

REIVINDICANDO AL MONSTRUO

COMENTARIO DE Ed Wood + Eduardo Manostijeras

Pocos directores contemporáneos plasman su universo interior particular como Tim Burton. Todo el mundo asocia su nombre con una estética característica, que no es más que una extensión del expresionismo alemán más primitivo. Porque nadie puede negar que los paisajes oscuros y góticos, con luces y sombras, inverosímiles ángulos agudos y punzantes que se retuercen compulsivamente a los que nos tiene acostumbrados Burton no parecen sacados del mismísimo Gabinete del Doctor Caligari. Y aún diría más, ¿no es verdad que el personaje central de Eduardo Manostijeras tiene un cierto parecido con el Cesare de esta película? ¿Y no es el Pingüino de Batman vuelve una caricatura del propio Dr. Caligari? Pero toda esta estética es secundaria, y sólo le sirve a Burton para lograr objetivos más interesantes que el mero regocijo visual que tanto satisface al espectador incondicional típico de este director.

Más allá de las sombras, los ángulos y los personajes de ultratumba se esconde un retrato absolutamente deliberado del inconsciente humano, que le sirve al autor para contraponerlo a la realidad. La obra de Burton es una reivindicación de la figura del monstruo. Esta figura es un elemento recurrente, bajo distintas apariencias, del cine clásico, repleto de maniqueísmos simplistas. Burton propone una realidad compleja, introduciendo un concepto de dualidad muy interesante en su cine. Así, encontramos a un monstruo insertado en nuestra realidad. Pero el enfoque de Burton nos hace dudar de quién es realmente el monstruo, si la terrorífica imagen en blanco y negro que tenemos en nuestra cabeza o la gente a la que atribuimos el calificativo de normal. Centrándonos en Eduardo Manostijeras, nos encontramos con los elementos típicamente burtonianos, el monstruo y la sociedad normal, representada por ese terrible invento del sistema capitalista conocido como barrio residencial (los suburbs, que dirían los americanos), imagen recurrente en las películas de Burton. El concepto del barrio residencial viene a ser una metáfora de la propia sociedad a retratar, una sociedad de bonitas fachadas de tonos pastel que detrás esconden las perversiones más oscuras. Se trata del terror a partir de la cotidianidad, la casa color pastel es mucho más terrorífica que el más oscuro de los castillos transilvanos. El asesino o el violador real se esconde detrás de la máscara de la insípida e hipócrita convención social. En cambio, tanto el monstruo como su creador están tratados con benevolencia y, pese a su apariencia oscura, son más humanos que los personajes normales. Cabe destacar que Burton rescata a Vincent Price, una de las estrellas del cine de terror de serie B, para el papel de creador del monstruo, en otra prueba más de su voluntad de reivindicar a ese tipo de monstruos que han sido perseguidos, cazados, sitiados por turbas exaltadas de aldeanos con antorchas, de la manera más injusta en todo un surtido de películas. Y quien dice monstruo dice malvado, que es la figura equivalente al monstruo en otros géneros. El espectador libera sus frustraciones identificándose con el héroe y echando toda la culpa al pobre malo, cuando muchas veces el héroe podría ser tan malo como el villano. Burton da la vuelta a la tortilla y consigue que nos identifiquemos con el monstruo y rechacemos a los personajes más normales poniendo al descubierto el componente retorcido, perverso y siniestro de estos. Eduardo Manostijeras es un ejemplo perfecto de esta planificación, pero podemos coger cualquier película de este director: el mismo Batman es un personaje protagonista ambiguo y con dos facetas, el hombre y el monstruo, igual que su enemigo, el Joker, que tiene rasgos muy semejantes, en un caso evidente de cruce y confusión de los roles de héroe y villano. Otro ejemplo clarísimo es Pesadilla antes de Navidad, que no es más que la historia de un monstruo de lo más terrible que quiere ser Papá Noel, la imagen de la bondad por excelencia.

Pero la obra más sólida de Tim Burton es, sin duda, la magistral Ed Wood. Filmada en un riguroso y elegante blanco y negro, es la reivindicación definitiva del monstruo, directa e indirectamente. Primero de nada, tenemos un protagonista que en cualquier otra película convencional no se le permitiría llegar a ser más que un secundario olvidable a costa del cual se haría un chiste fácil que haría reír al público. Burton lo convierte en un adorable soñador idealista con el que se puede identificar el espectador, pese a lo patético de su historia, y, no contento con ello, le pone a la altura del mismísimo Orson Welles. Edward D. Wood Jr. es un tipo

normal que quiere ser director de cine y que, como todo hijo de vecino, tiene sus obsesiones, manías y perversiones, que el pobre espectador cree lejanas y ajenas (aunque la verdad es que la realidad supera lo que vemos en el cine, y todos somos de lo más perverso y retorcido en nuestra intimidad). La equiparación del protagonista con Orson Welles se remarca con el uso constante de contrapicados en los que se ven los techos bajos y recargados, al más puro estilo Ciudadano Kane, magnificando y oprimiendo a estos personajes inverosímiles (pero reales). El otro eje sobre el cual gira la película es el personaje de Bela Lugosi, interpretado por un enorme Martin Landau. Este ambiguo y agri dulce personaje rescata de la tumba a uno de los más carismáticos nombres de las películas de terror de la época dorada. Y, una vez más, Burton lo humaniza, le da un tono tierno y triste, y nos hace plantearnos como pudimos tener miedo de ese monstruo, rodeado de una sociedad terrible y aniquiladora que es el verdadero monstruo. Así, Lugosi viaja en autobús o vive en un barrio residencial (que podría ser el mismo de Eduardo Manostijeras), como haría cualquiera de nosotros. ¿Quiénes son los verdaderos monstruos? ¿No serán igual o peores que estos los periodistas, los productores, los mecenas, los religiosos nosotros? Esta es la pregunta que nos plantea Tim Burton desde esta película en concreto y en su cine en general. Porque ya está bien de descargar todas las culpas de los males del mundo en un personaje malvado para que el público pueda aliviar sus torturadas almas. La realidad es mucho más compleja que eso. Y muchas veces nos bastaría con reflexionar sobre ella para hallar los monstruos que tanto queremos ver.

L'ERÒTICA DE LA VIOLÈNCIA

Dos gàngsters dintre d'un cotxe, acompanyats per un jove negre, discuteixen sobre miracles. En un moment donat, un d'ells es gira per demanar-li la seva opinió al jove. Llavors, la seva pistola es dispara per accident i li rebenta el cap al pobre jove, deixant l'interior del cotxe ple de sang i de bocins de cervell i crani. Aquesta escena de **Pulp Fiction** va provocar una llarga sèrie de comentaris entre els espectadors. A grans trets, podem considerar que hi havia dos tipus de gent: els que opinaven que allò era una salvatjada i els que ho trobaven divertidíssim. Aquest tipus de discussions són les que li venen el cap a la gent quan se li planteja el tema de la violència. No és l'interès d'aquest treball fer un judici moral sobre la violència cinematogràfica, ni fer una anàlisi sociològica sobre els seus efectes sobre l'espectador o els mecanismes de recepció. Avui en dia, la violència al cinema s'ha convertit en tota una opció estètica; és més, es tracta pràcticament d'un criteri classificatori, distingim entre pel·lícules violentes i no violentes. A efectes de posada en escena, els cineastes recorren a la violència en les seves obres (a través de diferents formes) per provocar reaccions molt determinades en l'espectador. El que ens interessarà desenvolupar en aquest treball és la vessant *eròtica* de la representació de la violència, o sigui, dirigida a la part vital i creativa del nostre inconscient, oposada a les pulsions de mort *tanàtiques*. A primera vista, podria semblar que la violència cinematogràfica té una arrel molt més tanàtica que no pas eròtica. Hem de recordar, però, que el cinema és una experiència passiva que es realitza individualment. Espiar una escena violenta a través del forat del pany provoca, com veurem, un plaer bàsicament estètic. Per això podem parlar-ne a partir de criteris de posada en escena, com són el tractament del color, dels personatges o del so.

Per començar, hem de dir que la representació de la violència en el cinema funciona de forma similar a com ho fa una manifestació més naturalment vinculada al nostre Eros: el sexe. A l'hora d'explicitar a la pantalla les relacions sexuals, s'han creat una sèrie de codis i convencions que les desnaturalitzen. Els personatges de les pel·lícules copulen en un món de pits i culs afaitats i de moviments perfectament sincrònics, amb llençols oportuns que sembla que cobrin vida. Quan parlem de violència, aquests codis s'han desenvolupat des de diferents gèneres, com ara el *western* o el cinema negre. Les pel·lícules d'*acció* ens han acostumat a intercanvis de trets inacabables, amb enemics infinits que cauen aparatosament davant de l'habilitat del protagonista invulnerable, que si de cas morirà en una última i mitificadora escena. També creen la figura carismàtica de l'home armat i perillós, que es converteix en un referent estètic. Amb el cinema modern, l'ús de la violència es legitima per a qualsevol gènere. A més, s'experimenta amb els nivells d'explicitació, ja sigui en un sentit naturalista/realista o bé exagerant i deformant la realitat, fins als extrems grotescos del *gore* més pur. En qualsevol cas, per molts litres de sang que es facin servir i per molt realistes que siguin les mutilacions, l'espectador assumeix que allò que veu no és real, que forma part d'un discurs ficcional. Els autors que

mentonarem són perfectament conscients d'aquesta ficcionalitat. En realitat, poques pel·lícules s'aparten d'aquest codis de ficció, perquè, paradoxalment, la realitat no resultaria interessant (ningú vol saber que una pistola té retrocés, o un número limitat de trets, o qualsevol altra cosa).

Per entendre l'estètica de representació de la violència al cinema actual és molt necessari tenir en compte la tradició del cinema oriental. Per tradició cultural, els autors asiàtics han tingut molt menys pudor a posar en escena violència explícita, des dels grans mestres, com Kurosawa, fins els últims valors del cinema de Hong Kong, com John Woo. Aquest últim ha estat el model de referència estètica d'alguns dels creadors que han revolucionat el cinema independent americà (Quentin Tarantino, Robert Rodriguez). John Woo fa en les seves pel·lícules un autèntic treball del cos i el moviment, unificant violència i coreografia, ball. Els seus personatges ballen, disparen, fan salts acrobàtics i intercanvien mirades en un joc perfectament calculat. Això es pot veure tant en les seves pel·lícules de l'etapa de Hong Kong (com ara *The killer o Hard-boiled*) com en les seves últimes pel·lícules a Hollywood (*Broken Arrow, Face off*). El treball sobre el cos en moviment es duu a terme a partir de l'ús reiterat de la càmera lenta. La seva capacitat per fragmentar el moviment, de captar-lo de forma més completa, fa que la càmera lenta sigui especialment atractiva a l'hora de presentar la violència. Un dels treballs més apassionants amb la càmera lenta el fa Stanley Kubrick a la seva *Taronja mecànica*. L'escena dels quatre joves caminant al costat del riu i la seva baralla és d'una bellesa plàstica enorme (i és un altre referent estètic ineludible de Tarantino, com podrem comprovar a *Reservoir Dogs*). Així, la violència ens pot arribar de la mateixa manera, provocant-nos el mateix plaer estètic, que una escena musical.

L'eròtica de la violència, el cos mutilat o magnificat, se'ns presenta a través del muntatge i la planificació, amb múltiples estils. L'estil frenètic de Sam Peckinpah, molt lligat a Woo, és un bon exemple de fragmentació de l'acció. Peckinpah construeix batalles amb multitud de personatges, amb moltes accions diferents a seguir; és el cas de *Grup Salvatge*. Les batalles de Kurosawa tenen un ritme dinàmic i desenfadat, amb grans quadres èpics en cada pla i nivells de violència aclaparadors. Podem destacar l'angoixant escena final de *Tro de Sang*, l'adaptació de McBeth de Kurosawa. El Rei caigut és acossat pels seus propis homes amb fletxes i mor quan una d'aquestes li travessa el coll. Les fletxes envaeixen els plans finals, asfixiant al protagonista i arraconant-lo. Per altra banda, també hem de destacar el treball amb el pla-seqüència d'autors com Kubrick o Tarantino. A *Reservoir Dogs*, el pla-seqüència li serveix a aquest per allargar la tensió de l'escena de la tortura, mentre Michael Madsen va a buscar la gasolina al cotxe.

El treball amb el so ofereix un munt de possibilitat narratives a l'hora de tractar la violència. Un cop més, podem parlar de naturalisme/realisme i ficcionalització. Les pel·lícules d'acció tenen tot un codi sonor establert de bufetades, cops i trets que no sonen com ho farien a la realitat, però que són efectius. Aquest tipus de so permet el distanciament respecte el que passa a la pantalla, i passa a ser un element més de la ja esmentada coreografia de la violència, al contrari que el so realista, que activa immediatament els ressorts masoquistes del nostre inconscient. Un so realista pot tenir un efecte brutal en una escena que d'altra manera seria convencional: a la nova versió de *El professor chiflado* trobem una escena a la que Eddie Murphie tortura en acte de venjança a un còmic. L'escena és molt violenta, però el que més ens crida l'atenció és el terrible soroll de trencar d'ossos que sentim quan el protagonista torça la mà al còmic. I recordem que es tracta d'una comèdia per tots els públics. Per últim, trobem extremadament interessant el treball amb l'absència de so ambient, que dona a la violència un caràcter d'allò més líric. És el cas de la sagnant batalla de *Ran* o de l'escena abans mencionada de la *Taronja Mecànica*.

L'estètica de la violència està marcada del vermell de la sang. Molts autors es preocupen per treballar el color a l'hora de presentar-nos escena violentes. La sang dona jo per fer grans composicions cromàtiques. L'exemple més pictòric és, en la nostra opinió, el bany de sang de *Ran*, de Kurosawa. Aquesta pel·lícula plasma uns vermells realment espectaculars, a l'hora que irreals, i ens demostra la dedicació estètica del seu autor. No és fàcil posar litres i litres de pintura vermella davant de la càmera sense que sembli ridícul o fals. Els quadres de Kurosawa es poden apreciar per sí mateixos, per pur plaer cromàtic. També és interessant el treball dels Cohen a *Fargo*, jugant amb el vermell ocasional de la sang i el blanc que es menja la pel·lícula i

rodeja els personatges. L'explicitació de la sang és un dels baròmetres que es solen tenir en compte per determinar com de violenta és una pel·lícula, però no és sempre el més rellevant. Hem de tenir molt present, per altra banda, l'ús del fora de camp. Actualment es tendeix a posar-ho tot dintre del quadre, però no és sempre l'opció que resulta més violenta per l'espectador. L'explicitació directa d'una acció determinada pot produir més aviat fàstic. En canvi, quan es juga amb el fora de camp s'obren les portes a la perversa imaginació de l'espectador, provocant patiments i fascinacions més profunds. Recordem que la mutilació de l'orella a **Reservoir Dogs** acaba quedant fora de pla. Tant o més terrible encara és l'escena de Shallow Grave, de Danny Boyle, en la que un dels protagonistes ha d'arrencar les mans, els peus i les dents a un cadàver. Hàbilment, el director presenta aquesta situació a través d'ombres, un altre recurs clàssic. La terrible escena justifica que el personatge s'acabi tornant completament boig per aquesta acció.

Fins aquí no hem insistit gaire en el caràcter *eròtic* de la representació de la violència. Analitzant el cinema contemporani, observem que hi ha una extensa tendència a barrejar violència i humor. Si recordem l'escena de **Pulp Fiction** que citàvem al començament, és bàsicament còmica. El plaer que se'n deriva és purament eròtic. La gènesi d'aquest tipus de gratificació està perfectament plasmada en una escena de **En busca del fuego**, en la que una pedra cau al cap d'un dels protagonistes, ferint-lo i els altres aprenen a riure-se'n. És el mateix que riure d'algú que ensopega amb una pell de plàtan. **Slapstick**. Algunes escenes del gènere còmic característic del cinema mut tenien un grau de violència implícita considerables, encara que els personatges fossin homes amb cossos de goma. Només cal veure alguns films de Buster Keaton a Charlie Chaplin. Més endavant, trobem a Laurel i Hardy, una de les primeres parelles sado-masoquistes del cinema. En el seu estudi sobre la violència, **La Naranja Mecánica**, Kubrick relaciona reiteradament els joves i violents protagonistes amb el riure, forma d'expressió anti-repressiva. També en aquest aspecte humorístic els autors asiàtics han portat la iniciativa, amb un tractament lleuger, fins i tot desenfadat, de la violència, que no tenen cap por d'explicitar. En el cinema oriental es pot apreciar perfectament la relació eròtica entre violència i humor. És el cas d'algunes pel·lícules de Kurosawa com **Los Siete Samurais** o **Yojimbo**, ambdues protagonitzades per Toshiro Mifune, un actor molt físic i expressiu, molt dotat per la comèdia. Als anys 90, a partir de Tarantino, ha aparegut una nova tendència, un nou estil de violència eròtica basada en gran mesura en el diàleg; diàlegs absurds, trivials, que precedeixen o acompanyen actes d'una violència terrible (i un gran atractiu estètic) que es carreguen d'humor. Entre aquestes pel·lícules trobem **Fargo** i, és clar, **Pulp Fiction**. Qui té la frase més enginyosa té el poder, donant lloc a veritables batalles dialèctiques amb un rerafons violent. És curiosa l'estesa tendència a la tortura dialèctica que veiem entre aquestes pel·lícules: a **Pulp Fiction** un noi ha de soportar un sermó entre moral i religió abans de ser executat, a **Reservoir Dogs** tenim la famosa escena de l'orella, amb ball inclòs i preguntes sobre programes de ràdio, a **El día de la Bestia** un capellà tortura a cop de bastó a un parapsicòleg mentre prova d'explicar-li la fi del món, en una història d'allò més quixotesca Totes seguint una lògica absurda, però indiscutible. A nosaltres ens agrada especialment una escena de **A life less ordinary** en la que el protagonista és obligat a cavar la seva pròpia tomba abans de ser executat. Indignat, pregunta: Per què he de cavar, si m'has de matar? La resposta és simple: Si caves, et prometo que et dispararé al cap. Si no, et dispararé als collons, et dessagnaràs i jo cavaré. Aquesta ona Tarantino es nodreix de l'arsenal estètic que hem estat comentant, jugant en ocasions amb l'excés representatiu per crear situacions còmiques, com és el cas de **Desperado**. En qualsevol cas, totes aquestes pel·lícules juguen amb la re-presentació de la violència, que esdevé un ideal estètic. La figura de l'heroi armat provoca un procés de projecció en l'espectador i un plaer eròtic i estètic.

Per una altra ocasió deixem les pel·lícules lligades a vies emotives i pulsionals més destructives, tanàtiques, visceral, antropòfagues i que relacionen directament violència i sexe, com ara **Crash**, **Carretera Perdida**, **Asesinos Natos** o **Perdida Durango**. Per acabar, he de dir que, personalment, hem sembla molt més violent Bergman que no pas Tarantino.

TRABAJO DE AUTOR: J. L. GODARD

Ante un personaje como Godard, uno se pregunta si es una muestra de la buena salud del cine o bien de su inminente muerte. Es evidente que para que surja una figura tan rupturista como Godard, es necesaria una

madurez del lenguaje cinematográfico, arte nuevo y de vertiginosa evolución. Godard, desde su posición inicial de crítico y teórico del cine, como sus compañeros de la Nouvelle Vague, impone a sus obras un trabajo de reflexión sobre el propio cine, una inquisición terrible sobre el papel y la necesidad de esta nueva forma de expresión. Pero, como veremos, en realidad, este obsesivo proceso inquisitivo nos lleva a la conclusión de que el cine está realmente muerto, que no nos puede decir nada nuevo.

Jean-Luc Godard entiende el cine como un arte multidisciplinario que da cabida a todo tipo de experiencias. Así, encontramos en sus películas referencias constantes a la obra de artistas de todas las ramas: música, pintura, escultura y cine, por supuesto. La obsesión de Godard por la cita llega a ser irritante, más allá de los límites de la pedantería; los cuadros vivientes (de valor cuestionable) y las citas literarias y literales recargan de forma excesiva su discurso. Este concepto de multiplicidad cuestiona la identidad que pueda tener el cine (¿pero, es el cine un arte realmente autónomo? ¿Lo es alguno? ¿Es el cine arte?). En los años 60, el cine clásico ya estaba de capa caída, los grandes directores que crearon las reglas del juego habían envejecido, dejando paso al cine moderno europeo. Godard demuestra un gran respeto por estos grandes monstruos del cine (el mismo respeto que se suele tener por los muertos), pero reivindica un nuevo paso, quizás el último, en la evolución del cine. El cine de la acción se acabó, llegó la hora del cine de la reflexión (como da a entender el personaje de Pierrot-Ferdinand en su breve encuentro con Samuel Fuller en Pierrot, el loco). Para demostrar este cambio, esta liberación de los cánones establecidos, Godard se ve obligado, se autoimpone una ruptura del lenguaje, despedazarlo para recoger sus piezas y formar una nueva construcción, anárquica y dispersiva, que le servirá para hacer una introspección profunda del ser humano en relación con su época. El lenguaje cinematográfico es frágil. Y Godard es un verdadero delincuente, llamémoslo mejor un meta-delincuente. En su narración, el autor se permite la licencia de saltarse todas las leyes habidas y por haber. Su primera película, Al final de la escapada, es toda una declaración de principios, en este sentido, pero podemos decir que Godard se mantiene fiel a sus convicciones estéticas y teóricas a lo largo de toda su carrera. Así, el salto de rítor, de eje, la continuidad, la duración de los planos o la correspondencia entre banda sonora e imagen no son importantes. En Nombre: Carmen el director se permite explicitar la orquesta que en las películas suele estar escondida en el armario, mientras que en Weekend el volumen de la música sube, baja y desaparece sin importar el diálogo de los personajes. Otra señal de identidad son los títulos de crédito de sus películas, todo un perverso juego metalingüístico que desconcierta a más de un espectador. Y si Godard es un delincuente, sus personajes lo son todavía más: miran a la cámara, saltan de un estado de ánimo a otro, se permiten el lujo de recitar lo que les apetece, incluso marcan sus saltos de un género a otro. Existe un trabajo evidente de revisión y mezcla de géneros en el cine de Godard, que por otro lado es lo más alejado a un cine narrativo. En una primera etapa, Godard nos muestra personajes erráticos en una constante huida (¿de quién? ¿De qué? ¿De ellos mismos?). Tomemos Pierrot, el loco: la persecución se intercala con escenas de reflexión, de reposo, pero también con escenas musicales. Los personajes adoptan una gestualidad mítica, demostrando que son conscientes de su condición de marioneta, de sombra. El delito de estos personajes es intentar tomar el control de sus acciones. En el cine anterior, el personaje estaba obligado a seguir la lógica argumental del discurso cinematográfico. Pero con Godard, los protagonistas están irremisiblemente perdidos en un mundo que no comprenden. Ante esta angustia y esta falta de libertad, a Pierrot-Ferdinand no le queda otra cosa que el suicidio. Este discurso reflexivo se extiende a lo largo de toda la producción godardiana. En etapas posteriores, Godard sentirá la necesidad de reivindicar al director de cine como artista comprometido con su época y, consecuentemente, dotará a sus películas de su ideología antiburguesa, antirepresiva y comunista, en mayor o menor grado. Cabe destacar que en algunas de sus últimas producciones, como en Pasión o Nombre: Carmen, aparece la figura del cineasta consagrado a una obra imposible, a la búsqueda de algo inalcanzable, reflexión, una vez más, sobre la posibilidad y la necesidad de hacer cine hoy en día. La interrogación continua (¿De dónde proceden las imágenes? ¿Qué es el cine?, etc.) también es clave a la hora de entender esta última etapa. Realmente, lo que pretende Godard es educar, hacer que el espectador reflexione sobre todas estas cuestiones, que parecen ser innecesarias en esta época de saturación mediática.

Mediante sus relatos discontinuos y formalmente rotos, sin argumento, (que se hace innecesario ante la superposición de imágenes) Godard está firmando el epitafio del cine. El cine es una maquinaria industrial que se absorbe y se regurgita a sí misma hasta la extenuación, pese a su corta vida. Las composiciones de

Godard son una recopilación, insólita, desde luego, de piezas que ha ido perdiendo el cine, masticadas y reinventadas en cada una de sus películas. La actitud vital de sus personajes es la única posible, están perdidos y desorientados, se repiten y intentan reinventarse sin éxito. El resultado es, a menudo, la muerte. Así, la muerte final de Michel en Al final de la escapada o de Pierrot es paralela a la muerte del cine, a la posibilidad de explicar historias. Este intento desesperado de salirse de la norma no es más que los últimos coletazos de un pez moribundo. Porque no existe todavía ningún medio técnico que permita expresar al ser humano moderno su terrible sensación de vacío, de pérdida,

de desorientación.

FASCINACIÓN POR LA VIDA

Comentario de Manhattan + Misterioso asesinato en Manhattan

La capacidad de fascinación es una característica propia de los niños que lamentablemente se pierde a medida que el peso del mundo cae sobre nuestras espaldas. Afortunadamente, existe un invento maravilloso llamado cinematógrafo que juega con el niño que llevamos dentro, proyectando nuestra reprimida capacidad de fascinación hacia una pantalla por la que pasan sombras que nos parecen inaccesibles.

El cine de Woody Allen se asienta en los pilares del cine moderno; sus historias intentan acercar dos mundos, el propio cine y la vida real. El cine clásico siempre explicó historias que resultan inverosímiles, creando el sistema de mitos que todos conocemos. No es en balde que se denomine a Hollywood la fábrica de sueños. Allen, en cambio, demuestra una profunda fascinación por el mundo que le rodea, comparándolo constantemente con el mundo que hemos visto siempre en las pantallas. Sus personajes son gente que pasea, entra y sale de escenarios que nos pueden resultar familiares: restaurantes, estadios, parques, el paisaje de Nueva York. En sus películas, el entorno se significa, los personajes deambulan por una ciudad capaz de contener una basta multiplicidad; ellos no son el centro de la atención, es una simple casualidad el hecho de que la historia gire en torno a ellos. En el cine clásico, los personajes son el centro, todo está dispuesto para que ellos actúen. En cambio, Woody Allen propone que la realidad supere al individuo. Tanto Manhattan como Misterioso asesinato en Manhattan empiezan con unas imágenes de Nueva York. Entonces, la cámara entra con un corte en la vida de unos personajes, pero da la sensación de que podría escoger a cualquier otro, porque están siempre rodeados por algo que les supera, la ciudad, cargada de gente que deambula sin parecer demasiado importante, pero que tiene su pequeña historia. Allen no hace más que eso, explicarnos una pequeña historia, una porción de realidad entre el caos de realidades que resulta ser Manhattan. Así, sus personajes son personas cuyas historias se cruzan, mezclan o chocan esporádicamente para luego separarse, como la vida real. Manhattan no tiene la estructura inicio-nudo-desenlace, sino que parece que se haya escogido al azar lo que se nos enseña, dentro de una realidad mucho más amplia; dondequiera que van los personajes siempre están rodeados por gente, que quizás tenga los mismos problemas, dudas y temores que ellos. El caso es que estas pequeñas porciones nos resultan tan o más conmovedoras que los grandes melodramas de Hollywood. El eterno tema de la pareja domina la situación, imponiéndose a otras tramas secundarias: es lógico que un cine que hable sobre la realidad se centre en lo que nos obsesiona a todos. Y estas cuestiones, planteadas de forma trivial, tal como las vemos día a día, se elevan al nivel de la fantasía mediante el cine. Porque la vida cotidiana, en toda su extensión tragicómica, puede resultar tan o más fascinante que la ficción cinematográfica. Allen nos invita a que saboreemos esos momentos que pasamos por alto, inmortalizándolos mediante el cine. En definitiva, en el mundo de Woody Allen el cine y la realidad se mezclan y confunden en busca de la capacidad de fascinación perdida. Esta relación realidad-cine se observa en todas sus películas. En Manhattan, tenemos el plano mítico de Diane Keaton y Woody Allen sentados en un banco mirando el puente de Brooklyn como si se tratase de una pantalla de cine. Se produce una evidente confusión entre espectador y personajes, que son a su vez espectadores del mundo que les rodea. Además del famoso homenaje a La dama de Shangai, Misterioso resulta un homenaje al cine en sí misma; es como si Hitchcock se hubiese introducido en una película de Woody Allen. El argumento guarda grandes paralelismos con La ventana indiscreta. Y, bueno, tenemos la infinidad de detalles y referencias al cine en general y a otros

autores en general de sus películas: la voz de la conciencia personalizada en Bogart en Sueños de seductor, la utilización de carteles a lo cine mudo en Hanna y su hermanas, el homenaje al cine musical, integrado a la realidad en Todos dicen I love you. Quizás el éxito de Woody Allen reside en su capacidad para hacer que lo que nos suele resultar insignificante se transforme en mágico, haciendo que nos identifiquemos y participemos de esta magia a través de nuestras propias vidas. Porque puede que en la vida real no existan personajes como los de las películas de Hollywood, y las cosas no tengan por qué tener un final feliz, pero es mejor eso que aferrarnos a la seguridad engañosa y fácil de un mundo que no existe.

LA MIRADA MASCULINA

Empecemos por el principio. A finales del siglo diecinueve, de forma simultánea en Europa y América, diferentes inventores experimentan en el incipiente terreno de la fotografía en movimiento, lo que serían los antecedentes más primitivos del cine. Lamentablemente, a causa de las condiciones socio-culturales de la época y la inercia de miles de años, el campo de la experimentación científica estaba restringido al género masculino. Por tanto, los primeros precursores del cine son todos hombres, puesto que son los mismos inventores los que ruedan las primeras películas. Así, con la aparición y reconocimiento del cinematógrafo de los hermanos Lumière estos se convierten en los primeros "directores", por así llamarlos, los primeros que deciden qué es lo que retratará su invento, cuyo éxito futuro no podían ni imaginar sus propios creadores. Como vemos, desde el comienzo se sientan las bases de lo que más adelante denominaremos como la "mirada masculina". Las primeras grabaciones, de tono bastante documental e incluso familiar, herencia directa de la fotografía, se limitan a representar escenas de la realidad más directa. La limitación de metraje así como la falta de un lenguaje establecido no permitía grandes puestas en escena; las cortas películas de poco más de un minuto solían ser planos generales que retrataban situaciones que, con la propagación de los operadores de los Lumière alrededor del mundo, se iban repitiendo y plagiando unas a otras. Con la difusión del invento, aparecen diferentes tendencias innovadoras y de carácter experimental, todas ellas encabezadas por figuras masculinas. Así, todo el lenguaje que evoluciona durante la época del Modelo de representación primitivo (tal como lo llama Burch) es desarrollado por toda una serie de caballeros inquietos. Una de estas tendencias innovadoras es el Film d'art, cine basado directamente sobre las directrices del teatro destinado a la burguesía francesa, pero no nos interesa demasiado en el tema que nos ocupa, tanto por su pronta desaparición como su directa vinculación al teatro, que es un campo absolutamente en el que no sería apropiado entrar.

Es en los inicios de la institucionalización cuando podemos ya ver claramente lo que se convertirá en la "mirada masculina", la centralización de la acción alrededor de personajes masculinos, relegando a la mujer a un plano secundario. Así, El gran asalto al tren (1903) ya es un ejemplo de exaltación de la figura del heroico salvador enfrentado a los villanos. Pero resulta mucho más evidente si observamos la obra del que está considerado como el gran institucionalizador del lenguaje, que no es otro que David W. Griffith. De sus monumentales películas podemos extraer un fiel retrato de sus convicciones, como pasará con la mayoría de los directores, como veremos. El mensaje que subyace en sus películas es claro; Griffith era un surista convencido, y su visión del papel de la mujer en la sociedad es "un tanto" conservador. En El nacimiento de una nación (1915) la acción está siempre dirigida por personajes masculinos: mientras que los hombres se marchan a la guerra, sus amantísimas esposas se quedan en casa llorando y rezando por su pronto retorno. Las buenas mujeres son hogareñas, castas (una de los inocentes personajes femeninos prefiere tirarse por un barranco antes de que la deshoren), inocentes, maternas, sumisas y diligentes. La asociación directa entre mujer y familia se repetirá más adelante constantemente, siendo el cine un medio para imponer un papel modelo para la mujer dentro de la estructura social, un instrumento ideológico y moralizador. En definitiva, la mentalidad conservadora de Griffith repercute de forma innegable en sus película.

Paralela y posteriormente a Griffith, encontramos diferentes movimientos que contribuyen al desarrollo del lenguaje. Nos fijaremos a continuación en tres, el expresionismo alemán, las vanguardias francesas y el cine soviético.

Los integrantes del movimiento denominado expresionismo alemán (muchos de los cuales acabarían de una

forma o otra marchándose a Hollywood a hacer películas, contribuyendo ostensiblemente al género negro) tienen una tendencia a retratar la degradación y la parte más oscura del género humano, utilizando habitualmente la metáfora. Así, las películas como Nosferatu o El gabinete del Doctor Caligari tienen en el centro de su argumento a un monstruo, personificación de esta vertiente oscura del ser humano. El monstruo ataca y rapta de forma reincidente a la bella protagonista femenina, que ha de resignarse a ser rescatada por el héroe de turno. El monstruo que rapta a la dama es un símbolo de los deseos más profundos del género masculino. Los directores expresionistas son hombres, y si lo que quieren retratar es la parte oscura del ser humano no les queda otro remedio que hacerlo desde el punto de vista masculino. Así, el rapto de la chica por parte del monstruo no responde a más que al deseo sexual irrefrenable del hombre respecto a la mujer, la voluntad de posesión de la parte más animal, más baja del hombre, representada, aunque sea de forma subconsciente, por este monstruo o vampiro. Dependiendo del director, vemos diferentes partes de la parte oscura del hombre, así como diferentes visiones de la mujer; así, en Metrópolis, de Fritz Lang, vemos a un personaje femenino con una gran influencia sobre el conjunto de los hombres, aunque también muy ligado a la maternidad y la esposa hogareña, y en Amanecer, de Murnau, vemos a un hombre que se debate entre dos mujeres opuestas entre sí, la morena frívola y cruel, que le induce a los pensamientos más malvados, y la rubia hogareña y sumisa que ya hemos visto antes. Por supuesto, él se decantará por la que está socialmente mejor vista y es el modelo a seguir, la mujer esclava de su hogar y su marido.

Las vanguardias son un conglomerado de movimientos culturales y artísticos de principios de siglo. Durante los años veinte hubo diferentes grupos que se interesaron por el cine, un arte completamente nuevo. El epicentro por excelencia de las vanguardias fue París. El cine vanguardista está estrechamente ligado a la pintura; así, las primeras películas son dadaístas, hechas por autores directamente relacionados con las artes plásticas como Richter o Ruttman. Pero la contribución más importante al cine la hizo sin duda el grupo surrealista, derivación directa del dadaísmo, que concebía el arte como la expresión de lo irracional, del subconsciente, del mundo del sueño. Cabe destacar que la primera película surrealista la dirige una mujer, Germaine Dulac. Pero el surrealismo no tuvo continuidad como grupo, y si se le considera importante dentro de la historia del cine mundial es porque de este grupo de artistas surgió Luis Buñuel, que luego será el único que continuará haciendo cine de forma notoria. Buñuel es uno de los ejemplos más claros de plasmación de la mentalidad del director en su obra, como buen surrealista que era. Así, en sus películas vemos sus obsesiones, deseos y visión del mundo. Desde sus comienzos más extremos (Un perro andaluz, La edad de Oro) vemos en él no sólo la voluntad de escandalizar por escandalizar, que existe, sino también la expresión tangible de la parte subconsciente e irracional del ser humano. Consecuentemente, su visión de la mujer es obsesiva y fetichista, mostrando claramente el irremediable impulso sexual que sentía hacia ellas como hombre. Una vez más, nos hallamos ante una visión de la mujer desde el punto de vista masculino. Buñuel no perdió su vertiente más surrealista ni en su etapa mejicana, en la cual se vio obligado a dirigir grandes melodramas para un pueblo analfabeto. Así, su obsesión por las mujeres se verá retratada en cada película. En Los olvidados tenemos diferentes imágenes, como la de la niña embadurnándose las piernas con leche, de lo más subversivas. En Simón del desierto Buñuel representa al demonio como una pícara muchachuela de lo más divertida. Este perverso atractivo insano de las mujeres lo encontraremos en toda la obra de Buñuel.

En cuanto al cine soviético, promovido por el nuevo gobierno comunista desde la FEKS, su voluntad experimental estaba limitada por el mensaje ideológico que se les imponía transmitir a través de sus películas. El cine soviético, con nombres como Kulechov, Vertov o Eisenstein, hizo grandes avances en la técnica del montaje. Sus historias, acordes con la ideología comunista, en un principio tenían siempre un protagonista colectivo, y a la mujer se le daba un papel activo dentro de la Revolución, siempre por detrás de los combatientes masculinos, claro. Sin ir más lejos, son las madres las que se giran contra la barbarie de los soldados zaristas para recriminarles en la famosa escena de las escaleras de El acorazado Potemkin (1925), de Eisenstein. Con el transcurso de la historia de la U.R.S.S., empieza a aparecer en las películas la figura del personaje central que conduce a las masas. Esta figura era siempre invariablemente masculina.

Pero la parte de la historia más importante para entender el papel de la mujer en el cine de hoy es sin duda el Hollywood clásico. Con su popularización y la creación de las grandes productoras, el cine se convierte en un

gran negocio. Es curiosa la aparición, en los inicios de Hollywood, de los seriales, muchos de ellos protagonizados por mujeres (Las aventuras de Catalina, Los peligros de Paulina, Las aventuras de Ruth). Pero, de hecho, el rescate en el último segundo de una situación límite (que era la fórmula corriente para mantener a la audiencia enganchada al cine semana tras semana) no hacía más que convertir a la mujer protagonista en un símbolo de fragilidad, ya que tiene que ser salvada continuamente. La aparición de los géneros y el star-system es importantísima a la hora de analizar la voz de la mujer en el Hollywood clásico. Los géneros son el arma principal del clasicismo. El género conlleva una serie de reglas establecidas e inquebrantables, una serie de elementos que se repiten constantemente. Esto, combinado con un estilo narrativo lo más transparente posible, hacía que el público pudiese acceder mucho más fácilmente a las películas. La figura del director debía pasar desapercibida, su mano debía de ser más o menos neutra. Como veremos más adelante, esto no será así exactamente. Lejos de la limitación de la creatividad, se puede considerar que el clasicismo es una convención, un lenguaje establecido que permite al director librarse de la necesidad de reinventar el lenguaje para hacerse entender, corriendo el riesgo de que no se le comprenda, y se pueda limitar a explicar historias. Lamentablemente, el lenguaje es absolutamente masculino, y daba una imagen absolutamente patriarcal de la sociedad, a medida de la mentalidad capitalista burguesa de la época. Tomemos el ejemplo de la voz en off: ¿por qué la voz en off neutra y objetiva es siempre masculina? Además, hay poquísimas películas relatadas mediante una voz en off subjetiva femenina en el Hollywood clásico. Esto se debe una vez más a la "mirada masculina", el cine se centra en los personajes masculinos, porque los directores siguen siendo mayoritariamente hombres. Además, las mujeres estaban excluidas del rol central en la mayoría de géneros representativos de Hollywood, limitándose su protagonismo al campo del melodrama y concediéndoles papeles de lo más pasivo en el resto. En cuanto al star-system, el extraño poder de la cámara convertía a algunos actores en algo más para el público, algo inaccesible, transformándose a su vez en máquinas de hacer dinero en potencia. Es curioso que el tiempo de permanencia en lo más alto del estrellato fuese tan diferente para hombres que para mujeres. Mientras que las estrellas masculinas ganaban presencia y respetabilidad con los años, haciendo que los actores canosos no se considerasen viejos si no maduros y atractivos, las estrellas femeninas desaparecían misteriosamente de las pantallas a los primeros atisbos de arrugas en su cara, puesto que daba la sensación que se convertían en una "caricatura" de ellas mismas. Esta es otra de las losas sociales y culturales que han tenido que soportar las mujeres. A las estrellas de Hollywood se les solía encasillar, voluntariamente o no, en un papel o rol determinado, que podía ir asociado a la vida real del actor o actriz, que también estaba en todas las revistas. Se podría hacer una clasificación general de las actrices según tres tipos de roles asociados:

El primero serían las mujeres irreales, las que ninguna persona se imagina que pueda encontrarse en la vida real. Suelen ser mujeres de extraordinaria belleza y magnética presencia, y pueden ser consideradas ahora como objetos sexuales. Este tipo de personajes está claramente dirigido a la audiencia masculina. Estamos hablando de actrices como Rita Hayworth o Marilyn Monroe. También podríamos incluir, a primera vista, a Greta Garbo y Marlene Dietrich, pero son sin duda casos especiales. Garbo, pese a ser la mujer distante y de misterioso y exótico atractivo por excelencia, parece tener absoluta conciencia de su posicionamiento, y utiliza deliberadamente su aureola. En cuanto a Dietrich, es una figura ambigua, de rasgos andróginos y absolutamente consciente de su condición de mujer, lo que le permite jugar y bromear sutilmente acerca de ella. Dietrich parece controlar en cada momento su sexualidad, haciéndola engañosa. Su posición es parecida a la de la incatalogable Mae West, una terrible personalidad que daba la imagen de jugar y hacer bailar a los hombres dentro y fuera de la pantalla. Su humor y sus dobles sentidos son inconfundibles, y es una de las pocas actrices que adopta una posición dominante en sus relaciones con el sexo opuesto, en actitud claramente masculina.

El segundo grupo son las mujeres reales, las que, en un principio, podrían ser la vecina de al lado. Suelen ser fieles esposas, madres, chicas trabajadoras que intentan vivir mejor o algo parecido. Estas son, evidentemente, el modelo a seguir que impone la sociedad, que da una importancia enorme y obsesiva al matrimonio y la familia (todas las chicas solteras esperan ansiosamente a su príncipe azul que las salve de su deshonrosa condición). Siguiendo la moral americana, los personajes femeninos que se salen de esta línea suelen siempre o bien morir, o bien recibir su castigo o volver al lugar que les pertoca arrepentidas. Muchas películas tratan el

conflicto entre la protagonista y esta posición patriarcal preconcebida. Es el caso de algunas comedias de directores como George Cukor, como Historias de Filadelfia (1940). Ginger Rogers o Myrna Loy son ejemplos de actrices catalogadas como personas corrientes, que no vulgares. Esto no quiere decir que sólo interpretasen este tipo de papeles, sino que el público las identificaba mejor, las veía más verosímiles cuando lo hacían.

El tercer y último grupo son las mujeres "exageradas", que podrían considerarse una mezcla de las otras dos. Así, los rasgos femeninos están exagerados y distorsionados, dando como resultado personajes malvados, rebeldes, y, en ocasiones, neuróticos. Este tipo de personajes, que como hemos dicho, al final de la película vuelven al buen camino o son castigadas, solían ser los destinados a la audiencia femenina, para sentirse identificadas pero luego volver a la seguridad de su vida familiar al salir del cine. El carácter de estos personajes servía de descarga, no como ejemplo a seguir, para las mujeres de la época. En esta categoría encontramos a actrices interesantísimas como Joan Crawford, Barbara Stanwick, Bette Davis o Katherine Hepburn. Así, mientras Stanwick o Davis hacían papeles de malas, Hepburn utilizaba su imagen de rica burguesa liberada, instruida y sin prejuicios que la caracteriza. Dentro de este grupo podemos hacer la división de las "mujeres fatales", la exageración extrema de la mujer, que acaba matando y torturando a cada desdichado hombre que la rodea. Este tipo de personajes, sin equivalencia masculina evidente, es resultado directo, una vez más, de la "mirada masculina".

Pese a que todos los directores clásicos utilizaban los mismos métodos y estructuras narrativas, es evidente que cada uno de ellos introduce su particular visión de la mujer en sus películas:

Es sobradamente conocida la especial aversión de Stroheim hacia el matrimonio, demostrada en diferentes escenas de sus películas. Así, las esposas de sus películas acaban convirtiéndose en arpías insufribles, como es el caso de Avaricia. Pero el universo particular de las películas de Stroheim es suficientemente decadente y ofensivo, voluntariamente, como para no tenérselo en cuenta.

También es conocida la obsesión fetichista que sentía Von Sternberg hacia la que fue su descubrimiento con El ángel azul, Marlene Dietrich. Con Sternberg, Dietrich construyó la imagen que todos conocemos de películas como Lavenus rubia, Marruecos, Encubridora, o El diablo es una mujer, la última que hizo con Sternberg, que decidió desmarcarse al fin de la actriz (el sugerente título no lo puso él, sino Lubitsch, que para aquel entonces era el mandamás de la Paramount). Sus personajes de gran autocontrol y pasado incierto se entienden perfectamente con una frase de Shanghai Lily: "Hizo falta más de un hombre para cambiar mi nombre por el Shanghai Lily". Sternberg solía utilizar a sus actores como si de marionetas se tratase, método muy diferente al empleado por George Cukor, que potenciaba el diálogo con sus actores y actrices.

Los personajes femeninos de Howard Hawks, que era un director de personajes más que de acciones, son mucho más complejos de lo que vemos en otras películas. Así, en películas como La fiera de mi niña, Tener o no tener o El sueño eterno el personaje femenino pasa a tomar el control de la acción, en una interesante inversión de papeles dentro de lo que sería la "batalla de los sexos" clásica.

En cambio, John Ford era un director mucho más conservador, y quizás un tanto moralista. Sus retratos de unas gentes y unas costumbres concretas, las del salvaje Oeste americano, le lleva a crear personajes femeninos atados a la tierra en la que viven, por la que Ford muestra su fascinación. Así, aunque es verdad que las mujeres en las películas de Ford son fuertes, ya que han de resistir la dureza del Oeste, no se puede negar su carácter hogareño y familiar.

Con la decadencia del clasicismo, el concepto de transparencia cae, y los directores sienten la necesidad de hacer patente su autoría. Un autor como es Orson Welles dejaba constancia de su intervención en una película, aunque sólo sea porque la producía, dirigía e interpretaba. Así, la obra de Welles es deliberadamente personal, lo que le acerca al cine europeo. Es evidente que Welles, y de manera muy consciente, dejaba entrever su concepción del mundo (y, en nuestro caso, de las mujeres) a través de sus personajes. Este es el caso de La

dama de Shanghai, película interpretada por él mismo y su ex-pareja sentimental, Rita Hayworth. En la película, Welles aprovecha para hacer un retrato de su "ex" que rompía la imagen que había dejado en la película Gilda, ligeramente anterior a La dama de Shanghai (incluso hay un pequeño guiño musical). Así, el personaje interpretado por Hayworth es malvado, manipulador y peligrosamente atractivo, y acaba muriendo.

También es conocida la fijación de Hitchcock con sus actrices, cuyas papeles y actitudes en la película venían en ocasiones determinados por el enamoramiento, aunque fuese meramente visual, del director, que utilizaba de vez en cuando encuadres y metáforas de sentido claramente sexual. Los personajes femeninos de Hitchcock están dentro de su peculiar mundo de obsesiones, traumas, asesinos y falsos culpables.

Con la generalización de este desgaste de los temas y estructuras clásicos y la aparición de tendencias que podrían denominarse manieristas, allá por los años cincuenta, los personajes femeninos de las películas no nos aportan nada nuevo, ya que, en su interés de "representar", de presentar las películas deliberadamente como ficción, los personajes se convierten en caricaturas exageradas y contorsionadas que no son más que eco de los personajes del Hollywood más clásico.

La concepción de la mujer en el cine europeo, en general, es bastante diferente al americano. A raíz de las Guerras Mundiales que se sufrieron directamente en Europa, cediendo el liderazgo de la producción cinematográfica en favor de Estados Unidos, el cine europeo a tenido una tendencia hacia el realismo y la introspección psicológica bastante evidente y, consecuentemente, se le ha dado un papel a la mujer mucho más importante. El director europeo se consideraba un autor, y, por tanto, ofrecía a través de sus películas un retrato consciente del mundo a través de sus ojos, con protagonistas femeninos en muchas ocasiones. Además, el director europeo no está atado a los cánones del clasicismo. En el realismo poético francés de los años treinta encontramos la figura de Jean Renoir, que en películas como La regla del juego trata el tema de las relaciones de pareja y sus reglas de manera magistral, desde el punto de vista tanto masculino como femenino. La extensión del realismo poético es el neorrealismo italiano que, en su voluntad de enseñar la cruda realidad de Italia, hace retratos de mujeres verosímiles y profundos, radicalmente opuesto al estilo de Hollywood. Aunque la visión de la mujer está acotada por las convicciones culturales de la época, los personajes femeninos ya no son sumisos, sino activos, fuertes y con una voz a tener en cuenta, comparte el peso de la acción con los personajes femeninos. Aunque no se pierda el marco de la maternidad y el matrimonio, se reflejan problemas y sentimientos reales. Así, tenemos personajes femeninos centrales desde Ossessione hasta Roma, città aperta. Es precisamente el director de esta última, Rossellini, quien inaugurará el cine moderno con una película que es uno de los retratos más bellos, profundos y personales de la personalidad femenina en la historia del cine, Viaggio en Italia, con una fantástica Ingrid Bergman de protagonista. El análisis personal de las relaciones de pareja será un tema recurrente y característico del cine europeo hasta nuestros días.

En resumen, como hemos visto, el cine ha estado en manos de directores masculinos que, en mayor o menor grado, han dado su visión parcial sobre las mujeres, ya sea fascinada, degradante o simplemente anecdótica. Nos queda como conclusión la idea que el cine no deja de ser una forma de arte y, como tal, está ligado ineludiblemente a las condiciones socio-culturales de su época y procedencia. Y, si bien es cierto que no se ha tratado de forma justa a las mujeres, tampoco han salido tan mal paradas. Por algo será que muchas veces se nos quedan marcados en la memoria ciertos personajes femeninos y olvidamos a los hombres. Las grandes actrices tienen algo de mágico e inexplicable que ningún actor podrá nunca igualar. Será que, en el fondo, soy algo fetichista.

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se trata el tema de la "mirada masculina", osea, la institucionalización del punto de vista masculino como el normal a asumir a la hora de hacer una película. Esto se debe básicamente a que la enorme mayoría de los directores de cine son hombres, como es bien sabido. Lo que pretendo demostrar es que cada director introduce en su obra su peculiar visión del mundo, concretamente de las mujeres, y la evolución de

este tratamiento a través de la historia del cine. Me siento obligado a admitir que se trata de un trabajo absolutamente subjetivo y tremendamente superficial. Aún así, tengo la ligera esperanza de que no se tome este inocente trabajo como un intento personal de excusar y exculpar a mi género, que no es otro que el masculino, de las terribles críticas emitidas por las diferentes voces del feminismo más radical.

BIBLIOGRAFIA

- Diablas y diosas. Varios
- Echo and Narcissus. Women's voices in classical Hollywood cinema. Amy Lawrence
- A woman's view. Jeanine Basinger
- Women & film. Both side of the camera. E. Ann Kaplan

Comentario sobre 2.001: A Space Odyssey

2.001 es una reflexión sobre el conocimiento y sobre la propia existencia, concebidos ambos como procesos ascendentes, cíclicos e inacabables. La misma estructura de la película es un camino ascendente de comprensión que acaba devolviéndonos al mismo punto de partida.

Los personajes de la película se ven superados y abrumados por una concepción determinista de la existencia; se nos presenta un universo geoméricamente diseñado a una escala que supera cualquier comprensión posible. La fabulosa maquinaria de la existencia gira sin que los personajes puedan evitarlo, son piezas en el ciclo inacabable de la existencia. Las espectaculares imágenes espaciales sumadas a los insignificantes ingenios mecánicos humanos, que imitan la propia física mecanicista del universo, acompañados por la música clásica, nos sugieren la idea de construcción perfecta; la pantalla se llena de círculos concéntricos y composiciones geométricas que giran en armonía al ritmo de los ciclos de la existencia. Este mecanicismo es muy propio del cine de Kubrick, meticuloso hasta el extremo en la construcción de sus películas en todas sus facetas. Los pocos diálogos de la película son muestras evidentes de convenciones sociales, actitudes interiorizadas culturalmente que nos llevan a una pérdida de libertad de acción. En su senda ascendente de conocimiento, los personajes toman conciencia de su condición de piezas de un orden establecido: desde el advenimiento del ser humano hasta su muerte conceptual para resurgir a otro nivel de consciencia y reiniciar el ciclo. No es gratuito que el personaje principal de la parte central del relato sea un ordenador. Esta inteligencia artificial realiza los mismos procesos mentales que un ser humano, pero a nivel mecánico. Es una contribución más a la visión determinista de la existencia, porque el ordenador no puede actuar de forma imprevisible, no es más que una máquina. HAL es una imitación de la conciencia natural creada por el hombre, que trata siempre de controlar e imitar la naturaleza, sin llegar a conseguirlo, y se ve sometido a las mismas interrogaciones y dudas que cualquier ser humano en su situación. La información secreta sobre la misión, que sólo él conoce, hace que su sistema tome conciencia de la posibilidad de una intervención por parte de un ente superior en el desarrollo de la humanidad, con la pérdida de identidad, de libertad que eso implicaría. Al verse implicado en un sistema que le supera, la consciencia artificial siente un enorme terror cósmico, un miedo al infinito y a la nada que se le hacen insoportables y le abocan a un intento desesperado de control del medio, de la propia existencia, de su libertad individual, en definitiva. A ojos de los astronautas, este intento de autoafirmación ante la gran duda cósmica es visto como un error de funcionamiento o como locura. El astronauta superviviente, Dave, será capaz de superar este terror cósmico cuando se enfrente a la consciencia de un universo determinado en la parte final de la película, en la que encuentra un Júpiter con sus lunas en conjunción con el monolito, una vez más visión mecánica del universo, como parte de un plan cósmico más elevado. En esta parte final, Dave accederá a un nivel superior de conciencia, de hecho a una muerte de su propia humanidad para volver a renacer en un proceso cíclico. Ante nuestros ojos, vemos una muerte y un nacimiento paralelos e inseparables, ya que son incomprensibles el uno sin el otro; así, el final nos muestra un Big Bang, un principio, que nos transporta de vuelta al punto de partida, a la Tierra, al feto. El

joven, el viejo y el bebé son infinitas muestras de un Yo múltiple pero único. En definitiva, estamos hablando de un camino ascendente de consciencia y comprensión que lleva a admitir la naturaleza cíclica y geométrica del tiempo y el espacio.

Cabe destacar que el camino hacia el conocimiento, hacia la consciencia plena, comienza en la mirada, consustancial al propio fenómeno cinematográfico. Los personajes llegan al conocimiento último (y el primero, a la vez) a través del ojo, ya sea la mirada fría y mecánica de HAL o los primerísimos primeros planos con colores alterados de la última parte. En conclusión, la mirada, el conocimiento son la herramienta para llegar a una comprensión más amplia de la propia realidad, una realidad compleja, articulada y eternamente cíclica en la que el concepto de Yo no tiene demasiado sentido ante la terrorífica inmensidad cósmica.