

# **RELACIONES Y EMOCIONES**

Cuadernos Monográficos



*Rebeca*, de Alfred Hitchcock.

# **RELACIONES Y EMOCIONES**

Javier Gurpegui Vidal

Colección  
Cuadernos Monográficos



Volumen 3

 **GOBIERNO  
DE ARAGON**

## Relaciones y emociones

Volumen 3 - Colección de Cuadernos Monográficos *Cine y Salud*

Programa *Cine y Salud*

Diseñado por el Servicio Aragonés de Salud del Gobierno de Aragón

Con la colaboración de la Dirección General de Renovación Pedagógica

*Coordinadores educación para la salud*

Javier Gallego

Cristina Granizo

*Coordinador cine y educación*

Carlos Gurpegui

*1ª edición, septiembre de 2001*

Se permite la reproducción total o parcial del contenido de esta publicación sin expreso consentimiento del titular del copyright, siempre que dicha reproducción se realice con fines educativos y no comerciales. Archivo fotografías, copyright sus productoras.

© Javier Gurpegui Vidal 2001

© de todas las ediciones

Servicio Aragonés de Salud - Gobierno de Aragón

Cesáreo Alierta 9-11 - 50008 Zaragoza

Tel. 976 715 267 - Fax 976 715 281

E-mail: [cuadernos@cineysalud.com](mailto:cuadernos@cineysalud.com)

<http://www.cineysalud.com>

ISBN: 84-7753-887-5

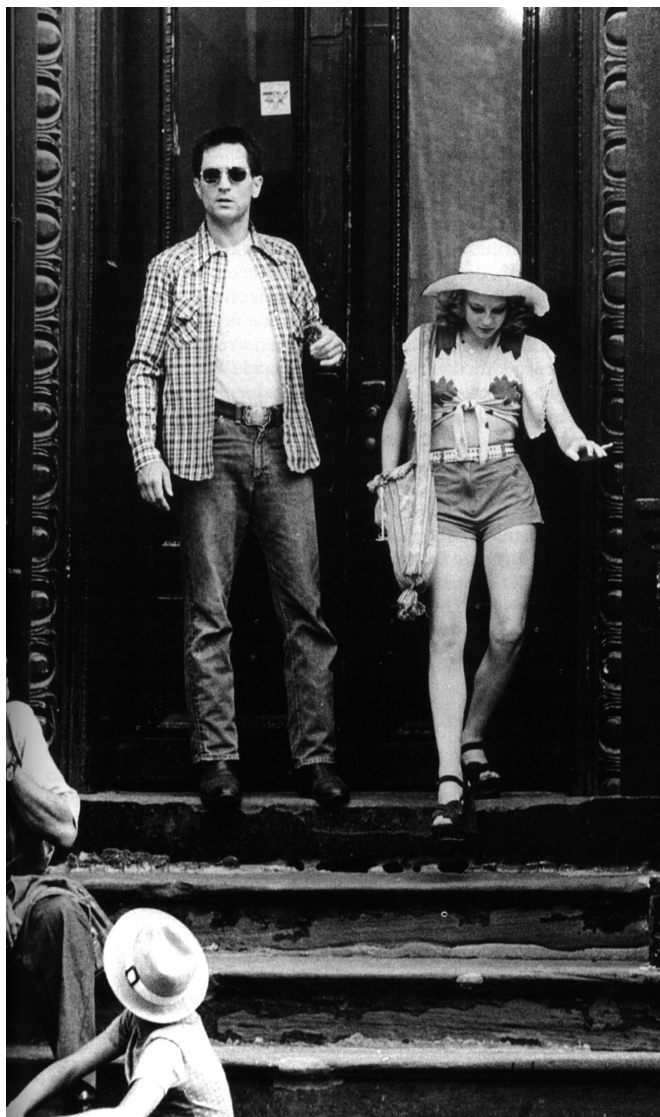
Depósito legal: Z-2831-2001

Impreso en Gráficas DOBLE COLOR, S.L., Tiermas 2 - 50002 Zaragoza

Impreso en España - *Printed in Spain*

“Nada es más falso en una película  
que ese tono natural del teatro que remeda la vida  
y calca sentimientos estudiados”

*Robert Bresson*



*Taxi Driver*, de Martin Scorsese.

## PRÓLOGO

En inglés la forma genérica de hablar acerca de las películas es llamarlas “movies”. Eso es el cine, un mundo de emociones, de sentimientos en acción, que se presentan en una pantalla y se reciben en una butaca. Por eso cuando decimos que una película tiene mucho movimiento, mucha acción queremos decir que es entretenida y cuando por el contrario decimos que es lenta, queremos señalar más o menos que nos ha aburrido.

### **Y el cine, ¿es o no es entretenimiento?**

¿Quién no se ha emocionado, quien alguna vez no ha reído, llorado, exaltado, aterrado e incluso quien no se ha levantado de su butaca en el cine? Nadie, porque el arte procura emociones y tal vez el séptimo arte ha logrado, en sus algo más de cien años de existencia, conseguirlas para todos como nunca lo habían hecho sus seis predecesores y por ello se ha ganado sin duda el apodo de “arte más universal”.

Las películas, hasta las documentales, no son otra cosa que un método para hacer llegar mundos de relaciones diversas al espectador y cualquiera puede aprender de ellas, ecológicas o sociales, si le enseñan a ver cine, o bien por sí mismo si logra abrir los ojos completamente y captar todo lo que el director, guionista, actores y demás quieren transmitir.

Relaciones de pareja, de grupo, de comunidad, incluso intergalácticas, han estado siempre presentes en la pantalla y a través de ellas el cine ha presentado la grandeza y pobreza de los seres humanos en todo tipo de situaciones interpersonales, presentándolas bien de forma fácil y complaciente, bien de forma crítica, con humor o acidez, e incluso con toda crudeza. Y ha mostrado, a su vez, las emociones que se originan ante esas diversas situaciones, de ahí el valor dado a los actores y las actrices encargados desde un inicio de transmitirlos.

Por eso del cine hemos aprendido y aprenderemos tantas cosas, tanto de él como en relación con él. Así un mal doblaje nos enseñó a toda una generación lo absurdo de la censura, censura que puede transformar en incesto un trío cuasi no consumado, o ha podido servir para que al cabo de los años a alguien recuerde su infancia, a través de todos los cortes que han tenido que padecer las sufridas películas, para lograr ser visionadas en países donde ha imperado la mas pacata de las culturas.

Aún así y pese a la caza de brujas, que no han existido pero haberlas “haylas”, en los cines hemos visto cómo una madre es capaz de casar a una hija embarazada con uno que es más rico que el padre y encima decírselo cantando o cómo dos maravillosas mujeres convertidas en hermanas pueden ser capaces de casi todo por rivalidad o incluso cómo volver loca a la propia esposa por cuatro perras de nada y cómo cualquier niño malcriado puede aprender educación si es capaz de aprender a pescar. En el cine hemos aprendido que vivir es bello y que también se puede vivir como uno quiera, y que detrás del mejor de los esplendores se escondía un tema tabú como es el incesto en las clases altas.

¿Hay quién dé más? No, sólo el cine seguirá dando más y gracias a sus buenos hacedores seguirá siendo adecuado a cada situación y momento. Qué cinéfilo no es capaz de recordar a modo de ejemplo, que “aceptar” ya lo enseñaban a decir para salir del cine mudo antes de para entrar en los programas de ordenador, o que si alguien tiene un padre clarinetista le gusta vivir a tope, o que cuando se quiere a alguien te crees todo lo que te cuenta aunque te esté envenenando. Como tantas veces se ha dicho, ir al cine puede ser útil hasta para explicar los principios básicos de la economía, porque resulta imposible ver una película gratis. Por lo menos el tiempo, las mágicas dos horas, lo pone siempre uno mismo.

Por eso el cine sirve unas veces para reflexionar a solas y otras para exponer y mantener en grupo opiniones diferentes y eso aunque llueva, porque siempre habrá un buen pórtico donde refugiarse hasta que pase el chaparrón. El cine por lo tanto enseña de y sobre las relaciones y puede utilizarse como base para la toma de posiciones sobre un hecho —argumento a su vez de la recién vista película—, para defenderlas con razonamientos frente a otras posiciones y tengo que decir que en general de forma educada. Así casi nadie habrá visto a dos personas gritándose como energúmenos a la salida del cine por mantener opiniones diferentes acerca de la bondad o no de lo visto.

Basándose tal vez en esa observación, un tanto empírica, o en el mero hecho de haber visto mucho cine siempre se han utilizado las películas como elemento de discusión y reflexión sobre la conducta humana tanto con fines educativos como terapéuticos.

Por tanto cualquiera que esté deseoso de saber de relaciones y emociones, que vea una buena película. Y es que el cine nos proporciona millones de tiros, de besos, de sensaciones y emociones. ¿Qué importa si finalmente un millón es un millón? ¿Qué importa si eso es finalmente entretenimiento?.

**Luis I. Gómez López**

Catedrático de Medicina Preventiva y Salud Pública de la Universidad de Zaragoza  
Director General de Ordenación, Planificación y Evaluación del Gobierno de Aragón

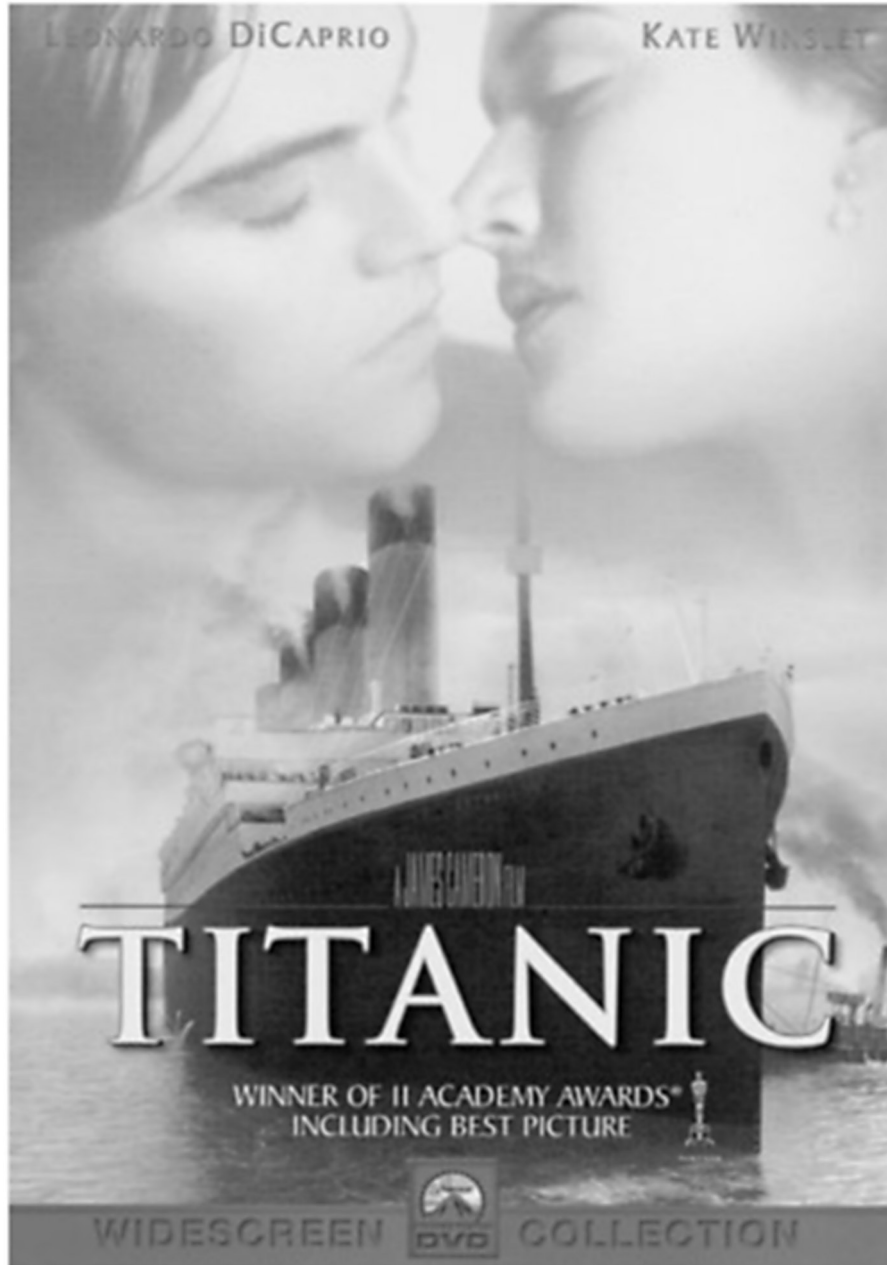




*La vida es bella*, de Roberto Benigni.

## ÍNDICE

11	1.- Introducción.
17	2.- Su protagonismo en el cine. La emoción primitiva. Los avatares de la identidad individual e intransferible. La identificación y su sombra. Las desviaciones del personaje clásico.
33	3.- Sus centros de interés. ¿El melodrama, el “género de los sentimientos”? Las fronteras del melodrama y de identificación. Los géneros “no-sentimentales”.
43	4.- Presencias en el cine del siglo XXI.
51	5.- Orientaciones y propuestas didácticas. ¿Qué hacer... en el aula (entre otros sitios posibles)? Implicaciones teóricas.
57	6.- Videografía y bibliografía.



*Titanic*, de James Cameron.

**T**odavía recuerdo la reacción admirada de algunas de mis alumnas de 4º de la E.S.O., incluyendo las más contestatarias, cuando hablaban de la película de éxito en aquel momento: *Titanic* (1998). Recuerdo también su gesto extrañado ante mis comentarios escépticos: que si un planteamiento argumental blandengue, que si los efectos especiales no lo son todo, que si los actores tenían poca consistencia, que si todo era una loa al sacrificio personal y a la dedicación profesional... En fin. Con el paso de los días, decidí dejar de hacer estos comentarios en público, sobre todo cuando comprobé que una buena parte de mis compañeros, de mis iguales en edad, quiero decir, compartían el arrobó ante el espectacular naufragio. Pero lo peor fue cuando un sector de la crítica especializada hizo lo mismo.

Ahora ha pasado el tiempo, y tengo más reflexionadas aquellas reacciones primeras. Las mías y las de la otra gente. En esta introducción voy a intentar poner por escrito esta reflexión, con la confianza de que sirva para aclarar los planteamientos generales que guían este trabajo. Por lo pronto, pienso que hice mal en callarme ante las opiniones contrarias. Parte del placer que proporciona una película procede del hecho de que a veces nos acompaña cuando hemos salido del cine, nos provoca un clima que sobrevive a las dos horas de su visionado, y que impregna la forma que tenemos de ver el mundo. Sin embargo, ese proceso no necesariamente se produce en soledad: de nuestro intercambio de impresiones con las otras personas surge también una determinada forma de recordar lo que en la pantalla hemos visto. O, mejor dicho, de construir su recuerdo.

¿De qué hablaban mis alumnas? Por lo pronto, era evidente que estaba teniendo lugar una identificación con el punto de vista de la pareja protagonista. Pareja cuya relación era mucho menos pastelera de lo que yo había insinuado. Rose de Witt Butaker, la joven interpretada por Kate Winslet, pertenece a una acomodada familia británica, pero no es un personaje pasivo, al que se le adjudique tan sólo la capacidad de amar. Es una mujer culta, capaz de apreciar la pintura vanguardista o de hacer comentarios irónicos sobre la relación entre Freud y la importancia dada por los hombres al tamaño... del barco. Es capaz de acompañar al pobre pero honrado Jack Dawson (Leonardo Di Caprio) en la lucha por sobrevivir al naufragio; superar las barreras sociales, no sólo queriéndole -que era lo que en cierto modo estaba previsto por las convenciones-, sino siendo "una más" con los pasajeros más pobres, bailando descalza con los emigrantes de la Tercera Clase, gesto de gran plasticidad subrayado por un primer plano que nos muestra en picado los pies de Rose moviéndose al son de la música.

Las convenciones actuales permiten que Rose y Jack mantengan una relación sexual, que por otra parte se nos muestra con una gran contención. Recordemos la lentitud del movimiento de cámara que nos muestra el desnudo de la muchacha. O esa ejemplar elipsis que nos sugiere el coito, a través de la mano que repentinamente se posa en el cristal de la carroza, empañado por el calor del trajín amoroso. Sexualidad sobradamente justificada para todos los públicos por la magnitud de la entrega. "Nothing on Earth could come between them", decía el *eslogan* (Kramer, 1998) de su estreno estadounidense. Nada en la tierra pudo interponerse entre ellos... porque el verdadero peligro estaba en el mar.

Finalmente, la identificación viene acompañada de la correspondiente no-identificación con el novio de Rose, Cal Hockley, y su estirado grupo social. Grupo del que se

burla otra millonaria, Molly Brown, interpretada por Kathy Bates, que al ser americana, se permite la perspectiva irónica de nueva rica que no tiene ninguna rancia genealogía a la que honrar. Sin embargo, a pesar de la empatía hacia el amor de los protagonistas, las primeras noticias del rodaje de *Titanic* llamaban la atención sobre su abultado presupuesto (se llegó a hablar de 250 millones de dólares) o lo sofisticado de sus efectos especiales. No en vano asistíamos en ese momento a un resurgir de aquel viejo cine de catástrofes de los años 70.

Durante el visionado de *Titanic*, los efectos especiales crean una sensación envolvente en el espectador: los amplios *travellings* aéreos al paso de la nave, la reconstrucción de la gigantesca maquinaria, el persistente ruido de fondo de los motores... todo ello favorece que, cuando llega el naufragio, en la segunda mitad de la película, estemos en condiciones de asistir a la experiencia visceral de una catástrofe en la que murieron 1500 personas, y que se nos muestra con un hiperrealismo que pasma. Hiperrealismo, por otro lado, enormemente "limpio" y homogéneo, que esquiva mostrar en primer plano los aspectos más cruentos y más viscerales de las relativamente pocas muertes que aparecen en pantalla. Finalmente, el sinfonismo de la banda sonora, la brillantez de la dirección artística, la minuciosa reconstrucción de los espacios, de la ropa y de los objetos, envuelven en una pátina esteticista incluso las escenas con los viajeros de Tercera Clase o la catástrofe en sí.

Todo este presentable *look* viene acompañado de una detallada reconstrucción histórica. A los puntos de vista descritos hasta ahora, el público incorpora ahora el placer de saber -o creer- que aquello ocurrió más o menos "así", y que estamos descubriendo los pormenores de la vida cotidiana en el Titánico y de un hundimiento histórico. Sin embargo, tanto la empatía emocional, como la experiencia sensorial y la adquisición de conocimiento tienen lugar a través de una narración que se nos despliega con inusual inteligencia en el cine comercial (si descartamos a Spielberg). Podemos adelantar un punto sobre el que más tarde volveremos: la narración es la instancia aglutinadora del resto de los elementos formales y significativos que proporciona la película. Al menos, en el cine tal y como en nuestra época lo entendemos.

La peripecia del Titanic nos es referida por el punto de vista narrativo de una Rose de Witt de 101 años, reclamada por un equipo de investigadores que rastrean los restos hundidos para que refiera el paradero de una famosa joya, propiedad del indeseable Cal Hockley. Como ya ha señalado la crítica (Kramer, 1998) los paralelismos entre el jefe del equipo Brock Lovett y el director de la película, James Cameron son evidentes: ambos rastrean en el pasado para rescatar su recuerdo. La joya viene a ser un *McGuffin*, una excusa para reconstruir la acción dotada de una simbología ambigua: por una parte es un regalo, y por otra es una mercancía preciosa. Al final de la película, Rose resuelve la ambivalencia devolviendo el objeto, del que ella es secreta poseedora, al mar.

El prólogo de 20 minutos y el epílogo de 7 que enmarcan la acción central contribuyen, además, a marcar una distancia, que separa el comienzo del final del siglo, la búsqueda mercenaria de una piedra preciosa con alta tecnología respecto al sueño -hecho de pesadilla- de la ingeniería naval, al servicio de un monumento faraónico a la modernidad. Una distancia algo melancólica se enseña del tono general de la película, dotado de un dramatismo muy atemperado y lleno de toques de humor. Sin embargo, esa distancia irónica, que encontramos también con frecuencia en muchas películas de Spielberg -recordemos el tono jovial de películas llenas de muertes, como *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993) o *El mundo perdido* (*The lost world: Jurassic Park*, 1997), con su correspondiente presencia infantil-, no acaba de conformar plenamente algo que pueda llamarse "mirada crítica". Es decir: estamos ante una película inteligente, pero no ante una película artísticamente satisfactoria, que nos aporte un conocimiento estético válido sobre el mundo.

Pero no pretendamos apurar determinadas cuestiones. El caso es que entendemos que *Titanic* no favorece ni propone una determinada mirada reflexiva sobre las cosas. Y que ésta puede perfectamente constituir una fuente de placer cinematográfico. ¿Cuáles son las características de esta *reflexividad*? En algunas ocasiones ésta nos viene propuesta por el mismo mensaje cinematográfico. Otras, es una elaboración de los espectadores y espectadoras. Empecemos por lo segundo.

Uno de los papeles de la enseñanza de los medios de educación es aportar instrumentos para la reflexión sobre los mismos. Evidentemente, la teoría y la crítica cinematográficas nos proporcionan puntos de vista muy importantes. Pero la educación no debe aspirar tan sólo a yuxtaponer los planteamientos más teóricos, las reflexiones más disciplinares, sobre la forma de expresión del alumnado. Como ya hemos señalado antes, el intercambio de impresiones en el que de manera informal intervenimos después de haber visto una película es uno de los referentes que contribuye a construir nuestra subjetividad ante los medios<sup>1</sup>. Y esto sirve tanto para nuestro alumnado como para la “gente leída”: siempre necesitamos el punto de vista de otra gente para construir nuestra comprensión del cine y de las cosas.

Este “intercambio informal” se suele llevar a cabo en los dominios del lenguaje coloquial, y entremezcla juicios de valor, narración de anécdotas, expresiones de gusto o disgusto, interjecciones, enunciados no verbales, planteamientos consciente o inconscientemente teóricos... Es decir: se trata de un discurso heterogéneo, que nos sirve para conformar ese red de significados donde se posa la obra de arte, la película. De esta forma el visionado de *Titanic* para mis alumnas consistía, por ejemplo, en celebrar el recuerdo de Leonardo Di Caprio, en la recurrencia narrativa sobre determinadas escenas, en el intercambio de bromas de tipo personal surgidas con la excusa de la película... A lo que no podemos aspirar el profesorado es a que cambien este discurso por el de la teoría cinematográfica. Entre otras cosas, porque nosotros y nosotras hacemos lo mismo en nuestra conversación cotidiana, sobre el cine o sobre otros temas, y tampoco mostramos nuestra disponibilidad para cambiarlo.

Entonces, la reflexión ¿dónde queda, si la teoría es un componente más? Por lo pronto, tengamos claro que la *reflexividad*, viene a ser la toma de conciencia de las propias condiciones de existencia y no se debe identificar con el discurso teórico. Dicho de otra forma: hay muchas formas de reflexionar<sup>2</sup>. Y como antes hemos dicho, una película puede construir en sí misma un discurso estéticamente reflexivo (y con ello no quiero decir solamente que “invita a la reflexión”). ¿Cómo comprender si no obras como *Deseando amar* (*In the Mood for Love/Huayang Nianhua*, 2000), de Wong Kar-Wai, en la que el melodrama clásico se nos reformula desde unas coordinadas espacio-temporales distintas a las acostumbradas por el cine de Hollywood (Hong-Kong, años sesenta), pero con la consciencia de quien se sabe narrador de una historia mil veces antes narrada, modulada ahora de distinta forma, con un preciosismo visual que produce un continuo extrañamiento, un extraño juego de cercanía y distancia respecto a los sabores y sinsabores de un amor adúltero?

---

<sup>1</sup> Gerard Vilar (2000: 143-171) nos ofrece unas reflexiones bastante oportunas, a propósito de la cuestión estética tal como viene abordada por los teóricos de la Escuela de Frankfurt, y más en concreto, por Jürgen Habermas. Para éste, en el momento histórico en el que la obra de arte deja de ser “evidente” y necesita ser explicada, surge un colectivo de expertos encargado de mediar entre el público y el artista, interpretando la obra como portadora de unos significados. En este sentido, para Habermas la tarea de la crítica es la de “producir” el significado de la obra, sin el cual ésta no puede ser comprendida. Sin embargo, como el mismo Vilar también observa, el entramado de significados con el que el público se enfrenta a la contemplación estética no siempre está organizado según la misma lógica que la crítica institucional. O sea: que no hace falta haber estudiado para gustar del arte.

<sup>2</sup> Para Casetti, la reflexión viene a ser una “explicación del discurso proporcionada por su propio proceder” (1989: 171). Es decir: el mismo lenguaje utilizado facilita la reflexión sobre sus propias condiciones de uso. Esto significa que la reflexión aplicada al cine no sólo es sinónimo de crítica o teoría, sino que también puede ser el mismo discurso del cine, si cumple unos requisitos.

Para que haya reflexividad en nuestra experiencia es preciso un discurso comunicativo, pero éste no necesariamente será teórico. Puede ser artístico, como hemos visto, o basado en ese heterogéneo discurso, donde la narración se entremezcla con las ideas, con el que construimos nuestra vida cotidiana. Por ello, es preciso que mostremos respeto hacia las formas de placer que el cine provoca en nuestro alumnado, al tiempo que entramos en diálogo con ese placer (Masterman, 1993: 251-253). ¿Por qué nos gusta lo que nos gusta? ¿Qué intereses ideológicos subyacen? Sabiendo en todo momento el placer narrativo no se puede estirpar, y que antes de entrar en una continua sospecha respecto a lo que nos gusta, es más fecundo entablar una dialéctica entre el gusto y la crítica teórica, de manera que el gusto se haga cada vez más autoconsciente.

Entrar en diálogo no sólo significa -que también- que el profesor o profesora comparta con el alumnado lo que a cada cual le gusta. También significa recurrir al instrumental teórico, tanto sobre la película como sobre su contexto de producción y recepción. Si, volviendo al caso de *Titanic* y al análisis que realiza sobre la recepción de la película Peter Kramer (1998) ponemos sobre la mesa las siguientes perspectivas, tenemos la posibilidad de enriquecer ese gusto cinematográfico hasta cierto punto ingenuo. Kramer plantea que no es nuevo en las películas de James Cameron<sup>3</sup>: el protagonismo de la mujer en un contexto de acción, como demuestra la presencia de Sigourney Weaver en *Aliens, el regreso* (*Aliens*, 1986), Mary Elisabeth Mastrantonio en *Abyss* (*The Abyss*, 1989), Linda Hamilton en *Terminator II, el Juicio Final* (*Terminator II: The judgement day*, 1991) o Jamie LeeCurtis en *Mentiras arriesgadas* (*True lies*, 1994). Sin embargo, *Titanic* apuesta por atraer a todos los públicos combinando el cine de efectos especiales con la importancia otorgada al drama amoroso en la película. Parecen quedar muy lejos los tiempos en los que Cameron era el guionista de *Rambo/Acorralado 2a parte* (*Rambo/First blood part II*, 1985).

Es muy arriesgado, como hace Peter Kramer (1998), vincular al público femenino con géneros como el musical, el drama y la comedia, y al público masculino con la acción. Sin embargo, como iremos comprobando el estudio del comportamiento de las audiencias puede resultar bastante interesante para comprender los fenómenos sociales alrededor del cine. Para Kramer, si la recaudación se incrementa progresivamente hasta el quinto fin de semana, se debe a que en un primer momento son los chicos jóvenes los que acuden al estreno, el 1 de Noviembre del 97, y sin embargo es el público femenino el que prolonga el éxito a largo plazo, asegurando la rentabilidad de la película. Así, las investigaciones sobre públicos de *Newsweek* señalan que el 60% de las entradas son vendidas a mujeres, y que el 45% de las mujeres de menos de 25 años vio la película más de una vez.

¿Cómo prolongar la lectura crítica de estas investigaciones? Es fácil ver en el caso de *Titanic* distintas estrategias del mercado hollywoodense para renovarse dentro de los parámetros de lo esperable, sorprender con distintas combinatorias de lo mismo de siempre: ahora, mezclamos el terror con la ciencia ficción; ahora, cine de catástrofes y melodrama romántico, y así sucesivamente... En lo correspondiente al alumnado, es preciso engarzar con su lenguaje y con su mirada también en lo relativo al cine, no confiar en que los subyugue nuestra erudición, o el despliegue crítico de nuestra revelación acerca de cómo "les comen el tarro" o cómo nos maneja el capital. Y en todo caso, si los subyugamos pero no les facilitamos la construcción de su propia mirada crítica,

<sup>3</sup> La situación se prolonga significativamente en el ámbito de la realidad y la intertextualidad si observamos la trayectoria de Kathryn Bigelow, directora de cine y mujer de Cameron hasta el romance de éste con la protagonista de *Terminator II, el Juicio Final*, Linda Hamilton. Como luego ocurrió con otras directoras -pienso en Mimi Leder, realizadora de la violenta *El pacificador* (*The peacemaker*, 1997)- las obras de Bigelow se apartan del característico "cine para mujeres" donde que la industria suele recluir al género femenino: ahí están para demostrarlo películas de acción como *Acero azul* (*Blue steel*, 1989) o *Le llaman Bodhi* (*Point break*, 1991) o de otros géneros con protagonismo activo de mujeres como el terror en *Los viajeros de la noche* (*Near dark*, 1987) o la ciencia-ficción en *Días extraños* (*Strange days*, 1995).

tampoco estamos avanzando. En este contexto, los planteamientos procedentes de la crítica y la teoría cinematográfica, que vienen en ocasiones acompañados de minuciosa información estadística, hechos históricos, análisis textuales, etc., son un instrumento más al servicio de la crítica, pero no la sustituyen.

El trabajo creativo en el aula con la tecnología y con la narración cinematográficas, el intercambio más o menos guiado de impresiones sobre los personajes que encontramos más cercanos a nuestra sensibilidad, sobre los valores que nos transmite la película o sobre lo que más nos ha gustado de ella son líneas de trabajo que deben acompañar al discurso teórico. De esta manera, como ya he mantenido en otro lugar (Gurpegui, 1999), la reflexión sobre la comunicación es un género más del discurso, como la narración o la poesía. Pero es un género que nos permite regular nuestra práctica de la comunicación. Mejoraremos nuestra competencia en los géneros metadiscursivos por medio de la práctica reflexionada, en situaciones significativas desde el punto de vista de la comunicación. Dicho en plata: comunicándonos con la otra gente.

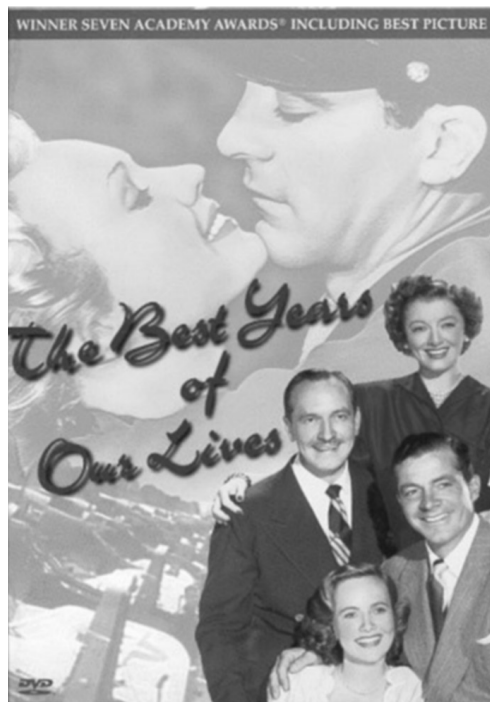
En un trabajo que ha servido de referencia a una buena parte de la crítica feminista sobre el cine, Laura Mulvey afirma que “[l]a destrucción del placer es un arma radical (...) Se dice que el análisis del placer o de la belleza los destruye. Ésta es la intención de este artículo” (citada por Masterman, 1993: 252). Esta postura, y otras semejantes, son muy fáciles de encontrar en el ámbito de la enseñanza, y suele cristalizar en la convicción de que la cultura que consume el alumnado no es adecuada. O sea: su rango no es alto. Prisioneros de un curioso *calvinismo*, sospechamos del placer, y encontramos mucho más adecuados términos como reflexión o análisis. Aunque en un momento dado, destruyan el placer. Aquí, sin embargo, vamos a intentar mantener una tensión, dialogando racionalmente sobre aquello que nos produce placer, como antes decíamos, pero con la convicción de que el placer estético es algo que debe ser no sólo conservado, sino defendido. A modo de recapitulación, hasta ahora aquí hemos establecido que las fuentes del placer cinematográfico del público son cinco (Plantinga<sup>4</sup>, 1994):

- La empatía e identificación con los personajes.
- La experiencia visceral ante el espectáculo.
- La adquisición de conocimiento.
- La comprensión de la narración.
- La mirada reflexiva y crítica.

Lo que el título de este trabajo, de una manera quizá poco precisa, llama *relaciones interpersonales* y *emociones* se puede identificar a simple vista con los dos primeros placeres, la empatía y el espectáculo. Y sin embargo, estas cinco formas se suelen dar entremezcladas, de manera que el placer se conforma como una realidad heterogénea, compuesta de dimensiones a las que se puede atender también desde el aula. Dimensiones que pueden enfrentarnos ante realidades psíquicas del ser humano, pero también estructurales de la sociedad en la que nos movemos. Ello implica que no sólo estamos operando con la realidad ideológicamente ambigua del placer o del sufrimiento, sino que también pueden contribuir a la alienación o emancipación de las personas y las sociedades.

---

<sup>4</sup> Reordeno y traduzco libremente la propuesta de Carl Plantinga, que viene expresada en estos términos: “My claim is that five sources of spectator pleasure in film are (1) orientation and discovery, (2) visceral experience, (3) empathy and character identification, (4) narrational structuring, and (5) reflexive criticism and appreciation”. Evidentemente, esta propuesta habría que matizarla, delimitando con mayor claridad las fronteras existentes entre un concepto y otro, sabiendo que, como decimos en el texto, estos procesos nunca se dan en estado puro.



*Lirios rotos, Los mejores años de nuestra vida, la escultura de Los esposos, Moscóforo y Retrato de Próculo y su esposa..*



El cine facilita la construcción de un determinado tipo de conocimiento, aunque éste no sea identificable con el de las disciplinas científicas convencionales. Lo cual implica, como veremos, que con el cine también aprendemos a sentir emociones y a relacionarnos con las demás personas. Con esta idea en mente, nos proponemos ahora ofrecer un panorama más o menos cronológico de las distintas modalidades con las que las sucesivas audiencias se han socializado, gracias al cine -o a pesar de él-, "en una forma de sentir". Esto implica, por un lado profundizar en la representación que el cine hace de los sentimientos y de las relaciones entre los personajes, en la emoción que en un momento dado puede sentir el público, individual o colectivamente.

Estas opciones de método nos llevan a otorgar vital importancia a las relaciones que como público establecemos con una instancia fundamental a estos efectos, a la que llamamos "personaje cinematográfico", que viene a ser el pararrayos que polariza la corriente de relación emocional que mantenemos con el cine<sup>5</sup>. Para ello, va a ser inevitable trascender la instancia del personaje, para encontrarnos con otras dos: el actor y la persona. Si no temiéramos que el cadáver de Ferdinand de Saussure se revolviere en su tumba, podríamos relacionar los vértices de este triángulo con los conceptos de *significado* (la psicología del personaje, o el conjunto de contenidos que asociamos con él), *significante* (el actor, entendido como soporte físico en el que reposa el carácter), y *referente* (idea de "persona" que subyace en cada uno de los modelos de comunicación cinematográfica).

### La emoción primitiva.

La mujer, apoyada en su codo izquierdo, el cabello en dos trenzas cayendo sobre sus pechos, curva exquisitamente la mano derecha acercándola a sus labios pulposos. A su espalda el hombre, igualmente recostado, barba en punta bajo la boca faunesca, abarca el talle femenino con su brazo derecho. En ambos cuerpos el rojizo tono de la arcilla quiere delatar un trasfondo sanguíneo, invulnerable al paso de los siglos. Y bajo los ojos alargados, orientalmente oblicuos, florece en los rostros la misma sonrisa indescriptible: sabia y enigmática, serena y voluptuosa.

Esta es la descripción que, a través de los ojos de un personaje, nos propone José Luis Sampedro de la famosa escultura *Los Esposos* (1993: 7-8), hallada en la necrópolis de Cerveti.

El anciano protagonista de *La sonrisa etrusca* se siente fascinado ante lo que se ha dado en llamar "sonrisa arcaica", expresión facial basada en la representación de la boca entreabierta y los labios formando un ángulo, que los etruscos heredaron del arte arcaico griego y que también encontramos en el rostro de las *korai*, jóvenes doncellas y los *kouroi*. Éstos eran figuras masculinas conmemorativas situadas en las tumbas y que, sin embargo, no eran retratos, ya que la individualidad venía dada por una ins-

<sup>5</sup> Conviene que precisemos algo el papel Murray Smith otorga a los personajes. Para este autor, "la tesis de este estudio es que los personajes son fundamentales en cuanto a los efectos retóricos y estéticos de los textos narrativos. Las estructuras del personaje son quizá la mejor forma en la que los textos narrativos buscan nuestro apoyo en lo relativo a los valores, las prácticas y las ideologías" (1995).

cripción en la base de la misma estatua como por ejemplo: “Detente y llora ante la tumba del difunto Kroisos, muerto por el violento Ares en primera línea de combate” (Boarman, 1997: 83).

Los *kuroi* presentan casi todos el mismo aspecto: desnudos, los brazos pegados al cuerpo, adelantan un pie, como si fueran a echarse a andar. La frontalidad, el geometrismo, la indiferenciación estilística y la serialización, todo ello nos hace pensar inevitablemente en lo que se ha identificado (Argullol, 1989: 38) como *arte sacro arcaico*: se trata de representar la creencia estereotipada de una comunidad, y no el “genio artístico” o la opinión personal del individuo. De hecho, la sonrisa arcaica es más el estereotipo, fuertemente codificado, de una sonrisa que su representación. Sin embargo, también se conocen variaciones enormemente significativas, como nos muestra el famoso *Jinete Rampin* (550 a. C) o el *Moscóforo* (570-560), o sea, el hombre que lleva un ternero sobre los hombros. Leves giros de cabeza, un progresivo relajamiento de la sonrisa, que desemboca en una especie de “jovialidad forzada”. Según nos dicen los expertos -los que leo en este caso son hombres- estas innovaciones, no necesariamente intencionadas, desembocaron progresivamente en esa “plenitud” que fue el realismo del arte clásico griego. En resumidas cuentas, y aunque no estamos muy de acuerdo con la expresión, “[l]a vida empezaba a ser un factor tan importante como la geometría” (Boarman, 1997: 86).

Habrà quien a estas alturas se esté preguntando las razones de esta reflexión. Por lo pronto, se trata de poner sobre la mesa la azarosa construcción de dos ideas fundamentales para nuestra labor: la representación del individuo humano, ese gran Yo en apariencia único e intransferible, y el papel de la emoción en el ámbito artístico. En segundo lugar, queremos utilizar este ejemplo para advertir contra los riesgos de contemplar el pasado proyectando sobre nuestra mirada del presente, de manera que lleguemos a la conclusión de que todas las circunstancias conducían a la situación actual. Según eso, el arte arcaico griego se iría “humanizando” -curiosa expresión- hasta representar algo parecido a la individualidad de la que disfrutamos ahora. O, llevado a nuestro terreno: la historia de la literatura nos llevaba necesariamente, desde la tosquedad monolítica del héroe épico, al personaje psicológicamente complejo de la novela moderna. Del Cid a Don Quijote. Que viene a ser lo mismo que pensar que el cine no encuentra su propia voz, hasta que deja de ser “primitivo” para convertirse en “clásico”.

Para ello, lo mejor que podemos hacer es estudiar las convenciones que nos proporciona el lenguaje del cine, que durante sus primeros años ensaya distintos caminos, alguno de los cuales tendrá posteriormente una mayor continuidad que otros. Puede que sea el de Noël Burch el intento más influyente, entre los intentos de sistematizar la lógica del lenguaje de este primer cine. Según este autor, las características fundamentales del cine en este periodo son (1987: 173):

- 1) Una iluminación más o menos vertical, que baña con perfecta igualdad el conjunto de campo que abarca el objetivo.
- 2) El carácter fijo de este último.
- 3) Su colocación horizontal y frontal a la vez.
- 4) La utilización muy generalizada del telón de fondo pintado.

Se trata de poner sobre la mesa la azarosa construcción de dos ideas fundamentales para nuestra labor: la representación del individuo humano, ese gran Yo en apariencia único e intransferible, y el papel de la emoción en el ámbito artístico.

5) Finalmente, la colocación de los actores, siempre lejos de la cámara, desplegados casi siempre en cuadros vivientes, sin 'escorzo', sin movimiento axial de ningún tipo.

La formulación de Burch ha sido ampliamente contestada. De hecho, tiene sus problemas y sus ventajas. Por un lado, el vocablo "primitivo" nos sugiere algo falto de entidad propia, anterior al cine maduro y auténtico. Algo parecido a las culturas que en la actualidad reciben el calificativo de "primitivas", como si todavía les quedara vivir el paso de la historia hasta llegar a ser algo parecido a lo que "Nosotros" somos ahora. Por otro lado, entendemos que la expresión "Modo de Representación Primitivo" intenta esquivar los peligros de considerar el cine clásico, de raigambre realista, como algo "natural", y eso es un error, ya que no se refleja la realidad, sino que se representa, se configura una imagen a partir de la idea que tenemos de ella. Además, Burch se esfuerza por delimitar las grandes líneas básicas de un conjunto de prácticas que consiste a la vez un sistema dotado de coherencia propia y en un momento de transición, caracterizado por la coexistencia de tendencias diversas y aun enfrentadas (Sánchez Vidal, 1992: 132).

Los primeros diez años del cine constituyen una tupida red de intercambios textuales (Dall'Asta, 1998), en la que la vida moderna se construye a través de multitud de formas cinematográficas. Estas formas, que más tarde se llamaron "géneros", reciclan referentes tan diversos como las noticias, el circo, la magia, los cuentos de hadas, los clásicos literarios, la ciencia o la religión. En un primer momento predomina lo que se llamó *nonfiction* ('no-ficción'), concepto que no equivale exactamente al *documental*, que surgiría más tarde. Dentro de la *nonfiction* entran las "crónicas de actualidad", vistas de grandes ciudades o de lugares exóticos, números de circo y de *music-hall*, curiosidades científicas, películas de trucaje... Sólo a partir de 1907-08 comienzan a predominar las películas con actores, que desembocarían en el cine clásico de ficción.

Un género de *nonfiction*, las *féeries*, nos puede servir para ilustrar cómo es un personaje primitivo. Se trata de la continuación de las *féeries* teatrales del siglo XIX, o sea, la exhibición de prodigios técnicos y escenográficos en el contexto de un escenario edénico, que representa a modo de telón de fondo un mundo imaginario de fantasía. Sus personajes son, asimismo, sobrenaturales: faunos, hadas o duendes. Un ejemplo bastante representativo puede ser la película de Méliés *Ilusionismo* (1904), en la que dos personajes chinos, hombre y mujer, realizan diversos números de magia basados en el trucaje cinematográfico. O bien *Alarde equilibrista* (*Equilibristes japonais*, 1904), de Segundo de Chomón, en la que otro grupo de personajes exóticos, también chinos, finge realizar los más complicados equilibrios, que no son otra cosa sino diversas evoluciones de los personajes sobre el suelo, filmadas desde una cámara situada en el "techo", por así decirlo, en posición cenital.

¿Qué tipo de personajes son éstos? ¿Qué tipo de relaciones establecen? ¿De qué "emoción" son portadores? Aún más, en las películas posteriormente consideradas como *pre-documentales*, los obreros saliendo de la fábrica, los viajeros en la estación del tren, la multitud que sale de la Basílica del Pilar de Zaragoza, el bebé de papá Lumière recorriendo la acera con paso vacilante... ¿pueden ser considerados "personajes"? Posiblemente haya quien apunte que no, que eso vendría más tarde, con la producción de películas que contaban narraciones clásicas, coherentes en sí mismas, y que como mucho nos podemos fijar en precedentes en apariencia muy rudimentarios, como los protagonistas de *L'Arroseur arrosé* [*El regador regado*] (1895), la primera película con argumento. En cierto modo, los personajes de los Lumière recuerdan a los del actual vídeo doméstico, es decir, configuran el documento curioso, sin pretensiones artísticas, de un pasaje de la vida cotidiana hecho objeto de *atracción*. Recordemos que parte del público de las primeras proyecciones acudía con el propósito de reconocer y reconocerse, entre las multitudes que desfilan por la pantalla.

El personaje del primer cine muestra la actitud de "actuar" directamente ante nues-

tra mirada, ante su público, mirando muchas veces sin el menor pudor al objetivo de la cámara, conservando en todo momento la frontalidad que guardan los actores en un escenario. Escenario que de alguna manera se conserva en el predominio del plano general, de manera que el primer plano, el que nos muestra el rostro, resulta muy infrecuente y, en todo caso, era percibido como perteneciente a la estética de lo grotesco: besos, estornudos... Por ello, a la hora de expresar las emociones, el rostro se encuentra vinculado al resto del cuerpo (Aumont, 1998: 68-72), ya que son la postura y el gesto los elementos más significativos, como había ya ocurrido, por ejemplo, en Japón, con las máscaras del teatro *No*, que ostentan una expresión neutra, de manera que la emoción se manifiesta con la totalidad del cuerpo.

Ahora bien, esos gestos, ¿qué "significan"? Para que algo sea signo debe referirse a un código de uso común. En cuanto al rostro, parece ser que el referente fueron las *fisiognomías*. A partir de rostro, se pueden extraer conclusiones sobre "la identidad personal, el sexo, la pertenencia familiar y racial, el temperamento y la personalidad, la belleza, el *sex appeal*, la inteligencia, la enfermedad, y, naturalmente, las emociones" (Aumont, 1998: 70). Así, hemos hablado de "personalidad" o "identidad", pero esta expresión no acaba de ser precisa para nuestro medio: el rostro del primer cine no pertenecía a una persona individual, sino que representaba *tipos* más o menos universales, conocidas por las personas implicadas en la comunicación: el pícaro, la muchacha indefensa, el malvado agresor... No debemos olvidar que el vocablo 'persona' procede de una voz etrusca, que 'máscara del actor' o 'personaje teatral' (Corominas, 1987: 454). Y que *Per-sonare* alude a la especial resonancia que la voz del actor producía en la máscara.

El espíritu de las fisiognomías es plenamente compartido por el estilo de interpretación teatral *melodramático*, que desde el siglo XVIII establece un repertorio de rígidas equivalencias, a la manera de un *diccionario*, entre cada emoción y el correspondiente gesto que la exterioriza. Así, según los manuales, la vergüenza y la desesperación se manifiestan por medio de "las manos cubriendo la cara o la cabeza hundida entre los brazos"; la *aflicción femenina (sic)*, por medio de "la mano en la mejilla o las manos a ambos lados de la cara"; aunque también había emociones como la correspondiente a la expresión "¡Socórreme, Señor!", que se exterioriza con "los brazos extendidos sobre la cabeza, en ocasiones con las manos enlazadas entre sí" (Pearson, 1992: 24).

Quizá sea François Lasarte (Pearson, *Op. Cit.*: 22-23), fundador de una academia teatral en París durante la segunda mitad del XIX, el teórico más influyente en los Estados Unidos, a través de un profesor de interpretación de fines de siglo, Steele MacKaye, que impulsa la primera escuela dramática de Nueva York y divulga los métodos de "observación de la naturaleza" del francés, según los cuales la postura era el espejo de la emoción. A lo largo de los últimos años del XIX y los primeros del XX esta tradición interpretativa de carácter, digamos, *histriónico*, se divulgó por los locales teatrales más populares, destinados a representar argumentos melodramáticos a precios asequibles. Alrededor de 1907-08 esta práctica entra en decadencia, pero pervive en los métodos de dirección de actores del cine.

Hemos señalado que estos personajes, más que fingir que mantienen una relación, muestran evidentes señales de dirigirse hacia la cámara, de procurar explícitamente un espectáculo dirigido al público. ¿Qué relación se puede establecer en minuto y medio, que es lo que duran las primeras bobinas? Estamos ante lo que Tom Gunning ha denominado *cine de atracciones*. Para este autor, en el cine de atracciones prima "el impacto sensorial o psicológico a diferencia de la absorción diegética, propia de la contemplación del cine de integración narrativa" (citado por Marzal 1998: 29). Cuando el actor mira a la pantalla, no siente el pudor de disimular ante su presencia, sino que está haciendo realmente explícita su presencia, como cuando un cantante se dirige hacia su público. De esta forma, podemos decir que el actor o actriz se "presentan", se muestran a sí mismos, más que representar una situación.

De esta forma, cada individuo se siente perteneciente a una colectividad denominada "público", reunida en una sala para compartir la experiencia visceral del espectáculo. Por ello, el término *atracciones* se hace especialmente polisémico: ya que alude al magnetismo que produce la imagen en detrimento de la narración, al tiempo que connota el carácter circense de la proyección. Por ello, en los primeros tiempos del cine en Japón se llega a disponer el proyector a un lado del escenario y la pantalla en el otro para que nadie se perdiera los detalles del proceso técnico (Elena, 1993: 5-6). Desde este punto de vista, el cine prolonga la tradición teatral más basada en que el público no sólo contempla el escenario, sino que acompaña y refuerza, se contempla a sí mismo (Deprun, 1998), por medio de la disposición de palcos en los laterales, o a través de la interacción con los actores. A lo largo de la segunda mitad del XIX, éstos representaban para la galería, haciendo un mayor hincapié en los "números" más impactantes, recibiendo ovaciones y reproches, e incluso repitiendo, como los *bises* de los conciertos, los parlamentos más exitosos (Pearson, 1992: 21).

Mucho se ha hablado del pánico sentido por los primeros públicos al contemplar la llegada del tren en la primera proyección. Tal como señalan algunas investigaciones sobre las audiencias finiseculares (Bottomore, 1999) probablemente la leyenda ha simplificado lo que en realidad ocurrió. Sí que existió una reacción de impacto ante lo que mostraba la pantalla, pero fue más significativa en las sociedades menos acostumbradas a los adelantos tecnológicos urbanos y occidentales. Situación que sirvió, por cierto, para ridiculizar como paletos incultos a la gente procedente del mundo rural. El uso propagandístico del pánico ante el tren incidía de nuevo en una característica de este primer cine: la atracción también estaba en la sala de proyecciones, y no sólo en la pantalla. Es decir, que la gente también iba a contemplar el anunciado pánico de sus compañeros de butaca.

Como ocurre ahora con los niños que contemplan los títeres, o con la gente que grita ostentadamente ante una película de terror. Aquí la emoción se intenta originar en el público, formado por individuos que se refuerzan unos a otros en sus reacciones.

En todo caso y, como se ve, los términos de la discusión son muy diferentes a los que encontraremos en más tarde. Como ocurre ahora con los niños que contemplan los títeres, o con la gente que grita ostentadamente ante una película de terror. Aquí la emoción se intenta originar en el público, formado por individuos que se refuerzan unos a otros en sus reacciones.

Durante el siglo siguiente, el cine seguiría explorando sus posibilidades, volviendo la cabeza con frecuencia hacia alguno de los horizontes prematuramente abiertos, y fenecidos sólo en apariencia. Pienso, sin ir más lejos, en el cine de dibujos animados, que frecuentemente presenta persecuciones, personajes "planos" y caricaturescos y un uso espectacular de la imagen característicos del cine primitivo. Con todo, y durante el predominio del cine de Hollywood en su etapa clásica, los actores ya no se dirigirán a la galería, sino que fingirán relacionarse entre sí y tener unos sentimientos que llegan al público por medio de nuestra identificación con ellos.

### **Los avatares de la identidad individual e intransferible.**

Si contemplamos la trayectoria histórica de eso que en las artes plásticas se ha dado en llamar "retrato" (Francastel, 1988), observaremos que esta supuesta reproducción de los rasgos físicos y psicológicos, presuntamente únicos e intransferibles, de una persona es un fenómeno que aparece y desaparece a lo largo de los siglos. Y no se trata

de una tendencia en la que las formas artísticas desembocan inevitablemente, en momentos de bonanza económica -cuando la gente se puede encargar un retrato- o dominio técnico. Cada ocasión presenta sus especificidades: el naturalismo de la época de Tutankamón; las representaciones de los emperadores romanos, destinadas a perpetuar el poder; el arte paleocristiano y su énfasis en la salvación individual; la aparición del donante en la misma escena de la que es *sponsor*, propia de la Edad Media; la expresión renacentista de la interioridad del retratado, la industria del retrato individual que arranca del siglo XVII y que llega hasta XX...

Habría que analizar la actual costumbre del retrato doméstico, fotográfico o no, como instrumento para la construcción de una identidad personal y familiar. Pero ciñéndonos a la expresión artística, es necesario que llamemos la atención sobre una circunstancia: en el arte, la representación de personas individuales aspira inevitablemente a tener un valor universal, que trasciende la mera reproducción de "Fulanito de Tal", o de "Conde-Duque de Olivares". Los rasgos y posibles preocupaciones del personaje de un cuadro o de una película nos importan en cuanto compartimos y negociamos con ellos una determinada sensibilidad, una red de referentes culturales que se modifica a través del tiempo pero que no se interrumpe.

Pongamos el caso del famoso fresco pompeyano denominado como *Retrato de Paquio Próculo y su esposa* (Museo Arqueológico de Nápoles, 50-75 d. C.), considerado como una de las cumbres de la técnica del retrato en Roma. Tanto el magistrado como su esposa, a la izquierda y derecha del espectador, respectivamente, nos miran, al tiempo que sujetan en sus manos instrumentos relacionados con la escritura, símbolo de un alto nivel cultural. Ella lleva el pelo recogido, y unos bucles caen sobre su frente; él, de aspecto latino, tiene una barba de días. Sus ojos grandes, la delicadeza de los trazos, la postura tranquila, todo ello nos sugiere un clima de serenidad y saber. ¿Qué es más intenso, el convencimiento de que dos personas que realmente existieron nos contemplan desde una distancia de veinte siglos, o el soporte artístico que impulsa en nosotros una determinada vibración estética? Probablemente, sin este último, el conocimiento de que el señor Paquio y señora existieron nos aporte bien poco, ya que lo estético en este caso trasciende lo meramente informativo. Si el matrimonio posara más risueño, su sonrisa no sería nada etrusca. Así se entiende la respuesta de Miguel Ángel cuando alguien le reprocha que los retratos de los Medici para la *Sagrestia Nova* no guardan relación con sus modelos: "¿Qué importará dentro de mil años el aspecto que tenían estos hombres?" (Gombrich, 1991: 99).

Se ha dicho (Dyer, 1998: 40) que en su primer momento el cine era un "espectáculo plebeyo", con sus cambios repentinos, emociones violentas, escenas fantásticas... En un momento dado -se dan distintas fechas, alrededor de 1912- el azar se sustituye por el realismo y la motivación psicológica de los personajes. Emerge algo parecido a héroe novelesco: un individuo que se representa como concreto y realmente existente, que se nombra exactamente igual a como se nombra a la gente en la vida cotidiana (Dyer, 1998: 119). Ello supone que además tiene vida autónoma, psicológicamente compleja, dotado de vida interior, impulsado hacia la acción por unas motivaciones reconocibles para el público, consistente pero dinámico, ya que puede evolucionar a lo largo de la narración y con una personalidad claramente diferenciada respecto a su entorno y respecto al resto de los personajes.

En la narración clásica no se excluyen las intenciones y objetivos de colectivos de personas, lo que podríamos llamar causalidad social o de grupo, pero siempre subordinada a la individual.

Al igual que hemos hecho con el primer cine, el personaje correspondiente al estilo clásico va ligado a una determinada forma de estructurar la narración, que podemos sistematizar en los siguientes cuatro rasgos globales (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 1-94):

a) Se ha dicho que en el primer cine la acción se encuentra impulsada por una *causalidad inmediata* (Pearson, 1992: 54), en la que la narración motiva la elección de un personaje u otro, y no al revés, de manera que si se trata de fingir juegos de magia ante la cámara, elegiremos un personaje ilusionista, capaz de llevarlos a cabo, procurando además que se adorne con una indumentaria lejana y exótica, como por ejemplo, oriental. Sin embargo, en la narración clásica, la acción se encuentra sujeta a una *causalidad mediada* por el carácter de los personajes, que no pueden reaccionar de manera gratuita e inmotivada por muchas vueltas que dé la historia. Por ello, la narración mueve empujada por la *causalidad psicológica*, esto es, por el impulso que los objetivos individuales del personaje promueven en el mundo narrativo.

En la narración clásica no se excluyen las intenciones y objetivos de colectivos de personas, lo que podríamos llamar *causalidad social o de grupo*, pero siempre subordinada a la individual. De hecho, en el cine clásico, acontecimientos históricos como las revoluciones parecen exentos de causas humanas, como si se tratara de una catástrofe naturales (Pierre Sorlin, citado en *Op. Cit.*, 1997: 14). En este marco, se suelen establecer dos líneas de acción, una de las cuales es el romance heterosexual, y la otra, una subtrama independiente distinta.

b) A pesar de retratar personajes dotados de una identidad individual, los personajes del estilo clásico aspiran a ser coherentes y definidos con claridad. Se tipifican por su ocupación, edad, género e identidad étnica. Esta tipificación tiene una concreción visual, en elementos externos fácilmente apreciables por el público: diálogo, gestos, acciones, maquillaje y vestuario, etc... La coherencia no elimina la posibilidad de evolución a lo largo de la película, teniendo siempre claro que para el público es fundamental la "primera impresión", de manera que se nos debe informar de cualquier cambio psicológico que sufra el personaje a través de algún indicador externo.

c) En el estilo clásico, la representación del tiempo y del espacio se someten a la lógica narrativa de las relaciones causales, muchas veces por encima de los condicionantes que impone la verosimilitud. Tengamos en cuenta que son variados los esquemas que organizan la información narrativa (Bordwell, 1996: 36): no sólo está la motivación *realista* (lo que se cuenta debe ser verosímil), sino también la *composicional* (se justifica el acontecimiento narrado en función de su relevancia respecto a las necesidades de la historia), la *genérica* (que se basa en las exigencias del correspondiente género cinematográfico) o la *artística* (la película debe llamar la atención sobre sus propias cualidades plásticas). Los tres primeros esquemas se refuerzan mutuamente en el cine clásico, aportando a la narración una apariencia de verosimilitud. Así, si en un *musical* un personaje se pone de repente a cantar y a bailar al son de una música externa a la acción, ello atenta contra la verosimilitud, pero se acepta como una de las convenciones del género.

d) A pesar de la prioridad que mantiene la causalidad psicológica sobre la verosimilitud, el resultado final debe producir en el público la sensación de que se trata de una *narración transparente*, esto es, de que no existe un artificio provocado por un grupo de personas que ha realizado una película, que pueda hacer sospechar de su imposibilidad. Al público se le exige que construya la historia a partir de unos "errores de inferencia" más o menos consentidos, que le llevan a otorgar credibilidad a lo que en la pantalla está ocurriendo. De esta forma, aunque el público en general sea consciente de que está contemplando una pantalla, de alguna forma finge creer que lo que en ella se ve es real, ya que los personajes, sus movimientos, sus voces, etc... resultan analógicos respecto a los de la vida cotidiana. El resultado final es que el mundo narrado, *diegético* viene a ser, durante unos momentos, equivalente al real.

En realidad, las fuentes literarias de este nuevo personaje no sólo son novelísticas. El cine clásico también toma como referencia fundamental el teatro (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997). Aunque las cuestiones relacionadas con el realismo o la verosimilitud en la representación se remontan hasta las reflexiones de Aristóteles y Platón, aquí nos vamos a ceñir ahora a las relaciones entre el actor y su personaje. Y para ello tomaremos la tradición realista que arranca de mediados del siglo XIX, tanto en narrativa como en teatro. Entre las distintas recomendaciones que a lo largo de la historia se han dado para conseguir la verosimilitud interpretativa, tenemos la exhortación que el joven Hamlet dirige a la compañía teatral que va a poner en evidencia el crimen de su tío, en el acto tercero de la tragedia (Shakespeare, 1992: 371-73):

Ajustad toda la acción a la palabra, la palabra a la acción... procurando además no superar en modestia a la propia naturaleza, pues cualquier exageración es contraria al arte de actuar, cuyo fin -antes y ahora- ha sido y es -por decirlo así- poner el espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde. Y esto sin exageraciones en un u otro sentido (...) Si de actores a los que he visto en escena -a los que he oído elogiar, ¡y mucho!- que no teniendo -y seré discreto al expresarme ni acento de cristianos, ni su traza, ni la de pagano u hombre alguno se pavonean y gritaban de modo tal que llegué a pensar si no se trataba de aprendices de la naturaleza, y no de hombres, pues que tan detestablemente imitaban a los humanos.

Pero para la cuestión que ahora nos ocupa, quizá sea más conveniente remitirnos a la fecha de 1865, momento en el que se estrena la obra de T. W. Robertson *Caste*, y que inicia una tímida propuesta de lo que se llamó *teacup realism* ('realismo de taza de té') ya que pretendía repesnar la cotidianeidad doméstica de las clases acomodadas (Pearson, 1992: 31 y ss.). Evidentemente, respecto a la novela, el realismo teatral mantiene unos rasgos específicos, impuestos, por lo pronto, por las peculiaridades del medio. Aunque la voluntad del realismo teatral también era la de "reflejar la realidad" por medio de argumentos verosímiles, la coherencia de los personajes o el cuidado en los detalles escénicos, el *realismo novelístico* poseía un especial interés por los personajes complejos y multidimensionales con el que el teatro marcaba distancias. Como luego nos ocurrirá con el cine, la dimensión visual del teatro conduce inevitablemente a caracterizar a los personajes en función de su aspecto externo, por medio de signos que el público pueda aprehender con fácilmente.

Esta importancia de la dimensión visual ha conducido a que los métodos interpretativos en la conformación del cine clásico en Hollywood hayan transcurrido por unos derroteros muy precisos. Ese realismo o, mejor dicho, *verosimilitud* se gesta en un momento histórico en el que se precisa por una parte otorgar al nuevo medio un rango lo suficientemente digno que lo diferencie de las exageraciones plebeyas del melodrama popular americano. Por otro, consolidar un régimen de representación más apto para moralizar, para cohesionar bajo la tutela de los valores estadounidenses a un público culturalmente heterogéneo, que crecía día a día con la llegada de nuevas remesas de inmigrantes, cada cual con su lengua y costumbres. El minuto y medio que duraban los rollos en el cine primitivo, con los recursos expresivos disponibles en aquel momento, no posibilitaba la transmisión de unos valores de forma suficientemente inequívoca. Era preciso *narrar una historia*, y no sólo *mostrar unas imágenes*.

El caso concreto de un pionero del medio, como es David Wark Griffith, nos puede ilustrar las contradicciones y tensiones de este proceso. El estudio de Roberta E. Pearson, al que estamos aludiendo, se centra en la evolución del estilo interpretativo de los actores de las obras que dirige Griffith para la productora Biograph entre 1908 y 1913. La investigación de esta autora detecta por un lado el agotamiento, a la altura de 1912, del código de interpretación que en el anterior apartado llamamos *histriónico*; por otro, la progresiva consolidación, a partir de 1908, de una serie de características que, sin dejar de convivir con las de la etapa anterior, configuran lo que se ha dado en llamar



*código verosímil*, estilo interpretativo centrado en la lógica interna del personaje, que ya no se refiere a un repertorio gestual, sino a un conjunto de expectativas culturales sobre cómo las personas individuales se comportan en situaciones particulares de la vida real (Pearson, *Op. Cit.*: 56).

Ya no se aísla el gesto, sino que forma parte de un continuo. La lógica de este continuo se basa en el proceso por el cual los actores y actrices se ponen en constante situación de decidir qué es lo más apropiado para un personaje individual en una circunstancia precisa. Un instrumento importante para ello fue el ejercicio de la introspección para construir al personaje. Durante el romanticismo ya se había trabajado sobre la actuación considerada como la exteriorización de una "sensibilidad personal". Es la misma idea que retoma más adelante Konstantin Stanislavski, que sistematiza en su método de dirección de actores determinadas apuestas desarrolladas a lo largo del siglo XIX en favor de impulsar en el público una ilusión de "naturalidad". De esta forma, los personajes se hacen depositarios de unos sentimientos elaborados a partir de la introspección personal en su propia subjetividad de los actores y actrices. Este es el precedente más directo del "método" desarrollado por Lee Strasberg en el *Actors' Studio*, donde aprenden interpretación Marlon Brando, James Dean o Montgomery Clift, vinculadas, como se ve, a una imagen pública de estrellas y a unos personajes dotados de un fuerte carácter.

Volviendo a Griffith, es preciso señalar que, aunque es evidente el nexo entre su trabajo de dirección y los planteamientos de Stanislavski (Forza de Paul, 1999), estamos ante una encrucijada en la que coexisten distintos planteamientos. Los personajes orientales de *Lirios rotos* (*Broken blossoms*, 1919), por considerar un momento en el que el código verosímil se encuentra suficientemente asentado, se definen a través de una forma de caminar especialmente lenta y una postura encorvada que connota humildad o perfidia, según se trate del "chino bueno", o "chino malo". La muchacha interpretada por Lilian Gish, por su parte, refleja el desamparo con su andar vacilante y la dejadez de su forma de sentarse en el escalón de su casa. En *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, 1914), los protagonistas blancos, cercados por la agresiva población afroamericana, festejan con gestos desmedidos y, en todos los sentidos de la palabra, "teatrales", la llegada del Ku-Klux-Klan.

De hecho, y como iremos viendo, una cierta heterogeneidad de planteamientos no abandonará ni al cine clásico, ni al de Hollywood, hasta la descomposición postmoderna de la narrativa tradicional. Narrativa que se siguió configurando paralelamente al estilo interpretativo. Una mayor movilidad de la cámara había hecho frecuentes los planos americanos de los actores desde 1909, pero sería el primer plano el que permitiría mostrar los resultados de un determinado método interpretativo que intenta otorgar densidad psicológica al personaje. El primer plano de la cara permite el reconocimiento de la personalidad individual de la estrella, una mayor introspección en el personaje e incluso una determinada forma de empatía, como indican las investigaciones de Carl Plantinga (VV.AA., 1997). El cuerpo como totalidad pierde importancia respecto al rostro, auténtico transmisor de la corriente sentimental que se genera entre público y personajes<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Primeros planos como el del beso, que en un primer momento tiene un papel de atracción visual -*The kiss* (1896)-, con el paso del tiempo, sin perder su carácter espectacular, se incorporan a una narración en la que se encuentran al servicio de unos personajes individuales (Vojkovic, 1995). En el lapso de tiempo que va desde 1910 hasta la primera postguerra mundial, y según las investigaciones de Robin A. Larsen (1995), el lenguaje del cine cine, y sobre todo determinados elementos como el primer plano de los personajes, contribuyen a una "normalización de las emociones", a una educación sentimental de amplios sectores de público que accedían a la contemplación de la pantalla. La heterogeneidad de propuestas anterior queda ahora desbancada en beneficio de una estandarización, no sólo de las formas cinematográficas, sino también de las formas de comportarse, sentir y aparentar.

## La identificación y su sombra.

En esta educación sentimental de las grandes masas, vuelve a aparecer un concepto clave, *identificación*, y conviene ahora que nos detengamos en él durante unos cuantos párrafos<sup>7</sup>. Al igual que el placer, la identificación ha sido uno de los principales sospechosos de los análisis críticos. No en vano constituye un elemento fundamental para el régimen de representación dominante en el cine durante mucho tiempo. De forma intuitiva, todo el mundo tenemos una cierta idea de lo que implica. Podemos decir expresiones como “me identifico contigo”, para dar a entender que comprendemos un sentimiento de la otra persona, o que le apoyamos en sus acciones u opiniones. En el ámbito cotidiano de nuestra experiencia del cine, podemos decir, por ejemplo, “*Eyes Wide Shut* (2000) me deja frío”. Y, curiosamente, suele significar que no nos gusta o no nos parece una buena película. De alguna forma, asociamos el placer cinematográfico a la emoción generada por la empatía con una película o unos personajes. Lo que denota hasta qué punto somos público educado en las convenciones del cine clásico.

Aquí definiremos *identificación* como la experiencia de ponerse en el lugar del personaje, de manera que se tiene la sensación de sentir sus mismas emociones y de compartir las mismas experiencias (Beneden, 1998). Jean Deprun (1998) ha comparado esta experiencia con la emoción que nos produce seguimiento de un partido de fútbol, en el que apoyamos a uno de los contendientes. Bajo estas ideas tan generales se pueden desarrollar procesos muy diversos, que han sido estudiados poniendo en relación a los personajes con las estrellas cinematográficas. En el contexto específico del visionado de la película, la identificación puede tener poca intensidad, basada en la mera afinidad emocional. Se trata de un acercamiento impreciso que nos implica levemente con el personaje. Sin embargo, la identificación puede ser intensa. En un estudio realizado en los años sesenta por Leo Handel, una mujer afirma: “Esas actrices que he mencionado son fabulosas. Me hacen sentir la emoción que les recorre por todo el cuerpo. Me siento como si fuese yo mismo la que estuviese experimentando en la pantalla lo que ellas hacen” (Dyer, 2001: 34).

Otra investigación, centrada en la relación de las audiencias femeninas con las estrellas de los años 40 y 50, señala que las distintas formas de identificación van desde quien constata con devoción la distancia entre la estrella y su propia persona hasta quien la considera un modelo deseable, e incluso salvar esa distancia hasta llegar a ser como la estrella (Stacey, citado por Beneden, 1998). Sin embargo, también nos interesa para nuestros propósitos saber lo que ocurre en ese ámbito difuso que es la vida cotidiana, cuando hemos salido de la sala. También aquí hay distintos grados de intensidad, desde la imitación física de los gestos y la apariencia, hasta la *proyección*, fenómeno menos frecuente, por medio del cual las experiencias de la vida personal acaban siendo fuertemente mediadas por la idea que se tiene de la estrella que se admira, de manera que el individuo se acaba preguntando cómo reaccionaría la estrella en esta o aquella circunstancia (Dyer, 2001: 34-35).

Sin embargo, estos procesos se circunscriben en exceso al ámbito de las *estrellas*, y un personaje es exactamente lo mismo. Por lo pronto, la identificación con un personaje siempre tiene lugar en unos contextos más amplios: una historia, un género... en los contextos que la película establece y en los contextos que llevamos con nosotros

<sup>7</sup> Para no hacer esta reflexión innecesariamente densa, reflexionemos sobre otros aspectos más complejos desde una nota al pie. En el campo de la teoría, el concepto de identificación tampoco es nuevo. Presenta una compleja genealogía (Smith, 1995) que puede rastrearse desde la noción aristotélica de *catarsis*, la idea decimonónica de *empatía*, o la más específicamente freudiana de *identificación*. El umbral entre los siglos XVIII y XIX parece ser un periodo crucial, de nacimiento de una nueva sensibilidad, como atestigua la elaboración del concepto de *simpatía* por parte de Hume o el de ‘suspensión de la incredulidad’, de Coleridge. También la sociología ha atendido desde su punto de vista esta “constelación de ideas”: ahí tenemos la idea de “la comprensión desde dentro” de Max Weber o la subjetividad abordada desde planteamientos más bien estructuralistas como los de Pierre Bourdieu.

cuando acudimos a contemplarla (Perez, 2000). Es decir, a pesar de lo intenso -y enfermizo- del fenómeno de la proyección, la identificación no es lo mismo que la *identidad*. Se produce en función de unos intereses concretos que los individuos llevan consigo, y que pueden variar según el momento vital, e incluso convivir de forma contradictoria. Por lo pronto, no es lo mismo sentir una cercanía más o menos basada en que sentimos simpatía por un personaje, que aprobar su proceder desde el punto de vista ético, o compartir algunas de sus ideas. Como vamos a ver ahora, la identificación es algo complejo y muchas veces, dinámico y contradictorio.

William Wyler, en *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, 1946) nos narra la historia de tres veteranos de la Segunda Guerra Mundial, así como la de sus correspondientes familias. Con todas sus diferencias, estos tres hombres comparten el sentimiento de inadaptación a la vida civil, y la sensación de que no se comprende el sentido de su experiencia. Sin embargo la distinta circunstancia personal de cada uno -el marinero sin manos en espera de casarse (Harold Russell), el joven en crisis matrimonial (Dana Andrews), el maduro padre de familia (Frederic March)- les lleva a tener distintas preocupaciones, que les conducen incluso al enfrentamiento, como ocurre entre March y Andrews, a propósito del romance del segundo con la hija del primero. De alguna forma, todos se muestran débiles y torpes en algún momento, pero por encima de todo, la comprensión que muestra Wyler en su mirada favorece la sensación de cercanía por parte del público. Cercanía, pesar de los sentimientos encontrados y las diferencias de criterio con las que cada uno se enfrenta a la vida.

La identificación con un personaje siempre tiene lugar en unos contextos más amplios: una historia, un género... en los contextos que la película establece y en los que llevamos con nosotros cuando acudimos a contemplarla.

Dos momentos fundamentales, al comienzo y al final de la cinta, refuerzan esta mirada. De alguna forma, se trata de dos *fiestas* que favorecen una especie de *catarsis*, una efusión de los sentimientos reprimidos hasta entonces en el ámbito de las conveniencias sociales: la borrachera de la primera noche en casa y la boda del marinero. Podríamos citar otros ejemplos, como la impresionante escena en la que, en silencio, sin elipsis alguna, el minusválido es ayudado

a vestirse por su padre. Así es como una forma narrativa clásica sirve para armonizar sentimientos y opciones vitales distintas y encontradas, modula un juego de identificaciones de naturaleza heterogénea.

Sin embargo, hay un episodio significativo: el transeúnte filonazi que en la barra del bar de los grandes almacenes le dice a que han sido engañados, que los Estados Unidos habían elegido el enemigo equivocado (refiriéndose a Hitler). El enfado del marinero y el puñetazo que le propina Dana Andrews -y que desencadena su despido- muestran el límite más claro a esa difusa armonía que en cuestiones de ideología política muestra la película. Un consenso, que alude a que la guerra "también tuvo su sentido", tan evidente para los personajes y autores de la película que ni siquiera se enuncia, de no ser por este encuentro. Y es que la ideología se nos presenta impregnando la narración, y sobresaliendo de vez en cuando -o no- de forma más explícita.

Alejándonos de lo que propiamente se llama cine clásico, estas contradicciones producen una inestabilidad en los personajes que plantea sentimientos encontrados en el público. En *Taxi driver* (1976), por ejemplo (Perez, 2000), conocemos la totalidad de la narración desde el punto de vista de Travis (Robert de Niro); sentimos a veces una cierta lástima por él, en algún momento incluso simpatía. Cuando comienza su relación con Cybill Shepherd incluso tenemos esperanzas de que la cosa prospere. Pero cuando en su primera cita la lleva a un cine *porno*, sentimos una inquietante mezcla de com-

pasión y rechazo. No sabemos si reprocharle sus pocas "habilidades sociales" o acompañarle en su soledad. E incluso podríamos compartir la reacción airada de Cybill. En esta línea, y refiriéndose a la tragedia de *Edipo rey*, Noël Carroll ha dicho: "Como espectadores, tenemos lástima; como participantes, tenemos miedo" (citado por Perez, *Op. Cit.*).

Puede que al lector o lectora le parezcan algunas de estas precisiones excesivamente teóricas, poco prácticas de cara a trabajar en el aula el mundo emocional y relacional a partir del cine. Sin embargo, toda práctica tiene una teoría más o menos implícita. La poca amplitud de miras sobre el proceso de construcción del personaje cinematográfico tiene bastante relación con la idea de "persona" que manejamos en la vida cotidiana. Aunque esta relación no es directa, no nos resistimos a cuestionar algunos de los sesgos, ampliamente compartidos por sectores de la crítica, en los que incurrimos los enseñantes. Así, es frecuente cuestionar el valor cinematográfico de una película porque los personajes no tienen "profundidad psicológica" o son "de una sola pieza". Como si una mala químicamente pura como es Bette Davis en *La loba* (*The little foxes*, 1941) fuera por ello menos creíble desde el punto de vista estético. Y tampoco es raro escuchar, por otra parte, a gente cercana quejarse de una película porque "no tiene argumento".

Es más. A continuación vamos a pasar brevemente revista a distintas propuestas que pretenden ser alternativas a la identificación que favorece el personaje clásico. Es decir: el cine clásico no sólo es una realidad heterogénea, sino que existe posibilidad de contrarrestar de alguna forma una determinada situación desde dentro del propio medio. Si a lo largo de nuestra reflexión hemos hecho hincapié en el proceso histórico de lo que podríamos llamar "educación sentimental de las audiencias", no ha sido por afán erudito, sino para tomar conciencia de que aquello que produce la gente -el cine, por ejemplo-, también puede ser modificado por las personas.

### **Las desviaciones del personaje clásico.**

En 1919, el teórico y director de cine Lev Kuleshov inició una serie de experimentos alrededor del montaje cinematográfico que le llevaron a descubrir lo que más tarde la manualística ha denominado "efecto Kuleshov" (Belton, 1999). Se trataba de alternar, entre diversas tomas cinematográficas (un tazón de sopa, un niño sonriendo, un cadáver...) el primer plano del rostro inexpresivo del actor Ivan Mozhukhin. El plano del actor era idéntico cada vez; lo que cambiaba la imagen intercalada entre cada repetición. Pues bien: lo curioso era que el público veía en Mozhukhin una expresión distinta después de cada imagen: de hambre después de la sopa, de ternura después de contemplar al niño, de tristeza después del cadáver. Es decir: manifestaba una tendencia a relacionar los distintos planos situados de forma contigua, de manera que acababa elaborando un significado distinto para sucesivas proyecciones de la misma cara. Tan importante debió resultar el protagonismo de este actor, que en un principio el fenómeno recibió el nombre de "efecto Mozhukhin".

En otro experimento posterior, Kuleshov montó una secuencia con planos tomados en espacios y tiempos diferentes: un hombre sentado, una mujer caminando, una puerta, una escalera y una mansión. Como era de esperar, el público otorgaba un determinado sentido espacial y temporal a la secuencia, y decidía que el hombre y la mujer se iban a encontrar de forma inminente en la puerta de la mansión. Aunque se ha señalado el más que posible carácter apócrifo de la experiencia denominada "efecto Kuleshov" (Pearson, 1992: 157), para nuestro trabajo, las reflexiones de este autor soviético nos van a resultar útiles por dos razones. En primer lugar, y contemplando los temas que hemos desarrollado hasta ahora, porque intentan reflexionar sobre la lógica del montaje a la hora de construir una historia. Incluyendo las "historias clásicas", que for-

jaron Griffith y otros pioneros. Incluyendo también ese personaje clásico a cuyo nacimiento hemos asistido.

Sin embargo, la comprensión interna y sistemática de la narración clásica también posibilita su cuestionamiento crítico, no sólo desde el plano de la teoría, sino también desde la misma *praxis* del cine. Desde el mismo acto cinematográfico, incluyendo en él tanto la creación como la recepción de la obra. Por ello, vamos a profundizar en algunos trabajos de autores de la vanguardia soviética que, como el mismo Kuleshov, se dedicaron simultáneamente a hacer cine y a reflexionar activamente sobre el medio, como es el caso de Vslevolov I. Pudovkin, Dziga Vertov o Sergei M. Eisenstein.

En una línea semejante a Kuleshov, Pudovkin (Woo, 1994) considera que el director cinematográfico “nunca mira al actor como un ser humano real”, ya el rodaje y el montaje de la película “trocean” su interpretación, seleccionan las tomas más satisfactorias de la repetición de los sucesivos ensayos y tomas, elaboran, en definitiva, una realidad distinta respecto a la supuesta introspección que, según Stanislavski, es el eje fundamental de la actuación. Para Pudovkin, la forma de rodaje del cine diluye la importancia de la inmersión que el actor lleva a cabo “dentro” del personaje, en

Para Pudovkin, la forma de rodaje del cine diluye la importancia de la inmersión que el actor lleva a cabo “dentro” del personaje, en beneficio de ese demiurgo de la obra que es el director.

beneficio de ese demiurgo de la obra que es el director. Igual que en el cine clásico, esta concepción de la interpretación conlleva nuevas posibilidades de presentar los personajes ante el público, de insertarlos en un nuevo tipo de narración, que es lo que hace el documentalista Dziga Vertov.

En *El hombre de la cámara (Chelovek s Kinoapparatom, 1929)*, de Vertov, un camarógrafo registra la vida cotidiana del pueblo soviético. Su peripecia nos es narrada sobre la pantalla de cine de una sala atiborrada de público popular. El auténtico protagonista es la colectividad: los personajes que pasan por la calle, que trabajan en los talleres, practican deporte, se hacinan en las playas, se desperezan en el lecho, mueren y paren ante la cámara. Nada sabemos de la “vida interior” de este protagonista colectivo; sí que percibimos su potencialidad simbólica y poética. Sus cuerpos se nos muestran

con frecuencia confundidos en el anonimato de la gran ciudad, acelerado y retardado por los distintos ritmos impuestos por la cámara, fragmentado en medio de una red de metáforas visuales que aparentemente “cosifican” esa unidad inalienable del ser humano. De esta manera, la persiana de un establecimiento mientras sube se encadena con unos dientes que se cepillan. Y sin embargo, la sensación resultante no es de frialdad, sino de un pujante vitalismo, un canto al activismo de una sociedad revolucionaria. ¿Cómo es posible esto?

La crítica más o menos directa al trasfondo conservador y “burgués” del personaje clásico, es una de las constantes de la vanguardia soviética. Por lo pronto, el cine clásico era contemplado como un sucedáneo de las obras literarias consagradas por la posteridad, más que una forma de aprovechar las especificidades que ofrece el cine. Por ello, en un artículo muy significativamente titulado “La importancia del cine sin actores” el mismo Vertov moteja de “limpiabotas del cine” a los directores adaptaciones literarias o de películas de gran espectáculo, frente a los “zapateros” del auténtico cine, que no se limitan a lustrar lo que otros han hecho, sino que fabrican cine desde su base. En el mismo artículo este autor aclara contra quién dirige sus dardos: “El desarrollo de la cinematografía está dictado únicamente por unas consideraciones de beneficio. Y no hay nada sorprendente en que el gran comercio de los films-ilustraciones de novelas, de romances y de seriales pinkertonianos haya deslumbrado a los productores y les haya atraído a él” (Romaguera y Alsina, 1985: 44).

De la misma forma, en un famoso artículo sobre el teatro obrero del *Proletkult* (Romaguera y Alsina, 1985: 76-79), Sergei M. Eisenstein diferencia entre el teatro narrativo figurativo ("ala derecha" del teatro de contenido revolucionario) y el teatro de atracción-agitación ("dinámico, excéntrico: ala izquierda"). Ahora bien, este "montaje de atracciones" de Eisenstein, ¿tiene algo que ver con el "cine de atracciones" propuesto por Gunning? Para el autor soviético la atracción es "todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y materialmente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final" (*Op. Cit.*: 77). Este planteamiento parece implicar que Eisenstein propone una determinada aplicación estética y política de un sistema de representación que de alguna manera cercano al momento estudiado por Gunning. Aplicación de intencionalidad revolucionaria, ya que para el soviético el espectáculo no desemboca en la visceralidad, sino en un proceso calculado y experimentado que conduce a una conclusión ideológica.

Nótese que la expresión "montaje de atracciones" explicada por Eisenstein se puede referir tanto al montaje teatral (puesta en escena de una obra de teatro) como al montaje cinematográfico (unión de fragmentos de los materiales filmados en un todo coherente que llamamos "película"). Adviértase, además, que no estamos tan lejos del cine "sin actores" de Vertov. Recordemos de nuevo del protagonismo de la multitud, ahora en *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925), en la que el supuesto protagonista (hablando en terminología clásica), el marinero Vakulinchuk, moría a poco de estallar la rebelión. En esta obra, el juego del montaje con los ritmos, los temas y las metáforas visuales -que llegarían a hacerse más intelectualizadas en *Octubre* (*Oktiabr*, 1925)- configuran unos personajes dialécticamente definidos a partir de su lugar en la acción, de la estratégica fragmentación de los rostros y los objetos que termina conformando un todo superior, en el que el espectáculo plástico se ha hecho Revolución. Con el paso de los años, el antinaturalismo del director soviético terminaría mutando en el gesto ritual, en la cadencia casi litúrgica, de su obra maestra inacabada, *Ivan el Terrible* (*Ivan Grozny*, 1944-48).

La "conclusión ideológica" de la que habla Eisenstein no debe entenderse como mera consigna, o como sinónimo de obra de "tesis". Estamos muy cerca de los planteamientos de Bertolt Brecht, magistralmente expuestos por su amigo Walter Benjamin: "lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta" (1975:130). Dicho de otra forma y llevándolo a nuestro terreno: el cine narrativo-figurativo, o sea, el que cuenta una historia acompañada de aspiraciones a representar verosímelmente cómo es la realidad, genera unos automatismos, por los cuales la identificación emocional obstaculiza la mirada crítica sobre la realidad aludida en la obra. De hecho, en el cine de Griffith no sólo se alarga la duración de sus películas, sino también de las escenas, que ahora se componen de tomas largas, justamente lo opuesto al montaje de tomas cortas propuesto por Pudovkin (Rins, 2001: 52). De la misma manera que la dramaturgia brechtiana elimina "la compenetración con la suerte conmovedora del héroe" (Benjamin, 1975: 36), el hecho de mostrar los entresijos de la construcción del personaje, como hace la vanguardia soviética, descompone la coherencia aparentemente indiscutible y universal de la persona y su psicología.

A partir de la Segunda Guerra Mundial, el término *vanguardia* cae en desuso, quizá por su tono militante, y gana puntos el vocablo *experimental*, más vinculado a la exploración de caminos insospechados, al riesgo del palo de ciego. Quizá uno de los ejemplos más radicales de cine experimental nos lo ofrezcan las películas rodadas por Andy Warhol. En *Beauty number 2* [*Belleza nº 2*](1965), Edith Sedgewick, amiga del pintor, sobre una cama y en ropa interior, bebe, fuma y habla durante 62 minutos con otros dos miembros de la "factoría Warhol", Gino -en calzoncillos- y Chuck -fuera de campo, nunca vemos su imagen-. La conversación parece no tener rumbo: hablan de los perros

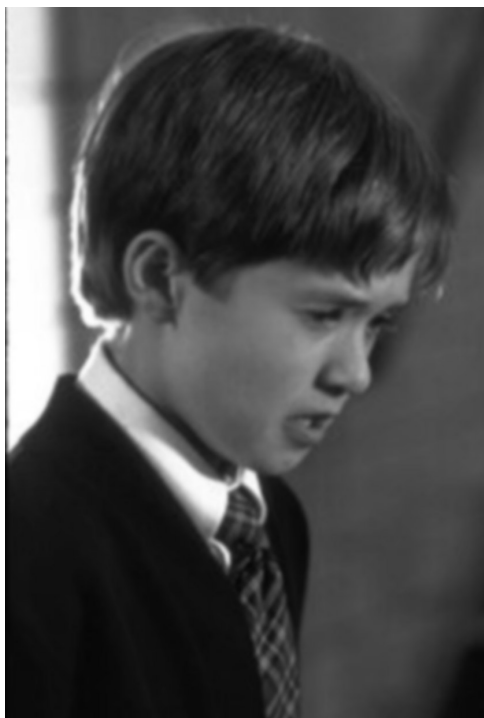
que deambulan por la habitación, sobre sus propios apellidos, sobre los pendientes que lleva Edith... A pesar de su brevedad, la película se hace francamente dura de ver. La inexistencia de un hilo dramático al modo tradicional favorece la configuración unos personajes nada sólidos, que más bien parecen un símbolo del azar, de la banalidad de la existencia plasmada en un diálogo errático.

Pero el planteamiento puede hacerse más extremo. En *Sleep* [*Sueño*](1963), Warhol filma durante seis horas y media a su amigo John Giorno. No contento con ello, amplía posteriormente el metraje hasta las ocho horas, que parece ser la duración más adecuada para una cabezadita. En *Eat* [*Comer*](1964), contemplamos el rostro del artista Robert Indiana, meterse en la boca, masticar, tragar y sentir los efectos de un hongo alucinógeno durante 39 minutos. Todo se nos muestra en un solo primer plano. Indiana no mira a la pantalla; más bien mantiene su mirada dirigida hacia la izquierda de la pantalla, hacia afuera del campo de visión. Esos 39 minutos ¿contribuyen de alguna forma a la introspección psicológica sobre la persona de Indiana? ¿Nos aportan alguna información sobre su forma de ser? ¿Crean alguna tensión, en el sentido clásico de la palabra, "dramática"? Evidentemente, no. Más bien contribuyen a su descomposición. Diluyen el significado tradicional que podemos asociar al concepto de "persona" o "personaje"<sup>8</sup>.

Igual que la identificación del cine clásico es una realidad compleja, los estilos interpretativos *antinaturalistas* cristalizan en realidades formales e ideológicas muy distintas. Así, el director Paul Schrader prefiere utilizar la expresión "estilo trascendental" (1999) para englobar a directores tan distintos como Bresson, Carl Theodor Dreyer o Yatsujiro Ozu. Para Schrader estos autores tienen en común la voluntad de representar la trascendencia evitando caer en el psicologismo de unos personajes naturalistas, o en unas formas narrativas lastradas de una voluntad documental que pueda "distraer" el laborioso proceso de representación de lo esencial de la existencia humana.

Por ello, las películas de Ozu presentan frecuentes "tiempos muertos", en los que no pasa nada, y en los que ni siquiera aparecen los personajes, que por otra parte miran directamente a la cámara, como si su interlocutor en el diálogo fuéramos nosotros. Por ello, en su voluntad por representar el vértigo metafísico de la existencia, Dreyer nos representa en *La palabra* (*Ordet*, 1955) el milagro de la resurrección con una lógica depurada de sus elementos accidentales, muy diferente a la del cine de estampita o al espectáculo bíblico "made in Hollywood". Por ello a Bresson le interesa la abstracción, no los accidentes históricos de cada conflicto, la aventura de las "almas". De esta forma, tareas tan mundanas como escaparse de la cárcel -*Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné a mort s'est échappé*, 1956)- o, sencillamente, el oficio de carterista -*Pickpocket* (1959)- se convierten en depuradas reflexiones sobre la condición humana. Las palabras del mismo Bresson, nos refuerzan la idea de escapar a la versomilitud psicológica: "la interpretación del actor despista al ojo (...) Nada de psicología (de aquella que no descubre más que aquello que puede explicar)" (citado por Filмотeca Nacional, 1977: 209-210). No estamos tan lejos de esa "serialidad" del arte arcaico, de la que antes hablábamos, en apariencia tan "inhumana".

<sup>8</sup> ¿Hasta qué punto la disolución del personaje clásico desemboca en el más descomprometido *nihilismo*? Evidentemente, es un riesgo, y sin embargo, como se ha dicho, "[l]a narrativa experimental a veces describe la acción de tal manera que rompe esta conexión entre la acción y los estados intencionales que son su contexto y origen" (Bruner, 1997: 155-56). Lo cual implica que el comportamiento reconocido como normal desde el punto de vista estadístico puede ser objeto, digamos, de *deconstrucción*, separando sus piezas para volver a unir las. Este proceso facilita -pero no garantiza, atención- una nueva mirada sobre los temas tradicionalmente tratados por el cine, al mantener en suspenso los mecanismos tradicionales de producción de las emociones y de la identificación en el público.



Barrio, El sexto sentido y Te querré siempre.



El título de este apartado resulta en cierto modo redundante, ya que en casi todas las películas se da una representación u otra del mundo emocional y de las relaciones interpersonales; ya que, como hemos visto, y por una razón u otra, el “personaje” es una de las instancias más indiscutibles del cine actual, sobre todo de ficción. Si además pensamos en la relación emocional que la película mantiene con el público, puede afirmarse que siempre, por exceso o por defecto, se establece un vínculo, cálido o frío, cercano o distante, alrededor de este eje.

Sin embargo, si atendemos a las características del cine clásico, hemos señalado la recurrente aparición del romance heterosexual, así como el avance de la acción gracias a los deseos e intenciones de los personajes. Y la existencia del romance nos conduce inevitablemente a la creación de una *familia*. Tanto la pareja heterosexual como la familia vertebran temáticamente una buena parte de las ficciones clásicas del cine. En parte, puede haber razones de tipo formal, ya que la familia ofrece un microcosmos que permite presentar una gran variedad de caracteres y reflejar el paso de la Historia de una manera bastante plástica, sin salir de las paredes de una mansión o de las calles de una ciudad. Pero afirmar que sólo hay motivos narrativos para este protagonismo, sería engañarse.

Cuando el héroe debe atender a otra peripecia de naturaleza distinta a la relación romántico-familiar, el amor encuentra obstáculos, y es preciso justificar esta carencia desde dentro del argumento. De ahí viene la tendencia del vaquero solitario a “sentar la cabeza” con la hija del rancharo, o el correspondiente tono nostálgico cuando debe partir en solitario, porque el romance no se ha podido consumir. Lo mismo ocurre en el cine negro, aunque de manera algo más traumática (Harvey):

... la familia sirve para legitimar y ocultar la sexualidad. Aunque el matrimonio es el único espacio donde es autorizada la sexualidad, curiosamente (...) no se presenta más que muy raras veces al padre y la madre como “partenaires” sexuales, sobre todo en los filmes de los años cuarenta donde la censura no toleraba más que dormitorios con camas individuales (...) Un último aspecto que entra en juego a través de la representación de la familia es el del amor romántico (...) El objetivo del amor romántico, que aspira siempre a una pasión de por vida, es la familia, que debe servir de punto de conclusión y realización de toda historia de amor. Y si una historia de amor feliz debe conducir ineludiblemente a la estabilidad emocional del matrimonio, lo que caracteriza precisamente al cine negro es que se articula en torno a la destrucción o ausencia de amor romántico y familiar. (Harvey, 2001).

Hay que pararse a pensar para dar con películas cuyo entramado relacional se basa en otro tipo de institución, como la amistad, y casi siempre, en el horizonte, se dibuja la familia que pudo haber sido y no fue, o que algún día será, o que nos espera en la aldea: *Las amigas* (1978) -me refiero a la película feminista de Claudia Weill-, *Barrio* (1998), *Dersu Uzala* (1974)... Pero el reduccionismo no sólo opera entre distintos tipos de relaciones interpersonales, a favor del núcleo familiar, sino que también funciona a partir del hecho de considerar la interpersonal como la única relación posible. Lo que hemos llamado *causalidad social*, es decir, la acción impulsada por grupos o colectivos en el seno de una sociedad, resulta algo muy secundario en Hollywood, de manera que fenómenos políticos como las revoluciones, adquieren las características de catástrofes naturales. Todas estas circunstancias nos conducen a pensar en una inevitable *psicologización* de la acción dramática clásica, es decir, a reducir cualquier ten-

sión ideológica o social en el mundo narrado a un conflicto interpersonal entre personajes.

Los núcleos temáticos en los que toda esta realidad cristaliza son muy variados, y mucho más si pensamos en cine experimental o de vanguardia. En el libro de Silvia Rins (2001) encontramos una propuesta global de análisis, tanto temático como formal, interesante a este respecto. Sin embargo, a lo largo de los próximos apartados, vamos a ir pasando revista a la situación de algunos *géneros cinematográficos*, sobre todo dos casos tan antitéticos como el *melodrama* y el *terror*, pero también haremos alusión a la comedia o al cine de acción. No se trata de ser exhaustivos, sino de comprender las tensiones a las que se encuentran sometidas las distintas constantes temáticas, como la pareja, la familia o la niñez.

### ¿El melodrama, el “género de los sentimientos”?

“Todas las familias felices se parecen unas a otras; cada familia desdichada lo es a su manera”. Así arranca *Ana Karenina*, de Leon Tolstói (1990: 9). Desde el punto de vista del “sentido común” cotidiano ¿es que acaso no podemos pensar en distintas formas de ser felices? Evidentemente, sí. El bienestar psicológico no es el *Nirvana* que unos cuantos comparten de forma plenamente transferible. Sin embargo, desde el punto de vista de la narración clásica, se entiende perfectamente la necesidad de un obstáculo para la felicidad, y de los consiguientes problemas, conflictos, etc., que al ser afrontados generan eso que se llama “aventura”. La ausencia de problemas implica también la ausencia de una tensión que favorezca el desarrollo de la acción e, incluso en ocasiones se asocia a una determinada adscripción ideológico-social: “[l]a felicidad es, en definitiva, un tema burgués” (Mainer, 1983: 22). Pero no nos adelantemos; comprobemos el funcionamiento de estos procesos ciñéndonos a lo que podría ser una *genealogía del melodrama*.

En la segunda mitad del siglo XVIII comienza a perfilarse un nuevo género en el espacio vacío que separaba la comedia de la tragedia. En un principio fue denominado “género serio”, en oposición a los géneros clásicos, en apariencia inadecuados para representar los problemas del momento. Sus adversarios conservadores le dieron el apelativo despectivo de “género lacrimógeno” (*genre larmoyant*). Sus defensores, entre los que se encontraba Denis Diderot, le dieron el nombre de “drama” (Altman, 2000: 22). En cuanto a su etimología, así como el vocablo *comedia* procede del tipo de canción asociada a festividades (*komoïdos* < *komos*, ‘festividad’ + *aiodos*, ‘canción’), y la *tragedia* se asocia en un principio a los machos cabríos (*tragoidia* < *tragos*, ‘chivo’ + *oide*, ‘canción’) (*Op. Cit.* : 82), *drama* procede del latín tardío *drama*, *-atis*, tomado a su vez del griego *drama*, *-atos*, donde significa ‘acción’ o ‘pieza teatral’ (Corominas, 1987: 221).

Pero nos interesa ahora la trayectoria del *melodrama*, más directamente enraizada a simple vista con el medio cinematográfico, y que procede de la combinación del vocablo griego *méllos* (‘canto acompañado de música’) y de *drama*. Si bien el adjetivo “dramático” se usa con frecuencia para realzar el impacto que nos causa la representación de una determinada escena, sea o no de ficción (“el dramatismo de estas imágenes...” se suele decir en los telediarios), *melodrama* adquiere relativamente pronto unas connotaciones negativas. Así, ya a mediados del siglo XIX está documentado ya su uso en castellano como sinónimo de ‘pieza dramática caracterizada por incidencias sensacionales y groseros procedimientos emotivos’. Sin embargo, un siglo antes, en el siglo XVIII, *melodrama* es sencillamente un ‘pasaje ejecutado por la orquesta, que expresa los sentimientos de un personaje en escena, mientras éste habla’ o, sencillamente, ‘cualquier diálogo acompañado de música’ (*Op. Cit.* : 389).

Las razones históricas de esta etimología se remontan al Renacimiento, momento en el cual el conde Giovanni Bardi (1534-1612), congrega a su alrededor un grupo de filósofos, poetas y músicos. Aunque se ha atribuido a este mecenas la creación de un tipo de obra que aunaba la música y la interpretación de actores (Monterde, 1994a: 56), este impulso parece deberse más bien a la influencia de otros humanistas florentinos. Los miembros de la "camerata" de Bardi preconizaban una nueva unión de música y poesía, al modo de la recitación lírica practicada en la antigüedad grecolatina (*O Mundo de Merlin*, 2001). Aunque el grupo de Bardi no llevó a la práctica estas ideas, las últimas décadas del siglo XVI asistirían a distinta suerte de ensayos que desembocarían en lo que fue conocido con el nombre de "ópera".

Pero fue Jean-Jacques Rousseau, con su *Pygmalion* (1765) el que escindió claramente el género operístico de lo que más tarde se denominó 'mélodrame', en el que la música precedía al recitado (Monterde, 1994: 56). Su voluntad de exaltar la sentimentalidad hicieron al filósofo ginebrino buscar inspiración en la música y el teatro italianos. Es en este punto de la exposición donde podemos enlazar con el *drama*, esa "tierra de nadie" entre la comedia y el tragedia. La Revolución de 1789 trajo consigo el

Como género utilizado para la expresión de los sentimientos, el melodrama no es una "unidad de destino en lo universal", una constante que atraviesa la historia de nuestra civilización y que unas generaciones heredan de manera incólume de las otras.

encuentro entre el melodrama musical y la tradición teatral, que fructificó a lo largo del XIX, desde el gusto por el héroe marginado y perdedor propio de la sensibilidad romántica, hasta la politización que siguió a la Revolución de 1830 de la cual derivaría un interés por lo social, a pesar de la persistencia de una vertiente más sensiblera y conservadora que culminaría con *Les deux orphelines* (1874), de Adolphe Phillippe d'Ennery, más tarde adaptada para el cine por Griffith en *Las dos huérfanas* (*Orphans of the storm*, 1921). Con el declinar del siglo, la decadencia del género vino sin duda favorecida por el éxito de las novelas de folletín, que cumplían un papel social similar, y la desaparición de los tradicionales locales parisinos provocada por la reforma urbana, de cuño conservador, del barón Haussman, el creador de los *boulevards*, calles anchas que obstaculizan las barricadas, manifestaciones y demás disturbios callejeros.

¿A qué viene este arrebatado de erudición literaria? En primer lugar, para llamar la atención sobre el azaroso proceso de construcción del género, desde el melodrama teatral hasta el momento en el que surge el cinematógrafo. En términos joseantonianos, podría decirse que, como género utilizado para la expresión de los sentimientos, el melodrama no es una "unidad de destino en lo universal", una constante que atraviesa la historia de nuestra civilización y que unas generaciones heredan de manera incólume -ni siquiera semejante- de las otras. En segundo lugar, este hecho no evita que ya en el siglo XIX encontremos algunos fenómenos que se actualizan el siglo siguiente: el desprecio del que es objeto al ser considerado como algo populachero y bajo desde los partidarios de la "alta cultura", la importancia de distintas formas de identificación sentimental con lo que ocurre en la narración, el énfasis que la música aporta a estas efusiones, una nebulosa de temas alrededor del eje central del sentimiento...

Adentrándonos en la dimensión más estrictamente cinematográfica del *melodrama*, debemos poner sobre la mesa la reflexión de autores (Leutrat, 1997; Altman, 2000) que han dudado seriamente de su existencia "real". Los principales estudios sobre la cuestión se ceñían a una muestra de obras extremadamente reducida en el espacio -Hollywood-, en el tiempo -años 40 y 50- y en los autores, considerados *canónicos* -Vincent Minelli y Douglas Sirk-. La etapa muda, sin ir más lejos, que tanto nos ha servido para moldear nuestro concepto de *identificación*, se ha visto con frecuencia reducido a Grif-

fith, que como ya hemos visto, representa la encrucijada entre distintas concepciones del melodrama, la *popular* y la *culta*, antes que una opción monolítica y estable (Pearson, 1992; Marzal, 1998: 52-58).

Pero hay más: sobre la teoría del melodrama se han proyectado las preocupaciones de la crítica, de manera que se ha “producido” un concepto del género que no coincide con el que desde el punto de vista histórico se podemos documentar. Esto, hasta cierto punto es comprensible que ocurra. ¿Desde dónde, si no, se construye la historia, sino desde un *aquí y ahora*? Pero la teoría de los géneros no debe imaginar en los públicos de la primera mitad de siglo mentalidades que coinciden, sospechosamente, con la mirada de la crítica. Así, Steve Neale (citado en Altman, 2000: 107), documenta en la revista *Variety*, entre 1938 y 1959, el uso del término *melodrama*, así como de otros derivados (*meller, melodramatic*) para referirse no a las historias de amor, más vinculadas a personajes y público femeninos, sino a la acción y las emociones fuertes, a las películas de terror, guerra, aventuras y *thrillers*. Lo que la crítica de los últimos años llama *melodrama* se parece más bien al *weepie* (derivado de *to weep*, ‘sollozar’) de los cuarenta, género basado en argumentos sentimentales con protagonismo de personajes femeninos. Tanto este término como otros *-tearjerker*, vocablo compuesto que alude a la capacidad para arrancar lágrimas del público (Altman, 2000: 82)- utilizados por la crítica de los cuarenta resultan desconocidos en la actualidad.

A partir de los setenta, la crítica feminista acota el corpus cinematográfico objeto de sus estudios con una nueva expresión: *woman’s film*, o sea, películas que tienen a la mujer como centro de la historia. Para una de estas autoras, Molly Haskell, “en el nivel más bajo, el de los culebrones por ejemplo, el ‘woman’s film’ satisface una necesidad masturbatoria, como pornografía emocional *soft-core* para amas de casa frustradas. Los *weepies* se basan en una estética seudoaristotélica y políticamente conservadora con la que se pretende que las espectadoras se vean movidas no a compasión ni temor, sino a autocompasión y lloriqueos, y acepten su suerte en vez de rechazarla” (citada en Altman, 2000: 108). Este cuestionamiento del melodrama no es nuevo para nosotros: resulta paralelo a las críticas recibidas por el concepto clásico de identificación sentimental tal y como lo hemos definido anteriormente. En este sentido, los planteamientos feministas se unen a los marxistas a la hora de “desnaturalizar”, convertir en un objeto de análisis crítico, la empatía afectiva con el drama de los personajes.

A planteamientos similares a los de Molly Haskell también llegan, por otros caminos, autoras como Annete Kuhn, Laura Mulvey o Ann Kaplan. Por un lado, se retoma la importancia de un género “populachero”, discriminado por la crítica académica. Por otro, y precisamente por su carácter popular, se le interroga en busca indicios que muestren en la pantalla esa desigualdad de género, hegemónica en el plano social. De esta forma, se comprueba que el melodrama tiene un efecto “consolador”, al tiempo que nos muestra los conflictos sentimentales desgajados de las estructuras políticas, culturales y sociales que les han dado origen. Igual que en el cine clásico las guerras y revoluciones se presentan como catástrofes naturales, los avatares del sentimiento son procesos individuales e intransferibles, en los que entra en juego la generosidad o la maldad personal, y las distancias sociales son accidentes que se superan -o no- cuando hay amor por medio.

Los principales “centros de interés” del melodrama también son un instrumental útil para cuestionar la ideología del cine. Desde este punto de vista, la tipología de significados y estructuras narrativas del melodrama (Monterde, 1994: 57-65) se caracteriza

Hablando de emociones, los principales ‘centros de interés’ del melodrama también son un instrumental útil para cuestionar la ideología del cine.

por la representación recurrente de situaciones de separación física o reencuentro, de secretos acompañados de su correspondiente e imprevista revelación, de adulterios y amores impedidos, de tortura y sufrimiento, desigualdades sociales que obstaculizan el amor, muertes y catástrofes naturales, etc... Los personajes también tienen repartidos sus papeles de manera sintomática: el héroe, el traidor, la víctima (que puede ser mujer o niño), el gracioso...

Sin embargo, esta crítica debe diferenciar entre las categorías utilizadas por el mismo investigador o investigadora, y las que en un determinado momento histórico mantiene la crítica o el público, y que se pueden recabar documentalmente por distintos medios (entrevistas personales, testimonios escritos...). Y no se deben confundir los dos ámbitos. En segundo lugar, es preciso un modelo de comunicación cinematográfica más dialéctico, que huya de generalizaciones como la de presuponer que todo el público de un determinado género se encuentra igualmente alienado por un determinado tipo de sentimentalidad conservadora, caracterizada por su moralismo, populismo y golpes de efecto de poquísima entidad artística. Algunas investigaciones, como la de Licia Soares de Souza sobre la telenovela en Quebec (1997) han puesto de relieve el valor del culebrón televisivo para socializar a la audiencia en la existencia social de cuestiones como el aborto, la homosexualidad o las familias monoparentales.

### **Las fronteras del melodrama y de la identificación.**

*Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*. 1953) es una impresionante película de Roberto Rossellini que nos cuenta el viaje en coche de un matrimonio, Alexander (George Sanders) y Katherine (Ingrid Bergman, esposa del director en aquel momento), por el Sur de Italia: Nápoles, Capri, las ruinas de Pompeya... En el trayecto estalla una crisis en la pareja, precisamente durante la visita a los restos de la ciudad romana. Rossellini se embarcó en el rodaje de la película con un guión que tan sólo se reducía a unas cuartillas, en la que figuraban algunas localizaciones. La curiosidad que durante las primeras semanas mostraban los dos actores se convirtió en una cierta exasperación cuando no acertaban a adivinar los derroteros de un argumento sobre el que Rossellini no acababa de decidirse. En esto, la dirección del museo de Pompeya comunicó al director un posible descubrimiento para el día siguiente (Quintana, 1995: 146). El equipo de rodaje se presentó en las ruinas dispuesto a filmar el hallazgo. Allí mismo, ante los ojos del Ingrid y George, apareció la figura en yeso de una pareja romana abrazada, muerta siglos antes durante la erupción del Vesubio. En aquel momento, Ingrid Bergman/Katherine Joyce rompió a llorar, resolviendo así una escena clave de la película y orientando definitivamente su argumento.

¿Se puede calificar *Te querré siempre* como "cine clásico"? No exactamente. Se ha dicho que esta película supone un importante punto de inflexión para el lenguaje cinematográfico, al aplicar métodos propios del documental al cine de ficción; al establecer un curioso juego de correspondencias entre el matrimonio Rossellini /Bergman y el matrimonio Joyce, semejante al que nos propone años más tarde Liv Ullman, con *Infidel* (*Trolösa*, 2000), basada en un guión de su ex-marido, Ingmar Bergman, en el que un anciano director de cine, Erland Josephson, escribe un guión sobre sus propios fracasos de pareja; al romper de forma explícita con las convenciones de una narración clásica, en la que no existen tiempos muertos y la acción parece dirigirse directamente a la resolución de sus tensiones internas; al sobresalir, en definitiva, por encima de esa transparencia enunciativa clásica -que hace que la película *se cuente sola*-, la imagen del *autor*, imprimiendo su personalidad en un lenguaje que acusa sus marcas estilísticas. Estamos pues, ante lo que se ha denominado *Modo de Representación Moderno* (Monterde, 1996).

Hemos dicho que *Te querré siempre* se aparta del relato clásico, pero... ¿acaso no utiliza los mismos mecanismos de identificación, basados en personajes verosímiles que representan mantener una relación? ¿Acaso no se puede contemplar como una narración estilizadamente "realista"? ¿Acaso no nos transmite la película, aunque de manera muy especial, una sentimentalidad? Uno de los puntales fundamentales del "melodrama canónico", el alemán de ascendencia danesa Douglas Sirk, también entra de lleno en la modernidad cinematográfica. Muy pragmáticamente, Sirk asumió un género dirigido al gran público, para enfatizar sus características hasta la desmesura, consiguiendo una ironía, un distanciamiento del que no era consciente, según el director, el "americano medio", cuyo criterio consideraba afectado por la "sencillez, primitivismo y falta de ironía" (Maqua: 58). De esta forma, sus películas admiten tanto la mirada ingenua como la reflexiva.

Así son posibles en el cine comercial americano de los cincuenta argumentos tan inverosímiles como el de *Obsesión* (*Magnificent obsession*, 1954), película en la que Rock Hudson provoca involuntariamente un accidente que ocasiona la ceguera de Jane Wyman, situación que le empujará a estudiar medicina para descubrir por sí mismo el medio de devolverle la vista. O el antinaturalista uso del color y de la dirección artística en obras como *Imitación a la vida* (*Imitation of life*, 1959), con sus tonos chillones y sus decorados horteras, repletos de espejos, testimonio del lujo de nuevas ricas en el que viven Lana Turner y su criada negra, auténtica plasmación de ese "fetichismo de la mercancía", por medio del cual la sociedad capitalista borra en los bienes de consumo cualquier huella dejada por las relaciones de producción.

¿Para un intelectual de izquierdas como Sirk, el sentimiento es menos sentimiento? Dicho de otra forma ¿la identificación lo es menos? En todo caso, distinta, más reflexiva. En el cine de la modernidad la identificación se encuentra matizada por distintos procesos que se derivan de la autoconciencia del propio lenguaje: la frialdad expositiva de Hitchcock o Stanley Kubrick -pienso, por ejemplo, en *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968)-, el espíritu fabulístico de las narraciones de Fritz Lang o el cinismo de las comedias de Wilder tamizan la identificación de carácter más emocional, tal como tenía lugar en el cine clásico, de manera que podrían llegar a considerarse opuestas conciencia lingüística e identificación (Saint-Germain, 2000). Sin embargo, también se genera, como hemos visto en Rossellini y Sirk, una sentimentalidad "distinta". La reflexividad de obras como *Te querré siempre* refuerza, paradójicamente, la intensidad emocional con la que nos llega la crisis matrimonial del matrimonio Joyce.

Todos estos casos, ¿nos están proponiendo nuevas formas de identificación sentimental con los personajes o, por el contrario, aportan un distanciamiento en la línea de lo que en el apartado anterior hemos llamado "estilos antinaturalistas"? Por un lado, está claro que la identificación ya no es al modo de Hollywood; por otro, se sigue jugando con ella, ya que la sentimentalidad del público sigue teniendo un papel, aunque más dialéctico, en el que se entremezclan la crítica ideológica, el espectáculo y la emoción, en ese juego de miradas que nos propone el cine moderno. Por todo ello, algún autor (Smith<sup>9</sup>, 1995) prefiere hablar, más que de *identificación*, de distintas *niveles de compromiso* con los personajes, que conforman unas *estructuras de simpatía* más complejas. Así se explicaría esa curiosa interacción entre punto de vista narrativo (entendido como la forma que tenemos de acceder a los actos, pensamientos y sentimientos de los personajes) e identificación emocional (entendida como la forma que tiene una pelí-

<sup>9</sup> Acomodo la terminología propuesta por Murray Smith, que usa el término *engagement* para aludir al "compromiso", *alignment* (que se puede traducir como 'alineación') para el punto de vista en su aspecto cognitivo, de fuente de información, y *allegiance* ('fidelidad') para la identificación emocional. Para Smith es posible "alinearse" con un personaje que nos es antipático, y existen muchas películas -entre ellas, *Acusados* (*The Accused*, 1988), en la que el autor centra su análisis- que se vertebran alrededor de esta "tensión".

cula de proponernos un determinado reparto de simpatías y antipatías entre los personajes).

Los estilos que antes hemos situado como diametralmente opuestos, del naturalismo y antinaturalismo, son más bien los extremos de un continuo, más que una clasificación cerrada de las formas de emoción cinematográfica. A la hora de la verdad, no es posible subdividir tajantemente entre entre conceptos puros del tipo "identificación" o "información". Y si por cuestiones didácticas se hace, es preciso comprender cómo estos procesos interactúan, procurándonos una nueva realidad completamente distinta, que rebasa la mera yuxtaposición de las dos ideas en relación. El melodrama de Rossellini, Visconti o Sirk, por poner unos ejemplos, nos muestra un juego de miradas entre realidad y cine, documental y ficción, distanciamiento y empatía decisivo para ese proceso de *reflexividad* de un lenguaje que constituye el *cine moderno*. Pero lo más útil para nuestro trabajo es constatar que en el cine clásico, por muy ingenuo que se quiera hacer parecer, también anida la reflexividad, de manera que si volvemos la mirada, el pasado adquiere nuevos matices.

Así, y recurriendo a un ejemplo más cercano, en la racista *El expreso de medianoche* (*Midnight Express*, 1978) tenemos un ejemplo de identificación bastante monocorde: no sólo compartimos la angustia de Billy Hayes (Brad Davis), condenado a cadena casi perpetua por tráfico de droga en Turquía, un "país de cerdos", como él dice. También es la fuente fundamental a través de la cual la información nos llega: no sabemos casi nada que él no sepa. En esta obra, ideología americanista, empatía y punto de vista narrativo se dan la mano. Sin embargo, con frecuencia en el cine clásico se rompe la armonía entre el punto de vista narrativo y la empatía, y el efecto produce extrañeza en el espectador: en *Laura* (1944), de Otto Preminger, el narrador, con cuya voz en off comienza la película resulta ser el "malo", protagonizado por Clifton Webb; en *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) la voz en off de William Holden describe su propio cadáver flotando en la piscina de una suntuosa villa; también ha sido analizado repetidas veces (Bordwell, 1996: 61; Caseti, 1998) el caso del falso *flash-back* de *Pánico en la escena* (*Stage frigth*, 1950), que el público se cree porque se ve en la pantalla, a pesar de proceder del asesino.

### **Los géneros "no-sentimentales".**

Asociamos los sentimientos al melodrama y poco más. A la *comedia sentimental* que suelen interpretar Meg Ryan o Julia Roberts, por ejemplo. Aunque en otros géneros cinematográficos también se los representa, y también los personajes establecen relaciones entre sí, los sentimientos aparecen en un segundo plano, como un mero telón de fondo, subordinado a otros objetivos que se nos aparecen como los que realmente impulsan la acción. Con todas las cautelas que es preciso tomar, se puede decir que en el melodrama la peripecia es de tipo sentimental, y los procesos afectivos y relacionales forman parte medular de la historia, ya sea del problema (desamor, odio en la pareja, rencor entre hermanos...), ya sea de su solución (el reencuentro físico o afectivo, la reconciliación...). ¿Qué ocurriría si tratáramos a los otros géneros como si fueran melodramas? Imaginemos una película *porno* en la que constantemente hubiera que invertir atención en las relaciones afectivas que mantienen los personajes, en profundizar en sus encuentros y desencuentros. O el desarrollo de *En busca del arca perdida* (*Raiders of the lost ark*, 1981) con un Indiana Jones atendiendo excesivamente a los malentendidos con Karen Allen, su *partenaire* femenino.

En la introducción hablábamos de las estrategias desplegadas por *Titanic* para captar al público femenino. Para evitar caer en juicios excesivamente simples, es preciso matizar los procesos que contribuyen a la reproducción de la desigualdad de género. Comencemos por una cuestión tan evidente como la mentalidad de los productores de

cine. Para Joel Silver, productor de películas comerciales violentas como las series *Arma letal* o *La jungla de cristal*, “[e]l género de acción suele recaudar como máximo unos 60 millones de dólares (...) Pero si las mujeres van al cine, la cifra aumenta. *La jungla de cristal* recaudó 82 millones de dólares porque atrajo a las mujeres” (citado en Altman, 2000: 75). Según Silver, el secreto se encuentra en que *La jungla de cristal* (*Die hard*, 1987) contiene “réplicas chistosas, ingeniosas estrategias para eliminar a los malos, complicidad con divertidos conductores de limusinas y complicidad con divertidos policías gordos”.

En cierto modo, el hecho de que alguien con tanto poder en la industria como Joel Silver piense así, se convierte en una profecía que tiende a cumplirse, en la medida en que las técnicas de *marketing* o la capacidad de decisión de los productores contribuyen a moldear la mentalidad del público. Pero eso no es todo. Investigaciones de tipo empírico sobre las audiencias (Fischhoff, Antonio y Lewis, 1997) nos dicen que los hombres “prefieren películas orientadas a la acción, mientras que las mujeres prefieren las películas sobre relaciones, especialmente relaciones románticas”. Sin embargo, elijamos ahora un género aparentemente situado en las antípodas al melodrama o a los géneros sentimentales: el *cine de terror*.

Brigid Cherry (2000) ha estudiado el punto de vista del público femenino ante las “películas de miedo”, y sus conclusiones se sitúan en las antípodas de autoras feministas como Carol Williams, que señala que las mujeres ante el cine de terror tan sólo tienen la alternativa de “resistirse a mirar”. Durante mucho tiempo, la literatura sobre la *cinofilia* ha presupuesto que éste era fenómeno más bien masculino o, a lo sumo, “asexuado”, en el que no cabía apreciar diferencias de género. En cuanto al terror, la imagen dominante era la de la joven agarrada al brazo del novio o la que apartaba espantada la vista de las escenas más desagradables. Sin embargo, las investigaciones de Cherry no sólo profundizan en la existencia, en el caso concreto de Escocia, de “redes” de aficionadas al cine que se “reapropian” a su manera de un discurso hegemónicamente masculino como el del cine comercial. También muestran la afición al cine de vampiros, o incluso a géneros tan poco líricos como el *gore*, a través de la elaboración de distintas fantasías cualitativamente diferentes a las de sus compañeros masculinos.

¿Son contradictorios entre sí los resultados de todos estos trabajos? ¿Es preciso “tomar partido” por un planteamiento u otro? No necesariamente. Sí que tenemos que estar ojo avizor ante la forma en la que nuestro alumnado se enfrenta al fenómeno de la *cinofilia*; abiertos y abiertas, en todo caso, a encontrar distintas regularidades, distintos modelos de percepción y de construcción de los sentimientos a partir del cine. Modelos que pueden tener su sesgo también de género u orientación sexual<sup>10</sup>. Cuál sea el contenido y el funcionamiento de la percepción cinematográfica en cada caso, está claro que se trata de una cuestión pendiente de estudio, aunque probablemente no sea sencillo perfilarlo. En todo caso, afortunadamente, no nos toca ahora a nosotros una investigación de ese calado; sí que nos toca, en cambio, adelantar dos conclusiones provisionales, útiles para nuestra tarea docente, a las que vamos llegando con nuestra reflexión. La primera, que no debemos adscribir unívocamente al público femenino géneros “sentimentales” como el melodrama. La segunda, que no debemos relacionar también de manera mecánica la expresión del sentimiento y la presencia de un género cinematográfico. A esta segunda cuestión vamos a dedicar algunos párrafos.

---

<sup>10</sup> Resulta frecuente obsecarse en que en el aula, “todos somos iguales”, chicos y chicas. Como si así elimináramos automáticamente toda desigualdad. O como si la diferencia fuera negativa en sí misma. Preguntarse si existe una *cinofilia* femenina y otra masculina, así sin más, no resulta muy útil. Pero sí que está claro que la comunicación es un proceso complejo y que no podemos hacer tabla rasa de diferencias como la de género, que en el contexto social en el que tiene lugar la comunicación cinematográfica tienen una importancia innegable.



Sigamos con el terror. *El sexto sentido* (*The sixth sense*, 1999), la tercera película del director indonorteamericano Manoj Night Shyamalan (Madras, 1970), constituyó hace un par de años un auténtico hito en el cine fantástico. Su relativa falta de presupuestos y la aparente humildad de su planteamiento argumental inicial escondían una inquietante atmósfera de terror y uno de los finales más inesperados de la historia del cine. Pero probablemente, éstos no sean más que los aspectos más superficiales de la película. La siguiente obra del director, *El protegido* (*Unbreakable*, 2000), incidía en algunos de los temas y planteamientos formales de la anterior. Ambas se ambientaban en la vetusta y misteriosa Philadelphia -"patria chica" de adopción de Shyamalan-, y ambas son una llamada a experimentar ese "más allá" de las posibilidades de nuestra existencia cotidiana. A través del contacto con los fantasmas en una, a través de la toma de conciencia de la trascendencia del propio destino, del "alto honor" al que algunos son llamados en la otra.

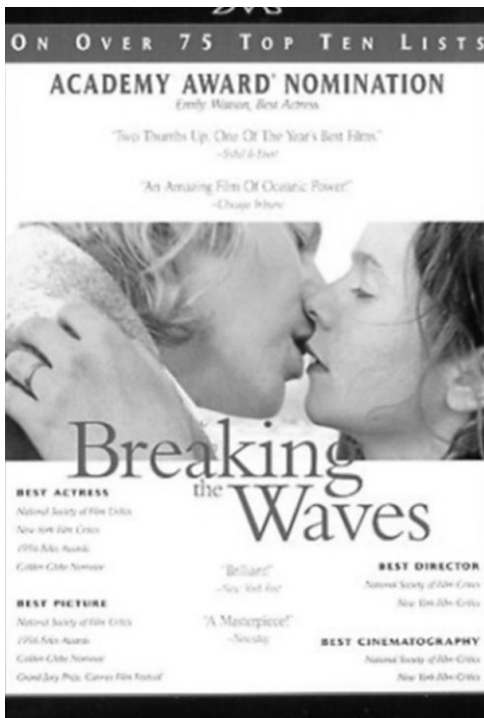
¿A qué se debe el éxito de público de *El sexto sentido*? Es más: ¿a qué se debe su éxito entre el público adolescente? En la primera película de Shyamalan, *Praying with anger* (1992), un joven indio nacido en USA, interpretado por el mismo director, es enviado a un intercambio escolar a un colegio en India, donde deberá recibir la ayuda de un compañero, que le guía por los vericuetos de la "nueva cultura". En *Los primeros amigos* (*Wide awake*, 1999) un muchacho de diez años perteneciente a un internado católico intentaba ponerse en contacto con su abuelo, recientemente muerto. En *El protegido* -producida, no lo olvidemos, para la Touchstone Pictures, filial de Disney-, una de los personajes clave de la película es el hijo de Bruce Willis, que le impulsa a tomar conciencia de su condición de superhéroe. En *El sexto sentido*, estamos ante un niño "diferente" del que todo el mundo se ríe, ayudado inicialmente "en su problema" por un psicólogo especializado en infancia, Bruce Willis de nuevo. La novedad respecto a otros planteamientos frecuentes en cine -recordemos *Mercury Rising* (1998), con el policía

Willis ayudando ahora a un niño autista testigo de un crimen- es que a medida que la película avanza los papeles se invierten, y es el niño el que le desvela el sentido de su propia existencia.

Si tuviéramos un ramalazo psicoanalítico, encontraríamos evidente que Shyamalan no hace otra cosa sino contarnos su propia historia una y otra vez. Su propia historia que es la historia de la adopción de un muchacho indio por parte de una sociedad postindustrial como la estadounidense. Para mayor abundamiento, también es el guionista de *Stuart Little* (1999) película dirigida por Rob Minkoff -uno de los creadores de *El rey león* (*The lion king*, 1994)- en la que un ratoncillo blanco es adoptado como hijo por una familia media americana cuya mamá es Geena Davis. El protagonismo que Shyamalan otorga al mundo infantil y adolescente hace presagiar que estamos ante una especie de Spielberg "de arte y ensayo", con unas formas narrativas mucho más autoconscientes, y un distanciamiento que raras veces llega a ser irónico, pero que en todo caso sirve para contener de forma calculada la efusión de los afectos infantiles que late bajo cada historia.

En *El sexto sentido*, encontramos un planteamiento de la acción en apariencia tradicional en Hollywood: juego de identificaciones afectivas entre los personajes y con el público, giros argumentales imprevistos, "sustos" característicos del cine de fantasmas... Por otro lado, el punto de vista infantil se convierte en un -en todos los sentidos de la palabra- "medium" que proporciona sentido al itinerario personal no sólo de su psicólogo, sino también de los fantasmas que no acaban de creerse su propia razón de

No debemos adscribir unívocamente al público femenino géneros 'sentimentales' como el melodrama, ni relacionar la expresión del sentimiento y la presencia de un género.



Martín (Hache), Rompiendo las olas y Smoke.

ser. Y lo más importante: el juego de puntos de vista en el que reposa la acción se plantea de una manera claramente inestable; no es la información más o menos objetiva sobre el hecho de que Willis sea en realidad un fantasma lo que nos asombra, sino el hecho de haber convivido con su mirada durante la totalidad de la película, cuando en realidad era la mirada del niño la mediadora, la que nos transmitía la información.

La idea del mundo infantil como catalizador del caos procedente del otro “lado del espejo” no es nueva en el cine de terror. Recordemos *El exorcista* (*The exorcist*, 1973) o *La profecía* (*The omen*, 1976); por no hablar del *E.T.* (1983) de Spielberg. Sin embargo, entendemos que *El sexto sentido*, con su dramatismo contenido y tono naturalista al tiempo que fabulístico, facilita especialmente una mayor identificación del público adolescente. Como señala Brigid Cherry a propósito de las películas de vampiros (2000), el cine de terror en general tiene “la extraña capacidad, no exactamente de reflejar el momento en el que fueron hechas, sino de reflejar la mentalidad de ese momento”. El colectivo de fantasmas que recorre la película se corresponde con un muestrario de tragedias cotidianas nada difícil de detectar: malos tratos, violencia doméstica, agresiones dentro del entorno familiar... La mirada de Cole recicla las interioridades del *american way of life* desde sus mismas raíces históricas, como nos informa la presencia de los fantasmas con acento de inmigrante extranjero ajusticiados en los tiempos de la Philadelphia colonial.

*El sexto sentido* nos proporciona un juego de identificaciones entre los personajes y con el espectador especialmente interesante para nuestro trabajo. Los géneros no basados directamente en la retórica realista, como el fantástico, nos suelen proponer una formulación temática diferente al melodrama o la comedia sentimental, mucho más oblicua en ocasiones, de manera que para profundizar en estas cuestiones es preciso tomar conciencia de las convenciones genéricas en cada momento vigentes. La fascinación que despierta esta película en nuestro alumnado adolescente y preadolescente procede, en parte, de una adecuada formulación del infierno infantil. La necesidad de afecto del adolescente que se siente distinto, se hace virtud por medio de la adquisición de una mirada privilegiada que sabe ayudar a los adultos incluso después de muertos. El crecimiento, el abandono del síndrome de Peter Pan, se deriva del hecho de aprender a convivir con los fantasmas que a cada cual le ha tocado. El plano de Cole en el papel del rey Arturo, arrancando la espada del yunque en el teatro de fin de curso, no es otra cosa sino el ritual de ese triunfo.

## 4

## PRESENCIAS EN EL CINE DEL SIGLO XXI

**F**ernando ha vuelto (1998) de Jorge Caiozzi es un documental de 31 minutos en el que dos antropólogas forenses de la Oficina de Identificación Instituto Médico Legal de Santiago intercambian puntos de vista sobre su trabajo, en presencia de la esposa de uno de los desaparecidos, Fernando Olivera. Narran el proceso desde que se descubre el cadáver, en 1991, hasta su definitiva identificación, en 1997: comparación de las piezas dentarias del cráneo encontrado con las fotos desaparecido (sobre todo con las de su boda, en las que sonríe ampliamente ante la cámara), cotejo de los datos sobre las dimensiones del cuerpo aportadas por la fami-

lia (la gente más allegada idealiza a Fernando, dicen, y lo hacen más alto de lo que era), búsqueda de características peculiares como fracturas, que pudiera registrar alguna parte de la osamenta, etc...

A continuación, las dos antropólogas acompañan a la esposa y al hermano de Fernando a una sala en la que yace su esqueleto cubierto por una tela azul. Mientras dos auxiliares, vestidos con ropa de hospital, contemplan la escena en silencio, las dos mujeres explican con tono entre solemne y distante los indicios de tortura y muerte violenta que presentan los restos: costillas rotas, un disparo que atraviesa el maxilar inferior y otro en la nuca, definitivo, al parecer. La esposa escucha en silencio; sin aspavientos, una lágrima recorre su rostro; en un momento dado, situada en la cabecera de la mesa, impone sus dos manos sobre el cráneo de Fernando y hunde su rostro hacia el suelo. El resto de la película está compuesto por una entrevista con la madre de Fernando, que apenas puede hablar, afectada por dos hemiplejias que ha sufrido desde el año 73 ("mi abuela es uno de los desaparecidos... que no figura en ninguna lista", dice un hijo del protagonista); y finalmente, el entierro, en un ataúd con una sobria cruz en la tapa, bajo la que figura la inscripción "Hasta la victoria, siempre".

Durante la película los personajes hacen distintas alusiones a cuestiones ideológicas. Una de las antropólogas relata el coraje que se apodera de ella, cuando tiene poder para certificar una muerte violenta, a sabiendas de que el crimen quedará impune. Un hermano de Fernando afirma que el dolor no sabe de política... Evidentemente, *Fernando ha vuelto* no aspira a sentar cátedra de nada. Sus ambiciones no se dirige a aclarar por qué murió Fernando: no sabemos en qué organizaciones militaba, si era el caso; no tenemos datos, aparte de los que se deducen de la imagen, sobre su condición social. Las sentencias de los personajes mantienen unas marcas ideológicas no muy específicas. Y sin embargo, no se puede decir que este documental aspire a "disolver" en lo relativo o, mejor dicho, en el sufrimiento individual e intransferible, el genocidio de más de tres mil chilenos durante la dictadura militar. Antes bien el sufrimiento individual e intransferible adquiere tal densidad en su representación que nos invita a participar de él como algo universal, como si aspirara a representar el dolor de cada una de las víctimas. Aunque definitivamente, *Fernando ha vuelto* no es un documental político convencional.

Para quienes no somos antropólogos forenses, un esqueleto se parece bastante a otro. Y sin embargo, en la película, sobre el cráneo de Fernando el ordenador superpone las fotografías de su boda de misma forma que vamos recubriendo su esqueleto de la información que forma ese entramado de símbolos que es, para nosotros y nosotras que miramos la pantalla, la "identidad" de Fernando. Ante nuestros ojos, Fernando fuelve a nacer: nos enteramos de su existencia, valga la expresión. Es más: asociamos las expresiones utilizadas en el título y en los distintos capítulos ("ha vuelto", "la espera"... ) con la relación que establecemos con una persona viva. Esperamos una cierta intencionalidad por su parte, ya que no es lo mismo que "vuelva" a que lo "traigan". Dicho de otra forma, Fernando se configura como un auténtico *personaje*. ¿Qué tipo de personaje? Evidentemente, nada "clásico". Y el actor que lo interpreta no se presta a que lo dirijan con "el método" Stanislavski. Si en los títeres el actor es el personaje, aquí el personaje es la persona.

¿Cuál será la presencia de la emoción y las relaciones interpersonales en el cine del siglo XXI? ¿Puede ser útil el uso de una etiqueta tan recurrente como la de *postmoder-*

Según Roger Odin, el espectador ya no vibra con unos acontecimientos narrativos representados a imitación de la realidad, sino con las "variaciones del ritmo, de la intensidad y de los colores de las imágenes y del sonido".

nidad para describir el horizonte actual? ¿Qué significa el adjetivo *postmoderno* aplicado al cine? ¿Se puede considerar *Fernando ha vuelto* una película postmoderna? Es frecuente entre la intelectualidad *engagé* la necesidad de repudiar públicamente cualquier cosa que pueda calificarse así, ya que la postmodernidad se identifica con el relativismo absoluto, producto del desgaste de las ideologías, que ya no pueden explicarnos nuestra existencia, acción y pensamientos. Para la posmodernidad más "ortodoxa" -curiosa pero significativa paradoja- todos los discursos, incluidos los de la ciencia y la ética, son "relatos". Los distintos programas emancipación de la humanidad -cristianismo, marxismo...- aspirarían al rango de *metarrelatos*, o sea, unos relatos que explican a todos los demás.

Según esto, *Fernando ha vuelto* no sería postmoderna. Y sin embargo, tampoco se trata de una película política convencional, ya que su eje temático fundamental se trata de un irreductible, cuya explicación resulta imposible, como es la muerte. Su enfoque se sitúa en las antípodas de la magistral serie documental de Patricio Guzmán formada por la trilogía *La batalla de Chile* (1975-78), con su voluntad de comprender el proceso sociopolítico que desemboca en el golpe de estado, a partir del protagonismo

Paralelamente, pierde consistencia la relación interpersonal que mantienen los personajes en la pantalla, ya que su construcción se basa en la unidimensionalidad, los constantes guiños, el uso de la animación digital para representar personajes reales.

colectivo del pueblo chileno. Aunque el uso "social" del argumento melodramático no es algo nuevo en absoluto, ni en cine ni en literatura, el resurgir del cine político al que actualmente asistimos viene claramente mediatizado a través de la subjetividad afectiva de los personajes. Recordemos el caso de Ken Loach, y muy especialmente obras suyas como *Mi nombre es Joe* (*My name is Joe*, 1998). En ocasiones, esta subjetividad se hace forma narrativa, como en *Rosetta* (1999) de Luc y Jean-Pierre Dardenne, donde una cámara dotada de un movimiento compulsivo sigue la peripecia circular y repetitiva de la joven protagonista, que sufre en su propia carne la pobreza, el trabajo precarizado y la desestructuración familiar.

Sin embargo, una parte de la crítica busca ejemplos claros de cine postmoderno en películas muy diferentes a éstas que estamos comentando, como son las superproducciones de Hollywood de los años 80 y 90. Desde *En busca del arca perdida* y sus secuelas, hasta *Brigadas del Espacio* (*Starship Troopers*, 1997) pasando por la serie iniciada con *Jungla de cristal*, se produce sobre la narración un predominio del espectáculo basado en los efectos especiales y en la acción destructiva. Esta fascinación por la "belleza de las catástrofes", trae aparejada una serie de servidumbres estilísticas:

... la interrupción del relato por la banda musical, la alusión autoconciente a otras películas y programas de televisión; las actuaciones distanciadas de las estrellas que parecen invitados a un show de TV más que personajes (...); los físicos hiperbólicos de muchos de los protagonistas, desplegados en espectáculos de acción igualmente hiperbólicos; los efectos de distanciamiento 'irónico' creados por la apuesta a un papel-estrella. (...) La modularidad de las unidades del film, sumada a la unidimensionalidad de los personajes, distancia al espectador de la labor tradicional de lectura del relato fílmico. En lugar de esta identificación con la narración, el espectador queda 'cosido' en la superficie del film, contemplando el estilo del relato y la producción (Wyatt, citado por Maltby, 1999-2001).

Si para el cine clásico la narración intentaba "producir sentido", ahora nos enfrentamos al cine como "productor de afectos". Según Roger Odin (citado por Nepoti, 1998-

99) el espectador ya no vibra con unos acontecimientos narrativos representados a imitación de la realidad, sino con las “variaciones del ritmo, de la intensidad y de los colores de las imágenes y del sonido”. Paralelamente, pierde consistencia la relación interpersonal que mantienen los personajes en la pantalla, ya que su construcción se basa en la unidimensionalidad, los constantes guiños humorísticos, el uso de la animación digital para representar personajes reales y, a la inversa, el recurso a la caricatura para caracterizar a actores de carne y hueso.

Por ello, a Sylvester Stallone apenas le da para mantener un efímero romance en *Rambo/Acorralado 2a parte* con una vietnamita (anticomunista, claro) eliminada minutos después del primer beso, cuando la historia de amor comienza a estorbar la acción trepidante. Años más tarde, en *Tango y Cash* (*Tango & Cash*, 1989) el personaje encarnado por el mismo actor afirma que “Rambo es una nena”, y poco después, en *El último gran héroe* (*The last action hero*, 1993), su *alter ego* pretendidamente intelectualizado, Arnold Schwarzenegger, se declara superior al héroe encarnado por Stallone. Hasta algo en principio tan poco humorístico como la militancia conservadora de Rambo, defendida en la vida real por Ronald Reagan, se convierte en objeto de parodia por sus mismos protagonistas. La consistencia de estos personajes se asemeja, más que a los de la novela clásica a los dibujos animados o juegos de ordenador.

Con todo, y afortunadamente, las películas de acción trepidante, a pesar de su éxito indiscutible, no constituyen el grueso de la producción actual. Sí que es frecuente entre el profesorado la preocupación por las preferencias de un sector del alumnado por este tipo de cine, sobre todo por la cuestión de la violencia. Sin embargo, entendemos que el fenómeno es mucho más global. La visceralidad irreflexiva de lo que se contempla en la pantalla impulsa en el público una sentimentalidad exacerbada. En palabras nuevamente de Odin hemos pasado de una relación triangular, propia del cine clásico y basada en la interacción entre el espectador, el texto audiovisual y el referente, el contexto cotidiano, al que alude la narración, a una relación dual: la que mantiene la pantalla frente al público. Es lo que se ha denominado “desaparición del cine referencial” (Molina Foix, 1995: 153 y ss.), entendiendo el adjetivo *referencial* como ‘que alude a la realidad’.

En cierto modo, la postmodernidad cinematográfica nos retrotrae a los comienzos de cine, es decir, a las convenciones del Modo de Representación Primitivo. Sin embargo, la diferencia con la situación actual es muy importante. Las vanguardias también utilizaron recursos formales semejantes, basados en la ruptura de las convenciones narrativas y la experimentación formal, y sin embargo, su intencionalidad era muy distinta. Si por *sentido* entendemos la identificación simbólica que realiza un sujeto del objetivo de su acción (Castells, 1998: 29), en la actualidad asistimos al auge de un cine en el que los afectos priman sobre el sentido, es decir, la intencionalidad de quienes intervienen en la comunicación cinematográfica se detiene en el juego intransitivo de la imagen y el sonido. Si en el cine de vanguardia el troceamiento narrativo otorgaba al público la responsabilidad de “construir el sentido” del mensaje, ahora ya no hay nada que construir, porque el troceamiento, el fragmento, es el mensaje en sí mismo.

De esta forma, se nos escamotea el sujeto de la enunciación, el punto de vista ético, cognoscitivo e incluso estético, desde el cual un director o directora, un equipo crea-

La visceralidad irreflexiva de lo que se contempla en la pantalla impulsa en el público una sentimentalidad exacerbada.

dor, nos proponen el texto audiovisual. Por ello, una película hiperviolenta de ribetes fascistas como *Brigadas del espacio*, en la que los humanos se enfrentan a una especie extraterrestre de aspecto arácnido, en un mundo altamente militarizado, unido bajo la misma bandera y donde no pueden votar los civiles, se nos presenta con diversas coartadas ideológicas. El mismo Paul Verhoeven, su director, nos indica que la violencia está en la sociedad, y que el cine no puede ignorarla; o que ha elegido a los arácnidos como enemigos porque ningún colectivo organizado en Hollywood puede protestar por su masacre en la pantalla. El militarismo radical que muestra la película podría ser considerado una caricatura, una parodia, si tuviéramos algún apoyo para superar la ambigüedad originada por unos efectos especiales que recrean minuciosamente el desmembramiento o la mutilación.

Como contemplamos la pantalla con el espíritu de quien participa en un vídeo-juego de ordenador, la muerte y la destrucción nos afectan igual que los azares de un juego, pero sin más trascendencia. En esta nueva forma de identificación, la metáfora del “hincha” que se apasiona con un partido de fútbol deja paso a una modalidad en la que el compromiso con los personajes se agota no dejando apenas rastro una vez terminada la película. En el terreno de la comedia, sin ir más lejos, los antiguos clásicos del género se reciclan en ficciones donde el azar relaciona a los personajes en un espacio social aséptico e ideológicamente ingrátido: el limbo de las nuevas tecnologías. En ese azar se encuentran y desencuentran prototipos de femineidad y masculinidad “sensible” como Meg Ryan y Tom Hanks, finalmente unidos a pesar de la distancia física y moral: en *Algo para recordar* (*Sleepless in Seattle*, 1993) -actualización de *Tú y yo* (*Love affair*, 1939; *An affair to remember*, 1957), argumento realizado en dos ocasiones, y con un tono menos jovial, por Leo McCarey- se conocen por la radio, y en *Tienes un E-mail* (*You've got mail*, 1998) -remake de *El bazar de las sorpresas* (*The shop around the corner*, 1940), de Lubistch- evidentemente, por la red.

Paul Verhoeven nos indica que la violencia está en la sociedad, y que el cine no puede ignorarla; o que ha elegido a los arácnidos como enemigos porque ningún colectivo organizado en Hollywood puede protestar por su masacre en la pantalla.

No son frecuentes películas como *Ed Wood* (1994), de Tim Burton, *biopic* irónico sobre “el peor director de la historia”, o *The player* (1991), de Altman, que nos proporcionan una mirada sarcástica sobre un Hollywood obsesionado con las secuelas, *remakes* y cualquier otra estrategia que prolongue *ad nauseam* la combinatoria de temas y géneros de éxito en cada momento. Como se ha dicho, “[e]n cierto sentido, lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar” (Danto, 2001: 27). El “todo vale” desemboca en una gran heterogeneidad de propuestas, en un acusado eclecticismo en el que caben desde el *look* experimental y desmañado de algunas obras del cine independiente -véase el discutido y discutible *movimiento Dogma-*, hasta el amaneramiento barroco de Peter Greenaway.

Quizá una prueba de este eclecticismo sea el reparto de papeles que tiene lugar dentro de la misma crítica crítica cinematográfica, según el cual cada uno se centra en un corpus de obras distinto para definir un mismo concepto teórico. En nuestra bibliografía, sin ir más lejos, mientras Roberto Nepoti (1998-99) se centra en el cine de Hollywood, Vicente Molina Foix (1995) se refiere fundamentalmente al cine de “autor” a la europea. Adoptando ahora esta segunda vertiente, y volviendo a la idea de una postmodernidad “con rostro humano”, donde el sujeto pugna por ser construido, aunque se encuentre en cuestión, y donde no nos encontramos sujetos a la lógica del

vídeo-juego, es volver a traer a la memoria obras en las que la ruptura de la identificación tradicional desemboca en la configuración de unos personajes como los de determinado cine iraní, que se esfuerzan por afirmar su identidad en medio de un entramado social y cultural que no siempre lo facilita. Es el caso de la infancia en *¿Dónde está la casa de mi amigo? (Khane-ye doost kojast?, 1987)*, de Abbas Kiarostami, o *El espejo (Ayneh, 1997)*, de Jafar Panahi, o de las mujeres perseguidas por la policía en *El círculo (Dayereh, 2000)*, también de este último.

En este contexto de crisis del sujeto, suelen tener gran importancia los procesos de decepción, la exposición de situaciones de caos, las desgracias personales y colectivas... Es decir, todas aquellas circunstancias en las que antes había algo que daba sentido a las cosas y que ahora ya no está. En *Smoke (1995)*, sin ir más lejos, el personaje interpretado por Harvey Keitel sale todas las mañanas a fotografiar la misma esquina del Bronx donde se encuentra su estanco. El repertorio de fotografías del mismo espacio urbano que se acumula resulta aparentemente repetitivo, más cercano al catálogo que a la narración. Sin embargo, será esa misma serie la que llevará al novelista interpretado por William Hurt a reencontrar la imagen de su difunta mujer pasando azorosamente ante la cámara. El azar resulta con frecuencia el detonante de una progresiva construcción del sentido. La mirada que da un sentido último a la ficción se encuentra con frecuencia repartida en cada una de las subjetividades dolientes de los personajes, pero también se puede proyectar en forma de milagro que ilumina de forma imprevista la catástrofe, como ocurre con esas campanas suspendidas del cielo durante el funeral en el mar de la protagonista de *Rompiendo las olas (Breaking the waves, 1996)*, colgadas de allí por el dios al que ella reza durante la película.

Esperamos no haber complicado inútilmente las cosas con nuestra explicación. Con todo, hemos encontrado imprescindible definir el actual horizonte, para poder pasar a las orientaciones didácticas con pleno conocimiento del entorno en el que la subjetividad y sentimentalidad de nuestro alumnado de enseñanza media -y de sus profesorado- se conforma. Cuando imaginamos el futuro papel de las emociones y las relaciones interpersonales en el cine del siglo XXI (al menos, mientras el cine exista), más que delimitar un movimiento cinematográfico, de características homogéneas, estamos perfilando una especie de telón de fondo, un clima en el que la condición post-moderna, o como quiera llamarse, se deriva en las consecuencias que para el medio audiovisual tiene el establecimiento de la sociedad de la información, con sus ventajas e inconvenientes para la emancipación de las personas.

Las cuestiones que aquí hemos abordado en clave de cine, se deben enmarcar en realidad en un contexto más amplio, el de *iconosfera*, entendiéndola ésta como "un complejo sistema de interacciones entre el sujeto y las imágenes presentes en su espacio social" (Gubern, 1996: 131). Esta especie de caparazón que envuelve las actuales sociedades industriales y se yuxtapone a la biosfera de la humanidad (Gubern, 1992: 399) se encuentra actualmente en un proceso de *densificación*, de progresivo abigarramiento por parte de unos estímulos visuales que proliferan gracias a las "autopistas de la información". Mucho se ha hablado del enorme poder del envoltorio visual que nos rodea: se ha dicho que opera en detrimento de escrito, y que amenaza con ahogar la autenticidad de la experiencia personal de nuestros jóvenes. Sin embargo, afirmar que

Hemos encontrado imprescindible definir el actual horizonte, para poder pasar a las orientaciones didácticas con pleno conocimiento del entorno en el que la subjetividad y sentimentalidad de nuestro alumnado de enseñanza media -y de sus profesorado- se conforma.



el entorno simbólico no representa “la realidad” es aludir a una realidad no codificada, cosa que no existe. Lo que Castells llama *virtualidad real* viene generado por un sistema en el que ese entramado material y simbólico en la que nos movemos de forma cotidiana es capturado de manera que se sumerge en la realidad virtual, y la apariencia se convierte en experiencia (1998: 406).

La espesa consistencia de la nueva *iconosfera*, ha puesto en el centro de atención la materialidad de los signos; en ese entramado simbólico, hay quien goza diluyendo la ética y su sujeto en un océano de estímulos visuales placenteros, pero también hay quien reflexiona y saca partido de las potencialidades solidarias de la comunicación. Como en el desenlace de la novela de Sampedro, a nosotros y nosotras nos toca otorgar un nuevo sentido al signo congelado en el gesto de un cadáver que quizá sea de la modernidad: “En la carnal arcilla del viejo rostro ha florecido una sonrisa que se petrifica poco a poco, sobre un trasfondo sangriento de antigua terracota (...) La sonrisa etrusca” (1993: 288).



*Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino.

### ¿Qué hacer... en el aula (entre otros sitios posibles)?

La resonancia levemente leniniana, más que leninista (*¿Que hacer?*, 1902), del título de este apartado no solamente es un guiño culturalista, tan típico en los titulares de los artículos de opinión. Antes bien, intenta afirmarse en la idea de que algo sí nos importa el discurso de las ciencias de la comunicación y de su didáctica, es para “hacer cosas” con ellas en el entorno de una *praxis* social. Y además, que el ámbito del aula no es una burbuja, en la que señalamos para el alumnado unas directrices que las personas adultas no nos aplicamos. Con excesiva frecuencia se penaliza la condición de la gente adolescente, o joven, retratándolos como seres carentes de orientación en la selva que actualmente le ofrecen unos medios de comunicación alienados y alienantes, como pueda ser la *telebasura*. Como si la gente adulta fuéramos un modelo de cultura audiovisual; como si no fuera la sociedad en su conjunto, cada cual de una forma distinta, la depositaria del problema.

**Primero.** Para observar cómo aprendemos a sentir y a relacionarnos a través del cine es importante *profundizar en nuestros propios mecanismos de expresión de los afectos*. En el entorno del aula, este proceso difícilmente puede basarse en la introspección personal. El discurso cinematográfico nos proporciona, a este respecto una apoyatura de carácter intersubjetivo, es decir, un texto audiovisual que tiene una existencia objetivable, y con el que nos relacionamos como agentes del fenómeno de la comunicación. Esta relación no se establece de manera unívoca entre el individuo y la película, sino que cada persona convive con las otras, y se socializa en una determinada forma de hablar del cine, aprovecha los argumentos que ofrecen las películas para generar narrativas sobre sus propios problemas, aprende a utilizar una determinada terminología que puede tener o no carácter disciplinar (procedente de la Sociología, las ciencias de la comunicación, la Historia del cine...), en resumidas cuentas: *aprende a educar la mirada*.

En este proceso intersubjetivo de hablar sobre cine, con frecuencia damos por supuestas una serie de verdades que se nos antojan tan evidentes que ni siquiera “sabemos que las sabemos”. Toda cultura tiene esta especie de *opacidades* (Selva, 1997: 42), que facilitan que de manera incuestionable un personaje femenino se comporte “como una mujer”, un personaje de otra etnia se adecue a su estereotipo, o que un personaje de clase media e inserto en una familia se comporte de forma aparentemente normal. Aparte del estudio, ¿qué estrategias tenemos a nuestra disposición para profundizar en estas opacidades? Una de ellas podría ser lo que vamos a denominar *permutación*. Nos explicaremos.

Tomemos una película como *El columpio* (1992), de Álvaro Fernández Armero. Durante breve tiempo que dura este cortometraje, dos personajes, interpretados por Ariadna Gil y Coque Malla se observan mutuamente en el andén del metro. Escuchamos la voz de sus pensamientos, que nos relata sus frustraciones afectivas, sus opiniones -muchas veces tópicas- sobre el sexo contrario... y su atracción mutua. La cámara enfoca su rostro pensativo e indeciso, que refleja la lucha interior sobre si abordar o no al otro/a. Finalmente, cuando se han decidido, llega el metro, pero no se ponen de acuerdo: uno se queda en el andén, otro en dentro del vagón. El encuentro queda pendiente para otra ocasión. El lenguaje cinematográfico utilizado puede calificarse de clá-

sico, con un desarrollo lineal en el tiempo, y con la conveniente alternancia de primeros planos y planos generales.

¿Qué entendemos por permutación? Para esto nos puede ser útil el instrumental utilizado por los guionistas de cine: las convenciones sobre la redacción de un guión, el desarrollo de los personajes e incluso esa especie de *comic* que detalla visualmente los planos de la película como es el *storyboard*. Imaginemos que la película está narrada en un plano general, al modo del cine primitivo. ¿Qué efecto nos causa? O solamente con primeros planos del rostro. O primeros planos de los pies, como en el cine experimental. ¿Qué haría Andy Warhol con un argumento así? Las variaciones pueden ser muchas: de lo que se trata es de modificar la forma "natural" de narrar algo para comprobar sus efectos en cuanto a la expresión de los sentimientos, tanto de los personajes entre sí como los nuestros mientras contemplamos la película. Cuando un argumento sentimental "nos llega", ¿por qué ocurre?

El tono de *El columpio* es asimilable al de una comedia agridulce. El desenlace es en cierto modo pesimista, pero también esperanzador; no transmite ningún dramatismo de carácter trágico. Imaginemos que la permutación opera sobre la entidad genérica de la película, y que la queremos convertir en un melodrama, por ejemplo. ¿Cómo nos quedaría? ¿Hacemos a veces lo mismo con nuestras propias narraciones, cuando contamos -o nos contamos a nosotros/as mismos/as- acontecimientos importantes de nuestra vida? ¿Es posible relatar la propia experiencia personal de otra forma? Si además aplicamos la permutación al reparto de papeles de género, chico/chica, la cosa puede dar bastante juego. Intercambiemos lo que piensan y sienten los personajes de *El columpio*. ¿Qué efecto causa esas alusiones genitales de Coque Malla en el pensamiento de Ariadna? ¿Y esa forma "tan femenina" de mostrar inseguridad puesta en la mirada de Coque? Si el efecto produce una extrañeza imprevista, es que estamos tomando conciencia de unas verdades indiscutidas a la hora de perfilar lo que es un hombre y una mujer. Y entonces se trata de profundizar en las razones de ese extrañamiento.

**Segundo.** Así pues, la permutación puede operar sobre niveles de expresión cinematográfica muy distintos: sobre el modo de representación, el código genérico o las convenciones sobre los personajes, sin ir más lejos, pero también sobre la apariencia e indumentaria de los personajes o sobre los decorados. Esta manipulación sobre un material dado previamente, puede ser el primer paso para proponer a nuestro alumnado la elaboración de un guión sobre una experiencia personal en la que afloren aspectos afectivos y relacionales de la propia vida. El nivel de implicación y de reelaboración puede ser muy variado, para que cada cual comprometa su intimidad lo que considere conveniente. Es importante que la expresión de la propia intimidad no genere un clima excesivamente respetuoso, que pueda obstruir la libre opinión y reflexión sobre las elaboraciones narrativas de los compañeros y compañeras.

Una parte de los materiales que acompañan a estos trabajos se centran en los distintos elementos del lenguaje cinematográfico y de su proceso de creación. Si no queremos impulsar en nuestro alumnado una especie de erudición *desvitalizada*, basada en el minucioso conocimiento de lo que es un primer plano, un guión o un *storyboard*, pero alejado de sus intereses personales, estamos abocados a poner en práctica este tipo de conocimientos técnicos vinculándolos a enfoques y temas vitalmente significativos para el alumnado. Y esto sirve tanto para la comprensión de una película como para los procesos de creación que la configuran. También sirve para los aspectos ideológicos: la crítica de las desigualdades de género a partir de una película o un material de elaboración propia debe surgir de la comprensión racional y visceral de su importancia para la vida.

**Tercero.** El recurso del *cine-fórum* -o *video-fórum*- ha pasado por etapas muy diferentes, desde aquellos tiempos de los *cine-clubs* militantes, de los colegios mayores y las órdenes religiosas más o menos respondonas, de los estudiantes de pantalón

acampanado y patillas espigando consignas políticas alrededor de una película, por ejemplo, de Antonioni. En la actualidad, muchas veces se ve reducido en el aula a un penoso ritual, obligado para que el profesorado tenga la sensación de que “ha valido la pena” invertir dos horas de clase en contemplar una película con un grupo.

Aquí vamos a entender por *fórum* cualquier proceso de diálogo, de construcción colectiva del conocimiento que debería aspirar a ser dinámica, más que ir dirigida a “ponerse de acuerdo” con excesiva prontitud, buscando dejar la conciencia tranquila porque enclase “hemos llegado a unas conclusiones”. Como se ha dicho, “tratar de llegar a un consenso, en la creencia de que ‘la verdad’ probablemente se encuentre en algún lugar intermedio entre los ‘extremos’ que se han manifestado (...) con frecuencia deja las cosas como estaban (...) El diálogo no trata de *disolver* las contradicciones en un consenso, sino que trata de *sacar a la luz* las contradicciones como fuerza motivadora del cambio” (Masterman, 1993: 48-49). Conviene que el instrumental que el profesorado proporcione a la dinámica de la clase sea lo suficientemente incisivo como para hacer aflorar las contradicciones vitales de las personas allí implicadas.

Y para ello no hay recetas. Se trata de que reflexionemos previamente sobre el material más adecuado, lo suficientemente cercano a la mentalidad del alumnado como para motivarle, pero lo suficientemente provocador como para no caer en la autocomplacencia. Las últimas películas del director argentino Adolfo Aristarain, *Un lugar en el mundo* (1991) y *Martín (Hache)* (1997) pueden ser un material de partida interesante, ya que ponen sobre la mesa cuestiones significativas como el cambio social, el sentido del trabajo, las relaciones entre padres e hijos, la sexualidad, el afecto como fuerza emancipadora o alienante o las drogas, y lo hacen sin moralina, con la suficiente sinceridad como para dejar caminos abiertos, sin caer en el nihilismo escapista y disolvente. Escenas concretas de *Un lugar en el mundo* como los diálogos llenos de complicidad dentro de la casa de Federico Luppi y Cecilia Roth, o el proceso de conversión del ingeniero José Sacristán, o las reflexiones del niño ya crecido al comienzo y final de la obra, pueden proporcionarnos apoyos concretos a partir de los cuales reconstruir el sentido de la película.

Respecto a *Martín (Hache)*, el personaje de Juan Diego Botto nos proporciona una imagen del joven poco complaciente, al tiempo que alejada del nihilismo de películas como *Historias del Kronen* (1995), o más esperanzada que *La carnaza (L'appat)*, 1994, por no salir de la cuestión juvenil. El problema de la desesperanza no sólo se ceba en el joven protagonista, sino que abarca a la totalidad de los personajes adultos, con toda su diversidad de condición y opciones sexuales. En todo caso, en estas dinámicas conviene trabajar sobre una circunstancia que casi inevitablemente se plantea a la hora de desarrollar un fórum: por muy dialogante que quiera ser el moderador (o profesor, en nuestro caso) constantemente se plantea la *asimetría*, a su favor, entre él y el resto de público asistente. Muy especialmente cuando el tema del que se habla es la representación de las emociones y relaciones de un personaje joven, es preciso ejercer de *mayeuta*, es decir, de facilitador de un proceso por el cual las contradicciones personales y sociales de los participantes -profesorado incluido- afloran en la discusión.

**Y cuarto.** Así pues, contemplar una película no es un proceso de recepción pasiva, sino de *negociación activa e intersubjetiva de significados* que resultan más o menos importantes para nuestra vida. Dentro de este proceso de comprensión, vuelve a tener

Es importante que la expresión de la propia intimidad no genere un clima excesivamente respetuoso, que pueda obstruir la libre opinión y reflexión sobre las elaboraciones narrativas de los compañeros y compañeras.

un importante papel un fenómeno del que ya hemos hablado: el de la reflexividad, entendida esta como la toma de conciencia que una película facilita sobre su propio lenguaje. Aunque la reflexión no tiene temas específicos, y se puede construir alrededor de cualquier cuestión cinematográfica, hay enfoques, o películas que la favorecen. Un ejemplo claro a este respecto es la película de Fernando León *Familia* (1996). En ella, el personaje interpretado por Juan Luis Galiardo contrata a un grupo de actores para que finjan ser su familia durante todo el día de su cumpleaños.

Igual que la representación que Hamlet organiza para desenmascarar a su padrastro, la "representación" que lleva a cabo esta compañía teatral desvela los mecanismos frecuentes en este tipo de grupos humanos, bajo la apariencia de *gags* que rompen con diversos tabúes culturales: Galiardo rechaza a un actor porque no quiere un "hijo gordo", aprovecha para acostarse con su "mujer", su "hija" mantiene relaciones sexuales con su "hermano"... Finalmente, cuando la abuela fallece, el espectador ya no sabe de quién es la muerte, si del actriz o de su máscara. Ese juego de espejos no hace más que desautomatizar las rutinas consideradas normales en una familia. Al igual que en su siguiente película, *Barrio*, el guión de Fernando León consigue un fructífero diálogo entre la personalidad individual de los personajes y su lugar cultural y social, muy útil para trabajar con él en el aula, en la línea de la unidad didáctica que acompaña a estos materiales.

Distintos enfoques en cuestión de Historia del cine también pueden favorecer la reflexividad. Cuestiones como la censura, tanto en su aspecto cultural como legal pueden ser un buen punto de apoyo para explicitar distintos tipos de cambios en el tiempo en cuestiones relacionadas con nuestro tema central. Así, se puede comparar la homosexualidad apenas latente en *Esos tres* (*These three*, 1936) con la versión posterior de la obra de Liliam Hellman, *La calumnia* (*The children's hour*, 1962), ambas de William Wyler. Ejes temáticos como el del divorcio, estudiado por Michael Assimow (2000) pueden servirnos para comentar distintas formulaciones de un tema de carácter social y emocional antes, durante y después de la implantación del *Código Hays* (1934-68). Diversos montajes con fragmentos seleccionados de películas no sólo pueden cumplir el papel de "ilustrar" procesos sociales, sino también el facilitar la toma de conciencia sobre la importancia de la forma cinematográfica para incorporar cuestiones afectivas, en un proceso semejante al de la permutación.

### Implicaciones teóricas.

Permítasenos sacar una serie de conclusiones *teóricas*, es decir, globales, sobre el enfoque didáctico que hemos adoptado. Nuestra perspectiva quiere guardar un difícil equilibrio entre dos polos opuestos. Uno sería reducir nuestro trabajo sobre relaciones y emociones a su dimensión más individual, considerando que es preciso ejercitar las habilidades del individuo para resistir la "presión del entorno". Entorno que en este caso estaría sobradamente representado por el cine, al que sólo deberíamos estudiar para conocer realmente cómo nos "lavan el cerebro" los medios de comunicación. Esta visión de la salud mental idealiza al individuo, considerado como un ente irreductible que se ve amenazado por el medio. Entendemos que encubre un peligroso a-historicismo, apostando unos sujetos individuales que preexisten a las coordenadas espacio temporales en las que éstos se construyen. Como decía el pasadísimo Francisco Ferrer i Guardia, "la coeducación de ricos y pobres, que pone en contacto unos con otros en la inocente igualdad de la infancia".

Muchos materiales didácticos crean una auténtica caricatura de la imagen del adolescente, muy parecida a los personajes de James Dean: ese ser contradictorio y atormentado que tiene necesidad de autoafirmarse de manera radical al tiempo que necesita pertenecer a un grupo o tribu. Nosotros entendemos que la autonomía de las

personas frente a la “presión de grupo” es importante, pero también pensamos que ese sujeto tan sólido en apariencia es una realidad simbólica conformada por medio de la interacción en sociedad, no un monolito inamovible. Quizá para equilibrar las cosas, el otro extremo educativo procede de disolver al sujeto bajo la pesada losa de las estructuras sociales y políticas que lo ahogan. En palabras de Masterman, estos enfoques no se ocupan “de la materialidad de las respuestas específicas de la audiencia ni de las prácticas concretas de producción con fines opuestos (...). Supone que nada puede interponerse en el camino de la gran apisonadora que es la ‘industria de la concienciación’” (1993: 238).

¿Cuál puede ser el equilibrio entre el psicologismo idealista y el estructuralismo disolvente? Puede decirse que “hay un término medio entre concebir la ideología como ideas sin cuerpo y concebirla como una cuestión de pautas conductuales. Consiste en concebir la ideología como un fenómeno discursivo o semiótico. Con esto se subraya su materialidad (...) y se conserva el sentido que tiene que ver con *significados*” (Eagleton, 1997: 244).

Para Vigotski, el arte posibilita que experimentemos acontecimientos que nuestra vida no nos proporciona, porque sólo tenemos una, y no tenemos ni tiempo, ni oportunidad, ni posibilidades de vivenciar experiencias que les acontecen a unos personajes de ficción.

Si el cine es un discurso que, como hemos visto, promueve unas ideologías, produce unos efectos en las relaciones sociales y en los sujetos que en él participan, es a partir de su realidad simbólica. Si incidimos en esta realidad, estamos posibilitando un cambio que necesariamente tendrá sus efectos en la psicología individual y en las estructuras sociales, ninguna de las dos tan inamovibles como muchos quieren hacer ver.

¿Qué papel tiene el discurso estético, como podemos considerar al cine, en nuestra existencia? Para el psicólogo soviético Lev S. Vigotski, el arte posibilita que experimentemos acontecimientos que nuestra vida no nos proporciona, porque sólo tenemos una, y no tenemos ni tiempo, ni oportunidad, ni posibilidades de vivenciar experiencias que les acontecen a unos personajes de ficción (1970: 302-303). Desde este punto de vista, contemplar una película puede ser un proceso de “comida de tarro”, de alienación ideológica de los individuos, pero también puede ser un modo de ampliar los “universos morales posibles” (Mainer,

2000: 19) a los que de una forma u otra tenemos acceso, de comprender que las cosas, las instituciones sociales y las reacciones individuales, pueden ser modificadas, porque admiten distintas formas.

La OMS definió en 1948 la salud como un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de enfermedad o dolencia. Según eso, una Educación para la Salud bien entendida deberá dar cuenta también de la dimensión icónica, o mejor dicho, mediática, de la existencia humana. Y ello no sólo por sus repercusiones negativas, de empobrecimiento cultural, sino porque “todas aquellas prácticas como la descripción, la comunicación y la representación, que poseen relativa autonomía dentro de las esferas de lo económico, lo social y lo político, que muchas veces existen en forma estética y cuyo principal objetivo es el placer” (Said, 1996: 12) mantienen, dentro de su autonomía, una fluida relación con el resto de facetas de la vida, regulando la opción por unos valores u otros, la adopción de actitudes o las mismas praxis sociales.



*La fiera de mi niña, Manhattan y Tienes un e-mail.*



### Bibliografía .

Abordar las relaciones del cine con las emociones y las relaciones interpersonales implica familiarizarse en alguna medida con una constelación de temas: los personajes, las estrellas, los individuos, el espectáculo, los géneros (cinematográficos y sexuales), el primer plano, el rostro, la censura... Las que podemos calificar de lecturas básicas están señaladas con un asterisco. Dado enfoque fundamentalmente histórico y cultural de nuestro trabajo, tan sólo hemos consultado una publicación dedicada aspectos didácticos (Masterman, 1993). Sin embargo, y aparte de los materiales que conforman este proyecto, puede ser útil consultar otras obras. Así, el reciente título de Silvia Rins (2001) sistematiza una útil reflexión alrededor de de la emoción amorosa, al tiempo que resulta ameno y de fácil lectura. Probablemente sea el único libro sobre esta cuestión accesible en nuestro entorno.

Dada la pobreza de publicaciones sobre cine en castellano, tanto originales como en traducción, para profundizar más en nuestro tema se impone la conveniencia hacer consultas en lenguas extranjeras. A pesar de ceñirse a una época y a un autor muy concreto -Griffith y sus trabajos para la Biograph- el libro de Roberta E. Pearson (1992), sintetiza con gran perspicacia las relaciones entre personaje, narración y dirección de actores, tratando de paso otros problemas relacionados. En la red, por otra parte, se puede encontrar una sustanciosa bibliografía sajona sobre el concepto de *identificación* y los aspectos cognitivos del lenguaje del cine, como se puede ver en Plantinga y Smith (1995). En Bohman (1997) hay un buen balance de las limitaciones y posibilidades del enfoque cognitivo, que es el que aquí hemos asumido; en él se llama la atención hacia las acusaciones haber descuidado la dimensión emocional del espectador, que en un primer momento se dirigen hacia estas investigaciones. De hecho, en el libro de David Bordwell *La narración en el cine de ficción*, publicado originariamente en 1985, el concepto de *emoción* se relaciona más bien con el retraso o interrupción de los acontecimientos narrativos y a la consiguiente sensación *suspense* que se produce en el público (1996: 40).

Aunque abordan cuestiones más tangenciales, los libros de Altman (2000), Dyer (2001), Gubern (1992), Burch (1987), Bordwell, Staiger y Thompson (1998) resultan fundamentales para conocer los aspectos generales del régimen de representación actual. Algo semejante ocurre con el volumen de Castells (1998), que como la totalidad de la obra *La sociedad de la información*, resulta indispensable para los aspectos más directamente sociológicos.

- \*Altman, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.
- Assimow, Michael (2000): "Divorce in the movies: from the Hays Code to *Kramer vs. Kramer*", en *Legal studies forum. Law in Popular Culture Collection*, Vol. 24, nº 2. Disponible en la red:
- Argullol, Rafael (1989): *Tres miradas sobre el arte*, Destino, Barcelona.
- Aumont, Jacques (1998): *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona.
- Beneden, Peter van (1998): "Viewer 'identification' with characters in television and film fiction". Disponible en la red: [www.aber.ac.uk/media/Students/pjv9801.html](http://www.aber.ac.uk/media/Students/pjv9801.html).
- Benjamin, Walter (1975): *Iluminaciones III (Tentativas sobre Brecht)*, Ed. Taurus, Madrid.
- Belton, Robert J. (1999): "Kuleshov effect", en Robert E. Butz (Comp.), *Words of art*, Department of Fine Arts, Okanagan University College. Disponible en la red: [www.ouc.bc.ca/fina/glossary/k\\_list/kuleshov.html](http://www.ouc.bc.ca/fina/glossary/k_list/kuleshov.html).
- Boarman, John (1997): *El arte griego*, Destino, Barcelona.
- Bohman, Benjamin (1997): "Cognitivism, Piecemeal Theorizing, and the Case of 'The Power of the Movies': A critical Study". Disponible en la red: [www.knuten.liu.se/~grebe608/essay.html](http://www.knuten.liu.se/~grebe608/essay.html).
- Bordwell, David (1996): *La narración en el cine de ficción*, Ed. Paidós, Barcelona.
- \*Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Ed. Paidós.
- Bottomore, Stephen (1999): "The panicking audience? Early cinema and the 'train effect'", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19, nº 2. Disponible en la red: [www.findarticles.com/cf\\_0/m2584/2\\_19/55139408/print.jhtml](http://www.findarticles.com/cf_0/m2584/2_19/55139408/print.jhtml).
- Bruner, Jerome (1997): *La educación, puerta de la cultura*, Visor, Madrid.
- \*Burch, Noël (1987): *El tragaluz del infinito*, Ed. Cátedra, Madrid.
- Casetti, Francesco (1989): *El film y su espectador*, Ed. Cátedra, Madrid.
- \*Castells, Manuel (1998): *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. Vol. II. El poder de la identidad*, Alianza, Madrid.
- Cherry, Brigid (2000): *The female horror film audience: viewing pleasures and fan practices*, resumen de la tesis doctoral disponible en la red: <http://www.centimes.demon.co.uk/tower.html>.
- Corominas, Joan (1987): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid.
- Dall'Asta, Mónica (1998): "Los primeros modelos temáticos del cine", en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coords.), *Historia General del Cine. Volumen 1. Orígenes del Cine*, Cátedra, Madrid, pp. 241-285.
- Danto, Arthur C. (2001): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona.
- Deprun, Jean (1998): "*Cinéma et identification and Cinéma et transfert*", en el nº 6 de la revista digital *Screening the past*, dirección, [www.latrobe.edu.au/www/screeningt-hepast/classics/cl0499/hmclintro.htm](http://www.latrobe.edu.au/www/screeningt-hepast/classics/cl0499/hmclintro.htm).
- \*Dyer, Richard (2001): *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Paidós, Barcelona.
- Eagleton, Terry, *Ideología. Una introducción*, Barcelona, Ed. Paidós, 1997.
- Elena, Alberto (1993): "Ante la puerta de Rasha", en *Nosferatu. Revista de Cine*, nº 11, Enero, pp. 4-13.
- Filmoteca Nacional, equipo de redacción (1977): *Robert Bresson*, Filmoteca Nacional, Madrid.
- Fischhoff, Stuart, Antonio, Joe y Lewis, Diane (1997): "Favourite films and film genres as a function of race, age and gender". Disponible en la red: <http://www.calstatela.edu/faculty/sfisco/media3.html>.

Forza de Paul, Miguel (1999): "Modos de actuación. Necesidades técnicas, narrativas e ideológicas del cine", en la revista digital *Otrocampo*, nº 1, dirección: [www.otrocampo.com/1/actuacion.html](http://www.otrocampo.com/1/actuacion.html).

Francastel, Galienne y Pierre (1988): *El retrato*, Cátedra, Madrid.

Godard, Jean-Luc (1973): *Cinco guiones*, Alianza Editorial, Madrid.

Gombrich, E. H. (1991): *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Alianza, Madrid.

\*Gubern, Román (1992), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona.

Gubern, Román (1996), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Ed. Anagrama, Barcelona.

Gurpegui, Javier (1999): "La reflexión metacomunicativa como recurso complejo", en *Textos de Didáctica de la Lengua y de la Literatura*, nº 21, Julio-Agosto-Septiembre, pp. 91-99.

Harvey, Silvia (2001): "El lugar de la mujer: ausencia de la familia en el cine negro" en la revista digital *Queer emos saber, el fanzine maribollo de internet*. Disponible en la red: [www.hartza.com/mujer.htm](http://www.hartza.com/mujer.htm).

Kramer, Peter (1998): "Women first: *Titanic* (1997), action-adventure films and Hollywood's female audience", en *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Disponible en la red: [www.findarticles.com/m2584/4\\_18/53747534/p1/article.jhtml](http://www.findarticles.com/m2584/4_18/53747534/p1/article.jhtml).

Larsen, Robin A. (1995): "The close-up shot in early american cinema", resumen de la ponencia aportada a la conferencia internacional *Celebrating 1895*. Disponible en la red: <http://www.nmsi.ac.uk/nmpft/film100/panel3e.htm>.

Leutrat, Jean-Louis (1997): "El melodrama", en Talens y Zunzunegui (1997), pp. 277-290.

Mainer, José-Carlos (1983): *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Ed. Cátedra, Madrid.

Mainer, José-Carlos (2000): *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Temas de hoy, Madrid.

Maltby, Richard (1999-2001): "Nadie lo sabe todo. Historiografías post-clásicas y consolidación de la industria del entretenimiento", en la revista digital *Otrocampo*, nº 2. <http://www.otrocampo.com/2/maltby.html>.

Maqua, Javier (1980): "Douglas Sirk. La fatalidad de haber nacido", *Dirigido por...*, nº 70, pp. 48-64.

Marzal, José Javier (1998): *David Wark Griffith*, Ed. Cátedra, Madrid.

\*Masterman, Len (1993): *La enseñanza de los medios de comunicación*, Eds. de la Torre, Madrid.

Molina Foix, Vicente (1995): "El cine postmoderno: un nihilismo ilustrado", en Manuel Palacio y Santos Zunzunegui (coords.), *Historia General del Cine. Vol. XII. El cine en la era del audiovisual*, Ed. Cátedra, Madrid, pp. 151-66.

Monterde, José Enrique (1994): "El melodrama cinematográfico", en *Dirigido. Revista de Cine*, nº 223, pp. 52-67.

Monterde, José Enrique (1996): "La modernidad cinematográfica", en *Historia General del Cine. Vol. IX. Europa y Asia (1945-1959)*, Ed. Cátedra, Madrid.

*O Mundo de Merlin* (2001): "A Música Barroca 1600 – 1750", <http://www.mundode-merlin.pro.br/barroco.htm>

Murray, Gabrielle (2000): "This wounded cinema, this wounded life", documento presentada en el congreso *Special Effects/Special Affects: Technologies of the Screen*, celebrado en Melbourne en Marzo del 2000. Disponible en la revista digital *Senses of cinema*: [www.sensesofcinema.com/contents/00/5/wounded.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/wounded.html).

Nepoti, Roberto (1998-99) "Spettatore postmoderno?" en la revista digital *Fucine Mute webmagazine*, nº 2, Trieste, <http://www.fucine.com/archivio/fm02/nepoti-2.htm>.

\*Pearson, Robert E. (1992): *Eloquent Gestures. The transformation of performance style in the Griffith Biograph Films*, University of California Press, Berkeley.

Perez, Gilberto (2000): "Toward a rhetoric of film: identification and the spectator", documento presentado en la *Society for Cinema Studies Conference*, celebrada en Chicago en Marzo del 2000. Puede consultarse en la revista digital *Senses of cinema*: [www.sensesofcinema.com/contents/00/5/rhetoric2.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/rhetoric2.html).

\*Plantinga, Carl (1994): "Movie pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach.", *Film and Philosophy*, Vol. II. Disponible en la red: [http://www.hanover.edu/philos/film/vol\\_02/planting.htm](http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting.htm).

Quintana, Ángel (1995): *Roberto Rossellini*, Cátedra, Madrid.

\*Rins, Silvia (2001): *La emoción sin nombre. Amor y deseo en el cine*, Asociación Cinéfila RE BROSS, Cáceres.

Romaguera, Joaquim, y Alsina, Homero (Eds.) (1985): *Fuentes y documentos del cine. La estética. Las escuelas y los movimientos*, Ed. Fontamara, Barcelona.

Said, Edward (1996): *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Barcelona.

Saint-Germain (2000): "Identificación. Vers une reconsideration du rapport personnage-spectateur", en la revista digital *Cadrage. Revue de cinéma*, nº 10, <http://www.cadrage.net/dossier/identification/identification.html>.

Sampedro, José Luis (1985): *La sonrisa etrusca*, RBA, Barcelona.

Sánchez Vidal, Agustín (1992): *El cine de Chomón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.

Schrader, Paul (1999): *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Ediciones JC, Madrid.

Selva, Marta (1997): "Arquetipos: género y cine", en VV. AA., *Aspectos didácticos de Ciencias Sociales*, ICE de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 39-58.

Shakespeare, William (1992): *Hamlet*, Cátedra, Madrid.

\*Smith, Murray (1995): *Engaging characters: Fictio, Emotion and the Cinema*, Clarendon Press, Oxford.

Soares de Souza, Lícia (1997): "Teleficción y realidad en la telenovela de Quebec", en *Voces y culturas. Revista de comunicación*, nº 11/12, pp. 57-69.

Talens, Jenaro, y Zunzunegui, Santos (Coords.) (1997): *Historia General del Cine. Volumen IV. América (1915-1928)*, Cátedra, Madrid.

Tolstoi, León (1990): *Ana Karenina*, Orbis/Fabri, Barcelona.

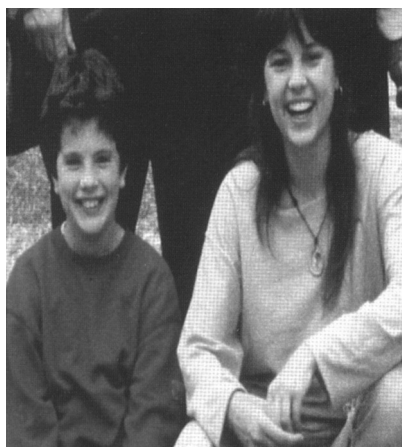
Vigotski, Lev Semionovich (1970): *Psicología del arte*, Barral, Barcelona.

Vilar, Gerard (2000): *El desorden estético*, Idea Books, Barcelona.

Vojkovic, Sasha: "Kiss: from a cinematic attraction toward a narrative function", resumen de la ponencia aportada a la conferencia internacional *Celebrating 1895*. Disponible en la red: <http://www.nmsi.ac.uk/nmpft/film100/panel3b.htm>.

VV. AA. (1997): *Proceedings of Symposium "Cognitive Science and the future of Film Studies"*, Universidad de Kansas, 18 de Abril de 1997. Disponible en la red: <http://www.gsu.edu/~wwwcsm/ccsmi/v3n1p1.htm>.

Woo, Sandra (1994): "Pudovkin's film technique and film acting". Disponible en la red: <http://www.rcc.ryerson.ca/schools/rta/brd038/papers/1995/swoo.htm>



*Familia*, de Fernando León de Aranoa.

### **Filmografía.**

A pesar de que a lo largo de nuestra reflexión hemos recurrido a ejemplos muy variados, que incluyen clásicos en principio poco atractivos para nuestro alumnado de Secundaria (Griffith o Eisenstein, por ejemplo), en este listado hemos querido centrarnos sobre todo en las películas que más se pueden prestar para desarrollar didácticamente nuestras propuestas. A pesar de esta selección, hemos pretendido hacer una propuesta heterogénea, dentro de unos límites, tanto en cuanto a géneros o temas como en cuanto a nivel de dificultad que puede presentar e incluso valor cinematográfico. En manos del profesorado queda la elección de una u otra obra de referencia, asumiendo la película al completo o eligiendo unos fragmentos, en función del desarrollo curricular previsto o del grupo de alumnado con el que se trabaje.

- Woody Allen, *Manhattan* (1979).  
Woody Allen, *Maridos y mujeres* (*Husbands and wives*, 1992).  
Akira Kurosawa, *Dersu Uzala* (1974).  
Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre* (1990).  
Adolfo Aristarain, *Un lugar en el mundo* (1991).  
Adolfo Aristarain, *Martín* (*Hache*) (1997).  
Frank Capra, *Sucedió una noche* (*It happened one night*, 1934).  
George Cukor, *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, 1940).  
Nora Ephron, *Algo para recordar* (*Sleepless in Seattle*, 1993).  
Nora Ephron, *Tienes un E-mail* (*You've got mail*, 1998).  
Álvaro Fernández Armero, *El columpio* (1992).  
Howard Hawks, *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, 1938).  
Howard Hawks, *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940).  
Abbas Kiarostami, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doost kojast?*, 1987).  
Fernando León, *Familia* (1996).  
Fernando León, *Barrio* (1998).  
Roman Polanski, *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, 1968).  
Roberto Rossellini, *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953).  
Night M. Shyamalan, *El sexto sentido* (*The sixth sense*, 1999).  
William Wyler, *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, 1946).





