

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

Nº 1 - 2010

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINEMA
Revista Científica de Cine y Fotografía

FOTOCINE
Revista Científica de Cine y

Índice

La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo. M^a Pilar Amador Carretero	3
Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España. Inmaculada Sánchez Alarcón	23
La intertextualidad en el cine de Álex de la Iglesia: el caso del cómic. Neftalí Pérez Franco	39
La fotografía en el cartel. Nekane Parejo	75
¿Está dirigido el “arte nuevo” a una minoría especialmente dotada? El caso de Michelangelo Antonioni... Ana Melendo Cruz	89
Polinización transtextual en la edad de la inocencia (1993). Sonia García Ruiz	101
Miradas del desierto. niños saharauis retratan la sociedad occidental. Ainara Miguel Sáez de Urabain, Laura Martínez García y Patricia Monteserín Leiva	123

LA SEXUALIDAD EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO

M^a Pilar Amador Carretero

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen:

Consideramos que la imagen cinematográfica tiene un papel privilegiado para representar y crear (recrear) la realidad y, en este sentido, es uno de los medios a través del que se cristalizan las representaciones intersubjetivas (miedos, ansiedades, deseos, obsesiones, etc.) y se perpetúan los estereotipos que definen la vida cotidiana de la sociedad que produce esa imagen. De acuerdo con estos planteamientos, en este trabajo se ha interpretado el Cine como manifestación, y al mismo tiempo como configurador de la sexualidad de los español@s durante los años de postguerra, época en que el régimen de Franco intenta establecer un modelo de sociedad, política e ideológicamente unánime sobre la base de valores nacional-católicos.

Palabras clave:

Franco; ideología; sexo; cine; estereotipos

Key words:

Franco; ideology; sex; cinema; stereotypes

Abstract:

We consider that the cinematographic image has a privileged role in order to represent and recreate the reality and, in this sense, it is one of the ways through what are cristalised the intersubjective representations (pains, anxiety, desires, obsessions, etc.) and also are perpetuated the stereotypes that define the daily life of the society that produces that image. In accordance with those considerations, in this work we have analysed the Cinema as an expression, and at the same time, as a configurator of the spanish sexuality during the postwar period, time when Franco's regime tries to stablish a model for the society, politicaly and ideologically unanimous on the base of the "national-catholic" values.

1. Introducción

El tema de la sexualidad de los españoles durante el mandato de Franco ha sido ya ampliamente tratado en publicaciones y eventos académicos en los que se han escrito y explicado los modelos de hombres y mujeres españoles del orden social vigente así como las reglas de conducta que legitimaron las relaciones sociales durante esta etapa histórica.¹

Respecto a si el Cine es o no reflejo de la realidad, existen también numerosos estudios. Recordaremos que éstos se concretan en dos posturas opuestas: en una, la de los realistas, se defiende que en el filme se trata de seleccionar la realidad; en la otra, el Cine se entiende como ficción. Ambas corrientes pueden concretarse en el conocido debate entre Kulechov, defensor del cine como expresión del pensamiento del artista y Vertov, que lo considera capaz de mostrar la realidad en la pantalla y de influir en los espectadores².

Desde nuestro punto de vista, ninguna de estas posturas es rechazable. Entendemos que, independientemente de cual sea la realidad representada, en el acto cinematográfico se produce una interrelación con el espectador y con el espacio ideológico-social en el que la obra es creada.

Esto nos lleva a afirmar que el cine es representación de la realidad por sus objetivos y por su razón de ser (narrar historias reales, fantásticas, etc.) y, a la vez, es expresión de la creatividad de un autor que vive en la realidad y, por tanto, que está condicionado por ella. Desde esta perspectiva se considera que la imagen cinematográfica no sólo tiene una significación y un propósito que le es conferido de acuerdo con los esquemas artísticos sociales y

¹ Sin ánimo de ser exhaustiva, en el intento de recuperar la memoria de la sexualidad de las mujeres durante el franquismo, destacamos los nombres de J. Roca i Girona, C. Molinero, I. Fuente, M.I. Pastor i Homs (Mallorca), A. Alfonsí (Málaga) y el seminario organizado recientemente en Madrid por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) y El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

² Los planteamientos básicos de Kulechov dicen que la esencia del cine es la superposición de imágenes de modo que el hombre, tal como es fotografiado y expuesto en una película, es sólo un material bruto de cuya imagen se hará la composición futura a través de una edición tendenciosamente manipulada para alcanzar los ideales y conceptos planeados. Vertov, por su parte, defiende el cine-ojo y, rechazando todos los elementos del cine convencional, capta y muestra la realidad mediante noticiarios y documentales que tienen como fin apoyar la revolución proletaria

culturales de su creador sino también que éste no puede evitar la realidad del momento en que la obra se produce porque también él participa de los códigos y mensajes de esa realidad en la que vive y los entreteje en el filme.

Por estas razones, puede decirse que el Cine tiene un papel privilegiado para representar y crear (recrear) la realidad y, en este sentido, es uno de los medios a través de los que se establece el conjunto visiones comunes a la sociedad, se cristalizan las representaciones intersubjetivas (miedos, ansiedades, deseos, obsesiones, etc.) y se perpetúan los estereotipos que definen la vida cotidiana. Su capacidad para influir socialmente, fijando y construyendo el imaginario colectivo, es un hecho comúnmente aceptado³.

2. El filme y su tiempo

Desde sus inicios, el régimen de Franco se intenta establecer un modelo de sociedad, política e ideológicamente unánime sobre la base de valores “nacional-católicos”. El “nacionalismo” se identifica con “patriotismo”; el “catolicismo”, contemplado a través del prisma de la Nación y de la Patria, alcanza una presencia absoluta y totalizadora. En la ideología oficial, uno y otro sirven para definir las esencias de la españolidad (Álvarez, 1975:32).

Después de la Guerra Civil, los españoles educados en esta ideología aprendieron una dicotomía simplista sobre “dos Españas”: una España verdadera, católica; otra España, infiel a su destino histórico, infectada y corrompida por el virus de la revolución francesa y por todas las posteriores ideologías de la modernidad. Estas dos Españas, con sus ideologías e intereses, encarnadas en el Movimiento y en la Segunda República, se habían enfrentado, hasta el sometimiento de una de ellas, en la Guerra Civil.

En la ideología oficial de la “España católica” la aprobación y adhesión del pueblo al régimen y al Caudillo se intenta lograr mediante la propaganda y

³ Pierre Sorlin, Marc Ferro, Peter Burke o Roger Chartier han planteado de una u otra forma que en el filme se puede estudiar los contenidos intelectuales, culturales hasta el trabajo personal o colectivo de la realización, su presentación y la recepción al público que lo consume. La capacidad de persuasión del Cine para influir en los espectadores se puso muy tempranamente en práctica al servicio de diferentes ideologías (Vertov, Goebbels).

la socialización, merced a las cuales los valores ideológicos estarán presentes en los medios de comunicación, en las manifestaciones patrióticas y en las políticas de represión o bienestar. Durante el mandato de Franco se utiliza también la censura con la que se produce el control de la enseñanza, la investigación, los medios de comunicación, la producción artística y del personal encargado de su implementación.

La industria cinematográfica española, bajo el proteccionismo estatal (películas de interés nacional) y la presión de la censura, recurrió a distintos géneros a través de los que ejerció esa tarea convirtiéndose en transmisora de mensajes redundantes con los que el régimen influyó en las emociones, actitudes, opiniones, sistemas de valores y conducta de la ciudadanía⁴.

Además de las ideas políticas, en el caso concreto del Cine, el sexo es otro tema fundamental por el cual se realiza dicha censura. Considerado como un auténtico tabú las medidas represivas contra el sexo contribuyeron a que hombres y mujeres se acostumbraran a la obediencia, preparándolos para aceptar en sus conductas de la vida cotidiana el imperio de una de las normas más importantes de la moralidad católica⁵. Durante los años estudiados y aún en los siguientes, los aspectos que resultaban “tabú” para el cine español podrían explicitarse a través de una serie de restricciones que partían de la prohibición del desnudo para alcanzar otros aspectos como el adulterio, el aborto, las relaciones prematrimoniales, la homosexualidad, los anticonceptivos, el ejercicio del sexo libre no reproductivo, etc. (Domínguez, 2005:267-268).

⁴ Por exigencias del trabajo no entraré aquí en un minucioso y detallado recuento de las estrategias a través de las que cualquier Estado esparce la idea de bondad y legitimidad de los valores y principios sobre los que se asienta. Solamente recordaremos que la empresa de transmitir y consolidar cualquier ideología se lleva a cabo a través de una extensa red de agentes que podríamos llamar accidentales porque tienen un cometido distinto pero que, luego, de hecho, también se constituyen en agentes transmisores como es el caso del Cine.

⁵ Tanto se insistió en el tema del sexo, con tanto detalle se moralizó, que el cristianismo se redujo para muchos a una cuestión de continencia sexual y de observancia externa de ciertas normas de la llamada decencia cristiana [...] en la España del nacionalcatolicismo el acento de la inmoralidad recaía casi en exclusiva sobre los pecados del sexo”; ver (Alonso, 1975:20-21).

3. El objeto de estudio y la investigación

Con las premisas anteriormente citadas, nos propusimos este trabajo de investigación en el que pretendíamos constatar la presencia de los valores nacional-católicos, respecto al sexo, en las películas españolas del primer franquismo.

El motivo que nos ha llevado a elegir este periodo es porque, como sabemos, en los años de la autarquía, el intervencionismo estatal impedía la realización de cualquier película que no fuera franquista militante y en consecuencia, consideramos que las películas producidas en el período reflejarían, sin duda, esa ideología de manera unánime (aunque quizás quepa salvar una cierta corriente “escapista”, voluntariamente alejada de la realidad) (Fermández, 1998:153-190).

Después de elegido el tema y de haber determinado las respuestas probables a las cuestiones planteadas había que especificar las unidades de observación. Por limitación del espacio, el tiempo, la conservación y el contenido, resultaba obvio que la investigación no podía hacerse sobre la totalidad de las películas creadas en esos años. Así, efectuamos una tarea de concreción que ha limitado el análisis a un corpus de unas cincuenta películas comerciales de diferentes directores, realizadas entre 1939 y 1949. La selección se hizo considerando que en ellas fuera posible comprobar: a) las identidades de género “oficiales” y sus comportamientos en relación con el sexo y b) La presencia o no de la homosexualidad, identidad considerada maligna y discrepante.

4. Las identidades “oficiales” de género y sus comportamientos

Respecto a las identidades reflejadas hay que decir que en todas y cada una de las películas analizadas las tipologías más nítidamente delimitadas fueron dos tipos de personas, unas *femeninas* y otras *masculinas*. Esta simplificación excesiva articula en una escala unidimensional y bipolar en la

que la masculinidad (hombres) se sitúa en uno de los extremos y la feminidad (mujeres) en el polo opuesto, distinción que, como veremos, está en función de los roles propios para la reproducción.

Esta división lleva también aparejada una doble moral sexual marcada por una notable diferencia en el comportamiento entre los géneros.

La *identidad femenina* abre para las mujeres adultas dos caminos “decentes” posibles: el matrimonio o el monacato. Aunque cada uno de ellos supone modos de vida diferentes no cabe duda que en ambos la mujer está bajo el control de los varones.⁶

La feminidad está gravemente lastrada por la *virginidad*, virtud suprema que debe ser cultivada para llegar al matrimonio en condiciones favorables. A las mujeres se las entrena desde la niñez para adaptarse a este paradigma que, en la práctica será símbolo de subordinación absoluta al hombre, su dueño y señor para toda la vida.⁷

La virginidad, la pureza encierra una belleza moral insuperable y es un arma con la que seducir a los hombres y llevarlos por el “buen camino”. Así se deduce de filmes como *María de los Reyes* (Antonio Guzmán, 1947) en el que César, calavera y mujeriego, es seducido por la mujer a la que pretende su hermano o *Porqué vivir triste* (Eduardo García Maroto, 1942) en la que la llegada de una joven ahijada transforma la tristeza de la casa y a los hombres que la habitan.

La figura femenina idealizada, cruce de virgen y madre, ejemplo de belleza y virtud, salvaguarda de la raza, la moral y el orden tradicional y protectora-transmisora de la conciencia nacional está presente en el filme *Raza* (José Luis Saéz de Heredia, 1941), basada en el guión original de Jaime de Andrade, bajo el que se ocultaba la autoría de Francisco Franco.

⁶ En efecto, el claustro puede considerarse como una extensión del espacio femenino del hogar sobre el que también se hace valer el poder de los varones, monjes y clérigos de la familia monástica o eclesiástica.

⁷ Esto resulta lógico. Este valor supone seguridad para el hombre y la constancia de que la mujer que desposa no ha sido de nadie anteriormente. La virginidad asegura al hombre que la transmisión del patrimonio, uno de sus objetivos principales y símbolo de distinción y prestigio, se realiza en función de las raíces familiares y de la propia identidad sanguínea.

En la mayor parte de las películas analizadas, las mujeres se presentan como “apetitoso objetivo” de la concupiscencia masculina. Comportamiento como el citado lo vemos en *Adversidad* (Miguel Iglesias, 1944) en la que dos hombres (un cazador y un rico hacendado) acosan a Mónica, esposa de Matías, “santa mujer” encargada de cuidar la ermita del pueblo.

Si durante cualquier etapa de la vida de las mujeres honradas, sean solteras, casadas o viudas, la castidad se perfila como un don que hay que conservar, el hecho de no conservarla, de que la mujer no sepa o no pueda reprimir sus pasiones y evitar las caricias, besos y efusiones del sexo opuesto, trae consecuencias funestas para ella y su familia. En efecto, el resultado de sucumbir a los deseos deshonestos del varón ocasiona la pérdida de la *honra* porque las relaciones sexuales fuera del matrimonio deshonoran a la mujer y a la familia, atacándolas en su esencia ya que mujer y familia no son sólo un patrimonio masculino, son también el capital simbólico del honor. Por ello, cuando la mujer comete una falta comprometedora se genera un abanico de soluciones que van desde el castigo dentro del ámbito familiar y la complicidad en el silencio hasta la exclusión de la causante del escándalo (un desliz sexual, el nacimiento ilegítimo, etc.).

En el terreno de la tolerancia sexual, en el Cine también resulta muy marcada la desigualdad entre hombres y mujeres. La virilidad está amasada de proezas fálicas ejercida con toda libertad sobre las mujeres a las que el hombre seduce y abandona. En la postguerra es exponente de este comportamiento es *El milagro del Cristo de la Vega* (Adolfo Aznar, 1940) en la que se recurre a un “juicio de Dios”, llamando como testigo al Cristo de la Vega para que confirme la promesa de matrimonio que le hiciera Diego a Inés, su amante, antes de partir a la guerra.

El nacimiento de un hijo natural es un oprobio inexpiable porque deshonra a las muchachas y pone en evidencia la infidelidad de las mujeres casadas. El procedimiento para ocultarlo es hacer desaparecer el fruto, abandonándolo a su suerte o entregándolo a alguien para que lo crie. Ejemplos de estas situaciones las encontramos en *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941) en la que Eloísa, huérfana maltratada por una parienta, para ocultar su deshonra

entrega su hijo a unos hampones y *La hija del circo* (Julián Torremocha, 1945) en la que el nacimiento ilegítimo de una niña, fruto de unos amores prohibidos, se resuelve entregando la pequeña a una compañía de circo.

Las soluciones que se plantean en el Cine para la redención de las deshonradas pasan por la *vida religiosa o la penitencia*, el *matrimonio y la marginalidad*. Ejemplo de la primera lo tenemos en los personajes de Inés de Vargas (*El milagros del Cristo de la Vega*) y Gabriela (*El escándalo*). En el filme *La aldea maldita* en la que Juan, esposo de Acacia, la obliga a permanecer en casa sin los “privilegios” de madre y esposa para salvar la honra familiar ante su padre anciano. Al morir éste, Acacia debe dejar la casa familiar, libre de seguir en el prostíbulo o mostrar el arrepentimiento por su pecado. Opta por esto último, vagando como una penitente (descalza, vestida de harapos y pidiendo limosna), lo que, emulando la parábola del hijo pródigo, le permitirá reintegrarse a la Iglesia y al hogar, gracias al misericordioso perdón de Dios (representado en el cura párroco) y de su esposo, que sale con los criados a darle la bienvenida.

Cualquier hombre podía redimir a una mujer pecadora con el matrimonio, controlando su concupiscencia y asegurándole un espacio, moralmente y en exclusiva, para el uso permitido del sexo. La mujer redimida pasa de “hembra” a “santa esposa” de “autónoma” a “conservadora” y, en fin, queda “soldada” fuertemente al sistema, porque, como esposa, debe aceptar la tutela y derechos del marido lo que le impide las relaciones con otros hombres (adulterio), acción que era punible por la justicia⁸. Ejemplos de mujeres redimidas por el matrimonio encontramos en *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) en que José, un hombre adornado con valores católicos-falangistas, se casa con una joven violada por los “rojos” durante la Guerra Civil y da su apellido al fruto de esta violación; en *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942) Carlos, valiente capitán español, se casa con Blanca, joven rusa deshonrada por un comisario, acción que le reportará beneficios cuando su novia esté prisionera en una checa durante la guerra civil;

⁸ El código Penal, reformado en 1944, reinstaura los artículos abolidos durante la República relativos a crímenes pasionales, adulterio y amancebamiento en cuyo cumplimiento las mujeres siempre llevan la peor parte.

Malvaloca (Luis Marquina, 1942) y *Lola Montes* (Antonio Román, 1944) redimidas con el amor puro y el matrimonio de sus azarosas vidas pasadas por Leonardo y por un militar español, respectivamente.

En la época subsiste y aún se reafirma el matrimonio de conveniencia en el que consienten muchas mujeres para salvar de la ruina a la familia o por simple obediencia hacia su progenitor. Tal es el caso de *Los millones de Polichinela* y *La maja del capote* (ambas dirigidas por Gonzalo Delgrás, 1941 y 1943) en las que las protagonistas deben optar por ese medio para obtener beneficios económicos y sociales, sin que exista un vínculo sentimental entre los contrayentes.

Sin embargo, cuando la mujer es la que tiene dinero, esta será víctima de oportunistas y de cazadores sin escrúpulos como es el caso de *Un marido barato* (Armando Vidal, 1941) en el que una viuda millonaria contrata a un falso marido para que aleje a los hombres atraídos por su fortuna.

Si el matrimonio y la maternidad son las salidas naturales de la mujer no es de extrañar que buscar marido como seguro de vida y tener hijos sean tareas a la que se ven impelidas las mujeres desde jóvenes, porque quedarse para “vestir santos” o no ser madre es una tragedia en estos años. Así se entiende en películas como *Ángela es así* (Ramón Quadreny, 1944) en la que una joven (Ángela) escapa del internado para seducir a su tío solterón y llevarlo al matrimonio; *Marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1941) en la que Estrella contrata a un hombre para que finja ser su marido ante sus amistades y *Lluvia de hijos* (Fernando Delgado, 1947) en la que Regina finge la maternidad para no perder a su esposo.

La maternidad también es utilizada para engañar a una millonaria, asegurándole que ha tenido y abandonado tres hijos: *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939). Aunque el filme de Perojo se propone como un engaño, el hecho de contratar a tres vagabundos para que representen a esos hijos nos está remitiendo a la existencia de una reprobación familiar particularmente fuerte y al recurso de las mujeres solteras o adúlteras que

alumbran clandestinamente al abandono de los hijos, cosa que se comprueba en las películas ya citadas *La hija del circo* y *Alma de Dios*.

Y, a veces, la mujer queda atrapada por el deber de ser madre y mostrar un amor puro y natural hacia sus hijos por encima de cualquier otro deseo, que queda fuera por extraño y rechazable. En el filme *La vida encadenada* (Antonio Román, 1948) se muestra como la dedicación de Isabel a su hijo, fruto de un matrimonio desgraciado, la obliga a renunciar a cualquier posibilidad de rehacer su vida.

La marginalidad condena a la mujer a la *soltería* o la *prostitución*. La mujer soltera (solterona) suscita suspicacia, reprobación y burla y cuando aparece en algún filme, se la representa como un ser rancio, agria, maledicente e intrigante.

Después de la guerra, miles de mujeres, víctimas del hambre y la miseria o afectadas por el código moral del honor que destruía el de su padre o marido, se prostituyeron para sobrevivir o para alimentar a sus hijos.⁹ La manceba clandestina (“la querida”) fue una institución que, a pesar del austero catolicismo oficial, conoció un auge extraordinario durante esos años de la posguerra.

En las películas analizadas no aparece la prostitución como tal pero se sugiere y enmascara en los bares y cafetines cantantes de los barrios extremos de las ciudades portuarias. También se percibe su existencia en las coplas de las películas como la que canta la gitana Filigrana (Concha Piquer) en la película de este nombre¹⁰.

En relación a *la masculinidad*, el Cine español de la época resalta los rasgos positivos que definen a los hombres católicos y españoles y los negativos

⁹ El deseo del Régimen de proteger a la familia y a la moral pública no llevó a la inmediata abolición de la prostitución, como cabía de esperar. En estos años, las mujeres podían prostituirse (aunque sometidas a controles sanitarios y policiales) en los burdeles, las casas de tolerancia o de citas, porque hasta 1965 la prostitución estuvo permitida en España. Hasta 1965 no se ordena el cierre de burdeles y se declara ilegal la prostitución. Decreto del 27/03/1941 por el que se deroga el Decreto del 28/06/1935.

¹⁰ “Apoya en el quicio de la mancebía, miraba encenderse la noche de Mayo. Pasaban los hombres y yo sonreía, hasta que en mi puerta paraste el caballo. Serrana me das candela y yo te dije gaché. Ay ven y tómala en mis labios y yo fuego te daré...” Copla *Ojos verdes* (Rafael de León).

entre los que se encuentran el miedo a la dependencia del amor y del matrimonio y la ocultación de sus temores y angustias (debilidad). De los primeros citamos como exponente genuino a los protagonistas masculinos de las películas *Raza*, y *Porque te vi llorar*. Para definir la “hombría” de los demás hombres, el Cine pone el acento en una hiper genitalización, que considera las prácticas sexuales y la acumulación de experiencias con mujeres diversas como un modo de afirmar su virilidad. Ser mujeriego se considera casi un arte, como una forma de vida admitida. Así, el Cine presenta la forma que el mujeriego tiene para conquistar a las mujeres valiéndose de mentiras, sugerencias y permanente insistencia. Prototipo de mujeriego sin escrúpulos lo encontramos en Fabián (*El escándalo*) y César (*María de los Reyes*).

La infidelidad masculina es un hecho socialmente aceptado y justificado en el hecho de que el cónyuge infiel busca fuera del hogar aspectos (sexuales, emocionales, etc.) que su pareja no le brinda ya que, biológicamente, tiene mayores necesidades. La esposa queda relegada a la función de ama de casa y madre y su comportamiento disociado del placer sexual. La consecuencia es que termina aceptando con resignación que la sexualidad es un lujo prescindible o, para defenderse de lo que considera como una devaluación, adopta un comportamiento pasivo frente a las demandas sexuales de su cónyuge. El que la esposa no reaccione ante la infidelidad de forma acorde con el proceder establecido por la sociedad (exija fidelidad a su marido, le vigile o se muestre presa de celos obsesivos) afecta de otro modo su equilibrio anímico, pudiendo llevarla a la locura, situación que se aprecia en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), basada en la leyenda Juana I de Castilla y Felipe I “el Hermoso”.

Contrariamente, si la mujer es la infiel, son las mismas mujeres quienes atacan su conducta con la segregación y la denuncia al “cónyuge engañado”. Además de que las mujeres infieles, bajo el peso de la moral vigente, a veces se imponen sanciones (autocastigo) porque son conscientes de que su comportamiento es contrario a la imagen pública de “ser decentes”. El filme

más significativo que hemos visto respecto a infidelidad femenina es el de *Mariona Rebull* (J. L. Sáenz de Heredia, 1947).

Y, en fin, situaciones en las que el cónyuge, en la tarea de descubrir si su esposa tiene una relación extramatrimonial, se vuelve suspicaz y realiza cualquier acto que le asegure su sospecha se utiliza en películas de humor *39 cartas de amor* (Ricardo Torres, 1949) en la que el esposo, pretendiendo probar la fidelidad de su esposa, le envía cartas de amor firmadas por el conde Rocambole, del que ella se enamora.

El deseo masculino frustrado da lugar a situaciones de violencia que van desde la murmuración y la maledicencia hasta el crimen. Hablar de cualquier mujer de forma desfavorable la incapacita y destruye su reputación ya que, por lo general, no puede testificar sobre la falsedad de lo que se dice. Ejemplos de estas situaciones se describen en las películas *La Dolores* y *Orosia* (ambas de Florian Rey, 1939 y 1943, respectivamente). En la primera de ellas, Melchor, despechado ante la negativa de Dolores, inventa una jota que difama la honra de la mujer, presentándola como “amiga de hacer favores”; en el caso de *Orosia* la calumnia de un hombre contra ella produce la venganza de la mujer y *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), en la que una cantaora gitana del mismo nombre trama su venganza contra el conde Monteplana que la había desdeñado; *Trece onzas de oro* (Gonzalo Delgrás, 1947) en la que la maledicencia atribuye el hijo de su esposo a un antiguo y secreto novio.

Por otra parte, el Cine refleja la búsqueda de la "estabilidad" y del afecto verdadero que todo hombre, supuestamente, desea: *Por un amor* (Ricardo Gutiérrez Camisón, 1942); *Las aguas bajan negras* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948); *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948) o el amor imposible por causas ideológicas entre Luisa y Miguel, ella militante de Falange y él comunista de rostro humano en la película *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), retirada de cartel al poco tiempo de su estreno.

En algunos filmes se critica la mentalidad “celibataria” del protagonista, representándose el rechazo al hombre sólo, emancipado y libre (soltero), porque su estado está en el límite de caer en desarreglo de costumbres, en

vicios y degradación lo que encontraría su contención en el matrimonio católico. Nos referimos concretamente al tío solterón de Ángela (*Ángela es así*, ya citada) y a Federico, amigo solterón de Eugenio que tras cuidar al hijo de éste comprende el sin sentido de su vida (*Lecciones de buen amor*, Rafael Gil, 1942).

En el corpus de películas analizadas hay que destacar una cuestión en la que sería interesante profundizar: la *misoginia*. Se refleja ésta en la idea de que el hombre debe liberarse de cualquier tipo de dependencia del género femenino (matrimonio, familia, etc.) por considerarlo aberrante y rechazable. En tres películas del periodo se presenta este interesante tema: en *Tuvo la culpa Adán* (Juan de Orduña, 1943) la misoginia se produce en la familia Olmedo que ha jurado odiar eternamente a las mujeres porque una de ellas dejó plantado en el altar a uno de sus miembros; *Paraíso sin Eva* (Sabino A. Micón, 1944) en la que Alberto ingresa en un club que enseña a odiar a las mujeres porque el comportamiento de Etelvina hacia él le oprime y *Yo no me caso* (Juan de Orduña, 1944), en la que el misógino es un escritor que finalmente será seducido por una joven que irrumpe en su domicilio.

Igualmente, habría que indagar si la *misoginia* no está también detrás de todas las películas en las que se representa a los hombres como víctimas de una mujer y villana y maligna (*femme fatale*) que usa el poder de su sexualidad para atrapar a los desventurados hombres y llevarlos a la perdición. Películas como *La malquerida* (José López Rubio, 1940) en la que el amor de Esteban por Acacia, su hijastra, le lleva al crimen; *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), en la que el despecho y la maldad de una mujer casada destroza la vida de Fabián, su amante, haciendo que su joven novia lo abandone; *Macarena* (A. Guzmán y L. Ligeró, 1944) por cuyo amor se enfrentan el administrador de la casa donde vive y el joven Manolo; *Lola Montes* (Antonio Román, 1944), bailarina exótica, cortesana y amante de Listz y de Luis I de Baviera cuyos amoríos llegan, incluso, a provocar una rebelión estudiantil (aunque, acorde con los planteamientos del régimen, ayudada por una organización secreta) y *Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947), cantaora andaluza que enamora a todos los hombres

que la conocen: a su guitarrista Heredia, resignado a quererla en silencio, al adinerado Don Diego y a José Luis, hijo de éste, que por el amor de Lola dejará a Rosario, su novia desde la infancia; *El pobre rico* (Ignacio F. Iquino, 1942) en la que bella e interesada mujer intentará seducir y separar de su familia al portero de un cabaret que ha obtenido un premio de siete millones de pesetas. Las mujeres son también la causa de que Mauro y El Grajo (*A mí la Legión*) ingresen en el cuerpo y de que Mauro acabe en prisión.

También hemos encontrado situaciones en las que las mujeres fatales cruzan la línea entre la bondad y la maldad, apareciendo en alguna historia incluso como heroínas, como es el caso de *La pródiga* (Rafael Gil, 1946) filme que describe a tres jóvenes aspirantes a diputados a Cortes cuando realizan su campaña electoral, la que se interrumpe cuando visitan el pueblo de Abencerraje, dominado la poderosa de doña Julia Castro-Alares. Entre la mujer y uno de ellos (Guillermo) surge una inesperada pasión que le lleva a abandonar su prometedor carrera. Otra película que presenta las dos caras de la misma moneda es *Un caballero famoso* (José Buchs, 1943) en la que Rafael Pérez de Guzmán, noble de estirpe andaluza, comprometido para casarse con Elvira, va retrasando el matrimonio porque le gusta más pasar el tiempo en juergas y tabernas. En esa espera, Eugenia, joven coqueta e inestable, seduce a Rafael que, enloquecido por su amor se hace torero, pelea en duelo contra Álvaro, su futuro cuñado, que le pide la reparación del honor de su hermana y terminará a la cárcel acusado de carlista. Abandonado por Eugenia, Rafael se casará con Elvira, su novia, la única capaz de llevarle hacia una felicidad estable.

5. El sexo silenciado de los homosexuales

La homosexualidad no tiene cabida de forma expresa en los filmes estudiados lo que, a nuestro entender, tiene su explicación en la moral católica que incluía una ética sexual represiva hacia cualquier desviación sobre los modelos masculino y femenino imperantes. Indagando sobre este tema, pensamos que la homosexualidad muy bien podría estar solapada bajo la representación de mujeres con comportamientos varoniles, como es el caso

de Leda en *A mí la Legión* y sugerida en personajes secundarios, dentro de filmes folklóricos, en los que se representan hombres transformistas aflamencados y bromistas que sirven, por lo general, de acompañamiento a “lo femenino” que provocan la risa del espectador. De ser así, el Cine se adoptaría la caricatura que la sociedad tenía de los homosexuales, reforzando el estereotipo¹¹.

En la época y corpus estudiados, dos películas bélicas *iHarka!* (Carlos Arévalo, 1941) y *A mí la Legión* (Juan de Orduña, 1942), han dado mucho que hablar ya desde su estreno respecto a la homosexualidad o no de sus protagonistas. La polémica puede sintetizarse en dos posturas enfrentadas: una que las consideran como un canto elogioso al ejército español en Marruecos; otra que señala el sentido neurótico y sexualmente turbio de la amistad de los protagonistas.¹²

En la primera postura, la amistad que nace entre el capitán Valcázar y el teniente Herrera (*Harka*) y entre Mauro y El Grajo (*A mí la legión*) es el fruto de la entrega que todo militar debe al mando y a las consignas que de él emanan.

En ambas películas el espacio es que se desarrolla la acción es Marruecos, concretamente en el marco de las fuerzas indígenas irregulares con mandos españoles (*Harka*) y la Legión Española. Desde esta perspectiva se trata, por tanto, de unidades aguerridas que demostraron su eficacia, valor y fidelidad en los duros combates que siempre les tocaba afrontar. La amistad entre estos hombres se ilustra en el marco de la moral y el espíritu militar, cuyos rasgos: el sentido del honor, de la amistad y la camaradería por encima de

¹¹ En el Cine, como en la realidad, la referencia a la homosexualidad sólo se aplica a la masculina, quedando la femenina ignorada y, en la práctica, exenta de penalización legal. Como sabemos, inicialmente, la homosexualidad fue perseguida por la llamada Ley de Vagos y Maleantes de la II República y sólo después, en 1954, apareció la referencia a la homosexualidad en las leyes, aunque se siguió incluyendo a los homosexuales entre los rufianes y proxenetas, mendigos profesionales, exploradores de menores de edad, enfermos mentales o lisiados. Considerada como una enfermedad, se prescribía el internado en un establecimiento de trabajo o colonia agrícola, sometidos a medidas de seguridad y separados de los demás. *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social*, 1954.

¹² Estas dos posturas están explícitas en la obra de Fanés y Dobó sobre la productora Cifesa en la que se dice que: “el sentido neurótico de los protagonistas, el capitán Valcázar y el teniente Herrera[...] no se nos presenta como tal en el filme, sino que se nos muestra como la primera y más pura de las virtudes militares”, ver (Fanés, 1982:49-50).

todo, el heroísmo, etc., no faltan en ninguna de ellas. En *A mí la legión* Mauro, natural de « Eslonía » (país imaginario de Europa oriental) muestra su heroísmo al arriesgar la vida para rescatar a "El Grajo", un legionario herido durante un enfrentamiento contra las tribus rebeldes rifeñas; en *Harka* el filme nos muestra al capitán como un jefe con cualidades especiales, integrado con la población local (viste chilabas, babuchas y gorro, y monta un caballo blanco) y que cultiva las virtudes castrenses entre las que está la *disciplina*, (que en el ejército y en los sistemas autoritarios tiene visos de religión), el *sacrificio*, el *sentido heroico*, el *amor al riesgo*, el *valor* y el *desprecio a la vida*¹³.

Los que consideran la homosexualidad de los protagonistas fundan su opinión en cuatro momentos concretos del filme *Harka*: En el primero, describen las intensas y recíprocas miradas entre el Capitán Valcázar (Alfredo Mayo) el joven Herrera (Luis Peña) y en el soñador brillo de los ojos de éste, cuando Valcázar le pregunta la razón que le ha llevado a esos territorios rifeños. El segundo se produce, ya avanzada la película, cuando Herrera comunica a Valcázar que vuelve a Madrid para casarse con su novia, mientras éste se bebe una botella de whisky ¿ahogado por el dolor?. La relación se reforzaría en Madrid durante los bailes, cenas y reuniones sociales que oprimen a Herrera y sirven para mostrar la añoranza y pena que éste siente por la ausencia y lejanía del capitán y por los paisajes norteafricanos (cielos limpios, amplitud y sublimidad de los precipicios, etc.). El cuarto momento se inicia a la vuelta de uno de esos bailes cuando, al abrir un armario, cae al suelo el uniforme militar, poniendo a Herrera en la disyuntiva de elegir entre la vida militar y su novia. Valcázar muere como un héroe en una acción militar y Herrera toma el mando con la imagen del capitán, galopando por las serranías, en el recuerdo.

En *A mí la Legión*, la marcha sin explicaciones de Mauro, que vuelve a Estonia después de recibir una carta familiar, deja a El Grajo sin afecto y

¹³ Sospechamos que el filme muy bien puede ser un homenaje a personajes reales como Enrique Varela Iglesias que tras la muerte de su jefe José Valdés, tomó el mando del Harka de Abdelmalek consiguiendo reorganizarla en una agrupación de novecientos hombres. En la fecha de la película, Varela, que había participado en la Guerra Civil del lado de las tropas sublevadas, había adquirido por sus servicios, merecida fama. (Núñez, 2004).

desamparado lo que hace que viaje a Estonia para encontrar a Mauro, aunque sin éxito. La respuesta de El Grajo ante la frustración es un comportamiento pasivo-agresivo que se traduce en una existencia miserable y en el contacto con un grupo anarquista que proyecta la muerte príncipe reinante en el país. El Grajo descubre que el monarca, Oswaldo de Eslonía, y Mauro son la misma persona y le avisa del atentado. El encuentro es un encuentro desde el alma, que abre el corazón de los dos amigos en confidencias que informan de los motivos que llevaron a ambos amigos a la Legión. La situación idílica se rompe cuando El Grajo regresa a España y a la Legión respondiendo a la llamada no expresada de “Españoles, la Patria os llama en su defensa”.¹⁴ El príncipe Oswaldo (Mauro) se une, más tarde con él.

En el final de *Harka*, Herrera, toma como modelo de autoridad al capitán, identificándose con él y adoptando como propias sus características, creencias y propósitos, con lo que se avalan las bondades de la vida castrense y el valor de la relación entre ambos (sea amistad o relación homosexual, según planteamientos).

El Grajo, y Mauro que saben donde está su deber (o su amor, según opiniones) terminan marchando unidos por una colina portando la bandera española¹⁵.

6. Conclusiones

Como síntesis de todo lo antes expuesto, podemos decir que, respecto a la sexualidad, en el Cine español de la posguerra, como en la realidad, hombres y mujeres viven sujetos a los valores, deseos y temores caracterizados por la

¹⁴ “Españoles, a cuantos sentís el santo amor a España, a los que en las filas del Ejército y la Armada habéis hecho profesión de fe en el servicio de la Patria, a cuántos jurasteis defenderla de los enemigos hasta perder la vida, la Nación os llama en su defensa ..” (Franco, 1936).

¹⁵ Sin descartar las posturas que interpretan comportamientos de homosexualidad, por nuestra parte, me inclino a considerar que las relaciones que se muestran entre los legionarios reflejan más el credo de la Legión que incluye el compañerismo, la amistad, la unión y socorro, la resistencia y valor ante el sufrimiento y la muerte, el espíritu de combate, el honor y la disciplina, etc.

moral nacional-católica, la que define el modo desigual en que se estructura la relación entre ambos.

Los hombres viven la sexualidad como una manifestación de virilidad, enmarcada por los mandatos sociales de: *fuerza, seguridad, decisión, control, honor, valor*, etc. Las mujeres viven “escondiendo” su vida sexual cuando ésta no va asociada al amor y a la pareja estable y sufren el temor de verse desvalorizadas si se abandonan al deseo y quieren vivir su sexualidad libremente.

Esto define un comportamiento sexista representado en el conjunto de actitudes estereotipadas que consideran a las mujeres limitadas a ciertos roles y con características complementarias a las masculinas y al hombre encargado de cuidar y proteger a la mujer como un padre. A esta visión, que podríamos determinar como positiva, se une la visión de que las mujeres tienen un poder sexual que las hace peligrosas y manipuladoras para los hombres. Visión cercana al concepto de misoginia que se concreta en el odio, rechazo, aversión y desprecio de los hombres hacia todo lo relacionado con lo femenino¹⁶.

Hemos visto también que, en el Cine como en la realidad, la referencia a la homosexualidad no es apreciable por lo que resulta difícil calibrar su importancia. Ello no le resta valor al tema, sino todo lo contrario, pero queda pendiente de un trabajo más laborioso y profundo.

Sin duda, el mecanismo socializador que el Régimen llevó a cabo a través del Cine tiene muy en cuenta el aprendizaje simbólico. Es decir, la transmisión de valores y comportamientos portadores de ideas y significados ideológicos.

La importancia del Cine como medio de socialización y de propaganda se comprueba una vez más y se confirma que, en su capacidad para producir

¹⁶ Algunos estudios en la actualidad, han considerado estas actitudes y creencias como un factor explicativo importante en los casos de violencia de género (violencia doméstica, agresiones y acoso sexual.) en los que las actitudes y creencias misóginas son un elemento común y diferenciador de los maltratadores. Según esta interpretación, el maltratador es un hombre tradicional que cree en los roles sexuales estereotipados, es decir, en la supremacía del hombre y en la inferioridad de la mujer y, consecuentemente desean mantenerla, usando para ello la violencia física, la agresión sexual, etc. Como parte de ese control aparecerían los celos, el aislamiento social de su pareja, el mantenerla en una situación de dependencia.

ciertas emociones y actitudes relativamente duraderas, le permitió influir en los espectadores. Entendemos que, merced a esta capacidad, el espectador tomaría de la pantalla unos elementos culturales y sociales específicos que aparecen como prescriptivos y los materializaría en conducta y comportamiento de mentalidad y no sólo porque las propuestas que se representan en la pantalla contengan la posibilidad de proporcionar gratificaciones, sino también porque van unidas con el hecho de que determinados comportamientos conllevan también consecuencias de privación o castigo. En este punto, el espectador podría natural y voluntariamente reprimir (inhibir) las conductas consideradas como desviadas.

De este modo, lo largo del tiempo y por la repetición incesante de los valores y comportamientos oficiales, el Régimen definiría, a través del Cine y los demás órganos de propaganda y socialización, una realidad conforme a la ideología oficial, llegando a configurando comportamientos discriminatorios que diferencian las conductas habituales (oficiales) de las que no lo son. En otras palabras, este proceso habría conseguido establecer una relación recíproca de roles entre el agente socializador (Estado) y el socializado (ciudadanos) haciendo que éstos compartieran las mismas pautas de valor¹⁷.

Finalmente, hay que advertir que con todo lo expuesto no agotamos el tema. La investigación se ha encaminado, básicamente, a obtener un primer conocimiento en el campo acotado para el estudio y, por tanto, tiene un carácter provisional, no definitivo si bien las cuestiones planteadas inicialmente se han verificado. De los resultados obtenidos de la observación se deducen nuevas cuestiones que es necesario abordar y que pueden reformar, completar o confirmar estos resultados primeros.

¹⁷ Entendemos que tal interrelación puede ser específica o difusa, pero no neutral por lo que, al igual que otros medios de socialización, el Cine es uno de los medios más importantes que tuvo el régimen para la transmisión y adquisición de comportamientos sociales.

Referencias Bibliográficas

- ALVAREZ BOLADO, A. (1975): *La experiencia del Nacional-catolicismo (1939-1975)*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid.
- ALONSO TEJADA, L. (1977): *La represión sexual en la España de Franco*. Caral Editor, S:A., Barcelona.
- DOMINGUEZ, Vicente (2005): *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. Universidad de Oviedo.
- FANÉS. F. y DOBÓ, E. (1982): *Cifesa la antorcha de los éxitos*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- FERNANDEZ MAYORALAS, J. (1998): "Ideologías y evolución socioeconómica del cine del franquismo". En *Tiempo y Tierra*, nº6, Madrid, primavera-verano 1, pp. 153-190.
- FRANCO, F. (1936): *Arenga de Francisco Franco a los españoles, anunciando el Alzamiento*, Santa Cruz de Tenerife, 18.07.1936
- NUÑEZ CALVO, J. (2004): *Diarios de operaciones del General Varela. 1936-1939*. Madrid, Editorial Almena.

LAS PELÍCULAS FOLCLÓRICAS COMO MANIFESTACIONES MÁS CARACTERÍSTICAS DEL CINE MUSICAL EN ESPAÑA

Inmaculada Sánchez Alarcón

Universidad de Málaga

Resumen:

El cine musical producido en España incluye manifestaciones de vanguardia, como las películas de Carlos Saura. Sin embargo, los ejemplos más importantes de este género son los que tienen una finalidad comercial. El cine folclórico de temática andaluza es la manifestación más específica del musical español. En este artículo se establece primero un panorama general de la evolución experimentada por el género cinematográfico musical en España. Luego se analizan los rasgos narrativos más sobresalientes del cine folclórico durante su época de esplendor, entre mediados de los años treinta y principios de los sesenta. Por último, se trata de *Pena, penita, pena* (Miguel Morayta, 1953), protagonizada por una de las grandes estrellas del musical folclórico, Lola Flores, porque se trata de una coproducción concebida también para el mercado latinoamericano.

Palabras clave:

Cine musical español, musical folclórico, Andalucía, Lola Flores.

Key words:

Spanish musical cinema, folk musical, Andalusia, Lola Flores

Abstract:

The film musical produced in Spain includes avant-garde examples, as Carlos Saura's films. However, the most important titles of this genre are those with a commercial purpose. The folk cinema located in Andalusia is the most specific type of Spanish film musical. First, this text provides a general approach to the evolution of the film musical in Spain. Then it analyzes the most important narrative features of the folk films during its best period, between the mid-thirties and early sixties. Finally, the point at the issue is *Pena, penita, pena* (Miguel Morayta, 1953), starred one of the greatest stars of folk musicals, Lola Flores, because it is a folk film musical and it is also co-funded for the Latin American market.

Son los duros años cuarenta y España sufre las consecuencias de la Guerra Civil. Pepita y Balbina están sentadas en un cine contemplando la proyección de un musical. Estrellita Castro, la gran estrella española, lujosamente ataviada, canta una canción. Las dos mujeres miran fascinadas a la pantalla y comparten la esperanza de que Pepita también pueda convertirse en una estrella de la copla y salir de la miseria...

Pepita y Balbina son dos personajes interpretados por Amparo Baró y Ángela Molina en *Las cosas del querer*, una película dirigida por Jaime Chavarrri en 1989. La secuencia descrita ilustra cómo los musicales del franquismo, sus protagonistas y sus canciones, dejaron una gran huella en la memoria colectiva de los españoles.

Tanto en el franquismo como después, en España se han producido muchas películas en las que sobre todo las canciones ocupan un lugar central. Este tipo de películas, de todas maneras, adquieren ya una clara relevancia a partir del importantísimo éxito de público obtenido por *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), durante el periodo republicano. Pero aquí también se siguen produciendo títulos ajustados a este género a partir de la transición democrática. A partir de mediados de los 80, lo mismo que en otros países, los musicales sólo son una notable excepción en la producción cinematográfica española. Se ha cuestionado si existe un cine musical propiamente dicho o si en este país sólo se producen películas de género ilustradas con canciones (Fernández Heredero, 1993: 181). La escasez de análisis teóricos específicos ha contribuido a estos planteamientos.

Entre los musicales producidos en España, existen ejemplos de carácter vanguardista, como *Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947), en la que el flamenco aparece con una dimensión surrealista. Pero ha sido sobre todo Carlos Saura quien construye una visión novedosa del género a partir de *Bodas de sangre* (1981), que recoge el ensayo de la versión coreográfica de la obra de Lorca por parte de la compañía del bailarín Antonio Gades. Desde entonces, Saura ha dirigido bastantes películas musicales. Algunas, como *Salomé* (2002), responden al mismo esquema de su primera película de este género. Otras, sin embargo, como *Sevillanas* (1992), que recoge diferentes números que ilustran

distintas modalidades del baile popular del mismo nombre, o *Flamenco* (1995), un conjunto de interpretaciones de este estilo musical, constituyen visiones personales sobre distintos tipos de música o de baile. El uso de la luz y del espacio en la puesta en escena y el manejo de la cámara singularizan estas obras de Saura. Su colaboración con Vittorio Storaro, director de fotografía in *Flamenco y Tango* (1998), o José Luis López Linares, que ejerce esta misma función en *Salomé, Iberia* (2005) o *Fados* (2007), por ejemplo, es un elemento clave para la importancia que adquieren estos elementos de la puesta en escena en las películas de Carlos Saura.

Sin embargo, el musical cinematográfico español se ha orientado, sobre todo, en función de los resultados comerciales. Un ejemplo claro es el del llamado “cine de cuplé” (Monterde, 1995: 271). En 1957, Sara Montiel, que entonces trabajaba en Hollywood, protagonizó *El último cuplé*. Dirigida por Juan de Orduña, la película se centra en una cantante de cuplés, canciones de moda en los espectáculos de variedades franceses y que se popularizan también en España sobre todo desde 1900. El enorme éxito obtenido inauguró un conjunto de historias melodramáticas que se situaban en el mundo del espectáculo a finales del XIX o principios del XX, y que incluían cuplés y otras canciones populares. La misma Sara Montiel protagoniza varios títulos más ajustados a esta fórmula, como *La violetera* (Luis César Amadori, 1958). Imitadoras como Marujita Díaz encabezarían los repartos de películas similares sin tanto éxito artístico ni de público. *La Coquito* (Pedro Masó, 1977) es un musical más tardío que desarrolla un esquema similar, pero el “cine de cuplé” se agotó en los 60: a pesar del epígono realizado más de una década después, las limitaciones de las pautas estilísticas y narrativas de los títulos ajustados a este modelo eran ya entonces más que evidentes.

Los musicales españoles también siguen líneas coincidentes con el musical norteamericano, aunque ajustadas al público nacional. Por ejemplo, una de las fórmulas más rentables en la España franquista mezcla el musical folclórico andaluz y el cine con niño, sobre todo con Joselito, cuya primera película es *El pequeño ruiseñor* (Antonio del Amo, 1956), y Marisol, que protagoniza varios títulos con planteamientos más modernos a partir de *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960). Rubia y de ojos claros, la pequeña cantante malagueña disfruta de

un enorme éxito con las producciones que protagoniza en una España que sale de la autarquía franquista y que la ve como un símbolo de la tan ansiada modernidad. Muy cercano a un estilo pop, este tipo de musical que se origina con Marisol seguirá en los 60 con figuras adolescentes como Rocío Dúrcal. En décadas posteriores, destacan las películas protagonizadas por el grupo “Parchís” a partir de *La guerra de los niños* (Javier Aguirre, 1980).

Como en el cine británico, el éxito de las películas de Elvis Presley también motiva la realización de películas españolas concebidas como vehículos para las estrellas del pop desde mediados de los años 60. Al contrario de lo que ocurre en décadas anteriores, cuando los musicales protagonizados por cantantes se conciben para conseguir el éxito en el mercado cinematográfico, en las películas protagonizadas por figuras como Raphael, Julio Iglesias o el Dúo Dinámico o grupos como “Los Bravos”, se pretende acentuar el atractivo de los músicos y aumentar las ventas de sus discos.

Estos musicales suelen ajustarse a la fórmula de la comedia romántica con elementos melodramáticos. Los cantantes protagonistas interpretan a personajes que ejercen su misma profesión y que a veces pueden sufrir una crisis vital. Es el caso de Raphael en *Al ponerse el sol* (Mario Camus, 1967) o Julio Iglesias en *Me olvidé de vivir* (Orlando Jiménez Leal, 1979). La repetida intervención de compositores como Augusto Algueró, responsable en siete de los títulos de Marisol y en otros de Rocío Dúrcal, y las puestas en escena poco imaginativas uniformizan estos musicales. Pero también hay que destacar películas artísticamente más exigentes, como el título protagonizado por Raphael que se ha citado y cuyo director es uno de los jóvenes formados en la Escuela Oficial de Cine que participa en el denominado “Nuevo Cine Español”.

Además, hay que destacar la singularidad de las dos películas protagonizadas por “Los Brincos”, un grupo de pop que consigue entrar en las listas británicas y estadounidenses con *Black is Black* en 1966. Estas incursiones en el cine son *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) y *Dame un poco de amor* (José María Forqué, 1968). Ambos títulos recuerdan mucho a *A hard day's night* (Richard Lester, 1964). Ayudan a ello el humor surrealista, la inclusión de números musicales que no se integran en la narración, claros antecedentes del videoclip, y la estética psicodélica.

Desde los años 60, que, junto con la década anterior, son la etapa más prolífica

del género, en España se producen menos musicales. Hay ejemplos poco usuales como *A tope* (Ramón Fernández, 1984), dónde participan los grupos más destacados de “la movida” iniciada con la democracia. Con el referente de *On connaît la chanson* (Alain Resnais, 1997), en 2002 Emilio Martínez Lázaro dirige *El otro lado de la cama*, sobre un grupo de treintañeros sentimentalmente desorientados. A diferencia de la película francesa, dónde los actores interpretan *play-backs* de las baladas originales, en este ejemplo español son los actores quienes bailan e interpretan canciones españolas famosas en los 80. Los buenos resultados obtenidos en la taquilla dieron lugar a una secuela similar, *Los dos lados de la cama* (2005).

¿Por qué se frotran las patitas? (Álvaro Begines, 2006), una de las películas españolas más reciente de este género, puede definirse como una reelaboración postmoderna del musical derivado de la cultura andaluza o musical folclórico. En la película de Begines, los actores interpretan versiones de éxitos musicales recientes en *play-back*: como en el caso del *Aserejé*, las canciones que componen su banda sonora se pueden considerar las versiones actualizadas de las populares coplas de las películas de los años 40 y 50. El principal personaje femenino, María (Lola Herrera), es una cantante folclórica andaluza que mantiene una historia de amor en secreto con el suegro de su hijo: esta reelaboración fuera de las convenciones de un tipo de personaje definido tradicionalmente por sus rasgos conservadores es una clara muestra de los planteamientos postmodernos de esta película.

Pero esta reconstrucción irónica de los tópicos relativos al musical folclórico andaluz es una excepción. Después de su gran época de auge, que será analizada en el próximo apartado, siguen produciéndose películas folclóricas ajustadas a los cánones más tradicionales hasta la transición política. Manolo Escobar, la última gran estrella de este tipo de musicales, obtiene grandes éxitos desde sus primeras apariciones en el cine, durante los años 60, hasta *Todo es posible en Granada* (Rafael Moreno Marchent, 1982), la última película protagonizada por él.

También en los años 80 hay musicales que se ajustan a la fórmula folclórica. El auge de la copla andaluza en la España de los 80 y de los 90 es una causa. Pero sus pautas características también adquieren una clara justificación diegética porque las narraciones están enmarcadas en el periodo de mayor auge de este

género, la posguerra. Es el caso de *Las cosas del querer*, antes citada, *Las cosas del querer II* (Jaime Chávarri, 1995) o *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), en las que la memoria del cine folclórico sirve para acercarse al franquismo. Pero la perspectiva crítica que adoptan estas películas contemporáneas las aparta con claridad de la fórmula que caracteriza los musicales folclóricos originales.

Ya con una intencionalidad claramente comercial, también hay intentos de revivir este cine folclórico más clásico a través de dos famosas cantantes, Isabel Pantoja, que protagoniza *Yo soy esa* (Luis Sanz, 1990) y *El día que nació yo* (Pedro Olea, 1991), y Rocío Jurado, que interviene en *La Lola se va a los puertos* (Josefina Molina, 1993). Entre todos estos títulos sólo *Yo soy esa* se ajusta estrictamente a los cánones clásicos del musical folclórico. Pero más que estas manifestaciones recientes, para definir el musical folclórico español es preciso evaluar los rasgos que adquiere en su época de esplendor.

El cine folclórico y su especificidad en la historia del musical español

Ya desde los años 20, en España se realizan adaptaciones cinematográficas de fórmulas como las zarzuelas, obras de teatro de rasgos costumbristas en las que las canciones forman parte en la narración. El objetivo de la industria cinematográfica española es un espectador popular que se asiste con regularidad a este tipo de representaciones en los teatros.

Desde entonces son frecuentes las películas musicales en las que se reflejan formas de hablar u otras características significativas de distintos lugares de España, entre los que Andalucía es el más aparecido. En los años 30 se utiliza el término “españolada” para denominar este tipo de producciones. Pero los rasgos de esta fórmula se establecen ya en las obras de artistas extranjeros que llegan a España en el siglo XIX. La pasión y el misterio tradicionalmente identificados con Andalucía fueron los rasgos que más atrajeron a estos viajeros que llegan a nuestro país en este periodo. Después, estos mismos rasgos seguirían utilizándose para vender la imagen de España en el exterior: no hay más que recordar la secuencia del baile flamenco que incluye Bigas Luna en la

pieza audiovisual que se encarga de dirigir para el pabellón español en la Exposición Universal de Shangai durante este año 2010.

La música andaluza, de hecho, ya tiene una función importante en las obras de los intelectuales extranjeros que llegan a la España de finales del siglo XIX: la bailaora y el cantaor son, junto al torero, el bandolero o Carmen, dos de las figuras en las que se personifica la esencia de lo español, que se identifica con Andalucía.

Desde los inicios del cine español, incluso se componen partituras para añadirlas a historias que, antes de ser llevadas al cine, no incluyen canciones ni bailes. Este es el caso de *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), que obtiene un enorme éxito. En los musicales que se realizan en España entre los años 30 y los años 50, es frecuente, además, que los protagonistas interpreten las mismas coplas, mezclas del cuplé y de la música andaluza, con las que ya han triunfado como cantantes. Las composiciones incluidas en las películas también se interpretan luego en espectáculos teatrales.

Juan Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga están entre los compositores que más contribuyen al éxito de los musicales folclóricos. Juntos y por separado, los tres aparecen en los títulos de crédito de veinticinco musicales realizados entre 1940 y 1952. Pero además de la frecuencia de su participación, para evaluar la trascendencia de estos y otros músicos en el cine español, hay que considerar la adecuación que alcanzan sus coplas con el estilo de quienes protagonizan estas películas. Imposible olvidar, por ejemplo, a Concha Piquer, una artista que triunfó en los teatros de Estados Unidos durante los años 20, interpretando *Ojos verdes* en *Filigrana* (Luis Marquina, 1949).

De cualquier forma, su valor artístico no resta matices ideológicos a las canciones de los musicales folclóricos. Un ejemplo es el pasodoble *Capote de grana y oro*, interpretado por Juanita Reina en *Gloria Mairena* (Luis Lucia, 1952). El capote mencionado en el pasodoble es de color grana y no de color rojo debido a la prohibición de la censura: “rojo” era usado por Franco para denominar a su enemigo republicano durante la guerra civil y también después. Las canciones populares andaluzas son el gran atractivo de esta manifestación del musical. Por mucho que la película no tenga gran valor artístico, los temas interpretados por sus cantantes más admirados estimulan al público popular que acude a las salas durante el franquismo para que gaste su escaso dinero en una entrada.

En definitiva, como consecuencia de la prioridad comercial, la música andaluza suele tener una función básica en una parte considerable de la producción española durante varias décadas. Independientemente de su importancia cuantitativa, los números musicales desempeñan siempre una función central en los argumentos y posibilitan que las situaciones se sucedan las unas a las otras con total fluidez.

La pertenencia de sus protagonistas al negocio del espectáculo favorece la inserción de las canciones en las películas folclóricas. Y sólo unos pocos casos son *Torbellino* (Luis Marquina, 1941), *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947), *El sueño de Andalucía* (Luis Lucia, 1950) o *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953). En este cine se canta encima de un escenario y para un público. Aunque, como en los musicales de otros países, en estos ejemplos españoles las canciones también subrayan las actitudes de los personajes o su estado psicológico.

Entre los años treinta y los años sesenta, las canciones de estos musicales folclóricos se escuchan casi siempre en la voz de la protagonista femenina. Sólo a partir de los años 50, las estrellas masculinas como Luis Mariano, Antonio Molina o Manolo Escobar van a ser más frecuentes en el primer lugar de los títulos de crédito.

También hay casos en los que los temas musicales incluidos en estas películas son interpretados por parejas, unidas normalmente por sentimientos amorosos. Así ocurre en todas las producciones interpretadas por Luis Mariano, al que habitualmente da la réplica otra estrella famosa, Carmen Sevilla. También hay casos excepcionales de temas interpretados por parejas cómicas. Es el caso de *Échale guindas al pavo*, al que Imperio Argentina y Miguel Ligeró dan un tono intensamente burlón en *Morena Clara*.

Los números de carácter coral son raros en el cine musical folclórico español y las causas parecen claras: el extraordinario carisma de los personajes protagonistas y la carencia de medios de producción necesarios para la puesta en escena de las secuencias colectivas. Sin embargo, en estas películas también se incluyen algunas canciones interpretadas por grupos amplios de personajes: es el caso del número musical más famoso de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, en el que todos los habitantes del pueblo de Villar del Río cantan a coro para ensayar

el recibimiento que darán a sus supuestos benefactores estadounidenses: “Os recibimos, americanos, con alegría. ¡Ole mi madre, ole mi suegra y ole mi tía!”.

Al contrario de lo que ocurre en el cine musical estadounidense, en el que el baile resulta fundamental para el desarrollo de los argumentos, en esta modalidad española del género, las escenas coreografiadas son escasas y poco relevantes, sobre todo si se las compara con la función central de las canciones en los argumentos.

Hay algunas películas, sin embargo, en las que se incluyen secuencias de este tipo. En *Morena Clara* hay un número de baile. Se trata de unas sevillanas interpretadas por varios miembros femeninos de la figuración. Con la coreografía se acentúa el ambiente festivo que define la escena, una celebración organizada en la casa familiar del protagonista masculino. Este caso es un reflejo muy pálido de los musicales de Hollywood como *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955) en los que los bailes populares aparecen como un ritual comunitario (Feuer, 1992).

Además del ejemplo anterior, hay otra escena coreografiada con una función narrativa trascendente que debe reseñarse, además, por su carácter onírico. Un rasgo excepcional en un cine folclórico que no suele establecer diferencias entre la realidad y la fantasía a través de los números musicales, como sí ocurre en las películas de Hollywood. Se trata de la secuencia que interpreta Carmen Sevilla junto con un numeroso cuerpo de baile en *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954). En este fragmento, el personaje sueña que se ha convertido en una gran estrella del baile.

La puesta en escena a través de planos muy generales y movimientos largos de la cámara y el decorado surrealista recuerdan, con menos medios, la puesta en escena del último número de Fred Astaire y Cyd Charisse en *The band wagon* (Vicent Minnelli, 1953).

Aunque el virtuosismo técnico no suele ser frecuente las películas folclóricas, que se producen con poco tiempo y pocos medios, se puede reseñar algún ejemplo en el que la planificación cobra especial relevancia para ensalzar la música y la coreografía. En el número de baile antes citado que se incluye en *Morena Clara*, tanto la ubicación de la cámara como su angulación dan una

visión del baile que recuerda, aunque con menos complejidad, a los planos cenitales de los musicales coreografiados por Busby Berkley en Hollywood.

Sin embargo, dejando de lado los ejemplos anteriores, en la mayoría de las canciones interpretadas en estas películas, los elementos de expresión corporal aportados por el vocalista, normalmente la protagonista femenina, suponen un valor añadido. El caso más claro el de Lola Flores, que, absolutamente magnética y personal, siempre añade un valor expresivo excepcional en los números de sus películas.

Pero más allá de sus implicaciones narrativas, la música y el baile pueden considerarse incluso rasgos definitorios de los personajes que aparecen en los musicales folclóricos. Incluso si no tienen que ver con el mundo artístico, sobre todo las mujeres de estas películas se definen a través del cante y el baile. Buenos ejemplos son Gloria (Imperio Argentina) en *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) o la hermana Consolación (Lola Flores) en *La hermana alegría* (Luis Lucia, 1954). Aunque ambas son monjas, lo mismo que en otros personajes femeninos que aparecen en películas del género, su temperamento resuelto y su jovialidad se canalizan a través de la música.

La gran época del musical folclórico termina a principios de los años 60. *El balcón de la luna* (Luis Saslasky, 1962), protagonizada por tres de sus grandes estrellas, Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico, puede considerarse la culminación y el principio del fin.

La novicia rebelde (Luis Lucia, 1971) ya manifiesta el cambio experimentado por esta modalidad española del musical. Se trata de la tercera versión *La hermana San Sulpicio*. Se mantienen los personajes la muchacha de clase alta que se mete a monja, Gloria (Rocío Dúrcal) y del doctor Sanjurjo (Guillermo Murray), que esta vez proviene de México. Los arreglos musicales son de Antón García Abril, que les da un aire pop acorde con el estilo de la protagonista. Esta influencia estética se acentúa por los decorados y por los cuerpos de baile que intervienen en los números musicales, interpretados por Rocío Dúrcal y, la gran mayoría, con una función onírica.

El carácter reflexivo de *La novicia rebelde* es el rasgo que más la diferencia de los musicales folclóricos clásicos. En la primera secuencia, el personaje de Gloria se dirige a cámara para contar que su historia de amor con el médico

mexicano estaba planeada por el destino, “sin contar con que esta es una coproducción y el galán tenía que venir de América”, según añade el propio personaje. El cuento de hadas se consuma cuando, tras el beso final, Gloria hace un guiño al espectador a través de la cámara. Este gesto también consuma el final la modalidad más española del género musical.

***Pena, penita, pena* (Miguel Morayta, 1953): cine folclórico también para la exportación**

Esta película es el primero de los nueve musicales folclóricos interpretados por Lola Flores en México entre 1953 y 1964. Todos estos títulos fueron cofinanciados por diferentes empresas mexicanas, como Diana Films o Filmex, y Suevia Films, la productora más importante de España entre los años 50 y finales de los 60.

El objetivo comercial de la empresa propiedad de Cesáreo González quedaba claro: las cantantes folclóricas, las más importantes de las cuales habían firmado contratos en exclusiva con Suevia Films, obtenían grandes éxitos también en los países de Latinoamérica. Por tanto, las películas protagonizadas por ellas tendrían allí un numeroso público potencial que permitiría aumentar la rentabilidad. Nada más lógico, para penetrar en estos mercados, que utilizar la modalidad folclórica del musical y la identificación entre lo andaluz y lo español que la define.

Con este planteamiento comienza la producción de *Pena, penita, pena*, que, en una industria cinematográfica débil como la española, resulta destacable por que su fin es ser comercializada también en el exterior. Para fomentar el interés del público de México y otros países de la zona al que también se pretendía llegar, en el reparto de este musical, Lola Flores comparte protagonismo con una gran estrella de la música mexicana, Luis Aguilar, y otro actor también muy popular, Antonio Badú. El elegido para dirigir la película fue un profesional eficaz, Miguel Morayta, uno de los muchos españoles emigrados tras la Guerra Civil que trabaja en México.

La película narra cómo Carmen Heredia (Lola Flores), una gitana andaluza que vende billetes de lotería, conoce a Carlos (Antonio Badú) y Luis (Luis Aguilar),

dos hermanos mexicanos sin dinero. Los tres deciden comprar un billete de lotería: si obtuvieran algún dinero, los hermanos podrían regresar a su país y la gitana iría a buscar a su novio torero, Antonio, del que no tiene noticias. El billete resulta premiado, pero, al llegar a México, Carmela es rechazada por Antonio. La gitana empieza a actuar en un café con gran éxito. Aunque se produce un conflicto cuando los dos mexicanos se enamoran de ella, Carlos acepta la situación y Carmen y Luis acaban felizmente unidos.

Esta película se plantea en función de la figura de Lola Flores. Su personaje está definido básicamente por su procedencia andaluza, como ocurre con las protagonistas de otros musicales folclóricos de esta gran época del género. A este respecto, el marcado acento y la caracterización son sus rasgos más característicos. La estética de esta protagonista está claramente identificada con la imagen femenina de lo andaluz, con tejidos estampados, faldas de volantes y flores en el pelo, cuando vende lotería en Madrid o cuando actúa en un escenario. Pero, ya en México, su definición externa sigue siendo inconfundible en este sentido aunque aparezca más suavizada.

Pero, además de su por su españolidad de raíz andaluza, este personaje encarnado por Lola Flores se singulariza por sus contrastes. Por una parte, Carmela se aferra a unos rígidos valores morales en su relación con los hombres. Sin embargo, paradójicamente, en el cine español del franquismo es difícil encontrar un personaje femenino que se comporte con mayor libertad. Ella decide viajar a México con dos hombres a los que apenas conoce, ella decide abandonar a su novio. Y es ella también la que elige con cuál de los dos hermanos quiere mantener una relación amorosa. La fuerza que define a las cantantes folclóricas en el franquismo (Woods, 2004), y que tan bien se corresponde con la personalidad de Lola Flores, se concreta en el personaje de Carmen en *Pena, penita, pena*.

De forma similar a otros ejemplos del cine folclórico, la música y el baile identifican de manera básica a la protagonista principal de esta película. Ya antes de convertirse en una artista profesional, Carmela afirma que ella sabe cantar y bailar como todas las muchachas de su tierra. Resulta destacable esta réplica de la protagonista: la conclusión es que, si es andaluza, cualquier mujer canta y baila.

Los números musicales son la mejor muestra de cómo la puesta en escena de esta película se concibe con la protagonista como eje. El más significativo de todos ellos es el fragmento en el que Lola interpreta una versión de “Muerto de amor”, un poema de Rafael de León, y la copla que da título a la película. Por una parte, hay que destacar la inclusión del recitado, un elemento atípico, al que Lola Flores imprime gran intensidad dramática. Rodado probablemente con dos cámaras, en este número se alternan planos generales en ángulo contrapicado, que engrandecen la figura de la protagonista al retratarla desde abajo, y planos más cercano que recogen sus momentos de mayor expresividad.

Además, esta última interpretación musical culmina la tendencia seguida durante toda la película: el director opta por mantener la cámara quieta. La manera de imprimir mayor dinamismo en la puesta en escena es fragmentar las canciones y bailes incluidos en una cantidad elevada de planos. Además, suelen ser planos de corta duración que sólo se prolongan más cuando se trata de algún momento especialmente intenso en las interpretaciones de Lola Flores.

Como en el ejemplo anterior, que se inserta en la acción cuando Carmela se encuentra desesperada por no haber encontrado a Luis, los números musicales de Lola Flores están concebidos para expresar los estados psicológicos de su personaje. Otra muestra de ello es el momento en el que la protagonista se venga del novio que la había abandonado cantándole desde el escenario del café. En un principio, Carmen no quiere actuar, pero luego canta una bulería, compuesta por Quintero, León y Quiroga, como la mayor parte de las canciones de esta película.

La letra parece celebrar las virtudes del torero, pero, cuando Antonio se muestra más satisfecho, la cantante se burla de él. Se trata, pues, de un número que se justifica por la dedicación profesional de la protagonista, pero que tiene como fin esencial expresar el rechazo de Carmen por el que fue su novio. La importancia de la canción para solucionar el conflicto entre los dos personajes se acentúa por la continua inclusión de primeros planos de Antonio, en los que se ve cómo cambia su gesto a la sorpresa ofendida. Al final, se escuchan en out las risas del público que aplaude. Además, para propiciar la complicidad de los espectadores a los que se destina, entre las canciones de la película se incluye la ranchera *Tú, sólo tú*. Primero es el personaje de Luis el que entona un fragmento con los instrumentistas de un

mariachi. Luego, acompañándose de una guitarra, Carmen canta otra parte adaptada al estilo flamenco. Y, finalmente, los dos interpretan a dúo varias estrofas más, de nuevo a la manera convencional.

Además de ésta canción, los dos artistas mexicanos son protagonistas de tres números musicales más de los doce que se incluyen en *Pena, penita, pena*. De todas estas intervenciones, sólo la ranchera *El sinaloense*, interpretada por Luis Aguilar, carece de funcionalidad narrativa. En este número, el cantante está acompañado por un grupo de mariachis que toca sus instrumentos. Se trata de la tendencia general en *Pena, penita, pena*, en la que, con la excepción de dos números, la música es diegética.

Como en todo el musical folclórico español, también en esta película el baile tiene una función menor. Lola Flores baila en todas sus canciones, pero las interpretaciones coreografiadas sólo constituyen el centro de tres de los números. En dos de ellos, aparece una pareja, Carmen Flores y Angelillo. Ambos interpretan dos bailes flamencos acompañados de un guitarrista, que se incluyen en la película para acentuar la ambientación del café dónde actúa Carmen. La protagonista del tercero de los bailes es la propia Lola Flores, que, como se aprecia en un plano de conjunto lateral del escenario y de las mesas dónde están sentados los clientes, realiza parte de su interpretación de frente al personaje de Luis Aguilar.

Este ejemplo pone de relevancia el carácter que adquiere la presencia de quien contempla los números musicales en esta narración. Puede ocurrir que, como en el caso anterior, ese espectador sea alguno de los protagonistas, lo que tiene mucho que ver con la importancia de las canciones como medios para la resolución del argumento. Como ejemplo, además de las “Bulerías de Antonio Torres”, también se puede citar la interpretación que hace Lola Flores del pasodoble *España mía*. En muchos de los planos en los que aparece la artista encima del escenario, la cámara se sitúa en el mismo lado en el que, teóricamente, está situado el personaje de Carlos, que ha entrado en el café casualmente y está mirando actuar a Carmen, a la que había buscado desesperadamente por las calles de la ciudad.

Pero es más frecuente que la planificación de las secuencias musicales se plantee en función de un grupo numeroso de espectadores, como quienes ocupan las

mesas del bar de Madrid en las primeras secuencias, o quienes asisten al “Café Cantante España Cañí”. En este caso, son abundantes los planos de conjunto en los que la actuación que se desarrolla en el escenario se sitúa en el contexto del local. Se trata de una manera de contextualizar la acción pero que diluye la identificación del espectador de la película con el público de ficción que está contemplando la interpretación del número musical. Un proceso que caracteriza el musical de *backstage* realizado en Hollywood (Feuer, 1992).

Como ocurre en *Pena, penita pena*, los guiones de los musicales folclóricos narran historias en las que los protagonistas cambian su posición social. Además, las estrellas de este cine contradicen el orden franquista: se trata de mujeres trabajadoras y con éxito. Y todo esto en un país sometido a una rígida dictadura y dónde la posición que ocupa la mujer es secundaria... En definitiva, a través de la modalidad más española del musical, quienes acuden a las salas cinematográficas viven una utopía. Una sensación que, de una manera u otra, han motivado las películas de este género en los públicos de todos los países.

Referencias bibliográficas

- BLANCO MALLADA, L. (2004): *Cine musical español 1960-1965*, Aula abierta, 8.
- BLANCO MALLADA, L. (2004b): *Cine musical español. 2ª parte (1965-1970)*, Aula abierta, 9.
- BLANCO MALLADA, L. (2006): *Cine musical español 1975-1980*, Aula abierta, 14.
- CASTRO DE PAZ, J. L y CERDÁN, J. (Coords.) (2005): *Suevia Films- Cesáreo González, 30 años de cine español*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- COMAS, A. (2004): *El star system del cine español de posguerra, 1939-1945*. Madrid, T&B Ediciones.
- FERNÁNDEZ HEREDERO, C. (1993): *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- FEUER, J. (1992): *El musical de Hollywood*. Madrid, Verdoux.
- MONTERDE, J. E. (1995): “Continuismo y disidencia (1951-1962)”. En GUBERN, R. y otros, *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra.
- PÉREZ PERUCHA, J. (ed.) (1997): *Antología crítica del cine español*. Madrid, Cátedra / Filmoteca Española.
- WOODS, E. (2004): “From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s”. En LAZARO REBOLL, A. y WILLIS, A. (Eds.), *Spanish popular cinema*. Manchester, Manchester University Press.

Filmografía

- Embrujo* (Carlos Serrano de Osma, 1947)
¡Bienvenido Mr. Marshall! (Luis García Berlanga, 1953)
Un caballero andaluz (Luis Lucia, 1954)
El pequeño ruiseñor (Antonio del Amo, 1956)
El último cuplé (Juan de Orduña, 1957)
Un rayo de luz (Luis Lucia, 1960)
El balcón de la luna (Luis Saslasky, 1962)
Al ponerse el sol (Mario Camus, 1967)
Los chicos con las chicas (Javier Aguirre, 1967)
La novicia rebelde (Luis Lucia, 1971)
¿Dónde estará mi niño? (Luis María Delgado, 1980)
Bodas de sangre (Carlos Saura, 1981)
Las cosas del querer (Jaime Chavarri, 1989)
Yo soy esa (Luis Sanz, 1990)
Flamenco (Carlos Saura, 1995)
La niña de tus ojos (Fernando Trueba, 1998)
El otro lado de la cama (Emilio Martínez Lázaro, 2002)
Salomé (Carlos Saura, 2002)
Los dos lados de la cama (Emilio Martínez Lázaro, 2005)
¿Por qué se frotan las patitas? (Álvaro Bejines, 2006)

LA INTERTEXTUALIDAD EN EL CINE DE ÁLEX DE LA IGLESIA: EL CASO DEL CÓMIC

INTERTEXTUALITY IN ALEX DE LA IGLESIA'S MOVIES: THE ISSUE OF COMIC

Neftalí Pérez Franco

Resumen:

Este artículo repasa la influencia del tebeo en las películas del director vasco, Alex de la Iglesia, cuyas primeras obras artísticas se deben a su condición de joven autor de historietas. El cine de este cineasta está marcado por claras reminiscencias provenientes de las viñetas: los superhéroes patéticos de *Acción mutante* se mueven por un contexto futurista muy del cómic de ciencia ficción; el humor estereotipado y los personajes grotescos del tebeo de la editorial Bruguera inundan todas sus comedias; o también son destacables los diversos homenajes narrativos o estéticos a la escuela franco-belga de Hergé y Goscinny. Esta fuerte influencia recorre toda su filmografía desde la mencionada ópera prima *Acción mutante*, hasta *Crimen Ferpecto*, pasando por títulos como *El día de la bestia*, *Perdita Durango*, *Muertos de risa* o *La comunidad*, hasta convertirse en un autor abanderado del fenómeno freak que marca tendencia en el cine español.

Palabras clave:

Álex de la Iglesia; cómic; director; influencia.

Key words:

Alex de la Iglesia; comic; filmmaker; influence.

Abstract:

This article discusses the influence of comics on film Alex de la Iglesia, whose firsts artistic works are due to their status as young author of bullets. This filmmaker is marked by clear reminiscences from comic: the pathetic superheros of *Acción mutante* live in a context very futuristic comic book; the humor and the grotesque characters stereotypical from publisher Bruguera are present in all his comedies; or even he pays tribute to French-Belgian school of Hergé and Goscinny both aesthetically and narratively. This strong influence runs throughout his films since his debut *Acción mutante* until *Crimen Ferpecto*, or through titles such as *El día de la bestia*, *Perdita Durango*, *Muertos de risa* or *La comunidad* to become an author "freak" that marks trend in the Spanish cinema.

1. ÁLEX DE LA IGLESIA Y LA INTERTEXTUALIDAD

Álex de Iglesia (Bilbao, 1965) se inició en el mundo del arte a través del cómic. A una edad temprana, diez años, comienza como dibujante y guionista de comics donde continuará ejerciendo esta labor durante toda la década de los 80 con obras como *La cosa de la ría*, *Burdinjaun* o *El Asunto Castafiore* publicados en fanzines, revistas y diarios del País Vasco.¹

¹ Álex de la Iglesia fue siempre un apasionado del dibujo y la ilustración por lo que ya desde niño fue desarrollando sus capacidades para el medio del cómic. No obstante, los primeros datos acerca de su primera publicación son del año 1981. Concretamente en la asociación cultural *El Desván* de Bilbao, ubicada en la Plaza Indautxu de la capital vizcaína. En el fanzine de esta asociación publicaba tiras cómicas y medias planchas, casi todas en blanco y negro, aunque con alguna incursión en color. En esta época su estilo podíamos decir que era una mezcla explosiva entre Richard Corben y el tebeo clásico de Bruguera. Entre 1981 y 1985 colaboró en la revista *No*, donde hacía homenajes a directores y actores, creando monográficos en cómic sobre personalidades como Hitchcock, Gary Grant, etc. En esta publicación coincidió con otros autores como el filósofo Fernando Savater. Al mismo tiempo comienza en 1983 su aventura dentro de la agencia de dibujantes de cómic *Trokola* (creada por Javier Ruiz San Miguel), que contaba con una revista con el mismo nombre. Trabajando con esta agencia estuvo unos cuatro años publicando tiras de humor en la citada revista *Trokola*; en el diario *La voz de Euskadi* de San Sebastián; en la revista *Euskadi* de Bilbao, perteneciente al Partido Nacionalista Vasco (PNV), donde desarrolló el personaje de *Euskadi Jones*, parodia del mítico aventurero cinematográfico; en *La Gaceta del Norte* donde hacía la tira diaria del periódico junto a su jefe Javier Ruiz San Miguel, firmando bajo el pseudónimo de *Polidori*, además de trabajar en las tiras de los suplementos especiales de las elecciones, de los especiales de las fiestas de Bilbao bajo el nombre de *Sabin Ardaun*, y en *La Gaceta Dominical*, donde desarrolló una gran labor en la industria del cómic vasco. En este suplemento de *La Gaceta del Norte*, Álex de la Iglesia trabajó en el equipo de creación del superhéroe vasco *Burdinjaun*. Este cómic se realizaba siguiendo las pautas de la industria norteamericana por lo que trabajó en el apartado del dibujo, rotulación, color, etc. *Burdinjaun* cuenta la historia de un superhéroe vasco que vaga por calles de Bilbao defendiendo la justicia de su pueblo en su lucha contra el malvado *Gran Dakari*. Este personaje tiene una gran influencia de los superhéroes clásicos de las compañías norteamericanas Marvel y DC, tanto en el dibujo y creación del diseño como en los personajes y tramas. También, dentro de *La Gaceta Dominical* Álex creó una saga propia llamada *El Asunto Castafiore*, una historia muy al estilo del tebeo clásico español, que surgió de la famosa Editorial Bruguera. Esta obra narra la historia de un volumen del cómic *Tintín Las joyas de la Castafiore* de autor belga Hergé en el que el final de la historia en la primera edición es diferente al del resto de ejemplares del mismo cómic. Sobre este hecho, un ferviente aficionado a Tintín (también llamado tintinólogo), hace todo lo posible por conseguir su volumen único, el cual le ha sido robado, pasando por multitud de aventuras y peripecias, todas ellas en clave de humor, muchas veces en una línea muy corrosiva y ácida. Así mismo, en el suplemento de *La Gaceta del Norte* creó la serie *Bilbao, después de la Gran Riada*, una historia futurista de humor y ciencia ficción. Por estas mismas fechas, entre 1983 y 1985 trabajo para la agencia de publicidad *Imajsa* donde llevó a cabo numerosos trabajos de ilustración y cómic publicitarios. Entre 1984 y 1989, realizó todo el apartado de dibujo y maquetación de la revista *La ría del ocio* donde creó la serie *La cosa de la ría*, que era una parodia del famoso cómic *La cosa del pantano*, con una línea entre los superhéroes de Marvel y la editorial Bruguera. Ya por último, antes de su salto al cine realizó una explosiva tira cómica llamada *Comando Salvaje* en la revista *Gaur Express* en 1987, donde podemos atisbar un antecedente de su ópera prima *Acción mutante*, puesto que en esta tira de humor narraba la historia de unos terroristas torpes y absurdos muy en la línea que luego llevará a cabo en su primer largometraje. Esta colaboración no duró mucho puesto la citada revista cerró al poco tiempo. Como conclusión, podemos mencionar su participación como

Al ver la trayectoria artística de Álex de la Iglesia podemos comprobar el gran número de influencias intertextuales que se evidencian en sus múltiples trabajos en diferentes medios, especialmente en el cómic, el cine o la televisión, sin mencionar alguna que otra incursión en el campo publicitario; en el ámbito de los videojuegos (juego de ordenador *Marbella Antivicio* realizado en 1994); en el área de la literatura con su novela *Payasos en la lavadora*; o su microcorto *Enigma en el bosquecillo* (España, 2000), realizado exclusivamente para Internet², entre otros proyectos interdisciplinares.³

supervisor de la adaptación al cómic de la película *El día de la bestia*, que se publicó en la revista *El Víbora* en el año 1995. PÉREZ FRANCO, Neftalí, *El cine español (1977 – 2008) y el cómic. Adaptaciones y relaciones intertextuales*, dirigida por Agustín Gómez Gómez y Javier Ruiz San Miguel, Universidad de Málaga, 2010 (Inédito); *Diario La Voz de Euskadi*, Askoren. Guipúzcoa, 1983, números correspondientes al 10 de mayo de 1983, al 20 de junio de 1983, al 27 de junio de 1983, al 4 de julio de 1983, al 31 de julio de 1983 y al 7 de agosto de 1983; *Revista El Semanal*, Taller de Editores, Madrid, 2004, nº del 10 de octubre de 2005; *Revista Trokola*, Editor Javier Ruiz, Bilbao, 1984, nº 1; *La Gaceta Dominical*, La Gaceta del Norte, Bilbao, 1987, números correspondientes al 8 de marzo de 1987, al 15 de marzo de 1987, al 22 de marzo de 1987, al 5 de abril de 1987, al 12 de abril de 1987, al 26 de abril de 1987, al 3 mayo de 1987, más 6 números más donde no se especifica fecha concreta.

² La trayectoria fílmica de Álex de la Iglesia como director se inicia con el cortometraje *Mirindas Asesinas* (España, 1991). Antes en 1988 realizó el diseño de producción del cortometraje *Mama* de Pablo Berger y en 1991 ejerce de director artístico de *Todo por la pasta* de Enrique Urbizu. En 1992 dirige su primer largometraje, *Acción mutante* que fue doblemente galardonada en el Festival de cine Fantástico de Montreal y recibió tres Premios Goya. Esta película fue producida por la productora El Deseo de los hermanos Almodóvar. En 1995 comienza su colaboración con el productor Andrés Vicente Gómez con el que estrenará *El día de la bestia*, uno de los filmes más emblemáticos del cine español moderno que consiguió seis Premios Goya, entre ellos el de mejor dirección. Además fue galardonada por los Festivales de Gérardmer y Bruselas y recibió el aplauso unánime de crítica y público en los Festivales de Toronto, Sitges y Venecia. A esta película le seguirán tres más con este productor: en 1997 rueda en Estados Unidos y México *Perdita Durango* con coproducción norteamericana; dos años después realiza la tragicomedia *Muertos de risa*; y en 2000 termina su colaboración con Andrés Vicente Gómez con la película *La comunidad*, galardonada con tres Premios Goya. En 2002 con su productora Pánico Films dirige el *spaguetti western 800 Balas* y en 2004 estrena y produce *Crimen Ferpecto*. A esto hay sumar su último título *Los crímenes de Oxford* (España, Francia, Gran Bretaña, 2008) y varios proyectos que están suspendidos temporalmente como la adaptación del cómic *La marca amarilla* (2008-09) de las aventuras de Blake and Mortimer, del autor belga Edgar P. Jacobs o *Think About Disney* (2008). En estos momentos está rodando *Balada triste de trompeta* (España, Francia, 2010), que narra la historia de un grupo de payasos durante la dictadura franquista.

³ La experiencia de Alex de la Iglesia en el campo televisivo es tan extensa como su carrera como autor de comics aunque no tan prolija como su trayectoria cinematográfica. El cineasta vasco comenzó en televisión realizando la dirección artística del programa de variedades *Detrás de Sirimiri* presentado por Antxon Urrusolo y emitido por la cadena autonómica vasca ETB a mitad de los años 80. En este programa Álex estuvo temporada y media y trabajó con José Luis Arrizabalaga y Arturo García Biaffra, el mismo equipo de dirección artística que utilizará para todas sus películas. Tras su paso por este programa De la Iglesia no volvería a trabajar en televisión, hasta que tras el éxito de *Acción mutante* la FORTA le ofreció la dirección del programa *Inocente, inocente*. Este programa, en el que trabajó en la primera mitad de los 90, era un espacio de humor basado en las bromas de cámara oculta a personajes famosos. Por otra parte, su siguiente incursión en la televisión no llega hasta 2002 cuando filmó los anuncios publicitarios de la cadena comercial FNAC para su campaña de navidad. Los anuncios tenían gran parte de su humor negro mezclado con evidentes presencia e influencias cinematográficas,

Sin embargo, no podemos acuñarle la palabra intertextual por el simple hecho de que haya trabajado en diferentes campos artísticos. Lo más importante es que en todas sus obras, sean del medio que sean, existen evidencias artísticas de obras de otros autores. Ya sea a través de presencias obvias directas o de influencias de corrientes, estilos u obras concretas.

El término intertextual significa entre textos o entre artes, pues, ese es precisamente uno de los rasgos distintivos del cine de Álex de la Iglesia. Todas sus películas cuentan con un gran número de guiños, homenajes, influencias y referencias al mundo del cómic, a la televisión y al propio cine, sin que esto reste un ápice al talento y originalidad de su manera de hacer cine, como veremos más adelante.

Así mismo, estas interferencias artísticas no se dan sólo por la razón de que Álex haya trabajado en diferentes medios sino porque desde siempre han sido campos artísticos por los que el cineasta vasco ha sentido predilección y una gran devoción, siendo un ávido lector de comics y gran espectador de cine y televisión con una vasta cultura audiovisual. Este gran conocimiento hace que todas las referencias artísticas dentro del cine de Álex de la Iglesia casi nunca sean inconscientes sino que todas ellas están más que calculadas.

Además, veremos como la gran mayoría de las presencias e influencias artísticas en la filmografía del autor bilbaíno hacen un uso no apropiacionista de la

sin embargo, TVE se negó a emitirlos censurando el contenido de los mismos. Según ellos, por su alta dosis de violencia. Ante esta polémica, al final las cadenas privadas optaron también por la no emisión de los spots. Tras este fracaso televisivo Alex no volverá a trabajar para televisión hasta el año 2004, donde realiza la *tv movie La habitación del niño*. Este filme se enmarca dentro de la serie *Películas para no dormir* que produjo Chicho Ibáñez Serrador para la cadena privada Telecinco. *La habitación del niño* narra la historia de un feliz matrimonio y su bebé que se van a vivir a una antigua casa reformada. Desde su habitación los padres controlan al pequeño con un aparato de escucha que no sólo les servirá para oír al bebé sino para ver todo lo que ocurre en la habitación. Esta historia de casas encantadas y niños diabólicos esta interpretada por Sancho Gracia, Terele Pávez, Asunción Balaguer, María Asquerino, Manuel Tafallé, entre otros. Además de esta incursión en la ficción televisiva en abril de 2005 Alex de la Iglesia comenzó su labor como presentador televisivo del programa *Lecciones de cine*, emitido por Canal Plus y la plataforma Digital Plus. Este espacio consistía en una serie de documentales que analizan diversos aspectos de la creación cinematográfica no demasiado conocidos por el gran público como el montaje, la relación de la crítica y los directores, el rodaje, etc. Así mismo, en 2008 realizará su primera serie para televisión la surrealista y cómica *Plutón B.R.B. Nero*. Esta serie de ciencia ficción narra las aventuras de la nave Plutón B.R.B. Nero en busca de un planeta habitable para los 5000 colonos hibernados que lleva en sus bodegas y poder así salvar a la Humanidad. Hasta el momento se han realizado dos temporadas de 26 capítulos cada una, emitida entre 2008 y 2009 en la segunda cadena pública española. Por último, en 2009 ha dirigido el spot publicitario contra las drogas para la Fundación de Ayuda contra la Drogadicción titulado *Bad Night*.

intertextualidad, de tal modo que casi todas las referencias están filtradas por la mente de director y reconvertidas al mundo y contexto del cine de Álex de la Iglesia.

En el presente artículo, vamos a centrarnos en analizar la presencia artística del cómic en la trayectoria filmica del realizador centrándonos en sus primeros siete largometrajes: *Acción mutante*, *El día de la bestia*, *Perdita Durango*, *Muertos de risa*, *La comunidad*, *800 Balas* y *Crimen Ferpecto*.⁴ La inclusión del cómic en estas obras no será por igual en todas puesto que, como ya hemos indicado el cine y la televisión, también tiene un peso importante en el uso de la intertextualidad por parte de Álex de la Iglesia.

No obstante, en el análisis que hemos planteado descubriremos influencias artísticas del cómic tan variopintas como los superhéroes, Moebius, Hergé o el tebeo clásico español, que nos ratificarán la importancia del cómic dentro del arte cinematográfico de Álex de la Iglesia.

2. EL MUNDO DE LOS SUPERHÉROES Y LA CIENCIA FICCIÓN

El cómic como elemento intertextual se ve reflejado a lo largo de la filmografía del cineasta vasco, pero tiene mayor presencia en su ópera prima, *Acción mutante*. Los hermanos Almodóvar le brindaron la oportunidad de dar el salto al cine a un joven realizador con poca experiencia en el mundo audiovisual pero con una dilatada y esperanzadora carrera como dibujante y guionista de comics, que comenzó cuando era sólo un niño.

Este hecho hizo que Álex de la Iglesia tuviera más reciente su experiencia en el mundo del tebeo y trasladará muchos de sus conocimientos e influencias a su primer filme. No sólo técnicas como trabajador dentro de la industria del cómic

⁴ En *Los crímenes de Oxford* (España, Francia, Gran Bretaña, 2008), su último título estrenado, apenas se aprecia el cine intertextual del director bilbaíno, siendo la única obra aséptica de su trayectoria, debido posiblemente al carácter de coproducción internacional del proyecto. Sin embargo, su estilo intertextual sigue vigente al margen de esta obra, puesto que sí reconocemos su metalenguaje audiovisual en otras obras de la misma fecha como sus proyectos fallidos de *La marca amarilla* y *Think about Disney* o la serie televisiva de *Plutón B.R.B. Nero*. Vid nota supra 2 y 3.

sino también su aprendizaje como ávido lector de historietas, como siempre ha reconocido en multitud de entrevistas.⁵

Dentro de todas las referencias al mundo del noveno arte que encontramos en su obra como director de cine, vamos a centrarnos primeramente en la más relevante, aquella que se refiere al mundo de los superhéroes exportados al resto del planeta por las compañías norteamericanas DC, y sobretodo Marvel Comics.⁶ El tema de los superhéroes de cómic está profundamente ligado al género de la ciencia ficción, de tal manera que podemos denominar propiamente subgénero a la temática de superhéroes dentro del concepto más amplio de género de ciencia ficción.

Las influencias y presencias del superhéroe “marveliano” en el cine de Álex de la Iglesia se extienden al ámbito de la ciencia ficción dentro del cómic abriéndose el abanico de influencias a otros autores y obras importantes del género como el francés Moebius (Fontenay-sous-Bois, Francia, 1938), como veremos más adelante.⁷

⁵ “ Álex de la Iglesia. La bestia merodea por Santiago”, *Web de Ergocomics*, en <<http://www.ergocomics.cl/paginas/articulo.php?id=20031011181602>> [consultada: 06-10-2004].

⁶ DC y Marvel son las compañías más emblemáticas de la industria del cómic norteamericano. Ambas han centrado casi toda su producción en la creación de famosos superhéroes, tales como *Superman* en el caso de la DC, o *Spiderman* en el de Marvel. Ésta última surgió de la editora Atlas Comics (antes Timely), que era dirigida por el conocido guionista Stan Lee, el cual creó un universo fantástico de superhéroes con la ayuda de dibujantes como John Romita, John Buscema, Jack Kirby o Steve Ditko. Son multitud los personajes creados por la Marvel, entre los que podemos destacar el citado *Hombre Araña*, *La Patrulla X*, *El Increíble Hulk*, etc. Por otro lado, la DC se creó en torno a la editorial *Detective Comics*, propietaria de la compañía National Allied Publishing. Su personaje estrella, *Superman*, creado por Jerry Siegel y Joe Schuster, tuvo su primera aparición en la colección *Action Comics* en 1937. Después surgieron otros héroes como *Batman* creado por Bob Kane y Bill Finger en 1939 para el número 27 de *Detective Comics*. En la actualidad, ambas firmas poseen un extenso universo de colecciones con multitud de personajes. Marvel y DC han seguido aprovechando el filón de los superhéroes reinventándolos en contadas ocasiones. FRATTINI, Eric y PALMER, Óscar, *Guía básica del cómic*, Nuer Ediciones, Madrid, 1999, páginas 23- 26, 64, 65, 174, 175, 178, 179, 182 y 183; MARTÍN, Antonio, “Sobre los cómics de superhéroes y otras cuestiones”, *Tebeosfera*, 02-04-2003 en <<http://www.tebeosfera.com/Seccion/CDT/03/Superheroes.htm#1>> [consultada: 14-02-2005].

⁷ Alter ego artístico del dibujante francés Jean Giraud que ha acabado siendo más conocido por su pseudónimo que por su nombre original. Como Giraud se hizo famoso al crear junto con el guionista Michel Charlier, *Blueberry*, uno de los mejores comics del oeste. Bajo el pseudónimo de Moebius revolucionó el cómic de ciencia ficción con obras como *Arzach* de 1975 o *El Incal*, iniciada en 1980 con el guionista Alejandro Jodorowsky. Esta última obra, probablemente la más emblemática con la firma de Moebius, posee una enorme mundología fantástica llena de imaginación y metafísica, con una gran crítica a diversos temas como los medios de comunicación, el capitalismo o la Iglesia. En el estilo de este dibujante destaca el uso de toda la gama de colores pasteles y las viñetas de grandes planos panorámicos con gran estilismo en los destalles. FRATTINI, Eric y PALMER, Óscar, *Guía básica del cómic*, op. cit. páginas 139- 141;

Todas estas referencias se encuentran en la ópera prima del autor vasco, *Acción mutante*, y se verán en determinadas ocasiones a lo largo de su filmografía. Por tanto centrémonos en analizar la intertextualidad de este tipo de cómic en la mencionada película.

***Acción mutante*, una parodia de un cómic de la Marvel**

El subtítulo que hemos escogido para este apartado nos revela una de las principales influencias de *Acción mutante*. El segundo término del título de esta comedia de ciencia ficción, “mutante”, nos indica por donde van encaminadas las referencias “marvelianas” dentro de dicha obra.

Para cualquier lector de comics la palabra mutante le llevará a pensar en la famosa saga de superhéroes surgidos de la mente del guionista Stan Lee (Nueva York, 1922), padre de la factoría Marvel. Nos referimos a los *X- Men* o como en España se tradujo en un principio, *La patrulla X*.

Este cómic nació en el año 1963 con el guión del citado Stan Lee y el dibujo de Jack Kirby con el número 1 del comic- book *The X- Men*. La patrulla X era un grupo de adolescentes que poseían unos poderes extraordinarios fruto del cambio en la evolución humana, lo que les constituía en mutantes para el resto de la sociedad que los rechazaba.



Mutantes tanto en la gran pantalla como en papel

Esta obra ha derivado en multitud de series desde su creación, de las que podemos mencionar entre otras, *Mutante- X*, *Especial Mutantes*, *Generación Mutante*, etc.⁸ El título del filme, *Acción mutante*, parece otra serie más de la famosa saga creada por Stan Lee.

No obstante, las similitudes con este cómic se extienden a la propia temática del filme. Ya que en la obra del director bilbaíno, nos encontramos con un grupo de mutantes también marginados por la sociedad. Este argumento lo traslada al contexto social y político del País Vasco y lo extiende al resto de la sociedad occidental con una crítica feroz contra el consumismo. Todo ello en clave de humor, lo que hace que parezca una parodia de los *X- Men* hecho a la española.

Esta intertextualidad en la trama engarza perfectamente con el argumento de un cómic en el que Álex trabajó, nos referimos a *Burdinjaun*. Esta obra trataba de un superhéroe vasco que luchaba contra el mal encarnado en el Gran Dakari. Un personaje claramente “marveliano” se movía por las calles de Bilbao donde se nos ofrecía una parodia de diversos estamentos de la sociedad vasca, véase sino el juego de palabras, Gran Dakari y Lehendakari.



Dos portadas del superhéroe vasco *Burdinjaun*, cómic en el que trabajó Alex de la Iglesia

⁸ *Mutante X*, es una miniserie de diez comic- books (publicados en España) sobre la vida del personaje secundario de los *X- Men* Álex Summer. Esta colección fue creada por el guionista Howard Mackie con varios dibujantes y su primer número fue editado en julio de 1999. *Especial Mutantes*, es un colección que engloba a una veintena de títulos de la *Patrulla X*. Las tramas giran en torno a los personajes principales de los *X- Men* que se encuentran en aventuras especiales fuera de las series clásicas, no teniendo conexiones entre los diferentes números. La serie ha tenido a multitud de dibujantes y guionistas y el primer número fue editado en enero de 1999. *Generación mutante*, colección que incluye en un volumen números de las series *Generación X*, *X- Force* y *X- Man*. La primera de ellas trata sobre la nueva generación de mutantes que va a la escuela del profesor Xavier. *X- Force* cuenta las aventuras del grupo de mutantes rebeldes liderados por el personaje futurista Cable. Y por último *X- Man* narra la vida Nate Gray superviviente mutante de un mundo donde los humanos y los mutantes etablaron una guerra fatal. En España se han publicado 18 números hasta la fecha de *Generación mutante*, siendo el primero editado en mayo de 2000. “El Catálogo del Cómic S.L.”, *Planeta cómic*, en < <http://www.planetacomic.net> > [consultada: 29-03-2005].

En *Burdirjaun* ya vemos la aparición de un superhéroe vasco que luego desarrollará Álex en *Acción mutante*, con un grupo, más cercano por su patetismo al antihéroe, aunque con las connotaciones heroicas de defender algo justo (una sociedad menos consumista e hipócrita) en un mundo donde se les rechaza y se les llama terroristas, en clara alusión política al problema del País Vasco.

Para reforzar el argumento y trama de cómic de *Acción mutante*, Álex de la Iglesia plantea una dirección artística muy innovadora en el panorama del cine español hasta la fecha. Elementos como el vestuario de plástico y metal de los miembros del grupo terrorista, los decorados futuristas como naves, planetas, el espacio exterior, o las armas exageradas e instrumentos extravagantes y fantasiosos, hacen que pensemos en el mundo del cómic de ciencia ficción destacando autores como el citado anteriormente Moebius o incluso escenarios muy recurrentes en las viñetas de la Marvel y la DC.

El caso de la influencia de Moebius es significativa puesto que los mundos fantasiosos de este autor francés ya se han visto reflejados en películas como *Alien* de Ridley Scott, *Abyss* de James Cameron o *El quinto elemento* de Luc Besson.⁹



⁹ Moebius participó en la dirección artística de numerosos filmes entre los que destacan *Alien* (Gran Bretaña, 1979) de Ridley Scott; *Los amos del tiempo* (Francia, 1982) película de animación de Nicholas Meyer donde todos los dibujos son suyos; *Tron* (Estados Unidos, 1982) dirigida por Steven Lisberger donde realizó el story-board; diseñó los personajes de *Willow* (Estados Unidos, 1988) de Ron Howard; participó en *Abyss* (Estados Unidos, 1989) de James Cameron; y también lo hizo en el diseño de personajes de *El Quinto Elemento* (Francia, 1997), dirigida por Luc Besson. En esta obra se calcaba literalmente los mundos creados por Moebius en *El Incal*, cómic creado junto con Alejandro Jodorowsky. Aunque el dibujante francés participó en la película demandó junto con el guionista chileno al realizador Luc Besson por plagio. Siete años después del estreno del filme un tribunal francés desestimó la demanda de los autores de *El Incal*. PINEDA, J. L., "Obsesión Moebius", en <<http://www.supercable.es/~juanpi/index.htm>> [consultada: 14-03-2005]; "Tierra de Héroes. Noticias", *Tierradehéroes.com*, en <http://www.tierradeheroes.com/newsDetail.php?p_id=514> [consultada: 12-01-2005]; FRATTINI, Eric y PALMER, Óscar, *Guía básica del cómic*, op. cit. páginas 139- 141.

Esta dirección artística de género está evidentemente limitada por el presupuesto, de ahí, que haya que guardar las distancias con los referentes originales. Sin embargo, esa falta de presupuesto es suplida con un gran ingenio y particularidad dotando a *Acción mutante* de un contexto sucio y cutre entre futurista y cómico muy cercano al mundo del tebeo.

Estas influencias en la dirección artística quedan evidenciadas en el caso del vestuario de la policía nacional del futuro del filme, que guarda un gran parecido con el *Juez Dredd*, personaje de cómic nacido del dibujo del español Carlos Ezquerra y del guión de John Wagner en 1977 para el número 2 de *2000 AD*. Este personaje es un policía fascista del futuro que detiene a delincuentes y ejecuta sentencias de forma cruel y violenta. Como vemos la comparación entre la policía nacional del futuro de *Acción mutante* y el Juez Dredd va más allá de los trajes casi idénticos, puesto que Álex nos presenta una policía brutal y poco democrática muy en la línea del personaje de cómic británico que encarna, el Juez Dredd.



Policía nacional del futuro ataviada como el Juez Dredd

Otra influencia que podemos destacar en lo referente a la dirección artística es el futurista diseño de las armas y otros instrumentos usados en la película, que recuerdan en gran medida al arsenal balístico de la fantasía ultraviolenta del cómic de Frank Miller, *Hard Boiled*, dibujado por Geoff Darrow, del año 1990 y publicado en España por Norma Comics.



Pistolas tipo Hard Boiled para *Acción mutante*

Así mismo, la silla de ruedas voladora del personaje de Quimicefa guarda cierto parecido con la utilizada por el profesor Charles Xavier de los *X-Men* en otra referencia más al citado comic-book de la Marvel.



Silla de ruedas voladora para Quimicefa como Charles Xavier

Por otra parte, la intertextualidad del superhéroe llega hasta límites insospechados, cuando Álex nos presenta el spot publicitario de Tripis, donde el paquete de este alucinógeno desayuno esconde multitud de presencias de comics de la Marvel que salen a relucir si ampliamos el plano: el personaje de La Cosa, miembro de *Los Cuatro Fantásticos*, creada por Stan Lee y Jack Kirby en 1961; el Capitán América, ideado por Joe Simon y Jack Kirby, también para la Casa de las Ideas en 1940; y Burdinjaun, el superhéroe vasco en el que Álex trabajó, son las ilustraciones que aparecen en el paquete de Tripis como referencias al mundo de los superhéroes, no siendo, ni mucho menos las únicas presencias que se esconden en este paquete, como veremos más adelante.



El Capitán América, Burdinjaun y La Cosa en sus apariciones en el paquete de Choco Tripis

Además, hay que resaltar como en las ilustraciones y story-boards originales de *Acción mutante* bebe de fuentes como Moebius y otros historietistas de ciencia ficción que han trabajado para la Marvel y la DC. Del mismo modo, como dibujante de comics que ha sido se sirve de sus herramientas para realizar dibujos que parecen extraídos de un cómic de ciencia- ficción, en los que precisamente él trabajó (véase por ejemplo *Burdinjaun* o *La cosa de la ría*). Esto le permitió conseguir una dirección artística muy cercana al medio como hemos visto. Sin embargo, como él ha comentado, la dependencia exclusiva del story-board y las ilustraciones, unidos a su corta experiencia cinematográfica, repercutió en la planificación de *Acción mutante*. Una realización con un abuso de planos generales donde los primeros planos y primerísimos primeros planos son escasos.¹⁰ Este hecho hace que a veces la planificación sea monótona y poco cinematográfica, si bien sirve para recalcar más si cabe su influencia del mundo de la viñeta.

¹⁰ Ver DVD de *Acción mutante* en versión audiocomentada por el equipo que hizo la película: el coguionista Jorge Guerricaechevarría, la directora de producción Esther García, los encargados de la dirección artística, José Luis Arrizabalaga y Biaffra y el propio Álex de la Iglesia.

Por otra parte, la influencia del famoso cómic de Jodorowski y Moebius, *El Incal* queda evidenciada en el tratamiento de los medios de comunicación que dan estos autores en el mundo futurista que plantean en su obra. El sensacionalismo exacerbado de los medios de comunicación y su omnipresencia en todos los aspectos de la vida quedan reflejados en el presentador de la televisión que aparece en *El Incal* el cual destaca por su infinita verborrea, su multipresencia en casi todas las acciones que se desarrollan, y sobretodo su particular vestimenta camaleónica que cambia según sea la situación. Del mismo modo, Álex de la Iglesia se suma a la crítica del papel sensacionalista de la televisión del futuro con un presentador (interpretado por Jaime Blanch), que tiene un gran parecido con el del cómic del guionista chileno y el dibujante francés. El presentador, de nombre también Jaime Blanch, está presente en toda la película, incluso en el momento crucial del rescate de la chica mostrándonos sus grandes capacidades discursivas llenas de grandilocuencia e hipocresía. Sin embargo, lo que resulta más llamativo es que su traje también cambie según la situación en la que éste se encuentre. El presentador de la obra de cómic cambia de disfraz o traje según la noticia o estado de ánimo, de la misma manera que Jaime Blanch que lleva un traje de sucesos cuando presenta esta sección, un traje de madera o palo (por la situación delicada que le toca presentar como indica el equipo realizador del filme) y un traje de escombros y arena en el Planeta Axturias que hace juego con el paisaje desértico de este planeta.¹¹

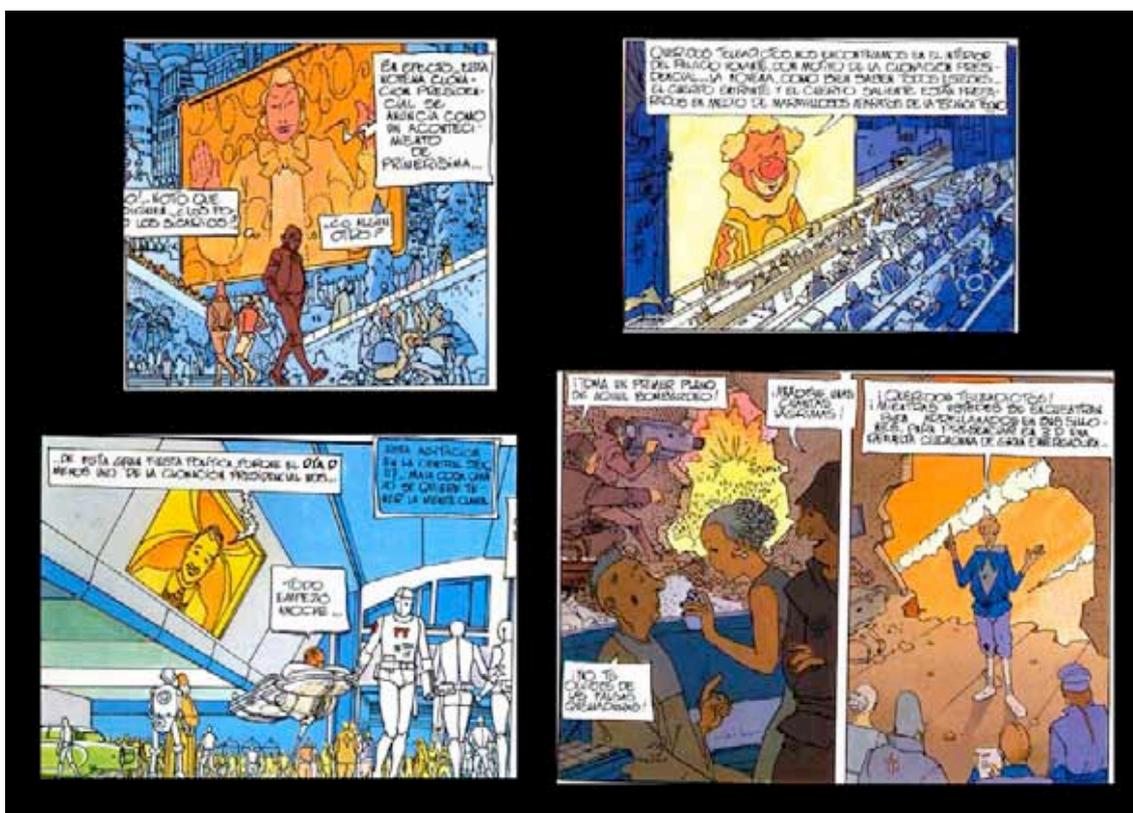


Tres momentos de *Acción mutante* en los que el presentador viste un mimético traje diferente

Toda la intertextualidad al mundo del cómic de superhéroes y ciencia ficción mencionada, tienen una interpretación bajo un mismo común denominador: esta línea de historietas era la que Álex solía leer siendo un niño y adolescente,

¹¹ Ibidem.

lo que le lleva a transmitir estas influencias a su primera obra cinematográfica. En varias entrevistas, Álex de la Iglesia siempre ha afirmado que la temática de superhéroes era una de sus favoritas cuando era más joven, pero posteriormente ha ido decantándose como lector, por otro tipo de comics, al igual que ha ido influenciándose por otras artes, quedando el cómic relegado como disciplina artística intertextual.¹² No obstante, veremos que en el resto de películas, sin ser tan evidente, quedan reminiscencias de un tipo de cómic muy del gusto de Álex de la Iglesia, aunque en ocasiones quiera desligarse de él.



Cinco viñetas del sensacionalista presentador de *El Incal* con sus variopintos trajes

El superhéroe en el resto de sus películas: el caso de *Perdita Durango*

Las referencias al cómic de superhéroes van más allá de *Acción mutante*, destacando particularmente la película *Perdita Durango*. Álex nos presenta la historia del encuentro entre dos supervillanos dignos del mejor cómic de la

¹² “Chat en directo con Álex de la Iglesia”, *Web de Calle 13*, en <<http://www.calle13-es.com/chat/iglesia.htm>> [consultada: 06-10-2004].

Marvel, dos personalidades extremas que crean una aventura loca y violenta en torno al rapto de dos chicos indefensos. Perdita y Romeo recuerdan a esos villanos carismáticos del mundo del cómic de superhéroes que tenían siempre perversos planes llenos de una exagerada grandilocuencia no exentos de ironía y humor.

Esta tesis de plantear los personajes como supervillanos se refuerza más con el personaje de Romeo, que parece un ser con poderes esotéricos y magia lleno de una fuerza bruta muy pasional, como bien lo demuestran las sobrevoltadas sesiones de vudú.

Si bien, un diálogo entre Romeo y Perdita viene a ratificar más si cabe nuestra observación, puesto que Romeo dice una frase del cómic de *Batman*, creado por Bob Kane y Bill Finger para la National Comics en 1939 (lo que con el tiempo llegaría ser la DC): “...voy a bailar con el demonio bajo la luz de la luna”. Romeo indica que es una frase que dice Batman, pero no es del todo cierto, puesto que la frase original es en realidad del malvado supervillano Joker. Y es que Álex de la Iglesia vuelve a jugar con el espectador al presentar a un supervillano diciendo una frase de otro supervillano, que guarda con Romeo cierta relación al ser otro prototipo de malvado exagerado y locamente perverso con gran sentido del humor. No obstante, también tiene Romeo relación con Batman que también usa dicha frase para enfrentarse a Joker. Ambos, uno héroe y el otro villano, son seres de la noche que a veces muestran cierta ambivalencia dentro de sus respectivos roles: Batman se muestra como un ser violento y fascista en determinadas series del cómic y Romeo trata en ocasiones al chico raptado como si de su hermano pequeño se tratase, como se aprecia en la secuencia de los dos personajes en el camión contándose datos de sus respectivas infancias.¹³

¹³ A mediados de los 80, el autor de comics Frank Miller reinventa al superhéroe de Batman con una serie de cuatro números titulada *Batman: El regreso del señor de la noche*. En ésta se nos presenta al Hombre Murciélago como un cincuentón decrepito violento y fascista. Dos años después en 1987 Miller volvió a recuperar el personaje, esta vez, desde su origen, con la serie de cuatro episodios (tres en la edición española de Zinco) bajo el título *Batman: Año Uno*, donde dejaba la parte gráfica a David Mazzuchelli. FRATTINI, Eric y PALMER, Óscar, *Guía básica del cómic*, op. cit. pp 136- 138.



Trajes similares para Romeo Dolorosa y Batman

Además, esta comparación con Batman llega más lejos si nos fijamos en el particular vestuario que lleva Romeo, con capa negra incluida. Lo mismo ocurre con Perdita, cuya vestimenta con predilección al negro, parece extraída de alguna sexy supervillana del cómic, con curvas y escote incluidos. Sin olvidarnos en el caso de Romeo del atuendo tan particular que lleva en una de las sesiones de vudú donde ataviado sólo con un calzoncillo azul y pintado entero de rojo parece que va disfrazado de superhéroe con los colores invertidos del mítico traje de Superman (calzón rojo y malla azul), lo que nos demuestra que Romeo es la antítesis de héroes como Superman, representando el honorable enemigo de esta clase de héroe bondadoso e inmaculado.



Atuendo de Romeo Dolorosa con los colores invertidos del traje de Superman

Las referencias al mundo del cómic perseveran con la subtrama del argumento que tiene que ver con el gusto de Romeo por la lucha libre mexicana, en concreto por el personaje del Santo, estrella de la lucha libre mexicana.¹⁴

El mundo de la lucha libre tiene gran presencia en *Perdita Durango* y a su vez es un deporte muy relacionado con el mundo del cómic, puesto que muchos luchadores han escogido nombre y vestimenta basándose en personajes de las viñetas. Además el vestuario clásico de la lucha libre recuerda en gran medida al utilizado por muchos superhéroes: botas, calzón y máscara. Ambos el superhéroe de cómic y la lucha libre son temas diferentes pero que han bebido en ocasiones, el uno del otro. Esta influencia del cómic a través de la lucha libre queda bien patente cuando Romeo atraca un banco con su vestuario negro habitual sus botas de piel de serpiente, más una máscara del Santo, como si de un enmascarado supervillano se tratase.



¹⁴ Rodolfo Guzmán Huerta (1917-84) más conocido como el Santo o el Enmascarado de la Plata fue un famoso púgil de lucha libre mexicana que acabó siendo una de las figuras más importantes de la cultura popular mexicana. Como luchador ganó numerosos títulos como: Campeón Nacional de Peso Welter y de Peso Medio, Campeón Mundial de Medio, Campeón Mundial de Welter de NWA, etc. Uno de sus mayores logros fue ayudar a que este deporte mexicano traspasará fronteras. Además de sus triunfos en el ring, el Santo dio el salto al cine donde protagonizó 24 películas, de dudosa calidad pero de gran éxito en taquilla entre los que podemos destacar: *Santo contra el Cerebro del Mal* y *Santo contra los hombres infernales*, ambas de 1958 dirigidas por Joselito Rodríguez. En los sesenta y setenta continuó haciendo cine y luchando en el cuadrilátero hasta que se retiró en 1982. RIVERA, Javier, "Santo el enmascarado de plata", *Monografías.com*, en < <http://www.monografias.com/trabajos10/santo/santo.shtml>> [consultada: 21-12-2004].



Máscara y traje de el Santo para Romeo Dolorosa y para Calavera, supervillano de la casa Marvel

Al mismo tiempo, la influencia del cómic en esta película queda evidenciada por la aparición del personaje interpretado por Santiago Segura con una camiseta de *Punisher*, el castigador, cuando va a vengarse de la afrenta que le hizo Romeo. En este caso, debemos recordar que *Punisher*, es un cómic creado por el guionista Gerry Conway y el dibujante Ross Andru para la Marvel en 1974 en el número 129 de *Amazing Spiderman*. Este personaje es un justiciero violento y vengador que se toma la justicia por su mano vulnerando las leyes. Como podemos observar, la camiseta que lleva puesta Santiago Segura nos delata su paralelismo con *Punisher*, como personajes violentos sedientos de venganza.



Presencia del símbolo de Punisher en la camiseta del personaje de Santiago Segura

Otra presencia de este tema en la película la hallamos en un diálogo de Perdita y Estrellita, cuando la primera se refiere a la otra como un superhéroe, en el momento en el que Estrellita se ha escapado y se ha hecho con una pistola cuando es sorprendida por Perdita Durango:

-Perdita a Estrellita: Así que ricitos de oro va de superhéroe.

-Estrellita (con arma en mano apuntando a Perdita): ¡Cállate!

-Perdita: Esperaba que fueras una estúpida pija blanca que no sabría hacer nada sin su papá. Apuesto a que tu mayor ilusión es casarte con un atractivo vaquero...

-Estrellita: ¡He dicho que te calles!

-Perdita: ...casarte y tener una parejita de hijos rubios para perpetuar el ciclo eternamente. ¿No es verdad? (mientras de va acercando a la joven norteamericana)

-Estrellita: ¡Te mataré!

-Perdita: Vamos dame la pistola. No quiero hacerte daño. (cara a cara)

-Estrellita: No quiero morir, no se de que va todo esto pero no quiero morir.

-Perdita: Muy bien pues mátame...Vamos dispara. Pero si fallas.

-Estrellita: Sé como disparar, no soy estúpida.

-Perdita: De verás. Te daré un pequeño consejo.

-Estrellita. No necesito tus consejos.

-Perdita: Si quieres hacer realmente algo hazlo, pero no lo pienses. Esa es la diferencia entre tú y yo. Yo te habría matado hace mucho... ¿A cuantos tíos de has follado? ¿Ninguno?...No puedo creerlo aún eres virgen. Lo llevas escrito en la frente. Está bien, nos ha pasado a todas. Esto es muy desagradable, anda dame la pistola. (mientras Estrellita le da el arma) Muy bien. (Perdita golpea violentamente con el arma en la cara de Estrellita) (Estrellita tumbada en el suelo y Perdita de pie sobre ella)

-Estrellita: ¡¡Ahhhhh!!

-Perdita: ¿Sabes lo que me hacían en el cole cuando me portaba mal? Me daban en las manos con una regla. (Perdita pisando las manos de Estrella)

-Estrellita: ¡¡Ahhhh!!

(Perdita pone el pie en la boca de la chica estadounidense)

-Perdita: Bésalo. Vamos. Vamos. Muac, Muac, Muac. (Onomatopeya de la acción de besar. (Estrellita besa la suela del zapato de la asesina mientras Perdita sonrío) Buena chica. (Perdita levantando del suelo a la adolescente).

Queda claro aquí como Perdita se burla de la chica norteamericana que intenta convertirse en una heroína, pero al final sucumbe ante el temple y la sangre fría de la supervillana Perdita.

Además del caso de *Perdita Durango*, son muy pocas las referencias al superhéroe en el cine de Álex de la Iglesia, sin contar por supuesto la mencionada *Acción mutante*. Como presencia significativa podemos citar el traje de superhéroe que lleva el niño de *La comunidad*, que intenta frenar a Carmen Maura, la cual tiene a su madre con un cuchillo al cuello. Al final, el pequeño no puede parar a la famosa actriz española y acaba bajando su pistola de juguete. Aquí Álex parodia el rol de superhéroe representándolo como un niño gordo y bajito. Al mismo tiempo, altera los roles para presentarnos en esta escena a la protagonista, Carmen Maura, encarnando un rol de malvada supervillana que retiene a la madre del menor superheroico.

Así mismo, cabe destacar el diseño del story-board e ilustraciones de *El día de la bestia*, muy en la línea de comics de superhéroes ya seguida en la película *Acción mutante*, que aparece evidenciada sobre todo en la caracterización de los personajes: el cura, el *heavy* y el futurólogo. Con respecto a esta cuestión, hay que recordar que Álex de la Iglesia trabajó precisamente dibujando comics de temática heroica (además de otros), por lo que su estilo y técnicas los utiliza para realizar sus story-boards e ilustraciones que le ayuden para la posterior realización y puesta en escena del filme. No obstante, esta influencia del cómic en el story y los dibujos originales queda muy reflejada en *Acción mutante* como ya hemos visto, algo en *El día de la bestia*, pero es mucho menos obvia o nula en otros filmes. Con respecto a *El día de la bestia* debemos recordar que fue una película que influenció a su vez en el mundo del tebeo, ya que autores como Mauro Entrialgo, Álvarez Rabo y Miguel Ángel Martín hicieron historietas a propósito del filme que se publicaron en el libro oficial del filme.

De la misma forma, se llevo a cabo su adaptación al cómic por parte de Juan Hoces y Pedro Calleja en la revista *El Víbora*, supervisando el propio Álex la historieta.¹⁵

¹⁵ La revista *El Víbora* publicó en 1995 la primera adaptación al cómic de una película española entre los números 187 y 192 contando con el dibujo en blanco y negro de Juan Hoces y el guión de Pedro Calleja basado en el original de *El día de la bestia* de Guerricaechevarría y De la Iglesia. Éste último supervisó el tebeo presentándolo bajo su nombre. *Revista El Víbora*, Editorial La Cúpula, Barcelona, 1995, del nº 187 al nº 192; DE LA IGLESIA, Álex y GUERRICAECHEVARRÍA, Jorge, *El día de la bestia. El libro oficial*, Midons Editorial, Valencia, 1995.



Dos planchas de la adaptación al cómic de *El día de la bestia* en la revista *El Víbora*

En su última película realizada, *Crimen Ferpecto*, encontramos una posible influencia del cómic cuando el personaje de Rafael se imagina un hombre tristemente casado con su mujer y sus gamberros hijos con una careta de animal puesta en la cabeza en un ambiente lóbrego. Este uso de las caretas de animales en los niños para indicarnos que el personaje de Rafael piensa que los niños son como pequeños animales, parece beber en cierta medida de los comics mangas japoneses o de la tira de humor clásica, donde es muy común que existan personajes con cabeza de perro, conejo o cualquier otro animal pero con cuerpo y comportamiento totalmente humano interactuando con personajes plenamente humanos. Además, la careta de perro usado nos recuerda a un personaje del citado cómic *El Incal* de Moebius y Jodorowsky, donde tiene presencia un personaje llamado Kill Cabeza de Perro que tiene una cara muy parecida a la usada por los niños en esta película. Es obvio que Moebius se influenció del manga japonés para este personaje y otras referencias en *El Incal*. También es muy probable que esta visión animal del hombre en el manga esté muy relacionada con el tebeo clásico de la Disney.



Niños monstruosos con caretas de animales que recuerdan a la personificación de animales de algunos cómic como Kill Cabeza de perro de *El Incal*

Por último, también en *Crimen Ferpecto* vemos como uno de los chicos que entra con la marabunta de personas a las rebajas lleva una camiseta del citado superhéroe de Batman, con el famoso símbolo del hombre murciélago. Esta presencia probablemente puede ser fruto de la casualidad puesto que el joven forma parte de la figuración y podía llevar puesta la camiseta el día del rodaje, pero tratándose de Álex de la Iglesia, debemos mencionarlo ya que es muy común el uso de pequeñas referencias intertextuales semiocultas en sus filmes como vamos desgranando.

3. EL TEBEO ESPAÑOL COMO REFERENCIA INTERTEXTUAL

Al igual que ocurre con la intertextualidad del cómic de superhéroes y ciencia ficción, el tebeo español ha sido uno de los comics más leídos por Álex de la Iglesia siendo un niño. Cuando al director bilbaíno se le pregunta acerca de los autores de historietas preferidos, siempre cita nombres como Manuel Vázquez (Madrid, 1930- 1995) o Francisco Ibáñez (Barcelona, 1936).¹⁶ ¹⁷ Esta predilección por

¹⁶ Manuel Vázquez fue uno de los mejores humoristas del cómic surgido de la editorial Bruguera, donde se fraguó el denominado tebeo español. Vázquez creó personajes como *Heliodoro Hipotenuso*, *La Familia Cebolleta*, *El Fakir Ali-Oli*, *Angel Síseñor*, *Angelito*, *Anacleto Agente Secreto*, etc. Donde desarrollaba historias llenas de creatividad y humor. Tras desquitarse del cómic de humor para niños de Bruguera empezó a publicar en la revista *El Papis* en 1978, donde dio rienda suelta a su humor más salvaje, ácido y crítico con la serie de *Don Cornelio Ladilla y su señora María*. Vázquez siguió con la línea de comics para adultos en Makoki donde desarrolló historias llenas de sexo y humor negro. En 1995 falleció dejando atrás una extensa obra de comics de humor memorables.

¹⁷ Francisco Ibáñez es el máximo baluarte del tebeo clásico español. Empezó con la editorial

autores emblemáticos de la historieta española queda también reflejada en la filmografía del cineasta.¹⁸

De la misma manera, debemos recordar que Álex de la Iglesia trabajó también como autor de comics en la línea de Vázquez e Ibáñez, sobretodo en la serie creada por él mismo, llamada *El Asunto Castafiore*, donde tanto la trama como los dibujos beben en gran medida del tebeo clásico español.

Partiendo de estas premisas, podemos referirnos en primer lugar a la mayor influencia que ha tenido Álex de la Iglesia de este tipo de cómic en su cine, concretamente en *La comunidad*.



Las dos primeras páginas de *El asunto Castafiore*, cómic creado por Alex de la Iglesia

Bruguera donde publicó las primeras historias de *Mortadelo y Filemón* en 1958 en las páginas de *Pulgarcito*. Ibáñez se convirtió en la estrella de la editorial hasta el punto de que cuando dejó de editarse la revista *Gran Pulgarcito* en 1970 fue sustituida por el semanario *Mortadelo*, al cual siguieron *Súper Mortadelo*, *Extra Mortadelo*, *Mortadelo especial* y *Mortadelo gigante*. Mientras, Ibáñez siguió creando personajes y series como los de *13 Rúa del Percebe* (1961) o *Rompetechos* (1964). En 1969, Ibáñez desarrolló sus primeras historietas largas de *Mortadelo y Filemón* inspirado por los maestros del cómic franco-belga en una colección llamada *Ases del Humor*. En 1982 Ibáñez abandonó Bruguera por la suspensión de pagos que declaró la editorial. En esta etapa trabajó en la revista *Guai!*, llegando en 1988 a un acuerdo con Ediciones B (heredera el fondo de Bruguera) para continuar con sus antiguos personajes, donde siguió desarrollando su historieta de humor. FRATTINI, Eric y PALMER, Óscar, *Guía básica del cómic*, op. cit. páginas 99, 100, 200-202; VARIOS AUTORES, *Estrellas del humor n° 27*, Ediciones B, Barcelona, 1987; VARIOS AUTORES, *Estrellas del humor n° 28*, Ediciones B, Barcelona, 1987; IBÁÑEZ, F., *El sulfato atómico. Mortadelo y Filemón*, Ediciones B, Barcelona, 2003.

¹⁸ La influencia de autores de la viñeta española como Vázquez queda patente si observamos su obra como dibujante de comics. Además es algo que el propio Álex ha comentado en varias ocasiones. *Web oficial de Álex de la Iglesia*, en <<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/delaiglesia/home.htm>> [consultada: 07-10-2004].

La comunidad: 13 Rúa del Percebe en carne y hueso

En este largometraje, el autor vasco nos plantea en el guión una comunidad de vecinos grotesca que luchan al unísono por sus viles intereses, así mismo Álex nos lo muestra con una asfixiante puesta en escena, donde parece que el bloque de pisos cobra vida en determinadas escenas como la muerte de Domínguez en el ascensor. Todo ello ha hecho que el público que haya visto la película y haya leído *13 Rúa del Percebe* de Ibáñez, encuentre influencias obvias entre ambas obras.

En *13 Rúa del Percebe* que surgió en 1961 para la editorial Bruguera Ibáñez nos muestra a través de un edificio cortado perpendicularmente las intimidades de todo el bloque vecinal en clave de humor, como no podía ser de otra manera. Álex de la Iglesia hace propia la temática planteada por Ibáñez puesto que estos vecinos además de exagerados y locos como los del autor de *Mortadelo*, son terriblemente crueles y despiadados, con un toque de humor negro y grotesco, muy del sello del cineasta que aquí estamos estudiando. No obstante, este toque cruel no hace sino remarcar la exageración y la comicidad de los mismos personajes, que parecen extraídos del mismo piso ideado por Ibáñez.

Como ya hemos mencionado y como ya ocurrió en el caso de *Acción mutante*, la dirección artística es fundamental para introducir de lleno al espectador dentro del edificio de la Rúa del Percebe, con sus pisos, su mugrienta escalera y su temible ascensor, todo ello con una estética cutre artística muy en la línea “freak”.¹⁹

¹⁹ *Freak* es una palabra inglesa que significa persona anormal, cosa insólita, monstruo, etc. Hoy día esteanglicismo se usa en el argot popular castellano con un significado parecido que puede ser persona rara o fuera de lo común, lo que popularmente se conoce como “bicho raro”. Cuando Álex de la Iglesia estrenó *Acción mutante* su cine empezó a verse como un tipo de cine *freak* por los personajes raros y extravagantes en ambientes grotescos y cutres, hasta entonces inéditos en el cine español. Este adjetivo a su estilo de hacer cine fue en parte promulgado por él mismo como indica en una entrevista- chat de *El País*. “Entrevista a Álex de la Iglesia”, *Web de El País*, 18-10-2002, en <<http://www.elpais.es/edigitales/cerrada.html?encuentro=617&ordenacion=asc&docPage=max>> [consultada: 06-10-2004].

Estructura vecinal en *La comunidad* y en *13 Rue del Percebe*

A parte de la referencia clara al autor del *Botones Sacarino*, en este filme de Álex de la Iglesia podemos destacar la elección del casting de los actores y la caracterización de los mismos como elementos en los que vemos influencia del cómic.

Los personajes de *La comunidad* son llevados hasta tal extremo que parecen haber sido extraídos del mundo de la viñeta. En este filme, el personaje feo es sí cabe más feo, el malo es más malo, el delgado es esmirriado, etc. Para crear tales personajes ha tenido mucho que ver la caracterización, así como la elección del casting, ya que hay actores que no necesitan maquillaje y peluquería para parecer realmente personajes de la editorial Bruguera pero en carne y hueso, véase sino los rasgos exagerados del actor Eduardo Gómez. En *La comunidad* asusta la descomunal Terele Pávez, inquieta el esmirriado Eduardo Gómez y sentimos cariño por el bobalicón de Eduardo Antuña. A esto hay que añadir la perfecta interpretación de todos los actores que hacen mucho más cómico y cruel a la vez a sus propios personajes.

Esta particular caracterización de los personajes resulta más clara y evidente en *La comunidad* al ser el protagonismo coral una de las bases del filme, pero también destacan en prácticamente todas las películas de Álex de la Iglesia los personajes exagerados y grotescos con una mezcla de comicidad y terror. Recordemos los casos del heavy José Mari de *El día de la bestia*, los cómicos de *Muertos de risa*, Romeo Dolorosa en *Perdita Durango* o Mónica Cervera en *Crimen Ferpecto*, entre otros.

Esta concepción tan exacerbada de muchos de los personajes tiene como parte de su fuente de inspiración el tebeo español y el mundo del cómic clásico en general, donde los personajes estaban claramente tipificados. En este caso, que los personajes encajen en estereotipos no desmejora la creación de los mismos, porque precisamente este tipo de personajes encaja perfectamente en la mundología que representa el cine de Álex de la Iglesia, convirtiéndose en uno de los sellos del autor.



Elección de un casting *freak* en la filmografía de Alex de la Iglesia: Eduardo Gómez, Enrique Villén, Marta Fernández Muro, María Asquerino, Sancho Gracia, Eduardo Antuña y Mónica Cervera (De izda. a dcha. y de arriba abajo)

A todo esto hay que añadir los mencionados castings con un cierto tono “freak” en algunos de sus actores, que ayudan más a la caracterización del propio personaje, con intérpretes como el citado Eduardo Gómez (*La comunidad* y *800 Balas*), Enrique Villén (*El día de la bestia*, *La comunidad* y *Crimen Ferpecto*) o la propia Mónica Cervera (*Crimen Ferpecto*). Grandes intérpretes que parecen salidos de las viñetas del cualquier tebeo de Bruguera y que se mueven como peces en el agua en el contexto cómico que Álex plantea en todas sus obras.

Otras referencias del tebeo español en su filmografía

A esta influencia obvia de los tebeos de la editorial Bruguera en *La comunidad* debemos citar otras reminiscencias de las lecturas de historietas en otros filmes del autor.

Primeramente, vamos a resaltar la secuencia de la boda de *Acción mutante*. En esta parte de la obra todo parece girar en torno al mundo del cómic. La estética de la secuencia parece unas viñetas a medio camino entre Ibáñez y Hergé (como ya veremos más adelante). Todo este fragmento es exageradamente cómico: el fantástico diseño de figurines del vestuario, la música, la interpretación de los actores, etc. Estos elementos hacen que el espectador recuerde el mundo del tebeo español, con sus exagerados personajes, sus locos trajes, etc. Si Ibáñez dibujara una secuencia futurista- cómica como ésta la haría sin duda con un gran parecido a la escena filmada por Álex. Del mismo modo, más adelante destacaremos el uso del color en estos mismos planos de la película.



Dos fotogramas de la secuencia de la boda en *Acción mutante*, donde se puede apreciar la colorida estética de cómic

Sin salirnos de *Acción mutante*, es pertinente destacar la presencia de un famoso cómic de Sanchís Grau de la Editorial Valenciana. Nos referimos al momento en el que el personaje interpretado por Antonio Resines abre el maletín del supuesto dinero y se encuentra un montón de ejemplares de *Pumby*, tebeo nacido en el año 1955. Este giro en el guión vuelve a ratificar el disparate cómico de la historia, pero su verdadera inclusión se debe a que *Pumby* era un cómic que Álex de la Iglesia siempre ha odiado, como él comenta en una entrevista.²⁰ De ahí, que lo ponga en el maletín en vez del dinero, como algo realmente malo que ocurre al personaje de Antonio Resines y se enoje sí cabe más todavía con el padre de la chica raptada, que es el que se supone que lo ha engañado.

Por último, podemos citar como presencia intertextual clara a Ibáñez, con la inclusión de dos muñecos de Mortadelo y Filemón en *Muertos de risa*, cuando

²⁰ Vid supra nota 10.

el personaje interpretado por Álex Ángulo intenta convencer a los cómicos de sus posibilidades.²¹ Estos muñecos parecen simples partes del decorado (Museo de Cera de Madrid), pero su significación está relacionada con el propio argumento del film. Los cómicos Nino y Bruno son como Mortadelo y Filemón. Se odian pero no pueden estar el uno sin el otro y además hacen reír sin pretenderlo, algo que también ocurre a los personaje inventados por el viñetista barcelonés.

4. HERGÉ Y OTRAS INFLUENCIAS DEL CÓMIC

La presencia de Hergé y de su más emblemática obra *Tintín* en la filmografía de Álex de la Iglesia no es mucha pero sí significativa. Hergé, junto con los comics de la Marvel y las viñetas de Vázquez e Ibáñez, entre otros, era uno de los autores que más gustaba al director bilbaíno.²²

Además de haberlo comentado en entrevistas, este hecho queda claramente ratificado si observamos una de las obras de tebeos que realizó Álex de la Iglesia cuando se dedicaba a la industria del cómic. Estamos hablando del ya

²¹ Tebeo estrella de la historia del cómic español creado por Francisco Ibáñez. Vid supra nota 17.

²² George Remi, alias Hergé, nació el 22 de mayo de 1907 en Etterbék, un pequeño pueblo de Bruselas. Sus primeros dibujos aparecieron en el *Boy- Scout Belge* y se sucedieron en otras revistas y semanarios. Pero no fue hasta el año 1929 cuando publicó las dos primeras páginas de Tintín en su aventura, *En el país de los Soviets* para el suplemento infantil *le Petit Vingtième*, mientras desarrollaba otras series como *Quick y Flupke* (1930), *Popol et Virginie chez les Lapinos* (1934) o *Jo, Zette y Jocko* (1936) para la revista *Corazones Valientes*. En la década de los 30 Hergé siguió creando historias sobre Tintín con obras como *Tintín en el Congo*, *Tintín en América* y *Los cigarros del faraón*, donde tienen presencia por vez primera los torpes policías Hernández y Fernández. En 1940 los alemanes invasores de Bélgica cerraron el periódico *le Vingtième Siècle* donde se enmarcaba el suplemento infantil, pero Hergé siguió trabajando en el suplemento juvenil de *le Soir*, controlado por los nazis, donde publicó *El Cangrejo de las Pinzas de Oro*, título en el que aparece por primera vez el capitán Haddock, borrachín bravucón amigo de Tintín. A partir de aquí se sucedieron las historias publicadas en volúmenes y a color y se creó el semanario *Tintín*, después de un pequeño parón tras la Guerra Mundial donde Hergé fue acusado de colaborar con los nazis. En 1950 aparecieron las primeras páginas de una de las aventuras más célebres de Tintín: *Objetivo: la Luna* que continúa con *Aterrizaje en la Luna*. A partir de los 50, con el nacimiento de los Estudios Hergé es cuando Tintín comienza a tener relevancia mundial hasta convertirse el uno de los mayores iconos mundiales del cómic. En todas sus historietas Hergé desarrolló un estilo inconfundible de realizar y dibujar viñetas que marcó definió el cómic franco- belga como uno de los estandartes del cómic europeo y marcó a la industria del cómic mundial. Las historias auto- conclusivas, la estética luminosa y el uso de colores pasteles limpios y sin sombras se denominó *Línea Clara* de Hergé que ha sido seguida por multitud de autores del cómic. “Chat en directo con Álex de la Iglesia”, *Web de Calle 13*, en <<http://www.calle13-es.com/chat/iglesia.htm>> [consultada: 06-10-2004]; FRATTINI, Eric y PALMER, Óscar, *Guía básica del cómic*, op. cit. páginas 91, 92, 192 y 193; COSTA, Toni, *El diccionario de Tintín A- M*, Editorial Juventud, Barcelona, 1996; COSTA, Toni, *El diccionario de Tintín N-Z*, Editorial Juventud, Barcelona, 1996; HERGÉ, *Las aventuras de Tintín. Objetivo: La Luna*, Editorial Juventud, Barcelona, 1997.

mencionado, *Asunto Castafiore*. Como hemos visto en apartados anteriores esta historieta, publicada en prensa, trataba sobre el primer ejemplar del famoso cómic de Hergé *Las joyas de la Castafiore* pertenecientes a *Las aventuras de Tintín*.

Las preferencias de Álex hacia este autor se pueden observar en *Acción mutante*, donde la ya comentada secuencia de la boda nos ofrece una rica gama de colores pasteles que recuerdan al uso del color que hacía Hergé en sus comics, con la famosa *Línea Clara de Hergé*. Recordamos que esta secuencia también tenía influencia estética en el tebeo español, lo que le hace ser una original mezcla de influencias con un gran sello de autor, por parte del cineasta vasco.

No obstante, las influencias de este autor en esta película no acaban aquí. Debemos volver otra vez al paquete de Tripis de la parodia spot que introduce Álex, donde si nos fijamos bien podemos ver en la portada de dicho envoltorio al conocido perro de Tintín, Milú, y a los inefables hermanos Hernández y Fernández, en un guiño homenaje al famoso cómic de Hergé, *Tintín*.



El paquete de Choco Tripis esconde la presencia de los policías Hernández y Fernández y del perro Milú

Sin embargo, la presencia de Hergé no acaba en *Acción mutante*. En *Crimen Ferpecto* hallamos una significativa referencia al autor belga. Concretamente, se da este uso intertextual en una secuencia en la que Rafael, el gran vendedor del

filme, está preparando un plan “ferpecto” en el que simulará su propia muerte. En este momento aparece el fantasma verde de Don Antonio (su alter ego y antiguo rival) vestido con un extraño traje. Al verlo con tal atuendo Rafael le pregunta que porque lleva ese traje y Don Antonio le responde que él no lo sabe puesto que lo tendría que saber Rafael ya que él (el fantasma) forma parte de su cabeza. Si nos fijamos bien en el traje y hemos leído montones de veces *Las aventuras de Tintín*, observaremos que el citado traje aparece en el volumen de Tintín *Objetivo: La Luna* cuando los incorregibles policías Hernández y Fernández intentan colarse en las instalaciones secretas para viajar al espacio vestidos con el mismo extraño traje. Es más, el traje de la película tiene hasta los detalles más peculiares calcados del dibujo de Hergé, como unos mocasines con una bola de hilo en la punta, el extravagante sombrero rojo o la casaca de cuello alto y botones, entre otros detalles. Ahora bien, si leemos el cómic veremos que los policías se han puesto el traje creyendo que es un traje popular sildavio (Sildavia es un país centroeuropeo inventado por Hergé). No obstante, un personaje les comenta que el traje no es sildavio sino que se trata de un traje popular griego. Con el ridículo de los hermanos Hernández y Fernández y sus atuendos Hergé juega en casi todos los volúmenes de *Tintín*. En esta secuencia de *Crimen Ferpecto* Álex podría haber copiado el traje popular griego de un libro de costumbres y vestimentas populares de Grecia, algo poco probable si tenemos en cuenta que estamos ante un gran admirador de Hergé y su obra, que con toda seguridad está haciendo un homenaje al humor absurdo del genio belga y a sus entrañables personajes.

No va a ser la única referencia a la escuela franco- belga de realizar viñetas, puesto que hallamos una referencia obvia a René Goscinny en su filmografía, porque el título de su obra *Crimen Ferpecto*, encierra un particular homenaje al cómic de Astérix *Los laureles del César*, escrito por el propio Goscinny y dibujado por Uderzo, en el que el personaje de Obélix se emborracha y repite continuamente la palabra “ferpectamente”.²³

²³ Goscinny es uno de las figuras más importantes de la historia del cómic europeo. Su título más conocido se inició en 1959 en el primer número de la revista *Pilote* junto con el dibujante Alberto Uderzo, nos referimos al cómic de humor *Astérix el Galo*, una colección sobre un pueblo irreductible al poder romano, que cuenta con míticos personajes como el propio Astérix, Obélix, César, Abraracurcix, etc. y títulos como emblemáticos como *Astérix y Cleopatra*, *Astérix en Hispania*, *Los laureles del César* o *Las doce pruebas de Astérix*, entre otros. Esta obra que se ha convertido en uno de los grandes iconos del cómic mundial gracias a su excelente y clásico



Fotogramas de *Crimen Ferpecto* con el fantasma de D. Antonio vistiendo un traje prácticamente idéntico al que llevan Hernández y Fernández en esta viñeta de *Objetivo: la Luna*



Tiras del cómic *Los laureles del César* de Goscinny y Uderzo en el que se puede ver cómo tanto Astérix y Obélix utilizan la palabra “ferpecto”, que forma parte del título de la película de Alex de la Iglesia

Por otra parte, podemos citar la presencia de un muñeco de *Popeye*, creado por Segar, en el tiiovivo de la fama del museo de cera en *Muertos de risa*, como un

dibujo y sobretodo a sus desternillantes guiones con múltiples lecturas, tanto para niños como para adultos. Además de esta colección que continuó Uderzo tras su muerte en 1977, Goscinny había guionizado anteriormente junto con el dibujante Morris la conocida saga del oeste *Lucky Luke*, que vivió sus momentos más inolvidables con la creación memorables secundarios como los Dalton o Ran Tan Plan. FRATTINI, Eric y PALMER, Óscar, *Guía básica del cómic*, op. cit. páginas 88 y 89; GOSCINNY, René y UDERZO, Alberto., *Astérix. Los laureles del César*, Grijalbo/Dargaud, Barcelona, 1980.

elemento decorativo cómico que viene muy bien para contextualizar la situación.²⁴

Por último, hay que mencionar que en la película *800 Balas*, Sancho Gracia menciona el nombre de un filme rodado en Almería (que en realidad no existe), *100 Balas*, que precisamente coincide con el nombre de un cómic con el mismo título de Eduardo Risso y Brian Azzarello.²⁵ La verdad es que no sabemos si Álex tenía conciencia de este cómic cuando escribió el filme, por lo que solo nos queda preguntarnos si es o no pura coincidencia.

Además de todas estas claras referencias al cómic tan evidentes y puntuales existen otras relaciones con el mundo de la viñeta en el cine de Alex de la Iglesia. Nos referimos a aspectos más generales que son deudores de los orígenes como dibujante del cineasta. Las composiciones estáticas muy bien cuidadas haciendo uso de la profundidad de campo y la puesta en escena son comunes en todos los filmes del director. Este estatismo es sí cabe más relevante en *Acción mutante* como ya hemos advertido. También en esta obra se aprecian múltiples cortinillas de sustitución muy al estilo de *La guerra de las galaxias* (EE.UU. 1977) de George Lucas, filme del que es gran deudor Alex de la Iglesia. Al ser un director que trata sobre todo el género de la comedia, aunque de forma híbrida, también hace uso de los efectos de sonido exagerados a modo de onomatopeyas como el sonido del monstruo devorador cuando Mónica Cervera obliga a tener sexo al pobre vendedor Rafael en *Crimen Ferpecto*.

²⁴ Tras dibujar tiras sobre un personaje basado en Charlot de Charles Chaplin en el Chicago Herald, Segar inició su serie propia, *Thimble Theatre*, con personajes como la chica Olive Oyl, su hermano Castor y su novio Ham Gravy. Pero el gran éxito de la saga comenzó en 1929 con la inclusión de marinero tuerto llamado Popeye como personaje secundario que poco a poco se hizo con el protagonismo de la serie. Popeye era un tipo violento que tenía una fuerza descomunal por una bebida mágica que ingería (luego sustituida por espinacas). Su fama llegó a los dibujos animados y más tarde al cine. Segar dotó su obra de mezcla de comedia, aventura y drama muy eficaz que fue continuada tras su muerte en 1938, donde autores como Tom Sims y Bela Zaboly dulcificaron a Popeye hasta convertirlo en un personaje más afín al público infantil. FRATTINI, Eric y PALMER, Óscar, *Guía básica del cómic*, op. cit. páginas 153 y 154.

²⁵ Serie abierta de comics creada en 2000 por el guionista Brian Azzarello y el dibujante Eduardo Risso para el sello Vértigo de la DC. *100 balas* trata sobre una historia de agentes secretos y conspiraciones en el Estados Unidos actual, donde se dan cita todo tipo de personajes, casi todos ellos perdedores de la vida como timadores de poca monta, matones, drogadictos, etc. Esta obra recibió un Premio Eisner en 2001 al mejor argumento. SPIFF, SERRANO, J.A., y CHAVES, Marta, "100 Balas", *Guía del cómic.com* en <<http://www.guiadelcomic.com/comics/100balas.htm>> [consultada: 13-12-2004].

5. EL TEBEO FÍLMICO QUE MARCA TENDENCIA

Tras este análisis de la obra cinematográfica de Álex de la Iglesia y su relación con el mundo del cómic hemos podido comprobar la importancia de este medio artístico en las películas de este director, hallando una gran variedad de referencias al arte de las viñetas, donde destacan autores y géneros de una amplia gama como: los superhéroes de las compañías Marvel y DC del cómic norteamericano; Hergé, Goscinny, Uderzo y Moebius de la escuela franco-belga; o el tebeo clásico español, entre otros. Todos estos nombres ratifican como gran lector y conocedor del noveno arte al cineasta vasco, que refleja en casi todas sus películas referencias o en algunos casos reminiscencias de un medio del que siente gran devoción y en el que se inició antes de ser un consagrado director de cine.

Sin embargo, como ya adelantábamos al principio, casi todas las presencias e influencias del cómic en su cine tienen un uso no apropiacionista de las fuentes originales. Es decir, Álex de Iglesia se inspira o recoge una referencia de un cómic y no plasmar la fuente original tal cual, sino que transforma la influencia haciéndola suya propia, filtrándola a través de su mente y dándole el toque *made in Álex de la Iglesia* convirtiéndose en uno de los distintivos de su sello de autor.

De esta forma la intertextualidad adquiere un mayor grado de originalidad, puesto que el director bilbaíno se convierte en una esponja de influencias de otras artes que filtra y traslada al peculiar mundo de sus filmes conformando un complejo metalenguaje. Es sin duda, un clarividente ejemplo del significado de intertexto como indicaba la teórica Julia Kristeva, entre otros autores.²⁶

²⁶ Para la psicoanalista franco-búlgara Julia Kristeva la intertextualidad es la transposición de uno o más sistemas de representación a otro, acompañada por una nueva articulación enunciativa y denotativa. Ella afirma que la intertextualidad no se puede reducir sólo a las posibles influencias de un autor a otro, ni circunscribir a las fuentes filológicas de cualquier texto. Como bien indica Robert Stam en su obra *Teorías del cine*, la teoría de la intertextualidad hay que entenderla como una respuesta a las limitaciones del análisis del texto y de la teoría de los géneros. En dicha obra, Stam habla sobre las ventajas de la intertextualidad frente a los géneros como: el carácter circular, cerrado y pasivo del género; o la flexibilidad, actividad y el carácter transversal de la intertextualidad, al comparar ésta las relaciones entre textos sean de la disciplina que sean. KRISTEVA, Julia, *Semiótica 1*, Fundamentos, Madrid, 1978, pág. 190; KRISTEVA, Julia, *The revolution in poetic language*, Columbia University Press, Nueva York, 1984, págs. 59,60; STAM, Robert, *Teorías del cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2001, págs. 235-246; STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999, págs. 211-250; POYATO, Pedro, *Introducción a la teoría*

Las películas de Álex de la Iglesia tienen un denominador común muy evidente y es que todas ellas pertenecen al mundo creado e ideado por él mismo. Un contexto exagerado y disparatado donde se desenvuelven muy bien personajes llevados al límite como absurdos terroristas mutantes, locos santeros, curas satánicos o terroríficos vecinos, entre otros. Un ambiente cómico- grotesco tan cercano al esperpento que parece extraído de una viñeta y cuyos personajes de papel parecen haberse hecho de carne y hueso en lo que no es otra cosa que una sátira- parodia de situaciones de la vida real.

La mundología de este autor que tiene la intertextualidad del cómic como uno de sus pilares se completa con las referencias artísticas del cine y de la televisión y supone un claro baluarte a la hora de entender la intromisión del tebeo dentro de nuestro cine. De la Iglesia recoge elementos de otros cineastas precursores del cómic dentro cine como son Jess Franco y Pedro Almodóvar para ir todavía más lejos y aunar el mestizaje del cómic y el cine con el fenómeno *freak*.^{27 28}

Esta particular mezcla interdisciplinar es continuada por otros autores del panorama cinematográfico español como es el caso de Javier Fesser con una propuesta estética muy cercana al propio De la Iglesia como se aprecia en títulos como *El milagro de P. Tinto* (España, 1998) o *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (España, 2003); Miguel Bardem con *La mujer más fea del mundo* (España, 1999) o *Mortadelo y Filemón: Misión salvar la tierra* (España, 2008); Juanma Bajo Ulloa con *Airbag* (España, Alemania, Portugal, 1997); el propio Santiago Segura con su trilogía del antihéroe chabacano José Luis Torrente; Daniel Monzón con *El corazón del guerrero* (España, 2000); o también el joven chileno Nicolás López, el cual ha realizado dos filmes en coproducción española

y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica, Grupo Editorial Universitario, Granada, 2006, págs. 104-108.

²⁷ En el cine de Jess Franco se atisban claras influencias del tebeo erótico, de terror y de ciencia ficción. Sólo basta que recordemos algunos de sus filmes como *Miss muerte* (España, Francia, 1965), *Bésame monstruo* (España, Alemania, 1967) o *El caso de las dos bellezas* (España, Alemania, 1967). PÉREZ FRANCO, Neftalí, *El cine español (1977 – 2008) y el cómic. Adaptaciones y relaciones intertextuales*, dirigida por Agustín Gómez Gómez y Francisco Javier Ruiz San Miguel, Universidad de Málaga, 2010, (Inédito).

²⁸ Almodóvar realiza sus primeros pinitos como escritor de historietas en revistas como la citada *El Víbora*, *Star* o *Vibraciones*, algo que queda plasmado en su filmografía más incipiente como se aprecia en títulos como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, (España, 1980), *Qué hecho yo para merecer esto*, (España, 1984), *Átame!* (España, 1990) o *Kika* (España, Francia, 1993). PÉREZ FRANCO, Neftalí, *El cine español (1977 – 2008) y el cómic. Adaptaciones y relaciones intertextuales*, dirigida por Agustín Gómez Gómez y Francisco Javier Ruiz San Miguel, Universidad de Málaga, 2010, (Inédito).

con una interesante proposición fílmica donde cómic y cine se confunden, dando un paso más en la vuelta de tuerca de la influencia del tebeo en el cine español.²⁹

Los estereotipos cómicos, el fenómeno *freak*, los homenajes y guiños ocultos en un particular metalenguaje, la espectacular dirección artística llevada a cabo por José Luís Arrizabalaga y Biaffra, más otros recursos aquí analizados, hacen de Alex de la Iglesia el director con más influencia del cómic dentro del cine español y un referente principal a la hora de marcar tendencia dentro de este campo.

²⁹ Esta fusión de cine y cómic se puede percibir en las dos obras filmadas hasta el momento por este realizador, *Promedio rojo* (España, Chile, 2004) y *Santos* (España, Chile, Japón, 2008).

LA FOTOGRAFÍA EN EL CARTEL

THE PHOTOGRAPHY IN THE POSTER

Nekane Parejo

Universidad de Málaga

Resumen:

La relación entre cartel y fotografía ha variado desde el siglo XIX hasta nuestros días. En sus inicios el cartel estuvo ligado a la pintura y con las vanguardias artísticas aparece la fotografía como experimentación. Finalmente, en el siglo XXI nos encontramos ante la reelaboración de estos postulados estéticos, pero con unos renovados medios informáticos que facilitan y agilizan la confección del cartel y, a su vez, incrementan el eclecticismo visual.

Palabras clave:

Fotografía, cartel, historia, vanguardias, informática.

Key words:

Photography, poster, history, artistic vanguards, computer science

Abstract:

The relation between poster and photographs has changed from XIX century to the present time. In its beginnings the poster was bound to the painting and with the artistic vanguards it appears the photography like experimentation. Finally, in the 21st century we were faced with the remake of these aesthetic postulates, but with computer science average renewing that provide and spee.

1. Introducción

La historia señala que los primeros carteles emergieron en París en torno a 1850. Sin embargo, la foto no formará parte de este soporte hasta el periodo de entreguerras, época en la que el auge del cartel es notable debido a la influencia del *Art decó*. De todas formas estamos ante una presencia embrionaria y representativa a la vez.

Situándonos en los orígenes, podemos decir que en 1988 Robert A. Sobieszek en su libro *The art of persuasion* indica que serán los hermanos Bissons los que emplearán la fotografía por primera vez en un cartel (Eguizabal, 2001:13). Estos hermanos, conocidos fotógrafos de arquitectura, paisaje y retratistas, utilizarán la foto como imagen para vender unas tierras en el París de 1852. En cualquier caso, se trata de una fusión meramente anecdótica propiciada por su profesión y difícil de situar como antecedente real.

2. Primeras aportaciones de la fotografía

El hecho de que la imagen fotográfica sea una constante indiscutible del cartel en la actualidad es una premisa que nos induce a plantearnos cuál es el recorrido de este maridaje. A partir de aquí se suscitan varias cuestiones que se engloban en una investigación que nos lleva a indagar acerca de las aportaciones que este medio ha realizado al cartel, sin olvidar que el dibujo y la ilustración han sido compañeros de viaje de este soporte. Compañeros precursores, difíciles de desbancar para una fotografía sometida inicialmente a las pautas que marcaba la pintura. La foto pictorialista, caracterizada por claros desenfoques y diversas componendas y arreglos en la copia y en el negativo, no podía ser competencia de las ilustraciones más acostumbradas a trabajar el cartel en profundidad.

Además, la fotografía inserta en el cartel adolece de unos medios de producción asentados, ya que el *staff* de las agencias estaba formado por grandes dibujantes y las inercias de trabajo eran complicadas de transformar, sobre todo cuando el nuevo medio, la fotografía, resultaba todavía más costoso. Una vez superada la etapa de la foto pictorialista, ésta buscó su propia singularidad y los fotógrafos intentaron que sus objetivos captasen la realidad sin retoque posterior. Eso sí, para un público que no está preparado para verse tal cual. Evidentemente trasladar estos parámetros al cartel, donde sus máximas son anunciar, informar y, en última instancia, vender un producto desde un punto de vista donde la belleza es un parámetro indisociable a su elaboración, resulta aún más complejo.

Gérard Lagneau encuentra en las consideraciones técnicas y económicas una explicación coherente a la hora de optar por el dibujo o la fotografía, aunque con el transcurso del tiempo, como se verá, ambas formas de expresión se hayan convertido en complementarias (Lagneau, 2003:242-243). De acuerdo con este autor y tras cuestionar a diversos publicitarios sobre las razones que le llevan a decantarse por la fotografía, las motivaciones no difieren. No van más allá del consabido poder realista que se le otorga a la imagen fotográfica. Desde esta afirmación, consideraciones como que el producto anunciado goza de una mejor visibilidad y destila mayores dosis de autenticidad, obstaculizan el paso a la representación mediante la ilustración.

Ahora bien, esto nos plantea dos nuevos interrogantes. El primero, remite a si está probada que la capacidad de la fotografía es superior, y el segundo a si el realismo fotográfico es suficiente para que un cartel consiga sus objetivos.

Con respecto a la primera consideración Denis Lindon en 1961 realiza un estudio, cuyas conclusiones ofrecen un panorama bastante abierto: “Se verificó que las fotografías llamaban la atención de forma ligeramente superior a los dibujos. No obstante, hay que tener mucho cuidado con este tipo de ley porque, en primer lugar no está basada sino en un pequeño número de observaciones y, en segundo lugar, porque se trata de cosas que evolucionan” (Lindon, 1961:254).

Efectivamente, estas transformaciones de las que habla Denis Lindon se hicieron patentes poco después con el uso indiscriminado de la fotografía y, en la actualidad con la fusión de ambos soportes en un mismo cartel.

En cuanto al hecho de si el realismo fotográfico dispone de la fuerza necesaria para llegar al espectador, sin necesidad de otras fórmulas de creación, también resulta determinante el periodo histórico en el que nos centremos. Decía el fotógrafo Moholy-Nagy, que realizó numerosos carteles para empresas en el campo de la óptica, que “la fotografía no es un concepto ajeno a la publicidad. Con frecuencia fotografías “buenas” han sido utilizadas como modelo, para elaborar carteles, por “buenos” o al menos “muy ocupados” diseñadores, y con frecuencia han sido transferidas sin escrúpulos a los medios pictóricos y gráficos, aunque no ha habido ningún caso en que la fotografía utilizada como modelo apareciera de manera autónoma” (Moholy-Nagy, 2005:129).

Este autor, que supo ver el gran potencial de los nuevos planteamientos fotográficos y cinematográficos como elementos constitutivos del cartel, se quejaba del escaso protagonismo de la fotografía. Sus reivindicaciones no se dirigen a la imagen captada, sin más, para mostrar el detalle de un objeto, sino a los diversos procesos de aplicación de este soporte a la creación publicitaria. Centra sus observaciones en el hecho, antes mencionado, de que la foto debe ir más allá debido a las exigencias que le impone el medio publicitario. No es suficiente con mostrar correctamente el producto. Retomando las palabras de Gérard Lagneau se hace imprescindible saber conjugar a la perfección un doble juego y para ello “debe encerrar en su obra significaciones opuestas entre sí, lograr un compromiso satisfactorio entre el realismo fotográfico que aporta su valor propio de prueba (Es un certificado de autenticidad) y el simbolismo publicitario que exige de la imagen una fuerza tentadora (estamos aquí para crear una imagen que conducirá al acto de comprar)” (Lagneau, 2003:238).

Por tanto, el empleo de los medios a los que se refiere Moholy-Nagy quedan aquí perfectamente justificados para conseguir esa imagen creativa y

próxima a la fantasía, que en cierto sentido, se distancia del realismo, pero que sin duda mantiene la autenticidad que el espectador solicita. Y como expresa este autor, refiriéndose a nuevos procedimientos fotográficos, algunos que prescinden incluso de la cámara: “la fotografía se presta primordialmente para la elaboración de objetos publicitarios que para ejercer un efecto de fascinación, requieren más que nada de la atracción de lo nuevo, de lo nunca antes realizado. Para ello, ciertamente es necesario repasar algunas nociones fundamentales de ciertos procedimientos fotográficos que en la actualidad continúan siendo poco conocidos”¹.

Indudablemente estamos ante la ya conocida técnica del fotograma que Man Ray había inventado de forma accidental en su laboratorio y que denominó rayogramas. Un proceso, cuya especificidad no es otra que reproducir imágenes sobre el papel sin necesidad de, lo que hasta el momento se consideraba el artífice de la fotografía, la cámara. Un sistema que gozó de una extraordinaria acogida entre los artistas por sus llamativos y novedosos resultados en la copia final, pero también debido a que su aproximación a las radiografías médicas hacían creer en la ficticia posibilidad de ver en el interior de lo expuesto.

3. Los artistas de vanguardia y la fotografía en el cartel publicitario

El descubrimiento del fotograma, que inicialmente se reduce al ámbito de la creación artística, dará el salto al cartel publicitario que de esta manera corre paralelo a las vertiginosas transformaciones que están propiciando las nuevas vanguardias. En 1924 El Lissitzky, empleó esta técnica para los carteles de los anuncios de la firma *Pelikan*. El propio Man Ray en 1931 publicitará a la Compañía Parisiense de Distribución de Electricidad con una serie de fotogramas titulados *Electricité*, donde la figura de un ventilador se

¹ Las opiniones de László Moholy-Nagy aquí recogidas se incluyen en una selección de textos publicados en el libro *Pintura, fotografía y cine*. Barcelona, Gustavo Gili, p.121. Sin embargo, inicialmente este texto se publica en 1926 bajo el título “Fotoplastische Reklame”, en *Offset, Buch und Werbekunst*, Dessau.

convierte en la protagonista de la campaña. Será también este fotógrafo el que retome otros procesos que provienen del mundo científico, pero que ahora se prestan a la construcción fotográfica. En concreto, el efecto Sabattier, que logra que el motivo principal destaque sobre el fondo a través de una sugerente línea de contorno, es utilizado según expresa Raúl Eguizabal “durante los años treinta con fines publicitarios pues gracias a esa acentuación de los contornos podían evitarse los retoques para la reproducción en la imprenta” (Eguizabal, 2001:52).

En definitiva, a partir de los años 20 se estrecharán los vínculos entre los publicitarios y los artistas de vanguardia, que se influenciarán mutuamente. Y van a ser estos últimos los que insertarán la imagen fotográfica en el cartel como un medio más. Un medio que empleará este soporte desde una perspectiva absolutamente experimental. Así, los fotogramas, como se ha visto, el fotomontaje o la tipofoto, entre otros, serán las propuestas de unos artistas que combinan sus trabajos creativos en su obra personal y en encargos comerciales.

Nos hemos acercado a uno de los procesos que las vanguardias asumen e introducen en el cartel publicitario, los fotogramas. No obstante, no estamos ante un planteamiento netamente fotográfico. Los principios reguladores de ambos, la luz y la química son idénticos. Sin embargo, la carencia de la cámara y el celuloide restan definición al resultado final y por tanto, realismo.

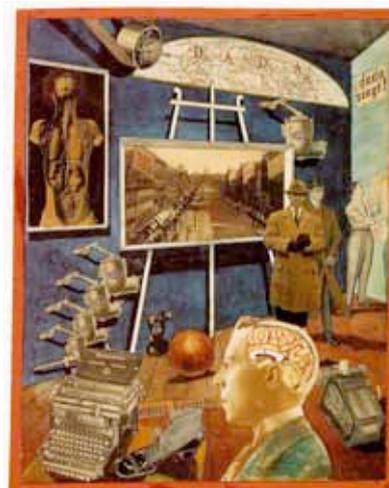
El realismo, con algunos matices, vendrá de la mano de otra de las técnicas de vanguardia, el fotomontaje. Este sistema supone un hito en el transcurso histórico, pero también un sistema esencial, que junto a la tipofoto, conjuga aspectos que, como finalmente veremos, son de plena actualidad en el cartel.

El fotomontaje surge ante la necesidad de los dadaístas berlineses de introducir un vocablo que sea capaz de denominar un tipo de arte que consistía en insertar fotografías en su obra. Los fragmentos fotográficos se convierten en el hilo conductor de un espacio representativo en el que se aúnan imágenes propias y ajenas, fotografías directas de cámara con recortes

de prensa o revistas. Beaumont Newhall señala que esta técnica remite a las copias de combinación que realizaron algunos fotógrafos pictorialistas del siglo XIX: Robinson y Rejlander, entre otros. No obstante, con resultados y pretensiones distintas: “Mientras los victorianos ajustaban cuidadosamente unas fotos con otras, como si armarán un puzzle, creando una imagen montada, los de la década de 1920 reunieron imágenes sumamente variadas en temática, escala, perspectiva y tonalidad. Cada imagen individual reaccionaba frente a su vecina, por su refuerzo o por su violenta oposición” (Newhall, 2002:210).

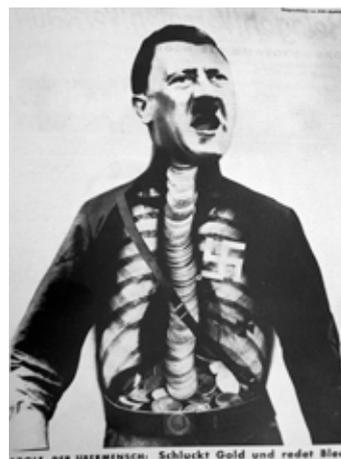
Indudablemente, y así lo señala el número cuatro de la revista *Lef*: “Por fotomontaje entendemos el uso de la fotografía como medio figurativo. La combinación de fotos reemplaza la composición de imágenes gráficas. El significado de esta sustitución es que la foto no es un apunte de la realidad visual, sino la fijación exacta de ésta. Esta exactitud y este carácter documental conceden a la fotografía una capacidad de influir en el espectador que jamás tendrá la imagen gráfica. Un cartel sobre el hambre con fotos de gente hambrienta causa una impresión mucho más honda que un cartel con dibujos de la misma gente hambrienta” (Ades, 2002:72).

En este marco el fotomontaje se constituye como un medio abigarrado en cuanto a su presentación final, pero el realismo que le otorga la foto, como cimiento configurador, lo hace apropiado para la elaboración de carteles. Carteles en los que nuevamente es posible combinar la credibilidad fotográfica con una renovada y original propuesta que desencadene un mecanismo que atrape la atención del espectador. En palabras de David Evans “Con el uso del fotomontaje en el diseño publicitario, estos artistas esperaban presentar ideas visuales avanzadas de una forma que resultara accesible para un público general carente de un interés particular por el nuevo arte” (Evans, 1992:4-5).



A partir de aquí, carteles centrados en el fotomontaje de la forma, que arrancan de los dadaistas y los expresionistas, y carteles de procedencia mayoritariamente soviética, donde lo prioritario es el denominado fotomontaje político o militante, se suceden bajo un lugar común, la propaganda. Imágenes como las de Raoul Hausmann, que reivindicó junto con Hannah Höch la invención del fotomontaje², fotomontajes como *Dada vence* (1920) o *El crítico de arte* (1920) evidencian el compromiso adquirido con el arte por parte de estos fotomontadores.

Mientras, artistas como John Heartfield, que trabajó diseñando carteles para el partido comunista, se decantan por un posicionamiento de denuncia. El fotomontaje de la radiografía de Hitler en *Adolf el superhombre traga oro y suelta chatarra* (1932) o *El deseo cumplido del suicida*



(1935), donde los soldados del Ejército Rojo se lanzan sobre su diminuta figura, dan cuenta de una serie de carteles en los que prevalecen los planteamientos políticos sin ambigüedades y catalizados bajo un prisma, que no por ser humorístico resta intensidad al potencial violento. En esta misma línea se circunscribe el cartel holandés de la exposición sobre *Los Juegos Olímpicos bajo la dictadura* (1936), en el que un deportista embutido en una svástica nazi procede a efectuar un lanzamiento.

En cualquier caso, las propuestas de John Heartfield entroncan claramente con las de los fotomontadores rusos que encuentran en El Lissitzki y Rodchenko sus máximos exponentes. Los carteles soviéticos, también hallan

² El descubrimiento de esta técnica por parte de los dadaistas berlineses es disputado también por George Grosz y John Heartfield. Para completar este aspecto consultar (Ades, 2002:19-40).

su fundamento en la expresión de la intención política. Sin embargo, y aunque la sátira ocupa un lugar destacado, carecen de los planteamientos humorísticos de los de Heartfield. Estos carteles emergen con el propósito de formar y concienciar a una población que no estaba alfabetizada y que respondía de forma certera ante este tipo de estímulos visuales. Un público que reconoce y se reconoce en estas nuevas formas. Un nuevo tipo de arte denominado, por Gustav Klutssis en Moscú en 1931, de agitación. Un arte que vehicula las conexiones existentes entre él mismo y la cultura industrial y tecnológica. En este sentido, se localizan varios carteles de este autor como *Logros del primer plan quinquenal en el transporte* (1929) o el cartel para la exposición antiimperialista de 1931.

Mención a parte requieren dos obras que se convierten en los iconos de la época. El cartel de Rodchenko, *Cartel editorial* (1924) versionado desde su elaboración hasta la actualidad y el cartel de Lissizki para la *Exposición de arte Soviético* (Zurich, 1929). En este último se insertan dos cabezas que se funden y comparten uno de sus ojos manifestando un mensaje de unidad ante el futuro a través de una visión única. Ambas desde una perspectiva en contrapicado, que las enaltece.



Ese mismo año la Deutsche Werkbund organizó en Stuttgart una exposición internacional titulada “Film and Foto” en la que participaron algunos de los artistas mencionados. En el marco de la exposición se desarrolló un festival de cine donde entre otros, se incluyeron títulos como *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein o *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Casualmente, será para este último director para quién Rodchenko elabore uno de sus primeros carteles de cine. En concreto, el de la película *Cine- Ojo* (1924), donde el recorte ovalado de un ojo que ocupa la parte superior del encuadre es observado, a su vez, por dos rostros idénticos.

En 1926 se había creado un departamento independiente para la producción de carteles, en su mayoría cinematográficos, llamado Reklam Film. De esa factoría emergen creaciones estrechamente vinculadas con el fotomontaje. El cartel de Boris Prusakov, *Corro a ver el golpe de Khaz* (1927) está compuesto por un hombre que se desplaza en bicicleta y cuya figura, así como los radios de su vehículo están elaborados con fragmentos de la película que va a ver.

Otra muestra viene de la mano de los hermanos Vladímir y Georgi Stenberg que insertaron sendas fotografías de carácter industrial en los cristales de las gafas del protagonista del cartel confeccionado en 1928 para la película *El año once* de Vertov.



En oposición al fotomontaje emerge la fototipografía que combina los mismos elementos que el primero, fotografía y texto e idéntico contexto espacio-temporal, las vanguardias. Ahora bien, la tipofotografía preconiza un orden visual y un mensaje diáfano del que carecen las propuestas del fotomontaje caracterizadas, como se ha visto, por la inserción de numerosos y desordenados fragmentos fotográficos en composiciones anárquicas. La tipofotografía, que aglutina arte y técnica, supuso el aprovechamiento de las tecnologías preexistentes y más actuales para la elaboración de mensajes publicitarios nítidos. Algunos artistas, ya mencionados, cuya obra también se enmarca en el ámbito del fotomontaje dieron cuenta de este procedimiento en el entorno publicitario. Este es el caso de Moholy-Nagy o El Lissitzky.

La tipofoto, de una profusión muy inferior al fotomontaje, es una tendencia muy actual en el cartel. Como apunta Eguizabal “Tanto la ilustración manual como la rotulación suponen realmente procedimientos excepcionales para obtener determinados efectos, por ejemplo la “artisticidad” de un anuncio o la personalización de los mensajes verbales mediante letra manuscrita” (Eguizabal, 2001:56).

Desde este punto de vista, no parece desatinado el resurgir de este procedimiento en nuestra sociedad actual donde permanece inalterable uno de los principios del cartel: comunicar en el menor lapso de tiempo posible. El escritor americano H.W. Hepner comenta al respecto: “uno ha de suponer que la gente que ve un cartel publicitario no puede, al menos, no quiere leerlo” (Barnicoat, 1995:193). En este sentido este medio no sólo debe ser impactante, sino además, debe estar perfectamente estructurado dentro de un planteamiento absolutamente claro que le devuelva al espectador un mensaje a simple golpe de vista.

Para lograr este propósito la tipofotografía se nutre de las imágenes de una serie de fotografías basadas en una pretendida nueva objetividad, que se obtiene a través de instantáneas directas y planificadas pensando en la explotación de los recursos propiamente de cámara. Los efectos conseguidos en el laboratorio, como los mencionados fotogramas, montajes... y que tanta notoriedad tuvieron entre las vanguardias, son reemplazados por unas copias en las que la manipulación se limita al instante del disparo.

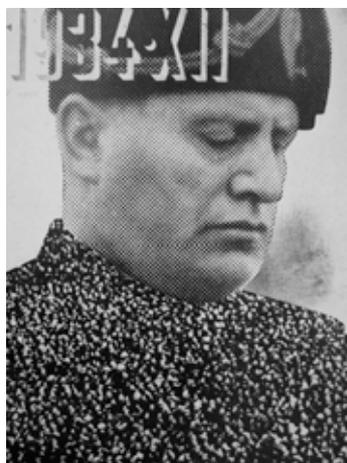
Esta foto directa, que en los años 30 ocupa parcialmente el encuadre del cartel, irá tomando posiciones durante la década de los 60 y 70 y, de forma paulatina, aumentará sus dimensiones hasta rellenarlo en su totalidad. Estas gigantescas citas extraídas de la realidad parecen contravenir fórmulas de composición hasta ahora fundamentadas en aislar el objeto anunciado y ampliarlo.

4. El cartel del siglo XXI

Situándonos en el presente, la relación entre el arte y el cartel alcanzó su momento más álgido en el periodo de entreguerras. Las representaciones actuales parecen vivir de las rentas de ese pasado en el que confluyeron las ganas de experimentar en el ámbito artístico, pero también su aplicación al entorno publicitario. El panorama, en lo que al cartel del siglo XXI se refiere,

nos muestra un *dejá vu* en cuanto a las fórmulas de estructuración y composición.

La trama que configura el rostro de Mussolini en el cartel de Xanti de 1934 no difiere de la textura empleada en la actualidad por David Plunkert en



Morder la mano que te da de comer o la del mono

sobre una mano (2000)

de Derek Sussner o la de

las personas que esperan

en una cola en *Futro*

Fanzine008/Church

(2004) de Slavimir

Stojanovic. Este último,

además, retoma en clara

alusión al fotomontaje una forma de recortar deliberadamente descuidada.



Lo más novedoso en este aspecto es la influencia de las nuevas tecnologías que como más adelante veremos, facilitan y agilizan la reelaboración de

postulados ya conocidos. Además, conllevan su

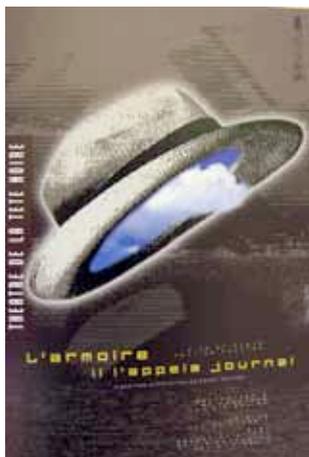
actualización. Este es el caso del cartel elaborado por

Yuri Surkov en 2002 para el Festival Mayakovski en

Moscú. Aquí la textura granulada de los anteriores

carteles es sustituida por un pixelado de imagen. El

tratamiento analógico deja paso al digital repitiendo



una idea, que no es otra, que

extraer de la imagen su

elemento configurante.



Los carteles surrealistas de Sandstrom Design o las

incursiones en este mismo terreno de Francois

Caspar también nos remiten a otras épocas en las

que Robert Doisneau publicitaba la marca Renault

con una familia dentro de automóvil sin carrocería

(1935) o cuando posteriormente, en 1968, Alan Aldridge mostraba el cuerpo de una mujer que se transforma en un edificio para la película *Chelsea Girls* de Andy Warhol.

En los carteles del siglo XXI destacan dos aspectos: una aproximación cada vez más evidente al mundo del sexo y la informática como nuevo soporte a considerar.

Con respecto al primero, y desde un punto de vista actualizado, los carteles de entreguerras resultan inocentes. Si la imaginería erótica despegaba de forma acelerada en la década de los 70 los más recientes se caracterizan por una distancia narrativa más cercana.

En cuanto a las nuevas tecnologías, es innegable que su empleo conlleva un incremento del eclecticismo visual. La comodidad con la que se combinan diversos motivos implica un retorno a un fotomontaje, con o sin fisuras, dependiendo del autor. También a una vuelta a la fototipografía, ahora y también en el caso anterior, en color.

5. Conclusiones

La presencia de la fotografía en el cartel y las vinculaciones que se establecen están claramente mediatizadas por los condicionantes técnicos y artísticos que en cada época van desarrollándose.

Los nuevos medios constituyen un cambio de soporte en el que el diseñador de antaño, pintor, artista, fotógrafo o artesano, en la actualidad deviene, a su vez, en un informático que no debe olvidar la finalidad del cartel según manifiesta Cassandre: “ El cartel es sólo un medio para un fin, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, algo así como el telégrafo. El diseñador de carteles (...) no inicia las noticias simplemente las transmite (...) sólo se le pide que proporcione un enlace claro, bueno y exacto” (Barnicoat, 1995:81).

Referencias Bibliográficas

- ADES, D. (2002): *Fotomontaje*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BAQUÉ, D. (2003): *La fotografía plástica*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BARNICOAT, J. (1995): *Los carteles. Su historia y su lenguaje*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BEAUMONT, N. (2002): *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- BORDIEU, P. (2003): *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili.
- DUBOIS, P. (1994): *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Barcelona, Paidós Comunicación.
- EGUIZABAL, R. (2001): *Fotografía Publicitaria*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- EGUIZABAL, R. (2007): “El cartel moderno en España”, en BALADRÓN, Antonio J. et al (Dir.), *Publicidad y ciudad*, Sevilla/Zamora, Comunicación Social.
- EVANS, D. (1992): *John Heartfield AIZ/VI, 1930-38*, Nueva York, Kent.
- FOSTER, H. (2004): *Diseño y delito*. Madrid, Ediciones Akal.
- FOSTER, J. (2007): *Carteles. Nuevos diseñadores*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. y URRERO PEÑA, G. (2000): “El cartel”, en *Historia general de la imagen*. Madrid, Cees ediciones.
- GÓMEZ ISLA, J. (2005): *Fotografía de creación*. San Sebastián, Editorial Nerea.
- LAGNEAU, G. (2003): “Efectismo y engaño” en BORDIEU, P., *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili.
- LINDON, D. (1961): *La Recherche au sevice de la publicité dans la press*, IREP.
- MOHOLY-NAGY, L. (2005): *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona, Gustavo Gili.
- NEWHALL, B. (2002): *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- OSBORNE, P. (2007): “La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante”, en GREEN, D. (Ed.) *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona, Gustavo Gili.
- RENAU, J. (1976): *Función social del cartel*. Valencia, Fernando Torres Editor.
- SATUE, E. (1997): *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Madrid, Alianza forma.
- VV.AA. (2005): *El cartel bienal. Bienal Internacional del cartel en México*. Buenos Aires, Biblioteca CommTOOLS.

¿ESTÁ DIRIGIDO EL “ARTE NUEVO” A UNA MINORÍA ESPECIALMENTE DOTADA? EL CASO DE MICHELANGELO ANTONIONI...

Ana Melendo Cruz
Universidad de Córdoba

Resumen:

El artículo trata de reflexionar sobre aquellos cambios que se producen en la recepción de los filmes de Michelangelo Antonioni por parte de un espectador al que, como receptor de películas hollywoodien- ses, principalmente, se le exige con este otro cine, calificado de elitista, una mutación que no siempre está dispuesto a realizar. Y es que debido a las complejas estructuras formales que configuran los filmes antonionianos, el espectador de los mismos se sabe excluido del esquema sobre el que se fundamentaba la representación clásica, subordinada casi en su totalidad a la causalidad narrativa. Es así como, a partir de la teoría de de Ortega y Gasset de que el “Arte Nuevo” no es para todo el mundo, se indaga en la posibilidad de que el cine de Antonioni necesita a un espectador “esteta” que sea capaz de desplazar, el interés del contenido del film hacia efectos propiamente artísticos relacionados con la forma.

Palabras clave:

Antonioni, recepción, gusto, esteta, espectador.

Key words:

Antonioni, reception, taste, aesthete, spectator.

Abstract:

The article tries to reflect on those changes that take place in the reception of Michelangelo Antonioni’s films on the part of a spectator who, as a recipient of Hollywood films mainly, is required –in this type of films called elitist- a mutation which they are not always ready to take. For, due to the complex formal structures that make up Antonionian films, their spectator is aware that they are excluded from the outline on which classical representation lay, subordinated almost entirely to narrative causality. Thus, from Ortega y Gaset’s theory that “the New Art” is not for everyone, we ascertain the possibility that Antonioni’s films need an “aesthete” spectator who is able to displace their interest from the film content to purely artistic effects related to form.

La modernidad cinematográfica supone en la Historia del Cine una etapa de reformulación con respecto a otras formas escriturales bien definidas con anterioridad, como es el caso del cine clásico de Hollywood.

Se producen así una serie de rupturas con respecto al relato fílmico tradicional, sometido a los dictados causales y psicológicos propuestos por la narración, abriéndose nuevas vías de experimentación de la imagen cinematográfica. Como diría Baudelaire en 1855 con respecto a la pintura que comenzaba a aparecer, en la que el gusto desplaza y engaña los sentidos, asistimos, con la creación de ese otro cine adscrito a la modernidad "*a la irrupción de un mundo de armonías nuevas y de una vitalidad desconocida*" (Baudelaire, 1992:237).

Uno de los cineastas más estrechamente unidos a la modernidad cinematográfica es sin duda, Michelangelo Antonioni. En la filmografía antonioniana se produce una ruptura estilística con respecto a otros modelos de representación ya desde su primer largometraje: *Crónica de un amor* (1950).

Nos parece interesante pues, señalar aquellos cambios que se producen en la recepción de los filmes antonionianos por parte de un espectador al que, como receptor de películas hollywoodienses, principalmente, se le exige con este otro cine, calificado de elitista, una mutación que no siempre está dispuesto a realizar, como bien significaría Rossellini: "*Al público se le suele considerar tan poco que, cuando se ve profundamente respetado, se siente perdido*" (Font, 2002:16).

Como anota V. Furió, "la obra de un artista tiene muchas dimensiones, existen diferentes modos de registrar su recepción, y, además, el perfil cultural y sociológico del momento. El ámbito de los agentes que contribuyen a formar reputaciones es también diverso" (Furió, 2003:217).

La creación de un objeto artístico que rompe con modelos establecidos y abre nuevas vías de representación en el terreno artístico, tal es el caso del cine antonioniano, supone para el espectador, en la mayoría de los casos, una necesidad de cambiar el modo de enfrentarse a la obra de arte.

Según ha sido señalado por Gombrich "el artista no puede limitarse a copiar la realidad; el artista sólo puede reproducir el modelo en relación con un esquema u otro (...) Estos esquemas y el objetivo también funcionan para el espectador"

(Bordwell, 1997:8-9). Luego el espectador debe realizar una serie de actividades que le permitan cooperar en la construcción de la película, porque ninguna historia -ni siquiera las catalogadas como clásicas- lo cuenta todo. "Los espectadores acostumbrados al cine clásico, dice Bordwell al respecto, han creado con los esquemas clásicos, una disposición mental que puede activarse con cualquier film en concreto y contrastarse con él" (Bordwell, 1997:9). Pero ¿qué sucede cuando esos mismos espectadores clásicos se encuentran con otros esquemas a los que no están acostumbrados, por ejemplo los que pone en funcionamiento el cine de Antonioni? Se requiere entonces de una disposición, otra, por parte del espectador que en la mayoría de los casos, le resulta tan difícil, que puede incluso llevarlo a apartarse de la película en cuestión.

Marc Jiménez señala que "desde 1978, Hans Robert Jauss desarrolla las bases de una estética de la "recepción", esencialmente aplicada a la literatura. Como su nombre indica, esta estética insiste sobre la importancia de la acogida, la "recepción" de la obra por parte del público, Jauss subraya especialmente el papel primordial de la reacción de los lectores, de sus juicios y de sus expectativas respecto de las nuevas obras. Ante la novedad artística, son posibles tres reacciones: la satisfacción inmediata, la decepción, incluso la irritación, o bien el deseo de cambiar y adaptarse a los horizontes inéditos abiertos por la obra" (Jiménez, 1999:274-275).

Debido a las complejas estructuras formales que configuran los filmes antonionianos, el espectador de los mismos se sabe excluido del esquema sobre el que se fundamentaba la representación clásica, subordinada casi en su totalidad a la causalidad narrativa. El cineasta ferrarés es consciente del agotamiento de una forma histórica de hacer cine, y así lo ha señalado en numerosas ocasiones: "*Las películas que veo me producen casi siempre una sensación de insatisfacción. Siento -como tantos otros- que el cine debe cambiar, y busco fatigosamente el camino justo*" (Antonioni, 2002:16)".

Cada una de sus películas se caracteriza por la búsqueda de un estilo muy alejado de los textos convencionales. Así, en su primer largometraje, "*Crónica de un amor*" (1950), Antonioni rompe ya con los modelos de representación canónicos, abriendo nuevas vías a la modernidad cinematográfica. En su primer largometraje aparece ya una escritura definidora de un modelo que va a ejercer

una influencia decisiva en la historia de la representación cinematográfica a partir de los años 50.

Al contrario que el modelo hollywoodiense, según Domènec Font, “el cine moderno ha sido criticado por elitista y siempre contrapuesto al filme-espectáculo y a sus leyes de estricta obediencia” (Font, 2003:15). Con la llegada al panorama cinematográfico de una serie de cineastas que rompen con los esquemas establecidos, como Antonioni, se hace necesaria la aparición de una nueva generación de espectadores que sean capaces de enfrentarse a los nuevos dictados estéticos, por mucho que, en un coloquio mantenido el 31 de marzo de 1958 con los alumnos del Centro Sperimentale de Cinematografía, Antonioni manifestara lo siguiente: “Me preguntáis qué pienso de las relaciones entre el cineasta y el público, y si la masa de los espectadores comprende mis películas. A la segunda pregunta, contestaré que no (...) Hay varias maneras de hacer cine. Hay cineastas que se plantean el problema de estas relaciones, incluso en un plano elevado, y hay otros que, por el contrario, intentan hacer una película respondiendo a una exigencia interior” (Antonioni, 2002:42).

Esta segunda idea enunciada por el maestro es la que en su obra cobra preeminencia. Tal es así, que a pesar de las controvertidas reacciones del público con respecto a su cinematografía, Antonioni opta por seguir sus propios dictados, emprendiendo una lucha constante con productores y distribuidores que no aceptan sus proyectos porque no resultan rentables.

Sin embargo, esto no significa que el cineasta ferrarés no estuviera interesado en que su obra fuera vista y comprendida por el mayor número de espectadores posibles. Pero, tratándose de un cineasta de principios rígidos, la recepción a gran escala de sus películas se ve relegada a un segundo plano en favor de esa exigencia interior mencionada por él mismo. Enrica Fico, en la entrevista que le realizamos en Roma el 17 de Noviembre de 2004, respondía así a la siguiente pregunta¹: ¿Piensa que la obra de Michelangelo Antonioni puede ser entendida sólo por estudiosos del arte, críticos u otros cineastas? ¿En esa búsqueda de la verdad² de la que habla el maestro, ha tenido presente al público?:

¹ Esta entrevista fue realizada en presencia de Michelangelo Antonioni, quien debido a sus limitaciones físicas, delegó las respuestas, supervisadas en todo momento por el cineasta, en su esposa Enrica Fico.

² La búsqueda de la verdad se constituye en uno de los objetivos principales para Michelangelo Antonioni (Melendo, 2006:25).

ENRICA: "Michelangelo ha sempre detto che lui non ha mai pensato al pubblico perché pensava, "a quale pubblico dovrei pensare, a quello cinese, a quello giapponese, americano, europeo?" Siamo talmente diversi. E quindi lui diceva: "io faccio i film perché siano più belli possibile, cerco di fare dei bei film" e lui non pensava assolutamente al pubblico. Lui è sempre stato cosciente di essere stato un regista per una élite e questo gli ha sempre dato un po' di fastidio però faceva parte del suo carattere. Ma poi si è così trasformato durante la sua carriera, è molto cambiato dall'anno 1985, l'anno della sua malattia. In questi vent'anni si è trasformato completamente, ovviamente per il fatto di non poter più comunicare come facciamo noi, di non avere più quell'agilità che aveva. Il suo aiuto storico, Gigi Vanzi, diceva che per essere dei registi bisogna essere degli atleti e Michelangelo è un atleta. In effetti, Michelangelo aveva una energia fisica tale per cui ci ammazzava tutti. Intanto si svegliava alle quattro di mattina perché gli piaceva la luce dell'alba e quindi tutti i sopralluoghi erano alle quattro di mattina perché lui non dormiva mai -e ancora oggi non dorme- per cui aveva a disposizione un sacco di tempo. Cominciava a lavorare all'alba per cercare la luce. Lui ha sempre rincorso la luce che gli piaceva. Per esempio, in *Zabriskie Point*, arrivare su quelle montagne, girare quelle scene d'amore voleva dire essere veramente degli atleti perché non è da tutti poter portare la macchina da presa là in quel deserto. È l'avventura, esatto. Se ci pensiamo bene, in *Deserto Rosso*, lui girava a 15° sotto zero a Ravenna e quindi veramente devi avere a disposizione dell'energia fisica per fare dei capolavori e devi avere una volontà di ferro e lui ce l'aveva. Dall'85 in poi non aveva più a disposizione questo fisico, ma tutta l'energia gli era rimasta. Non era cambiato niente nel suo pensiero, nella sua visione, per cui si è adattato a fare dei film completamente diversi. Per *Al di là delle nuvole* ci ha messo 12 anni per convincere i produttori a fare il film.

Prima dicevo che gli dava fastidio pensare di essere un regista per pochi, per un pubblico d'élite, anche perché non si riteneva un intellettuale ma un istintivo e quindi sicuramente avrebbe voluto essere un regista popolare ma il suo carattere non glielo ha mai permesso. Poi le cose sono cambiate perché ha dovuto accettare che altri facessero per lui, che altri si prendessero cura della sua opera. La sua opera è diventata una delle più grandi del mondo e si è cominciato a restaurare i suoi film, a fare retrospettive in giro per il mondo e quindi ha consegnato la sua opera ad altri e si è fatto anche aiutare a fare film, ha accettato diversi tipi di produttori, ha accettato una collaborazione più aperta e quindi credo che questo lo abbia fatto diventare un regista più popolare perché lui non metteva più barriere non era più un Antonioni che creava da solo in questa stanza. Questa è la stanza in cui Michelangelo, da 50 anni, pensa i suoi film quindi questa stanza contiene la forza creativa di Michelangelo però le cose cambiano. Il suo cinema si è fatto molto diverso e quindi la sua popolarità è cresciuta moltissimo anche a livello internazionale e questo gli ha fatto molto piacere. Gli fa molto piacere andare al cinema con il suo pubblico e vedere che i suoi film piacciono ancora. Il suo pubblico oggi è molto giovane, ventenne. Vedere che molti suoi film vengono mandati in televisione gli fa molto piacere mentre prima era molto disturbato dalla popolarità perché era ancora molto impegnato nell'atto creativo. Da una parte aveva voglia di avere successo di pubblico ma dall'altra ne era infastidito per una questione di ego, di carattere".

De su primer largometraje, *Crónica de un amor*, estrenado en 1951 en el Festival de Biarritz, ganador del Premio en el festival de Punta del Este, con

buena acogida crítica y en taquilla, el cineasta comentaría, *"Cuando se estrenó yo estaba de viaje. Apenas regresé a Roma me fui corriendo al cine. En la puerta, uno, un chulo romano, estaba diciéndole a otro, Che bufala!: es decir, qué porquería, qué tomadura de pelo. Renuncié a entrar en ese cine, y todavía hoy no me gusta asistir a las proyecciones de mis películas"* (Antonioni, 2002:244). La respuesta de ese espectador romano es lógica en la medida en que esta película, al igual que todas las pertenecientes al cineasta ferrarés, modifica el estatuto de las relaciones entre espectador-filme propuesto por el cine convencional.

También en España, las reacciones de los espectadores con respecto al cine antonioniano, provocan la controversia. La llegada de las películas de Antonioni al panorama cinematográfico español, además de tardía, –hasta 1963 no se estrenó comercialmente un primer Antonioni, *El eclipse*, y todavía hoy permanecen inéditos algunos de sus filmes como *Crónica de un amor*– suponen una serie de discusiones y análisis sobre la obra del cineasta italiano. Con motivo de una mesa redonda sobre el cine de Antonioni en la que participaron, Bardem, Berlanga, Eceiza, Ezcurra, Cobos, Diamante, Egido y Moleón, este último destaca la importancia del cineasta en el panorama cinematográfico actual, así como el desconocimiento de la mayoría de los españoles –incluidos cineastas, autores teatrales, etc.– de su obra. Moleón dice así: *"Una discusión bizantina apoyada en películas no vistas, parece siempre bizantina (...) Hablamos de Antonioni, porque en todo el mundo es considerado como el más apasionante realizador del momento. Y no queremos aceptar como algo lógico el hecho de que sus películas no se proyecten en España, y por tanto, que deba prescindirse de tan importante referencia a la hora de considerar lo que aquí se hace"* (Monterde, 1992:1242).

Sin embargo, esta opinión positiva debe ser contrastada con otras en las que el cineasta es acusado por numerosos críticos y literatos del momento de hacer un cine aburrido, al alcance de pedantes y snobs. Julián Marías declarará lo siguiente al respecto: *"Las películas de Antonioni tienen considerable valor artístico; son, además, exploraciones en profundidad; son, finalmente, muy aburridas, y lo son deliberadamente (...) Que se pueda obtener placer a ese aburrimiento, es otra cosa; que tenga interés y, por tanto, en otro plano, el de*

la reflexión, sean incitantes y hasta «divertidas», es una tercera cosa” (Monterde, 1992:1252). El mismo Julián Marías le augura al cine del italiano problemas futuros, comentando: “Sean cualesquiera los valores de Antonioni, su porvenir me parece dudoso” (Monterde, 1992:1243).

Esos valores formales, opuestos a los del cine clásico de Hollywood, que según Julián Marías convierten el cine antonioniano en un espectáculo aburrido, son los que han hecho posible que la obra del cineasta ferrarés sea tenida en cuenta por los estudiosos del arte. Pero a la vez, estos mismos valores, han contribuido a que se produzca un olvido, de parte del gran público, del cine de Antonioni. Así, podemos decir que la forma de una obra artística y el tipo de esquema que ésta trabaja crean un modo especial de implicación del espectador, dependiendo de que éste sea o no sensible a ese tipo de esquema.

Podemos hablar entonces de una historia del gusto en relación a la obra de arte y a su recepción, que viene determinada por unas características intrínsecas de la obra artística y de cómo éstas son percibidas por el espectador. Pero ¿del gusto de quien?, porque es impensable un gusto limpio, una mirada pura. De por sí, el juicio de gusto, que no deja de ser personal, está relacionado con la educación, la cultura, los valores, la ideología, la moral. Ayuda a fundar una imagen de lo real, pero está íntimamente contaminado por los materiales existentes en la sociedad y la historia. Siendo individual, designa, proclama, revela los deseos de una colectividad atravesada por múltiples lenguajes.

Así, al contrario de lo que sucede en la cultura occidental, en la India, sobre todo en Calcuta y Nueva Deli, el cine de Antonioni deja de ser un cine elitista para convertirse en un cine popular. En el documental *A river of Cinema (Un río de Cine)* dirigido por Italo Spinelli y producido por Angelo Bassi con motivo de un homenaje que en esta ciudad se le dedicó al cineasta ferrarés, se puede corroborar este dato. Un corresponsal sale a la calle y pregunta a los transeúntes de Calcuta qué opinan del cine de Michelangelo Antonioni. En primer lugar llama nuestra atención el hecho de que todos ellos conocen al cineasta, y los cines se llenan cuando proyectan una película suya. Con este dato, contrario a lo que sucede con el gran público occidental, preguntamos en la entrevista realizada a Enrica Fico, porqué creía que el cine de Michelangelo Antonioni

tenía tan buena acogida entre los representantes de una cultura lejana a la occidental como es la cultura hindú, donde lo adoran, a lo que ella responde:

“Io non so rispondere a questa domanda, non sono esperta di cinema però ho fatto talmente tanti viaggi con Michelangelo... In India mi ricordo di aver assistito ad una proiezione di Al di là delle nuvole in una sala enorme e c'era gente proprio accalcata nei corridoi, volevano entrare da tutte le parti con un'enorme emozione, rispetto e passione verso il cinema. Io credo che sia capito molto bene dagli indiani, soprattutto dagli indiani di Calcutta che sono dei veri poeti, sono degli indiani particolari, straordinari. Sono molto legati all'arte, alla cultura, fanno le file la domenica per andare nei musei. Credo che il pubblico indiano possa apprezzare il cinema di Antonioni più di uno occidentale per quello che abbiamo detto della verità. Perché quando Michelangelo racconta nei suoi film, racconta proprio a livello del cuore. Ed è appunto per questo che lui dice di non essere un regista intellettuale perché riesce a scendere un pochino dall'intelletto, va un po' più giù a livello dell'intuizione poetica. Chi è abituato a fare così come sono gli indiani coglie subito il messaggio. Si tratta dello stesso linguaggio, tanto è vero che ancora oggi che Michelangelo è senza parole, riesce ancora a fare film. E con Lo sguardo di Michelangelo ha deciso di non mettere neanche una parola eppure racconta il Mosé in maniera straordinaria. E quindi in India dove non c'è mai il silenzio, c'è un rumore pazzesco, si capisce bene il silenzio perché è quasi sempre ricercato dalla loro religione, dalla loro filosofia e quindi c'è una possibilità immediata di raccogliere il messaggio di Michelangelo. Il silenzio è il loro argomento, sono argomenti orientali piuttosto che occidentali”.

Efectivamente, como explica Enrica, el público hindú, acostumbrado a modelos de escritura fílmica alejados del hollywoodiense, entiende el cine del silencio, de la palabra supeditada a la forma. El público hindú está dotado de unos instrumentos de comprensión frente a la obra antonioniana de los que carece el gran público occidental.

Anota Ortega y Gasset, “el arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va, desde luego, dirigido a una minoría especialmente dotada (...) Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los «mejores» se conozcan y reconozcan en el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra la multitud” (Bordieu, 1988, 28-29). Las palabras de Ortega señalan con precisión el hecho de que hay ciertas obras de arte que, aun figurando como tal en la historia de la representación, no son entendidas ni responden al gusto del gran público, quizás porque el gusto debe ser educado; debe ser preparado para aceptar algunos aspectos que se encuentran implícitos en estas obras de arte, reconocidas sin embargo como tales, por una minoría “entendida” que utiliza la obra de arte como medio de distinción frente a la masa, y que incluso, como

señala Jauss, "permiten establecer normas de calidad y de jerarquía entre las obras: así se puede conceder una ventaja a las que, en razón de su grado de novedad, provocan en los lectores un placer inédito. No satisfacen un deseo ya programado por la costumbre sino que colman una esperanza secreta y se anticipan, de alguna manera, a aspiraciones implícitas" (Jiménez, 1999:275).

S. K. Langer explica a este respecto que "a la gente le gusta un drama cuando ha conseguido interesarse en los destinos humanos que le propone y en los que toman parte como si fuesen casos reales de la vida" (Jiménez, 1999:29). Los espectadores cinematográficos, acostumbrados al modelo clásico de Hollywood, saben bastante de esto que anota Langer. Las películas penetran más en este tipo de espectador cuanto más identificado se siente con los personajes, y esta función corre a cargo de la narración; los patrones formales deben estar supeditados a la narración. Si ocurre lo contrario, el público ha de estar preparado para enfrentarse a un lenguaje diferente.

Y es que, como dice P. Bourdieu, "tanto en el teatro como en cine, el público popular se complace en las intrigas lógicas y cronológicamente orientadas hacia un happy end y se reconoce mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas o simbólicas (...) El principio de las reticencias y de los rechazos no reside solamente en una falta de familiaridad sino también en un profundo deseo de participación, que la investigación formal frustra de manera sistemática" (Bourdieu, 1992:30).

Luego habría que atender entonces a dos tipos de gustos, el gusto popular, y, en términos bourdieudianos, el gusto del esteta. Este último, *"incluso cuando se apropia de alguno de los objetos del gusto popular, como puede ser el western o los dibujos animados, dice Bourdieu, introduce una distancia, una separación -medida de su distante distinción- en relación con la percepción «de primer grado», al desplazar el interés del contenido³, personajes, peripecias, etc., hacia la forma, hacia los efectos propiamente artísticos"* (Bourdieu, 1992:32).

En este artículo partimos de la premisa de que cada uno de los filmes antonionianos se constituyen en sí mismos en obras de arte precisamente porque encierran un determinado estilo que les viene dado a partir, sobre todo,

³ Bourdieu utiliza la palabra "contenido" refiriéndose únicamente al argumento del filme.

de unos elementos formales que los caracterizan. Es decir, las estructuras formales desplazan al contenido⁴. O lo que es lo mismo, la forma se impone sobre la narración. Por eso el cine de Antonioni necesita a un espectador "esteta" que sea capaz de desplazar, como dice Bourdieu, el interés del contenido hacia esos efectos propiamente artísticos.

A este dato que analiza Bordieu habría que añadir que el "gusto" de los espectadores de edades más avanzadas está educado, sobre todo, en el modelo clásico de Hollywood, como declara Fellini, "*I film americani erano nostri film*" (Brunetta, 2005:144). Es decir, los filmes americanos eran los filmes de toda una generación de espectadores a los que resultaba difícil el acceso a otro tipo de cine que no fuera el americano. Por este mismo motivo –por estar acostumbrada a un tipo de cine comercial, vinculado al modelo de hollywood– la gran masa es más resistente a los esquemas formulados por el modelo de representación antonioniano, que aquellos otros a los que hemos denominado "estetas".

En la base de datos *Lumière del European Audiovisual Observatory* podemos observar que la película con más éxito de taquilla de la filmografía antonioniana es *Blow-up* (389.315), seguida de *El reportero* (277.679) y *La noche* (273.864). Pero que ninguna de ellas tiene grandes índices de audiencia si los comparamos con otros títulos contemporáneos a estos filmes, como *Rocco y sus hermanos* (Visconti, 1960), *Psicosis* (Hitchcock, 1960), *La dolce Vita* (Fellini, 1960), *El apartamento* (B.Wilder, 1960) o *Días de vino y rosas* (Blake Edwards, 1962).

De estos datos podemos deducir que el cine de Antonioni sigue interesando hoy día como demuestra su persistencia media en el tiempo. Pero su interés queda reducido a un número relativamente pequeño de espectadores que responden a un perfil de espectador muy particular. Con lo que se confirma que el cine antonioniano es un cine de "élite", o, como hemos denominado en nuestro trabajo, de "estetas".

En cierto modo, nada garantiza la celebridad de los artistas eternamente. Es un dato objetivo, como anota V. Furió, que "al estudiar la reputación de los artistas a lo largo del tiempo se observan muchas fluctuaciones. A veces, incluso, fuertes oscilaciones, que pueden pasar en una o dos generaciones de los más

⁴ Entiéndase la palabra "contenido", en este caso, en el sentido dado por Bourdieu.

encendidos elogios al desprecio, del silencio al mayor éxito de crítica y público" (Furio, 2003:215). Sin embargo, la obra de arte seguirá viva mientras haya alguien que la recuerde como tal, y sobre todo, mientras otras obras de arte aparezcan contaminadas por ella. De ahí la importancia de los intertextos.

En el caso de la obra antonioniana, no sólo hemos de atender a la masa, al gran público o a la crítica. Es importante el hecho de que otros cineastas consideren a Michelangelo Antonioni su maestro, o al menos una influencia decisiva en su obra; o cuanto menos, lo homenajeen citándolo explícitamente en algunos de sus filmes. Es una cuestión a tener en cuenta una declaración de Jorge Polaco en la que señala, "*Seguramente, y afortunadamente, va a quedar algo de Antonioni. Porque mi mirada –tu mirada– está compuesta por los millones de Antonionis que pasaron por nuestra vida. Aunque ahora si mostrás un film de Antonioni en la pantalla no va nadie a verlo*" (Cancela, 2005).

Como homenaje al cine del maestro y ejemplo de una cita explícita podríamos mencionar el filme *La escapada*, obra del cineasta italiano Dino Risi, contemporánea a *El eclipse*. En una de las secuencias de esta película aparece el protagonista de la misma, Vittorio Gassman, hablando con un amigo durante un viaje que ambos realizan en automóvil. En el trayecto, Vittorio Gassman comenta a su compañero, *me gusta esta música. Trata de la alienación; como las películas de Antonioni. ¡Gran cineasta Antonioni! ¿Has visto El eclipse?* A lo que el otro personaje responde, *sí, y me quedé dormido*.

Es interesante analizar, por el papel que representan en el filme, estas respuestas y lo que de ellas surge en materia de recepción. En realidad se puede hablar de tres figuras representantes de tres "gustos" e intereses diferentes. La figura del acompañante de Gassman representaría al gran público, a la masa, a los no "entendidos" en materia cinematográfica, mientras que Gassman sería el representante de lo que, en este estudio hemos denominado, "los estetas". Pero hay otra figura igual de importante que representa la memoria histórica o artística, nos referimos al autor, porque a través de Gassman está hablando Dino Risi. Y es así, con la ayuda de todos los "Dinos Risis" existentes, y de todo aquel que recuerde la obra antonioniana, como ésta sobrevivirá, ocupando un lugar privilegiado dentro de la historia de la representación.

Como dice Woody Allen sobre el cine del maestro, "i suoi film sono stati strumenti d'ispirazione per molti registi ma il suo stile è impossibile da riprodurre o imitare. Egli è unico, un grande artista del cinema" (VV.AA., 2002). Según Enrica Fico y algunos estudiosos del cine del maestro, Michelangelo Antonioni, "può essere al numero uno, e poi comincia con la "A" quindi è al primo posto. Penso, dice Enrica, che sia uno dei grandi maestri viventi⁵, e il fatto che lui sia ancora con noi è un fatto molto importante. E' molto emozionante vedere un film accanto a lui e pensare che lui sia ancora con noi. Penso quindi che lui occupi uno dei posti più importanti nella storia del cinema e dell'arte perché Michelangelo rappresenta il vero grande artista".

Referencias bibliográficas

- ANTONIONI, M. (2002): *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona, Paidós.
- BAUDELAIRE, CH. (1992): *Critique d'art*, "Exposición universalle de 1985", París, Gallimard, Folio essais.
- BORDIEU, P. (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- BORDWELL, D. STAIGER, J., THOMPSON, K. (1997): *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós.
- BRUNETTA, G. P. (2005): "Fellini a mondo dei mondi", *Quaderni del CSCI. Revista annuale di cinema italiano*, Barcelona, Hurope S.L.
- CANCELA, L. (2005): "Está escrito en el cuerpo: la vida es infinitamente más rica que el cine", *Otrocampo*, en otrocampo.com 1999-2001. (25/04/2005).
- FONT, D. (2002): *Paisajes de la Modernidad*, Barcelona, Paidós.
- FONT, D. (2003): *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra.
- FURIÓ, V. (2003): "¿Clásicos del Arte? Sobre la reputación póstuma de los artista de la época moderna", *Materia 3. Mirades, miratges*, Barcelona, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- JIMÉNEZ, M. (1999): *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea Universitaria.
- MARÍAS J. (1964): "Oceanografía del tedio", en *Gaceta Ilustrada* 5-IX-1964.
- MELENDO, A. (2006): *Antonioni: Un compromiso ético y estético*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Córdoba.
- MOLEÓN, J. (1961): "¿Por qué Antonioni?", en *Nuestro Cine* nº 1 VII.
- MONTERDE, J. (1992): *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, tesis doctoral inédita, Barcelona.
- VV.AA. (2002): *Una poesía per Michelangelo*, Catania, Il Girasole Edizioni.

⁵ Hemos de recordar que cuando realizamos esta entrevista Michelangelo Antonioni aún vivía.

POLINIZACIÓN TRANSTEXTUAL EN LA EDAD DE LA INOCENCIA (1993)

TRANSTEXTUAL POLLINATION IN THE AGE OF INOCENCE (1993)

Sonia García Ruiz

Universidad de Córdoba

Resumen:

La historia del cine es ciertamente atractiva si se estudia de manera transversal, teniendo en cuenta para ello las distintas manifestaciones artísticas que concurren en una misma o distinta época y que comparten rasgos formales que las vinculen. Tomando el filme *La edad de la inocencia* (1993) como caso de estudio, diversas relaciones transtextuales, entre las cuales, la hipertextualidad, la intertextualidad y la metatextualidad, afloran entre disciplinas como la literatura, el teatro, la pintura y la fotografía; todas ellas presentes en la película e imbricadas en un discurso que concierne a las formas de representación de la realidad. Y es precisamente a través de la interrelación del cine con las demás artes donde tiene lugar la Interdiscursividad, como si el cine, a su paso, polinizase varias texturas de diversa naturaleza, dejando en ellas el trazo cinematográfico de su autor.

Palabras clave:

Martin Scorsese; cine; transtextualidad; interdiscursividad

Key words:

Martin Scorsese; film; transtextuality; interdiscursivity

Abstract:

Film history is certainly attractive if it is studied in a transverse way, taking into consideration the diverse artistic manifestations that concur in a same or different time period, which share formal features that relate to them. Taking the motion picture *The Age of Innocence* (1993) as a case study, diverse transtextual relations, among them, hypertextuality, intertextuality and metatextuality, appear between disciplines such as literature, theatre, painting and photography; all of them present in the film and imbricated in a discourse concerned with reality's forms of representation. And it is precisely through the interrelation of film with the other arts, where interdiscursivity takes place, as if film, in passing through, pollinates the various textures of diverse nature, leaving in them the cinematographic track of its author.

1. Introducción

“In reality they all lived in a kind of hieroglyphic world, where the real thing was never said or done or even thought, but only represented by a set of arbitrary signs”¹

E. Wharton. *The Age of Innocence*, 1920. VI: 34

La retroalimentación entre manifestaciones artísticas de diversa naturaleza o *textualidad* hace viable la forja de un vínculo estrecho e íntimo, a la vez que deja fluir y contagiar las texturas propias de cada medio. Este contagio —ya sea inconsciente o de manera no pretendida (influencia) o a modo de una voluntad manifiesta (presencia)²— no ha pasado desapercibido a los estudiosos, llegando a teorizar sobre él, apropiando para ello el concepto de *intertextualidad* según Gérard Genette, es decir, “la relación que guarda toda imagen con otras imágenes” (Gómez, 2005: 34).

Entre las relaciones intertextuales, de especial interés es el encuentro —como ha señalado Santos Zunzunegui— entre el cine y la pintura, en el que “el cine se mira de una u otra forma en el espejo de la pintura” (Zunzunegui, 2008a: 24) y donde se establece un diálogo, revelando en él muchas concomitancias formales y preocupaciones estéticas. Y es que la *artisticidad* de una obra radica en la capacidad de su autor por asimilar el pasado para recuperarlo, recrearlo, reelaborarlo, incluso transformarlo con unos fines expresivos determinados. De ahí que la pintura sea considerada según Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras como “la principal fuente visual de información para cualquier cineasta que intenta poner en imágenes el pasado” (Ortiz, 2006: 49). En este sentido —y en el intento continuo por recrear el pasado de manera verosímil— Martin Scorsese se alza como uno de los artistas más reconocidos en este terreno en el que destaca, entre otros aspectos, por cuidar al detalle la puesta en escena. Y es precisamente eso lo que Scorsese hace en *La edad de la inocencia (The Age of*

¹ En realidad todos vivían en una especie de mundo jeroglífico, donde lo verdadero jamás se decía ni hacía, ni siquiera se pensaba, sino que únicamente se representaba por un conjunto de signos arbitrarios.

² Agustín Gómez establece una diferenciación entre los distintos tipos de intertextualidad que se dan, tomando como ejemplo la pintura y el cine. Por un lado están las *influencias* que es cuando “los realizadores utilizan de manera inconsciente, voluntaria o de forma no pretendida una obra artística como valor expresivo en un film” (2005: 36) y por otro lado están las *presencias* donde “la relación intertextual siempre resulta más evidente cuando los dos textos se relacionan de una manera manifiesta [...] voluntaria” (2005:40-41).

Innocence, 1993), basándose para ello en el texto literario de Edith Wharton de igual título (1920).

El argumento tanto de la película como de la obra literaria se ambienta en Nueva York, en los años setenta del siglo XIX y se centra en un triángulo amoroso protagonizado en el filme por Newland Archer (Daniel Day-Lewis), May Welland (Winona Ryder) y la condesa Ellen Olenska (Michelle Pfeiffer), quien —tras su estancia por Europa— viene a desestabilizar a la comunidad neoyorquina, llegando incluso a perturbar la relación formalizada entre Newland y May. La novela —que es una recolección personal de los aspectos culturales en los que estaba inscrita la autora durante su juventud— es, a su vez, un estudio que disecciona meticulosamente las partes de la alta sociedad neoyorquina del último tercio del siglo diecinueve para llegar a su más íntimo detalle, arrojando para ello algo de luz sobre el comportamiento y las costumbres de este sector. Una luz que el cineasta se preocupa por reavivar e intensificar a través de una mirada enunciativa y su singular movimiento de cámara que al igual que una pluma estilográfica se desliza por unas imágenes que sirven de soporte, quedando en ellas sellados los estilemas de la identidad visual de Scorsese. Y es que “el cine se entiende, cada vez más, como una mera forma de ‘pintar con la luz’” (Zunzunegui, 2008a:22). Viene esta afirmación a confirmar el estrecho vínculo que existe entre la pintura y el cine en relación a la luz; si bien hay que matizar que en la pintura media la mano del artista a la hora de plasmarla sobre un soporte pictórico, el cine —al igual que la fotografía— capta por medio de procedimientos físico-químicos *directamente* los rayos lumínicos. Esta diferencia introduce ya de entrada una dialéctica entre imagen pictórica e imagen *fo-cinema-tográfica* como certeramente lo ha denominado Pedro Poyato (Poyato, 2006:5), todas ellas con una misma preocupación formal y que será abordada más adelante en relación a los procesos metatextuales que operan en la película.

En el filme aparecen tanto presencias como influencias pictóricas que enriquecen, sin duda, el entramado cinematográfico, pero en todo caso es necesario volver a la cita directa de la novela de Edith Wharton que sirve de pórtico a este trabajo, —y que Scorsese retoma en la película a través de una narradora omnisciente en tercera persona— la cual encierra en sí misma la clave

del desciframiento de las representaciones visuales. Y es que “the *real thing*” es “only represented by a set of arbitrary signs,” es decir, lo verdadero, lo *real*, sólo es *representado* por medio de un conjunto de signos arbitrarios. Viene esta dicotomía entre realidad y representación a servir de soporte para estructurar este trabajo ya que es en la arbitrariedad del signo donde radica la significación, convirtiéndose la cita de esta manera en la máxima de la novela de Wharton como de la película de Scorsese. Por tanto, más allá de tratarse de una tarea de rastreo de referencias o como certeramente lo han denominado Ortiz y Piqueras “juego de la identificación,” (Ortiz, 2006:12) —entendido éste como un ejercicio romántico consistente en el descubrimiento de intertextos— este trabajo se centra más bien en la descodificación de estos intertextos, pues igual que ocurre con el desciframiento de los jeroglíficos, el significado del mensaje no radica en el signo en sí, sino en la lectura e interpretación de los demás signos que lo componen dentro de un contexto. Además, es precisamente en la interrelación o encadenamiento de los signos o códigos audiovisuales donde anidan las relaciones transtextuales de la película con las demás artes, ya sean éstas literaria, pictórica, teatral, fotográfica y cinematográfica propia que por su naturaleza y puesta en relación, invitan a una reflexión acerca del funcionamiento de las distintas formas de representación, todas ellas con una misma finalidad: imitar la realidad.

Este hecho hace de la película del cineasta neoyorquino una auténtica y minuciosa obra de arte que se traduce en una espectacular puesta en escena, la cual —en palabras de José Enrique Monterde— “no es tan sólo una arqueológicamente comprobable garantía de realismo, sino que adquiere también una función semiótica, y, al igual que los gestos o el lenguaje, además de autentificar, significa” (cfr. Heredero, 1999:28). Por tanto, la puesta en escena de este mundo jeroglífico guarda algunas de las imágenes más representativas de la película, las cuales encajadas como si de un rompecabezas se tratara, se codifican dentro de un *marco* que encuadra, revela e ilumina el trazado cinematográfico de Scorsese; quien opera como un verdadero “pintor con la luz”.

2. Contextualización, documentación y ambientación histórica

Si se hace un recorrido por la filmografía de Martin Scorsese, a simple vista se advierte que *La edad de la inocencia* difiere temáticamente con respecto a las películas de gánsteres contemporáneos con las que el director acostumbra a su público. Pero como han apuntado algunos críticos —y así lo manifiesta el propio director— *La edad de la inocencia* trata tanto sobre los conflictos entre las pasiones e impulsos del individuo y el poder ejercido por el grupo como cualquiera de sus películas más conocidas: *Toro Salvaje (Raging Bull, 1980)* o *Taxi Driver (1976)*, por citar algunas de las más representativas; todas ellas encaminadas a controlar al individuo desde unas sociedades que funcionan a modo de maquinarias. Aun inscrita dentro de un mosaico fílmico heterogéneo, *La edad de la inocencia* forma parte de un tríptico de recreaciones tan remotas como *Casino (1995)* y *Kundun (1998)*, con las que comparte —de acuerdo con Enric Alberich— al menos tres características en común: una “meticulosa reconstrucción de un pasado, [...] la adecuación de su tono narrativo y el ritmo de vida inherente al momento y al ambiente recreados, y [...] el prisma a la vez crítico y sereno desde el que se contempla lo evocado” (Alberich, 1998:349). Esa mirada hacia atrás, hacia el pasado, para reconstruirlo —ya se insistía al comienzo de este trabajo— es la que trae a la luz en *La edad de la inocencia* “el conocimiento riguroso en donde se fragua la rebeldía fundamentada, aquella que es, a fin de cuentas, el garante de la evolución, la portadora de las luces” (Alberich, 1998:350). Unas luces que los protagonistas y la mirada enunciativa activan a su paso por la escenografía donde la descodificación de todos los elementos de la puesta en escena queda a merced del espectador para revelar en ellos la significación que guardan. Scorsese, además, buscaba para la recreación “un tono narrativo que se separara de las adaptaciones literarias de estilo academicista a las que tan a menudo se incurre a la hora de intentar recrear contextos decimonónicos” (Alberich, 1998:351). Aunque la novela se caracterice por una descripción casi al detalle, los guionistas Scorsese y Jay Cocks supieron ver en ella la esencia de la construcción, de ahí que fuese respetada casi íntegramente y se ajustara perfectamente al guión cinematográfico, haciendo de ella un proyecto cinematográfico viable. La actitud crítica que emprende

Scorsese en esta recreación es la de “observar, de dejar que los personajes se muevan en el ambiente que les corresponde, de comprobar cómo ese ambiente les condiciona y hace lo que quiere con sus vidas.” Una crítica con ciertos tintes irónicos que exagera “la tiranía de esos contextos respectivos, sus reglas insalvables y a menudo crueles, sin dejar por ello de comprender a sus víctimas y de solidarizarse con sus contrariedades e infortunios, matizando tanto culpabilidad como los límites de su responsabilidad” (Alberich, 1998:349). En este sentido, la figura de Scorsese se emparenta con la de Wharton en el intento de evocar el ambiente de un sistema social aferrado a sus tradiciones, que se rige por una serie de códigos y que se traducen en un comportamiento restrictivo, revelando para ello las contradicciones que en él anidan.

Tras anunciarse oficialmente el enlace entre Newland Archer y May Welland, Wharton describe este momento en la novela en el que la novia ha de abandonar el hogar familiar como “the savage bride [being] dragged with shrieks from her parent’s tent” (Wharton, 1920: VI, 34).³ Una imagen que Wharton compara irónicamente con las tribus más primitivas y que Scorsese no tarda en visualizarlo con una representación pictórica que recrea la muerte de Jane McCrea (*The Death of Jane McCrea*, 1804) del artista John Vanderlyn.



La sociedad neoyorquina representada irónicamente como una tribu primitiva

Partiendo sobre todo de presupuestos pictóricos, esa “necesidad de situar el referente novelesco en su contexto cultural y estético,” (Ortiz, 2006:71) le llevó a Scorsese y a todos sus colaboradores, entre los que cabe destacar Robin Standefer —quien estuvo más de dos años al cargo de una documentación exhaustiva a través de fuentes literarias y visuales— y Dante Ferreti, encargado de la escenografía de la época para recrear la puesta en escena, cuidando para ello todos los detalles del *atrezzo*. Las representaciones visuales que aparecen para la ambientación histórica a lo largo de la película son en su mayoría reproducciones de “cuadros y estampas [...] del arte americano y europeo del

³ La novia salvaje que grita es arrastrada de la tienda de campaña de sus padres.

último tercio del siglo XIX” (Ortiz, 2006:71) y el resultado se traduce en un “rigurosísimo trabajo de puesta en escena que manifiesta un grado de fidelidad a la obra” (Ortiz, 2006:71). Y es que para la ambientación histórica, además de los cuadros y estampas, “el cine contaba con un precedente al mismo tiempo útil e inadecuado: la escenografía teatral. Útil, porque era un punto de partida ya experimentado; inadecuado porque, como muy pronto se vio, el cine no es teatro” (Ortiz, 2006:50). Viene a ser esta utilidad y, a la vez, inadecuación de la escenografía teatral el punto de partida para abordar cuestiones formales de representación que conciernen también al cine como espectáculo que es.

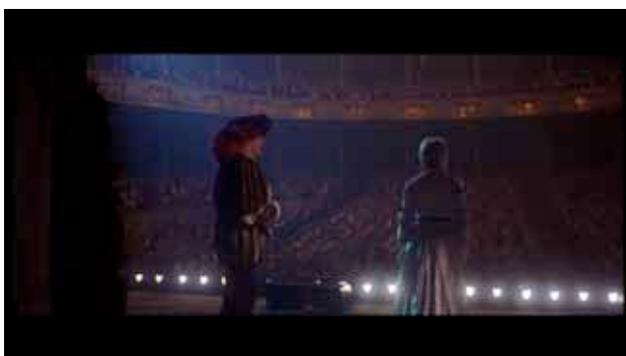
3. La intertextualidad cinematográfica: *representación dentro de otra representación*

La edad de la inocencia supone un atractivo tanto literario como audiovisual desde el mismo arranque, “en un mundo donde el cine todavía no existía, la forma culta de representación visual de la vida pasaba, en esencia, por el arte pictórico y, adicionalmente, por el teatro o, más en concreto, por la ópera” (Heredero, 1999:41). De ahí que Scorsese opte por empezar de la misma manera que lo hace Wharton en la novela con una representación operística como pretexto para adentrarse en este espacio y presentar a la restringida elite de Nueva York, reunida con motivo de este acontecimiento espectacular no menos que oportunista. Esta fidelidad del cineasta hacia la apertura de la obra literaria y en concreto al relato, le sirve para poner en funcionamiento estrategias fílmicas propias en relación a la representación teatral para abordar ya de entrada un primer tipo de transtextualidad: la intertextualidad. La escenografía teatral será, por tanto, el punto de arranque para establecer las relaciones intertextuales entre el cine y el teatro aunque como se verá, supone, a su vez, —ya lo apuntaba Ortiz— marcar la separación física que limita entre un medio de expresión artístico y otro.

La escena abre con un intertítulo que ubica en espacio y tiempo a la narración: “New York City; the 1870’s” en el interior de un proscenio teatral, un espacio en el que se lleva a cabo una representación *in media res* de *Fausto* (Charles Gounod) y que enlaza directamente a través de los títulos de crédito. Pero como han apuntado Ortiz y Piqueras a propósito de *La edad de la inocencia*: “no se

trata tanto de recoger el argumento o la tonalidad de la novela para visualizar una narración sobre un grupo de personas en determinada época, como de poner en escena lo que ya es una representación en su origen” (Ortiz, 2006:71). Si bien este inciso es esclarecedor como la génesis de la que parte la película, este apartado se centra en las preocupaciones formales que generan dichas obras para determinar las diferencias entre los modos de representación teatral y cinematográfico.

La disposición de la cámara se caracteriza en estas primeras imágenes por un movimiento en continuidad aproximándose y alejándose para ello de los actores sobre el cubo escénico. A partir de aquí, una serie de cortes de montaje fragmentan la imagen general de este espacio compuesto, además del escenario, por el público y las tramoyas. Este cambio de ubicación de la cámara cinematográfica tiene ciertas similitudes con la apertura del filme *Senso* (1954) de Luchino Visconti —ambientada en Venecia unos años antes de 1870, en el seno de la ocupación austriaca y la inminente liberación italiana— y en la que se revela a un tramoyista detrás del decorado. Al igual que ocurre en *Senso*, la cámara cinematográfica en *La edad de la inocencia* va transgrediendo y revelando los límites del escenario, violando consiguientemente la regla de los 180 grados. Y es que como ha señalado Zunzunegui —a propósito de *La carrosse d’Or* de Jean Renoir (1952)—: una imagen “tras el decorado, más allá del alcance de la vista del público, [hace que] el espacio *off* del teatro [pase] a un



mero espacio *in* fílmico” (Zunzunegui, 2008b:53-54) como se visualiza en el fotograma de la película de Scorsese:

Ubicación de la cámara sobre el escenario teatral

Es aquí donde se establece una reflexión sobre la propia representación dado que se trata de *una representación dentro de otra representación*, es decir, “un espacio fílmico que contiene en su interior un espacio teatral que a su vez se descompone y se prolonga en múltiples direcciones sólo accesibles gracias a la posibilidad de ubicación de la cámara cinematográfica” (Zunzunegui,

2008b:54). Cabe cuestionar, entonces, dónde radica la diferencia entre la representación fílmica y la teatral. Zunzunegui ya lo anticipa en su análisis al señalar: “allí donde el teatro define una perfecta separación entre un espectador y una representación frontalmente confrontados, el cine parece otorgar a aquél la posibilidad de rodear y penetrar en, según las necesidades narrativas, el espacio donde se despliega la ficción” (Zunzunegui, 2008b:54). Y es en este espacio donde se le otorga un *plus* cinematográfico al relato de *La edad de la inocencia*, diferenciándolo no ya sólo de la novela de la que parte, sino además del teatro en su dimensión metacinematográfica en tanto que ha conseguido desprenderse de su anclaje gracias a una estrategia formal propia: el montaje, el cual permite a su vez la fragmentación del espacio.

4. La hipertextualidad: del hipotexto (literario) al hipertexto (fílmico)

Partiendo del concepto establecido por Gérard Genette, José R. Valles Calatrava define la *hipertextualidad* como “la vinculación transtextual que une un determinado texto resultante —hipertexto— a otro anterior y previo —hipotexto— sobre el que se construye” (Valles, 2002:401). Este procesamiento —comúnmente conocido como *adaptación*— parte, por tanto, de un hipotexto, la novela, para ser transcodificada “a otro género distinto al inicial propio” (Valles, 2002: 211) y cuyo resultado es el hipertexto o en este caso el filme. Sin embargo, los conceptos *transcodificación* o *transducción*⁴ son más específicos a la hora de definir el proceso que media entre el hipotexto y el hipertexto en tanto que actúa como si de un canal o trasvase se tratara, en el que quedan filtrados los elementos que cinematográficamente pueden o interesan ser procesados, incluso transformados y recreados con unos fines estéticos determinados. Partiendo por tanto de un único código, la palabra, el texto se transcodificada a un código múltiple, visual y sonoro, generando ahora un nuevo sentido del texto de origen.

Tomando lo anteriormente dispuesto como caso de estudio, Scorsese lleva a cabo en *La edad de la inocencia* una tarea de apropiación de un texto literario,

⁴ Se entiende por *transducción* “el fenómeno global de transformación textual que modifica cualquier texto o tipo de texto ‘de partida’ en otro texto o tipo de texto ‘resultante’ mediante cualquier tipo de reescritura y/o reelaboración textual” (Vallés, 2002:586).

dotando para ello “al relato de un *plus* fílmico, un esfuerzo por buscarle al efecto retórico literario su más pertinente correspondencia visual” (Alberich, 1999: 358). Una manera de formalizar esta correspondencia visual del relato se da ya al comienzo de la película, precisamente a través de los títulos de crédito que suponen toda una declaración de intenciones por parte del cineasta y de los responsables Elaine y Saul Bass. El hecho de poner en imágenes “unas letras de caligrafía victoriana que no sólo nos remiten al período en el que se enmarca la acción y al origen literario del film, sino que incluso advierten del carácter novelesco de la trama que se va a presenciar,” (*ibídem*: 359) y que anticipa de alguna manera la complicidad que se está gestando entre lo literario y lo fílmico. Bajo estas letras que progresivamente cambian de color, una serie de rosas eclosionan a un ritmo que va *in crescendo*:



La eclosión de las rosas como anticipo de las pasiones más ocultas

La diversidad cromática de las rosas anticipa los sentimientos más ocultos y reprimidos de la sociedad neoyorquina, convirtiéndose por su abundancia en los códigos más inmediatos de la representación fílmica. Además, estas rosas se encadenan sucesivamente a otras, sobreimpresionadas a una tela de encaje, el cual funciona a modo de entredicho de las pasiones expresadas metafóricamente. El hecho de escoger unas rosas para anticipar la trama, no es casual. Y es que al igual que estas flores cautivan por su belleza, también poseen espinas y consiguientemente son objeto de tentación.⁵ En este despliegue formal se conjugan, por tanto, los elementos necesarios para dotar al relato literario de su dimensión visual. Este hecho es decisivo en tanto que da pie al proceso de polinización de los textos en la imagen cinematográfica por medio de una mirada enunciativa.

⁵ Estas características acerca del encadenado de las imágenes y de los objetos de la puesta en escena como portadores de significación, serán desarrolladas en relación a la pintura, concretamente a través de la presencia directa de cuadros en la diégesis donde operan los mismos mecanismos con unos fines expresivos similares y que los títulos de crédito ya anticipan.

Pero hay una forma de vincular el hipotexto con el hipertexto de manera más íntima, a través de la incorporación de intertextos a modo de citas directas de la novela de Wharton, las cuales se verbalizan por medio de una voz *over* femenina y en tercera persona para, de alguna manera, hacerla explícita dentro del relato cinematográfico, que desde el pasado y de manera omnisciente narra algunos acontecimientos puntuales de la historia. En este sentido, son de especial interés los “planos generales y planos secuencia que permiten apreciar la recreación visual de una época a partir de un texto literario” (Ortiz, 2006:52) y en los que la voz narradora describe algunas representaciones visuales, tomando a menudo como pretexto la figura de un personaje de la trama —casi siempre se trata del protagonista Newland Archer— para guiar al espectador visualmente por los espacios en los que se encuentran situados los cuadros. Uno de estas tomas largas en las que se dan cita la voz *over*, una mirada enunciativa, un



personaje de la trama como guía visual y algunos cuadros, se da justo tras la representación operística de *Fausto*, cuando Newland decide asistir al baile organizado por la familia Beaufort y que tiene lugar una vez al año. Las imágenes abren

con un primer plano de una mesa en el vestíbulo de la casa de los Beaufort y en la que aparecen de forma ordenada una serie de guantes blancos acompañados de su correspondiente letrero en el que aparece escrito el nombre de cada invitado. Desde el fuera de campo entra Newland Archer para coger sus guantes mientras se dispone a subir por las escaleras que dan entrada al salón. Antes de entrar, la cámara cinematográfica se detiene a subrayar el retrato que preside la entrada y que pertenece a la señora Beaufort, quien aparece enfundada en un vestido de corte divino, dirigiendo su mirada hacia el espectador .



Pero atendiendo específicamente el retrato de la señora Beaufort, cabe señalar la semejanza asombrosa que éste tiene con una obra pictórica de León Bonnat titulada *Madame Pasca* (1874) Al igual que en el retrato anterior, en esta representación aparece la figura de una mujer endiosada y envuelta en la misma vestimenta que la señora Beaufort.

Viene a ser ésta, una de las licencias que el cineasta neoyorquino se permite a la hora de *travestir* el pasado, poniendo así de manifiesto a la pintura como principal fuente visual para la recreación del pasado. Además, esta obra pictórica de Bonnat destaca por su “realismo casi fotográfico” (Carroggio, 2001:32-33) y que introduce aquí una dialéctica ya apuntada entre pintura y fotografía en un intento de acercamiento a la realidad por medio del realismo como construcción de ésta.

Una vez dentro del salón principal, la cámara se hace de nuevo presente desde la enunciación, cuando Newland se detiene a contemplar otro cuadro representativo y que es subrayado por la mirada cinematográfica. Se trata de una obra de Jean-Léon Gérôme, titulada *Duelo tras el baile de máscaras* (*Le*



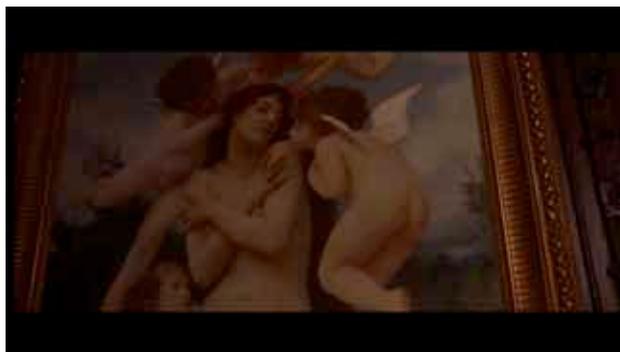
duel au sortir d'un bal masqué, 1857-59) y en la que se representa la muerte de Pierrot (fig. 6); una forma de anticipar metafóricamente a Newland como víctima de la sociedad en la que está inscrito.

Representación pictórica al servicio de la narración

La cámara se independiza del punto de vista subjetivo del protagonista para moverse y bailar libremente en un giro de 360° como un personaje más por el espacio, hasta volver a cruzarse con la mirada de Newland para, de esta manera, adentrarse en los sucesivos salones de la estancia. Finalizando este fragmento, la voz narradora se hace especialmente explícita al comentar que “only by actually passing through the crimson drawing room could one see *The Return of*

Spring, the much-discussed nude of Bouguereau which Beaufort had had the audacity to hang in plain sight”.⁶

Representación pictórica como reflejo de las emociones más reprimidas



Es éste, un ejemplo de cómo la narradora y la cámara son cómplices a la hora de revelar detalles de la personalidad de los personajes por medio de la pintura. Las imágenes que abren esta toma larga se descubren por tanto pertenecientes a una voz *over* femenina en tercera persona que cumple la función descriptiva en tanto que está reforzada por la presencia de un personaje de la trama y una mirada enunciativa, la cual se hace explícitamente presente deteniéndose en algunos cuadros representativos como los que se acaban de mencionar. De ahí que se esté reafirmando la asociación del significado de las representaciones visuales con los personajes de la trama.

4. La pintura como mediación entre literatura y/o cine

En su libro sobre pintura y cine, Ortiz y Piqueras afirman que “la pintura desempeña un claro papel de mediación entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica” (Ortiz, 2006:67) y establecen para ello una clasificación que incluye desde referencias y citas más o menos explícitas hasta analizar presencias de cuadros concretos en la diégesis. Por tanto, una forma de mediar entre la literatura y/o el cine es a través de la presencia directa de cuadros que cumplen una función de caracterización temática de los personajes a través de retratos personales; unas representaciones temáticas que anclan la obra literaria y fílmica una vez más en un continuo diálogo descriptivo. Pero hay una forma de mediar expresamente entre la pintura y el cine más compleja, la cual se lleva a

⁶ “En realidad sólo tras haber pasado por el salón carmesí, podía uno ver *El retorno de la primavera*, el tan discutido desnudo de Bouguereau que Beaufort había tenido la audacia de colgar a plena vista.”. Anécdota: En la obra de Edith Wharton la obra de Bouguereau *El retorno de la primavera* había sido confundida por la autora con otra obra del mismo pintor, titulada *Amor victorioso (L'Amour victorieux, 1887)*. “Wandering on the *bouton d'or* drawing-room (where Beaufort had had the audacity to hang “Love Victorious,” the much-discussed nude of Bouguereau) Archer found Mrs. Welland and her daughter standing near the ball-room door” (Wharton, 1920:III, 17)

cabo mediante la articulación de operaciones narrativas y dramáticas con una significación simbólica, incluso metatextual y que será objeto de estudio en este apartado.

La presencia directa de cuadros como objetos en sí mismos abundan a lo largo del filme, por ello se ha seleccionado un ejemplo quizás más conservativo de cómo opera este tipo de representaciones en el *atrezzo* de una vivienda como es la casa de los Van der Luyden, una de las familias más veneradas de la aristocracia y en cuya sala cuelga un retrato de la señora, centrado y simétricamente dispuesto con respecto a los demás cuadros. El retrato caracteriza una de las personalidades más influyentes de la sociedad; tanto, que personajes como Newland Archer junto con su madre no dudan en acudir para pedir su consejo a la hora de tomar una decisión que pueda afectar a la



comunidad. De ahí la función de autoridad que desempeña el cuadro en un mundo aparentemente equili-brado y ordenado.

Disposición del cuadro principal como representación del orden

Otro ejemplo de caracterizar a los personajes —no ya a través de retratos personales, sino más bien mediante cuadros que representan una temática en concreto, operando en clave metafórica, incluso enigmática— es por medio del cuadro de Giovanni Fattori titulado *Signora seduta all'aperto* (1866). Se trata de una pintura perteneciente a los *macchiaioli*, un grupo de pintores preimpresionistas italianos de la segunda mitad del siglo XIX y que la condesa Olenska trae consigo desde Europa. En cierta medida, la pintura —que representa una mujer sentada al aire libre— destaca por su soledad y carácter enigmático, subrayado por ese rostro sin los rasgos definidores de una identidad. Incluso Newland se detiene a contemplar en un acto reflexivo la representación que guarda oculta una significación que él no parece saber descifrar por ahora.



Representación pictórica como reflejo de la identidad de la protagonista



Acto de contemplación reflexiva del carácter enigmático de la pintura

Pero hay una forma de mediar entre la pintura y el cine —ya se ha indicado anteriormente— más atrevida y compleja. Consiste en articular operaciones narrativas y dramáticas en la que el cuadro se *lee* como clave de desciframiento o encadenamiento, cumpliendo de esta manera una función simbólica y metatextual respectivamente. La pintura parece haber sido cómplice no menos que artífice de la atracción entre los personajes hasta este momento, pero el presunto romance que ha ido gestándose entre los protagonistas — Newland y Ellen— ha permanecido si no palpable en el ambiente, ciertamente no expresado visualmente. No será hasta que Newland declare verbalmente su amor hacia Ellen cuando una representación visual sirva de soporte a la narración en este preciso instante de máximo dramatismo y cobre por ello un protagonismo incluso por encima de los propios personajes. Se trata del cuadro titulado *Las caricias de la esfinge* (1896) de Ferdinand Khnopff, el cual representa a Edipo a punto de ser devorado por la esfinge, esta última una representación metafórica del enigma, y que se convertirá en el desciframiento de la relación algo tormentosa de los protagonistas.



Representación pictórica como desciframiento metafórico de los sentimientos de los personajes

Por tanto, interesa estudiar la obra pictórica como objeto en sí mismo dentro de la diégesis y como apoyo a la narración fílmica para descifrar el enigma de la personalidad de Ellen, quien, desde su llegada a Nueva York, ha sido caracterizada como una persona *non grata* en el círculo de amistad de la familia. La obra —que caracteriza la situación que están experimentando los protagonistas— pertenece a la corriente pictórica del simbolismo y como tal “era una nueva manera de ver la realidad, de ir más allá de las apariencias y penetrar en el misterio de la vida para acercarse a sus significados más profundos [...] los pintores privilegian la figura humana, sobre todo la femenina, representada con una doble connotación —angelical o demoníaca— que no carece de alusiones eróticas” (Crepaldi, 2007:312). Y es que la condesa Olenska es la personificación viva de este ser mitológico representado en el cuadro por un guepardo como símbolo de lo exótico y como certeramente ha apuntado Heredero: “el camino emprendido en ese momento por Newland, al confesar su amor a una mujer que es extraña a su mundo y de la que desconoce, incluso, cuáles son y cómo funcionan sus códigos morales, le enfrenta a lo desconocido y puede hacerle perder pie en sus propias certezas” (Heredero, 1999:45).

Pero teniendo en cuenta que la obra pictórica es posterior a la época que recrea, cabría hablar de una anacronía, pues la película está ambientada en la década de los setenta del siglo diecinueve y la obra pictórica data de 1896. Sin embargo, Scorsese se permite esta otra licencia para reafirmar la relación simbólica que los personajes Ellen y Newland están viviendo, además de anticipar y con ello desvelar el desenlace de este amor imposible entre los protagonistas. Este intertexto aunque no siga un orden cronológico es posible porque como ha señalado Dolezel (1998:200):

It is becoming apparent that intertextual analysis differs from influence study in that it is focused on semantic interpretation. The notion of influence is strictly unidirectional, it designates the irradiation of chronologically preceding texts toward succeeding texts [...] Intertextuality is bidirectional, it is a sharing of semantic traces in texts irrespective of their chronological order. Through intertextuality, texts are bound together in a relationship of mutual semantic illumination.⁷

⁷ Parece evidente que el análisis intertextual difiere del estudio de la influencia en tanto que está enfocado a una interpretación semántica. La noción de influencia es estrictamente unidireccional, designa la irradiación de textos que preceden cronológicamente otros textos posteriores [...] La intertextualidad es bidireccional, en tanto que comparte las huellas

De ahí que muchos detractores de Scorsese hayan tachado el filme de anacrónico y, por tanto, no hayan analizado la obra como representación en la que se dan cita otros textos que se iluminan semánticamente al entrar en diálogo. Y el hecho de que *La edad de la inocencia* sea una recreación histórica permite este tipo de diálogos entre intertextos aun no inscritos en un orden cronológico.

5. La imagen pictórica como encadenamiento para crear el efecto cuadro en la imagen cinematográfica

Dentro de las operaciones narrativas y dramáticas de una obra pictórica cabe otra lectura que merece un estudio aparte y que se conoce como el encadenamiento de representaciones visuales que culmina con el efecto creado a partir de la unión de dos texturas de diversa naturaleza: la cinematográfica y la pictórica. Para ejemplificar esta operación, Maurizio Calvesi lo define de la siguiente manera: “la pintura, materialmente fija, pero ópticamente (= mentalmente) móvil, se traduce en algo que es materialmente móvil, pero ópticamente (= mentalmente) fijo” (cfr. Ortiz, 2006:165). Esta definición explica de manera esquemática lo que Scorsese consigue a través del encuadre cinematográfico para evocar una representación pictórica.

Comienza este fragmento en la casa de la señora Mingott (abuela de May) con un plano general en el que aparecen Newland y May a la izquierda del encuadre y la abuela a la derecha, todos ellos conversando y reunidos con motivo de la luna de miel que la pareja acaba de vivir. Tras la notificación por parte de una asistente de la señora Mingott de la presencia de la condesa en los alrededores del jardín de la casa, el plano se detiene para destacar una representación



pictórica en la que aparece una mujer mitológica, cuyo rostro no es visible y que mira hacia el fuera de campo derecho, donde queda el mar.

Anticipación de encadenamiento de imágenes

semánticas en el texto independientemente de su orden cronológico. A través de la intertextualidad, los textos están sujetos a una relación de iluminación mutua y semántica.

Atraído por la noticia, Newland decide ir en búsqueda de Ellen hasta llegar al faro de *Lime Rock* en el que la encuentra sola y de espaldas con respecto al espectador, mirando hacia el lago. La imagen se baña progresivamente de un color rosa-nácar, y una alternancia acusada de plano/contraplano acaba por mostrar un plano fijo de Ellen inmóvil en el que se intensifican los reflejos del agua, los cuales impregnan el rostro de Newland.



Cuadro vivificado

Son éstos, unos planos perfectamente entrelazados por el montaje que desembocan en una de las imágenes más bellas e interesantes desde el punto de vista formal y que a su vez “revela una autorreflexión en torno a la representación visual” (Ortiz, 2006:165). Por sus características formales, además, está anticipando una corriente pictórica que fue innovadora y rompedora en el contexto cultural del clasicismo académico.

Por tanto, la definición que Calvesi establece acerca de las posibilidades de una imagen pictórica fija con la ilusión óptica de movimiento, y viceversa, viene a desembocar en el *effetto dipinto* o efecto pintado (cfr. Ortiz, 2006:65). Tiene este efecto una función intencional con respecto a la anterior imagen en el faro de *Lime Rock*: crear en el espectador una (con)fusión óptica entre realidad e imaginación. La imagen adquiere en este sentido un aura sobrenatural, un halo que contagia el espacio que se fusiona con el encuadre cinematográfico y que transmite la impresión de ser un cuadro vivificado. Esta ilusión de realidad que despierta la imagen cinematográfica, a su vez, incita en el espectador el engaño que este juego cinematográfico permite a través de la luz. Y es precisamente esa impresión la que da lugar a uno de los movimientos pictóricos más revolucionarios: el impresionismo, y que está anticipado en la trama desde las pinturas de los *macchiaioli* de la protagonista Ellen Olenska.

6. La metatextualidad: Características fotográficas y plásticas al servicio de la imagen cinematográfica

La fotografía —al igual que ocurre con las demás representaciones visuales— también juega un papel destacado en la película de Scorsese en tanto que introduce características propias de este medio y que están al servicio del cine para tratar cuestiones como la inversión de la imagen “*fo-cinema-gráfica*” (Poyato, 2006:5). El fragmento en cuestión abre con una imagen de May vestida con el traje nupcial y que se descubre invertida dentro de un dispositivo



fotográfico. Un encadenado da paso a otra imagen de May, esta vez circunscrita dentro de la lente de la cámara fotográfica, mientras se da a conocer al fotógrafo que no es otro que el propio Scorsese en uno de sus cameos, dándole las indicaciones a May

para tomar otra imagen de ella.

Imagen fo-cinema-tográfica invertida

Es ésta, no ya una reflexión metatextual sobre el proceso fotográfico, sino incluso metacinematográfico acerca del propio origen de la imagen fo-cinema-tográfica que empezó dentro de una caja negra y en la que quedó atrapado un rayo lumínico, dando lugar a una imagen invertida de la realidad.

No menos importante es la autorreflexión sobre el propio proceso pictórico que se materializa en la imagen cinematográfica a través de una pintura y la mano de un pintor. Un plano detalle del soporte pictórico revela la representación de una dama leyendo y que sujeta con la mano derecha un paraguas con el fin de protegerse del sol. Desde el fuera de campo derecho irrumpen en la imagen la mano de un pintor que retoca con el pincel parte del rostro y cuello de la mujer. Un corte de montaje muestra ahora a Newland acercándose para contemplar esta pintura *en plein air* o al aire libre. Mientras Newland alza la vista, un vertiginoso barrido recorre el paisaje para detenerse en una mujer, la cual a partir de la realidad referencial ha servido de modelo para el pintor y que no es otra que Ellen Olenska .



Mediación de la mano del pintor



Realidad referencial

Viene a ser éste, otro ejemplo metatextual sobre el propio procedimiento pictórico —en este caso el del impresionismo— y sus formas de representación en una época en la que la pintura se asimila al realismo fotográfico.

7. Conclusión

La edad de la inocencia se presenta como una obra cinematográfica ejemplar para el estudio de las distintas relaciones transtextuales que en ella operan. Partiendo de la hipertextualidad, el cineasta reelabora el texto literario de origen, incorporando intertextos a modo de citas directas de la novela por medio de una voz *over* femenina, además de hacer uso de la pintura como mediación entre la obra literaria y cinematográfica. La pintura, a su vez, se convierte en cómplice entre el romance de los personajes, llegando incluso a cobrar un protagonismo por encima de éstos. No menos importante son los discursos metatextuales que abre la imagen cinematográfica en relación a cuestiones formales de representación, ya sean éstos entre pintura, teatro y fotografía; todos ellos imbricados en un diálogo interdiscursivo con una finalidad última: imitar la realidad. Se descubre, así, Scorsese como un verdadero “pintor con la luz,” quien a su paso poliniza las distintas texturas de la película.

Referencias Bibliográficas

- VV.AA. (2001): *Gran diccionario de la pintura*. Vol. I: Siglo XIX. Barcelona. Carroggio S.A.
- ALBERICH, E. (1999): *Martin Scorsese. Vivir el cine*. Barcelona. Widescreen Colección.

- BONNAT, L.: “Madame Pasca”. http://www.allpaintings.org/v/Academic+Art/Leon+Bonnat/L_on+Bonnat+-+Madame_Pasca_.jpg.html [Fecha de consulta: 30/06/2009]
- CREPALDI, G. (2007): *Gran atlas del Impresionismo*. Barcelona. Editorial Electa.
- DOLE EL, L. (1998): *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. London. The Johns Hopkins University Press.
- GÓMEZ, A. (2005): “Referencias intertextuales: pintura y cine”. En CANTOS, Antonio y PAREJO, Nekane (coords.). *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*. Málaga. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, pp. 33-48.
- ORTIZ, Á. y PIQUERAS, M. J. (2006): *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona. Paidós
- HEREDERO, C. (1999): *La edad de la inocencia / Eva al desnudo*. Barcelona. Dirigido Por
- POYATO, P. (2006): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*. Granada. Grupo Editorial Universitario
- VALLÉS, J. R. (dir.) (2002): *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada. Editorial Alhulia.
- ZUNZUNEGUI, S. (2008a): Metamorfosis de la pintura. En: GÓMEZ, A. (coord.). *Cine, arte y artistas*. Málaga. Fundación Picasso Ayuntamiento de Málaga, pp. 19-28.
- ZUNZUNEGUI, S. (2008b): *La mirada plural*. Madrid. Cátedra.

MIRADAS DEL DESIERTO. NIÑOS SAHARAUIS RETRATAN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL

VIEWS FROM THE DESERT. CHILDREN FROM WESTERN SAHARA MAKE A PORTRAIT OF OUR SOCIETY

Ainara Miguel Sáez de Urabain, Laura Martínez García y

Patricia Monteserín Leiva

Universidad de Burgos

Resumen:

En 1966, los investigadores norteamericanos John Adair y Sol Worth prestaron siete sencillas cámaras de vídeo a siete Navajos para que grabaran sus propias películas a su manera, con una mínima instrucción técnica. La experiencia fue todo un éxito; los indios lograron reproducir en las imágenes tanto su propia concepción del mundo como su lugar en él.

Este proyecto pretende reproducir aquel ensayo, entregando diez cámaras fotográficas a veinte de los niños y niñas saharauis que el pasado verano de 2009, gracias a la Asociación Burgalesa de Amigos del Pueblo Saharaui, dejaron atrás los campamentos de refugiados para pasar sus vacaciones en la provincia.

Permitimos que, durante los meses de julio y agosto, los niños fotografieran aquello que consideraran digno de fotografiar del modo en que prefirieran. Así, no sólo se retrataban a sí mismos, sino que también nos representaban a

nosotros, parte de una sociedad occidental mucho más acostumbrada a mirar que a ser vista.

Abstract:

In 1966, the American researchers John Adair and Sol Worth carried out an experiment by having Navajos make their own motion pictures. This project aims to repeat the experiment by placing ten digital photographic cameras directly in the hands of twenty Saharawi children who have left the refugee camps to spend their holidays in the north of Spain.

During eight weeks, the children took photographs of anything they wanted, the way they preferred. Now, the pictures they made have been analyzed, in an attempt to discover not only the children's visual inside view, but also the way they see us, part of a Western society more accustomed to looking in than to being looked at.

Palabras clave:

Fotografía; imágenes fotográficas; niños saharauis; Sáhara Occidental.

Key words:

Photography, photographic images; Saharawi children; Western Sahara

“El único viaje de descubrimiento auténtico no consiste en ir a nuevos lugares sino en tener otros ojos.”
Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*.

1. El proyecto *Con otros ojos*

En 1966, los investigadores norteamericanos John Adair y Sol Worth prestaron siete sencillas cámaras de vídeo a siete Navajos para que grabaran sus propias películas a su manera, con una mínima instrucción técnica. La experiencia fue todo un éxito; los indios lograron reproducir en las imágenes tanto su propia concepción del mundo como su lugar en él.

Este proyecto pretende reproducir aquel ensayo, entregando diez cámaras fotográficas a veinte de los niños y niñas saharauis que el pasado verano de 2009, gracias a la Asociación Burgalesa de Amigos del Pueblo Saharaui, dejaron atrás los campamentos de refugiados para pasar sus vacaciones en la provincia.

Permitimos que, durante los meses de julio y agosto, los niños fotografieran aquello que consideraran digno de fotografiar, del modo en que prefirieran. Así, no sólo se retrataban a sí mismos, sino que también nos representaban a nosotros, parte de una sociedad occidental mucho más acostumbrada a mirar que a ser vista.

Esto es lo más interesante del proyecto pues, aunque es típico de los occidentales ir por el mundo registrando imágenes de los demás como si fueran “los otros”, resulta difícil obtener documentos de esos “otros” mirándonos a los occidentales. Como, además, los fotógrafos eran niños de entre siete y trece años, podemos contar con una mirada más inocente; una mirada que, aunque no esté libre de prejuicios e inhibiciones (a los niños saharauis, como a los españoles, les encanta ver la tele), ha tenido menos tiempo para acumularlos.

1.1. Objetivos

El objetivo principal era obtener un retrato de la sociedad occidental realizado con ojos forasteros, con otro modo de ver. Pero existían otros más específicos, como observar ese modo de ver, especialmente sus modelos cognitivos, su estilo narrativo, su forma de ordenar el espacio... y compararlo con el nuestro.

Sin embargo, no podíamos olvidar que esos ojos, además de ojos forasteros, eran ojos infantiles. Y esto, antes mencionado como una fortaleza, podía convertirse en una debilidad: se corría el riesgo de no saber si los fotógrafos elegían fotografiar lo que fotografiaban y del modo en que lo hacían por ser niños o por ser saharauis. Por eso, decidimos volver a repartir la misma decena de cámaras a otra veintena de niños, esta vez burgaleses, y pedirles que durante el mes de octubre fotografiasen, otra vez, aquello que consideraran digno de fotografiar, del modo en que quisieran. Pudimos, así, confrontar las dos miradas, una saharauí, otra burgalesa, pero ambas infantiles, y conseguir un fascinante acercamiento de las dos culturas que, como se verá más adelante, quebranta algunos de los actuales estereotipos.

1.2. Plan de trabajo

Una vez alcanzado el acuerdo con la Asociación de Amigos del Pueblo Saharaui en Burgos, lo primero fue lograr que veinte niños y niñas saharauis y sus veinte familias de acogida burgalesas se prestaran voluntariamente a participar en el proyecto. No fue difícil.

El proyecto se presentó en las dos charlas informativas organizadas por la Asociación los días 13 y 20 de julio de 2009. La primera fue en Miranda de Ebro, donde se apuntaron cuatro familias, y la segunda en Burgos, donde dieciséis más se mostraron dispuestas a participar.

Se consiguió que prácticamente la mitad de los voluntarios tuvieran niños y la mitad niñas, que la mitad fueran nuevos y la otra mitad veteranos. Esto era fundamental porque teníamos que asegurarnos de que los niños nuevos, aquellos para quienes éste era su primer verano en España, hicieran las fotos durante su primer mes de vacaciones, con la mirada aún fresca. Era imprescindible que registraran el impacto cultural que sin duda vivirían, sus primeras impresiones. Los veteranos, como ya habían venido otras veces, no estarían tan impresionados, por lo que podían esperar al segundo mes de vacaciones para realizar sus fotografías.

Pasado el verano, una vez realizadas las imágenes, los propios niños deberían elegir sus cincuenta fotos favoritas, que serían las únicas que finalmente

formarían parte de la investigación. Esta autoselección, nos ha servido para poder hablar de los distintos valores de las diferentes sociedades a las que pertenecen padres y niños, de las visiones estereotipadas de unos y otros. Analizar las imágenes preferidas por niños nos han permitido, sobre todo, ver nuestro mundo a través de sus ojos.

En cuanto a la muestra de niños burgaleses, se trató de que fuera lo más parecida posible a la de los niños saharauis, para lo que reclutamos veinte niños (nueve niños y once niñas de entre nueve y diez años) del colegio Antonio Machado, un centro de Educación Infantil y Primaria ubicado en el corazón de la ciudad.

1.3. Limitaciones

Desde estas primeras reuniones con las familias de acogida hasta la despedida el 20 de agosto, el equipo investigador apenas tuvo contacto con las familias de acogida. De este modo, pretendíamos evitar todo tipo de condicionamientos, excepto el de no interferir en el modo de fotografiar de los niños. Queríamos que los niños gozaran de la más absoluta libertad, pero no lo conseguimos.

No pudimos saberlo hasta el final cuando, al recoger las imágenes fotográficas y ver que muchos de los niños aparecían en ellas, nos dimos cuenta de que algo había fallado. A pesar de nuestra insistencia, en muchos casos eran los padres de acogida en vez de los niños los que hacían de fotógrafos, por lo que habría que ir con cuidado a la hora de sacar conclusiones. Curiosamente, el problema se repitió en octubre con los niños burgaleses, quienes volvían a protagonizar algunas de las fotografías supuestamente realizadas por ellos mismos. Lo mejor de que en ambos grupos de padres (los de acogida y los biológicos) hubiera habido algunos que no cumplieran la condición de no interferir, fue que como hubo imágenes desechadas en los dos grupos, el inconveniente no afectó al posterior análisis comparativo.

De todos modos, las dos mil imágenes fueron introducidas en una base de datos informática y el equipo pudo emprender la labor de interpretación. Evidentemente, las fotos suscitaron más de una lectura, todas sugerentes.

2. El pueblo saharauí: un conflicto olvidado

El Sáhara Occidental, antiguamente llamado Sáhara Español, está en el extremo más occidental del norte de África, a orillas del océano Atlántico, entre Marruecos, Argelia y Mauritania. Se trata de un desierto más grande que Gran Bretaña, una tierra árida, rocosa y desolada donde apenas viven unas 250.000 personas. Sus costas, sin embargo, son buenas para la pesca, y sus suelos atesoran fosfatos de alta calidad y otras riquezas minerales.

Aunque España sólo ejerciera su control administrativo sobre las tribus saharauis del interior en las últimas décadas, el territorio fue colonia española entre 1884 y 1975. Hace pues, 34 años que Hassan II, el rey de Marruecos, decidido a consolidar el prestigio de su corona “reunificando” la nación, declaró la guerra a España para recuperar lo que él denominaba “Sáhara Marroquí”.

Poco después realizó, junto a Mauritania, una consulta no vinculante a la Corte Internacional de Justicia. La respuesta de la Corte llegó en octubre de 1975 y, como cabía esperar, Marruecos la interpretó a su favor. Entendió que las palabras de la Corte apoyaban su reivindicación histórica sobre el territorio, y anunció la famosa Marcha Verde que expulsaría a los colonialistas del “suelo marroquí”. España, pillada en un mal momento (con Franco a las puertas de la muerte y un futuro político aún por determinar), renunció a su dominación colonial (una sabia mezcla de seducción, chantajes y represión) y dejó que Marruecos y Mauritania asumieran el control.

Pero no todo el mundo estaba de acuerdo con el arreglo y muy pronto, gran parte de la juventud urbana decidió unirse en el Frente Polisario (Frente Popular para la Liberación de Saquia el Hamra y Río de Oro), un movimiento independentista nacido en 1973 con apoyo político y militar de Argelia, Libia y otros países, y comenzar las ofensivas contra el ejército marroquí, que ya para entonces estaba adentrándose en el territorio y obligando a un gran número de saharauis a dejar sus pueblos y huir hacia el este, hacia la frontera con Argelia.

Desde entonces, a pesar de que en febrero de 1976 el Frente Polisario declaró que el Sáhara Occidental era un Estado independiente, la República Árabe Saharaui Democrática (RASD), la guerra no ha terminado. En 1979 Mauritania renunció a su parte del Sáhara Occidental, pero Marruecos aseguró su posición construyendo un muro de 2.000 kilómetros de longitud que aún divide el

territorio de norte a sur. Los combates siguieron hasta que, entre 1990 y 1991, Marruecos y el Polisario firmaron un alto el fuego auspiciado por el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas. Se aprobó un plan de arreglo que debía culminar en un referéndum en el que los votantes decidirían la independencia o la integración con Marruecos, pero ese referéndum no se ha celebrado todavía.

El problema es el censo electoral. Hasta ahora las dos partes en discordia, el reino de Marruecos y el movimiento independentista Polisario, han sido incapaces de ponerse de acuerdo en una de las cuestiones más básicas para organizar un referéndum: ¿quién es saharauí? O, lo que es lo mismo, ¿quiénes pueden y deben participar en la votación?

Para los marroquíes, todas las tribus saharianas vinculadas al antiguo Sáhara Español deberían tener derecho a votar. El Polisario, por su parte, opina que sólo deberían hacerlo los inscritos en el censo español de 1974. Evidentemente, la cuestión no es baladí, pues la definición del electorado en uno u otro sentido implica la victoria de unos u otros. Si votaran todas las tribus, ganaría la integración con Marruecos; pero, si votaran sólo los del censo del 74, la independencia dirigida por el Polisario saldría vencedora.

El conflicto no parece tener fácil solución, y sus consecuencias están resultando trágicas para un pueblo que lleva casi 35 años sin país, repartido entre los territorios ocupados por Marruecos, al oeste del muro defensivo, las zonas liberadas por el Frente Polisario, entre el muro marroquí y las fronteras con Argelia y Mauritania, y los cuatro campamentos africanos de Tinduf, al este del muro, en Argelia, donde se refugian 150.000 saharauis.

El programa Vacaciones en Paz, un movimiento solidario que se desarrolla en la mayoría de las comunidades autónomas españolas desde hace más de diez años, permite que más de 9.000 niños saharauis pasen el verano con otras tantas familias españolas, lejos de los campamentos de refugiados y las duras condiciones del desierto (de junio a septiembre, la temperatura en los campamentos alcanza los 50º a la sombra). Resulta una experiencia positiva para todos: a los niños saharauis les ofrece la oportunidad de aprender español, ir al médico, comer alimentos frescos; y a las familias españolas, de acercarse a otra cultura y ser solidarias.

El programa consigue crear fuertes lazos entre familias que de otro modo nunca hubieran podido conocerse, pues en invierno, muchos españoles viajan a los campamentos de refugiados para visitar a los padres del niño que han acogido durante el verano y dos mundos con culturas, lenguas, creencias y costumbres bien distintas acaban encontrándose.

3. Dos mil imágenes fotográficas

La diferencia siempre ha sido un tema fotográfico, y muchísimos maestros de la fotografía han dedicado prácticamente la totalidad de su obra a retratar al “otro”, definido como aquel que es diferente a uno mismo desde un punto de vista económico, social, cultural o etnológico.

Planeábamos observar las fotografías de estos autores consagrados que han retratado a los otros (Jacob A. Riis, Lewis W. Hine, Walker Evans, Diane Arbus...) e interpretar sus discursos centrando la investigación en su manera de representar esas diferencias, cuando pensamos: ¿por qué respetar la estructura de poder?, ¿por qué estudiar (casi) siempre la mirada que los ricos dirigen a los pobres, los ciudadanos a los campesinos, los bien situados a los recién llegados, los del norte a los del sur, los occidentales a los orientales, los cristianos a los paganos, los hombres a las mujeres, los adultos a los niños?, ¿por qué no ver cómo los “otros” nos devuelven la mirada?

Y, de repente, nos acordamos de los niños saharauis que vienen a España cada verano; niños pequeños, musulmanes, africanos, pobres, ¿cómo nos verían?, ¿cómo representarían nuestras diferencias si se les diera la oportunidad?

3.1. Los motivos

Los autores de mil de las fotografías analizadas son veinte niños saharauis, nueve niños y once niñas, de entre siete y trece años de edad. Diez de estos veinte niños (cinco niños y cinco niñas de entre siete y diez años) nunca habían salido de los campamentos de refugiados donde viven; para los otros diez (cuatro niños y seis niñas de entre siete y trece años), sin embargo, éste era su segundo o tercer verano en España.

Estos chiquillos son unos privilegiados, pues otros se han tenido que quedar en los campamentos de refugiados de Argelia, donde unas 150.000 personas se distribuyen en cuatro núcleos de población, las wilayas o provincias, bautizadas con el nombre de las principales ciudades del Sahara Occidental antes de 1976: Aaiún, Smara, Auser y Dajla.

La mitad de los veinte fotógrafos vienen de Aaiún, cuatro de Smara y cinco de Auser, grandes campamentos con hospital, colegios, oficinas de administración, almacén de provisiones, talleres de artesanía, mecánico, carpintero, panadero, molinero y pozo de agua. Todos están a entre cuarenta y 170 kilómetros de Rabuni, el campamento central, sede de los ministerios de la RASD.

Pero la pregunta planteada al inicio de la investigación era: estos niños, con una vida tan diferente a la de los nuestros, ¿qué fotografiarán? La respuesta pronto estuvo clara: aquello que llama su atención. A estas alturas, los aficionados occidentales lo fotografiamos ya casi todo, pero no deja de haber temas característicos, que repetimos hasta la saciedad: nuestra vida social, nuestras familias, nuestros amigos, nuestros hijos, nuestras bodas, bautizos y comuniones, los paisajes de nuestros pueblos y ciudades, nuestras vacaciones... Retratamos las personas, las cosas, los momentos que consideramos bellos, inauditos o importantes, en definitiva. Y eso mismo es lo que han hecho los niños saharauis, de modo que el simple análisis temático de las imágenes de sus vacaciones en España, permite hablar de sus gustos, su modo de vida y las costumbres de su tierra.

Porque estos niños han fotografiado cosas que nosotros nunca fotografiaríamos (un bolso, el espejo retrovisor del coche, sus pies, una máquina expendedora de refrescos, parte de un muro, su propia sombra, la mesa puesta para cenar, el cartel de los helados, las obras de las calles...) de un modo que nosotros nunca fotografiaríamos.

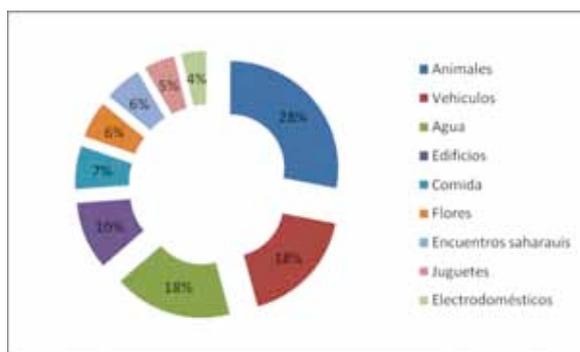
Además, los motivos se repiten: los animales (perros, gatos, vacas, palomas...), los vehículos de transporte (coches, tractores, camiones, cosechadoras...) y el agua en todas sus formas (piscinas, playas, fuentes, ríos, charcos, aspersores...) son los más fotografiados. Y está claro el porqué. Los campamentos saharauis están emplazados en una tierra abrasada por el sol, tan hostil que nadie antes se había atrevido a habitarla; un desierto rocoso, con fuerte viento y temperaturas

extremas. No se suelen ver, a excepción de los dromedarios y las cabras que pastorean, demasiados animales por allí; tampoco grandes vehículos (todos los niños caminan cada día entre dos y tres kilómetros para ir al colegio), ni mucho menos pastos ni agua.

Como viven en tiendas de lona, las jaimas familiares, les impresionan mucho los edificios altos. Lo curioso es que retratan con el mismo entusiasmo las modernas viviendas de ladrillos rojos, las torres de cualquier iglesia de pueblo, un castillo en ruinas y la Catedral de Burgos; sin otorgar a los monumentos un reconocimiento ni un tratamiento especial.

También registran alimentos para nosotros tan habituales como la fruta fresca, los helados o tartas de cumpleaños y, cómo no, los juguetes. Puzzles, muñecas y ositos de peluche son, junto a los plátanos o las cerezas, los protagonistas de una especie de bodegones fotográficos muy raros a nuestra vista.

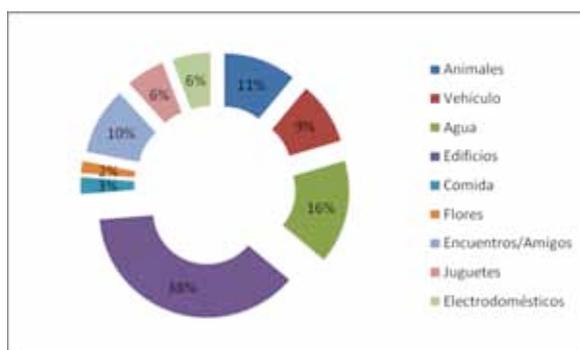
La naturaleza, el campo verde, las flores, los girasoles aparecen a menudo, al tiempo que el interior de las viviendas familiares. La cocina, sus dormitorios y



1. Motivos saharauis

pequeños electro-domésticos como la televisión o la nevera se reproducen una y otra vez, como recordándonos la austera vida de los campamentos, donde el suelo se cubre con alfombras y las noches se alumbran con gas butano.

Hasta aquí el estereotipo. A partir de aquí, el estudio comparativo de los motivos fotográficos elegidos por los niños saharauis y por los burgaleses que, aunque sirve



2. Motivos burgaleses

para validar algunas de las hipótesis anteriores, refuta otras. Entre las ideas reforzadas están las de la especial querencia por parte de los niños africanos por animales (28% a 11%), vehículos (18% a 9%), alimentos (7% a 3%) y flores (6% a 2%).

Las piscinas, playas, fuentes, ríos, charcos y aspersores captados por los saharauis, sin embargo, sólo ganan 18% a 16% a los grifos y las fuentes de los burgaleses. Teniendo en cuenta que, además, las fotos de éstos últimos fueron realizadas en octubre y no durante los meses de verano, parece prudente pensar que el agua no es tanto un tema saharauí como infantil. La comparación cuantitativa de las imágenes de juguetes y electrodomésticos vuelve a desconcertarnos: los primeros aparecen en el 5% de las fotos saharauis y los segundos sólo en el 4%, mientras, en el caso de las fotos burgalesas, el porcentaje de ambos asciende al 6%. ¿Cómo es que unos niños que apenas tienen juguetes y viven en tiendas de lona junto a las que se alzan cuartos de adobe con retrete, lavadero, cocina y agua de pozo se sientan menos atraídos por las comodidades que nuestros propios hijos?, ¿será que no les dan importancia?, ¿que su sentido de la propiedad no está tan arraigado?

La última sorpresa nos la dieron las fotografías de edificios, el motivo más ampliamente reproducido por los niños de Burgos. Iglesias, palacios, monasterios y otros edificios majestuosos protagonizan el 38% de todas sus imágenes, cuando en las de los niños del Sáhara los inmuebles apenas suponen el 10% y ni siquiera tienen por qué ser majestuosos. La razón de esta gran diferencia podría estar en esa costumbre tan típica del turista occidental de inmortalizar las piedras. Puede ser que los hijos trataran de imitar aquello que sus padres hacen en vacaciones: sacar la cámara para fotografiar los monumentos que se cruzan en su camino.

Si, en lugar de clasificar las fotografías de los saharauis por motivos, lo hacemos por géneros, los resultados también son sorprendentes. Teniendo en cuenta los cuatro típicos géneros pictóricos, a saber, retrato, desnudo, bodegón y paisaje, vemos que el 68 % de las imágenes son retratos. Evidentemente, no esperábamos encontrar ningún desnudo (los niños son niños y éstos además, aunque tolerantes, son musulmanes), pero sí más paisajes. Suponíamos que tanto la ciudad de Burgos, con sus maravillosos edificios históricos, como los montes de la provincia llamarían poderosamente la atención de los niños, pero no. Los paisajes rurales representan tan solo el 14% de las imágenes, y los urbanos, el 12%.

Estos datos podrían hacernos pensar que las cosas pequeñas, junto con la familia de acogida, los amigos, los afectos, sean más importantes a esa edad. De ahí la cantidad de bodegones (el 6%) que representan en primer plano alimentos, juguetes o flores, tan corrientes para nosotros, tan ordinarios, que jamás nos hubiéramos molestado en registrarlos con nuestras cámaras. Una vez más, sin embargo, las fotos de los niños burgaleses obligan a replantear la cuestión, pues, a pesar de tener la misma edad, sus prioridades parecen muy diferentes: en el lugar que en las imágenes africanas ocupaban los retratos están ahora los paisajes urbanos, que son más del 58% (los rurales no llegan al 2%); y las cosas (los bodegones representan el 26% de las imágenes) ganan terreno a las personas (los retratos son el 14%).

Esto podría resumirse así: mientras los saharauis eligen mostrar (y guardar para el recuerdo) las personas y el campo, los europeos prefieren la ciudad y las cosas. Esto podría explicarse porque los primeros tendrán que despedirse de amigos y padres de acogida al final del verano, y porque los segundos, al encontrarse en periodo escolar, pasan más tiempo en las calles de la capital que en plena naturaleza. No obstante, sirve también para confirmar la sensación anterior, esa de que quizá nuestros niños sean más materialistas...

3.2. Los fotógrafos

Como ya hemos dicho antes, los autores de mil de las dos mil fotografías estudiadas son nueve niños y once niñas saharauis, de entre siete y trece años. La mitad de ellos, los nuevos, jamás habían estado en España; la otra mitad, los veteranos, ya habían pasado uno o dos veranos en el país. Y hay diferencia en sus miradas.

La más significativa es quizá que las niñas hacen muchos más retratos que los niños (86% a 57%), al parecer más interesados en el paisaje que les rodea (34% a 11%). Esto puede explicarse porque, tradicionalmente, y aún más en las sociedades islámicas, las mujeres pertenecían a la esfera privada mientras los hombres se dedicaban a las cosas públicas.

Actualmente, en los campamentos de Tinduf, son las mujeres quienes dirigen y organizan colegios, precarios hospitales y administración, porque la mayoría de

los hombres están en el ejército. Las mujeres suman, además, el 34% del Parlamento saharauí y tienen carácter. Pero también son las que hacen las labores domésticas y cuidan de los niños así que, en cierto modo, ellas siguen estando más ligadas al interior del hogar y ellos al exterior.

Esto aclararía también el hecho de que las niñas prefieran los modelos humanos por encima de los niños (71% a 63%), aunque deja en suspenso otra curiosa cuestión: ellos sacan casi el doble de fotografías a su familia de acogida que ellas (57% a 33%), que eligen retratar a sus amigas saharauis.

He aquí otra paradoja: aunque los niños fotografíen a la familia en muchas más ocasiones, apenas realizan retratos individuales del padre o la madre de acogida; prefieren retratar a la familia al completo, a los hermanos o a los abuelos. Las niñas, sin embargo, casi siempre utilizan a la madre o (en menor medida) al padre como modelos.

En cuanto a las diferencias entre los niños recién llegados y los que ya llevan unos cuantos veranos visitándonos, lo más destacable es la occidentalización de su mirada.

Se observa que los veteranos empiezan a imitar nuestras convenciones, posando y sonriendo para sus autorretratos. Además, centran a sus personajes y fotografían más personas y menos cosas. Aunque algunos motivos sigan siendo poco apropiados (el agua, las flores y las tartas les siguen fascinando...), otros más típicos, como la Catedral, aparecen más veces.

Se atreven, asimismo, a jugar con el significado del acto fotográfico, haciendo fotos a los fotógrafos de prensa que se acercan a ellos para fotografiarles, y también a los otros niños saharauis mientras les apuntan con sus cámaras.

Lo más significativo de los fotógrafos europeos, veinte niños burgaleses, nueve niños y once niñas de entre nueve y diez años, es que apenas haya diferencia entre la mirada masculina y la femenina. No hay abismos en los gráficos, como si la distancia entre ambos sexos estuviera ya superada. Es cierto que, igual que los saharauis, los niños burgaleses hacen más paisajes que las niñas (66% a 56%) y las niñas más retratos (16% a 12%), pero la disparidad es mucho menor.

Con los modelos sucede lo mismo. Niñas y niños se centran en fotografiar cosas, personas y animales en prácticamente idéntica proporción, aunque es cierto que

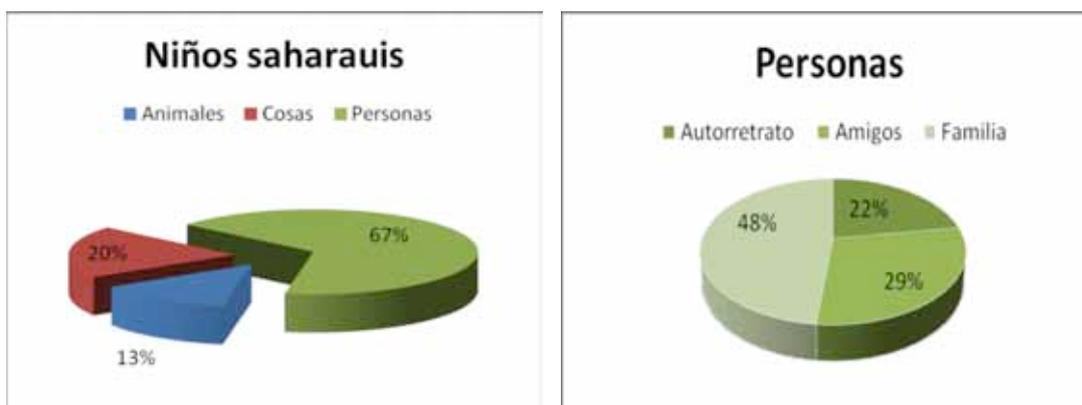
el protagonismo que las niñas conceden a las personas (36% a 30%) los niños se lo reservan a los animales (18% a 12%). Igual que las niñas saharauis, también las burgalesas prefieren a los modelos humanos y, curiosamente, las extrañas diferencias anteriores se repiten: si los niños saharauis sacaban casi el doble de fotografías a su familia de acogida que ellas, los burgaleses hacen cuatro veces más fotos familiares que las burgalesas (37% a 9%), quienes vuelven a preferir retratar a sus amigas (48% a 25%).

Las diferencias entre saharauis y españoles vuelven a apreciarse, otra vez, en el menor contraste entre sexos observado en el segundo grupo. El porcentaje de autorretratos, por ejemplo, idéntico en el caso de niños y niñas españoles (un 13%), cambia muchísimo en el caso saharauí, en el que los niños se autorretratan más del triple de veces que las niñas (30% a 9%). De esto podría deducirse que mientras niños y niñas españoles se tienen a sí mismos en idéntica consideración, y los niños saharauis no parecen tener precisamente problemas de autoestima, las niñas saharauis se dan bastante menos importancia que el resto.

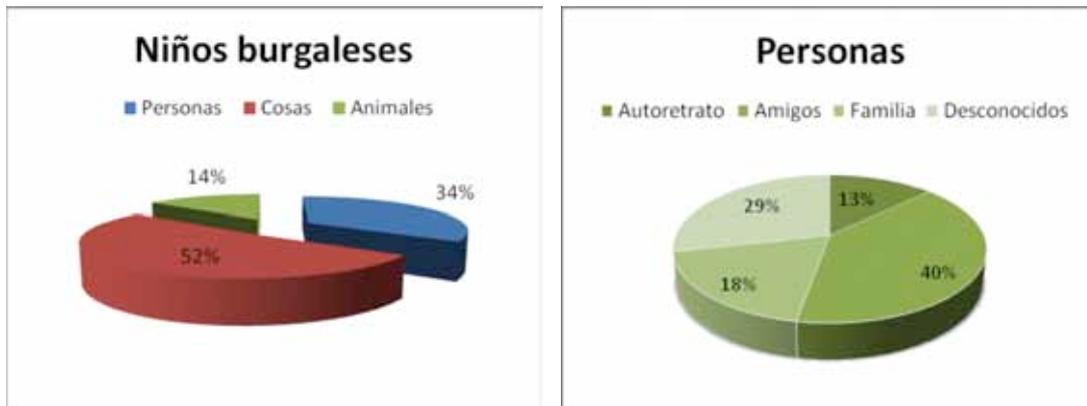
Los retratos a desconocidos suponen otra divergencia importante. Resulta turbador y difícil de explicar, pero un 30% de los retratos de las burgalesas y un 25% de los burgaleses son retratos de desconocidos, cuando resulta muy difícil encontrar uno solo en las imágenes de los saharauis de ambos sexos.

3.3. Los modelos

Aunque al describir los principales motivos fotográficos hayamos destacado la presencia de extraños bodegones y numerosos animales en la colección saharauí, en la mayoría de ocasiones (un 67%), los modelos representados son personas. Abuelos, padres, madres y hermanos de acogida, vecinos, amigos



saharauis, unos pocos desconocidos... todos encuentran su espacio en las fotos de los niños.



Naturalmente, la familia aparece en mayor medida, con los padres como protagonistas. Las madres son fotografiadas algo más a menudo (sobre todo por las niñas) pero lo más inquietante es que sólo ellas son retratadas en primer plano, de cerca, mirando directamente a la cámara. Los padres se fotografían a cierta distancia y, normalmente, concentrados en alguna tarea (hablando por teléfono, sacando la compra del coche...) o parapetados detrás de algún objeto (una puerta, una mesa, una cerveza...). Destaca la presencia de abuelos y ancianos tíos, casi tantos como padres, que además son captados con cariño. Y es que la cultura saharauí venera y respeta a los ancianos.

Claro que los niños más mayores también sacan chicas guapas sonriendo al objetivo, mientras las niñas se concentran en sus amiguitas.

Probablemente porque los saharauis son gente tímida y reflexiva, con un gran sentido de la dignidad, los autorretratos han resultado ser todo un género. Los pequeños se retratan a sí mismos casi tantas veces como retratan a sus amigos, y los niños se hacen el triple de autorretratos que las niñas. Parece que utilizaran la cámara como un espejo, confrontando su mirada con ella, haciendo muecas, frunciendo el ceño... Sólo las niñas sonríen, los niños se asoman desconfiados al objetivo.

Un último vistazo a los porcentajes de la colección de fotografías burgalesas confirma lo dicho hasta el momento. La comparación de estas dos parejas de gráficos deja bien claro que, al contrario que nuestros niños, los saharauis

prefieren reflejar personas en lugar de cosas, ponen la familia muy por delante de amigos y desconocidos, y se retratan a sí mismos más veces.

3.4. Los momentos y los escenarios

El estudio deja claro que tanto los saharauis como los burgaleses eligen hacer sus fotos a la luz del día (94% saharauis, 68% burgaleses) y en el exterior (71% saharauis, 66% burgaleses). Esto es algo absolutamente lógico porque todos son niños y los niños se acuestan temprano y pasan todo el tiempo que pueden jugando en la calle.

El que los saharauis superen a los burgaleses tanto en número de fotos realizadas de día como en exteriores, podría explicarse porque en su caso el experimento coincidió con los meses de verano, cuando hace calor, los días son más largos, y calles, plazas, piscinas, playas y jardines sirven de escenario a la mayoría de actividades infantiles. Era de esperar, también, que los niños africanos se sintieran especialmente atraídos por la luz, no en vano vienen de uno de los lugares más luminosos del mundo.

3.5. Los modos de representación

El análisis formal ha sido el más sugestivo de todos pues, como era de esperar, los cambios culturales implican cambios en el modo de representación. Así, los niños saharauis no sólo no fotografían lo mismo que nosotros fotografiaríamos, sino que además no lo hacen como nosotros lo haríamos. Sus ojos se posan sobre nuestra sociedad, observándola desde otro punto de vista y representándola de otro modo.

Como los fotógrafos son niños que apenas sabían sostener una cámara, la mayoría de las imágenes no son técnicamente adecuadas. Muchas de ellas se acercan a la fotografía de familia, con métodos no demasiado precisos y errores debidos al azar. Esto sucede tanto en el caso saharauí como en el burgalés, pero es más evidente en el primero, donde el número de fotografías en las que sujetos u objetos aparecen cortados asciende al 16%, frente al sólo 2,5 % de las segundas. El porcentaje de fotografías nítidas apunta en la misma dirección,

pues sólo el 4% de las fotos burgalesas están desenfocadas, frente al 6% de las saharauis y, en todos los casos, esta falta de nitidez es accidental.

Podemos decir, entonces, sin temor a equivocarnos, que los niños del Sáhara no hacen fotos técnicamente perfectas, pero sí estéticamente interesantes. Porque los autores, de forma inconsciente, han sido capaces de trasladar su visión del mundo a sus modos de representación, y sus formas son tan poco convencionales, tan modernas, que hacen pensar en las vanguardias artísticas.

Desde el primer vistazo, la composición de la mayoría de las imágenes de la colección extraña a nuestros ojos. Son sin duda fotografías raras, representaciones que parecen responder a otra forma de entender el mundo: primerísimos planos que niegan toda proporción haciendo que los modelos se vean enormes, encuadres asimétricos, descentrados y poco o nada equilibrados, ángulos increíbles... La clásica concepción de la perspectiva apenas está presente, la ley de tercios se cumple en contadas ocasiones y el desorden prevalece sobre todas las cosas.

Atendiendo a las cifras vemos que, mientras el porcentaje de fotografías desproporcionadas en la lista de los niños de Burgos no llega a alcanzar el 1,5%, en la de los saharauis asciende al 25,5%. En el primer caso, además, la desproporción sucede porque los niños no parecen darse cuenta de que algo (una señal, una farola) se interpone entre la cámara y su modelo. En el segundo, sin embargo, lo que ocurre es que los niños se sitúan demasiado cerca o demasiado lejos de su objetivo, provocando que los pesos se distribuyan de forma desequilibrada. A pesar de que en ambos casos más del 90% de las imágenes sean asimétricas, sólo el 3% de las fotos burgalesas están descentradas, poquísimas, si las comparamos con el casi 20% de las saharauis.

Lo más significativo de todo es quizá que, como los niños viven en el desierto, en jaimas sin ventanas ni habitaciones, no entienden bien la idea de marco, interiorizada por los occidentales siglos atrás gracias a la pintura. Por eso sus retratos nunca están del todo encuadrados, como si eso no importara en absoluto. Por el mismo motivo, tampoco sus modelos aparecen centrados; y es fácil que la cosa, el animal o la persona fotografiados aparezcan cortados, relegados al fondo de la imagen, o en cualquiera de sus esquinas...

Justo al contrario que nuestros niños, que crecen abriendo y cerrando ventanas, cruzando puertas, habitando habitaciones cuadradas y, sobre todo, mirando pantallas. Desde bien pequeños, viven pegados a la televisión, al ordenador, al teléfono móvil, la a la consola... pantallas grandes y chicas, pantallas luminosas, que van influyendo en sus vidas sin que sean demasiado conscientes de ello. Quizá no lo sepan, pero esa arraigada costumbre de ver el mundo desde ahí, hace que lo real sólo les parezca significativo cuando aparece en esas pantallas. Como si la realidad únicamente pudiera creerse, entenderse, asimilarse convertida en ficción.

Un análisis estrictamente formal, en el sentido de morfológico, de las imágenes fotográficas de unos y otros corrobora esta idea de la ausencia de marco en las fotos africanas y su sempiterna presencia en las europeas.

Los ángulos de las imágenes saharauis, por ejemplo, son caprichosos y muchas imágenes muestran violentos picados y contrapicados. Debido a su corta estatura, es natural que los niños fotografíen a los adultos en contrapicado, pero el hecho de que algunos sean brutales tampoco parece molestarles. Como hemos dicho, los saharauis utilizan la cámara como una extensión de sus propios ojos, no fuerzan el encuadre, no piensan en el ángulo, no construyen escenas. Al contrario que los niños españoles, no buscan imágenes atemporales, sino instantáneas cuyo ritmo, cuya tensión son más fruto de la suerte que de la planificación.

Y los números vuelven a darnos la razón. Si los saharauis fotografían en picado en un 28% de ocasiones, los burgaleses lo hacen en un 3,3%. Los contrapicados de los primeros, por su parte, triplican los de los segundos (14% a 4%). Los saharauis, además, tienen una mayor tendencia a inclinar la cámara a la derecha o a la izquierda, en lugar de utilizar la posición normal, a saber, la vertical, formando ángulo de noventa grados.

La angulación de las fotografías, junto con el tipo de plano, responde también a dos de las preguntas clave surgidas al principio de la investigación: ¿cómo ven los niños saharauis nuestra sociedad?, ¿cómo la representan? Bien, pues, en picado, es decir, con admiración, se retratan a sí mismos, captan a sus abuelos, padres y madres de acogida, y muestran los edificios más altos, torres, iglesias, estatuas y, por supuesto, la Catedral de Burgos. En contrapicado, o sea, con una

cierta desconsideración, plasman animales (perros, gallinas, gatos), flores y cosas como vasos, tartas, piscinas o juguetes.

Pero esta explicación resulta, sin duda, algo simplista. No puede deducirse de estos datos un sentimiento de respeto o devoción por familias de acogida y monumentos burgaleses, y de desprecio por animales y cosas. Porque puede que la razón sea mucho más fácil todavía y que los niños, bajitos como son, apunten a lo alto para inmortalizar modelos grandes y, en vez de agacharse, decidan mirar hacia abajo para los pequeños.

En cuanto a los tipos de plano, lo más extraordinario de la comparación es la mayor cantidad de primeros planos y la menor cantidad de planos generales de las fotografías africanas. A partir de ahí, todo son coincidencias entre unas y otras.

Pero vayamos poco a poco. Para empezar los primeros planos, que constituyen prácticamente la mitad de las imágenes saharauis (el 48%), apenas suponen el 34% de las burgalesas. No obstante, los motivos de ambas son muy parecidos. En las burgalesas, vemos a los propios niños, a las madres, hermanos y mascotas, y también objetos cotidianos como juguetes, cromos, fotos, teléfonos móviles, ordenadores, libros... Ni un solo padre está retratado en primer plano.

Algo parecido sucede con los padres de acogida del grupo de niños saharauis, que sólo aparecen en primeros planos medios, unos planos un poco más alejados que los primeros que cortan la figura por medio del pecho. Esto es destacable porque, si sólo hubiéramos visto las imágenes de los niños musulmanes, seguramente hubiéramos caído en la tentación de atribuir esto a una mayor distancia, un mayor respeto, hacia los hombres. Al igual que los españoles, los saharauis reservan los planos detalle y los grandes primeros planos para ellos mismos, sus rostros, sus ojos; otros seres vivos como perros, árboles y flores, y algún que otro objeto cotidiano.

Los planos medios son los menos en ambos casos, un 27,5% en el caso saharauí y un 25% en el español. Aquí es donde los primeros retratan tanto a su familia de acogida (padres, madres, hermanos y abuelos) como a sus amigos saharauis. Y aquí es donde los segundos retratan a sus amigos del colegio.

Así, tomando la distancia física apreciada en las imágenes como metáfora de la distancia emocional, podríamos decir que los veraneantes extranjeros se sienten más cerca de sus familias de acogida, retratadas de cintura para arriba, que de sus vecinos y amigos saharauis, quienes aparecen sobre todo en planos americanos, cortados por debajo de las rodillas. Pero también podríamos decir que los niños burgaleses se sienten, entonces, más lejos de sus padres que de sus amigos, lo que a esa edad, todavía sería de extrañar... Lo que es seguro es que éstos dan la presencia de sus padres por descontada mientras que los saharauis saben que el verano pasará pronto y quieren llevarse las fotos de sus familias españolas para el recuerdo.

La diferencia más grande entre saharauis y burgaleses, sin embargo, está en los planos generales, que representan un 24% de las fotos de los primeros y un 41% de las de los segundos. En este punto, todos fotografían familias enteras, desconocidos y multitudes, sólo que donde los saharauis muestran vacas, perros, gatos, otros felinos enjaulados (tampoco es cuestión de acercarse mucho a los leones, por razones obvias), camiones, tractores, cosechadoras, caminos, carreteras, plazas, edificios, estatuas, campos de fútbol, canchas de tenis, árboles y playas; los burgaleses prefieren paisajes más reconocidos como la ribera del río Arlanzón, la Plaza Mayor, la Catedral o la Cartuja de Miraflores.

La razón de esta preferencia está, otra vez, en las convenciones, mucho más arraigadas en nuestros niños que en los del desierto. Porque es verdad, lo hemos comprobado, que los niños son niños aquí y en el Sáhara, pero también lo es que cada cultura marca importantes diferencias. Y las imágenes de los saharauis son imágenes hermosas, todo un descubrimiento, tanto por lo que muestran, pues sus motivos no son en absoluto cotidianos, como por el modo en que lo muestran, tan original, tan poético, en el sentido menos renacentista y más moderno de la palabra.

Referencias bibliográficas

- BÁRBULO, Tomás (2002): *La historia prohibida del Sáhara* Español. Barcelona: Destino.
- COLLIER, John (1986): *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- EWALD, Wendy (1985): *Portraits and Dreams: Photographs and Stories by Children of the Appalachians*, New York: Writers and Readers Publications.
- EWALD, Wendy (1992): *Magic Eyes: Scenes from an Andean Girlhood*. Seattle, WA: Bay Press.
- FYFE, Gordon and LAW, John (1988): *Picturing power: Visual Depiction and Social Relations*. London: Routledge.
- GARCÍA, Alejandro (2010): *Historia del Sáhara y su conflicto*. Madrid: La Catarata.
- HIGHT, Eleanor M., and SAMPSON, Gary D. (2002): *Colonialist Photography. Imagining race and place*. New York: Routledge.
- JENSEN, Erik (2005): *Western Sahara: Anatomy of a Stalemate*. Colorado: Rienner.
- MÚJICA, Bárbara (1993): Magic Eyes: Scenes from an Andean Girlhood. En: *Americas*, English Edition, vol. 45, no. 5, pp. 60-61.
- PAZZANITA, Anthony G. (2006): *Historical Dictionary of Western Sahara*. 3rd ed. Maryland: Scarecrow Press.
- PINNEY, Christopher and PETERSON, Nicolas (2003): *Photography's Other Histories*. Durham and London: Duke University Press.
- VISONÀ, Monica Blackmun (2001): The Sahara and the Maghreb. En: *A History of Art in Africa*. New Jersey: Pearson/Prentice Hall.

Imágenes saharauis





