia diégesis. Al fin y al cabo, la película está claramente contada desde la perspectiva de Santiago Restrepo (interpretado por Juan Carlos Uribe), ingeniero civil de clase acomodada —aunque con problemas económicos coyunturales— que, a pesar de su visible diferencia de *habitus* y hasta racial con respecto a los marginales, se siente atraído —y, de hecho, fascinado— por el narcomundo y las posibilidades que la participación en este conlleva, incluidas las posibilidades financieras, afectivas y sexuales. En otras palabras, *Sumas y restas* es narrada por un observador externo y social y económicamente que se sitúa por encima de la marginalidad



Victor Gaviria junto a actores naturales de *La vendedora de rosas* (Victor Gaviria, 1998).

desde la que surgían antes los filmes de Gaviria y que, por eso, recuerda hasta cierto punto algo que Javier Palma ha escrito con respecto al Nuevo Cine Argentino en su vertiente realista —otra vez, en la connotación tradicional del término—, representada sobre todo por Adrián Caetano y Pablo Trapero:

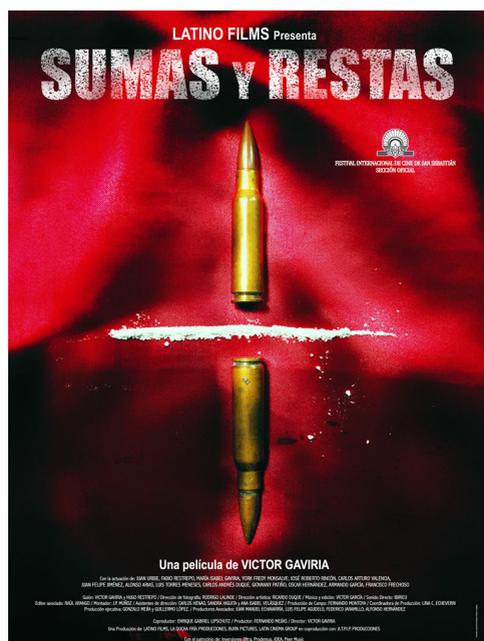
Hay un acuerdo en sostener que estos cineastas se interesan directamente por el mundo de lo que se ha denominado la «marginalidad». En este sentido, todas sus producciones se presentan como una especie de viaje por ese mundo ajeno. Esa «marginalidad» se ha convertido en un tópico de la industria cultural y en una particular debilidad de todos sus pretendidos realismos. Ahora bien, ese viaje hacia lo otro, lejos de crear una clara reproducción de las diferencias sociales, expresa una valoración de esa alteridad que se manifiesta en el particular modo de representar a esa cultura y a esos sectores sociales<sup>13</sup>.

Por supuesto, este juicio más o menos negativo de una forma de hacer cine y de una forma de representar al subalterno no se aplica a toda la obra de Gaviria, como ya se ha expuesto más arriba y como más abajo se intentará demostrar. Más aún, es por lo menos discutible que en *Sumas y restas* se llegue a una «valoración de esa alteridad» que, como sostiene Palma sobre los filmes de Caetano y Trapero, en última instancia ayude a re-centrar al sujeto autónomo y de clase media alta y a re-marginalizar al sujeto subalterno. De hecho, en los casos mencionados por Palma, el sujeto que realiza el «viaje por ese mundo ajeno» es el director o el público, a diferencia de en la película de

Gaviria, en la que el «viaje» tiene lugar en la diégesis misma.

No obstante todo esto, el punto es que en *Sumas y restas*, justamente, *tiene lugar un viaje* de ida y vuelta desde el centro del orden hacia la marginalidad, representado por el efímero encandilamiento de Santiago ante la inexplicable pero evidente vitalidad de Gerardo. Es más, hay también una especie de viaje en la dirección contraria: el ascenso social de Gerardo o, quizá más precisamente, el conato de ascenso social de Gerardo. Efectivamente, y como se explica de manera casi demasiado explícita y, por lo tanto, un poco tendenciosa durante el primer encuentro de Gerardo y Santiago, el narcotraficante proviene de una familia pobre que, en tiempos anteriores aun al del marco de la historia, había sido empleada por la familia del ingeniero. Sin embargo, es obvio desde el principio del filme que la relación de poder ha sido ya claramente invertida, así como que Gerardo está muy por encima de Santiago en todo menos en la cantidad de contactos sociales con personas de la clase alta de la que dispone.

[13] Javier Palma, «Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación», en *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (Buenos Aires, Paidós, 2008), p. 196.



Afiche oficial de la película *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2005)

Y es que ni siquiera el *habitus* de clase media de Santiago lo pone en una posición de superioridad con respecto a Gerardo: este no está interesado en dicho *habitus* dado que, como sujeto marginal y por definición ajeno al orden de la ley y de la convencionalidad sociocultural, jamás podría llegar a incorporarse al mismo<sup>14</sup>.

La fascinación que siente Santiago por Gerardo, por ejemplo, no es recíproca en ningún momento y, a decir verdad, ni siquiera se aprecia: así, cuando las cosas empiezan a salir mal y, más que nada, cuando Gerardo se siente ofendido por un malentendido basado en diferentes modelos de lealtad quizá propios de diferentes realidades —Santiago intentando serle fiel a su esposa y Gerardo esperando de él una subordinación total—, el narcotraficante no solo le niega al ingeniero toda posibilidad de retirada consensuada, sino que se dedica activamente a perjudicarlo.

En ese sentido, *Sumas y restas* puede ser leída como la historia del fracaso de un tipo de acercamiento entre mundos mutuamente excluyentes y, como tal, como un balance negativo del pasado reciente de Medellín. En efecto, la película presenta un momento de concordia preñado desde el principio por lo inevitable de la caída. Santiago vuelve a su familia escarmentado por un secuestro violento y que lo ha dejado en total bancarrota, pero vuelve. Gerardo es asesinado sin gloria en un restaurante. No hay diálogo posible, y la interacción entre el centro y los márgenes —ese desmoronamiento parcial de un orden jerárquico y de los modelos socioculturales en los que se basaba—, posible desde el primer momento solo por el negocio de las drogas y por la *toxicidad* del dinero resultante de este, solo puede conllevar violencia o, mejor dicho, solo puede ser violenta<sup>15</sup>.

Si esta lectura procede, la decisión de Gaviria de abandonar su técnica de apertura de espacios para el intercambio de experiencias y para facilitar la expresión de lo marginal adquiere un nuevo cariz. ¿No será que, lejos de constituir una *traición* a la radicalidad anterior, la estrategia narrativa más tradicional de *Sumas y restas* es usada porque ninguna otra puede, realmente, dar cuenta de aquello sobre lo que se pretende dar cuenta? Y más allá de eso: ¿No será que la renuncia al modelo radical anterior, basado en el encuentro y en el narrar *desde* lo marginal, obedece también a una toma de conciencia de que los espacios de diálogo de la obra *gaviriana* temprana eran tan especiales precisamente por ser precarios y no podían, tampoco, durar?

### **La vendedora de rosas (1998)**

Se puede decir de la segunda película de *ficción* de Gaviria, más que de *Rodrigo D: No futuro*, su debut como director de largometrajes, que es donde alcanza su máxima expresión la —acaso utópica— idea de proveer espacios para la autorrepresentación del sujeto marginal por medio de su encuentro pacífico e igualitario con el intelectual/cineasta. Después de todo, la confu-

[14] Pierre Bourdieu, *La distinción: Critique sociale du jugement* (París, Les Éditions de Minuit, 1979).

[15] Lizardo Herrera y Miguel Rojas-Sotelo, «¿Parcho, parchas, parchamos? Espacios de encuentro, resistencia y libertad. Una conversación con Víctor Gaviria y Felipe Aljure», p. 114.

sión causada en el espectador por la *agresión paratáctica* que es la primera obra cede, en la segunda, a una sensación de compasión casi inevitable ante una historia que, sin carecer de elementos ajenos a los del cine convencional, así como sin dejar de lado un visible tono de crítica a la violencia y a la injusticia como fenómeno inmanente —que no un producto de una simplista cadena de causa y efecto—, sí ofrece ciertos asideros narrativos que permiten una identificación temporal con la experiencia de lo marginal<sup>16</sup>.

No en vano, los puntos cardinales de la trama de *La vendedora de rosas* están basados en un muy breve cuento del famosísimo escritor danés Hans Christian Andersen publicado en 1845 y titulado *La pequeña cerillera* (*Den lille Pige med Svovlstikkerne*). No se trata de una inspiración lejana, sino de una adaptación sorprendentemente fiel: desde la ubicación de la historia en las fiestas navideñas hasta el uso de los fuegos artificiales que, en la película, hacen las veces de los fósforos del cuento, pasando por los mucho más importantes elementos de las alucinaciones de la niña y de la ausencia de la figura materna de la abuelita.

Pese a la base literaria de *La vendedora de rosas*, no estamos ante una película que hable, en primera instancia, de problemas universales y atemporales, sino de una en la que muy concretamente se representa la experiencia vital de un tipo específico de sujeto marginal, es decir, de los niños de la calle en un contexto geográfico e histórico también específico, es decir, el del Medellín de principios de los años noventa. De hecho, y como ya se mencionó, Gaviria ha asegurado —y es, además, evidente— que fueron los actores naturales y, en este caso, muy especialmente, las actrices naturales que participaron en el proyecto (Lady Tabares, Marta Correa, Mileider Gil, Diana Murillo o Liliana Giraldo) quienes determinaron directamente durante innumerables horas de preparación y de grabación, por medio del recuento de sus propias vivencias y de los problemas que les interesaban, lo que sería el tronco del filme. El resultado es, entonces, no una mirada balanceadora a posteriori y

[16] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 195.



La imposibilidad del diálogo: escena de *Sumas y restas*

reveladora de causas y efectos à la *Sumas y restas*, ni mucho menos una reflexión pseudosociológica sobre la indigencia y la drogadicción digna de la pornomiseria, sino una autorrepresentación de un presente continuo e inescapable, sin posibilidad de futuro y, para colmo, dueño de un pasado endeble y solo asequible por medio de la intoxicación.

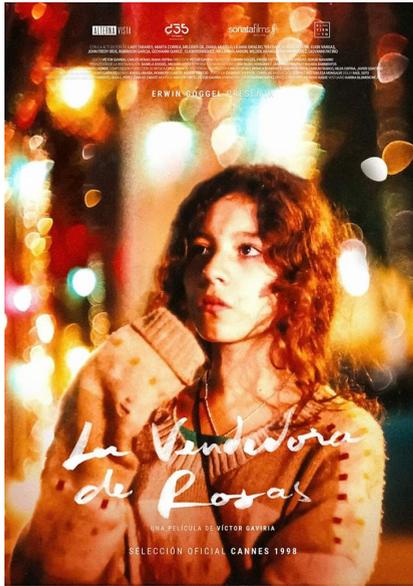
Todo esto no significa, por supuesto, que podamos hablar, en el caso de *La vendedora de rosas*, de una narrativa realista, sino más bien de lo contrario. Las recurrentes alucinaciones de Mónica (Lady Tabares) sobre la casa en la que vivía con su abuela antes de acabar en la calle, por ejemplo, así como el espectáculo esperpéntico del anfetamínico Zarco (Giovanni Quiroz) y de su pandilla conformada por, entre otros, un niño pequeño, un discapacitado y un chivo, impiden pensar esta película como una tentativa representación *objetiva* de la *realidad social*. Consciente de lo imposible de semejante empresa, Gaviria prefiere centrarse en la experiencia vital de la marginalidad, o sea, en las formas en las que quienes la experimentan intentan darle sentido, o no, a sus vidas antes que en una narración que desde afuera indague, explique y suture. Como dice Hermann Herlinghaus tanto sobre este filme como sobre *Rodrigo D: No futuro*:

Sus formas de ser están marcadas por rupturas incómodas. Es precisamente a través de este sentido de fragmentación que la violencia se distancia de una relación de causa y efecto (que equivaldría a una representación realista, en términos convencionales) y se siente, más bien, como una fuerza inmanente. La inmanencia, sin embargo, no significa solamente la exposición extrema a la maldad, sino que se relaciona con la noción de que, en los casos que discutimos aquí, no hay ningún lugar de donde extraer visiones alternativas, más allá de la mera existencia en las calles duras de Medellín, sus comunas pobres y, más que nada, los cuerpos de niños, adolescentes y sus familias<sup>17</sup>.

Este mundo roto y por definición no-narrativo de la violencia como fuerza inmanente, en el que no queda otro referente ni otro espacio que la vida nuda, es uno en el que no es posible hacer acusaciones fáciles ni proporcionar explicaciones sobre el evidente estado de cosas, por no hablar de aventurar una solución. En este mundo, y parafraseando el título de otra reciente película colombiana sobre la marginalidad (*Perro come perro* [Carlos Moreno, 2008]), no hay un solo culpable –la burguesía, por ejemplo, o el capitalismo o la pobreza o el narcotráfico–, sino que todos se comen a todos: el Zarco asalta y mata a Mónica; un borrachín ataca sexualmente a Andrea (Mileider Gil), quien por su parte maltrata a su hermana menor; dos muchachos asesinan, sin razón aparente, a un mendigo; las niñas se roban o se acusan de robarse unas a otras; el *novio* de Mónica, Murdoc (Elkin Vargas), le ofrece ternura solo para aprovecharse materialmente de ella; etc. Todos actúan en detrimento de todos, pues, todos *medran* continua e interminablemente sin la menor esperanza y sin la menor intención de salir del círculo vicioso de la violencia y de la injusticia estructural.

En efecto, estos sujetos tan abyectos y tan supuestamente irracionales son plenamente conscientes de que, al menos para ellos y, a decir verdad,

[17] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 199. (La traducción es nuestra)



Afiche oficial de la película *La vendedora de rosas*.

para todos, no existe un afuera de dicho círculo vicioso. Más aún, estos sujetos tan incapaces de *hablar* el idioma socialmente aceptado, o tan renuentes a hacerlo, están en perfecta capacidad, sin embargo, de reproducir sus impulsos subterráneos y sus coordenadas de individualismo, explotación y violencia, por lo que precisamente se hizo uso, en el párrafo anterior, del término «estructural». En esto, *La vendedora de rosas* recuerda un poco, por lo ubicuo de la violencia que en la cinta se muestra, así como por el traspaso constante del rol de víctima social que tiene lugar de un sujeto marginal a otro en ella, a un fragmento de Eduardo Galeano llamado «El sistema»:

El sistema que programa la computadora que alarma al banquero que alerta al embajador que cena con el general que emplaza al presidente que intima al ministro que amenaza al director general que humilla al gerente que grita al jefe que prepotente al empleado que desprecia al obrero que maltrata a la mujer que golpea al hijo que patea al perro<sup>18</sup>.

Es indudable que la visión de Galeano proviene de otro momento histórico —como se hace evidente por la mención del general—, así como que su alcance es limitado al presentar una cadena de violencia estructural esquemática y puramente vertical. No obstante, la cita es útil si nos imaginamos que, en cierta forma, el perro que es pateado al final es, precisamente, el sujeto marginal que puebla las películas de Gaviria. Al fin y al cabo, el niño del obrero puede tener una vida miserable y, efectivamente, ser pateado por quien quiera patearlo, pero al menos tiene una clara posición en un orden social que lo incluye, así sea para explotarlo y para mantenerlo en el estrato más bajo de dicho orden.

Los personajes de *La vendedora de rosas*, como el perro de Galeano, carecen incluso de ese ya de por sí dudoso *privilegio*. Excluidos de todo espacio de ciudadanía, pero también pateados por quienes sí están incluidos en dichos espacios, reproducen, no obstante, el sistema de la violencia y de la competencia individual. Siempre que pueden, patean. Así, la lógica del sálvese quien pueda, fundamento de eso a lo que se le ha llamado el *capitalismo salvaje* y seguramente incluso del capitalismo a secas, es reiterada en condiciones en las que, además, se hace inevitable por la mera dificultad de sobrevivir. Es más, y como se puede ver claramente en el caso de la relación de Murdoc con Mónica y de los ataques de celos de esta, hasta modelos que

[18] Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra* (La Habana, Casa de las Américas, 1978), pp. 33-34.

a primera vista no parecerían ser tan importantes para la perpetuación del sistema, como en este caso la lógica de la unión monógama de exclusividad sexual, son reproducidos al margen y, por lo tanto, acaban adquiriendo un carácter de condición real, de una manera de ser de las cosas de la que, simplemente, no hay forma de escapar.



Vidas al margen en *La vendedora de rosas*.

El único escape posible del sistema que hace posible y, de hecho, necesaria la reducción del sujeto a vida nuda es, si nos remitimos a los encuentros de Mónica con su abuela, el delirio. Efectivamente, es solo en y a través del delirio que Mónica puede organizar y dar sentido a una vida que, de entrada, no tiene lugar en el orden social. Ahora bien, esto no implica leer el delirio y las alucinaciones de Mónica como momentos de rechazo pueril a la realidad ni, mucho menos, de pura actividad lúdica, similar en sus efectos a los de un placebo. Si tomamos en serio al sujeto marginal y sus esfuerzos por cobrar sentido en un mundo que se lo impide, podemos más bien verlo como la puerta de acceso —acceso efímero— a un pasado imaginario que, realmente, nunca existió, pero que de todos modos se añora o, más bien, se anhela y que, de hecho, constituye el único referente disponible para un futuro imposible que no es tanto un ideal a (per)seguir, sino, más bien, uno por cuya imposibilidad real hay que guardar luto.

## Rodrigo D: No futuro (1990)

El personaje principal del primer largometraje de Gaviria, Rodrigo (Ramiro Menezes), también guarda luto por un pasado que, para él, parece no haber existido nunca del todo, pero que al menos está documentado por las fotografías de la juventud de su madre. Quizás por esta mayor certeza de que, en otro tiempo previo a sí mismo, la posibilidad de escapar de la marginalidad radical o, más bien, de no haber ni siquiera empezado a pertenecer a ella, no hubiera sido del todo descabellada, Rodrigo conserva, hasta el final de la película, ciertas esperanzas de fundar una banda de *punk* propia y de poder construirse, de ese modo, una burbuja personal que lo separe del mundo abyecto en el que, pese a su sueño, vive.

En cierto sentido, a eso se reduce la narrativa de *Rodrigo D: No futuro*. Aparte del final doblemente —o triplemente— violento, al que nos referiremos más abajo, esta es una película en la que, efectivamente, no pasa nada. Sin duda, el tiempo transcurre normalmente a nivel superficial, y del día se pasa a la noche y de esta al día siguiente, pero no hay en momento alguno una noción de causa y efecto que explique las acciones de los personajes, ni un atisbo de agencia autónoma o de posibilidad de *crecimiento interior*, para usar un término, por otro lado, bastante manoseado de la crítica cinematográfica de nivel periodístico. De hecho, aquí no hay, siquiera, eventos comparables al robo del reloj de Mónica por parte del Zarco en *La vendedora de rosas* —que tiene consecuencias devastadoras—, como tampoco nada comparable a la toma de decisiones equivocadas que forma el núcleo de la reflexión histórica de *Sumas y restas*.

Todo esto se da pese a que, a lo largo de los noventa minutos del filme, los protagonistas están en constante movimiento, caminando de un lado a otro de las comunas de Medellín, gastándose bromas o peleando —como en la inolvidable secuencia del *parche* en la casa abandonada en la que tiene lugar una competencia de destreza en el uso de la navaja—, e incluso elaborando planes más o menos insensatos —robar una moto, por ejemplo— que, a diferencia del sueño musical *punk* de Rodrigo, pero con los mismos resultados, son someramente descartados en el mismo momento de su elaboración y sin que la cosa merezca mayor discusión. Rodrigo, muy especialmente, representa en su propio cuerpo o, mejor, incorpora en él ese carácter intranquilo pero intrascendente —en el sentido de no-narrativo— de la película toda y «prácticamente transmuta y se convierte en un *sujeto paratáctico* puro, llevado por el ritmo del *punk* que obsesiona a su cuerpo vagabundo. Su cuerpo se convierte en uno con la ira sonora del *punk*; una fuerza escatológica sin trascendencia alguna»<sup>19</sup>.

Es imposible exagerar la importancia que el *punk* —más propiamente, el *anarco punk*— y el *death metal* tienen en esta película. Por un lado, la música funciona, en el marco diegético, como única vía de escape posible, aunque finalmente ilusoria, de la condición de vida nuda. Para el espectador, además, la música ofrece, pese a su estridencia característica, verdaderos momentos de respiro ante la terriblemente asfixiante nada circundante en lo que su uso

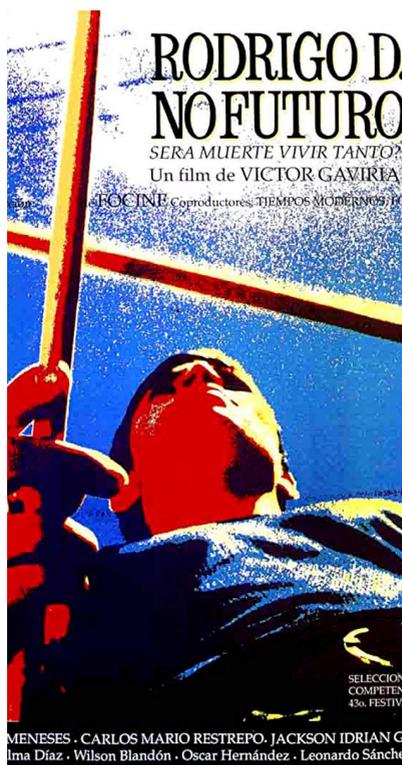
[19] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 194. (La traducción es nuestra).

se asemeja al que tiene el punk, por ejemplo, en la cinta británica *Rude Boy* (Jack Hazan y David Mingay, 1980) —una clara influencia en este trabajo de Gaviria, y también un filme famoso por carecer de trama—. Ahora bien, ciertamente, pero también significativamente, en *Rodrigo D: No futuro* no hay ningún grupo que esté, por lo menos para un público no marginal, al nivel de legibilidad de The Clash.

Más allá de eso, y un poco paradójicamente en vista de que se ha afirmado que constituye de algún modo un respiro, la música del debut de Gaviria también emula la experiencia subjetiva de la intoxicación producida por el consumo de *base* y de *speed*. Así, al mismo tiempo que sirve como contrapunto a la intrascendencia intranquila del resto de la película, la estridencia de la banda sonora funciona también como uno de los elementos que hacen que *Rodrigo D: No futuro* haya sido denominada por Herlinghaus una «agresión paratáctica», como ya se mencionó más arriba: «El filme lanza sus paisajes sonoros perturbadores y sus fragmentos lingüísticos a la audiencia con la intención de herirla y de atormentarla sin hacer distinción alguna. Sin duda, suscita reflexión, pero sobre todo y en primer lugar ofende, sin rendirse a las atracciones que pueden extraerse de mercancías sobre superguerreros y los placeres indirectos que estos pueden generar<sup>20</sup>.

Finalmente, y quizá también de manera más relevante para efectos de este ensayo, el uso de la música particular de la película no se debe al puro apego a la realidad, es decir al hecho —posiblemente en gran medida cierto— de que los jóvenes de esa época, esa región y esa condición marginal escuchaban anarco punk y *death metal*, sino a su funcionalidad en el contexto de un verdadero experimento filmico de autorrepresentación sin narrativa. En efecto, tanto el anarco punk como el *death metal*, al menos en las variantes presentadas en *Rodrigo D: No futuro*, son géneros musicales que no por su espectacular estridencia y por las ínfulas rebeldes e individualistas de sus intérpretes dejan de ser repetitivos y monótonos, basados en un *movimiento* sonoro constante, imparable y demencialmente rápido que, sin embargo, se queda siempre en los mismos acordes, los mismos alaridos, los mismos *beats*, el mismo lugar. Aspecto en el que, huelga decirlo, esta música no se asemeja solamente a la experiencia de la droga, que después de las epifanías surrealistas o sensoriales de los primeros intentos suele devenir en una igualmente repetitiva y monótona, sino también a la experiencia vital de los personajes de *Rodrigo D. No futuro*.

Aparte de la ubicuidad de la droga y de la violencia inmanente, que solo explota al final, así como de la banda sonora y de la intranquilidad intrascen-



Afiche oficial de la película *Rodrigo D: No Futuro* (Victor Gaviria, 1990).

[20] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 195. (La traducción es nuestra).

dente de los protagonistas de esta no-narración, hay otro aspecto —acaso el más importante— que exaspera a quien se enfrenta a la primera película de Gaviria, y que la convierte en una agresión. Este aspecto es el del lenguaje usado por los jóvenes de las comunas, que para empezar es poco menos que incomprendible y, de hecho, completamente impenetrable para todo el que proceda de afuera, es decir, para todo el que, precisamente, no sea parte de *ese* afuera. Pero el problema no es solo uno de mero desconocimiento del dialecto o del *slang* específico en el que se habla y ni siquiera uno relacionado con que «el uso de la lengua que hacen los personajes ‘populares’ denota su condición de tales, más que cualquier otra práctica», de forma que «es el modo del decir de los sujetos representados lo que los ubica en el lugar que les corresponde: la marginalidad»<sup>21</sup>.

Aunque estos factores tienen su peso, el distanciamiento que causa el lenguaje de los personajes de *Rodrigo D: No futuro* se debe, más que nada, a la radical superficialidad de dicho lenguaje en sí, en el sentido de que es puramente descriptivo, que no apunta a referentes profundos de ninguna clase y que, como le corresponde a una buena expresión de una condición generalizada de vida nuda, no tiene pretensiones de establecer narrativas ni, en la mayor parte del filme, de invocar al pasado anhelado pero en definitiva inexistente, así como tampoco pretende las de sentar las bases de un futuro que, por otro lado, es igualmente imposible. Como todo lo que (no) ocurre en esta no-narrativa, incluidas las explosiones de violencia y el retrato del *modus vivendi* de perpetuo movimiento en el mismo no-lugar de los protagonistas, el lenguaje, en esta película, simplemente es.

La única verdadera explosión de violencia de *Rodrigo D: No futuro* es la del final, cuando Rodrigo, después de no haber hecho realmente nada para llevar a cabo su sueño de fundar una banda, se suicida lanzándose desde la azotea de un edificio que, no por casualidad, está en el centro de Medellín, es decir, en un lugar donde su vida no tiene lugar. Esta constatación de que, para un sujeto marginal como él, el único escape de la «extrema banalidad de la vida» es el suicidio es seguida, gracias al montaje de Gaviria, por el asesinato de uno de los jóvenes de las comunas, perpetrado sin mayor dramatismo y sin mayor trascendencia por otros tres jóvenes marginales<sup>22</sup>.

La violencia del final no tiene nada de catártica: el suicidio de Rodrigo es consecuente y, si acaso, sorprende porque constituye la única acción emprendida y consumada por el personaje principal. El homicidio parece ser producto de un malentendido, de una noche de alcohol, del aburrimiento existencial de la vida en los márgenes o, más probablemente, de esas tres *causas* o de ninguna.

El trabajo de dirección de Gaviria, no obstante, convierte a esta secuencia en la más poderosa y significativa —si dicho término procede aquí—, pues se ve el hecho de sangre: una primera vez, desde la perspectiva del observador desgano desde la que se ha visto todo (no) pasar, como si Rodrigo estuviera allí, como siempre, impasible ante los acontecimientos. Pero, después, se vuelve a mostrar el asesinato con ligeras variaciones en el plano lingüístico: las palabras

[21] Javier Palma, «Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación».

[22] Hermann Herlinghaus, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South*, p. 194.

pronunciadas por los agresores no son las mismas que en la primera versión, aunque son similares en su total intrascendencia. Se muestra sobre todo con la diferencia de que, en esta segunda puesta en escena, la cámara adopta el punto de vista de la víctima, hasta el punto de que cae, como ella, y, para todos los efectos, muere con ella.

Como recurso estético *per se*, la cámara subjetiva del final de *Rodrigo D: No futuro* no tiene nada de novedoso. En el contexto de una no-narrativa descarnada e intencionalmente intrascendente como esta, sin embargo, una intromisión autoral tal resulta francamente sorprendente. Quizá sea importante, entonces, volver al punto de partida de lo que antes se ha considerado el *quid* de la obra *gaviriana*, o sea, el esfuerzo de abrir espacios de encuentro para la interacción de sujetos marginales y sujetos intelectuales en aras de la facilitación de la autorrepresentación de los primeros ¿No será que, al obligar al espectador —con todo el poder del aparato cinematográfico— a ponerse en el rol de un joven marginal que muere sin gloria y que, además explícitamente, no es *inocente*, Gaviria pretende, precisamente, abrirle al sujeto intelectual la puerta a dicho espacio de interacción de modo que pueda ingresar a este con un poco menos de distancia y, sobre todo, con un poco menos de desprecio atávico?



Lenguaje sin narrativa en *Rodrigo D: No Futuro*.

## Conclusión

En este ensayo se ha trazado, por medio del análisis de cada uno de los largometrajes *ficcionales* de Víctor Gaviria, una línea que, como habrá saltado a la vista, iba del presente cercano, el 2005, año en el que con *Sumas y restas* se miraba hacia atrás en la historia, al pasado relativamente remoto, es decir 1990, cuando apareció *Rodrigo D: No Futuro*, película que, ya desde su propio título, proclamaba lo absoluto, así como lo terrible, de un presente del que no se puede escapar. Si esta línea fuera corregida cronológicamente, es decir, si empezáramos con el debut y acabáramos con la penúltima obra del director,

tendríamos el diagrama de un proceso a lo largo del cual, en la obra de Gaviria, se va de una radical no-narratividad y de una autorrepresentación consciente desde adentro de la vida nuda a un intento posterior de comprender el sistema que supuestamente causa la existencia de dicha vida nuda, así como de darle un cierto sentido histórico a las experiencias vitales de esta.

Así, Gaviria inicia su carrera como cineasta de *ficción* con una película exasperantemente *matter-of-factly* —no encuentro un mejor término en castellano— y profundamente superficial como *Rodrigo D: No futuro*, en la que no se ofrecen ni explicaciones ni soluciones para la abyección de las comunas de Medellín, pero, más radicalmente aún, tampoco ningún marco narrativo verdadero. De allí, Gaviria cambia de tono y, más que empeñarse por exasperar, intenta suscitar algún tipo de compasión —en el buen sentido de la palabra— por medio de una narrativa estetizada como la de *La vendedora de rosas*, la cual, sin embargo, no solo es adaptada a las particularidades de la experiencia vital de sus protagonistas, sino que solamente puede desplegarse como narrativa digna de un largometraje gracias a la incorporación de dichas particularidades. Finalmente, en su penúltima producción filmica hasta el momento, Gaviria es fiel a su técnica de usar actores naturales y a su compromiso con encontrar el habla desde lo marginal, pero empaca ambas tendencias en el contexto de una epopeya convencional de ascenso y caída de un antihéroe, como es el caso de *Sumas y restas*, película cuya moraleja, en caso de haberla, sería que el pecado, o la condena, del observador externo consiste justamente en abandonar su distancia o en dejar de ser externo, si se quiere, así como en meterse demasiado en ese otro mundo que no le corresponde dado que es, precisamente, otro.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford, Stanford University Press, 1998).
- BEVERLEY, John, «'Los últimos serán los primeros': Notas sobre el cine de Víctor Gaviria» (*OsaMayor*, n° 15, 2003), pp. 33-37.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction: Critique sociale du jugement* (París, Les Éditions de Minuit, 1979).
- CORTÉS, Fernando, «Víctor Gaviria por Víctor Gaviria» (*Revista Número*, n° 18, 1999). Disponible en: <<http://escriturasunivalle.blogspot.com/2009/03/victor-gaviria-por-victor-gaviria.html>> (30/12/20128).
- GALEANO, Eduardo, *Días y noches de amor y de guerra* (La Habana, Casa de las Américas, 1978).
- HERLINGHAUS, Hermann, *Violence Without Guilt: Ethical Narratives from the Global South* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009).
- HERRERA, Lizardo y ROJAS-SOTELO, Miguel, «¿Parcho, parchas, parchamos? Espacios de encuentro, resistencia y libertad. Una conversación con Víctor Gaviria y Felipe Aljure» (*OsaMayor*, n° 19, 2008), pp. 109-118.
- SEMANA, «*La mujer del animal*, la película más polémica y oscura de Víctor Gaviria» (*Se-*

mana, 9 de marzo de 2016). Disponible en: <<https://www.semana.com/cultura/articulo/la-mujer-del-animal-pelicula-de-victor-gaviria/492246>> (30/12/ 2018).

PALMA, Javier, «Clases y culturas populares en el nuevo cine argentino: miserabilismo, neopopulismo y fascinación», en Pablo Alabarces y María Gabriela Rodríguez (eds.), *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (Buenos Aires, Paidós, 2008), pp. 191-214.

SALAZAR, Alonso, *No nacimos pa' semilla: La cultura de las bandas juveniles de Medellín* (Bogotá, CINEP, 1990).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, «Can the Subaltern Speak?», en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana, University of Illinois Press, 1988), pp. 271-313.

**Recibido:** 30 de octubre de 2017

**Fallo del jurado:** 12 de abril de 2018

# **LIBROS**



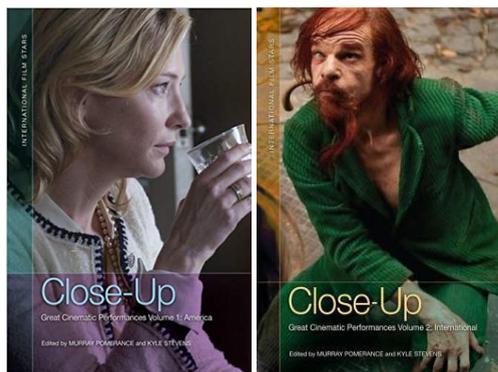
**CLOSE-UP. GREAT CINEMATIC  
PERFORMANCES (2 VOLS.: AMERICA -  
INTERNATIONAL)**

**Murray Pomerance y Kyle Stevens  
(comps.)**

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2018

Vol. 1: 300 páginas; Vol. 2: 320 páginas



Una de las exclamaciones recurrentes de nuestras madres, al ver a Greta Garbo, a Greer Garson, a Barbara Stanwyck, era «¡Qué bien trabaja!». La frase sigue siendo para mí el epítome de una manera de ver cine, precrítica, preteórica y muy anterior al rigor de los *Film Studies*, una manera tan primaria como frecuente (acaso menos hoy que entonces): uno iba al cine por los actores, había películas «de» Greta Garbo o «de» Cary Grant mucho antes que de Clarence Brown o, incluso, Alfred Hitchcock. Y uno iba a ver trabajar a los actores, un trabajo que aquellos espectadores disfrutaban sin hacer el menor esfuerzo por comprender. Iban también por la historia, pero la historia puede no ser más que la estructura o el pódium que ensalza el trabajo de la estrella. La llegada de la crítica seria (a la vida de uno, a la sociedad, al mundo académico) se propuso, en parte, superar esta actitud visceral, infantil de reverencia ante el modo en que la luz esculpía un rostro, modos de abrir los ojos, gestos y persona-

lidad que nos arrebató en el cine. Y por ello guardó silencio ante los placeres más sencillos del espectador en el periodo en que el cine realmente importaba. Lo intelectual expulsó a lo emocional del horizonte de trabajo, y si había que hablar de las presencias que la cámara recogía, el *fenómeno* (la estrella) reemplazó el gusto por las interpretaciones. El arte del actor es difícil, como se constata varias veces en este volumen. Explicarlo es casi imposible, pero también es verdad que los esfuerzos en esta dirección han sido escasos.

Tal como proponen los compiladores de esta colección de textos, Murray Pomerance y Kyle Stevens, que exploran interpretaciones concretas de cincuenta y un actores, el análisis de la interpretación ha recibido una atención exigua en los estudios cinematográficos como disciplina académica. Sí existe toda una línea de estudios sobre estrellato y su impacto cultural, siguiendo el trabajo de pioneros como Richard Dyer (*Stars*, 1979), y en tiempos recientes la disciplina se ha transformado en el estudio de la *celebrity*, que sale de la órbita estrictamente cinematográfica para ocuparse de fenómenos como la fama, redes sociales, los nuevos iconos y las personalidades construidas en internet. Aunque sería de esperar que en ambos campos existieran metodologías básicas para hablar de la sustancia de estas personalidades —es decir, el modo en que interpretan su papel y el modo en que las decisiones son específicas y significan algo concreto en cada caso—, las técnicas que tienen que ver con el cuerpo, con la voz, con el maridaje entre personalidad, identidad y convenciones ponen el énfasis en otras cuestiones. Pomerance y Stevens sugieren en la introducción al primer volumen que esto se debe a cierto esnobismo dentro de los estudios cinematográficos, propio de una disciplina que surgió cuestionada, que tuvo que alejar sospechas de ilegitimidad o impureza. Dado que el espectador convencional centraba su atención en las interpretaciones, quizá había que elevar el tono del discurso académico y evitar algo que se percibía como frívolo. En consecuencia, el dis-

curso académico sobre interpretación recurrió a cierta tradición de estudios teatrales, que en los noventa se etiquetarían como *Performance Studies*. El uso del original aquí es relevante, ya que se inspiran en dos contribuciones al tema desde dos disciplinas distintas en la que la palabra *performance* tiene sentidos distintos: la *presentación* del individuo en la vida cotidiana que propone Erving Goffman por una parte y la *performatividad* tal como la teoriza Judith Butler en términos de identidades que se constituyen, como la del actor que interpreta a un personaje, a partir de imitación y repetición.

En cualquier caso, los ensayos basados en estas propuestas, a menudo esquivaban la especificidad de la interpretación en cine. El trabajo de James Naremore (*Acting in the Cinema*, 1988) fue el primer estudio sistemático que intentó llenar este hueco, teorizando las relaciones entre el arte del actor de cine y el teatral y dedicando atención a las interpretaciones cinematográficas. Recientemente se han introducido otras aproximaciones que prestaban atención a este discreto arte, como *Watching them Be: Star Presence on the Screen from Garbo to Balthazar* (James Harvey, 2014). En estos casos una mirada teórica se dirigía de manera homogénea a diversas interpretaciones y tanto en biografías como estudios hemos tenido interesantes exploraciones sobre lo que significan Marlon Brando, Katharine Hepburn o Sidney Poitier, por ejemplo. El título que aquí consideramos ha optado por la diversidad de puntos de vista y, en una de sus decisiones más valiosas, se ha centrado siempre en una interpretación de cada actor, lo cual marca una importante distinción frente a los estudios sobre las estrellas. Esto no obvia las contribuciones de Butler y Goffman: la selección incluye ejemplos de performatividad en términos de etnicidad (por ejemplo, Ethel Waters en *Frankie y la boda* [*Member of the Wedding*, Fred Zinnemann, 1952] o Whoopi Goldberg en *El color púrpura* [*The Color Purple*, Steven Spielberg, 1985]), mujeres (el artículo sobre Catherine Deneuve en *Los paraguas de Cherburgo* [*Les*

*parapluies de Cherburg*, Jacques Demy, 1964]), la lucha contra el encasillamiento buscando una nueva identidad (véase el texto sobre Kristen Stewart en *Viaje a Sils Maria* [*Clouds of Sils Maria*, Olivier Assayas, 2014]) o políticas de la representación *queer* (el espléndido texto sobre Michel Serrault en *Vicios pequeños* [*La Cage aux folles*, Édouard Molinaro, 1978]), y explora áreas como el modo en que la interpretación articula relaciones específicas entre actor y personaje (por ejemplo en el texto sobre Cate Blanchett en *Blue Jasmine* [Woody Allen, 2013]). Estos ejemplos muestran cómo siempre hay algo en juego cuando se eligen textos, tonos o incluso miradas, y los ensayos parten de estas pequeñas decisiones para integrarlas en mitologías culturales.

La gama de textos tiene un gran valor como muestrario de metodologías de análisis: están los que constituyen verdaderas guías para el análisis de la interpretación (el texto sobre Bette Davis en *Peligrosa* [*Dangerous*, Alfred E. Green, 1935]), mientras que en otros casos (el texto sobre Al Pacino en *Donnie Brasco* [Mike Newell, 1997]) se centran en la exploración detallada de gestos en escenas seleccionadas o incluso en un repaso a la construcción de la interpretación relacionada con la narrativa (como sucede en el ensayo sobre Montgomery Clift en *Un lugar en el sol* [*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951]). Los compiladores explican que de lo que se trataba era de privilegiar por una vez el análisis de la actuación en cine, con especial atención a su relación con los mecanismos específicos de puesta en escena, y ciertamente la variedad de miradas y aproximaciones en *Close-Up* suponen una importante contribución al análisis complejo del film que sugiere áreas poco exploradas.

Se ha tomado la decisión de dividir el material en dos volúmenes: uno dedicado a «*America*» (ese país ideal en el que viven algunos estadounidenses) y otro llamado, de manera algo misteriosa «*International*». Supongo que de alguna manera había que justificar la división. En cualquier caso, queda claro que en ambos casos predominan las

diferentes aproximaciones. No, no se presupone, como en cierto modo se ha hecho hasta ahora, que hay un «modo de interpretar» cercano al sistema de Hollywood y otro que parte de un sistema distinto de convenciones. El número de contribuciones sí da un espectro amplio de periodos y aproximaciones al arte del actor de cine.

En el volumen sobre los Estados Unidos, los autores se han propuesto evitar los ejemplos manidos (Brando en *Un tranvía llamado deseo* [*Streetcar*, Elia Kazan, 1951] o en *La ley del silencio* (*Waterfront*, Elia Kazan, 1954), Dietrich en *El expreso de Sanghai* [*Shanghai Express*, Josef von Sternberg, 1932]), aunque algunos ejemplos parecen algo rebuscados: ciertamente *La loba* es el título con el que Bette Davis obtiene su primer Oscar y ciertamente se ha prestado mucha atención a su trabajo en *On Human Bondage* (John Cromwell, 1934), *Jezebel* (*Jezabel*, William Wyler, 1938), *La extraña pasajera* (*Now Voyager*, John Rapper, 1942) o *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), pero, a pesar del detallado análisis y la justificación de la elección, es un tanto forzada y quizá frustrante para el lector. Por otra parte, el volumen «*International*» estaba abocado a elecciones muy difíciles entre una gran gama de cinematografías,

títulos y personalidades. Los espectadores de cine español a menudo expresamos la sospecha de que el arte de José Isbert, de Gracita Morales, de José Luis López Vázquez, no viaja todo lo bien que debería. La selección de intérpretes *internacionales* tenía que lidiar con esta objeción y con el hecho obvio de que, debido a un estrellato más acotado, se trataba de títulos e interpretaciones menos conocidas. Así, a presencias indiscutibles como Anna Magnani, en *La carroza de oro* (*Le Carrosse d'Or*, Jean Renoir, 1952), Toshiro Mifune, en *Trono de sangre* (*Kumonosu-jō*, Akira Kurosawa, 1957) o Isabelle Huppert, en *La pianista* (*La pianiste*, Michael Haneke, 2001), se suman ejemplos menos obvios, pero ciertamente de gran importancia histórica como Michel Serrault, en *Vicios pequeños* (*La cage aux folles*, Edouard Molinaro, 1978) o Setsuko Hara en *Cuentos de Tokio* (*Tokyo monogatari*, Yasujiro Ozu, 1953). Lo que nuestras madres vieron en el cine era no solo seductor o primario, era una parte importante de su verdad: entre la cámara y la historia está siempre el actor, y *Close-Up* nos ayuda a fijar y descubrir los resortes secretos de su trabajo.

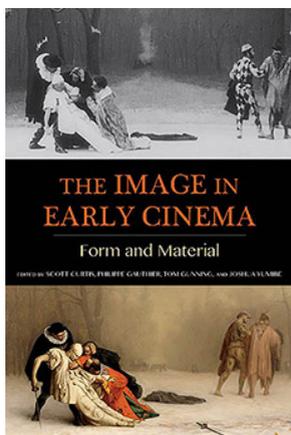
**Alberto Mira**

**THE IMAGE IN EARLY CINEMA.  
FORM AND MATERIAL**  
**Scott Curtis, Philippe Gautier,  
Tom Gunning y Joshua Yumibe (eds.)**

Bloomington

Indiana University Press, 2018

332 páginas



Editar un volumen de actas siempre tiene algo de intentar reconducir a su cauce a un río que se ha desbordado. *The Image in Early Cinema* recoge buena parte de los trabajos presentados en el XIV congreso de Domitor, la asociación internacional para el estudio del cine de los orígenes, celebrado en Chicago y Evanston en junio de 2014. Y si su *call for papers* había partido de la invocación a la imagen cinematográfica de los inicios en su condición de «forma» y «material», el conjunto de contribuciones posteriores presenta unos límites que van más allá de los dos conceptos de partida. Tal vez podamos encontrar el motivo en esa propuesta inicial donde, en realidad, ya se invitaba a tener en cuenta las formas culturales y las tecnologías materiales de camino a tratar los primeros años del cine, en relación a un contexto tan amplio como la cultura visual de la época. Significativamente, el resultado ha llevado a los editores del volumen a organizarlo en cuatro secciones: las dos primeras correspondientes a los conceptos que estaban en la base del

congreso, «Forma» (*Form*, pp. 13-108) y «Material» (*Material*, pp. 109-150); pero a las que han visto conveniente sumar dos segundas denominadas «Redes» (*Networks*, pp. 151-246) y «Discursos» (*Discourses*, pp. 247-255). Ni siquiera este intento de racionalizar la nueva trayectoria surgida del congreso acaba de responder a la lógica de unos textos que podrían saltar en su mayoría de una sección a otra o formar parte con igual justicia de más de una sección. Por algo será que los editores del libro eligen comenzar la Introducción hablando de otros dos conceptos, «intermedialidad» y «migración» (pp. 2-3), para explicar al lector lo que tiene delante. Prácticamente todas las contribuciones están atravesadas por ambas ideas, que se erigen, sobre todo la primera, como la auténtica razón de ser de la obra hasta el punto de abrir la puerta a su gran logro, el cual no es otro que mostrar cómo se integran las imágenes fílmicas de los orígenes en la cultura visual que las vio nacer.

Así pues, la forma y la materialidad intrínsecas a estas imágenes ceden el protagonismo a las condiciones intermedial y migrante de las mismas, dentro de una operación donde los contextos culturales, comunicativos y tecnológicos susceptibles de relacionarse con el cine de los orígenes se multiplican. Las veintiséis contribuciones que componen el volumen dibujan un panorama revelador de vinculaciones donde no faltan las establecidas con contextos poco o nada habituales en relación a las imágenes en movimiento durante el cambio de siglo, pero también enriquecedoras relecturas de las conexiones propuestas con universos más esperables. Tal vez podamos encontrar uno de los ejemplos más representativos de las primeras en el texto que se ocupa del arte en la Antigua Grecia, tomado como referencia por determinados usos de la cronofotografía para perfeccionar el movimiento humano, dentro de disciplinas como el culturismo o la danza (Horak, pp. 47-57), mientras que entre las segundas destaca la comunicación dedicada a las relaciones entre cine, pintura y fotografía en

Irán a inicios del siglo XX (Askari, pp. 164-173), sin duda unas de las propuestas más ambiciosas del libro desde el punto de vista intelectual. En la misma, la intermedialidad muestra todo su potencial como herramienta para el pensamiento histórico al servir al autor para reformular las conexiones entre los medios citados, sobre todo del cine con la pintura, lo que supone tanto como cambiar la apreciación sobre las prácticas pictóricas del país tradicionalmente mejor valoradas en aquella época y proponer una nueva genealogía nacional del cine, distinta a la establecida desde el discurso institucional.

Terrenos como estos y otros pertenecientes a lo social, lo cultural, lo académico y lo tecnológico aparecen conectados a su vez con una serie de prácticas fílmicas divididas entre el *mainstream* y las vías al margen del espectáculo convencional. Sin ánimo de ser exhaustivos, asuntos del cine mayoritario del momento como las actualidades filmadas (Gahéry, pp. 69-77), la publicidad (Abel, pp. 78-93; Johnson, 276-285) o los inicios del estrellato y el fenómeno fan (Dahlquist, pp. 174-184; Condon, pp. 266-275) comparten espacio con otros minoritarios como el cine de expediciones (Iversen, pp. 102-108), el de entrenamiento técnico (Hoof, pp. 111-119), el científico (Christie, pp. 185-193) o el de propaganda industrial (Waller, pp. 194-202). En conjunto, el libro muestra cómo entre el polo compuesto por estas prácticas diversificadas y el citado de los terrenos conectados se establecen corrientes cruzadas y de ida y vuelta, dentro de las cuales tienen lugar las migraciones que ponen de manifiesto cómo el cine de aquel periodo estaba totalmente imbricado en el tejido visual de aquellos años. Desde este punto de vista, resulta totalmente coherente que los editores del volumen hayan elegido de manera consciente el término «migración» (*migration*) frente a «préstamo» (*borrowing*) para definir esta permanente sucesión de intercambios en línea con el investigador alemán Hans Betling, quien defiende la condición nómada de las imágenes en su permanente viajar instalán-

dose de medio en medio (p. 2).

De hecho, en *The Image in Early Cinema. Form and Material* los casos de migraciones son una constante, tanto en los textos que ya hemos citado como en casi todos los demás. Pero si hemos de elegir un ejemplo donde se pueda observar este fenómeno con especial claridad, tal vez lo encontremos en las dos contribuciones sobre la relación del *tableau vivant* con el cine de los orígenes. El dedicado al llamado *tableau style* muestra un caso evidente de migración de imágenes concretas, sobre todo la correspondiente al cuadro original *Duel après le bal* original del pintor francés Jean-Léon Gérôme, pintado ya por su autor con la intención de que circulara por diferentes formatos culturales hasta recalcar en el cine (Robert, pp. 15-25). Este texto comparte con el dedicado a las relaciones entre *tableaux vivants*, cine de los inicios e ilusiones ópticas (Wiegand, pp. 26-35) la evidencia de que, con las imágenes, también migran los procedimientos, los cuales, además, pueden migrar independizados de una imagen concreta hacia otros lugares. Así lo demuestra igualmente la aportación sobre la llamada *vision scene*, procedimiento que viaja a través del arte, la foto, el teatro y el cine de los orígenes para encarnar pensamientos, sentimientos o encuentros con lo divino y lo sobrenatural (Gray, pp. 36-46). Pero no solo los procedimientos, también las ideas migrarán asociadas o no a determinadas imágenes, recalando en el cine como parte de su itinerario. Sin duda, el texto que mejor lo argumenta es el consagrado al peso del pictorialismo y la «doctrina del gusto» desarrollada para las élites en espacios como la fotografía y el arte, a la hora de que se constituyera en Estados Unidos la idea de cine de calidad, durante la transición entre el periodo de los inicios y el clásico (Paulus, pp. 249-256). Esta contribución supone otra de las aportaciones clave del libro gracias a su análisis iluminador e incisivo sobre el trayecto realizado por los agentes que transportan las ideas que acabamos de citar, hasta coincidir en un órgano de opinión

tan influyente en la época como la publicación *Moving Picture World*.

Al final, lo que subyace bajo todas las aportaciones que componen esta obra es la demostración de que la intermedialidad forma parte de la naturaleza del cine de los orígenes. Por eso es posible localizarla y, a partir de ahí, utilizarla como herramienta académica para investigar este periodo. Por establecer de nuevo un arco que cubra todo el espectro de las aportaciones incluidas en la obra, encontramos la intermedialidad desde cuando se investiga un aspecto tan material como el color — en el excelente capítulo dedicado a las circunstancias relativas tanto a la historia cultural como a la transformación filmica hacia la narración, que rodean el uso de tonos pastel menos saturados de lo que ya entonces se imponía en las *vision scene* de *Réve d'art* (Gaston Velle, Pathé Frères, 1910) (Yumibe, pp. 142-150)— hasta cuando, en el lado opuesto, se analiza una construcción abstracta; en este caso, una denominación genérica, *fake films* —el revelador texto que demuestra cómo estamos ante una etiqueta que responde sobre todo a las lógicas de exhibición y de la intención de engañar al público por parte de algunos responsables de la misma, que a la producción de la imagen en sí (Kessler y Lenk, pp. 228-236)—.

De fondo, queda la sensación tras leer estas actas de Domitor de haber asistido a una operación que responde con claridad a los nuevos tiempos que se viven en el estudio del cine de los orígenes.

Tiempos marcados por el desaforamiento del objeto de estudio, en los que nos hemos enfocado no ya hacia la intrínseca relación del mismo con su entorno sino hacia su inseparable pertenencia a la cultura y la visualidad del cambio de siglo. Aunque no sea la única razón, nos atrevemos a pensar que este viraje ha tenido lugar cuando los historiadores de este periodo sentimos el riesgo cierto de quedar para siempre encerrados con un solo juguete: los primeros veinte años de imagen en movimiento y su explicación ontológica a partir de razones puramente cinematográficas. De ahí el que estemos ocupándonos desde hace algo más de una década de aspectos que abren el campo respecto a cómo entender la naturaleza del cine de los orígenes, sea la propia intermedialidad o una reinterpretación tan profunda de dicha naturaleza que conduzca a replanteársela de cabo a rabo: véase la ya muy popularizada propuesta de André Gaudreault para olvidarnos de la palabra «cine» a la hora de hablar de este periodo, en favor del término «cinematografía-atracción» (*kineattractographie*). En realidad, los investigadores nos estamos fijando ahora en algo que siempre ha estado ahí. El riesgo está en cometer excesos de contextualización que desvirtúen qué fue y qué supuso el cine de los orígenes. Pero este libro, valioso en su conjunto, no comete ese error.

**Daniel Sánchez Salas**

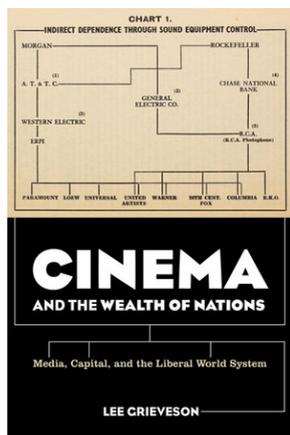
## **CINEMA AND THE WEALTH OF NATIONS: MEDIA, CAPITAL, AND THE LIBERAL WORLD SYSTEM**

Lee Grieveson

Oakland

University of California Press, 2018

465 páginas



Las décadas de 1920 y 1930 son un momento clave en la relación entre medios de comunicación y de ocio (cine, prensa y radio) y la creciente participación de amplios segmentos de la población en la esfera pública y política. En los estudios cinematográficos esta relación se ha explorado mayoritariamente a través del discurso sobre el cine como arte de la modernidad por excelencia (ya sea por su uso del montaje, y por tanto de la fragmentación, o de su capacidad para capturar el ritmo vertiginoso y el progreso tecnológico e industrial de la época). Títulos como *Cinema and the Invention of Modern Life* (Leo Charney y Vanesa R. Schwartz, 1995) *The Tenth Muse: Writing about Cinema in the Modernist Period* (Laura Marcus, 2010), *Cinema Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History* (Daniel Biltereyst, Richard Maltby y Philippe Meers, 2012) o el canónico artículo «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism» de Miriam Hansen (*Modernism/modernity*, 1999) han

eclipsado la dimensión política y social del cine como instrumento pedagógico al servicio tanto de gobiernos como de instituciones de todo tipo y signo ideológico durante el período de entreguerras. En lo que podríamos llamar el «*useful cinema turn*», investigadores como Haidee Wasson, Charles Acland, Lee Grieveson, Jan-Cristopher Horak, Vincenz Hediger, Charlie Musser, Benoit Turquety, Valérie Vignaux o Yvonne Zimmermann han generado un nuevo paradigma historiográfico en el que el cine ya no se considera tan solo como un fenómeno artístico o comercial, sino también como una herramienta ampliamente utilizada por sectores industriales, económicos, institucionales, políticos, educativos, científicos o cívicos.

En *Cinema and the Wealth of Nations* Lee Grieveson recupera una parte clave de esta «otra» historia del cine al servicio de intereses económicos y políticos, centrándose en cómo gobiernos e instituciones anglosajonas movilizaron el medio cinematográfico en los años de entreguerras para transmitir el mantra del liberalismo capitalista a través de iniciativas educativas, documentales y noticieros, propaganda institucional, congresos y festivales internacionales, así como iniciativas legislativas que favorecían los emporios mediáticos que luego ayudaban a los gobiernos a establecer hegemonías comunicativas de telégrafo, radio, cine y, más tarde, televisión. Es importante situar el libro no solo en el contexto de la historia del cine más allá de la pantalla comercial, sino también en el propio proyecto del autor de promover una aproximación al cine como fenómeno económico y material —ver, entre otros, el artículo «On governmentality and screens» (*Screen*, 2009) y los libros *Inventing Film Studies* (Lee Grieveson y Haidee Wasson, 2008), *Empire and Film. Cultural Histories of Cinema* (Lee Grieveson y Colin McCabe, 2011) y *Cinema's Military Industrial Complex* (Haidee Wasson y Lee Grieveson, 2018). La metodología de Grieveson se basa en dos coordenadas principales: *economía política del cine* (la realidad material del medio como

producto fabricado con materias primas, como las sales de plata, que se extraían de los mismos países en donde se practicaba un orden colonial), y *gubernamentalidad* (un concepto que toma prestado de Michael Foucault para analizar cómo el cine es utilizado como instrumento de subjetivación y control de la población por parte de instituciones públicas y privadas).

Siguiendo estas dos coordenadas, Grieveson analiza en los trece capítulos del libro la utilización del cine como instrumento de «gobierno» y manipulación de la población por parte de las autoridades coloniales británicas, de la administración Roosevelt en Estados Unidos a través del *New Deal* (que logró desviar la atención sobre las causas de la crisis financiera), instituciones transnacionales como la Liga de las Naciones y su interés en regular y controlar los medios de comunicación de masas o ferias mundiales como la de Nueva York en 1939 (que anticipaban eufóricamente un capitalismo global y sin descanso auspiciado por la mejora en las telecomunicaciones). Grieveson contextualiza esta historia en una serie de iniciativas como la exposición Panamá-Pacífico de 1913 en la que Estados Unidos emergió como nueva potencia mundial y colonial (y en donde se estableció la primera línea telefónica entre Nueva York y San Francisco); la producción de películas por parte del *Committee on Public Information* (CPI) para ayudar a financiar la intervención militar estadounidense en la primera guerra mundial; la creciente alianza entre medios, estudios de mercado y relaciones públicas o el atractivo del cine para bancos e inversores privados. Pero el libro también lanza puntos de conexión con el desarrollo del capitalismo global en el contexto de la guerra fría y el actual sistema neoliberal en donde el capital, y no las personas, circula a su antojo apoyado por una desigualdad creciente entre los llamados países desarrollados y quienes les proveen de materias primas y trabajadores para la fabricación de tecnologías de imagen. Como dice el autor en la primera página del libro: «esta no es una historia

lejana. *Cinema and the Wealth of Nations* es, en su más amplio sentido, una genealogía de cómo los medios fueron utilizados para codificar el poder político y económico liberal» (p 1). Grieveson defiende con una cantidad apabullante de datos y ejemplos cómo la historia del cine está íntimamente ligada con el establecimiento del sistema capitalista globalizado y los sistemas de poder económico y político que lo sustentan.

Lo que diferencia *Cinema and the Wealth of Nations* de las lecturas ideológicas clásicas sobre la industria cinematográfica como vanguardia del capitalismo —por ejemplo *Fábrica de sueños* de Ilya Ehrenburg (1972) o la crítica de la industria cultural de Theodor Adorno y la escuela de Frankfurt— es que Grieveson no solo analiza el discurso ideológico de las imágenes, sino también la realidad material que esconde su producción y las relaciones directas con los estamentos de poder políticos, corporativos y educativos del capitalismo liberal. Esto es especialmente importante en los capítulos del libro dedicados a la utilización del cine como instrumento de persuasión, estudio de comportamientos sociales y educación por parte de gobiernos y corporaciones. En «The State of Exception» el autor hace un minucioso recorrido por cómo el gobierno norteamericano dio continuidad a las estrategias propagandísticas ensayadas durante la Primera Guerra Mundial a través de una ambiciosa alianza con la industria cinematográfica y universidades como Yale, que promovieron el estudio de lo que se llamó *visual education*, produciendo decenas de películas para educar a los inmigrantes en el estilo de vida del *buen americano* (basado en la propiedad privada y la libertad individual) y en contra de los movimientos obreros que despuntaban en el país a través de las primeras huelgas masivas. En «The Work of Film in the Age of Fordist Mechanization» Grieveson analiza cómo se aplicó esta alianza entre cine y gubernamentalidad en la corporación Ford. A los estudios biopolíticos de los movimientos de los trabajadores para optimizar el proceso de fabri-

cación en masa se unió la producción de noticieros sobre la empresa y su mantra de eficiencia tecnológica y disciplina del trabajador. Estas películas se ofrecían gratuitamente a distribuidores y exhibidores de todo el país, de la misma manera que poco después se exhibiría el noticiero Luce en la Italia de Benito Mussolini o el NO-DO en la España franquista.

Al centrarse en Inglaterra y, sobre todo, Estados Unidos, Grievson no incide tanto en la utilización del cine como soporte clave de proyectos nacional-populares como los que aparecieron en Alemania, Italia, Francia, España o la USSR en la época de entreguerras, limitándose a resaltar la ecléctica mezcla de estados liberales, imperios y regímenes fascistas y comunistas que hicieron uso del cine como instrumento de gubernamentalidad. Sí que analiza extensamente la relación entre el *American way of life* promovido por el gobierno norteamericano y el capitalismo desregulado, así como los intentos del imperio británico de controlar y cohesionar sus posesiones coloniales a través de diferentes medios de masas. El capítulo «Highways of Empire» desgrana cómo se creó una unidad de filmación específica en diferentes regiones colonizadas para normalizar la relación explotador-explotado y garantizar el *correcto* funcionamiento del sistema de extracción del cual dependía la riqueza del imperio. Junto al capítulo *League of Corporations*, dedicado al intento de crear una alianza transnacional cinematográfica asociada a la Liga de las Naciones y fuertemente influenciada por un sentido instructivo del cine como moldeador de ciudadanos *ejemplares*, esta sección del libro nos da pistas de lo que podría ser una historia cultural y política del cine español, teniendo en cuenta la participación del Estado en iniciativas como el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía en 1931, el

Instituto Internacional de Cine Educativo, el NO-DO o el sistema de licencias de doblaje de películas extranjeras con las cuales se financió la producción cinematográfica durante el franquismo. No se ha hecho en España un estudio sistemático del cine como instrumento económico y político —los trabajos de María Antonia Paz Rebollo, Vicente Sánchez-Biosca, Rafael Tranche, Sonia García López, Manuel Nicolás, Daniela Aronica, Emeterio Díez Puertas, Vicente Benet o Román Gubern y Paul Hammond siguen siendo una bienvenida excepción— de la misma manera que escasean los trabajos que dialoguen con obras que han provocado una revolución en la historiografía del cine en los últimos años en el ámbito anglosajón —*Useful Cinema* (Haidee Wasson y Charles R. Acland, 2011), *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe* (Malte Hagener, 2014), *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies* (Richard Malby, Daniel Biltereyst y Philippe Meers, 2011), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau, 2009), entre otros—. Libros como *Cinema and the Wealth of Nations* ponen en evidencia las lagunas que ha generado en el ámbito español esta actitud limitada sobre lo que ha sido el cine a lo largo de su historia. Esperemos que pronto el paradigma del cine como arte o entretenimiento dé paso a una amplia reflexión sobre cómo el medio cinematográfico suplementó los discursos políticos, sociales y culturales de dictaduras, repúblicas, transiciones, democracias y crisis financieras en un país que formó parte de muchas de las redes e iniciativas institucionales que Grievson menciona en su libro.

**Enrique Fibla Gutiérrez**

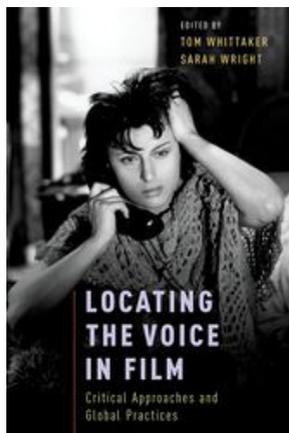
**LOCATING THE VOICE IN FILM.  
CRITICAL APPROACHES AND GLOBAL  
PRACTICES**

**Tom Whittaker y Sarah Wright (eds.)**

Nueva York

Oxford University Press, 2017

317 páginas



Editado por los hispanistas Tom Whittaker y Sarah Wright, *Locating the Voice in Film* amplía los estudios dedicados sobre la voz, un campo de creciente interés en el ámbito cinematográfico desde que Michel Chion publicara hace casi dos décadas *La voz en el cine (La voix au cinéma, 1999)*. En palabras de sus editores, el volumen pretende «cuestionar las explicaciones teóricas tradicionales de la voz en el cine mediante la realización de un análisis comparativo de la voz en diferentes contextos cinematográficos» (p. 9). En efecto, esta compilación explora la voz humana como marca-dora de identidades y comunidades lingüísticas y no solo como mera transmisora del lenguaje.

La introducción al volumen, de muy recomendable lectura, ofrece una completa puesta al día acerca de los presupuestos teóricos sobre la voz. No obstante, la característica más notable de este ensayo es que ofrece una perspectiva verdaderamente global. Además de abrirse a casos de estudios de Corea, Senegal o Chile, es patente la preocupación de los editores por establecer

el equilibrio entre las diversas cinematografías, con un número nada despreciable de ejemplos de diferentes cines nacionales, pero sin excluir al cine hollywoodiense. Al contrario, integra este último para constatar las desiguales relaciones de poder y, de forma simultánea, matizar dichas interrelaciones enriqueciendo el diálogo. Por este motivo, quizá lo más sugestivo es el análisis que se realiza de ciertas prácticas comunes a varias cinematografías de cuyo análisis se extraen conclusiones que difieren de los presupuestos discursivos hegemónicos sobre la voz. El ensayo se interroga sobre cómo dichas prácticas —por ejemplo, el uso del doblaje o el *playback*— reflejan peculiaridades culturales o industriales y analiza las aportaciones que, a pesar de su uso generalizado, han sido mayoritariamente desatendidas, incluso en aquellos países donde estas prácticas son comunes.

*Locating the Voice in Film* se centra mayoritariamente en cine de ficción, si bien trata algunos ejemplos de documental tales como *Yet atash (A Fire, 1961)* del director iraní Ebrahim Golestan o un ejemplo de formato algo más híbrido, en el capítulo dedicado al docudrama, *Sous les bombes (2007)*, del director franco-libanés Philippe Aractingi. La compilación aborda además las relaciones del uso de la voz con la música, analizando la carrera cinematográfica del tenor italiano Tito Schipa o la voz de Catherine Ringer, cantante de la banda de música pop Les Rita Mitsouko, en *Cubre tu derecha: un lugar sobre la tierra (Soigneta droite: Une place sur la terre, 1987)*, de Jean-Luc Godard. El ensayo se ocupa asimismo de categorías audiovisuales como el cine de animación o de la conexión de la voz con otros medios de difusión. Por ejemplo, la radio, de la cual procedían algunas de las estrellas que hicieron su transición al medio cinematográfico y cuya reconocible voz será clave en la configuración de los personajes que interpreten en la gran pantalla.

*Locating the Voice in Film* consta de diecisiete capítulos. Curiosamente, no se han agrupado en subsecciones, algo que hubiera facilitado el

carácter comparativo al que se alude en la introducción. No obstante, entre los capítulos seleccionados los editores han destacado el papel de la postproducción de sonido en la manipulación de la voz y, más concretamente, el uso del doblaje. Varios capítulos están dedicados o se refieren parcialmente a esta práctica denostada. Pese a que rutinariamente se tacha al doblaje de aberración que despoja a los espectadores de la verdadera voz de sus estrellas, este volumen muestra la función y las características particulares del doblaje a través de varios ejemplos. Estos permiten explorar, más allá de los prejuicios que, como cinéfilos, podamos tener sobre el empleo del doblaje, y extraer singularidades dignas de consideración por los historiadores del cine con los que se pueden trazar paralelismos aplicables a otras cinematografías. Por ejemplo, en la actualidad, el uso del doblaje revela una cierta sensibilidad hacia la diversidad lingüística de las lenguas dominantes. Sin embargo, ello no está exento de contradicciones, como presenta el interesante texto que compara los doblajes al quebequés y al francés de Francia de *Toy Story* (John Lasseter, 1995). El capítulo de Colleen Montgomery es un ejemplo fascinante sobre las complejidades de localizar la lengua de doblaje al mostrar la paradoja de que la industria canadiense evita reproducir un marcado dialecto quebequés. Esto le permite introducir sus doblajes en países africanos francófonos, donde la jerga parisina de las películas dobladas al francés de Francia resulta, en ocasiones, ininteligible. Es decir, los condicionamientos económicos imponen la preferencia por una lengua hasta cierto punto artificial y pretendidamente *neutra*, pero que facilita su exportación. Como bien conocemos, dicha estrategia comercial es perfectamente extrapolable a las variedades de la lengua española, como ocurre con las películas dobladas al español *latino*.

Un tema común que recorre estos capítulos es la defensa del acuerdo tácito que se establece entre el espectador y la voz del actor de doblaje, creando un tipo distinto de relaciones que se proyec-

tan más allá de la sala de cine. Así, el capítulo de Rayna Denison nos descubre cómo los *seiyū* (o actores de doblaje) son considerados grandes estrellas de la poderosa industria de animación japonesa; una fama que se extiende a videojuegos y muñecos parlantes reforzando la identificación entre el personaje de anime y la voz que lo interpreta. En la misma línea, el artículo que Whittaker dedica a Joan Pera —el actor de doblaje que pone la voz a Woody Allen en español y catalán—, además de exponer la dificultad del actor de doblaje a la hora de sincronizar los titubeos, tartamudeos y las muletillas de los personajes interpretados por Allen, nos habla de la identificación por parte del público de Woody Allen con su *doble* sonoro. Para Joan Pera, si bien dicha identificación afianza su contratación en las futuras películas de Allen, también dificulta ser elegido para prestar su voz a otros actores.

Otro asunto común es la manera en la que las estrellas femeninas cuestionan los ideales de feminidad gracias a su interpretación vocal. Entre las estudiadas se encuentran actrices tan dispares como Anna Magnani, Carmen Miranda, Lata Mangeshkar o Niní Marshall. Así, el capítulo de Christine Ehrick dedicado mayoritariamente a Catita, el personaje creado e interpretado por la actriz argentina Niní Marshall, describe cómo la voz aguda, nasal y de volumen inusualmente alto, que había alcanzado previamente la fama en el formato radiofónico, siguió siendo decisiva a la hora de construir el exitoso arquetipo de muchacha de clase trabajadora, ignorante pero espabilada, destinado a la comedia. Justamente, la lectura de estos capítulos parece sugerir que las cualidades sonoras que no responden a los patrones de musicalidad, dulzura y tono moderado tradicionalmente asociados a la mujer, ampliaron los modelos de feminidad existentes.

Además del timbre o el volumen de la voz, otra característica importante que ensancha, pero también limita la actividad de las actrices, es el acento. El artículo de Lisa Shaw analiza este aspecto en las películas hollywoodienses de Car-

men Miranda. La embajadora de la Samba, que había participado en el primer film brasileño rodado con sonido sincronizado, estuvo encasillada en el papel de latina exótica y sensual debido en gran medida a su acento. Como en el caso de Niní Marshall, esta atípica voz femenina fue empleada como recurso humorístico hasta el punto de que, incluso tras el paso de los años, la actriz hubo de mantener la ilusión de conservar una pronunciación deficiente con el propósito, según indica Shaw, de etiquetar racialmente a los latinos en EE.UU.

Pese a cronificar estereotipos étnicos o sociales, el uso de la voz en el cine puede, en contrapartida, tener una función liberadora, como apunta el capítulo dedicado a Ousmane Sembene. Según Alexander Fisher, el empleo de la *voice over* a modo de monólogo interior utilizado en *La negra de...* (*La noire de...*, 1966), permite articular un discurso anticolonial al registrar aquellos

pensamientos que la protagonista —una criada negra al servicio de una familia francesa— no se atreve a enunciar en voz alta. Incluso cuando el dolor no se expresa con palabras, la respiración agitada y la voz rota puede dejar traslucir los traumas de un país, como expone el artículo de Sarah Wright en su interesante análisis de *Carne de perro* (Fernando Guzzoni, 2012), crónica del descenso a los infiernos de un ex torturador chileno atormentado por su pasado.

En definitiva, *Locating the Voice in Film* explora cómo la voz filmada señala fronteras o levanta barreras sociales, captura el *zeitgeist* o sirve para armar la resistencia. El resultado es una fascinante exposición de los muy variados aspectos de la voz, al que este libro ha devuelto —y nunca mejor dicho— el lugar que le corresponde.

**Lidia Merás**

**EL SUEÑO DE UN CINE HISPANO.  
ESPAÑA Y SUS RELACIONES  
CINEMATOGRAFICAS CON LA ARGEN-  
TINA (1931-1939)**

**Emeterio Díez Puertas**

Madrid

Síntesis, 2017

238 páginas



**CINE ESPAÑOL Y GEOPOLÍTICA  
FASCISTA. ESPAÑA Y SUS RELACIONES  
CINEMATOGRAFICAS CON LA ARGEN-  
TINA (1939-1943)**

**Emeterio Díez Puertas**

Madrid

Síntesis, 2019

244 páginas



En octubre de 1931 se celebró en Madrid el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, un encuentro largamente esperado en España en el que se reunieron profesionales del cine, miembros de instituciones culturales y económicas, periodistas e intelectuales. El congreso constituyó un foro hispanoamericano en el que desarrollar debates de índole comercial, ideológica y cultural en torno al cine en lengua castellana. De la relevancia cultural y política del evento da buena fe la presencia de representantes políticos de catorce países hispanoamericanos, además de España y Brasil, este último como país invitado. El propio presidente del gobierno español, Niceto Alcalá Zamora, asistió a su sesión inaugural y pronunció el discurso de clausura. Por otra parte, Argentina, que ha desarrollado una de las tres mayores cinematografías hispanas, junto a España y México, fue «la gran ausente» (2017, p. 47). Díez Puertas se refiere a este acontecimiento como «un evento ideado por los monárquicos que los republicanos asumen por considerarlo de interés nacional» (2017, p. 29). Las ideas que este congreso acogió y las propuestas que se plantearon para favorecer la producción de películas y el intercambio comercial en un ámbito lingüístico tan extenso como el hispanoparlante estuvieron muy presentes en las futuras relaciones cinematográficas entre España y Argentina. Teniendo en cuenta el citado congreso y las aspiraciones españolas que lo impulsaron, Díez Puertas habla del «sueño de un cine hispano» para referirse al espíritu hispanoamericanista que desde España inspiró las relaciones cinematográficas con Argentina entre 1931 y 1943.

El autor amplía su contribución a la historia social del cine con este díptico bibliográfico dedicado a las relaciones cinematográficas hispano-argentinas entre 1931 y 1943. Anteriormente, Díez Puertas había publicado un par de monografías fundamentales en este ámbito historiográfico: *El montaje del franquismo* (2002) e *Historia social del cine en España* (2003), además de numerosos artículos. Este díptico forma parte de una

serie de estudios que en las últimas dos décadas han abierto perspectivas novedosas y han profundizado en líneas que anteriormente solo estaban apuntadas en la historiografía del cine español. La dimensión transnacional del cine, el comportamiento industrial, las estrategias comerciales, el impacto de las tensiones ideológicas, las políticas gubernamentales o la producción desde entidades oficiales son solo algunos de los aspectos en los que trabajos como el de Díez Puertas han realizado aportaciones decisivas.

El subtítulo común de ambos libros, «España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina», declara explícitamente su continuidad temporal. Asimismo, el subtítulo reconoce que el estudio de estas relaciones es asimétrico, puesto que prioriza la perspectiva y las implicaciones para el lado español. La estructuración cronológica del trabajo de Díez Puertas está claramente argumentada, permitiendo entender el devenir de las relaciones cinematográficas entre ambos países en un periodo tan convulso.

El primer libro abarca los años comprendidos entre 1931 y 1939 (con una parte dedicada al periodo republicano y otra al periodo de la Guerra Civil Española). En estos años las relaciones cinematográficas entre ambos países estarán condicionadas por la creciente expansión del cine sonoro (gran acicate para la celebración del primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía), por la proclamación de la Segunda República Española, el golpe de estado de 1936 y la consiguiente guerra civil, así como por la victoria franquista. El segundo libro se dedica al periodo comprendido entre 1939 y 1943, distinguiendo una fase inicial de expansión del «nuevo orden fascista» hasta 1941 y una fase marcada por su declive posterior. El devenir de la geopolítica fascista en el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial repercutirá en la geopolítica argentina, pero sobre todo en la de la España franquista.

Y no olvidemos que en los años 30 y 40 del siglo pasado el cine era el medio de comunicación más moderno e impactante, el medio de entreteni-

miento colectivo más extendido social y geográficamente y el gran *contador* de historias. El cine era capaz de hacer sentir las mismas emociones y de constituir referentes ideológicos y éticos comunes a personas de distintas clases, procedencias geográficas y culturas. Por eso, lo que ocurre en el ámbito de las relaciones cinematográficas hispano-argentinas resulta clave para entender la política, la sociedad y la cultura de aquel tiempo. De alguna manera, ahí reside el gran valor de los dos libros de Díez Puertas.

En ambas publicaciones se recoge un volumen ingente de datos procedentes de la prensa especializada y de diarios de ambos países, así como del Archivo General de la Administración del Estado (Alcalá de Henares), del Archivo Ricardo Urgoiti en Filmoteca Española y del Archivo del Exilio Español en la República Argentina. El autor los organiza sistemáticamente, los presenta y clarifica a través de tablas y gráficos. Por otra parte, teje una red de relaciones de esos datos introduciéndolos en la coyuntura de unas relaciones comerciales enrarecidas por el fuerte y errático intervencionismo del gobierno franquista.

Ambos libros abordan una serie de cuestiones fundamentales para conocer la historia del cine español y de su dimensión transnacional: un evento como el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931, los acuerdos sobre asuntos cinematográficos entre gobiernos, la repercusión de legislaciones y prácticas intervencionistas (cuotas de mercado, limitaciones al movimiento de capitales, la censura y prohibición de películas o las represalias a productoras de películas *ofensivas*), las consecuencias internas y externas de la geopolítica franquista (boicots, embargos, escasez de divisas, autarquía o listas negras). También podemos conocer gracias al trabajo de Díez Puertas qué relevancia tuvieron en las relaciones hispano-argentinas las productoras pioneras del cine sonoro en España (Cifesa, Hispania Tobis, Filmófono, CEA) y en Argentina (Argentina Sono Film, Lumiton), productores españoles como Cesáreo González o Saturnino Ulargui, la prensa

especializada española (*Popular Film, Cinegramas, Primer Plano, Radiocinema*) y la argentina (*Heraldo del Cinematografista, Imparcial Film*), los numerosos profesionales cinematográficos de ambos países que se significaron ideológicamente, los que emigraron, los que huyeron, los que se exiliaron o los que regresaron a su país de origen. Díez Puertas evalúa con cifras de permanencia en taquilla y referencias de la crítica el interés de los públicos argentino y español por las películas del otro lado del océano, así como el peso cultural de la comunidad de emigrados españoles en Argentina. Gracias a esto conocemos una parte importante de la carrera comercial y de las trabas censoras de películas muy destacadas para ambas cinematografías como *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *iCentinela, Alerta!* (Jean Grémillon, 1936), *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1936), *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938), *Santa Rogelia* (Roberto de Ribón, 1939), *Marianela* (Benito Perojo, 1940) o el documental *España heroica* (Joaquín Reig Gozalbes, 1938), de producción española; y, de la parte argentina, *La canción del gaucho* (José Agustín Ferreyra, 1930), *Ídolos de Buenos Aires* (Eduardo Morera, 1934), *Puerto Nuevo* (Mario Soffici y Luis C. Amadori, 1936), *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici, 1937), *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), *La canción de los barrios* (Luis C. Amadori, 1941) o *Mi cielo de Andalucía* (Ricardo Urgoiti, 1942), entre otras. El humor, la música popular de raíz regionalista, la moral católica, el sentimiento religioso o el amor a la tradición y a la patria son elementos presentes en las películas que participan con más éxito en este intercambio comercial.

Díez Puertas también aborda una cuestión en las relaciones hispano-argentinas que implica a terceros y es la del rechazo hacia las películas que «ofenden» a alguno de los países. No se trata de una preocupación exclusiva de los países totalitarios o autoritarios, pero es cierto que en estos la sensibilidad era mayor, también la facilidad con

la que sus instituciones censoras manipularon las versiones de películas importadas (cambios de título, traducciones de los diálogos, eliminación de fragmentos y hasta de menciones a profesionales que habían mostrado animadversión hacia el gobierno «ofendido»). También en los países no democráticos se dio con más frecuencia una cierta arbitrariedad en las resoluciones censoras y, además, las medidas comerciales y diplomáticas fueron más contundentes. El gobierno argentino y, sobre todo, el español tuvieron algunas situaciones de tensión con la diplomacia estadounidense y con las grandes productoras y distribuidoras de aquel país por alguna de las prohibiciones, especialmente en los años de guerra. Díez Puertas estudia los casos de películas tan significativas como *El último tren a Madrid* (*The Last Train from Madrid*, James P. Hogan, 1937), *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, Sam Wood, 1943), *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939) o *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), por solo citar algunos títulos.

Finalmente, sin perder de vista las propias películas, sus contenidos y sus implicaciones ideológicas, Díez Puertas analiza el poder emocional de la narrativa fílmica y su potencial para ser instrumentalizado por el estado como parte de su aparato ideológico. El análisis político y cultural de los datos es lo que hace de los dos libros de Emeterio Díez Puertas dos obras excelentes. El estudio analítico pivota sobre una cuestión esencial: el concepto de *geopolítica*, que «se usa para describir una acción de poder en un espacio, estudia el dominio del territorio y su articulación conflictiva. Este dominio puede ejercerse por apropiación o bien por influencia, sin ocupación» (2017, p.19). Para desarrollar esta interpretación, el autor se apoya en dos pilares metodológicos: el concepto marxista de *aparato ideológico del estado*, de Louis Althusser, y el concepto narratológico de *cronotopo*, utilizado por Mijaíl Bajtín en el ámbito de la teoría de la literatura. El concepto de *aparato ideológico del estado* permite

entender la política cinematográfica del franquismo como una parte destacada de dicho aparato y, por tanto, como un instrumento de dominación y de afianzamiento del sistema socioeconómico impuesto tras el golpe de estado. El concepto de *cronotopo* ofrece una herramienta muy reveladora a la hora de interpretar ideológicamente el contenido partiendo de las conexiones espacio-temporales y su relación con la trama y los personajes. Como explica Díez Puertas, «el tiempo y el espacio crean el mundo representado en el que se desarrolla la trama y, en último término, la imagen del ser humano en el texto artístico» (2017, p. 20).

A la hora de identificar los cronotopos desde los que analizar los argumentos filmicos, el autor recurre a un texto que sistematizó y desarrolló el ideario nacionalcatólico en torno al concepto de *hispanidad*. Nos referimos a la obra de Ramiro de Maeztu *Defensa de la Hispanidad* (1934), que se convirtió en un texto muy influyente para las distintas facciones que conformarían el bando franquista. El concepto de *hispanidad* es uno de los ejes sobre los que girarían las aspiraciones imperialistas, más espirituales que materiales, del fascismo español. Díez Puertas analiza desde este planteamiento metodológico el cronotopo del país en llamas en el documental *Fuego en España* (1937), el cronotopo del odio en *Bodas de sangre* (Edmundo Guibourg, 1938), el cronotopo educativo de la forja en *Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque, 1939) o el cronotopo mi-

litarista en el cine «de *Cruzada*» a partir de los casos de *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Gena, 1940) y *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), por solo mencionar algunos ejemplos.

Estamos, finalmente, ante dos publicaciones que se sustentan en un estudio ambicioso y riguroso, dos obras que serán una referencia fundamental para el conocimiento de la transnacionalidad en el cine y de las relaciones culturales hispano-americanas en el siglo XX. Podríamos sugerir un cronotopo para el díptico de Díez Puertas: el *progreso malogrado*, malogrado por las guerras, por un intervencionismo gubernamental mal dirigido o por unos referentes ideológicos incapaces de analizar la realidad y plantear estrategias sostenibles. La Guerra Civil Española y la miseria de los años siguientes interrumpieron y entorpecieron el prometedor futuro de unas relaciones comerciales profesionales y culturales que habrían enriquecido a ambos países (y a los de su entorno cultural). No obstante, en los años más críticos para ambos países, el cine fue un espacio de encuentro y concordia. Por eso afirma Díez Puertas que, aunque parezca insólito, «el cine argentino va a juntar a las dos Españas en muchas películas» (2019, p. 168). A pesar de contratiempos e inconvenientes, el cine sonoro en español activó una nueva conexión cultural que desde su aparición hemos compartido millones de hispanohablantes.

**Manuel Nicolás Meseguer**

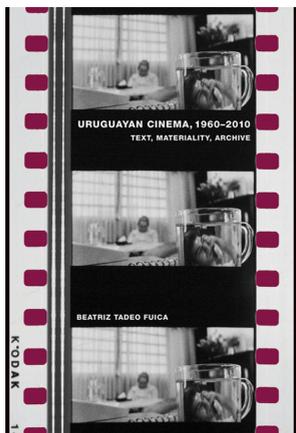
**URUGUAYAN CINEMA: 1960-2010.  
TEXT, MATERIALITY, ARCHIVE**

**Beatriz Tadeo Fuica**

Edinburgo

Tamesis, 2017

184 páginas



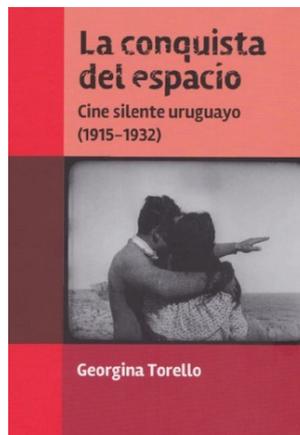
**LA CONQUISTA DEL ESPACIO. CINE  
SILENTE URUGUAYO (1915-1932)**

**Georgina Torello**

Montevideo

Yaugurú, 2018

276 páginas



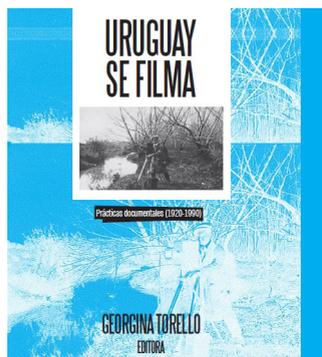
**URUGUAY SE FILMA. PRÁCTICAS  
DOCUMENTALES (1920-1990)**

**Georgina Torello (coord.)**

Montevideo

Irrupciones Grupo Editor, 2018

120 páginas



Hasta hace unos años, la bibliografía sobre cine uruguayo se reducía a unos cuantos artículos de prensa, algunas reseñas en revistas especializadas y unos pocos (escasos) libros. Esa situación pareciera estar revirtiéndose últimamente con la aparición de nuevo material sobre el tema, fruto de prolongadas investigaciones que al fin se convierten en libros. En 2017, por ejemplo, se publicó en Edimburgo *Uruguayán Cinema: 1960-2010. Text, Materiality, Archive*, de Beatriz Tadeo Fuica, producto de la tesis doctoral que defendiera en la Universidad St. Andrews un año antes. El libro ahonda, como lo adelanta su título, en un período concreto del cine uruguayo: el más reciente y productivo, haciendo hincapié en la materialidad de las películas, su conservación y distribución. Es un acierto, efectivamente, centrarse en esos cincuenta años de cine en los que la evolución es visible y la historia del país atraviesa por momentos decisivos que marcaron su historia cultural.

Los primeros filmes analizados en el libro sirven (más allá de su propio valor estético) para explicar los sucesos históricos que atravesaba el país durante la década de 1960 y comienzos de la de 1970, con la profundización de la crisis político-económica, el derrumbamiento de la democracia y la inminente llegada de la dictadura cívico-militar que se extendería de 1973 a 1985. Tadeo Fuica elige películas claves de esos años: el cine experimental de los sesenta, la célebre *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo* (Mario Handler, 1967) y la icónica *Refusila* (D. Bardier, W. Tournier y R. Oxandabarat, 1969), expresiones de esa época de represión y rebeldía latinoamericana que dejó algunas de las piezas más importantes de la cinematografía nacional.

La siguiente sección se centra en el cine producido durante la dictadura, con la elección de casos muy significativos: una animación realizada en grupo, *El honguito feliz* (CINECO, 1975), metáfora de la situación del país, *Gurí* (Eduardo Darino, 1980), film producido por el gobierno para resaltar los aspectos más tradicionales de la cultura gauchesca con el objetivo de enseñarlo en escuelas de Estados Unidos, y *Mataron a Venancio Flores* (Juan C. Rodríguez Castro, 1982), film producido por la Cinemateca Uruguay que buscó expresar, también de manera alegórica, la violencia de la situación política en clave de film histórico.

El tercer capítulo toma el cine producido durante la transición, uno de los períodos más interesantes de la cinematografía uruguaya, en tanto fue consecuencia directa del devenir histórico del país, de los conflictos que supuso terminar una etapa traumática y enfrentar un nuevo momento de cuestionamiento y debate. Aquí también Tadeo Fuica se sirve de una elección de filmes capaces de expresar los diferentes vaivenes de la transición: la situación de los jóvenes luego de años de represión y frente a un mundo cada vez más globalizado y posmoderno (*El cordón de la vereda*, Esteban Schroeder, 1987), la visualización fragmentada del pasado y el lugar de la memoria co-

lectiva (*El dirigible*, Pablo Dotta, 1994) y el nuevo Uruguay que se abre hacia la vida democrática, actualizándose y planteando los conflictos a los que se enfrenta el ciudadano de clase media (*Una forma de bailar*, Álvaro Buela, 1997).

La última parte responde a la más difícil de las elecciones: desde mediados de los años noventa, el cine uruguayo ha aumentado notablemente su producción, dejando algunos de los títulos más reconocidos y celebrados. De esa larga lista de películas, Tadeo Fuica elige solo tres títulos para analizar la primera década del Siglo XXI: *25 Watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001), *Hit! Historia de canciones que hicieron historia* (Claudia Abend y Adriana Loeff, 2008) y *Reus* (Pablo Fernández, Alejandro Pi, Eduardo Piñeiro, 2010). De esa forma, consigue tener en cuenta todas las aristas de la realización cinematográfica, reflexionando sobre las formas de producción, la distribución, la exhibición y la conservación de las películas mediante la llegada del cine digital. *Uruguayan Cinema* es, hasta el momento, el trabajo más completo sobre cine uruguayo, no solo por el período que abarca, sino también por su enfoque, su análisis minucioso y su interés por desentrañar todos los aspectos de un fenómeno tan complejo como el cinematográfico en un país tan particular como el Uruguay.

En 2018, en tanto, se publicó *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, trabajo grupal coordinado por Georgina Torello. El libro se compone de ocho artículos agrupados en dos secciones: «Consensos» y «Disensos». Los trabajos están ordenados según orden cronológico de los temas tratados. De esa forma, el primer artículo, escrito por la propia Torello, se centra en los registros documentales que se hicieron por los festejos del Centenario de la República en la década de 1920. Es seguido por un texto sobre los orígenes del cine científico en Uruguay y la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, epicentro de algunos de los principales filmes que se produjeron hacia mediados de siglo. Otros dos artículos en la

primera sección se ocupan del uso del documental durante la dictadura y del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE, punto de encuentro para el cine político latinoamericano de los años sesenta.

En la segunda sección, Beatriz Tadeo Fuica vuelve sobre su tema de trabajo y analiza de qué manera la dictadura manipuló las imágenes de archivo al confeccionar su propaganda política. Otros dos artículos de esa sección se centran en la imagen de *pueblo* y el rol del documental en la etapa anterior al golpe militar. El último texto examina la actividad del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), una de las principales productoras de cine hacia finales de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, responsable de algunos títulos fundamentales del período postdictadura. Por último, un posfacio de Pablo Piedras se cuestiona sobre la historia del cine en Uruguay y la importancia de que aparezcan más materiales como *Uruguay se filma*, ya que permiten echar un poco de luz sobre terrenos aún ensombrecidos de la vida cultural del país.

El libro aporta, efectivamente, nuevos enfoques que sus respectivos autores han trabajado a lo largo de los últimos años, desde el cine silente hasta lo más contemporáneo. Limitar el campo de estudio hasta los años noventa es por un lado, un acierto y, por el otro, un error. Acierto en cuanto se visibiliza las producciones menos conocidas del país —exceptuando quizás algunas de la década de 1960, que gozan de reconocimiento internacional—; error en cuanto deja afuera el documental de las últimas tres décadas, época en la que el cine ha dado un giro sobre sí mismo y la obra de realizadores consagrados (Handler, Jacob) ha convivido/dialogado con la de nuevos directores (Virginia Martínez, Álvaro Buela, Aldo Garay, Sebastián Bednarick). El análisis de esa cuestión sería, por demás, interesante.

El otro aspecto a señalar es la exclusión del cine de ficción, precisamente el menos investigado en la historiografía y los estudios de cine locales, mientras que el documental ha sido objeto

de análisis en diversas ocasiones. No obstante, el mayor aporte de *Uruguay se filma* está en la inclusión de aspectos casi desconocidos hasta ahora que servirán —como espera Piedras— para futuros estudios.

También en 2018 se publicó *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*, escrito en su totalidad por Georgina Torello. Este libro es, hasta el momento, el material más completo sobre dicho período (por no decir, el único). Muy poco tratado por la historiografía local, es escasísimo lo que se conoce sobre el cine silente de Uruguay. Sin embargo, Torello confirma aquí que, en las primeras décadas del siglo XX, la producción cinematográfica (ya sea documental como de ficción) fue bastante más prolífica de lo que se cree. El estudio comienza en 1915 (año crucial para la autora) en el que se realizan un par de documentales que vinculan lo cinematográfico con las esferas del poder político y se lleva adelante el primer proyecto de ficción, que resulta finalmente frustrado. No obstante, a partir de entonces la producción local de noticieros, actualidades y ficciones aumenta notablemente, debido al trabajo de realizadores inmigrantes que llegan al país y a las políticas culturales existentes en la época motivadas por la modernización batllista y los posteriores festejos del centenario de vida independiente. En ese sentido, *La conquista del espacio* hace un recorrido minucioso tanto por las prácticas documentales como por las realizaciones ficcionales sin perder de vista las demás aristas del proceso cinematográfico, es decir, su repercusión en la sociedad, las relaciones con la política, el rol de la mujer en la cultura cinematográfica y la construcción de imaginarios colectivos. Como se desprende del título, el análisis está dirigido por el papel que desempeña la representación del territorio en la producción cinematográfica del momento, centrándose tanto en la manera en que el espacio se muestra/se construye como en los discursos que acompañaron dichas producciones. El territorio se vuelve un lugar de prácticas sociales

e institucionales que es, al mismo tiempo, conquistado simbólicamente, ya sea reflejando el espacio local o construyendo uno imaginado. Por esa razón, hay una división en el análisis. Por un lado, se estudian las películas producidas por la elite montevideana —*Pervanche*, León Ibáñez Saavedra, 1920; *Una niña parisiense en Montevideo*, Georges de Neuville, 1924; *Del pingo al volante*, Robert Kouri, 1927; *La Bonne Garde*, Robert Kouri, 1929—, mientras que, por el otro, se analizan las producciones marginales —*Puños y nobleza*, Juan A. Borges, 1919; *Almas de la costa*, Juan A. Borges, 1924; *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, Carlos Alonso, 1932; *El departamento de Treinta y Tres*, Carlos Alonso, 1932—. Ambos casos suponen dos maneras distintas de «conquistar» el espacio y reflejan la tensión existente en la sociedad uruguaya de los años veinte.

Torello es una investigadora de archivo, y uno de los mayores atributos del libro es el enorme caudal de datos que se recogen de los archivos de prensa, de los programas de manos, de las hemerotecas y el visionado de películas. En ese sentido, es un material indispensable para acercarse al fenómeno cinematográfico de la era silente no solo a través del texto filmico, sino también a partir de sus aspectos colindantes. El lector puede descubrir que en Uruguay lo cinematográfico significó un fenómeno de gran relevancia en el primer tercio del siglo no solo por la producción local, sino también por el interés del público, por las réplicas de otros cines y por la significativa cultura cinematográfica que marcaría a fuego la historia cultural del país.

**Álvaro Lema Mosca**

## **DVD y Plataformas de Internet**



**Llorenç Llobet Gràcia. Vida en sombras**

**+ 22 cortos restaurados**

**Distribuidora:** Intermedio

**Zona:** 0

**Contenido:** tres discos más un libro de 74 páginas

DVD 1

*Vida en sombras* (Llorenç Llobet Gràcia, 1953, versión estrenada, 79')

*Bajo el signo de las sombras* (Ferran Alberich, 1984, 35')

DVD 2

22 cortometrajes (Llorenç Llobet Gràcia, 1928-1954, 170'). Sin sonido. Rótulos VO Catalá/Español

DVD 3

*Vida en sombras (versión anterior a la censura)* (Llorenç Llobet Gràcia, 1948, 85')

*Documental «Montaje anterior a la censura»* (Filmoteca de Catalunya, 2016, 23')

*Entrevistas «Bajo el signo de las sombras»* (Ferran Alberich, 1984, 88')

**Formato imagen:** 1.33.1; 1.77.1

**Audio:** Mono 2.0/ Dolby Digital. Stereo 2.0/ Dolby Digital

**Subtítulos:** Español, inglés y francés



No cabe duda de que nos encontramos ante una edición que cabe calificar de modélica. Que el organismo que está detrás de esta edición sea una filmoteca pone de manifiesto, además, la relevancia que para la cultura española tienen las instituciones encargadas de preservar, restaurar y difundir el patrimonio cinematográfico español. Mientras los grandes museos y bibliotecas de este país gozan ya entre los españoles de ese prestigio social que parece ser el requisito previo e indispensable para que los políticos dirijan su atención hacia este tipo de organismos públicos, las filmotecas, en cambio, siguen siendo, en pleno siglo XXI, instituciones ignoradas (por los profesionales del cine español), desatendidas (por las políticas y presupuestos públicos) y, sobre todo, desconocidas (por el común de los ciudadanos). Por eso es tan importante que las filmotecas den una respuesta satisfactoria, como hace ahora Filmoteca de Catalunya con el apoyo de Intermedio y Filmoteca Española, a esa función de la que en gran medida depende su futuro: la de la difusión entre el público de sus fondos. El trabajo de las filmotecas en este terreno tiene además la ventaja añadida de que sirve para recordar (si es que todavía queda alguien dispuesto a escuchar) que la restauración y difusión del patrimonio cinematográfico debe respetar una serie de procedimientos elementales. De esta forma tal vez podríamos evitar, por ejemplo, que acabemos aceptando como restauración algo que no lo es. O, lo que es más grave aún, que las generaciones venideras terminen conociendo la historia de nuestro cine a través de copias mutiladas.

La presente (y primera) edición en formato DVD de *Vida en sombras* (Llorenç Llobet Gràcia, 1948) está compuesta por tres discos y un cuadernillo de 75 páginas. El primero de los discos contiene la versión del largometraje de Llobet Gràcia que conocíamos hasta ahora: es decir, aquel segundo montaje que presentó Castilla Films en noviembre de 1948 ante la Junta Superior de Orientación Cinematográfica para intentar mejorar la pésima clasificación obtenida por

la versión del director. La diferencia con respecto al material que habíamos podido ver hasta ahora estriba en que, en esta ocasión, se ha partido de una copia de distribución en 16mm distinta (y de mejor calidad fotográfica) a las dos que estuvieron en el origen de la primera restauración que llevó a cabo Filmoteca Española en 1983. El primer disco incluye también un documental de 35 minutos de duración titulado *Bajo el signo de las sombras* (Ferrán Alberich, 1984), realizado por el responsable de las dos restauraciones de *Vida en sombras*. El documental se detiene en los múltiples vínculos que anudan la obra (*amateur* y profesional) y la vida de Llobet Gràcia y presta una atención especial a las dramáticas circunstancias que rodearon su debut en el cine profesional. El pormenorizado relato que Beatriu Sans, viuda de Llobet, hace de aquel terrible verano de 1948 en el que una, en principio, inocua herida en el muslo acabaría costándole la vida a su hijo, da la medida del giro trágico que experimentó la vida de Llobet Gràcia pocos meses después de que finalizara del rodaje del primer y último largometraje de su carrera.

En el segundo disco se recupera la obra *amateur* de Llobet Gràcia. Realizados entre 1928 y 1954, los 22 títulos que se reúnen en esta edición nos ofrecen una muestra muy representativa de la obra *amateur* y doméstica de uno de los *cinéistas* españoles (así se autodenominaban, orgullosos, para distinguirse de los cineastas profesionales a los que tildaban de «impuros») más interesantes de los que se tiene noticia. La restauración y difusión de estos cortometrajes es importante, fundamentalmente, por tres razones. En primer lugar, porque el acceso a la obra del *cinéista* al que los cronistas de la época dedicaron sus mayores elogios nos ayudará a ampliar nuestro conocimiento sobre una de esas lagunas historiográficas que todavía hoy perviven en las historias de nuestro cine. Con una masa activa de aficionados importante (sobre todo en Catalunya), el cine *amateur* español vivió su edad dorada durante los años treinta del siglo pasado y siguió desarro-

llando una actividad importante durante las dos décadas siguientes. La reconstrucción historiográfica y el análisis de las obras concretas de este movimiento podrían ayudarnos, por ejemplo, a conocer mejor cuáles eran los cauces y plataformas de distribución alternativas a las que podían recurrir los cineastas que no encontraban acomodo en el encorsetado entramado industrial y regulatorio de la inmediata posguerra.

En segundo lugar, pero no menos importante, porque la experiencia de contemplar *Vida en sombras* sin haber visto antes la obra *amateur* de Llobet Gràcia es distinta, parcial, menos rica, inexacta. Como bien explica Daniel Sánchez Salas en el excelente texto que abre el cuadernillo, las múltiples conexiones entre la película y los cortometrajes nos obligan a pensar la obra *amateur* y la profesional conjuntamente. De no hacerlo, corremos el riesgo de pasar por alto que la querencia por las sombras proyectadas, la dimensión metacinematográfica o el motivo visual recurrente de un cuerpo o un objeto que gira, por poner solo tres ejemplos, ya habían comparecido en la obra de Llobet y que, por lo tanto, a la hora de determinar cuál es exactamente el papel que juegan en *Vida en sombras*, es necesario ponerlas en relación con esas otras imágenes de la obra de Llobet a las que con su mera presencia están interpelando.

La tercera razón por la cual debemos aplaudir la feliz decisión de sacar a la luz el cine doméstico del director de *Vida en sombras* no es otra que el indudable interés estético de algunas de las piezas (no de todas). El firmante de esta reseña no había tenido hasta ahora la oportunidad de contemplar ese deslumbrante cortometraje titulado *Prégaria a la Verge del Colls* que Llobet rueda, casualmente (o no tanto), el mismo año en que se produce su debut en el cine profesional. Estamos, sin duda, ante uno de esos ejemplos de cine español realizado y difundido desde los márgenes que completa y enriquece la idea que teníamos hasta hace poco de lo que es el cine español de la posguerra. Como *El tríptico elemental* de

Val del Omar, algunas prácticas del IIEC o, si me apuran, *En el balcón vacío* (1961) de García Ascot (que, aunque administrativamente no es española, sí lo es en la medida en que entronca con una cierta tradición española), la *Prégaria* de Llobet es una prueba concluyente de que durante las dos primeras décadas de la dictadura se hicieron (y no solo desde los márgenes) películas radicales que se enfrentaban semánticamente, en atinada expresión de José Luis Castro de Paz, al Régimen franquista.

En el tercer disco se incluye el «montaje del director». Es decir, la versión del largometraje que supervisó Llobet antes de que la productora la remontara para intentar amoldarse al gusto de los censores. Según explica Ferrán Alberich en el segundo de los textos del cuadernillo, este «montaje del director» surge del añadido, a la versión que se incluye en el primer disco, de los descartes que el cineasta Antonio del Amo realizó a petición de Francisco Barnola, productor de *Vida en sombras*. Dichos «descartes» (se trata del único material en 35mm que se conserva) fueron donados por Miquel Porter Moix al Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Catalunya. Para poder entender la auténtica dimensión de la transformación que experimenta la película tras el remontaje de la productora, en este último disco se incluye también un esclarecedor documental en el que gracias a una pantalla partida se pueden contemplar varias secuencias de ambas versiones a la vez. El cambio más sustancial afecta directamente a la elección formal más significativa de la película: el plano de larga duración que en ocasiones se convierte en plano secuencia. Es decir, en aras de aligerar el ritmo de la película, Antonio del Amo introduce cortes en varias secuencias de la película. Algunos de estos cortes sirven para suprimir planos que se consideran redundantes. Otros para reducir el desacostumbrado (para la época) peso que en el montaje del director tienen los tiempos muertos. Y, por último, se despiezan, otra vez para ganar dinamismo, algunos de esos dilatados planos se-

cuencia de los que depende, en buena medida, la identidad formal de la película. Llegados a este punto urgen una serie de aclaraciones sobre los personajes implicados en esta historia y sobre el modelo de cine que defiende cada uno de ellos.

Como oportunamente se recuerda en el cuadernillo, el encuentro, en Barcelona, con el grupo de los telúricos va a resultar decisivo para que Llobet Gràcia se anime a dar el salto al profesionalismo. De hecho, buena parte del equipo técnico y artístico con el que Serrano de Osma (líder de los telúricos) acaba de rodar en Barcelona *Abel Sánchez* (1946), *Embrujo* (1947) y *La sirena negra* (1947) va a participar en el rodaje de *Vida en sombras*. Pero lo que nos interesa ahora son las coincidencias en el plano estético y, de manera especial, la predilección que Serrano de Osma ha demostrado, sobre todo, en su tercera película telúrica (pero también en la cuarta, que rodará en Madrid a finales de 1947 y que le impedirá acompañar en su debut, como tenía previsto, a su amigo Llorenç) por el plano largo y su destilación última que él mismo bautiza como el «plano infinito». Así pues, la apuesta decidida, en *Vida en sombras*, por el plano secuencia es una decisión por medio de la cual la película de Llobet se presenta a sí misma como una prolongación de ese proyecto compartido de experimentación formal que se desarrolla en la Barcelona del segundo lustro de los cuarenta y que protagonizan los telúricos. Para que no quede ninguna duda al respecto, al igual que en las cuatro películas telúricas de Serrano de Osma, en *Vida en sombras* los relojes (salvo en una ocasión) siempre marcan la misma hora: las 11.25, la hora del embrujo (del hechizo, en este caso). Que sea precisamente Antonio del Amo el encargado de hacer los cortes en los planos secuencia del debut de Llobet es otro dato a tener en cuenta, ya que, ese mismo año, el director de la segunda y última producción de Castilla Films —*Noventa minutos* (Antonio del Amo, 1949)—, publica un libro titulado *El cine como lenguaje* (1948) en el que se critica el uso intensivo que hace su amigo y compañero de

generación, Carlos Serrano de Osma, del plano largo, ya que, en su opinión, «cuanto más cortada está una película más dinámica resulta».

El último de los materiales adicionales de esta completísima edición está compuesto por tres entrevistas largas que fueron filmadas en 1983 por Ferrán Alberich de cara a la realización de *Bajo el signo de las sombras*. El interés de las entrevistas al crítico e historiador Ángel Zúñiga, al *cinesta* Delmiro de Caralt y a Carlos Serrano de Osma es desigual. Tal vez, lo más llamativo sea constatar que al igual que Serrano, Llobet también tuvo que enfrentarse a la incompreensión de

aquellos que en principio estaban llamados a ser sus (¿únicos?) valedores. Según cuenta Serrano, los amigos *cinestistas* del director de *Vida en sombras* nunca entendieron que su colega renunciara, aunque fuera temporalmente, a la libertad y frescura inherentes al cine *amateur* y se pasara con armas y bagajes al «cine impuro», es decir, al cine profesional... Ni siquiera para realizar una de las películas más libres que se hayan rodado nunca en el seno de la industria del cine español.

**Asier Aranzubia**

## **PIONEERS: FIRST WOMEN**

### **FILMMAKERS**

**Distribuidora:** Kino Lorber

**Zona:** Región 1

**Contenido:** seis discos en DVD (con contenidos adicionales en Blu-ray\*) más un libreto ilustrado de 76 páginas

#### DVD 1 / *Alice Guy-Blaché*

*Mixed Pets* (Alice Guy-Blaché, 1911, 14:1')

*Tramp Strategy* (Alice Guy-Blaché, 1911, 12')

*Greater Love Hath No Man* (Alice Guy-Blaché, 1911, 16:25')

*Algie the Miner* (Alice Guy-Blaché, 1912, 10')

*Falling Leaves* (Alice Guy-Blaché, 1912, 11:75')

*The Little Rangers* (Alice Guy-Blaché, 1912, 11:5')

*Canned Harmony* (Alice Guy-Blaché, 1912, 16')

*A Fool and His Money* (Alice Guy-Blaché, 1912, 10:75')

*The High Cost of Living* (Alice Guy-Blaché, 1912, 14:5')

\* *The Coming of Sunbeam* (Alice Guy-Blaché, 1913, 11:25')

\* *Burstup Homes' Murder Case* (Alice Guy-Blaché, 1913, 14:75')

\* *A House Divided* (Alice Guy-Blaché, 1913, 13:2')

*Matrimony's Speed Limit* (Alice Guy-Blaché, 1913, 14')

*The Ocean Waif* (Alice Guy-Blaché, 1916, 36:3')

*The Colleen Bawn* (Gene Gauntier, 1911, 35')

*On the Brink* (Lois Weber, 1911, 12:5')

\* *The Cricket* (Elsie Jane Wilson, 1917, 12')

*Introduction to Series*, 13'

*Alice Guy-Blaché documentary*, 10'

*About the Restorations*, 7'

#### DVD 2 / *Lois Weber*

*From Death to Life* (Lois Weber, 1912, 13:75')

*Fine Feathers* (Lois Weber, 1912, 15')

*The Rosary* (Lois Weber, 1913, 14:5')

*Suspense* (Lois Weber, 1913, 11:25')

*Lost By a Hair* (Lois Weber, 1914, 4')

*Hypocrites* (Lois Weber, 1915, 51:5')

*Sunshine Molly* (Lois Weber, 1915, 31:5')

*Idle Wives* (Lois Weber, 1916, 23:5')

\* *Too Wise Wives* (Lois Weber, 1921, 69:5')

*What Do Men Want?* (Lois Weber, 1921, 40:75')

*Lois Weber documentary*, 12'

#### DVD 3 / *Pioneers of Genre*

\* *Hazards of Helen*, Ep. 09: «Leap From the Water Tower» (Helen Holmes, 1915, 11')

*Hazards of Helen*, Ep.13: «The Escape on the Fast Freight» (Helen Holmes, 1915, 11:25')

*Hazards of Helen*, Ep. 26: «The Wild Engine» (Helen Holmes, 1915, 10:5')

\* *The Purple Mask*, Ep. 5: «Part 1» (Grace Cunard, 1917, 13')

*The Purple Mask*, Ep. 12: «Vault of Mystery» (Grace Cunard, 1917, 19:5')

*The Purple Mask*, Ep. 13: «The Leap» (Grace Cunard, 1917, 10:5')

*A Daughter of "The Law"* (Grace Cunard, 1921, 21:75')

*Eleanor's Catch* (Cleo Madison, 1916, 13:25')

'49 - '17 (Ruth Ann Baldwin, 1917, 70:25')

*Caught in a Cabaret* (Mabel Normand, 1914, 23:5')

*Mabel's Blunder* (Mabel Normand, 1914, 16:5')

*Mabel and Fatty's Wash Day* (Mabel Normand, 1916, 13')

\* *Mabel Lost and Won* (Mabel Normand, 1915, 13:5')

*That Ice Ticket* (Angela Murray Gibson, 1923, 10')

*Ethnographic Films* (Zora Neale Hurston, 1929, 12:5')

*Mabel Normand documentary*, 7'

*Serial Queens documentary*, 7'

#### DVD 4 / *Social Commentary 1*

*Where Are My Children?* (Lois Weber, 1916, 65')

*Her Defiance* (Cleo Madison, 1916, 21')

*When Little Lindy Sang* (Lule Warrenton, 1916, 10:25')

*Curse of Quon Gwon: When the Far East Mingle with the West* (Marion E. Wong, 1916, 35')

*Scandal (aka Scandal Mongers)* (Lois Weber, 1916, 35:5')

*The Dream Lady* (Elsie Jane Wilson, 1918, 53:75')

\* *Something New* (Nell Shipman, 1920, 56:75')  
*Social Commentary*, 12'

DVD 5 / *Social Commentary 2*

*The Risky Road* (Ida May Park, 1918, 2')

*Bread* (Ida May Park, 1918, 16')

*Salome* (Alla Nazimova, 1923, 71:5')

*Red Kimona* (Dorothy Davenport Reid, 1925, 77')

\* *Motherhood: Life's Greatest Miracle* (Lita Lawrence, 1925, 59:25')

*Linda*, Dorothy Davenport Reid (1929, 73:25')

DVD 6 / *The Feature Film*

*The Call of the Cumberlandds* (Julia Crawford Ivers, 1916, 64')

\* *Broadway Love* (Ida May Park, 1918, 61')

*Back to God's Country* (Nell Shipman, 1919, 73:5')

*The Song of Love* (Frances Marion, 1923, 81')

*The End of an Era*, 10'

**Contenido extra:** Cortos documentales temáticos con entrevistas a historiadores y archivistas y audio-comentarios para películas seleccionadas

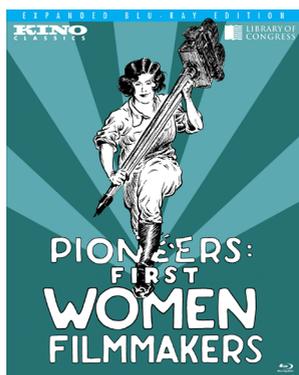
**Formato de imagen:** 1, 33:1

**Audio:** Dolby Digital 2.0

**Idioma:** inglés

**Subtítulos:** inglés

**Música:** música compuesta y/o interpretada por Renee C. Baker, The Berklee Silent Film Orchestra, Makia Matsumura, Maud Nelissen, Dana Reason, Aleksandra Vrebalov y otros.



La colección *Pioneers: First Women Filmmakers*, editado por Kino Lorber y comisariado por la académica Shelley Stamp, está formada por seis discos en DVD, con contenido adicional en Blu-ray, en los que se recopilan más de 28 horas de contenido audiovisual dirigido o codirigido por mujeres en el cine estadounidense desde 1911 hasta 1929. Este lanzamiento se enmarca en la corriente actual de reconocimiento de la agencia creadora y creativa de las mujeres en el cine superando el sempiterno papel asignado de musas o ayudantes. No es casualidad que «*not just helpers*» (no solo ayudantes) haya sido uno de los lemas repetidos recurrentemente en la última conferencia *Women and Silent Screen* (Amsterdam, 2019).

La publicación de este set en 2018, considerado uno de los mejores de dicho año por *Sight & Sound*, se suma a otras iniciativas recientes que comparten el objetivo de compilar las producciones de cine silente realizadas por mujeres, como por ejemplo *Early Women Filmmakers: An International Anthology (1902-1943)* (2017, 652 minutos), de Flicker Alley; *Les pionnières du cinéma* (2018, 579 minutos), de Lobster; o *Early Women Filmmakers (1911-1940)* (2019, 628 minutos), del British Film Institute. La satisfacción por esta empresa de recuperación y divulgación de fascinantes trabajos de algunas de las primeras mujeres cineastas —denominadas y comercializadas reiteradamente bajo la etiqueta genérica de «pioneras»— se ve empañada por la recurrencia de nombres en las compilaciones mencionadas. Alice Guy-Blaché, Lois Weber, Mabel Normand, Germaine Dulac y Dorothy Davenport Reid se repiten en las colecciones, así como algunos de sus trabajos.

La colección que aquí reseñamos, sin embargo, busca conscientemente expandir la muestra disponible para el público, priorizando la selección de materiales incompletos o de difícil acceso y dejando fuera aquellos más accesibles o conocidos distribuidos previamente en diferentes plataformas. Así, a través de un exhaustivo pro-

ceso de búsqueda, recuperación y restauración de materiales, Stamp acaba por aunar trabajos de hasta veinte cineastas. De esta forma, a los nombres de Guy-Blaché, Weber o Normand se añaden otros más desconocidos de cineastas que también contribuyeron a la creación de la industria cinematográfica estadounidense en sus tres primeras décadas como los de Grace Cunard, Helen Holmes, Cleo Madison, Frances Marion o Ida May Park, entre otros.

Asimismo, otro de los aspectos que considero más reseñable es la inclusión de múltiples fragmentos de películas en la selección y no solo trabajos completos. Este tipo de materiales fílmicos, a veces de gran valor histórico, artístico y estético, suelen ser descartados por el hecho de tener su acción interrumpida y, por tanto, de no seguir cumpliendo la función narrativa en su totalidad, cuando esta es únicamente una de las múltiples que tiene. Atendiendo a Gaudreault en su libro *Du littéraire au filmique* (1988), la jerarquía construida por la historiografía fílmica ha primado el «narrar» por encima del «mostrar», la narración por encima del espectáculo. Al incluir rollos sueltos o fragmentos inéditos en DVD o Blu-ray, Kino Lorber apuesta por recuperar los otros múltiples valores que las películas incompletas siguen teniendo: no solo como material de estudio académico del que aún se puede extraer mucha información, sino también como testimonio de una época y como objeto artístico o estético de interés público.

Asimismo, en *Pioneers: First Women Filmmakers* hay un posicionamiento teórico que apuesta por el uso del término «cineasta» (*filmmaker*) como un concepto mucho más amplio e inclusivo con respecto a otras profesiones dentro de la realización fílmica, en detrimento del papel hegemónico del director/autor. Por lo tanto, se incluyen películas en las que la mujer no ocupó únicamente la función de directora y otras en las que incluso no está acreditada como tal, pero en las que desempeñó un papel creativo fundamental en la concepción y realización

del film. Tal es el caso de *Back to God's Country* (1919), dirigida por David Hartford y Nell Shipman, o *The Red Kimona* (1925), dirigida por Walter Lang y producida por Mrs. Wallace Reid. En ambos casos, las mujeres no figuran en los créditos de dirección.

A pesar de ampliar el concepto de cineasta, este lanzamiento no renuncia a la puesta en valor de la voz autoral. En mi opinión, este hecho contradice parcialmente la lógica anterior ya que, al reivindicar reiteradamente una autoría individual en vez de colectiva, se replica el sistema de canonización contribuyendo a la cinefilia entendida por Geneviève Sellier en *Gender studies et études filmiques* como «una práctica cultural masculina, individualista y elitista» (2005, p. 6). De esta manera, si se consigue atribuir a Weber una película anteriormente *huérfana*, esta acaba siendo distribuida y, por tanto, llega a un público mayor. De lo contrario, puede quedar olvidada en cualquier archivo. Se perpetúan, así, en los márgenes —teniendo en cuenta que hablamos de mujeres cineastas del periodo mudo— las lógicas de comercialización hegemónicas basadas en estructuras de poder excluyentes. Así, los dos primeros discos del cofre están titulados con el nombre de la directora *estrella*: el primero explora la obra de Guy-Blaché en Estados Unidos y el segundo, la de Weber. La dinámica cambia en los tres siguientes discos, *Pioneras del género y Comentario social 1 y 2*, en los que prima el tema y se da a conocer el trabajo de varias directoras. El último disco se caracteriza por contener largometrajes realizados entre 1916 y 1923.

Es patente que uno de los principales objetivos de la colección es cuestionar a aquellos que consideran el «cine hecho por mujeres» como género, lo que se consigue al ver la heterogeneidad dentro de la muestra: *westerns*, melodramas, comedias, *slapstick*, cine de aventuras, adaptaciones literarias, seriales, etc. En todos se encuentra un protagonismo femenino sorprendente —incluso bajo los parámetros actuales—, dado que priman representaciones de mujeres independientes, acti-

vas y poliédricas que no necesitan ser *rescatadas* por su contraparte masculino. También se ven innovaciones técnico-estéticas en los primeros años como exposiciones dobles en *The High Cost of Living* (Guy-Blaché, 1912) o *49-17* (Baldwin, 1917), entre otros ejemplos; pantallas divididas o recortadas en *Canned Harmony* (Guy-Blaché, 1912) o *Suspense* y *The Rosary* (Weber, 1913); *travellings* como el de *Hypocrites* (Weber, 1915); o narrativas como «el salvamento a última hora» (*last-minute rescue*) en *The Little Rangers* (Guy-Blaché, 1912). Por otra parte, el racismo que se aborda en obras de Guy-Blanché como *Greater Love Hath no Man* (1911), *A Fool and His Money* (1912) y *Matrimony's Speed Limit* (1913) o en *Broadway Love* (1918), de Ida May Park, nos colocan en el contexto sociocultural de la época y evidencian los grandes esfuerzos que las cineastas racializadas han tenido que hacer —y aún continúan haciendo— en el último siglo para romper las representaciones estereotipadas implantadas en la sociedad, reforzadas desde la cultura cinematográfica. Se valora, por lo tanto, encontrar en la colección películas como *The Curse of Quon Gwon* (1916), de Marion E. Wong, y los cortometrajes etnográficos de Zora Neale Hurston como ejemplos de la diversidad y la riqueza de la auto-representación en el cine estadounidense antes de 1930, un ámbito totalmente inexplorado por los estudios filmicos.

Las restauraciones digitales han sido llevadas a cabo por Kino Lorber a partir del material escaneado a 2K y 4K por diversos archivos internacionales como Library of Congress, New York Women in Film and Television, British Film Institute o EYE Filmmuseum. Es importante no olvidar el papel fundamental que los archivos cinematográficos han tenido, tienen y tendrán para la preservación de la cultura cinematográfica. Sin los esfuerzos de estas instituciones —muchas veces olvidadas por las políticas económicas de apoyo al patrimonio—, no sería posible visionar nuevamente películas que hoy en día están siendo restauradas y exhibidas. Se agradece, asimis-

mo, la explicación del proceso de restauración que informa al lector del libreto sobre las políticas de limpieza de la imagen, aplicación de color y acompañamiento musical.

La música, compuesta expresamente para esta colección, alcanza en algunos casos una enorme complejidad y originalidad. Junto a composiciones más tradicionales, se pueden encontrar otros planteamientos más modernos como el llevado a cabo en *Salomé* (Alla Nazimova, 1923) o en *Back to God's Country* (Nell Shipman, 1919), lo que demuestra la vitalidad de una profesión tan desconocida como necesaria para el correcto visionado y disfrute de las películas mudas. En algunos casos, los profesionales llegan a tocar simultáneamente diversos instrumentos revelándose como auténticos hombres-orquesta o, mejor dicho, mujeres-orquesta ya que, como explica Bret Wood, en este set ha primado la contratación de mujeres compositoras e intérpretes. Esta decisión supone una apuesta coherente con el objetivo de visibilizar el trabajo creativo de las artistas, en este caso en una profesión también muy masculinizada.

Por otro lado, los comentarios sobre las películas realizados por historiadores reconocidos como Anthony Slide, Gaylyn Studlar y Paul Young, que detallan la trayectoria de los actores y las directoras y cuentan anécdotas sobre el rodaje, el género o la localización de la película que estamos viendo, proporcionan información útil y rigurosa. Para acabar, es reseñable la diferencia de contenidos entre el DVD y el Blu-ray que contiene, este último, algunos materiales destacables como *Broadway Love* (Ida May Park, 1918), *Something New* (Nell Shipman, 1920), *Too Wise Wives* (Lois Weber, 1921) o *Motherhood* (Lita Lawrence, 1925).

El cofre incluye un libreto informativo en inglés estructurado en nueve apartados. Al prefacio escrito por la productora ejecutiva, Illeana Douglas, le sigue el artículo «Women in Early Filmmaking: No Finer Calling», en el que Shelley Stamp ofrece un repaso por la situación de las mujeres cineastas en las primeras décadas del siglo XX en

Estados Unidos: desde su estilo profesional en el set, hasta las condiciones de producción de la época, pasando por las sorprendentes declaraciones de las cineastas en torno a las excelentes capacidades de las mujeres para dirigir películas. En tercer lugar, Wood escribe sobre las especificaciones de la restauración y, después, se incluyen dos textos sobre casos concretos: uno relativo al descubrimiento de la película *The Curse of Quon Gwon*, de Marion E. Wong (1917), escrito por Arthur Dong, y, el otro, un perfil biográfico firmado por Charles «Buckey» Grimm sobre la escocesa Angela Murray Gibson, probablemente la más desconocida de las cineastas presentes en el *pack*. El libreto continúa con unas páginas explicativas sobre la labor de Women's Film Preservation Fund, una iniciativa diseñada para preservar, catalogar, archivar y divulgar el trabajo de cineastas estadounidenses y extranjeras realizado en territorio estadounidense, firmadas por sus codirectoras, Kirsten Larvck y Ann Deborah Levy. También incluye una lista de publicaciones recomendadas. Tras estos textos, el grueso del libreto lo integran los créditos y sinopsis comen-

tadas de cada una de las películas y fragmentos presentes en los seis discos. Finaliza el dossier con una nota de agradecimiento a las casi 450 personas que contribuyeron con el proyecto a través de la plataforma Kickstarter, en la que Kino Lorber lanzó una campaña de financiación.

Parafraseando a Stamp, la cuestión que plantea esta colección no es por qué las mujeres se interesaron por la industria cinematográfica a principios del siglo XX, sino ¿cómo podrían no haberse interesado? Ávidas por desarrollar un potencial que les era vedado en otros ámbitos, muchas mujeres vieron en el cine una plataforma de desarrollo profesional donde tenían libertad creativa. Por lo tanto, iniciativas como esta colección son relevantes ya que abren la puerta al reconocimiento del trabajo fundacional que las mujeres hicieron en la industria estadounidense, rompiendo estereotipos asociados a la virilidad necesaria para la dirección cinematográfica y, por lo tanto, estableciendo referentes para las mujeres cineastas de hoy en día.

**Elena Cordero Hoyo**

## FLIXOLÉ

**Compañía:** Lomatena Investment

**Catálogo:** 3.000 títulos aproximadamente

**Suscripción:** mensual, anual.

**Dispositivos:** Cinco dispositivos diferentes conectados a la misma cuenta. Solo una pantalla a la vez

**Plataformas:** IOS, Android, Samsung, LG, Android TV, Apple TV, o utilizando tanto el Google Chromecast. Orange TV

**Velocidad de conexión mínima recomendada:** 5MB/S

**Fecha de acceso:** 14 de mayo de 2019



Hace unos años, Enrique Cerezo recordaba en un programa deportivo nocturno cómo había sido su primer empleo en el cine. Tras desechar la vía universitaria, decidió trabajar como meritorio de cámara en *Un millón en la basura* (Jose María Forqué, 1966), una interesante película que casi menospreció entre las risas de un entrevistador que se imaginaba a Alfredo Landa rodeado de suecas. Como buen empresario, no estaba valorando la calidad o importancia histórica de la película, sino los beneficios que le produjo al margen de cualquier otra explicación. Tras esta primera película, Cerezo trabajó en varios oficios relacionados y, sobre todo, comprendió cómo era el negocio comercial del espectáculo cinematográfico que, en el caso español, está siempre cerca de no hacer la siguiente película mientras es observado con recelo. A principios de los ochenta, fundó Vídeo Mercury Films y aprovechó la aparición del formato VHS para comprar los derechos de todas las películas que pudo y explotarlos

comercialmente. Desde entonces ha conseguido hacerse con la propiedad «para siempre», según sus propias palabras, de los derechos de más del setenta por ciento de los filmes españoles realizados. Es decir, el patrimonio audiovisual histórico del país está en manos de un solo empresario que explota el material con criterios estrictamente comerciales. Todo proyecto que quiera difundir la historia del cine español tiene que colaborar con él o quedar, irremediablemente, incompleto.

Con la caída de las ventas del formato DVD y tras dar por agotada la ventana de distribución de la televisión, después de haber vendido la emisión de más de 700 películas a Televisión Española, en el año 2018 decidió lanzar oficialmente al mercado *FlixOlé*, un servicio *online* de películas bajo demanda. La nueva plataforma se nutre de los títulos que Cerezo ha comprado a lo largo de su carrera profesional y, por tanto, tiene potencial para recorrer, algún día, todas las épocas del cine español desde los años cuarenta, cortometrajes y series incluidas. En el momento de escribir este texto, *FlixOlé* ofrece 1.100 filmes españoles. Por ahora, no hay una alternativa comparable, ni siquiera oficial. Las trabas burocráticas y la escasez de recursos *online* que padecen las filmotecas imponen muchas complicaciones para investigadores o neófitos que se enfrentan, a veces, con barreras insalvables como el simple desplazamiento físico al archivo. *FlixOlé*, por contra, está libre de todas estas dificultades, tanto de las físicas como de las legales, por lo que se ha convertido, automáticamente, en una ventana capital para acceder a la historia del cine español. Esta situación excepcional, casi monopolística, de la que disfruta la plataforma será la razón principal de la mayoría de los recelos y críticas que se hagan en esta reseña. Porque, recordémoslo otra vez, *FlixOlé* es la única puerta que existe en este momento para ver películas como *El bailarín y el trabajador* (Luis Marquina, 1936), *La boutique* (Luis García Berlanga, 1967), *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), *La Malquerida* (López Rubio, 1940) o *El Love Feroz* (García Sánchez, 1975).

Además de películas españolas, el servicio que ofrece FlixOlé también incluye películas clásicas italianas, títulos de la productora RKO y una variopinta selección de cine internacional en la que puede encontrarse alguna sorpresa oculta como *Withnail y yo* (*Withnail and I*, Bruce Robinson, 1987). De todas formas, la plataforma es, básicamente, una aplicación digital de películas españolas. Un servicio de suscripción que elige como modelo comercial a *Netflix*, al que copia incluso en el nombre. Los filmes están ordenados y presentados bajo epígrafes como «Spain is different, Clásicos Internacionales, Tal como éramos: los años 40» o «Vidas al límite». En algunos casos, nunca explicados, los títulos se ordenan también alrededor de la figura de algún director o actriz como «Julio Coll», «Imperio Argentina», «Jaime de Armiñán» o «Emma Suárez». Por último, dispone de un buscador interno y un índice alfabético. No hay nada más: ni orden por géneros, ni cronológico, ni una rudimentaria inteligencia artificial que vaya seleccionado películas en base a las últimas visualizaciones realizadas. A falta de más ayudas, las cintas se deben buscar directamente por el título (tras una actualización ya pueden encontrarse los que incluyen tildes), lo que tiende a mantener en el anonimato a las menos populares y, directamente, en el abandono, a las que están mal indexadas, como es el caso de *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990), fuera de su propia categoría de series.

Ninguna película está comentada o contextualizada. Su ficha técnica se reduce a la duración, el año, el país de producción y el nombre de los directores e intérpretes que trabajan en ella (no todos). Cada título viene acompañado de un cartel y una pequeña sinopsis del argumento. En la mayoría de las ocasiones, tanto los datos como los reducidos resúmenes disponibles son una transcripción directa de la web española *FilmAffinity*, puerta abierta a errores. No hay ninguna explicación, investigación, comentario ilustrativo o reutilización, ni siquiera minúsculo, del ingente trabajo historiográfico y de archivo que se ha llevado

a cabo durante décadas sobre cine español. Estas transcripciones sin filtro, *spoilers* inicuos incluidos, son un ejemplo claro de pereza y desidia hacia su público potencial: un espectador que, por conocimiento o curiosidad, se ha interesado por un producto, el cine español, que suele estar en los márgenes del mercado. A veces *FlixOlé* parece un almacén sin vida.

Los subtítulos es el caso más sonrojante de esta pigracia. Ninguna película los incluye, tampoco ofrecen una opción adecuada para personas con problemas de audición. Las películas extranjeras presentan una única versión doblada además de la versión original. Para las películas españolas, por el momento, solo existe la versión doblada en español en el caso de que la cinta fuese rodada en otro idioma. Por ejemplo, en *María Rosa* (Armando Moreno, 1964) no se tiene la posibilidad de escuchar su versión original en catalán.

Esta falta de recursos en algo tan sencillo, obvio y necesario como son los subtítulos, pone en cuestión la calidad misma de las digitalizaciones realizadas para subir las películas a Internet y cuya elaboración requiere de mucho esfuerzo si se quiere obtener un resultado óptimo. Por ahora, la plataforma apenas ha destinado recursos para este trabajo y ha usado digitalizaciones recicladas, en su mayoría HDCam de uso doméstico de otros proyectos de Cerezo como la colección de Divisa Home Vídeo o para el canal 8Madrid TV. Como ya sucedía con los Blu-ray de Divisa, no hay manera de saber qué base se ha utilizado en el telecinado o escaneado de la película; si ha sido la copia recortada del DVD que publicó en su día Suevia Films, alguna retransmisión envejecida de Televisión Española o si, en cambio, ha sido la copia en mejores condiciones fotográficas. Tampoco están claros los mismos procesos de digitalización, limpieza o estabilización de la imagen; técnicas y cambios de formatos que siempre transforman el color y textura final.

Como en otros apartados, esta investigación filológica no existe. La importancia de este tipo de estudios aumenta en *FlixOlé* porque no hay ma-

nera posible de acceder a otra copia y, por tanto, tiene una gran capacidad de crear discurso. De este modo, Nuria Espert, protagonista de la mencionada *María Rosa*, no habló nunca en catalán o *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938) ha tenido siempre el metraje con el que está disponible. La película de Florián Rey que ofrece la plataforma es la misma versión doméstica que distribuyó Divisa Home Vídeo y que llevó a cabo Vídeo Mercury Films. De nuevo, como ya señaló Santiago Aguilar para aquella edición (en «Carmen, la de Berlín», en el Blog *Documentitos indocumentados*, Blogger, 2018), presenta algunas alteraciones del encuadre de las que se sirvieron en su día para evitar las partes más dañadas del fotograma y pequeñas amputaciones en el metraje que existe en la copia más canónica que conserva Filmoteca Española. Partiendo de la base de que en el cine no hay una única versión incuestionable (puede ser la del día del estreno, la mejor conservada fotográficamente, la reelaborada por el director, la previa a la censura, etc.) esta opacidad legítima una ante las demás, despreciando el valor histórico y cultural de las películas que presenta y marginando al resto de posibilidades. Por otro lado, muchas de las películas rodadas en panorámico 1,66:1 se presentan en 1,78:1, adaptadas a dispositivos de visionado en 16/9. La codificación de vídeo es aceptable y permite una visualización estable y sin pérdida de calidad cuando la transmisión no se interrumpe. Lamentablemente, las ocasiones en que esto se produce son frecuentes, sobre todo, cuando la plataforma recurre a aplicaciones de terceros como el Chromecast de Google. Por norma, cuando se realiza de esta forma el *streaming*, *FlixOlé* deja de ejecutarse al menos una vez por película. La falta de otras opciones que permitan transmitir las películas en televisión (excepto con *SmartTV* de las marcas Samsung y LG), convierte este sistema en una barrera que impide, literalmente, ver algunas películas y lo aleja de otros competidores que cubren perfectamente todo tipo de tecnología y maximizan hasta el último *bit* de banda ancha.

Su sistema de pago, reducido al abono mensual, también limita sus posibilidades comerciales al no dejar margen para otras opciones como los cupones, las cuentas compartidas o la compra de películas de forma individual. Mientras que sus barreras tecnológicas le impiden alcanzar una audiencia teórica como a la que llega *Netflix* (única plataforma que realmente no se ve lastrada por este tipo de dificultades), las limitaciones comerciales le impiden equipar su oferta con otros servicios como *Filmin*, que sí puede ofrecer una forma de pago menos vinculante y, por tanto, más atractiva para algunos espectadores interesados solo por un número reducido de películas. En este sentido, la única estrategia de captación de clientes que ha mantenido el servicio es su precio de 2,99 euros de cuota mensual. Un abono tan bajo respecto a otras alternativas, que sirve para ilustrar tanto la escasa confianza comercial que el servicio tiene en su oferta como la consciencia de que no ofrece ningún valor añadido.

De esta manera, *FlixOlé* se presenta una ventana más para explotar unos derechos de difusión ya comprados. A pesar de su inmenso catálogo, su capacidad para hacerse un hueco en el mercado y, sobre todo, en la franja mayoritaria (o dominante) donde parece querer posicionarse está por ver. El cine en general ha dejado de ser el producto protagonista para esta vía de distribución masiva de suscripción y se ha convertido en un elemento secundario, un aditamento positivo a las series, gesto promocional más prestigioso que rentable. El cine español en particular está aún más lejos de ser un producto comercial viable para este tipo de servicios que demandan constantemente estrenos. Si las películas son una opción secundaria, los títulos españoles y más, los títulos españoles antiguos, se encuentran en los límites del mercado. A pesar de esta tendencia, *FlixOlé* no parece decantarse por estos márgenes, ni focalizarse en un espectador especializado o curioso que sí podría apreciar el valor singular de una plataforma como esta. La descuidada manera en la que se presentan las películas y la falta

de diálogo a la que invita, levantan una barrera casi insoslayable para este tipo de espectador. Su búsqueda de la máxima rentabilidad está ligada a una política del mínimo esfuerzo. Una estrategia empresarial dudosa para un objeto cada vez más de nicho como es el cine, pero coherente cuando el producto es tuyo en propiedad, cuando en muchas ocasiones ya está amortizado y, sobre todo, cuando no hay competencia posible.

La situación en la que se encuentra nuestro patrimonio audiovisual permitiría a la plataforma ser el archivo digital de referencia sobre cine español, una vez subido a su catálogo, a poco que cuidara algunos elementos. Un reclamo cuantitativo que, simplemente, por su comodidad de acceso, le convertiría (si no lo es ya) en una herramienta imprescindible. Por ahora, el ritmo de actualización de películas es bastante elevado. Cada semana se suben dos o tres títulos, además de alguna serie y cortometraje. A este material se han sumado los trabajos realizados en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid). No obstante, para llegar a ofrecer todas las películas de las que dispone, hace falta una inversión duradera en el tiempo que, según otros antecedentes como la extinta *Filmotech*, solo se conseguirá si el servicio es capaz de producirla por sí misma. De su éxito dependerá que sea capaz de digitalizar su biblioteca y que, mientras dure este proceso, pueda mantenerla *online*. Por ejemplo, *Amador* (Francisco Regueiro, 1964) ha dejado de estar disponible.

*FlixOlé* existe gracias a que el patrimonio audiovisual español está en manos privadas y depende de los vaivenes comerciales y de las decisiones de empresarios. Una situación que llevada a su extremo podría, por ejemplo, terminar en una venta conjunta que transformara de un plumazo casi todo el cine español en el extranjero gracias a las paradojas del mercado. No es el objetivo principal de esta reseña, pero llegados a este punto, cabría preguntarse cómo se ha llegado hasta aquí. A modo de pincelada, hay que volver a la figura de Enrique Cerezo y cómo fue capaz de comprender el valor real de las películas españolas. El productor supo aprovecharse de la necesidad en la que parte de nuestra industria trabaja constantemente y el desapego con que Administración y sociedad española viven su propia cultura cinematográfica. Un producto extraño, muchas veces despreciado y apenas valorado como cultura. Esta especie de orfandad en la que ha vivido (y vive) el cine español ha permitido a Cerezo acumular y comprar prácticamente todo el patrimonio fílmico con una relativa facilidad. Gracias a todo este material, *FlixOlé* tiene un indudable atractivo tanto para amantes e investigadores del cine español como para espectadores que solo quieran ver una película en particular. Es decir, a pesar de sí misma, *FlixOlé* es una herramienta a tener muy en cuenta.

**Leandro Alarcón**



## INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

*Secuencias. Revista de Historia del Cine* (ISSN 1134-6795 y e-ISSN 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Film Literature Index, International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Modern Language Association (MLA), Open Academic Journals Index (OAJI) y Ulrich's. Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (peer review), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2015, *Secuencias* se edita en versión digital y la dirección de su página web es: <https://revistas.uam.es/secuencias>.

### 1. Cobertura

*Secuencias* tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

### 2. Textos considerados para publicación

Serán considerados para publicación los artículos de investigación.

#### Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

#### Notas, reseñas bibliográficas y reseñas de DVD

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

### 3. Información adicional

La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente.

La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial.

### 4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado «Acerca de» y acceder a «Envíos en línea». A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación.

Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado «Información para los autores de la página web de la revista» (<https://revistas.uam.es/secuencias/information/authors>).

## ARTÍCULOS

**Entre monstruos, leyendas ancestrales  
y luchadores populares: la inserción del Santo  
en el cine fantástico mexicano**

Silvana Flores

**Las «conocidas» de siempre.  
Recepción de la *commedia all'italiana*  
en Buenos Aires**

Lucía Rodríguez Riva

**El misterio de la escritura en  
*La sangre de un poeta (Le sang d'un poète,*  
Jean Cocteau, 1932)**

Juan Carlos Pueo

**Relato enmarcado y relato maravilloso  
en *La casa triste* (Sofía Carrillo, 2013)**

Carmen Vitalina Vidaurre-Arenas

***No future / No hope / No narrative?* Víctor Gaviria  
y sus películas *Rodrigo D: No futuro,*  
*La vendedora de rosas y Sumas y restas***

Roberto Ponce Cordero