FONDO EDITORIAL ULIMA

CINE

VENTANA indiscreta

LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS HOY

índice

Presentación **3**

Los recodos de un género mutante. A propósito de las variaciones del melodrama: de Sirk a Haynes con Fassbinder de por medio **4**
Isaac León Frías

El nuevo viejo Oeste: la actualidad del wéstern **14**
Gustavo Vegas Aguinaga

Desafiando la gravedad. Viejos y nuevos capítulos en la historia del cine musical **24**
Alberto Servat

Entre dudas y certezas: la amenaza fantasmática de las derechas radicales en *Cónclave* **32**
Kevin Rivera Rodriguez

Asuntos familiares: el drama familiar en cuatro películas de Hirokazu Kore-eda **40**
Alberto Ríos

Un cigarro interminable: los nuevos aires del *film noir* **48**
Mariano Soto Gonzales

Cortes profundos: perspectivas del *giallo* en el siglo XXI **58**
Enzo Cereghino Thays

La sustancia de lo real. Deseo, falta, exceso y *male gaze* en la película de Coralie Fargeat **70**
Armando Bustamante Petit

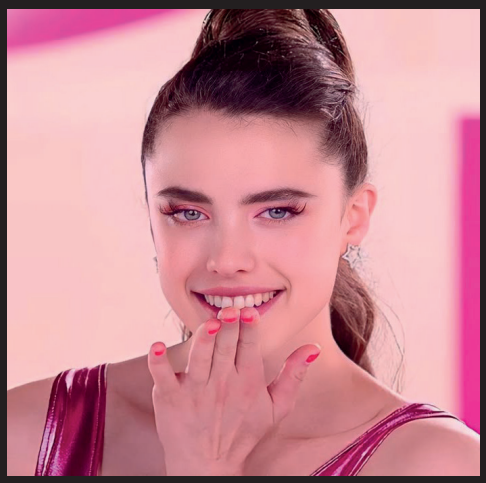


Foto de portada: *La sustancia*
Fuente: MUBI

VENTANA INDISCRETA N.º 33
Revista de la Facultad de Comunicación
Primer semestre del 2025

© Universidad de Lima

Fondo Editorial
Av. Javier Prado Este 4600, Urb. Fundo Monterrico Chico, Santiago de Surco, Lima, Perú
Código postal 15023
Teléfono (511) 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe / www.ulima.edu.pe

CONSEJO EDITORIAL
Ricardo Bedoya, Rodrigo Bedoya Forno, José Carlos Cabrejo, Giancarlo Carbone, Isaac León Frías, Javier Protzel, Eduardo A. Russo y Lauro Zavala

DIRECCIÓN Y EDICIÓN
José Carlos Cabrejo

COLABORACIÓN EDITORIAL
Enzo Cereghino Thays

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Armando Bustamante Petit, Kevin Rivera Rodriguez, Alberto Ríos, Alberto Servat, Mariano Soto Gonzales y Gustavo Vegas Aguinaga

DISEÑO
César Carrión y Rocío Villacorta

CORRESPONDENCIA
ventanaimpresa@ulima.edu.pe

Los trabajos firmados son de responsabilidad de los autores. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, por cualquier medio, sin permiso expreso del Fondo Editorial. Esta revista se publica con fines absolutamente educativos.

DIRECCIÓN EN INTERNET
ventanaindiscreta.ulima.edu.pe

SÍGUENOS EN TWITTER
@revventanaind

BÚSCANOS EN FACEBOOK:
www.facebook.com/revistaventanaindiscreta/

ENCUÉNTRANOS EN INSTAGRAM
ventana_indiscreta

SÍGUENOS EN LETTERBOXD
https://letterboxd.com/ventanaind/

ISSN [en línea) 2523-6245
Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.º 2020-08607

Presentación

Los teóricos estadounidenses David Bordwell y Kristin Thompson señalaban que los géneros cinematográficos establecen patrones de expectativas en los espectadores, basados en su experiencia previa con ciertas obras. Al conocer el género de la película que vamos a ver, comenzamos a interpretarla y visualizarla incluso antes de que empiece. Ya tenemos una idea de qué esperar. Esto se define y refuerza mediante convenciones establecidas a lo largo del tiempo, construidas a partir de ciertos elementos fundamentales.

Entre estos pilares, se encuentran los personajes arquetípicos —como el inspector lacónico del *film noir* o la *final girl* del *slasher*—; las temáticas recurrentes —como la justicia en el wéstern o la idealización de la pareja en la comedia romántica—; escenas típicas —como un *reprise* emotivo en un musical o un asesinato estilizado en un *giallo*—; y también la promesa de una emoción específica: la risa en la comedia o el miedo en el terror.

No obstante, estos tropos legendarios esculpidos a lo largo del tiempo por grandes autores e intérpretes —John Carpenter en el terror, Fred Astaire en el musical, John Wayne en el wéstern— ¿son inamovibles?, ¿están inscritos en piedra? El paso de los años, y especialmente el cambio de siglo, han demostrado que no. Los géneros mutan, se transforman y se adaptan al contexto histórico y geográfico. No son iguales los wésterns anteriores a la Segunda Guerra Mundial que los que surgieron después, ni el melodrama clásico abordaba temas que luego se volverían ineludibles, como la representación LGTBIQ+.

Además, los géneros no solo evolucionan, sino que se entrecruzan, se influencian mutuamente y amplían constantemente su rango de sensibilidades y expresiones posibles. Una prueba de ello es la repetición de ciertos nombres a lo largo de este número en artículos que abordan géneros muy distintos: Ennio Morricone, Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, entre otros.

En el presente número de *Ventana Indiscreta*, se explora el estado actual de diversos géneros y subgéneros cinematográficos. Algunos textos analizan películas recientes que han replanteado subgéneros como el *body horror* (*La sustancia*) o el *thriller* político (*Cónclave*); otros repasan la metamorfosis de ciertos géneros desde sus orígenes hasta sus manifestaciones más actuales. Este número busca, en suma, dar cuenta de cómo los géneros cinematográficos han sido subvertidos, reinventados, revitalizados o llevados al declive.

LOS RECODOS DE UN GÉNERO MUTANTE

A propósito de las variaciones del melodrama: de Sirk a Haynes con Fassbinder de por medio

Foto: *Lejos del cielo* / Fuente: *Washington Blade*

Comparamos dos obras de generaciones y sensibilidades distintas: *Lo que el cielo nos da*, un clásico en tecnicolor de Douglas Sirk, estrenada en los cincuenta, y *Lejos del cielo*, película de Todd Haynes estrenada en el 2002. A propósito de ellas, comentamos también *La angustia corroe el alma*, cinta de los setenta del alemán Rainer Werner Fassbinder.

★ *ISAAC LEÓN FRÍAS*

Qué ocurre con los géneros en el cine? ¿Nacen, crecen, se desarrollan y mueren? Con raíces literarias, teatrales, musicales u otras, no tienen siempre fechas de nacimiento precisas. Por ejemplo, son títulos de referencia *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*. Georges Méliès, 1902) para el fantástico o *El gran asalto al tren* (*The Great Train Robbery*. Edwin S. Porter, 1903) para el wéstern; pero no son necesariamente los primeros en el origen genético de los que devendrán en dos grandes conformaciones narrativas. Más aún cuando, a inicios del siglo xx, todavía no se había concebido la noción de género en el cine ni las políticas industriales tempranas de las empresas nacientes habían diseñado o conceptuado esas conformaciones[1]. Tampoco hay fechas de deceso para los géneros cinematográficos. Sí, en cambio, existen procesos de crecimiento, desarrollo y transformación. Algunos géneros tienen sus periodos de gloria —como la comedia física en el periodo silente—; otros, después de varias décadas de arraigo, declinan —como el wéstern— o ingresan en periodos de hibernación —como la comedia musical[2]—. Las aventuras fantásticas de superhéroes se han potenciado de manera exponencial en las últimas décadas, así como otro tanto —aunque no en los volúmenes presupuestales y de público— el terror y los relatos de acción en general. Antes de mediados de los años setenta, no se advertía aún y esos géneros se alimentaban mayormente de pequeños presupuestos.

En el cine, en rigor, todos los géneros son potencialmente abiertos y mutantes; o, mejor dicho, lo son sus formas de aplicación. Los géneros son como grandes contenedores de materiales narrativos que se van modificando o reciclando en contacto con la evolución tecnológica (la llegada del sonido, del color, la pantalla ancha, la imagen y la tecnología digitales, el *streaming*...), con otros géneros, con las políticas de programación, con el *feedback* permanente que se establece con los públicos, con los marcos político-sociales y las grandes controversias culturales[3], la organización de la economía y el poder en el mundo. Se debe considerar que no es igual la tradición genérica en el emporio de Hollywood que la de los países europeos, la japonesa que la china o india, la rusa que la iraní. Asimismo, se debe tomar en cuenta que hay naciones que ingresan a la competencia internacional con aplicaciones relativamente diferenciadas, especialmente en los llamados géneros de acción, como Corea del Sur, o el terror en el Japón, muy relevantes en lo que va del nuevo siglo.

El melodrama es en verdad uno de los más arraigados en el cine de todos los tiempos y probablemente uno de los más elásticos, como que pertenece a una tradición que se arraiga en el pasado y tiene una larga ascendencia prefílmica, de una forma que no existe en otros géneros, más ligados a fuentes textuales cercanas (el wéstern, la comedia musical, el terror) o contemporáneas (el criminal, la ciencia ficción, las aventuras fantásticas). Además, es el que permite, mejor que ningún otro, seguir la evolución de los modos de tratamiento de la pasión amorosa marcada por los signos de la adversidad y el infortunio. Entiéndase el melodrama como una de las grandes matrices de la ficción fílmica, tal como la comedia, la aventura, la épica histórica, el criminal o el fantástico,

[1] Los contenedores, o también repositorios, deben entenderse no en un sentido puramente estático, sino en dos vías: una acumulativa, en la medida en que las películas se integran a un acervo no físico y siempre tentativo que alimenta las referencias a las obras de cierto género; y otra virtual, concebida como potencial y conceptualmente subyacente. En esta segunda acepción es que actúan los influjos extrafílmicos que hemos mencionado.

[2] ¿Cuál fue el primer musical? Supuestamente, fue *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*. Alan Crosland, 1927), muy precariamente, o *Melodías de Broadway* (*The Broadway Melody*. Harry Beaumont, 1929) de modo más completo, a inicios del sonoro. Sin embargo, hubo musicales en el periodo silente, aunque no tuviesen incorporada la música en la banda sonora de la película.

[3] Por ejemplo, la "batalla cultural" (*wokes* versus *antiwokes*) tan ventilada en estos últimos tiempos.

Fuente: Arsenal

Foto: *Lejos del cielo*

Fuente: Film Cred

Foto: *Lo que el cielo nos da*

con diversas modalidades y subgéneros que han coexistido al interior de las industrias de todas partes —en el cine y la televisión— y que han ido variando con el correr del tiempo. En la órbita peruana y latinoamericana, tuvieron especial relieve en el cine del siglo xx los melodramas *made in Hollywood* y aquellos que se fabricaron en los estudios de Argentina y, sobre todo, México.

Sin ánimo de explayarnos en una larga explicación del término, admitamos para efectos prácticos que el campo de acción del melodrama se sitúa en ámbitos familiares (de cualquier clase social), de modo preferente en relaciones de pareja ligadas a esos ámbitos, con protagonismo femenino habitual, intervención de situaciones providenciales, trama cargada de desdichas o amenazas a la ansiada felicidad y, por tanto, con un notorio peso de los afectos ligados a la ilusión romántica y al dolor de la pérdida[4]. Se ambienta principalmente en casas de familia, pequeñas comunidades o barrios, con duraciones cronológicas variables. El melodrama admite variantes y se cruza con frecuencia con otros géneros. No es, desde luego, el único que puede considerarse un hipergénero impuro, pero sí suele serlo en mayor medida incluso que otros, lo que es una enorme dificultad a la hora de establecer sus delimitaciones.

Para este pequeño ensayo, tomamos como referentes dos relatos norteamericanos del género: *Lo que el cielo nos da* (*All That Heaven Allows*. Douglas Sirk, 1955) y *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*. Todd Haynes, 2002); y uno alemán: *La angustia corroe el alma* (*Angst essen Seele auf*. Rainer Werner Fassbinder, 1974). Por lo pronto, los dos primeros títulos se ubican en la modalidad, a veces considerada como un género aparte, de los *woman's films* hollywoodenses[5]. El primero

[4] "El aviso permanente de la muerte y el [paso del] tiempo se erige, quizá más que en cualquier otro género fílmico, en protagonista dramático y eje sobre el que gravita la mayor parte de los relatos. No sólo es una fórmula que los articula narrativamente, sino también la causa de ese derrumbamiento en la desdicha: la imposibilidad de recuperar el pasado, la nostalgia provocada por una juventud perdida, la melancolía estimulada por su paso, el recuerdo de un viejo amor" (Pérez Rubio, 2004, pp. 45-46).

[5] Las ideólogas feministas han instalado el término *woman's film* en referencia a las cintas hollywoodenses, mayormente del periodo clásico (desde Griffith) con historias de carácter sentimental y protagonismo de mujeres. Sin embargo, el término ya se utilizaba en referencia a los melodramas interpretados por actrices como Greta Garbo, Bette Davis, Barbara Stanwyck y otras. Cabe señalar que el término no se limita exclusivamente a ese periodo ni a la producción de Hollywood; sin embargo, en su acepción restringida, alude a esas representaciones donde el glamur de las estrellas dominaba el panorama visual y dramático. Otro tanto podríamos decir del melodrama

Fuente: The Criterion Collection

Foto: *La angustia corroe el alma*

fue producido por Ross Hunter para la Universal Internacional, y el segundo, casi sesenta años más tarde, por Focus Features, una dependencia de la NBC/Universal, que opera como una productora independiente y que es la responsable de una parte de los títulos de mayor significación en la línea del cine de autor en Hollywood de estos tiempos[6]. Ya de por sí ese dato resulta significativo: mientras *Lo que el cielo nos da* pertenecía a una línea no especialmente diferenciada de la producción regular de la compañía a no ser la de una producción para público adulto, y al margen de los atributos estéticos que luego mencionaremos, *Lejos del cielo* es una propuesta diferenciada, "selecta", con un nicho en festivales y salas de arte, aunque también con llegada a un segmento más amplio de espectadores que el de otros filmes de salas de arte. Aun así, es un título relativamente minoritario en estos tiempos de tanques, aunque con una cobertura que le permite llegar al circuito de las salas comerciales y al *streaming* de audiencia extendida como Netflix o Prime Video[7].

Por otra parte, recordemos que en los años cincuenta seguían plenamente vigentes los dictados y las prohibiciones impuestos por el código Hays, el código de censura; pese a las transgresiones, más bien leves, que amagaban en contra de esas disposiciones moralistas, los límites eran muy claros. En esa década, por ejemplo, la homosexualidad no se manifestaba como tal y el adulterio era siempre condenado o sancionado de alguna manera. Por ejemplo, los amores de F. Scott Fitzgerald (Gregory Peck) y Sheilah Graham (Deborah Kerr) en *Mi amada infiel* (*Beloved Infidel*. Henry King, 1959) no hubiesen sido tolerados si es que la película no culminaba con el fallecimiento del protagonista[8].

En *Lo que el cielo nos da* se relatan los amores de una viuda acomodada con un jardinero joven, blanco y atractivo, mientras que, en *Lejos del cielo*, no hay viuda, sino la esposa de un hombre que manifiesta su homosexualidad, la cual se

argentino de Libertad Lamarque o el mexicano de Marga López.

[6] Es la productora de *Nosferatu* (Robert Eggers), *Cónclave* (Edward Berger), *El brutalista* (Brady Corbet) y *Anora* (Sean Baker), para ejemplificar con cuatro títulos recientes conocidos del 2024.

[7] En los años cincuenta, seguía vigente en la producción y distribución de los estudios californianos una escueta separación entre películas para todos los públicos y para el segmento adulto. Es, justamente, la década en que la emergencia adolescente y juvenil empieza a poner en cuestión ese binarismo.

[8] Al margen de que, en este caso, la película siga el relato autobiográfico de una persona real, Sheilah Graham. Lo mismo hubiese ocurrido en el caso de una pareja inventada o de haberse cambiado los nombres y referencias personales y contextuales de los personajes.

siente atraída por un jardinero negro de mediana edad y de rasgos comunes. Los motivos de la sexualidad no binaria y de la atracción interracial no estaban presentes en *Lo que el cielo nos da* y tardarán todavía una cierta cantidad de años para que se incorporen a la temática habitual de la producción estándar, como ocurre en *Lejos del cielo*, aunque sin que esta cargue las tintas, pues no se propone como un melodrama transgresor o atrevido.

Asimismo, el periodo clásico sonoro, que va desde inicios de los años treinta hasta fines de los cincuenta y poco más, es el más fructuoso para el género en Hollywood. De allí proviene la cantera principal de títulos sobresalientes, de constantes y motivos propios. En cambio, en las últimas décadas hay un cierto desdibujamiento del género, al menos en la que está hecha para las pantallas grandes, no así en el cable o en el *streaming* donde el melodrama repunta con diversas formulaciones más "contaminadas" que antes por componentes de otras filiaciones genéricas.

2

Para ofrecer elementos de juicio acerca de la manifestación de algunos cambios a los que se ven sometidos los modos de organización y audiovisualización narrativas, en este caso melodramáticos, nos interesa destacar sobre todo los giros que se producen en la puesta en escena. Por lo pronto, la que se cuenta en los dos títulos norteamericanos que hemos seleccionado no es la misma historia, pero sí presenta un argumento que tiene notorios parecidos entre ambas. Aun así, *Lejos del cielo* no pretende ser el *remake* de *Lo que el cielo nos da*, pese a que es ostensible la conexión que se establece con la película de Sirk, y el propio Todd Haynes no solo admite, sino que reconoce la deuda que mantiene con el alemán afincado en Los Ángeles que en los años cincuenta compuso un ciclo modélico de relatos sobre historias de amor desventuradas. Más aún, Haynes ha demostrado una inclinación por la estética sirkiana, además de *Lejos del cielo*, en *Carol* (2015) y a la vertiente del melodrama familiar, en la teleserie *Mildred Pierce* (2011)[9] y en el filme *Secretos de un escándalo* (*May December*, 2023).

Como tercer título complementario incluyo la película del alemán Rainer Werner Fassbinder, *La angustia corroe el alma* o *Todos los demás se llaman Alí*, porque tuvo como referente notorio a Douglas Sirk, y especialmente a *Lo que el cielo nos da*. En términos de historia muestra claras diferencias: tiene una ubicación social subproletaria y cuenta la historia de amor de una alemana trabajadora de limpieza y un inmigrante musulmán en los años setenta y en la ciudad de Múnich. Es una producción muy económica, como solían ser las de Fassbinder en esos tiempos y no cuenta con figuras del aval protagónico de Rock Hudson, Jane Wyman o Julianne Moore. Fassbinder, un admirador de su compatriota Sirk, había escrito el conocido ensayo "Sobre seis películas de Douglas Sirk", centrado en *Lo que el cielo nos da*, *Palabras al viento* (*Written on the Wind*, 1956), *Interludio* (*Interlude*, 1957), *Los diablos del aire* (*The Tarnished Angels*, 1957), *Tiempo de vivir y tiempo de morir* (*A Time to Love and a Time to Die*, 1958) e *Imitación de la vida* (*Imitation of Life*, 1959), seis de las piezas principales que componen el ciclo melodramático de Sirk en la Universal International, a las que habría que agregar *Sublime obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954) y *Pasión otoñal*

[9] *Mildred Pierce* (1945) es un melodrama de la Warner considerado entre los clásicos imperecederos del género. Dirigido por Michael Curtiz, uno de los puntales de esa compañía, tuvo en rol protagónico a Joan Crawford y se estrenó en América como *El suplicio de una madre* (*Alma en suplicio* en España). La teleserie se inspira en la historia escrita por James M. Cain que sirvió de argumento al filme de Curtiz, pero no es tanto una relectura de la película de Curtiz, como sí lo es *Lejos del cielo* con relación a *Lo que el cielo nos da*.

Foto: *Secretos de un escándalo*

Fuente: *The French Daily News*

(*There's Always Tomorrow*, 1956) para completar el abanico de las mejores.

La de Sirk, hay que decirlo desde ya, no es una representación neta del clasicismo inicial norteamericano, pues la película se rodó en una época —los años cincuenta— de cierto enrarecimiento visual catalogado como manierista. Es el periodo de un clasicismo más bien avanzado o evolucionado. Hubiese sido muy útil a efectos de este pequeño ensayo considerar alguna película de John M. Stahl —u otra de los años treinta— como una representante cabal de un clasicismo con todas las de la ley, es decir, una formulación apegada a un tratamiento visual y narrativo comparativamente más llano, con una escenografía de estudio que en las películas de Stahl de esos años servía muy escuetamente de marco escénico. Más aún porque Stahl tuvo a su cargo la dirección de tres películas que fueron —estas sí— convertidas en *remakes* por Sirk en los años cincuenta: *Sublime obsesión, Interludio* e *Imitación de la vida* [10]. Sin embargo, ni Stahl ni ningún otro filmó una versión inicial de *Lo que el cielo nos da*; por eso, y ciñéndonos a la historia compartida por los títulos de nuestro ensayo, descartamos remitirnos al melodrama de los años treinta.

Lo que el cielo nos da pertenece a una etapa en la que la relativa limpieza estilística del melodrama romántico había sido reemplazada —aunque no en todas las películas del género— por un mayor intervencionismo visual, lo que en el caso de Douglas Sirk constituía una de sus marcas de diferenciación y no solo en lo que al melodrama se refiere. Aun así, la estilización no contravenía sustancialmente un modo de narración lineal relativamente ortodoxo y dentro de las convenciones morales vigentes en la producción de los años cincuenta.

Como en todo melodrama de estirpe, la casa familiar constituye el centro gravitacional del relato y se extiende hacia el jardín adyacente, igualmente significativo. Este no solo funciona como espacio de asociación de personajes, sino que marca una separación con fuerte carga simbólica de clases sociales; a ello se suma el contrapunto verde de los colores cálidos presentes en el interior de la residencia. Los colores pueblerinos, por su parte, contrastan con los del interior de la casa y otros ambientes cerrados. Las ventanas y sus marcos son puntos de observación y también de desunión y extrañamiento; son los indicadores de la mirada privilegiada, así como del lugar de encierro, de esa suerte de internado emocional en el que vive Cary Scott (Jane Wyman). A las composiciones en torno a marcos y ventanas se añaden los contrastes de luz y los ángulos inusuales, las tonalidades musicales y las variaciones cromáticas, como modos de sugerir los temblores íntimos provocados por una relación prohibida. Sirk no violenta ni mucho menos los códigos del clasicismo, pues sabe cómo enrarecerlos sin hacerlos estallar. De este modo, incorpora el manierismo de manera relativamente discreta, aunque elocuente para quienes saben verlo.

No es que los signos del género, salvo aquellos asociados al color, no estuviesen presentes en las películas de Stahl, Borzage o McCarey, pero lo estaban de un modo más sutil y leve, si se quiere. Habría que remitirse al Sternberg de *El expreso de Shanghai* (*Shanghai Express*, 1932) o al Max Ophüls de *La mujer de todos* (*La signora di tutti*, 1934) o *Carta de una desconocida* (*Letter from an Unknown Woman*, 1946) para apreciar la acentuación de los procedimientos expresivos aplicados a historias melodramáticas en esos tiempos.

Ahora bien, si ya *Lo que el cielo nos da* era manierista, *Lejos del cielo* lo es de manera reforzada e intensificada. El *travelling* descendente inicial, que precedía al inicio de la acción en la película de Sirk, es ahora más pronunciado; el cromatismo es más restallante; la movilidad de la cámara cubre una extensión mayor, aunque sin prisas ni sobresaltos; la duración de los planos se extiende en promedio, pero también aumentan los cortes y las elipsis temporales; la fisonomía de la protagonista adquiere una figuración más vistosa y llamativa por el color del cabello, el vestuario y el atractivo erótico sin duda mayor en Julianne Moore que en la pudorosa ama de casa que representa Jane Wyman. Es decir, se redobla la apuesta en favor de una sobresignificación expresiva.

Todd Haynes, por ejemplo, magnifica una de las señales de identidad del estilo sirkiano: el uso de los espejos. En *Lejos del cielo* hay, incluso, un espejo delante de otro, un modo indirecto de aludir a la operación de intertextualidad fílmica que activa el referente de *Lo que el cielo nos da*. Por otra parte, la película corresponde ya al nuevo siglo y a una etapa en que la exposición de motivos antes prohibidos o sujetos a censuras perentorias, como la homosexualidad, el adulterio o las relaciones sentimentales interraciales, forma parte de la normalidad establecida en las pantallas. También se integra a esa normalidad una cierta cuota manierista, tan extendida que ya casi no se hace notar como tal, es decir, casi tan normalizada como la exposición de asuntos controvertidos que antes eran excluidos.

[10] Cabe precisar que, así como no existen aplicaciones puras de los modelos de género, tampoco las hay del patrón estético que llamamos clásico. Por eso, tómese como una realización más próxima a un clasicismo decantado y afirmado en la era más prolífica de los estudios, y con escasos componentes añadidos, si los tiene, a la puesta en escena de cintas a cargo de Stahl.

Fuente: The Criterion Collection

Foto: *Imitación de la vida*, melodrama de los años treinta de John M. Stahl

Con todo, *Lejos del cielo*, desde la mirada de un director de hoy, visita y revisa una obra hecha cincuenta años antes, así como mantiene la ubicación cronológica del relato —los años cincuenta— y, por cierto, el clima social imperante en la comunidad de Hartford (Connecticut) en la que se ubica, con la presión que ejerce esa comunidad en la vida de los vecinos. ¿*Remake* encubierto? Sin duda. Estamos ante una relectura con un fuerte componente disociador, lo que hace que el efecto inicial que la película produce sea el de una obra anticuada o demodé, de una elección a destiempo. No obstante, ni anticuada ni demodé. Tampoco es nostálgica, como no lo son los otros melodramas de Haynes. Es una aproximación en nada estridente o desmesurada, que reduce la cuota emotiva que tenían los melodramas de Sirk, y que procede por la vía, no tanto de la hipérbole o la desmesura, sino de una amplificación dosificada. Un *revival* del melodrama romántico desde una formalización que no es ni puede ser la misma de antes y para un público que tampoco es el de hace cincuenta años. También, en los melodramas de Sirk, los desbordes, cuando los había, estaban graduados. La cuota del clasicismo se hacía presente y ponía sus límites.

Lo cierto, y *Lejos del cielo* viene a demostrarlo una vez más, es que el melodrama no es inmutable; cambia y se transforma, así como cambian las estéticas y sus entresijos.

3

La angustia corroe el alma, producida fuera de los estudios de Hollywood y en medio de la ruta filmográfica intensa y ascendente de Fassbinder, es una derivación germana y a la vez muy personal de ese tronco melodramático sin componentes embellecedores. Esta afirmación no implica alguna carga despectiva hacia los otros dos filmes, los cuales se erigen como representantes de una estética —o varias— afincada en una noción de belleza plástica de facciones distinguidas o elegantes[11]. Fassbinder crea un melodrama con personajes marginales y una resolución de apariencia tosca. No lo hace así porque fuera siempre su estilo, ni porque tuviera que llegar a los últimos años de su carrera para contar con mayores

[11] Fassbinder hace deliberadamente un melodrama de apariencia visualmente desaliñada y en ambientes de escasos recursos, que no son los escenarios habituales en la tradición del melodrama fílmico norteamericano. Estiliza el color y compone los encuadres, pero de un modo completamente diferente al de la plástica, por variable que fuese, de la tradición del melodrama de Hollywood. Este se edificó sobre un concepto de cierta elegancia o, al menos, dignidad visual, en la que pusieron una importante cuota camarógrafos y diseñadores de escenarios y de vestuario. Lo dicho no excluye que se encuentren, por ejemplo, en los melodramas de Sirk (y en muchos otros) adornos, objetos, vestuario o diseños de interiores estéticamente dudosos, si se les juzga desde una preceptiva exigente. No olvidar que el melodrama del siglo xx no está afincado (salvo muy parcialmente) en ambientes aristocráticos o de clases altas, sino en los de la clase media o incluso debajo de ella.

Fuente: *Beverly Press*

Foto: *Lejos del cielo*

recursos, refinamiento visual y protagonismo femenino potenciado, —como las figuras de Hanna Schygula, Barbara Sukowa, Rosel Zech—[12] para acceder a una visualización más vistosa, aunque siempre *kitsch*, pues con presupuestos escasos y en un solo ambiente interior había compuesto antes, por ejemplo, *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (*Die bitteren Tränen der Petra von Kant,* 1972). Además, filmada en dos semanas, Fassbinder estaba rodando, al mismo tiempo que *La angustia corroe el alma*, otras dos películas de mayor presupuesto y ambientadas en el pasado con un énfasis plástico ausente en la película comentada: *Effi Briest* (*Fontane Effi Briest*, 1974) y *Martha* (1974), en una inequívoca demostración de la bulimia cinematográfica del realizador.

La angustia corroe el alma es ligeramente un melodrama en versión subproletaria, ajena al universo social pudiente, pero en absoluto reñido con una clara estilización, por distinta que sea de la que ostentan en línea progresiva los filmes de Sirk y Haynes que comentamos. Véase la recurrencia de puertas, quicios y escaleras en los escasos escenarios representados: el café en el que se reúnen los emigrados marroquíes, el restaurante, las habitaciones. Otro tanto se halla en el cromatismo apoyado en rojos y amarillos, el cual es heredado de las fuentes plásticas sirkianas y, por lo tanto, funciona como revelador de la pasión amorosa que, en este caso, vincula a la viuda Emmi (Brigitte Mira) con el marroquí Alí (El Hedi ben Salem), veinte años menor que ella, y como efervescencia racista que se suscita en torno a la relación de una pareja de solitarios, menos expuesta *a priori* al juicio de la comunidad social. Es un racismo similar y a la vez distinto al de *Lejos del cielo*, porque no se asocia a un asunto de clase y posición social, sino a un sustrato xenofóbico.

Mientras que *Lo que el cielo nos da* y *Lejos del cielo* mantienen un vínculo respetuoso con el modelo genérico tradicional de Hollywood, *La angustia corroe el alma* puede verse comparativamente como si John Cassavetes la hubiese filmado desde los predios independientes del sistema de estudios de su país, si nos imaginamos una producción norteamericana que elige un poco al azar a Cassavetes por ser un realizador "fuera del sistema" y nada más que eso[13]. Eso no excluye que

[12] Hay una progresión de Hanna Schygulla, atractiva pero algo desaliñada de sus inicios con Fassbinder, a los personajes gradualmente más sofisticados que fue interpretando a continuación.

[13] Por cierto, hay fuertes aristas melodramáticas en la obra de Cassavetes, y no solo en *Una mujer*

La angustia corroe el alma, por ponderado que sea el enfoque, constituya la historia de amor más conmovedora de la obra de Fassbinder y la única, en rigor, a la que se puede calificar con ese adjetivo. Es casi un precedente de los amores proletarios o subproletarios, bastante más hoscos y esquivos en la filmografía de Aki Kaurismäki. Es conmovedora, pese a no tener el menor latiguillo sentimental y menos sensiblero.

Como Todd Haynes, Fassbinder hace un melodrama a conciencia y desde una perspectiva que no es la de Sirk. Y no es que este último no hiciera sus melodramas desde una clara comprensión del género, si nos atenemos a sus respuestas en el valioso libro de entrevistas de John Halliday. Sin embargo, los hizo en un momento en que la tradición del género, tal como se concebía en la industria, seguía vigente, por más que la elaboración de Sirk pueda verse hoy como vemos el trabajo que hicieron en el musical, Minnelli y Donen-Kelly; en el wéstern, Anthony Mann y Budd Boetticher; o en ese pequeño crisol de géneros que solía visitar Hitchcock. Es decir, con la incorporación de signos que no borraban la relativa estabilidad previa, pero la enturbiaban en una cierta medida (Halliday, 2002).

En cambio, Fassbinder filma desde una mayor lejanía —geográfica y cronológica— y con la libertad de un independiente en el periodo de apertura del cine alemán, y Haynes lo hace con mucha mayor distancia temporal y con las prerrogativas de un realizador que dispone de una cuota de libertad estilística antes más limitada. Sin embargo, no solo es eso, sino que ambos asumen el melodrama cuando ha dejado de ser el género identificable durante al menos más de cuarenta años, si incluimos una parte del periodo silente y los años iniciales de la década de 1960. Es decir, era el tiempo en que el melodrama se hacía un género mucho más lábil y cambiante y no respondía más a las viejas prácticas de filmación ni al mismo contexto histórico. De algún modo, son melodramas sin filiación genérica o, al menos, atípicos, irregulares o excéntricos, lo que no se podría decir de los melodramas de Sirk.

bajo la influencia (*A Woman Under the Influence*, 1974) y *Opening Night* (1977). No obstante, ese es ahora un tema aparte y la referencia vale solo en los términos del símil que he mencionado, pues en un caso hipotético Cassavetes hubiese abordado esa historia de otra manera, no desde un cierto distanciamiento, tal como hace Fassbinder, sino más bien desde un mayor envolvimiento o frenesí dramáticos.

Referencias

Halliday, J. (2002). *Douglas Sirk por Douglas Sirk*. Paidós Ibérica.

Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Paidós Ibérica.

El nuevo viejo Oeste: la actualidad del wéstern

Un recorrido por las múltiples variantes que han surgido del clásico relato de vaqueros y forajidos: la ampliación de sus temáticas; la inclusión de nuevas perspectivas de género, identidades y sexualidades; su desarrollo en distintas regiones del mundo; y su influencia en el cine contemporáneo.

★ *GUSTAVO VEGAS AGUINAGA*

Foto: *Sin lugar para los débiles* / Fuente: The Criterion Collection

decía el crítico francés André Bazin (1966) que el wéstern era el único género cuyos orígenes coincidían con los del propio cine. Consideremos, en esta línea, que desde los primeros años del siglo xx se empezaron a establecer elementos y características clásicas que definirían a los filmes que aterrizaron sobre las temáticas relacionadas al oeste norteamericano; vale decir, se construía en vivo y en directo el wéstern como género cinematográfico. *El gran robo del tren* (*The Great Train Robbery*), película de cortometraje de Edwin S. Porter estrenada en 1903, es considerada como la primera cinta del género[1] que empleó tales elementos distintivos (los vaqueros, los salones, los caballos, los tiroteos y demás), así como una edición cruzada, rodaje en espacios naturales y locaciones ambientadas, entre otros recursos. Al final del filme, Justus D. Barnes apunta con su revólver a la cámara y dispara hacia la audiencia. ¿Es esta la primera ruptura de la cuarta pared? Quién sabe. Sin embargo, tal gesto metacinematográfico, luego de ser empleado por Godard, Truffaut, Scorsese y otros, llegaría al cine de masas contemporáneo. ¿Le debe algo el antihéroe Deadpool y su llamativa comunicación con la audiencia al wéstern? No creo, pero sirve para ejemplificar cómo, luego de muchas mutaciones y más de un siglo, el género se mantiene vivo.

Para abordar la actualidad del wéstern es necesario, por supuesto, hablar del pasado del mismo. Se trata de un género que ha sido declarado muerto numerosas veces. Se explotó a inicios del siglo xx, mientras aún seguían vivas todas esas leyendas que representaba la pantalla silente; después, tuvo una época dorada (principalmente en Estados Unidos) con la aparición de directores como John Ford, Howard Hawks, Henry Hathaway, Anthony Mann, William A. Wellman, Budd Boetticher y muchos otros, así como actores clásicos del género: John Wayne, James Stewart, Randolph Scott, Henry Fonda, Glenn Ford y más. Hacia los años sesenta, Europa tomó la batuta, principalmente Italia[2] con el subgénero *spaghetti western* y el nacimiento de estrellas como Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Giuliano Gemma, Franco Nero, bajo la dirección de Sergio Leone, Sergio Corbucci, Giulio Petroni y más. A mediados de los setenta, el wéstern no pudo hacerle frente al cine de autor, los *blockbusters* y el nuevo Hollywood, así como en los ochenta fue sepultado por los filmes de acción y aventura, terror y ciencia ficción. En la década de 1990, fue revivido brevemente de la mano de dos actores transformados en directores y sus premios óscar, en ambas ocasiones, a mejor director y mejor película: Kevin Costner con *Danza con lobos* (*Dances with Wolves*, 1990) y Clint Eastwood con *Los imperdonables* (*Unforgiven*, 1992). De ahí en adelante se hicieron tímidas incursiones, hasta mediados de los 2000, donde empezó una suerte de resurgimiento contemporáneo del wéstern. Así inicia, entonces, este texto.

Los *cowboys* del nuevo milenio

Para la década que abría el siglo xxi, el wéstern era ya cuestión del pasado. Clint Eastwood se había encargado de sepultar todos esos mitos en su obra crepuscular de 1992 y, si bien no se realizaban producciones del género de gran envergadura, se lograban avizorar ciertos horizontes que podían ser explorados. *Shanghai Kid* (*Shanghai Noon*. Tom Dey, 2000) mezclaba el wéstern con la comedia, acción y artes marciales, así como ponía en pantalla a una dupla de etnias distintas; Kevin Costner volvía a tantear las aguas del género y la respuesta del público con un muy clasicista *Pacto de justicia* (*Open Range*, 2003); y John Hillcoat jugaba a matar el pasado para salvar el futuro en el wéstern australiano *Propuesta de muerte* (*The Proposition*, 2005). El año clave, sin embargo, fue el 2007.

[1] Aunque para otros sería el cortometraje de menos de un minuto *Kidnapping by Indians*, producido en 1899 por James Kenyon y Sagar Mitchell. Se trata de una representación burda y sin mucho sentido narrativo de un ataque de nativos norteamericanos a una pareja blanca.

[2] En España, destacó también la vertiente *chorizo western*, encabezada por los hermanos Rafael y Joaquín Romero Marchent.

Fuente: *The Hollywood Reporter*

Una de las principales características del wéstern hoy es que, como durante toda su historia, bebe de la fuente de los mitos y leyendas del pasado; es decir, se referencian una y otra vez a las películas clásicas que marcaron la historia del género. Lo hecho por el inigualable Delmer Daves, por ejemplo, fue reinterpretado por James Mangold en *3:10 a Yuma - Misión peligrosa* (*3:10 to Yuma*, 2007), un filme sólido con una acción manejada sabiamente por Russel Crowe, Christian Bale y Peter Fonda, hijo de Henry. Asimismo, la historia del icónico bandolero Jesse James fue revivida por el australiano Andrew Dominik en *El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007)[3], donde Brad Pitt y Casey Affleck, respectivamente,

[3] Como nota personal, me gustaría destacar el trabajo de Roger Deakins desde la dirección de fotografía, que, a mi juicio, es su labor más lograda hasta la fecha.

Foto: *El poder del perro*

encarnan a los personajes titulares y el segundo logra lucir aquella admiración desmedida que devino en el famoso crimen. Tal apego es burlado siempre, desde críticas por su patetismo hasta la falta de hombría o las suposiciones homoeróticas. Estas pulsaciones han estado siempre en el género e incluso en representaciones de la misma fuente primaria, como sucede en *Jesse James* (1939) de Henry King.

Con una potente y oscura atmósfera del wéstern, Paul Thomas Anderson cuenta la historia de un hombre —bien podría ser la de todo un país— que es corrompido por su propia e incontrolable ambición de forjar una maquinaria capitalista en el oeste norteamericano. Los paisajes, los encuadres, el diseño de producción y más nos acercan a una película de vaqueros, pero *Petróleo Sangriento* (*There Will Be Blood*, 2007) resulta un punzante drama a través del cual Anderson excava en las profundidades de una nación para extraer el líquido oscuro que le da vida y al mismo tiempo la mata. Daniel Day-Lewis, como el empresario que cae en sus propios pozos, da vida a uno de los personajes más icónicos del cine del siglo XXI.

Otro que definitivamente entra en esa lista es Javier Bardem y su parco psicópata Anton Chigurh. *Sin lugar para los débiles* (*No Country for Old Men*, 2007) de Joel y Ethan Coen se volvió la nueva cara del wéstern al mismo tiempo que lo revitalizaba y lo volvía a sepultar. Si bien es catalogada por muchos como neowéstern —y anexado al *noir* por otros—, yo la consideraría como antiwéstern en tanto subvierte los tropos clásicos del género para revisar una historia, un cine, una forma de contar las cosas, que ya no encuentra dónde establecerse, pues su tiempo ha pasado. La modernidad ha caído sobre sus hombros como el sol y no hay donde encontrar sombra. No hay lugar para los débiles, para los viejos y quizá tampoco para los jóvenes. Si este género buscaba inmortalizar esa frontera y sus mitos que habitaron un espacio-tiempo determinado, la película se sujeta a 1980 para decirnos que cien años después las cosas han cambiado. Nuestros héroes ya no existen. Ya no son los clásicos tipos buenos y guapos que triunfan, solo protagonistas improvisados que son cazados como animales —como Moss en su primera escena con su rifle—, arrastrados hasta morir sin pena ni gloria en un motel barato en El Paso, Texas. Es neowéstern a medida que consigue alojarse en esos terrenos —no

necesariamente geográficos— donde la ley es parte del polvo. Ello lo sabe el *sheriff* Bell desde su monólogo inicial: nada se puede hacer frente a un mal latente que no entiende razón y tampoco entendemos. La modernidad es este camal sangriento donde nadie se salva. Ni el mismo Chigurh, pues él también se convierte en esos viejos débiles que ya no tienen lugar, como evidencia la escena donde unos niños lo ayudan y se aleja de la cámara renqueando como John Wayne en *Más corazón que odio* (*The Searchers*. John Ford, 1956). Carla Jean le advierte: la moneda no decide. Todos somos parte de este juego, todos estamos condenados.

En una de las conversaciones del *sheriff* Bell con un colega suyo hablan de los nuevos tiempos y cómo ahora hay jóvenes con pelos de colores vistosos. Esta modernidad, que viene acompañada de un progresismo y nuevas formas de ver el mundo, afecta de distintas maneras al cine y al wéstern. Así, el género asume y abraza la diversidad de historias, de personajes, de cineastas, de identidades, de héroes, de estilos y mucho más.

Vaqueros *queer* y nuevas masculinidades del oeste

En el 2022, el manchego Pedro Almodóvar reveló que estuvo cerca de dirigir *Secreto en la montaña* (*Brokeback Mountain*. Ang Lee, 2005) y que haría su propia versión. Al año siguiente estrenó *Extraña forma de vida* (2023), un mediometraje wéstern que se entremezcla con el melodrama gay. Ni el buen Pedro Pascal ni el genial Ethan Hawke pudieron alzar una obra que al español se le caía por dos lados: le faltó wéstern y le faltó melodrama gay. Lo valioso está en que trajo de vuelta la homosexualidad a las discusiones sobre el cine de vaqueros, en la línea de lo que había hecho Jane Campion en el 2021 y lo que le valió un óscar. La versión original de Ang Lee, sin embargo, causó un disfrutable revuelo en su momento (2005) por su retrato fuera de la heteronormatividad[4] que se creía inherente a un género tan arquetípicamente masculino y, a su manera, machista. Muchos creyeron que era una clásica historia de *cowboys*, pero se toparon de lleno con ese secreto que augura el título. Con elementos reconocibles del cine de vaqueros y ambientada en Wyoming, Lee supo ofrecer una cinta muy lograda que cuestionaba la masculinidad y el deseo. Capa por capa, sus personajes revelaban qué se escondía bajo esos sombreros, casacas gruesas, jeans rectos y botas firmes: desnudos en medio de la naturaleza, ese amor también es, pues, natural.

Antes que Almodóvar, *El poder del perro* (*The*

[4] Hay otro romance homosexual, en particular lésbico, en el wéstern *The World to Come* (2020) de Mona Fastvold, coguionista de *El brutalista* (Brady Corbet, 2024).

Foto: *First Cow*

Fuente: *De Morgen*

Power of the Dog, 2021) de Jane Campion disparó contra el propio género sin necesidad de armas. La cinta narra las idas y venidas que tienen tres hombres cuando sus masculinidades chocan, así como la perspectiva de una mujer rodeada por estos que sufre las consecuencias de sus quiebres emocionales. De la mano de una soberbia fotografía y un *score* atrapante de Johnny Greenwood, Campion logra encerrar y asfixiar a sus personajes como lo hacen sus propios moldes de lo que significa ser hombre. Un vaquero, entonces, así como es capaz de arrear bestias y ser un hábil pistolero, también puede hacer adornos con flores, ser delicado y acostarse con otro hombre.

Ahora, si bien a día de hoy se tocan temáticas LGTBIQ+ de manera explícita y libre, en los wésterns de antaño se permitían guiños y pistas de dicha índole. Recordemos a John Ireland y Montgomery Clift cuando comparan y miden sus pistolas, se las prestan entre sí y disparan, felices y sonrientes en *Río Rojo* (*Red River*. Howard Hawks, 1948). Asimismo, destaca la felicidad de Doris Day conviviendo con Allyn Ann McLerie en *Calamity Jane* (David Butler, 1953), así como la relación cercana y conflictiva que llevaban Joan Crawford y Mercedes McCambridge en *Mujer pasional* (*Johnny Guitar*. Nicholas Ray, 1954). Pienso, además, en la androginia de la cual saca provecho Rita Pavone en *Little Rita nel West* (Ferdinando Baldi,

EN CRY MACHO, *EASTWOOD ES UN PERSONAJE CON UNA ÚLTIMA MISIÓN: LA AUTOCRÍTICA Y LA REDENCIÓN. YA NO ES HARRY EL "SUCIO". ES UN ANCIANO QUE EXAMINA SU YO DEL PASADO.*

1967) o la de uno de los bandidos de *Los especialistas* (*Gli specialisti*, 1969) de Sergio Corbucci, aunque esa indefinición se acerque más a un no binarismo.

Los hermanos Sisters (*The Sisters Brothers*, 2018) de Jacques Audiard, entre otras cosas, presenta a una mujer de apariencia ruda y voz gruesa, interpretada por la actriz trans Rebecca Root; aunque el personaje es cisgénero, resulta una decisión importante de *casting*. Las personas trans, no obstante, también tienen representación en las películas de vaqueros. *Bacurau* (2019), del brasileño Kleber Mendonça Filho, propone a Danny Barbosa como Darlene, chica trans que forma parte del grupo de trabajadores sexuales y al mismo tiempo funge de vigía del pueblo ante las amenazas de afuera. En el 2020, Anna Kerrigan estrenó *Cowboys*, donde un padre en Montana huye por el bosque con su hijo con el fin de apoyar su decisión de transicionar de género, mientras que la madre y la policía los buscan, como si se tratase de bandidos que huyen de la ley. Como pequeña añadidura, que viene a relacionarse más con el concepto de travestirse, el enigmático desertor Zuluaga es enloquecido por la soledad patagónica de *Jauja* (Lisandro Alonso, 2014)[5] y se mueve casi fantasmal con vestidos de mujer para asesinar soldados.

Las nuevas masculinidades aplicadas al wéstern encarnan una necesidad de combatir al machismo y la misoginia inherentes al género. Pienso, por ejemplo, en *La marca de la horca* (*Hang 'Em High*. Ted Post, 1968), donde premian a Clint Eastwood con la compañía de una prostituta por haber capturado a tres bandidos y más tarde se lleva a la misma mujer a la cama por capricho sin consultarle. También es reprochable lo que hace Mississippi (James Caan) en *El Dorado* (Howard Hawks, 1966), quien abofetea a una mujer para seducirla. No obstante, no todo es deleznable. En *La pandilla maldita* (*Day of the Outlaw*. André De Toth, 1959), es el villano quien evita que sus propios hombres abusen de las mujeres de un pueblo que asaltaron; en *Estación Comanche* (*Comanche Station*. Budd Boetticher, 1960),

[5] La novela *El parche caliente* (2023) que escribió Fabián Casas a partir de su guion para *Jauja* se explaya en la vida (homo)sexual de Zuluaga y su vida casi de pareja con otro soldado.

Randolph Scott impide que sus aliados se sobrepasen con la mujer que rescató.

En un género tan viril y, de alguna forma, tan fálico, estas noblezas masculinas —que, claro, deberían ser la norma— resultan inusitadas. Por eso, en *The Sisters Brothers*, Eli trata bien[6] a una trabajadora sexual y, ante la delicadeza y buenas intenciones de él, ella se quiebra y pide irse: no está acostumbrada, los hombres en el oeste son bestias y brutos. Clint Eastwood supo retratar esto en *Unforgiven*, donde todos los sucesos son desencadenados a partir de que una prostituta se burlara del tamaño del pene de un cliente suyo en un burdel de Big Whiskey, Wyoming. Esa fragilidad en la hombría que señalaba el californiano empezaba a preparar el terreno para nuevos tipos de vaqueros. En el 2021, a través de *Cry Macho*, Eastwood interpreta a una estrella de rodeo retirada[7] que tiene una última misión: la autocrítica y redención. Ya no es ese Harry el "Sucio" Callahan que avasallaba mujeres, delincuentes negros y criminales afeminados; ahora es un anciano que examina a su yo del pasado. Asimismo, deconstruye el ideal del protagonista viril y derriba estereotipos del género —wéstern y masculino—. Eastwood entiende el cambio, lo propone y lo adopta: los hombres, los vaqueros y los machos también lloran.

[6] El personaje de John C. Reilly hace actuar a Allison Tolman casi como Scottie a Madeleine en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) para fabricarse, por un instante, el romance que sueña tener.

[7] *The Rider* (2017) de la ganadora del óscar Chloé Zhao también presenta a una estrella de rodeo que debe buscar otra vida: un vaquero que examina su identidad cuando los días de ser *cowboy* han terminado.

Es en esta línea que Kelly Reichardt crea un wéstern donde sus protagonistas se preocupan por la fragilidad de las cosas que los rodean: recoger flores, hornear pastelillos, acariciar la suave piel de la vaca que les da la leche. *First Cow* (2019) presenta a un cocinero y su amigo inmigrante chino que viven y sueñan juntos, incluso mueren abrazados juntos en una escena muy íntima. En este junte de un trabajador con un inmigrante que buscan ese sueño americano, Reichardt (des)dibuja aquel ideal estadounidense y al mismo tiempo ofrece una amistad que desafía los roles establecidos. Lo mismo sucede con la pareja que crea Jacques Audiard en *The Sisters Brothers* mediante Jake Gyllenhaal y Riz Ahmed. Estos evidencian un amor profundo en su quehacer alquimista para escapar de la rutina violenta y vivir tranquilos. Hombres simples.

Más de una mujer y más de una pistola

En la película de Audiard, el Oeste le deja una marca al personaje de Joaquin Phoenix como recuerdo de la naturaleza salvaje de los páramos: un brazo menos. Esta pérdida de la extremidad —como muestra de la crueldad que tiene el lejano Oeste con todos, independientemente de su edad o género— es la que saben retratar los hermanos Joel y

Fuente: MyMovies

Foto: *Let the Corpses Tan*

Ethan Coen en *Temple de acero* (*True Grit*, 2010)[8], un wéstern *coming of age* donde la pequeña Hailee Steinfeld debe atravesar una y mil adversidades para exigir justicia por el asesinato de su padre. Es en ese trayecto que pierde el brazo, pero gana la independencia, autonomía y fortaleza que le augura el título de la película. Si los roles cambian para los hombres, también lo hacen para las mujeres. Las historias dejan de verlas como desprotegidas que no pueden valerse sin una presencia masculina y pasan a ser más rebeldes y libres, a organizarse, empiezan a montar caballos, empuñar rifles y martillar pistolas.

En el 2010, la ya citada Kelly Reichardt había explorado el terreno del Oeste con *El atajo de Meek* (*Meek's Cutoff*) y el relato de una caravana donde Michelle Williams debe tomar las armas para confrontar las decisiones de los hombres que han dejado desprotegido al grupo. El tránsito de su personaje por el desierto es también uno por el autodescubrimiento y la fatalidad de ser mujer en aquel mundo. Las protagonistas mujeres no son, tampoco, una novedad absoluta, pues desde hace más de setenta años existen Perla Chávez de *Duel in the Sun* (*King Vidor*, 1946), Colorado de *Colorado Territory* (*Raoul Walsh*, 1949), Altar Keane de *Rancho Notorious* (Fritz Lang, 1952), Vienna de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) y muchas más. Las mujeres han estado presentes en el frente y detrás de las cámaras: la afamada *Un tiro en la noche* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), obra cumbre del mítico John Ford, está basada en una novela escrita por Dorothy M. Johnson.

Frente a la fuerte tradición masculina del wéstern en tanto a protagonistas y cineastas, hay mujeres que no se amilanan. Tal es el caso, por ejemplo, de Mouly Surya y *Marlina the Murderer in Four Acts* (*Marlina si Pembunuh dalam Empat Babak*, 2017), película indonesia donde el viaje por el territorio polvoriento de la protagonista es una inútil búsqueda de justicia legal, pues es un mundo sin leyes o leyes que solo funcionan por y para los hombres. Tiene toques de cine contemplativo albergados en una temática *rape & revenge*, donde son las mujeres quienes dan y protegen la vida, y son los hombres brutos quienes la destruyen. Si en el wéstern históricamente se valora la figura de *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*. John Sturges, 1960), acá son siete los hombres que entran en el hogar de Marlina para robarle y violarla. Es clara la intención y visión aguda de Surya, así como las fusiones de estilo que demuestra. Otro wéstern donde están marcadas estas particularidades autorales es el expresionista *Let the Corpses Tan* (*Laissez bronzer les cadavres*, 2017), codirigido por Hélène Cattet y Bruno Forzani. Con imágenes espectaculares dotadas de un montaje disruptivo y una estética dorada, la cinta retrata el individualismo extremo actual y mezcla el wéstern con el *giallo* y el *poliziotteschi* en un desenfreno sensorial e hiperbólico concentrado más en reinterpretar el género desde un fetichismo visual que en representarlo desde sus características narrativas clásicas o sus elementos centrales más representativos.

Racismo, colonialismo y el wéstern latinoamericano

Esta última descripción se le podría adjudicar también a *Django Unchained* (2012) de Quentin Tarantino, que resultó un wéstern bastante *allo stile dello spaghetti*, el cual tiene como referente principal a Sergio Corbucci. Tarantino colocó al género de vuelta en el *mainstream* por unos años al elaborar una historia de un esclavo negro emancipado que busca venganza, todo con toques de cultura popular, referencias cinéfilas y demás elementos de su estilo. Un protagonista negro en un wéstern no resultaba novedad (lo había hecho ya, por ejemplo, John Ford en 1960 con *Sargeant Rutledge*), pero su Django despertó pasiones motivo de sus excesos vigorosos, la abundancia de sangre y la satisfacción de ver a un esclavo descargar sus revólveres ante racistas, idiotas y miembros del Ku Klux Klan. Asimismo, Tarantino regresó el wéstern a la gala de los Óscar y en 2015 estrenó *The Hateful Eight*, que combinaba un *thriller* del tipo *whodunit* con elementos westernianos en medio de una tormenta de nieve y una cabaña en Wyoming. Destacan Samuel L. Jackson como protagonista, las discusiones que la cinta alberga sobre la guerra civil y sus consecuencias, así como el potente *score* de Ennio Morricone, legendario compositor de bandas sonoras de wésterns históricos. La influencia de Tarantino, además, se puede observar claramente en una película como *Más dura será la caída* (*The Harder They Fall*. Jeymes Samuel, 2021) con un elenco repleto de estrellas negras y una violencia casi lúdica.

Las nuevas interpretaciones del wéstern hacen énfasis en mostrar el lado oscuro de esas conquistas del Oeste, aquellas grandes hazañas que por décadas fueron romantizadas, pero escondían genocidios, barbarie y borrados étnicos. Lo vemos, por ejemplo, en *El renacido* (*The Revenant*. Alejandro G. Iñárritu, 2015), donde si bien los indios nativos no son el centro de la historia, son adyacentes al relato del hombre blanco que vence a la adversidad. De forma similar se podría mencionar *Hostiles* (Scott Cooper, 2017), donde un coronel racista debe escoltar a un jefe indio del pueblo cheyene que sufre una enfermedad grave y tal convivencia lo vuelve tolerante. El retrato de la amenaza salvaje carga consigo todavía tintes discriminatorios, de los cuales se le acusa, por ejemplo, a *Bone Tomahawk* (2015) de S. Craig Zahler. Frente al largo historial de glorificación de violencia y racismo que se le adjudica al wéstern, hay directores a día de hoy que saben cómo saldar esas cuentas: Martin Scorsese, por ejemplo, dirigió en 2023 *Los asesinos de la luna* (*Killers of the Flower Moon*), una maravillosa película que se vale de una ambientación westerniana tardía, la presencia de la comunidad indígena osage para criticar a Estados Unidos y la historia sangrienta sobre la cual se ha forjado. Si bien la cinta se acerca más a un drama judicial con chispazos gansteriles, Scorsese señala la espectacularización de la violencia tan tradicional en el cine norteamericano —y en

[8] Como mencioné anteriormente, el wéstern se nutre de sí mismo: los Coen hacen un *remake* de la cinta homónima de Henry Hathaway de 1969 con John Wayne.

Fuente: Jacob Burns Film Center

Foto: *El renacido*

Norteamérica en general— para intentar parchar una herida que aún no cierra.

La promesa de una nueva tierra prometida no solo se aplicó en el oeste estadounidense, sino también en Sudamérica y, particularmente, en la Patagonia. Lo vemos en la ya citada *Jauja* y el soldado danés que es parte de los colonos que buscan asentarse en este páramo sureño, no sin antes establecer una misión para "limpiar" esa zona de indios, a los cuales se les suma el estratégico militar Zuluaga. *Jauja* resulta en una exploración de aquel territorio, así como del wéstern a partir de un estilo contemplativo con aires lisérgicos y melancólicos. *Los colonos* (2023), precisamente, es el título del wéstern revisionista del chileno Felipe Gálvez que expone los crímenes de estas misiones sangrientas y "blanqueadoras" en beneficio de los terratenientes y empresarios. Gálvez se vale de composiciones muy logradas para construir una atmósfera de desolación en la cual dibujará los abusos —físicos, violentos y sexuales— que se cometían en este "salvaje sur", animados y avalados por el Gobierno en un borrado institucional de los pueblos indígenas. También enfatiza en la posterior hipocresía del Estado con la que buscaban eximirse de culpa y limpiar sus pecados mediante la prensa. Un pueblo que sí logra hacerle frente a la amenaza blanca y extranjera, en cambio, es el de *Bacurau*, del brasileño Kleber Mendonça Filho. Allí la misión colonizadora es más cínica y explícita, hasta cómica. De la mano de la unión como comunidad y una suerte de fuerza mística e histórica, los vecinos de Bacurau rechazan el juego macabro de los norteamericanos y triunfan: solo así pueden aparecer en el mapa.

En Latinoamérica, claro, no hay una tradición wéstern marcada. México tuvo su propia variante, el *chili western*[9] o cine de caballitos; Argentina destacó con las cintas de Hugo Fregonese; y Brasil se distinguió con las de Glauber Rocha. El primero hizo incursiones directas en el género tanto en su país como en Hollywood, mientras que el segundo narró las aventuras de los bandidos del *cangaço* en la región del *sertão*, que son dramas históricos con retazos de la iconografía del wéstern. El Perú, por su parte, demoró bastante en explorar el género[10]. A la historia fílmica nacional reciente le corresponden los títulos *El chalán* (2007), cortometraje leoniano/eastwoodiano de Alberto Matsuura y *El campeón de la muerte* (2014) de Juan Armesto, inspirado en el relato de Enrique López Albújar[11]. Antes de realizar *Yana-Wara* (2023) junto a su tío Tito, el cineasta puneño Óscar Catacora protagonizó y dirigió en 2007 un mediometraje llamado *El sendero del chulo*, que rememora los *spaghetti western* y un poco de los

[9] Si bien el *chili western* tuvo lugar en las décadas de 1950 y 1960, hacia los años ochenta se empezó a forjar un nuevo subgénero conocido como el *cabrito western*.

[10] Esto sea en caso no consideremos a *Luis Pardo*, obra silente de Enrique Cornejo Villanueva estrenada en 1927 y que narra la historia de un famoso bandolero devenido en justiciero que le hizo frente a gamonales y hacendados.

[11] La literatura nacional ya había explorado las historias de bandidos y pistoleros como en la obra de López Albújar (*Cuentos andinos* se publicó en 1920), o la novela de 1988 titulada *Hombres de caminos*, escrita por Miguel Gutiérrez.

mexicanos. Catacora también participó como guionista en *La venganza del Súper Cholo* (2013) de Cine Aymara Studios. En el 2015, el huancaíno Hans Matos Cámac estrenó *Pueblo viejo*, wéstern andino que denuncia la problemática del interior del país con el crimen, la falta de agua, la ausencia de la ley o la corrupción de esta. Luego, se han estrenado *El fugitivo de los Andes* (Luis Tarazona, 2024)[12], *Érase una vez en los Andes* (Rómulo Sulca, 2023) y *Los indomables* (Tito Catacora, 2024), estas dos últimas alejadas del wéstern, pero con momentos que lo homenajean o hacen recordar.

Otras variaciones y conclusiones

Un género que admite tantas fusiones e interpretaciones como el wéstern también ha sido trabajado desde la animación, por ejemplo. Desde inicios del siglo se exploraron las cintas de corte infantil y familiar a partir de animales, como los casos de *Spirit: el corcel indomable* (*Spirit: Stallion of the Cimarron*. Kelly Asbury y Lorna Cook, 2002) y de *Vacas vaqueras* (*Home on the Range*. Will Finn y John Sanford, 2004). Años más tarde Gore Verbinski sorprendió con *Rango*, la historia de un camaleón citadino que es introducido de golpe a una aventura wéstern llena de referencias[13], humor y la colaboración de grandes artistas como Roger Deakins y Hans Zimmer. Otro wéstern animado es la francesa *Calamity* (*Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary*, 2020) de Rémi Chayé. Explora la transición hacia la madurez de la niña que se convertiría en Calamity Jane y, con una perspectiva feminista, elude la violencia para optar por la comprensión y el autodescubrimiento. Además, hay un guiño *queer* ante el interés que siente el amigo de Calamity cuando esta finge ser hombre y la decepción que se lleva al enterarse que es mujer. El *coming of age* es, asimismo, otra de las temáticas que ha podido adoptar el wéstern. Lo vemos en *Calamity* tal cual lo registramos en *Slow West* (John Maclean, 2015) o la ya mencionada *Temple de acero*.

El neowéstern, mencionado bajo el subtítulo "Los *cowboys* del nuevo milenio", presentó también una película potente como *Hell or High Water* (David Mckenzie, 2016) y admitió mezclas con otros cines, como el de superhéroes en la crepuscular *Logan* (James Mangold, 2017). Se mencionó también que el wéstern cuenta y recuenta sus propios mitos. Esto lo evidencia el *remake* de la cinta de John Sturges a cargo de Anthony Fuqua, *Los siete magníficos* del 2016, o la otra vida de Billy the Kid que plantea Potsy Ponciroli en *Old Henry* (2021) con un muy talentoso Tim Blake Nelson. Este aparece también en la cinta antológica *La balada de Buster Scruggs* (*The Ballad of Buster Scruggs*, 2018) de Joel y Ethan Coen, donde, a partir de relatos wéstern, construyen el oeste norteamericano y su absurda idiosincrasia.

Hay otras fusiones como la del wéstern con la ciencia ficción[14]: *Cowboys & Aliens* (Jon Favreau, 2011) y *Quantum Cowboys* (Geoff Marslett, 2022), cinta animada donde dos amigos viajan en el tiempo a la Arizona de 1870. Existen también híbridos como *Eureka* (2023) de Lisandro Alonso, que plantea un wéstern metaficcional —y metatextual, pues pareciera referirse a su propia *Jauja*— con leves aires multiversales[15]. Asimismo, hay películas que no son estrictamente wéstern, pero beben de su esencia o recuerdan al género a partir de sus temas o estructuras. Pienso en *Mad Max: furia en el camino* (*Mad Max: Fury Road*. George Miller, 2015), *Muerte misteriosa* (*Wind River*. Taylor Sheridan, 2017)[16], *Nope* (Jordan Peele, 2022), *The Integrity of Joseph Chambers* (Robert Machoian, 2022), *Burning Days* (*Kurak Günler*. Emin Alper, 2022), *Godland* (*Vanskabte land*. Hlynur Pálmason, 2022) o *Los delincuentes* (Rodrigo Moreno, 2023), pero también en *Una historia violenta* (*A History of Violence*. David Cronenberg, 2005) y *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008).

La existencia de tal abanico de cintas en la actualidad es la prueba viva de un género que se rehúsa a morir pese a todas las veces que se le sigue enterrando. Si bien ya no se producen de la forma prolífica que se supo hacer en décadas pasadas, los wésterns siguen vigentes en múltiples formas y desde diversas perspectivas de la mano de los cineastas más aclamados, sea Scorsese con *Los asesinos de la luna* sea Quentin Tarantino con *Érase una vez... en Hollywood* (*Once Upon a Time in Hollywood*, 2019); pero también de la mano de muchos otros que buscan con pasión poner en imágenes su retrato propio del oeste. Otra muestra es el caso de Kevin Costner y *Horizonte: una leyenda americana* (*Horizon: An American Saga - Chapter 1*, 2024), película de gran envergadura que a día de hoy sigue en desarrollo de sus capítulos subsiguientes. El wéstern no es lo que fue, se sabe, pero desde sus inicios ha sabido manejar y afrontar los cambios. Desde la desaparición de sus mitos y leyendas hasta sus propias resurrecciones, las películas de vaqueros a lo largo de la historia han representado diversos temas de una forma que hoy en día enfrentan cambios. Estas transformaciones del wéstern en la actualidad son las que redefinen el género y lo mantienen vivo.

Referencias

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.

[12] El mismo Tarazona se encuentra desarrollando otra película con tintes de wéstern, titulada *Tierra negra*. Otro wéstern peruano en posproducción es *El último rey*, de Víctor Checa.

[13] No solo se hace un guiño a la escena de los helicópteros en *Apocalypse Now* (1979), a la trama criminal del agua en *Chinatown* (1974), con un alcalde calcado de John Huston, o a las cintas de Clint Eastwood, sino que colocan de nuevo a Johnny Depp en el rol del citadino que llega al pueblo del lejano Oeste y allí es transformado en pistolero y héroe, como en *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch.

[14] Me abstuve de ahondar en el universo de *Star Wars*, la épica de ciencia ficción que devoró los géneros de aventura, acción, wéstern y al cine de samuráis.

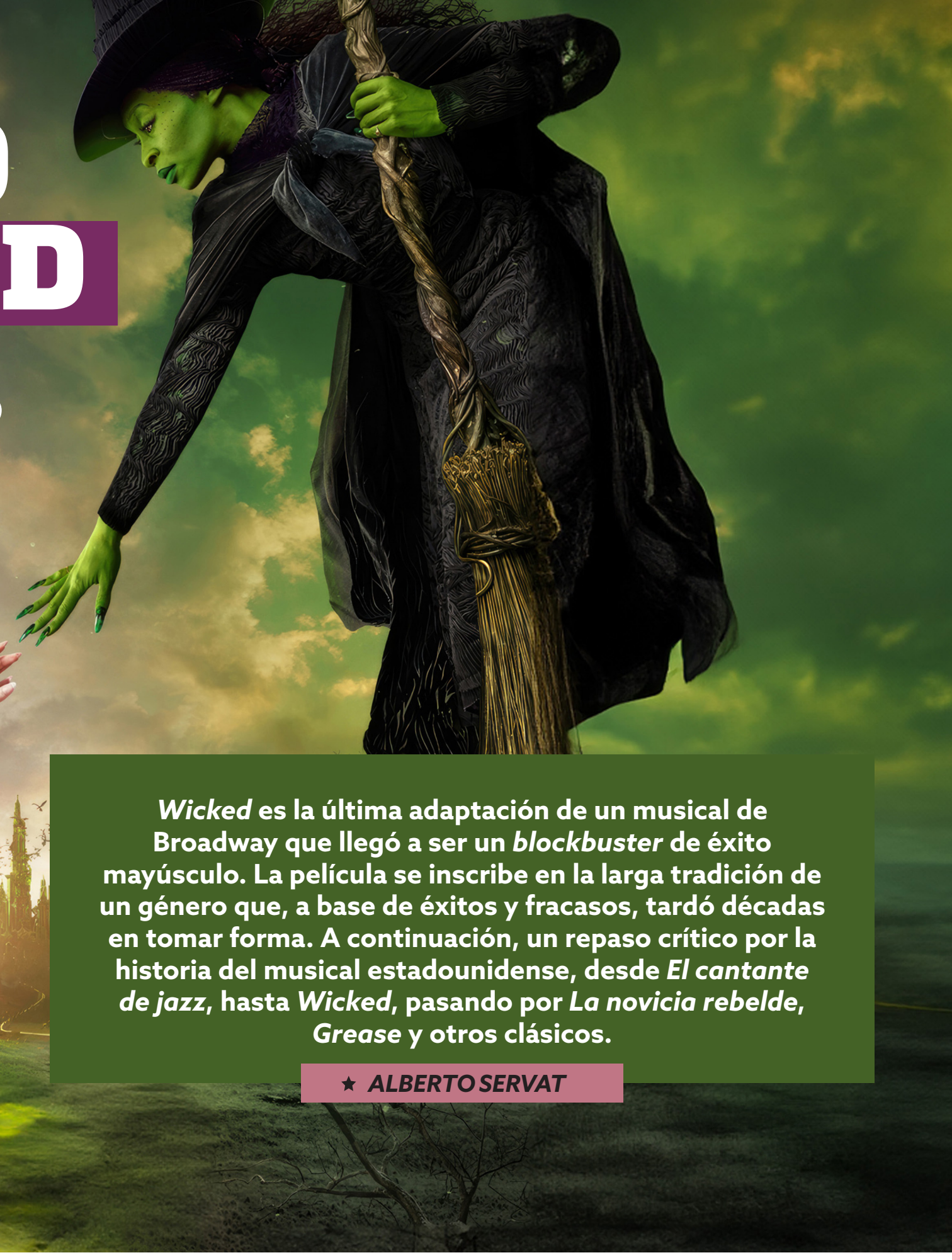
[15] El final de *Jauja* también planteaba una cuestión similar. La posibilidad multiversal, sin saberlo, la exploró John Ford en su trilogía de la caballería al presentar actores en papeles repetidos o con nombres muy similares.

[16] Sheridan destaca también por crear el universo westerniano de las series de *Yellowstone*, *1883*, *1923* y *Landman*. Se le adhiere, asimismo, la serie del *sheriff* negro *Hombres de ley: Bass Reeves* (*Lawmen: Bass Reeves*, 2023) de Chad Feehan.

DESAFIANDO LA GRAVEDA

Viejos y nuevos capítulos en la historia del cine musical

Foto: *Wicked* / Fuente: Bonington Theatre



Wicked es la última adaptación de un musical de Broadway que llegó a ser un _blockbuster_ de éxito mayúsculo. La película se inscribe en la larga tradición de un género que, a base de éxitos y fracasos, tardó décadas en tomar forma. A continuación, un repaso crítico por la historia del musical estadounidense, desde _El cantante de jazz_, hasta _Wicked_, pasando por _La novicia rebelde_, _Grease_ y otros clásicos.

★ ***ALBERTO SERVAT***

La noche del 2 de marzo del 2025, el Teatro Dolby fue escenario una vez más de la ceremonia anual del Óscar. Esta celebración del máximo premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas ha sido y sigue siendo el momento culminante de la vida cultural, artística, comercial y social de la ciudad de Los Ángeles. Define el pasado, presente y futuro de su principal industria: el cine.

En esta ocasión, tres de los filmes que consiguieron la nominación a mejor película pertenecen en mayor o menor medida, o hasta cierto punto, a un género sobre el que siempre surgen debates y dudas: el musical. *Emilia Pérez* (Jacques Audiard, 2024), *Un completo desconocido* (*A Complete Unknown*. James Mangold, 2024) y *Wicked* (Jon M. Chu, 2024), desde sus diferencias, compitieron sin éxito por la estatuilla de oro, pero despertaron la vieja discusión sobre el valor y vigencia de este tipo de película.

Emilia Pérez, una producción francesa, tuvo su propia controversia. Es cierto que no es precisamente un musical. Es una amalgama de temas provocadores que despertó nuestro entusiasmo cinéfilo en el más reciente festival de Cannes, pero cuya carrera hacia el Óscar se vio fuertemente dañada por una serie de polémicas ajenas a la cinematografía. Estos desencuentros no merecen la pena discutirse aquí. Solo diré que la película de Jacques Audiard es una pieza difícil de calificar, audaz, emocionante y capaz de sorprendernos constantemente.

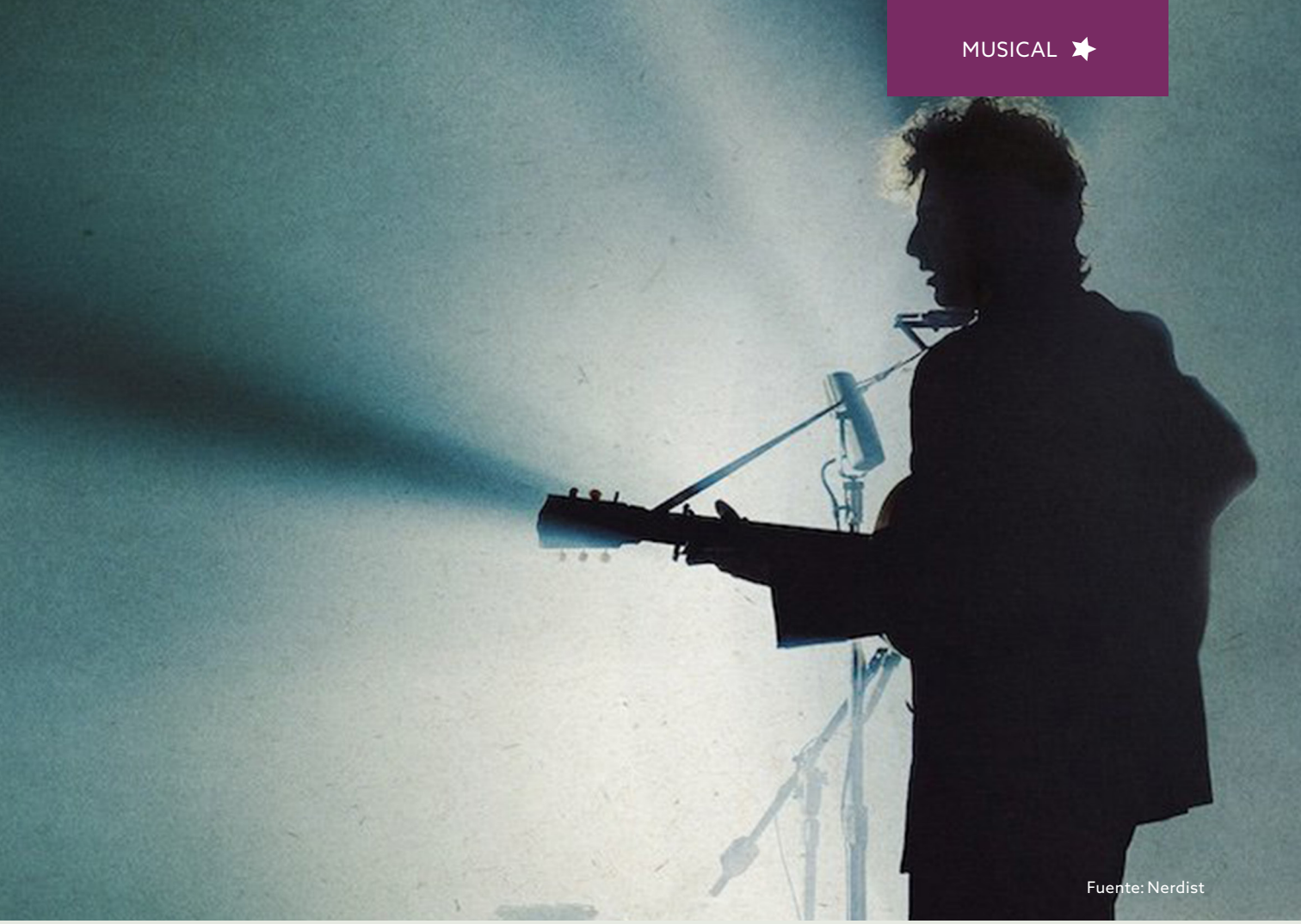
Por su parte, *Un completo desconocido* se instala más bien en ese terreno de santificación laica que reciben los ídolos musicales de las grandes masas. De esa manera, hemos asistido a la canonización de Loretta Lynn, Ray Charles, Patsy Cline, Elvis Presley, Elton John, Freddie Mercury, Johnny Cash o June Carter, por citar algunos. Estos *biopics* son tan celebrados que algunos de sus intérpretes no solo recibieron nominaciones al Óscar, sino que también lo ganaron. Son películas que mantienen una estructura narrativa común, que encumbran el talento de sus protagonistas y enfatizan sus luchas con sus propios demonios. A esta lista se suma Bob Dylan, leyenda absoluta del siglo xx y premio nobel de literatura del 2016, interpretado por el carismático Timothée Chalamet en *Un completo desconocido*. A decir verdad, es una buena producción, bastante mejor que otras en este apartado, pero que me entusiasma poco y cuyo aterrizaje entre las nominadas podría considerarse exagerado.

El tercer título es *Wicked*. Un musical en toda regla cuyo origen está en Broadway. Allí se estrenó el 30 de octubre del 2003 en el Teatro Gershwin, donde sigue representándose con éxito. Ha sido un largo camino el que emprendió esta creación del compositor Stephen Schwartz desde las tablas hasta la pantalla. Sin embargo, el resultado ha sido recompensado por los críticos, el público y la Academia. Aunque se debe realizar el siguiente comentario: repite los mismos aciertos y errores de las más fieles versiones para el cine de estas grandiosas producciones teatrales.

Los orígenes

El cine musical se desarrolló impulsado principalmente por dos fuerzas opuestas. Por un lado, surgió del arraigo popular, cuya demanda era tal que llevó a la producción masiva de este tipo de películas. Y, por otro lado, se debió a una crítica siempre combatiente y muchas veces incapaz de reconocer valores en un género con tanta aceptación por parte del público del siglo xx, especialmente el comprendido entre la invención del cine sonoro y comienzos de los años sesenta. El escritor y crítico británico Gavin Lambert (1950) no dudó en resumirlo de la siguiente manera: "The musical film is an undisputedly American form of expression. At its best, it reflects a vigorous national tradition; at its worst, it vulgarises this tradition on an uninhibited scale [El cine musical es una forma de expresión indiscutiblemente estadounidense. En el mejor de los casos, refleja una vigorosa tradición nacional; en el peor, vulgariza esta tradición a una escala desinhibida]" (p. 74). Y aunque pudiera tener razón a primera vista, no es exacto del todo.

El cine musical de algún modo se instaló en la pantalla antes de la invención del sonido. Heredero de la tradición de la opereta, la comedia musical y los espectáculos de vodevil, ya se había introducido en la cinematografía alemana, francesa y, claro, estadounidense desde el comienzo del



Fuente: Nerdist

Foto: *Un completo desconocido*

cine mudo. Y no solo tomaba prestado el argumento de óperas y otros materiales parecidos, sino que planteaba coreografías y secuencias musicalizadas bastante elaboradas. Obviamente, la llegada del sonido desarrolló sus posibilidades en una escala inimaginable, sobre todo en Estados Unidos, donde Broadway, distrito teatral de Nueva York, no solamente era un referente, sino una industria consolidada capaz de proporcionar el talento adecuado a las necesidades de las nuevas producciones. Comenzó así un éxodo desde Nueva York hacia California[1].

La historia oficial señala a *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) como la primera película sonora. Dirigida por Alan Crosland y protagonizada por Al Jolson, una de las mayores figuras del teatro musical de ese tiempo, no era una comedia, sino más bien un drama sobre un hombre dividido entre su vocación artística y las exigencias que debe cumplir como miembro de la comunidad judía. El impacto fue tremendo y ha sido recogido por todos los historiadores desde entonces.

Sin embargo, en aquel momento las productoras necesitaban poner en marcha sus respectivas maquinarias para justificar sus inversiones en equipos de sonido y mantener el dominio del mercado, por ello, optaron por fórmulas menos complicadas. Apostaron por revistas musicales sin argumento, pero con números musicales suficientemente deslumbrantes. Así, la Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) presentó a todas sus estrellas —a excepción de Greta Garbo— en *Hollywood Revue* (*Hollywood Revue of 1929*. Charles Reisner, 1929) y su mayor competidora hizo lo mismo con *Galas de la Paramount* (*Paramount on Parade*. Varios directores, 1930). La fórmula estaba destinada al fracaso y es lo que sucedió con *El rey del jazz* (*King of Jazz*, 1930), de John Murray Anderson, la más interesante creación en este apartado, pero que fue una decepción comercial pese a que también incorporó el tecnicolor.

La MGM encontró una mejor fórmula con *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*, 1929), de Harry Beaumont. Era una de esas historias entre bambalinas donde los números musicales solamente tienen lugar sobre el escenario teatral, lo que marca distancia entre la realidad y la fantasía. Tras obtener el óscar a la mejor película, *La melodía de Broadway* inauguraría una de las primeras franquicias de éxito de Hollywood. Así, pues, se llegaron a realizar tres películas más con este título y se reunieron en la pantalla a las estrellas más famosas del género. El modelo habría de ser replicado

[1] Por razones de espacio no podré referirme a otras cinematografías donde el musical ha tenido gran importancia, como en España, Argentina, Brasil y, principalmente, México y la India.

Fuente: *Wired*

Foto: *El cantante de jazz*

con mayor creatividad en la Warner a partir de *La calle 42* (*42nd Street*, 1933), de Lloyd Bacon. Allí se dio a conocer Busby Berkeley como director de números musicales, que creó una serie de fantasías visuales irrepetibles desde entonces y cuyo gran atractivo era una serie de coreografías caleidoscópicas protagonizadas por un ejército de bellas mujeres. Eran escenas que difícilmente tenían que ver con la trama principal de la película, muchas veces enfocadas en los retos de los empresarios teatrales y en las aspiraciones de sus actores. Convertido en director, Berkeley llevaría a los límites su propia creatividad hasta 1950.

A diferencia de todo esto, la RKO se aventuró en un terreno menos explorado en términos musicales hasta entonces: la comedia romántica dirigida a un público aparentemente menos sofisticado. Alrededor de Fred Astaire y Ginger Rogers, crearon una serie de fantasías musicales de encuentros y desencuentros, donde las canciones y los bailes se integraban a la acción. Sus personajes, concebidos como gente común y corriente, cantaban y bailaban de acuerdo con sus estados de ánimo al menos en seis de las diez películas que hicieron juntos[2]. No lo sabían entonces, pero estaban creando el verdadero musical americano. A partir de ello no solamente se va consolidando el género, sino que va cobrando identidad.

[2] Astaire y Rogers coprotagonizaron diez películas en total. Las nueve primeras en la RKO: *Volando a Río* (*Flying Down to Rio*. Thornton Freeland, 1933), *La alegre divorciada* (*The Gay Divorcee*. Mark Sandrich, 1934), *Roberta* (William A. Seiter, 1935), *Sombrero de copa* (*Top Hat*. Mark Sandrich, 1935), *Siga a la flota* (*Follow the Fleet*. Mark Sandrich, 1936), *Ritmo loco* (*Swing Time*. George Stevens, 1936), *Al compás del amor* (Mark Sandrich, 1937), *Baila conmigo* (*Carefree*. Mark Sandrich, 1938) y *La vida de Irene y Vernon Castle* (*The Story of Vernon and Irene Castle*. H. C. Potter, 1939). En 1949, la MGM los reunió en *La magia de tus bailes* (*The Barkleys of Broadway*, Charles Walters).

Frente al éxito de Astaire y Rogers en la RKO, la Fox (actual 20th Century Fox) confeccionó toda una maquinaria alrededor de la estrella más taquillera de entonces, Shirley Temple. Por su parte, la MGM, en su afán de ofrecer un cine de prestigio, produjo una serie de romances musicales a mayor gloria de Jeanette MacDonald y Nelson Eddy. Sus películas fueron más cercanas al viejo estilo de la opereta.

Al final de la década, será que un filme producido por este mismo estudio, como resultado de una serie de casualidades, resuma toda la grandeza del musical de su tiempo y fije el camino a seguir. *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), dirigida por varias manos, pero firmada por Victor Fleming, tomó como base el cuento infantil de L. Frank Baum publicado en 1900 y llevado al cine por primera vez en 1925. Contaba la historia de una niña llamada Dorothy (Judy Garland) que viaja accidentalmente a un mundo de fantasía que se encuentra dividido entre dos poderosas fuerzas representadas por el hada Glinda (Billie Burke) y la Bruja Mala del Oeste (Margaret Hamilton). Aquí está, como vemos, la raíz de *Wicked* (2024).

El mago de Oz dividió los campos de acción entre realidad y fantasía, el primero en blanco y negro, y el segundo en tecnicolor. Con un añadido, la música formaba parte de ambos planos. Es más, la canción más

famosa de la película y llamada a convertirse en un clásico, "Somewhere over the Rainbow"[3], se interpreta en el plano real.

El tremendo éxito de taquilla animó a la MGM a seguir apostando por el género y, en poco tiempo, bajo la jefatura del productor y compositor Arthur Freed, se habría de consolidar el musical y de dar lugar a obras maestras. Allí brillaron actores, coreógrafos, compositores y realizadores, especialmente Stanley Donen y Vincente Minnelli, junto al genio sin par de Gene Kelly.

No es posible mencionar todos los títulos que acompañarían esta breve historia del musical. *Una cabaña en las nubes* (*Cabin in the Sky*. Vincente Minnelli, 1943), *El pirata* (*The Pirate*, 1948), *Un día en Nueva York* (*On the Town*. Stanley Donen y Gene Kelly, 1949), *Un americano en París* (*An American in Paris*. Vincente Minnelli, 1951), *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*. Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Brindis al amor* (*The Band Wagon*. Vincente Minnelli, 1953) y *Gigi* (Vincente Minnelli, 1958) son algunas de las obras maestras creadas por este equipo. Y ninguna como *La rueda de la fortuna* (*Meet Me in St. Louis*, 1944), de Minnelli, que llevó a la cima esa aparente sencillez doméstica en la que la música se integraba a la dramaturgia con absoluta naturalidad. La historia de la familia Smith tenía pocos conflictos, pero el genio de sus creadores la convirtió en una portentosa obra, donde cada movimiento de cámara, el cuidado de la producción, la coreografía, las actuaciones y la música contribuyeron a su prodigiosa manufactura.

[3] Música de Harold Arlen y letra de Yip Harburg.

Broadway en pantalla grande

Se podría afirmar que el musical teatral norteamericano alcanzó su propia identidad a fines de los años veinte del siglo pasado. Espejo de las viejas tradiciones europeas, repitió hasta el infinito el repertorio de óperas, operetas, vodevil y burlesque del resto del mundo, mientras que aportaba sus propias características y talentos poco a poco. Así, en la temporada de 1927, el estreno de una obra habría de cambiar el rumbo de la obra musical y la distanciaría de otro tipo de espectáculo.

Show Boat (1927), adaptación de una novela de éxito de Edna Ferber, fue llevada al teatro por el empresario Florenz Ziegfield, con partitura musical de Jerome Kern y libreto de Oscar Hammerstein II. Todos ellos eran miembros del legendario panteón de la historia teatral y musical estadounidense. Presentaba un argumento aparentemente romántico escenificado en un barco que navegaba por el Mississippi, escenario de un espectáculo musical. El éxito fue inmediato y también la manera en que los críticos reconocieron que no se trataba de una ópera y mucho menos de una opereta. Su argumento enfocaba no solo una historia de amor adornada de canciones y bailes, con ecos del folclor afroamericano, sino que reflejaba conflictos como el racismo, la

Fuente: *Mental Floss*

Foto: *El mago de Oz*

ludopatía y la traición. De inmediato se filmó una versión para el cine, que incluyó un prólogo con la participación de gran parte de su elenco principal. Sin embargo, no se trataba de una adaptación propiamente dicha y, debido a las dificultades del cine sonoro en sus inicios, la película no alcanzó una gran distribución.

La versión oficial para el cine llegará en 1936 bajo la dirección del maestro James Whale. *Show Boat* sería uno de los pocos musicales creados para Broadway en esta época que Hollywood respetó de comienzo a fin. Es decir, no alteró el argumento ni la partitura musical[4] como sucedió muchas veces. En realidad, cuando un título de Broadway llegaba a la pantalla grande lo hacía con un argumento diferente, casi siempre por exigencias del código de censura del cine, e incluso eliminaba gran parte del material musical. Ese material sacrificado se usaba en diferentes producciones, porque ya el estudio había comprado sus derechos. *Show Boat* es una pieza única en su tiempo y, como modelo de adaptación cinematográfica, una excepción durante años.

Los siguientes grandes éxitos del teatro musical compuestos por genios tan diferentes como Sigmund Romberg, Jerome Kern, Cole Porter, Lorenz Hart o Irving Berlin llegaron al cine a la vieja usanza. Solamente Richard Rodgers y Óscar Hammerstein II consiguieron que sus logros teatrales llegaran casi intactos al cine. Tal vez ello se debió al tremendo impacto que estos tuvieron en Broadway más allá del éxito económico. Rodgers y Hammerstein II revolucionaron verdaderamente el teatro con propuestas consideradas vanguardistas en su momento y que, de la mano de otros artistas como la coreógrafa Agnes De Mille, cambiaron para siempre el panorama de las artes escénicas estadounidenses.

El resultado es un conjunto de obras que, convertidas en películas, mantienen intacta la trama argumental y la partitura musical: *Oklahoma!* (Fred Zinnemann, 1955), *Carrusel* (*Carousel*. Henry King, 1956), *El rey y yo* (*The King and I*. Walter Lang, 1956), *Al sur del Pacífico* (*South Pacific*. Joshua Logan, 1958) y, por supuesto, *La novicia rebelde* (*The Sound of Music*. Robert Wise, 1965), uno de los musicales más famosos del mundo. Por supuesto, en algunas se siente más el paso del tiempo que en otras. Y no siempre lograron el éxito que tuvieron como piezas teatrales.

El musical mastodóntico

Lee Edward Stern fue quien dio la voz de alarma sobre el desgaste del musical a partir de comienzos de los años sesenta[5]. No dudó en calificar como decepcionantes a *Amor sin barreras* (*West Side Story*. Jerome Robbins y Robert Wise, 1961), *Mi bella dama* (*My fair lady*. George Cukor, 1964), *Camelot* (Joshua Logan, 1967), *Funny Girl* (William Wyler, 1968) y *Hello, Dolly!* (Gene Kelly, 1969), entre otras superproducciones. Las acusó de haber llevado el género a su decadencia. Y de este periodo solo rescató a *Cabaret* (1972), de Bob Fosse.

Aunque no estoy de acuerdo con todas sus afirmaciones —*Amor sin barreras* es una obra maestra—, entiendo su frustración frente a estas producciones mastodónticas que, para preservar el éxito de Broadway, sacrificaron el lenguaje cinematográfico y cualquier posibilidad de innovación al servicio de un producto que pensaban asegurado en términos de taquilla. Gran error de sus productores.

Más audaz y efectiva en términos de impacto popular fue *Grease* (Randal Kleiser, 1978). Su origen se encuentra en una comedia juvenil estrenada en 1972 en Nueva York que, sin haberse convertido en una obra de referencia teatral en aquel momento, pasó a ser un fenómeno en el cine. No se trata de una gran película. Tiene su encanto, y el carisma de John Travolta y Olivia Newton-John es innegable. No obstante, su éxito se debe más bien a esa capacidad para impactar en la audiencia de una manera que las producciones de mayor prestigio no consiguieron.

A fines del siglo pasado y comienzos del presente hemos visto repetirse esta necesidad abrumadora por recrear los espectáculos teatrales en su totalidad y sin la posibilidad de buscar su propia expresión cinematográfica. *Evita* (Alan Parker, 1996) tiene una solemnidad excesiva que la aleja de su versión teatral donde la ironía era pieza clave. *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*. Joel Schumacher, 2004) intentaba recrear los trucos visuales escénicos cuando eso es inútil en un mundo mágico como el cine. No hay mucho más que decir de *Rent* (Chris Columbus, 2005), *Soñadoras* (*Dreamgirls*. Bill Condon, 2006), *Nine* (Rob Marshall, 2009) o *Los Miserables* (*Les Misérables*. Tom Hooper, 2012). Todas han sido películas de gran formato, aspirantes a premios, protagonizadas por grandes estrellas, pero que permanecen mejor en su formato original para el teatro.

Es cierto que *Chicago* (Rob Marshall, 2002) obtuvo el Óscar a la mejor película, entre otros premios. Su adaptación al cine es correcta y mantiene el mismo atractivo que la hizo tan famosa en el teatro, especialmente después del *revival* de 1996. Sin embargo, tampoco se trata de un fenómeno o de una película que haya innovado de manera especial.

Felizmente *Hamilton* (Thomas Kail, 2020), la última obra renovadora del teatro neoyorquino, fue filmado directamente sobre sus escenarios. Preservó el

[4] Jerome Kern y Óscar Hammerstein II compusieron una nueva canción para la película: "I Have the Room Above Her".

[5] En 1974, Stern publicó una breve y concisa historia del género con el título *The movie musical*.

Fuente: The Horse's Head

Foto: *Show Boat*

talento original y no intentó conseguir una narrativa cinematográfica que habría sido inútil en su caso. El actual panorama es poco estimulante. Aplaudo que un producto original como *La La Land* (Damien Chazelle, 2016) haya sabido conquistar a la audiencia, aunque su legado queda pendiente. Pero lo cierto es que son pocos los musicales nuevos que podrían despertar mucho entusiasmo en quienes los apreciamos. Las nuevas versiones de los cuentos de Disney, por ejemplo, también son musicales, pero han perdido la inocencia de las películas animadas en su búsqueda por corregir el pasado.

Tal vez el mayor acierto musical en términos de impacto popular que hemos presenciado desde *Grease* sea una serie de televisión. Y es que *Glee* (Ryan Murphy, Brad Falchuk e Ian Brennan, 2009-2015) ha sido la producción que más ha contribuido a la educación de las nuevas generaciones en términos de cine y teatro musical. Su capacidad para forjar nuevas audiencias ha sido decisiva.

Wicked llega como heredera de los grandes éxitos de Broadway que aterrizan como superproducciones en Hollywood. Dirigida por Jon M. Chu, cuenta los orígenes del hada Glinda (Ariana Grande) y la Bruja Mala del Oeste (Cynthia Erivo), que aquí se llama Elphaba. En esta fantasía se abordan problemas como el *bullying*, la discriminación y el arribismo, pero no recurre al discurso moralizante. Al contrario, se plantea una narrativa suficientemente ágil y vigorosa para introducirnos en su propio universo. Sin embargo, como no podía ser de otro modo en estos tiempos, los productores no tuvieron mejor idea que alargar de tal manera la historia que la han convertido en una película en dos partes. Esta primera entrega, que corresponde al acto uno de la obra teatral, tiene una duración de dos horas y cuarenta minutos. Lo que debe ser la duración total del show en vivo. Esta tendencia solo responde a las exigencias comerciales que se imponen a sí mismas las compañías productoras. A mí me agota.

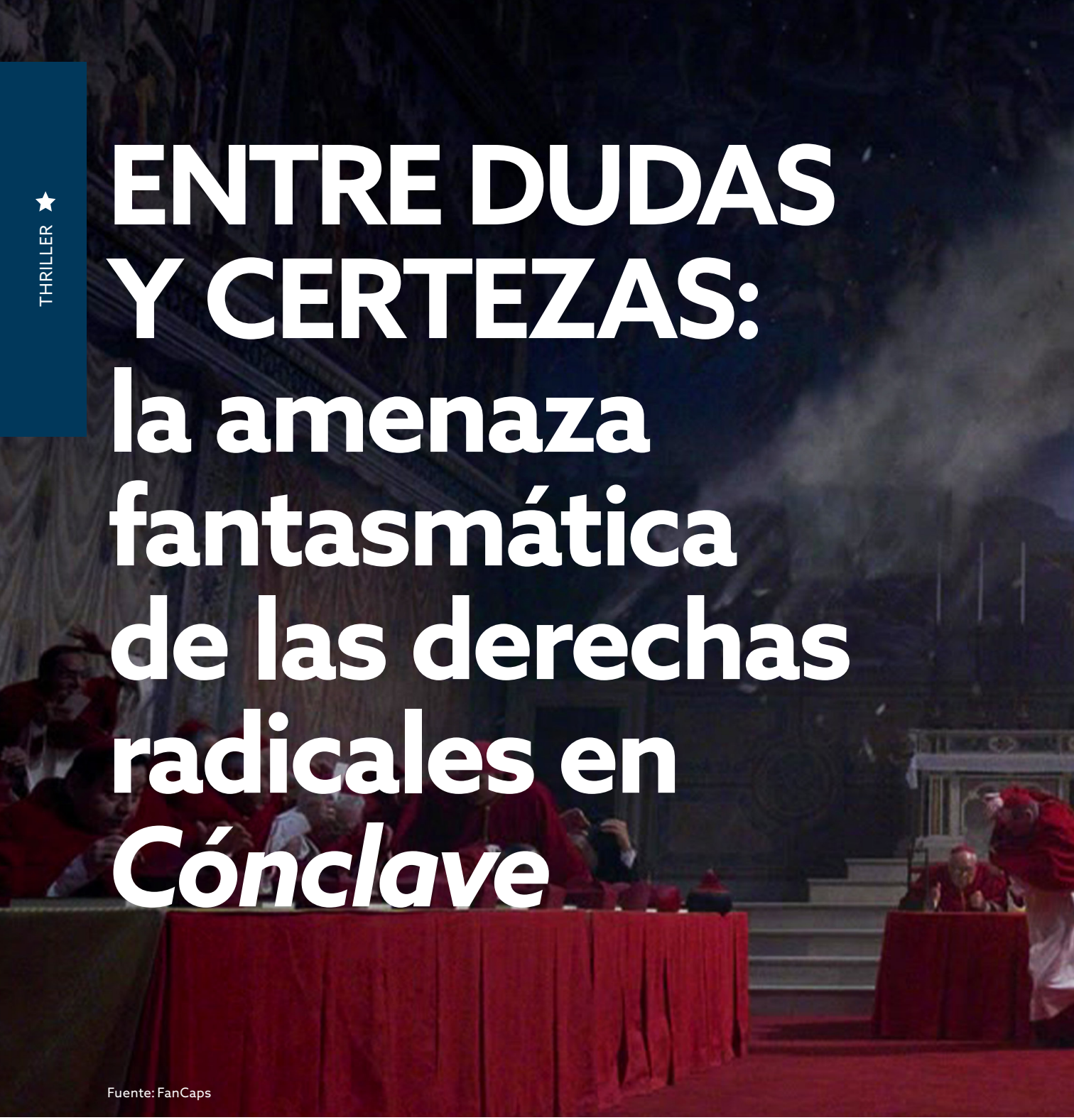
Wicked puede resultar tediosa en la primera hora, porque es allí donde se siente la necesidad de estirar la historia. Toma mejor ritmo con la aparición de Fiyero (Jonathan Bailey) y, felizmente, tiene un final triunfante. Muestra una ejecución del número musical "Defying Gravity" que sobrepasa las expectativas de quienes conocemos la obra en su versión original. Por lo demás, no encuentro mayores sorpresas en la coreografía ni en la orquestación de la partitura. En cuanto a las actuaciones, se hallan a la altura de las circunstancias sin que me parezcan excepcionales. Me temo que en la segunda parte no encontraremos demasiadas sorpresas. *Wicked* es, finalmente, un nuevo título en este linaje de éxitos teatrales llevados al cine. Y no hay mucho más que decir.

Referencias

Lambert, G. (1950). Films of the month. *On the Town*. *Sight & Sound*, *19*(2), 74-75.

Stern, L. E. (1974). *The movie musical*. Pyramid Publications.

ENTRE DUDAS Y CERTEZAS: la amenaza fantasmática de las derechas radicales en *Cónclave*



Fuente: FanCaps

ntroducción

Como bien ha señalado la crítica, *Cónclave* (*Conclave*. Edward Berger, 2024) puede identificarse como perteneciente al género *thriller*. No obstante, es necesario comprender qué se entiende por este término. Rubin (1999) establece que puede ser conceptualizado como un metagénero que reúne a otros géneros bajo su paraguas y les otorga cierta caracterización particular (p. 4). Es decir, no existe el *thriller* en sí mismo, sino que siempre acompaña a otro género: *thriller* policiaco, *thriller* de espionaje, *thriller* detectivesco, etcétera.

¿En qué consiste esta caracterización? Rubin (1999) identifica ciertos componentes que funcionarán de determinada manera según el género al que acompañen. Estos son el desarrollo del argumento en el mundo moderno, la existencia de una oposición entre la realidad ordinaria y un elemento extraordinario, la falta de capacitación del héroe para cumplir con cierta tarea y los acontecimientos que producen suspenso en el espectador. La obra de Berger cumple con estos requisitos. Entonces, ¿a qué género se acopla y cómo es redefinido?

La obra de Edward Berger presenta la elección de un nuevo papa como una vorágine de conspiraciones y luchas por el poder. Empero, lo central es la problemática sobre el ascenso de las derechas radicales. Este ensayo aborda, desde el psicoanálisis lacaniano, cómo las características del *thriller* político de la película permiten visibilizar una crítica a estos movimientos y una solución a la polarización.

★ ***KEVIN RIVERA RODRIGUEZ***

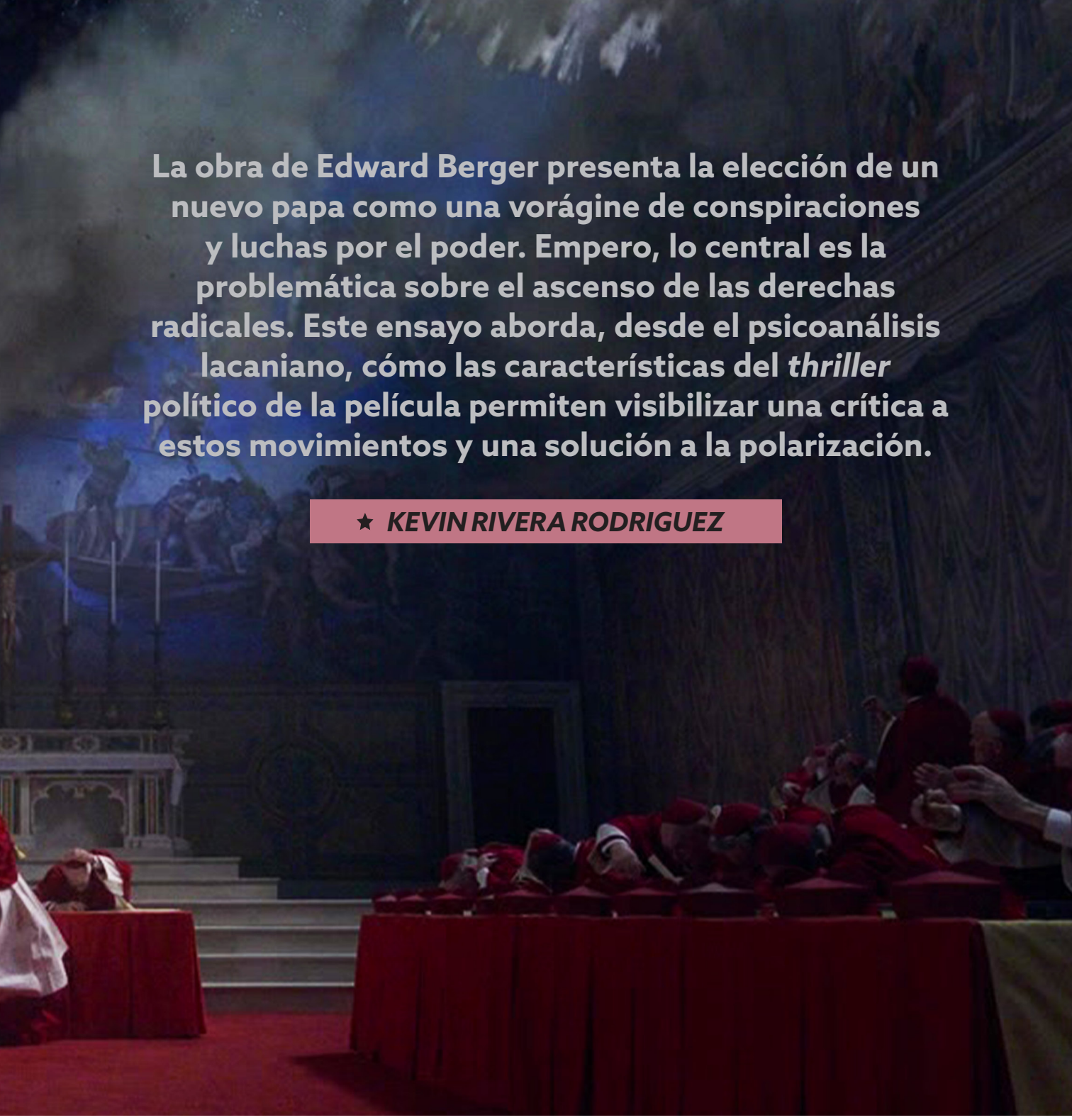


Foto: *Cónclave*

Mi propuesta radica en entender la película como un *thriller* político cuyo objetivo es representar el ascenso de las derechas radicales y proponer una posible solución a tal escenario. Para ello, planteo que la presencia de una serie de elementos narrativos del *thriller* político funciona para esgrimir las dinámicas de luchas por el poder en torno a la elección del papa, las cuales funcionan como metáforas para describir las particularidades de las derechas radicales. Para enriquecer mi aproximación, utilizo herramientas del psicoanálisis lacaniano que me permiten comprender mejor el entramado de relaciones sociales en juego.

Escenario, ideología y fantasía

Parto de la sistematización sobre el *thriller* político realizada por Castrillo y Echart (2015). El primer elemento es basarse en hechos reales, ya sea a través de la dramatización de un acontecimiento, la referencia a un suceso de forma implícita o la remisión a una atmósfera de preocupación político-social (p. 118). *Cónclave* pertenece a este último. Su carácter político radica en que, además de transcurrir en el mundo moderno, trata

un tema sociopolítico de gran relevancia: el ascenso de las derechas radicales.

Ello se representa en la polarización dentro del cónclave. Existen dos posturas enfrentadas: la liberal-progresista del cardenal Bellini y la conservadora-autoritaria del cardenal Tedesco. El primero expone su propuesta en una reunión de su facción a la que Lawrence, el protagonista, pertenece. Ahí manifiesta que defiende "un enfoque de sentido común en cuestiones como los gais y el divorcio", así como dejar atrás la liturgia latina, respetar otras creencias y contar con una mayor participación de las mujeres en la curia (Berger, 2024). Sus postulados pertenecen a una corriente que busca la apertura hacia la diversidad de género, de etnia y de credo. Sin embargo, Bellini también señala a quién se opone: "Yo defiendo todo lo que Tedesco no defiende" (Berger, 2024). Más que una declaración de principios, lo importante es enfrentarse a una posición ideológica diferente.

Tedesco también manifiesta sus creencias. En una conversación con Lawrence, señala que los cardenales, sentados en función de su nacionalidad, se encuentran "divididos por el lenguaje" (Berger, 2024). En contraposición, en sus tiempos el latín era la lengua oficial de la liturgia. Tal cambio tiene responsables: "Sus colegas liberales insistieron en que nos deshiciéramos de esa lengua 'muerta'. Sin Roma, sin la tradición de Roma, las cosas se desmoronan" (Berger, 2024). Su posición conservadora aboga por rasgos autóctonos lingüísticos —el latín— y geográficos —Roma como cuna del cristianismo—. Como en el caso de Bellini, se señala a un enemigo que perturba la unidad.

La postura de Tedesco representa la materialización de la amenaza de las derechas radicales. Stefanoni (2021) establece una serie de ejes comunes para distinguirlas: "Obsesión con la identidad nacional, rechazo a la inmigración, condena al multiculturalismo, alegatos exaltados contra la islamización de Europa, denuncia de las 'imposiciones' de la Unión Europea" (p. 36). Se retrata a Tedesco como un nacionalista que considera la tradición de Roma y el latín como pilares y sugiere que la mejor opción sería un papa italiano. Para Ubilluz (2024), otro aspecto vital de lo que denomina la derecha radical populista, siguiendo a Cas Mudde, es que el populismo de su nombre alude a una "ideología delgada" que enfrenta al pueblo virtuoso contra la élite corrupta (p. 14). Desde las derechas radicales, se considera que el Estado se encuentra intervenido por un grupo que ha pervertido la unidad de la sociedad. Tedesco así lo cree respecto a los liberales.

Fuente: MUBI

Foto: El cardenal Lawrence

Fuente: IMDb

Foto: *Cónclave*

A pesar de las posturas opuestas, los cardenales comparten un punto en común: la identificación de un enemigo que perturba la unidad armónica. Para teorizar esta dimensión, resulta útil recurrir al psicoanálisis lacaniano. Sobre la ideología, Žižek (2003) apunta que es "una construcción de la fantasía que funge de soporte a nuestra 'realidad': una 'ilusión' que estructura nuestras relaciones sociales efectivas, reales y por ello encubre un núcleo insoportable, real, imposible" (p. 76). La ideología, así entendida, es una construcción que sostiene la realidad, es decir, el orden simbólico, y que le permite al sujeto relacionarse con los demás al ocultar un hecho base: no existe posibilidad de relación armónica en ninguna sociedad porque esta se estructura sobre una falta.

Para que quede más claro, es necesario explicar qué es la fantasía. Como lo indica Stavrakakis (2007): "Es una construcción que estimula, que causa el deseo, justamente porque promete recubrir la falta en el Otro" (p. 77). La fantasía funciona como un soporte de la realidad, del plano simbólico, donde habitan la falta del sujeto y la falta del Otro. Durante el complejo de Edipo, para que el niño pueda ingresar en el mundo simbólico necesita aceptar la castración infligida por el padre con el fin de dejar de identificarse con la madre y abandonar el estadio de lo imaginario (Lacan, 1971). Al hacerlo, la imagen armónica que había construido sobre sí mismo se quiebra por la instauración de la falta constitutiva. Por ende, busca alienarse al Otro, la realidad simbólica, pero rápidamente percibe que este también posee una falta que impide concretar una total plenitud para el sujeto. Lo que ocurre en este punto es el recubrimiento mutuo de ambas faltas y la juntura del deseo del sujeto con el deseo del Otro, por lo que puede entenderse que pasan a ser lo mismo: una única falta y un único deseo (Lacan, 1964, p. 222). Este proceso solo es posible por intermediación de la fantasía que crea la ilusión de que la falta podrá suplirse y ello conlleva la implantación del deseo que moviliza al sujeto en la búsqueda de su recubrimiento.

Por lo tanto, el sujeto necesita de la fantasía para que pueda habitar el plano simbólico a pesar de que sepa, inconscientemente, que se encuentra incompleto. Para que la fantasía funcione, debe ofrecer la ilusión de que el sujeto alcanzará la totalidad. Aquí ingresa la ideología. La perspectiva liberal-progresista de Bellini y la conservadora-autoritaria de Tedesco reconocen la imposibilidad de alcanzar la totalidad armónica, pero la ocultan al proponer la creación fantasmática de un enemigo.

Particularidades de los antagonistas

El segundo elemento atañe a los antagonistas. Castrillo y Echart (2015) plantean que, en los *thriller*s políticos, normalmente existen dos tipos: el enemigo infiltrado dentro del sistema que amenaza con tomar el control

Fuente: IMDb

Foto: El cardenal Bellini

y el patriota autoproclamado cuya misión es salvar al país de sí mismo a través de cualquier medio (p. 117). El primero es Tremblay. La ordinariedad de la elección del papa es perturbada por el elemento extraordinario: la revelación de que aquel fue despedido por el papa horas antes de su fallecimiento. Dentro de las coordenadas del *thriller* político, esto adquiere la intención de significar la corrupción del sistema. Tremblay no solo ha comprado votos para su elección, sino que también trae a una hermana vinculada con el cardenal Adeyemi para perjudicar su candidatura.

El segundo tipo es Tedesco. Hacia el final, luego de un atentado ocurrido cerca al cónclave, el cardenal italiano culpa a la "doctrina del relativismo tan amada por nuestros hermanos liberales" (Berger, 2024). En su opinión, esta doctrina quiere otorgar la misma importancia a las "fantasías pasajeras" y permite tolerar al islam en "nuestra tierra" a pesar de que "ellos nos exterminan", por lo que es necesario un líder que entienda la amenaza de una guerra religiosa y que "luche contra esos animales" (Berger, 2024). La fantasía de Tedesco identifica a los liberales como los culpables de la degeneración de la Iglesia que permite la convivencia con el islam, perteneciente a sujetos violentos. Para proteger el cristianismo, reclama a un patriota que haga lo necesario para contrarrestar el avance musulmán.

Lo dicho por Tedesco sería una manifestación del combate que las derechas radicales asumen contra el marxismo cultural. De acuerdo con Ubilluz (2024), el término alude a la política marxista que, tras fracasar en la lucha económica contra el capital, se infiltra en el Estado e instituciones internacionales para emprender batallas culturales (p. 15). De manera similar a estos movimientos, Tedesco identifica a la Iglesia como corrupta moralmente por la tolerancia a la diversidad religiosa (multiculturalismo). Incluso, aprovecha la revelación sobre Tremblay para deslegitimar el camino que ha tomado la institución, ya que, dentro de su ilusión fantasmática, el factor extraordinario que trastoca el orden del cónclave es una pieza más que prueba como correcta su opinión.

La verdad y la duda

Los siguientes elementos del *thriller* político planteados por Castrillo y Echart (2015) son que la tensión central del argumento trata sobre un héroe que busca la verdad y que no suele estar capacitado para asumir la tarea encomendada, porque es manipulado por fuerzas ocultas (pp. 114-115). Desde la comunicación que recibe del arzobispo Wozniak sobre el despido de Tremblay, Lawrence no parará hasta esclarecer el misterio que ronda al cardenal. Esto crea una serie de juegos laberínticos para develar lo que ocurre, que Rubin (1999) puntualiza como

propios del *thriller*. Debido a sus tramas difusas y giros constantes, las películas del género pareciera que posicionan a sus personajes dentro de laberintos (p. 27). Como resultado, el espectador experimenta una sensación de suspenso por la incapacidad de predecir lo que ocurrirá, si alguna conversación será escuchada o si algún personaje será descubierto cometiendo una acción inmoral.

La tarea de Lawrence se complica porque no se siente preparado para presidir el cónclave por su crisis de fe. No obstante, comprende la importancia de su labor al verse manipulado por los demás cardenales. No solo se trata de Tedesco y Tremblay, sino también de Bellini. Luego de la primera votación, este le indica la necesidad de derrotar a Tedesco. Lawrence responde que están en un cónclave, no en una guerra, pero Bellini contesta: "¡Sí es una guerra y tienes que comprometerte con un bando!" (Berger, 2024). La dirección del evento es un reto para Lawrence por la necesidad de esclarecer los hechos que rodean a Tremblay y por su reconocimiento de las batallas por el poder entre facciones.

En esa línea, resulta pertinente examinar su discurso sobre el pecado de la certeza. Durante la homilía, Lawrence menciona:

> La certeza es el gran enemigo de la unidad. La certeza es el mortal enemigo de la tolerancia ... Nuestra fe es algo vivo precisamente porque camina de la mano con la duda. Si solo existiera la certeza y ninguna duda, no habría misterio y, por lo tanto, no habría necesidad de fe. (Berger, 2024)

En un ambiente polarizado, resulta necesario aprehender la incertidumbre. David Goodhart, citado por Stefanoni (2021), señala que, de acuerdo con las derechas radicales, el mundo puede dividirse entre los *somewheres* y los *anywheres* (pp. 28-29). Los primeros poseen arraigo en un territorio, como los nacionalistas que defienden la soberanía de sus países, y los segundos viven en cualquier parte, como los inmigrantes desplazados. Como la división social en la actualidad, Lawrence percibe las luchas ideológicas al interior del cónclave y realiza un llamado para neutralizar los enfrentamientos producto de certezas sobre quiénes son los enemigos.

Desde el psicoanálisis, el discurso de Lawrence se puede comprender como una crítica a la ideología. Las posturas de Bellini y Tedesco ocultan el antagonismo constitutivo por medio del reconocimiento de un contrincante a quien derrotar para salvaguardar una visión idílica de la Iglesia. Al abrazar la duda, Lawrence reconocería el antagonismo y exhortaría a sus pares a ser conscientes de que sus ideologías lidian con la falta en el Otro, puesto que crean una fantasía determinada. En ese sentido, *Cónclave* pareciera apostar por visibilizar los extremos a los que las ideologías pueden llevar a sus partidarios en ciertas circunstancias. El discurso concerniría a todos los que actúan como si el cónclave se tratara de una lucha por el poder en lugar de la elección del más capacitado.

La trampa de la fantasía ideológica

A pesar de lo señalado, la solución que ofrece la cinta cae en la misma dinámica que critica. El papa elegido es el cardenal Benítez. A diferencia del resto, es el único que permanece inmune a los juegos políticos. En su discurso en respuesta a Tedesco, luego del atentado, indica que

Fuente: Time

Foto: El cardenal Tedesco

la verdadera lucha está dentro de ellos y que el cónclave ha demostrado que son "un grupo de hombres pequeños y mezquinos, interesados solamente en [sí] mismos, en Roma, en la elección y el poder" (Berger, 2024). Benítez se constituye en la voz de la corrección moral.

Empero, la verdadera revelación viene después de su designación. En conversación con Lawrence, Benítez revela que nació con útero y ovarios, y concluye diciendo que quizás sea su diferencia lo que lo haga más útil, ya que él sabe lo que es "existir entre las certezas del mundo" (Berger, 2024). Una primera impresión sería encontrar tal testimonio como consecuente con el discurso del protagonista por la aceptación de la duda que se manifiesta en un sujeto que la encarna físicamente. De igual modo, en su denuncia del ascenso de las derechas radicales, la película valida su decisión de introducir este elemento, ya que así critica las afirmaciones sobre la imposición de la "ideología de género" cuyo objetivo sería "separar al género del sexo y diluir la biología en la cultura" (Stefanoni, 2021, p. 55). Lo que no se identifica es que al afirmar que la mejor opción para el cargo es aquella que habita entre las certezas de lo que es un hombre y una mujer se cae en otra fantasía ideológica.

¿Cuál es esta construcción fantasmática? Žižek (2018) la denomina como la fluidificación de las identidades:

> Aunque la tendencia LGBT acierta al "deconstruir" la oposición sexual normativa habitual ... reduce esta tensión al hecho de que la pluralidad de las actitudes sexuales se ve obligatoriamente reducida a la camisa de fuerza normativa de la oposición binaria de masculino y femenino. (p. 216)

Si se logra romper con la heteronormatividad, las identidades podrán existir en una utopía de libertades sexuales. El problema radica en que esto también es una fantasía. El antagonismo constitutivo es inherente a cada persona porque la falta del sujeto se instaura con la castración, lo cual es un requisito para entrar en el orden simbólico y habitar la comunidad. Ninguna persona puede llenar ese vacío, por lo que, al reconocer la falta en el Otro, se requiere de la fantasía para ocultar el antagonismo y establecer el deseo.

En su apuesta por enfrentar una de las mayores certezas de las derechas radicales (la identidad de género) con el posicionamiento sexual de Benítez, *Cónclave* no reconoce que ingresa en una ideología con su propia fantasía. En otros términos, acepta la certeza de que la fluidificación de las identidades dispone de una verdad que la heteronormatividad no conoce. Sin embargo, desde la lectura psicoanalítica, cualquier identidad que vaya más allá de lo masculino y femenino es igual de incierta, porque todas lidian con la falta en el sujeto. En su construcción de Benítez como sucesor idóneo del papa por su corrección moral total, la película es incapaz de percibir que su combate de las certezas, especialmente de las derechas radicales, se sostiene sobre una fantasía ideológica con enemigos y limitaciones.

Conclusión

Como he planteado, la obra de Berger posee características básicas de un *thriller* que son resignificadas por el *thriller* político. He propuesto establecer una discusión sobre el ascenso de las derechas radicales y cómo su influencia impregna áreas de la vida social que no se pensarían dentro de esos códigos, como la

elección de un papa. Los elementos narrativos del género visibilizan la polarización entre una postura liberal-progresista y una conservadora-autoritaria. Asimismo, el psicoanálisis lacaniano me permitió pensar las perspectivas enfrentadas y la solución propuesta por la película. Tedesco y Bellini lidian con el antagonismo por medio de la creación de un enemigo fantasmático que, si es neutralizado, restablecerá la armonía. Si bien en un primer momento la cinta parece esbozar una crítica a ello, la elección de Benítez y la revelación de su condición la encierran en otra trampa ideológica similar a las anteriores. Finalmente, por los límites del trabajo no pude profundizar en el análisis de la hermana Agnes como otra de las críticas de género a lo postulado por las derechas radicales.

Fuente: Screen Rant

Foto: El cardenal Tremblay

Tampoco me pude extender en la cuestión étnica de Benítez como una herramienta de deslegitimación de los mismos movimientos, pero que lo constituye como un personaje unidimensional. Son temas pendientes para futuras investigaciones.

Referencias

Berger, E. (Director). (2024). *Conclave* [Cónclave] [Película]. FilmNation Entertainment; House Productions.

Castrillo, P., & Echart, P. (2015). Towards a narrative definition of the American political thriller film. *Communication & Society*, *28*(4), 109-123. https://doi.org/10.15581/003.28.35944

Lacan, J. (1964). El sujeto y el otro: la alienación. En J.-A. Miller (Ed.), *El seminario de Jacques Lacan. Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (pp. 211-223). Paidós.

Lacan, J. (1971). Los tres tiempos del Edipo. En J.-A. Miller (Ed.), *El seminario de Jacques Lacan. Libro V. Las formaciones del inconsciente* (pp. 185-202). Paidós.

Rubin, M. (1999). *Thrillers*. Cambridge University Press.

Stavrakakis, Y. (2007). El objeto lacaniano: dialéctica de la imposibilidad social. En *Lacan y lo político* (pp. 69-110). Prometeo.

Stefanoni, P. (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha? Cómo el progresismo y la anticorrección política están construyendo un nuevo sentido común (y por qué la izquierda debería tomarlos en serio)*. Siglo Veintiuno.

Ubilluz, J. C. (2024). De cómo la singularidad de la derecha radical populista en América Latina permite repensar a la derecha radical populista global. *Letras*, *95*(141), 12-39. https://doi.org/10.30920/letras.95.141.2

Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo Veintiuno.

Žižek, S. (2018). *El coraje de la desesperanza. Crónicas del año en que actuamos peligrosamente*. Anagrama.

DRAMA ★

ASUNTOS FA

el drama familiar en películas de Hiroka

Foto: *Un asunto de familia* / Fuente: IMDB

LIARES:
n cuatro
zu Kore-eda

El cine de Hirokazu Kore-eda explora la familia como eje central de la sociedad japonesa contemporánea. A través del análisis de cuatro películas (*Still Walking*, *Un asunto de familia*, *Nuestra pequeña hermana* y *Después de la tormenta*), este ensayo examina cómo el cineasta reinterpreta la tradición del *shōmin-geki* y utiliza un estilo narrativo minimalista para revelar las tensiones, afectos y estructuras familiares en transformación.

★ *ALBERTO RÍOS*

Las historias sobre familias en el cine se pueden encontrar desde las primeras películas realizadas. Esto no resulta sorprendente si consideramos que la familia constituye uno de los ejes principales por los cuales se rige la mayoría de las sociedades modernas. Aunque distintos géneros han abordado esta temática, el melodrama se alza como el que ha sabido explorar sus tensiones, disputas, emociones y alegrías con mayor prolijidad.

El drama familiar en el país del sol naciente

Japón no fue ajeno a este hecho. Richie (1970) destaca que, si bien el género por excelencia dentro de la filmografía japonesa clásica es el *jidaigeki* o cine histórico, otro que tuvo gran predominancia fue el *shōmin-geki* (traducido como 'drama de la gente común'), filmes sobre la vida de la clase media-baja japonesa que abordaban con gran fidelidad la vida en el país oriental (p. 5). Directores como Yasujirō Ozu y Mikio Naruse buscaron abordar temas relacionados al conflicto generacional, la piedad filial y la erosión de los valores tradicionales. León Frías (2022) añade que "hay una veta de realismo social" en estos filmes, sobre todo en la obra de Ozu (p. 166). El *shōmin-geki* enfatiza las realidades de la vida familiar, desde los conflictos maritales hasta las tensiones entre los distintos integrantes del hogar. Los filmes de *shōmin-geki* (también denominados *shōshimin-eiga*)[1] pertenecen a la categoría de lo que se conoce como *gendaigeki*, término usado para referirse a cintas que abordan historias contemporáneas a su realización (Richie, 2001, p. 300).

Desde los años 1920, los géneros principales, *jidaigeki* y *gendaigeki*[2], se establecieron con subgéneros propios que dependían más de la identidad de los estudios, los directores y el *star system* que de las estructuras narrativas rígidas como en Hollywood. Cabe señalar que, por un proceso de asimilación cultural, algunos géneros tuvieron un significado propio en Japón. Por ejemplo, el melodrama, cuyo significado en Japón se circunscribe a narrativas específicas, como las historias de amor trágico con una estructura episódica influenciada por seriales radiales, puede diferenciarse así del drama de la gente común como un género distinto (Wada-Marciano, 2008, pp. 53-54). Es importante destacar que, en muchos casos, la diferenciación de los géneros japoneses obedece no tanto a un entendimiento occidental de la puesta en escena y el tratamiento cinematográfico, sino más bien a los ejes temáticos que abordan, aunque también hay características que los diferencian.

[1] Aunque los términos *shōmin-geki* y *shōshimin-eiga* se han utilizado en ocasiones como sinónimos, *shōshimin-eiga* refiere con mayor precisión a películas que representan a la clase media urbana en el Japón moderno, especialmente al nuevo sujeto asalariado surgido en los años veinte y treinta. Por su parte, *shōmin-geki* designa de forma más general dramas centrados en "la gente común", que abarcan distintos estratos sociales (Wada-Marciano, 2008, pp. 43-45).

[2] *Jidaigeki* y *gendaigeki* constituyen dos macrogéneros del cine japonés que organizan la producción fílmica a partir de un eje temporal: lo anterior y lo posterior a la Restauración Meiji (1868). Jidaigeki se refiere a películas históricas situadas en el Japón feudal, generalmente en el periodo Edo o antes. *Gendaigeki*, en cambio, aborda tramas ambientadas en la sociedad moderna japonesa, asociadas a la vida urbana, la clase media y las transformaciones socioculturales del Japón contemporáneo (Wada-Marciano, 2008, p. 44).

Fuente: Janus Films

Un elemento constante que se puede evidenciar en diversos filmes de Ozu, como *Primavera tardía* (*Banshun*, 1949) o *Principios de verano* (*Bakushū*, 1951), es la presencia de lo que Wada-Marciano (2008, p. 57) refiere como una nostalgia por la familia patriarcal tradicional. En los dos filmes, vemos a un padre que busca convencer a una hija mayor de casarse y abandonar la casa familiar. La unión conyugal no es una cuestión de felicidad individual, sino un mecanismo de equilibrio social. Noriko, en sus distintas versiones, no rechaza el amor, pero comprende que sus deseos personales son secundarios frente a las expectativas que la rodean. En ambas cintas, la hija cede ante los pedidos de su padre y los designios sociales.

En cierto sentido, la puesta en escena de Ozu es sumamente minimalista, pues se caracteriza por el uso de una cámara estática en un ángulo bajo —como si mirara desde la altura del tatami de una casa— y con un ritmo sumamente lento. En diversos momentos, el cineasta también opta por no mostrar elementos que serían centrales en una tradición más occidental. Por ejemplo, en *Primavera tardía* la boda

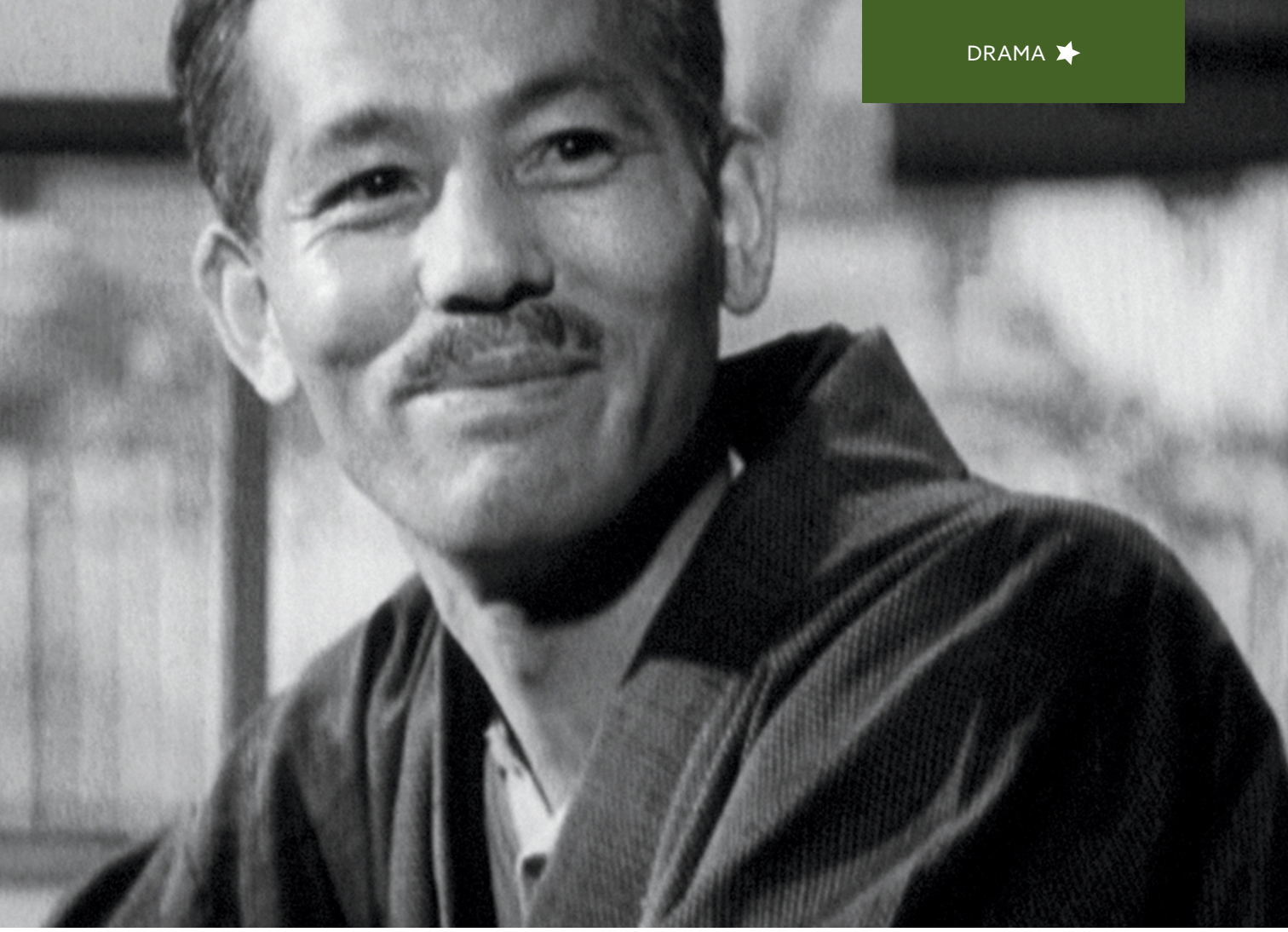


Foto: *Primavera tardía*

es omitida y, en cambio, vemos una escena de casi diez minutos en la que padre e hija van juntos al teatro. El énfasis del cineasta reside en mostrar los momentos de convivencia y unión familiar, los silencios que expresan emociones y los vínculos que pueden existir entre sus protagonistas.

A diferencia de Ozu, la obra de Mikio Naruse centró su enfoque en "películas de mujeres". Naruse desarrolló una estética caracterizada por un realismo visual, iluminación texturizada y un ritmo de edición que ocasionalmente se aproximaba más al lenguaje cinematográfico hollywoodense. Sus narrativas, presentes en *El almuerzo* (*Meshi*, 1951) y *Nubes flotantes* (*Ukigumo*, 1955), exploran las tensiones socioeconómicas de la posguerra japonesa a través de matrimonios de clase media y mujeres en contextos sociales restrictivos. Naruse construye personajes femeninos complejos y resilientes; incluso reivindica el lado más personal de las geishas en películas como *Crisantemos tardíos* (*Bangiku*, 1954) y *Cuando una mujer sube la escalera* (*Onna ga kaidan wo agaru toki*, 1960). En *La voz de la montaña* (*Yama no oto*, 1954), adapta la obra de Yasunari Kawabata, donde modifica la perspectiva masculina original para destacar la subjetividad femenina, y culmina con la escena del Jardín Nacional de Shinjuku Gyoen, donde la protagonista vislumbra un nuevo horizonte, que simboliza su liberación de un matrimonio opresivo. Además, Naruse se distinguió por mostrar de una manera realista las calles de Tokio, sus bares, sus barrios obreros y trabajadores (Russell, 2008, pp. 102-132).

No se puede negar que la mayoría de los filmes producidos entre las décadas de 1930 y 1950 presenta una visión profundamente conservadora y patriarcal del concepto de familia, acorde con los valores tradicionales que regían la sociedad japonesa de la época y con un discurso estatal que la promovía como núcleo moral del país (Wada-Marciano, 2008, pp. 57-59). Sin embargo, dentro de ese marco hegemónico también surgieron discursos alternativos dentro de la ideología dominante. Kenji Mizoguchi, por ejemplo, construyó personajes femeninos que, pese a estar sometidos por estructuras opresivas, evidencian desigualdades sistémicas que las condenan a la marginalidad. Por ejemplo, en *La vida de Oharu, mujer elegante* (*Saikaku ichidai onna*, 1952), la protagonista desciende de cortesana noble a prostituta, en una caída que expone claramente la responsabilidad de las instituciones feudales (Richie, 2001, p. 131).

Si bien muchos de los grandes directores de ese periodo contribuyeron a consolidar el modelo familiar como tema central —por ejemplo, en el llamado "drama del hogar"—, el cine posterior retomó y reformuló esas estructuras. Al igual que Ozu o Naruse durante el periodo posterior a la Segunda

Fuente: Acmi

Foto: *La voz de la montaña*

Guerra Mundial, en el siglo XXI el cineasta Hirokazu Kore-eda ha buscado explorar y reflejar a las familias en el Japón actual. Sin embargo, Kore-eda no se centra en las familias tradicionales, sino que explora "la intimidad de los pequeños grupos, las familias en crisis o las comunidades que se juntan por afinidad más que por el parentesco" (Bedoya, 2023, p. 599).

Familias rotas, reunidas o encontradas

En el centro de las narrativas de Kore-eda se encuentra la familia, no solo como una institución tradicional, sino como un espacio para explorar los dilemas éticos, emocionales y culturales de la sociedad japonesa contemporánea. Posiblemente sea el cineasta japonés que más ha abrazado la tradición del *shōmin-geki*, aunque con el aporte de sus propias variantes y características. López Rodríguez (2013) destaca que la dirección de Kore-eda se sirve de planos fijos, tomas largas, una puesta en escena muy detallada pero natural, el uso del paisaje para expresar la sensación de vacío y movimientos de cámara escasos (p. 5). En ese sentido, su cine se apoya y bebe bastante de los autores clásicos del género, al menos en lo formal.

Quizás la familia más clásica de sus películas sea *Still Walking* (*Aruitemo aruitemo*, 2007). En esta obra se nos presenta a los hijos adultos de una familia que regresan a su hogar para visitar a sus ancianos padres. La reunión familiar tiene lugar en un día especial: el aniversario de la trágica muerte de su hermano mayor, quien falleció más de diez años atrás en un accidente. A medida que pasan las horas, los miembros de la familia interactúan y comparten comidas, recuerdos y conversaciones mientras surgen las emociones y resentimientos que han estado latentes a lo largo de los años.

El cineasta usa un ritmo lento y dilatado. No hay grandes giros argumentales ni vuelcos en la trama. Son las tensiones internas las que marcan el ritmo dramático de la película. La cámara siempre está estática, lo que evoca claramente el cine de Ozu. Son los personajes quienes se mueven dentro de su marco. El patriarca siempre reclama a sus hijos el no ser médicos y la madre no puede vivir del todo su vida por el recuerdo de su hijo fallecido. Bedoya (2022) señala que existe un centro vacío en el drama: el del personaje ausente (p. 600). Es precisamente esta ausencia la que permite que las rencillas de los demás personajes puedan explorarse y salir a flote.

Giménez Soria (2009) agrega que la falta de comunicación es el principal obstáculo en un entorno donde los lazos afectivos son evidentes, aunque las perspectivas sobre la vida, el trabajo y la familia suelen diferir. El choque generacional resalta el escepticismo de los padres hacia los estilos de vida de sus hijos y la crítica de los jóvenes hacia las antiguas convenciones de pareja. El padre se presenta como una figura hegemónica que expresa su desacuerdo mediante un silencio solemne

—como si expresara nostalgia por un pasado patriarcal—. En diversos momentos opta por encerrarse en su despacho en lugar de interactuar con su familia o dar una opinión, y es justamente su propio silencio y su ausencia dentro del cuadro junto al resto de su familia lo que mejor expresa sus pensamientos.

En *Still Walking*, la cámara solo se mueve en dos ocasiones. La primera sucede cuando una mariposa entra a la casa y la madre piensa que es el alma reencarnada de su hijo. En ese momento, pasamos a ver su punto de vista mientras se mueve por la casa y persigue a la mariposa. Kore-eda retrata su emoción y el desesperado deseo de sentir cerca a su hijo mediante el uso de la cámara en mano. La cámara se mueve de nuevo al final cuando el protagonista, Ryuta, regresa varios años después junto a su propia familia a rendir tributo a la tumba de sus padres. Mientras los miembros de la familia descienden por la colina en la que descansan los patriarcas de la casa, el director realiza un *tilt* hacia arriba para mostrarnos el cielo de la ciudad de Yokohama. Kore-eda no explota verbalmente las emociones propias del género, sino que las contiene y las deja salir mediante los breves comentarios, los apuntes y los pequeños momentos de comunicación de la familia.

Si en *Still Walking* veíamos a una familia sumamente tradicional, no ocurre lo mismo en *Un asunto de familia* (*Manbiki kazoku*, 2018). La cinta nos introduce a personajes que cohabitan en una vivienda modesta bajo la tutela de la matriarca interpretada por Kirin Kiki. Cada miembro aporta al sustento familiar a través de trabajos precarios y pequeños hurtos, lo que refleja la situación económica que enfrentan. La llegada de Yuri, una niña rescatada de un hogar abusivo, intensifica las dinámicas familiares y pone de relieve las decisiones morales que toman para protegerse y sobrevivir.

Kore-eda juega con las apariencias y el engaño. Desde una perspectiva formal, el cineasta construye la ilusión de una familia tradicional mediante el lenguaje visual y narrativo. Los planos de convivencia doméstica (compartir comidas, juegos familiares y momentos de ternura) refuerzan esta impresión. Los personajes ocupan roles que el espectador reconoce inmediatamente: Osamu es el padre; Nobuyo, la madre; Aki, la hermana mayor; Shota, el hijo; y Hatsue, la abuela (Jae, 2024, p. 117). El cineasta los encuadra en distintos momentos como si de un retablo se tratara, de modo que las acciones quedan enmarcadas por los bordes de las puertas de la casa familiar. Gracias a ese doble encuadre, podemos observar en su conjunto lo que ocurre dentro de la apretada y pequeña vivienda familiar y reconocerla como un espacio íntimo que, aunque precario, se siente seguro y genera la confianza en el espectador de que se encuentra ante una familia unida.

Pese a la ilusión, el engaño terminará desvelándose. Jae (2024) menciona que Yuri es una forastera, pero se une a la familia por elección. Al final de la película descubrimos que el caso de Yuri no es una excepción en esta particular familia: no están unidos por lazos biológicos, sino que son extraños entre sí. Esta "familia" es un arreglo por conveniencia, una actuación llevada a cabo por un grupo de inadaptados reunidos para sobrevivir (p. 117). Para Bedoya (2022), pese a que existe una mirada crítica hacia la sociedad japonesa actual, el verdadero tema de la película son los vínculos familiares que se forman más allá de los lazos sanguíneos.

De cierta forma, la compañía silenciosa de los personajes es la que permite evidenciar sus sentimientos de cara al espectador. Por ejemplo, la compañía de Aki y Yuri mientras se miran al espejo y reconocen sus identidades —los nombres otorgados por la familia— como falsas, constituye una puesta en escena que les permite tener un lugar que las acepta. El paseo a la playa o la observación de los fuegos artificiales —donde se nos muestra a la familia en un plano cenital mientras observan el cielo al mismo tiempo que el techo de la casa y los árboles del patio ocupan la mayor parte del encuadre, como si quisieran mantenerlos ocultos dentro de su pequeño enclave— son momentos que evidencian sus vínculos y cercanía. Aunque no todo es color de rosa, la película también plantea el aprovechamiento mutuo de estas personas con tal de sobrevivir.

Kore-eda también se apoya en las escenas de la playa en *Nuestra pequeña hermana* (*Umimachi Diary*, 2015). La película narra la vida de tres hermanas adultas que, tras la muerte de su padre ausente, acogen en su hogar a su joven hermanastra, Suzu. El cineasta opta por un enfoque sutil, donde las tensiones no se expresan en confrontaciones directas, sino en pequeños silencios, miradas y gestos. Caetano (2016) menciona que Kore-eda sustituye el conflicto por una representación simbólica del paso del tiempo, como las marcas de crecimiento en un poste de madera y las estaciones reflejadas en la floración del cerezo y la cosecha de ciruelas. *Nuestra pequeña hermana*, al igual que *After Life* (*Wandafuru raifu*, 1998) y *Still Walking*, explora la vida y la muerte, y muestra cómo los recuerdos de los fallecidos condicionan el presente de los personajes. Sin embargo, la película sugiere que las personas pueden redefinir su identidad en el presente. Además, aborda la pérdida de la infancia a través de Suzu y Sachi, quien asumió un rol materno tras el divorcio de sus padres.

La familia, aquí, es un refugio imperfecto pero genuino, construido a través del cuidado mutuo y de los rituales compartidos, desde la preparación de la comida hasta los paseos entre los cerezos en flor. Al igual que Ozu, Kore-eda encuentra en los pequeños momentos cotidianos la esencia de la vida familiar. La convivencia de las hermanas no está marcada por grandes eventos, sino por interacciones sutiles que, acumuladas, van delineando el profundo afecto que las une.

Kore-eda se acerca más a la sensibilidad de Naruse en su tratamiento de los personajes femeninos.

Comer juntas, cultivar el fruto de los ciruelos o simplemente caminar por la ciudad se convierten en actos de intimidad y pertenencia. Las visitas a la playa también sirven como instantes de conexión entre las cuatro hermanas. Entre la brisa y la arena, se permiten ser ellas mismas sin la carga de la responsabilidad o el deber familiar. La ausencia de la figura paterna es lo que permite la unión y el lazo de convivencia entre estas hermanas.

Después de la tormenta (*Umi yori mo mada fukaku*, 2016) presenta una familia desintegrada en su configuración tradicional. Ryōta y Kyōko están divorciados, su hijo Shingo vive principalmente con su madre, mientras que Yoshiko, la abuela, vive sola en un apartamento de vivienda social. Un tema fundamental es cómo los patrones de comportamiento se transmiten de padres a hijos. Ryōta lucha constantemente contra el espejo de su propio padre: un hombre adicto al juego que despilfarraba el dinero familiar. A pesar de despreciar estos comportamientos, Ryōta los repite, lo que evidencia la dificultad de escapar de los ciclos familiares negativos.

Una característica distintiva del tratamiento del drama familiar por Kore-eda es su rechazo a las resoluciones sentimentales. No hay una reconciliación completa entre Ryōta y Kyōko, ni una transformación radical del protagonista. En cambio, la película ofrece momentos de comprensión mutua que no revierten la situación, pero permiten a los personajes aceptar sus circunstancias con mayor claridad. El tifón que da título a la película funciona como un elemento simbólico poderoso. Esta fuerza natural obliga a todos los personajes a refugiarse juntos, de modo que crea un espacio liminal donde las tensiones acumuladas pueden finalmente resolverse. El tifón representa tanto el caos emocional como la oportunidad de renovación y claridad que viene después de la tormenta.

Apuntes finales

La obra cinematográfica de Hirokazu Kore-eda establece un diálogo explícito con la tradición del *shōmin-geki* desarrollada por autores como Yasujirō Ozu y Mikio Naruse, manifestando continuidades estéticas y formales significativas. Al igual que sus predecesores, Kore-eda adopta una puesta en escena caracterizada por planos fijos, tomas largas, movimientos de cámara escasos y un ritmo narrativo pausado que privilegia la observación contemplativa de lo cotidiano. Su aproximación visual, especialmente evidente en *Still Walking*, evoca deliberadamente el estilo minimalista de Ozu: la cámara estática situada a baja altura, los silencios expresivos y la atención meticulosa a los rituales familiares compartidos.

Sin embargo, Kore-eda se acerca más a la sensibilidad de Naruse en su tratamiento de los personajes femeninos y su posicionamiento ideológico frente a las estructuras sociales. Mientras Ozu retrataba predominantemente familias tradicionales patriarcales, Kore-eda, como Naruse, privilegia la representación de mujeres fuertes e independientes que desafían las limitaciones sociales impuestas. En *Nuestra pequeña hermana*, por ejemplo, las cuatro protagonistas femeninas construyen un hogar autónomo sin necesidad de figuras masculinas, lo que recuerda la atención que Naruse dedicaba a mujeres resilientes en películas como *Cuando una mujer sube la escalera*. Ambos directores comparten una mirada empática hacia personajes femeninos que buscan espacios de agencia dentro de sistemas sociales restrictivos.

Más allá de esta afinidad con Naruse, Kore-eda radicaliza su aproximación al

Fuente: The Criterion Collection

deconstruir activamente la noción convencional de familia para examinar configuraciones alternativas forjadas por elección o circunstancia. En *Un asunto de familia*, el director subvierte las expectativas al revelar que los aparentes lazos sanguíneos son, en realidad, vínculos creados por individuos marginados que encuentran refugio emocional en su asociación voluntaria. Esta redefinición de la familia como comunidad electiva más que biológica, junto con su crítica más explícita de las desigualdades económicas del Japón contemporáneo, posiciona a Kore-eda como un director que, aun honrando las tradiciones estéticas del *shōmin-geki*, expande significativamente sus horizontes conceptuales e ideológicos.

En este sentido, su obra dialoga con otros cineastas contemporáneos como Naomi Kawase en *Una pastelería en Tokio* (*An*, 2015), donde se explora la construcción de los lazos afectivos entre personas sin vínculos sanguíneos, o Kiyoshi Kurosawa en *Sonata de Tokio* (*Tōkyō sonata*, 2008), que examina la desintegración de la unidad familiar en el contexto de la crisis económica y la pérdida de la autoridad paterna, lo que evidencia la vigencia del género en la cinematografía nipona actual.

Referencias

Bedoya, R. (2023). *Del blockbuster al autorretrato: apuntes sobre el cine de hoy*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Giménez Soria, C. (2009). Still Walking (Caminando), tras los pasos de Yasujiro Ozu. *Filmhistoria Online*, *19*(2-3). https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13610

Jae, K. (2024). Films as a signal: The Shoplifters and the transformation of the Japanese family. *World Futures Review*, *16*(1-2), 116-121. https://doi.org/10.1177/19467567241253091

León Frías, I. (2022). *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine*. Universidad de Lima, Fondo Editorial.

López Rodríguez, F. J. (2013). La familia japonesa y su representación en el cine de Hirokazu Koreeda. *Kokoro*, (extra 1).

Richie, D. (1970). The Japanese Cinema. *Members Newsletter (Museum of Modern Art)*, (8), 5-8. http://www.jstor.org/stable/4380590

Richie, D. (2001). *A hundred years of Japanese film*. Kodansha International.

Russell, C. (2008). *Classical Japanese Cinema Revisited*. Bloomsbury Publishing.

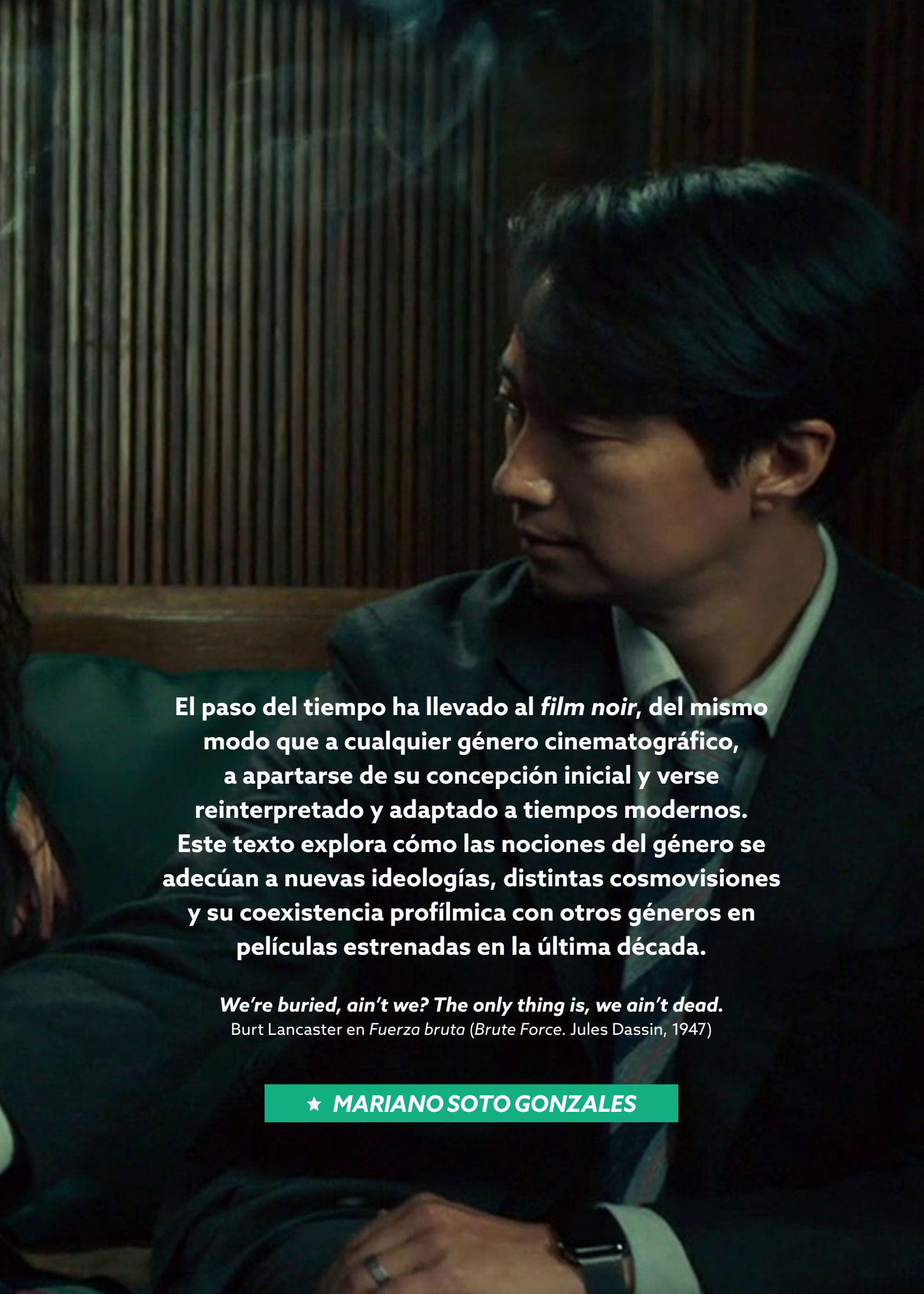
Russell, C. (2010). Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema. *The China Review*, *10*(2), 15-36. http://www.jstor.org/stable/23462328

Wada-Marciano, M. (2008). *Nippon modern: Japanese cinema of the 1920s and 1930s*. University of Hawaii Press.

Foto: *Un día en familia*

UN CIGARRO INTERMINABLE: los nuevos aires del *film noir*

Foto: *La decisión de partir* / Fuente: *La Vanguardia*



El paso del tiempo ha llevado al *film noir*, del mismo modo que a cualquier género cinematográfico, a apartarse de su concepción inicial y verse reinterpretado y adaptado a tiempos modernos. Este texto explora cómo las nociones del género se adecúan a nuevas ideologías, distintas cosmovisiones y su coexistencia profílmica con otros géneros en películas estrenadas en la última década.

We're buried, ain't we? The only thing is, we ain't dead.
Burt Lancaster en *Fuerza bruta* (*Brute Force*. Jules Dassin, 1947)

★ ***MARIANO SOTO GONZALES***

¿Quién no recuerda su primer cigarro? Ese instante entre la calada inicial y la exhalación del humo en el que puedes sentirte, al menos por unos segundos que se tornan infinitos, debajo del saco y sombrero de Sam Spade y Philip Marlowe. De pronto, puedes verte caminando por calles estrechas y mojadas, entre sombras en las que se vislumbran el bien y el mal, buscando pistas que llevan a ningún lado y recitándote internamente las situaciones que te llevaron hasta allí o, dicho de otro modo, has caído en ese solitario lugar llamado cine negro. El *film noir* —cual cigarro— ha pasado de boca en boca entre directores y críticos, incapaces hasta la fecha de consensuar y, más bien, han dejado definiciones tan ambiguas como la moral de los personajes de este género. Están quienes lo encasillan en su contexto histórico y le ponen un fin estricto, tras su época dorada, en la etapa posguerra; otros no apartan su concepción del tándem entre estética y narrativa, y lo dejan a merced de la herencia expresionista y sus claroscuros, que lo interpretan más como un tono o atmósfera; y otros destacan su valor sociológico, de personajes fatalistas en ciudades podridas, de mensajes subversivos y de la incapacidad del sistema. Es difícil encasillar académicamente el *noir*, pero ¿cómo es que hoy, con tanta incertidumbre en su definición, resulta tan reconocible en pantalla? ¿Aquel cigarrillo con el que todo empezó se apagó? Parece que, a lo largo de todos estos años, las cenizas de ese mismo cigarro —la gran herencia cinematográfica— han recorrido el camino para traer el *film noir* hasta el cine contemporáneo, un género cuya colilla no está cerca de apagarse y, al contrario, ha encontrado la forma de adaptarse a la convivencia con otros géneros e ideologías sin perder su esencia.

Antes de sus primeras caladas, aparecen entregas primigenias de cine gansteril en cintas como *Los mosqueteros de Pig Alley* (*The Musketeers of Pig Alley*. D. W. Griffith, 1912), *The Regeneration* (Raoul Walsh, 1915) o *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927) de Josef von Sternberg, en donde se empezaba a indagar en el interés por lo delictivo y policial. Digamos que fueron la chispa que encendería el cigarro. Es hasta los años treinta que el género empieza a tomar forma, películas como *20,000 años en Sing Sing* (*20,000 Years in Sing Sing*. Michael Curtiz, 1932) o *Scarface* (Howard Hawks, 1932) fungen como una especie de *proto-noir* y se adelantan con algunos de los intereses del género. Ya con la aparición de la literatura *pulp* y *hard boiled,* y con el éxodo de directores, cinematógrafos y guionistas que escapaban de la guerra en Europa, se completa la figura de lo que se conoce como cine negro. La censura, el fatalismo, la decadencia moral, el desencanto con el sistema, una nueva estética concebida entre sombras profundas y, claramente, los cigarros engendraron este género. Los nuevos rostros del cine negro se encuentran en detectives, criminales y hasta periodistas alienados de la sociedad, marginales, meditabundos y dubitativos, llenos de traumas con el pasado y atrapados en enigmas que buscan resolver sin importar los costos morales, antihéroes que caen ante la seducción de una mujer que, sin saberlo, los llevarán a perder los estribos.

El halcón maltés (*The Maltese Falcon*. John Huston, 1941) aparece como la cinta que oficialmente inicia este género

Fuente: SensaCine

como se le conoce. De aquí en adelante, la batuta fue pasando por grandes directores que encontraban nuevas maneras de contar estas historias, desde John Huston, Fritz Lang, Otto Preminger, Michael Curtiz, Edward Dmytryk y Raoul Walsh hasta Billy Wilder, Robert Altman y Orson Welles. También se destaca la incursión de Anthony Mann en el *noir* de la mano de John Alton, probablemente el director de fotografía más prolijo y característico de este *look*. Incluso, cintas de Anthony Mann como *Mala moneda* (*T-Men*, 1947) o *Pasiones de fuego* (*Raw Deal*, 1948), y otras tantas, encontraron su producción en la clase B, no en vano el mismo Paul Schrader (2012) aseguró que el cine negro fue la época más creativa de la historia de Hollywood en relación con la calidad de sus películas. Cintas como *Un adiós peligroso* (*The Long Goodbye*. Robert Altman, 1973), *Barrio Chino* (*Chinatown*. Roman Polanski, 1974) o *La piscina mortal* (*The Drowning Pool*. Stuart Rosenberg, 1975) son otros grandes títulos que empezaron a elevar —y apartar— al género de su

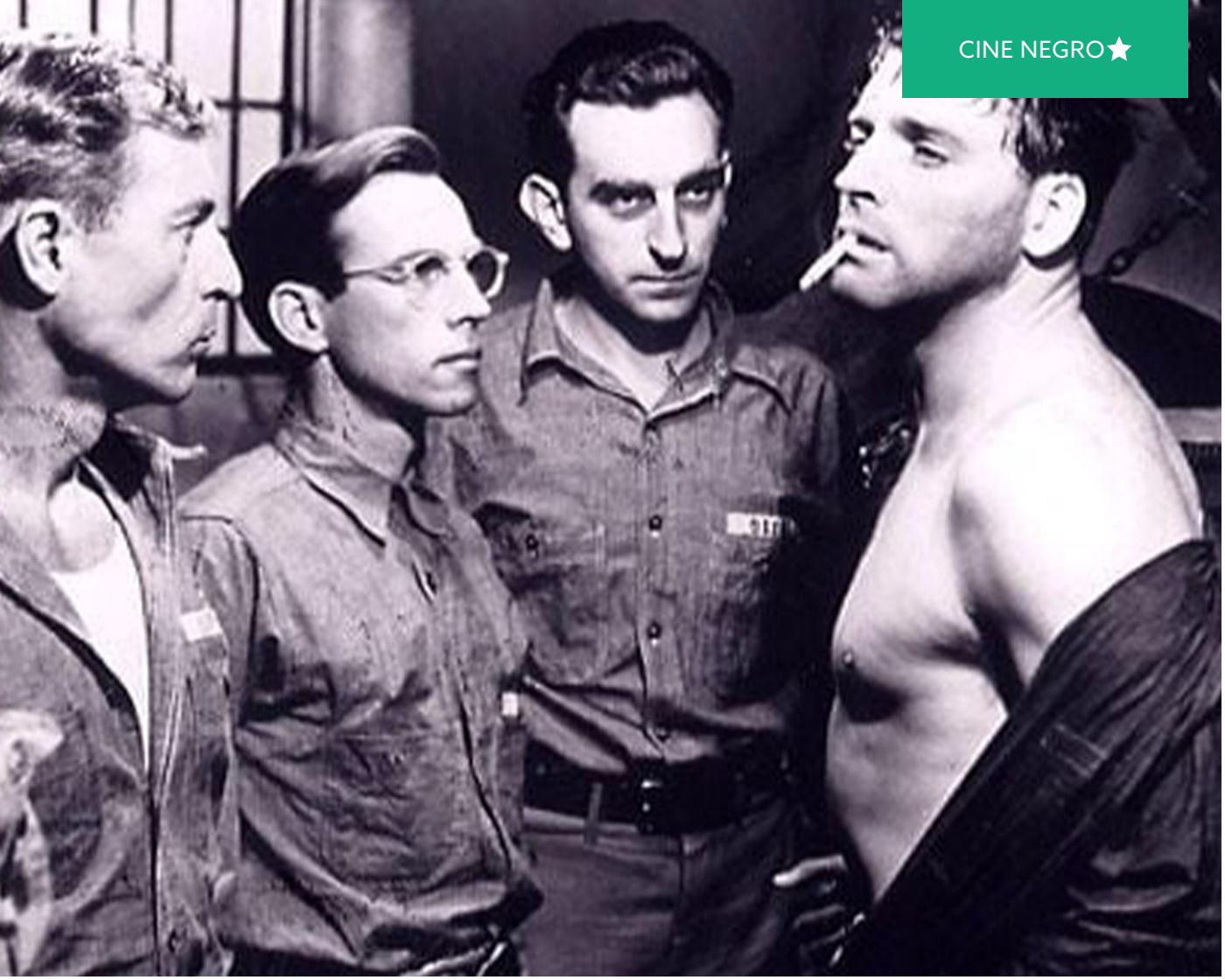


Foto:
Fuerza bruta

punto de partida y lo acercaron a lo que se denominaría *neo-noir*. Es imposible no nombrar a Alfred Hitchcock, quien sustrajo elementos del género y los resignificó en cintas como *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951), *Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946), *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943) y hasta *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), la cual para muchos no encaja en un sentido estricto, pero aparece como una de sus cartas más revolucionarias para el género y para el cine. En ese paso por Europa, específicamente en Francia, se encuentra con las figuras de Jean-Pierre Melville, Henri Verneuil, incluso Bresson, Louis Malle, el hitchcockiano Claude Chabrol y hasta Godard, quien inició una revolución cinematográfica con *Sin Aliento* (*À bout de souffle*, 1960). Llegó hasta Japón con Kurosawa y su icónico cuarteto de cine negro, Koreyoshi Kurahara, el disruptivo Masahiro Shinoda o el gran Seijun Suzuki, e incluso tuvo incursiones por Latinoamérica con grandes nombres en Argentina y México. Las miradas no solo van hacia al pasado, empiezan a preguntarse por el futuro, encontrando en la ciencia ficción una excusa para preocuparse por los fatalismos que nos aquejarán en cintas como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Brasil* (*Brazil*. Terry Gilliam, 1985) o *12 monos* (*Twelve Monkeys*. Terry Gilliam, 1995), en lo que se conocería como el subgénero *tech noir*, que tiene una estética *cyberpunk* que llega hasta la animación. David Lynch se encargó de reinterpretar los cánones del género para traer cintas como *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*, 1986) o *El camino de los sueños* (*Mulholland Dr.*, 2001), en donde vemos una *femme fatale* revitalizada, apartada de la mirada misógina en la que se origina y que dota el ambiente negro de fantasía y surrealismo. La llegada del nuevo milenio trajo consigo los retazos del *noir* de la mano de los Coen y Fincher, quienes ya habían experimentado en décadas previas con el género, o cintas más recientes como *La ciudad del pecado* (*Sin City*. Robert Rodriguez y Frank Miller, 2005), *Primicia mortal* (*Nightcrawler*. Dan Gilroy, 2014) o *Drive* (Nicholas Winding Refn, 2011).

El cine negro es, quizás junto al wéstern, un género capaz de mantener su espíritu tras tantas adaptaciones, reinterpretaciones y lecturas. Incluso, esto se ejemplifica de forma perfecta de la mano de Martin Scorsese y Paul Schrader con *Taxi Driver* (1974), en donde ambos géneros son apartados de su estilo característico, pero son condensados en una nueva lectura que no se aparta de sus arquetipos ni su mitología, su esencia misma se condensa y le da cara al nuevo cine de Hollywood. Hoy, su paso es tan difuso como el humo que merodea las oficinas, moteles

y despachos del ambiente *noir* y, sin embargo, grandes nombres han sabido extrapolar la esencia de este género y traerlo a las bases de nuevas formas de pensamiento y problemáticas de nuestros tiempos, por lo que resulta conveniente repasar el camino del cine negro alejado de su lugar de origen en algunas entregas de la última década, estrenadas en un lapso de cinco años, y cómo encuentra un balance entre su esencia y la convivencia con distintos géneros.

Entre cigarros y la cosmovisión asiática

Burning (*Beoning*, 2018) de Lee Chang-dong es un filme con tintes posmodernistas que bebe directamente de los tropos del *noir*, lo que ya había hecho antes en su ópera prima, *Green Fish* (*Chologmulgogi*, 1997). Basada en un cuento de Haruki Murakami, *Burning* deconstruye el género y muchos de sus elementos al dirigir la atención hacia tópicos como la diferencia de clase y los roles de género. Los primeros minutos de la cinta muestran, con una cámara en mano inestable y temblorosa, el humo del cigarro de Jong-su, un joven escritor que fuma detrás de un muro durante su trabajo como repartidor. Al rato, se encuentra con Hae-mi, una antigua vecina cuya belleza lo hipnotiza rápidamente. La siguiente escena nos muestra a ambos fumando juntos en su descanso escondidos en un callejón oscuro en pleno día y manteniendo una charla de la cual nacerá su siguiente encuentro.

La figura del detective va cobrando forma en Jong-su, de carácter fatalista, observador y curioso, inclinado a vivir en un sistema fallido y repleto de traumas del pasado como el abandono de su madre o los problemas emocionales de su padre, quien afronta un juicio y lleva al protagonista a vivir temporalmente en la granja de su infancia. Por su parte, Hae-mi asciende como una suerte de *femme fatale*, quien, en sentido estricto, seduce a Jong-su, lo lleva a perder la cordura y hasta lo termina empujando a cometer un crimen; sin embargo, nada de esto sucede como en un *noir* clásico. Encontramos en Hae-mi un enigma como tal, cada cosa que dice termina pareciendo una mentira, una pista falsa, desde su memoria en la que cae al pozo y Jong-su la rescata hasta su existencia realmente no confirmada. A pesar de su atractivo, ella no lo usa para aventajarse como la mujer fatal tradicional, el director replantea esa figura misógina del cine negro clásico en donde la presencia femenina cargaba con cierto antagonismo, pues usaba la belleza y la seducción para colocar al protagonista en situaciones de peligro y hasta de muerte. Es importante comprender que la visión

Foto: *Pasiones de fuego*

Fuente: The Cinema Archives

de este arquetipo nace tras la reubicación del estatus de la mujer en la posguerra, la cual se estaba introduciendo a la fuerza laboral y adquiriendo un mayor poder económico y libertad sexual para los estándares de la época, situación que se criticaba en el *noir* al colocar a la *femme fatale* como representación de los valores opuestos a los que querían establecer como positivos. El director surcoreano desdibuja esta figura y la coloca frente al machismo de la sociedad coreana, en donde la misma joven confiesa haberse sometido a cirugías estéticas para calzar en los estándares, además de tener que trabajar con vestimentas cortas para llamar la atención de consumidores. Ahora, en lugar de mostrarla como una figura antagonista, pasa a ser una víctima del sistema y sus transformaciones demandantes hacia la estética femenina. Entre el capitalismo y el *male gaze*, se le encasilla a este estereotipo, pasando a ser vista como una persona bella, pero con personajes que ignoran que en el fondo es una persona pura, soñadora, y pasando por alto la valoración de sus sentimientos, deshumanizando su figura

La película se aparta de los moteles, despachos y oficinas, aquellas zonas de aislamiento y alienación de los protagonistas

comunes en el género, y son reemplazados por lugares como el monoambiente donde vive Hae-mi, un minidepartamento al que apenas le da la luz del sol. La despersonalización y enajenación llegan como consecuencia del sistema, la clase social define los caminos y lugares a los que pueden acceder los personajes. Las sombras profundas y los claroscuros de esas historias decadentes, de lugares encaminados hacia la oscuridad del ser, son traídos a la brecha social coreana, y se hace aún más evidente con la presencia de Ben, el hombre con quien regresa Hae-mi de su viaje. Su llegada remarca el contraste entre clases, su enorme casa se vuelve un objeto de aspiración al que Jong-su ni siquiera se siente capaz de corresponder, y que además dista mucho de su hogar en la zona rural o el pequeño cuarto en el que vive Hae-mi.

Ben muestra una mirada altanera, cínica y hasta exotizada hacia sus nuevos allegados, y recuerda constantemente con sus acciones y actitudes que es él quien tiene el control y poder. Desencadena nuevos conflictos: por un lado, la desaparición de Hae-mi y su potencial culpabilidad llevan a Jong-su a empezar su encrucijada detectivesca y, por otro lado, destapa la mirada machista y las construcciones de masculinidad en ambos hombres, situando a Hae-mi como un trofeo u objeto que solo uno de los dos puede poseer. En una de las escenas más impactantes de la película, sino la mejor, Hae-mi baila —ante el mesmerizante *needle drop* de *Générique*, parte de la banda sonora compuesta por Miles Davis para *Ascensor para el cadalso* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958) de Louis Malle— con el torso descubierto frente al atardecer, perdiéndose entre la caída del sol, mientras siente y prueba, por primera vez, esa tan ansiada libertad a la que aspira; sin embargo, Jong-su la recrimina y la acusa de ser "fácil" por desnudarse frente a los hombres y demostrar que no es una persona intachable: su moralidad recae en su concepción misógina. No existen héroes en esta historia, tampoco detectives reales. Tanto Jong-su como el espectador, entre tantas pistas que se desvanecen, detalles que parecen coincidencia y metáforas tan obvias que no parecen ser verdad, están jugando a investigar. Chang-dong realiza una pantomima del cine negro, lo despoja de su estética y lo convierte en algo más, al igual que la mandarina imaginaria que Hae-mi come con mímicas, el truco está en olvidar que no está ahí.

Siguiendo en la zona rural del continente asiático y con un año de diferencia, Diāo Yìnán estrena *El lago del ganso salvaje* (*Nánfāng Chēzhàn de Jùhuì*, 2019), cinta que recupera las nociones del *noir* y nos sitúa en la periferia de Wuhan, una ciudad sin ley en donde nadie podría cuidar de nadie; entre puestos callejeros, informalidad, delincuencia, calles sin asfaltar y policías violentos y corruptos, el director dibuja la China contemporánea en una imagen hiperestilizada del cine negro clásico. Dejando atrás los claroscuros en blanco y negro, la decadencia del submundo al que pertenecen es filmada entre sombras que se impregnan en los intensos colores neón, el fatalismo y la criminalidad se agitan sobre esa hipnotizante estética que recuerdan al cine de Wong Kar-Wai, o ejemplos más contemporáneos

Fuente: MUBI

Foto: *El largo adiós*

como Bi Gan o Jia Zhangke, quienes recientemente coquetearon con el *noir* en cintas como *Largo viaje hacia la noche* (*Dìqiú Zuìhòu de Yèwǎn*. Bi Gan, 2018) o *La ceniza es el blanco más puro* (*Jiang hu er nü*. Jia Zhangke, 2018), y sin dejar de mencionar la anterior cinta del mismo Yìnán: *Tan negro como el carbón* (*Báirì Yànhuǒ*, 2014), una de las mejores aproximaciones al género de la última década.

El lago del ganso salvaje (mejor conocida por su título en inglés, *The Wild Goose Lake*) abre, como no podía ser de otra forma, con un cigarro, una estación de tren y una noche lluviosa, elementos que juntos no dirigen a ningún lugar que no sea el cine negro. Zhou, un ladrón de motos herido y buscado, se encuentra con Liu Aiai, una prostituta que va en representación de su esposa que no ve hace cinco años para cobrar la recompensa de su búsqueda. Al igual que en *El ocaso de una vida* (*Sunset Boulevard*. Billy Wilder, 1950), los hechos se recapitulan en una serie de *flashbacks,* aunque se despoja de la figura del narrador. Diāo Yìnán plantea un interesante contraste en su lenguaje, las primeras escenas muestran secuencias de peleas con grandes coreografías y violencia explícita —que hasta incluye una decapitación—, que recuerdan a las cintas de Takeshi Kitano o Johnnie To, pero luego, como si la verdadera violencia y decadencia estuviera en la misma sociedad, el tono cambia, se aleja de la explicitud para cocinarse a fuego a lento en una exploración más calmada por la ciudad, con un tono más realista que evoca la representación de la marginalidad vista en otras cintas de Zhangke como *Pickpocket* (*Xiao Wu*, 1997) o *Naturaleza muerta* (*Sānxiá hǎorén*, 2007). En su segunda mitad, el filme se inclina hacia otros terrenos y da destellos de otros géneros, perceptibles en la misma puesta en escena, como en la inclusión de detalles oníricos, poéticos y hasta surreales. Estas elecciones traen a la mente figuras como las de Seijun Suzuki, Sion Sono y hasta Toshio Matsumoto, salvando las distancias, a través de su uso del color, las escenografías y un montaje fragmentado que mezcla metáforas visuales apoyadas de una inmersión sonora. A pesar de ser bastante fiel al género, su cosmovisión nacional y el hibridaje le dan a la película una concepción única del cine negro.

Liu representa la figura de una *femme fatale* caminando en una encrucijada; si bien posee el encanto y la belleza, así como la habilidad de seducción, está atrapada por las consecuencias junto a Zhou, embarcarse en esa misión puede llevarla a la perdición tanto como a él. A pesar de esto, los aires de traición están latentes todo el tiempo, basados, quizás, en estereotipos misóginos y clasistas, pues la mujer prostituta que trabaja para otros criminales siempre será juzgada bajo esa lógica, tanto en lo estructural como en lo diegético. Otro elemento que se reconstruye del *noir* clásico es la presencia de fuerzas de la ley corrompidas, que aparecen incluso como una variación de los gánsteres a los que enfrentan. Aquí, en esa visión derrotera, fatalista e injusta de la sociedad, la policía no escatima en la violencia y el abuso de autoridad para llegar hasta Zhou.

Bajo el mismo respeto por las bases del género, aparece *La decisión de partir* (*Heojil kyolshim*, 2022), obra maestra contemporánea de uno de los más grandes directores surcoreanos, Park Chan-wook. Aquí, nuevamente encontramos la figura deconstruida de la mujer fatal, Seo-rae, viuda y principal sospechosa de la muerte de su marido, caso que Hae-joon —nuestro detective en cuestión— está investigando. Rápidamente, entre el deseo y la prohibición, al tratarse de un hombre casado, surge un romance que va agarrando fuerza hasta chocar con la obsesión mutua. El crimen se resuelve muy pronto en la película, pero no es el fin de la historia, Seo-rae es culpable, lo que inicia un juego de poder y atracción, un tira y afloja tan romántico como enfermizo con el policía, a quien es capaz de sacar hasta de su propia ciudad y llamar su atención a través de otro asesinato.

La figura del detective se construye en territorio conocido del género: un pasado tortuoso, las fobias, el fatalismo, su dudosa moralidad e impedimentos físicos como el insomnio severo —quizás en una especie de homenaje a *Vértigo* de Hitchcock— que solo puede curarse con la compañía de su nueva amante. El ambiente se consume por el mal presagio, la maldad, la oscuridad, la injusticia y la decadencia de la sociedad, lo que marca su cercanía con el cine negro y con un elemento que llama bastante la atención: los aires de guerra. Esto no resulta nuevo en el cine de Park Chan-wook, quien ya ha explorado las tensiones de su país con su vecino del norte en *Área compartida de seguridad* (*Gongdong gyeongbi gu-yeok JSA*, 2000). La presencia de la figura bélica trae una brisa que recuerda al éxodo de los descontentos guionistas y directores que llegaban a Hollywood escapando del conflicto, y cómo el desencanto de su llegada y el choque de realidad —la falsa idea del sueño americano— llevaron a transportar ese sentimiento a los filmes de la época, que llevaron al cine a encontrar ese tono tan característico, filosófico y existencialista. Ese descontento se traslada a una sociedad actual como la coreana que, a pesar de sus grandes avances económicos, se rige por cierta opresión, tanto social, económica y hasta estética, como se ve en *Burning*, sobre sus ciudadanos. Es el ambiente ideal para que los sueños mueran y el cine negro encuentre su lugar.

El contacto del cine negro, sus arquetipos, conceptos y figuras estéticas con la cultura asiática y la propia cosmovisión de sus grandes autores dan como resultado una reinterpretación del género, dejando cintas como las mencionadas en el texto, así como otras tantas. En ellas se puede apreciar la evolución constante y la adopción de elementos que van desde las características geográficas hasta las socioculturales, hibridaje que no es exclusivo del continente asiático.

El humo, la repetición y Latinoamérica

El fenómeno *noir* y sus reinterpretaciones más recientes pueden encontrarse también en Latinoamérica. En *Fauna* (2020), el mexicano Nicolás Pereda explora el género al despojarlo de toda su estructura visual, pero respeta los

cánones arquetípicos para llevarlo a un terreno más experimental. Su estilo bastante austero, de ritmo lento y mucha impronta autoral, que roza en varias ocasiones la no ficción y prueba métodos y conceptos actorales que extrae de Bresson y hasta del teatro para dejar en claro la artificialidad de su obra, parece no dejar espacio para el cine negro; sin embargo, logra darle la vuelta.

Fauna empieza con dos hermanos, sus siempre fieles Gabino Rodríguez y Luisa Pardo, protagonistas en casi todas sus cintas con personajes homónimos, que van a visitar a sus padres acompañados del novio de Luisa, Paco (Francisco Barreiro), actor de la serie *Narcos: México* (Chris Brancato, Carlo Bernard y Doug Miro, 2018-2021), quien interpreta en la película justamente, a un actor dicha serie. El director remarca su descontento con la banalización de la violencia en producciones extranjeras —conocidas como narconovelas—, y lo lleva al extremo mediante una parodia en una secuencia donde le piden al actor repetir insistentemente sus diálogos de la serie. Por su parte, Luisa y Teresa, su madre, ensayan un monólogo extraído de *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, 1978) de Ingmar Bergman, también en repetidas ocasiones. Este experimento metacinematográfico de actores interpretando actores, además de la constante repetición —antes explorada en cintas como *Los mejores temas* (Nicolás Pereda, 2012)—, revela el carácter performativo de su cine. En este estado de plena de conciencia de encontrarse frente a una película, surgen estas reflexiones sobre la violencia, el crimen organizado y hasta roles de género; se coloca a la actuación e interpretación como el elemento más potente de su cine y, en específico, de esta película y sus vínculos con el cine negro.

Hasta ese momento, salvo el ambiente fatalista y los ligeros aires de decadencia, y algún elemento iconográfico como el exceso de cigarros, nada sugiere la presencia del *noir*. Todo cambia cuando repentinamente se rompe la barrera entre la ficción y la realidad profílmica. Pereda cambia la historia; nos coloca a Luisa y Gabino interpretando a otras personas: esta vez un hombre en busca de un sujeto desaparecido misteriosamente y una mujer que busca ayudar a su hermana a escapar de su marido abusivo. De pronto, estamos dentro de una película negra —o la *performance* de una— con un detective y una *femme fatale,* un misterio por resolver y decisiones por tomar en un ambiente rodeado de desesperanza y fatalidad. Los mismos actores que interpretaban actores ahora representan personajes de otra época dentro de su misma película y, aún dentro, siguen interpretando escenas. Fauna, que es el nombre que tiene el nuevo personaje de Luisa, en su intento por convencer a Gabino de ayudar a su hermana Flora, ensaya con él lo que sería el disimulado encuentro que debe tener con ella para que acepte el apoyo, ahora, entre mímicas de cigarros se disfrazan de personajes de *noir* en una metahistoria que, de por sí, ya presenta estos elementos. El ejercicio performativo ha llevado al filme a despojarse de su tono inicial para pretender explorar otro género

Fuente: : IMDb

Foto: *Los delincuentes*

sin dejar de lado las problemáticas planteadas inicialmente. Las nuevas localidades son hoteles, bares y cantinas, espacios rodeados por sombras, mujeres y pelucas, con una cantante en un pequeño local que bien podría ser sacado de una película de Lynch en sus secuencias nocturnas en clubes y hasta *doppelgängers* que parecen homenajear a Hitchcock. La excusa para el cambio en el relato es la novela que leía Gabino (el hermano del inicio), quien empieza a contarle la trama de su libro y termina marcando el giro argumental. Él, con cigarro en mano, al igual que mencioné al inicio del texto, se imagina en los zapatos de un detective viendo su ciudad, sus problemas y su contexto como el espacio donde se desarrolla su película negra.

En Argentina, se estrena *Los delincuentes* (2023) de Rodrigo Moreno, pero para hablar de ella se debe empezar por *Apenas un delincuente* (1949) de Hugo Fregonese, película de la que toma inspiración, y por el universo de *noir* criollo que se escribió en Argentina con cintas como *Del otro lado del puente* (1953), *Ensayo final* (1955), *Yo no elegí mi vida* (1949) o *La muerte está mintiendo* (1950), en donde el fatalismo y el tango se encuentran para llevar al antihéroe, que empieza a corromperse en el proceso por las urbes argentinas. De la película de Fregonese se extrae la idea de un banquero que decide robar una gran cantidad de dinero, esconderlo y entregarse para recuperarlo al salir, pues en su cálculo le resulta más a cuenta la prisión federal que la cárcel laboral y explotadora. Más allá, Moreno encamina su película bajo su propia visión, además de impregnarla de referencias y de un claro amor por el cine y conocimiento por los géneros, donde ejemplifica cómo recuperar la esencia de filmes de antaño sin perder una identidad propia ni caer en ser una mera imitación.

El ejercicio que plantea es interesante, pues mientras avanza la película lentamente se va despojando de elementos del *noir* que plantea inicialmente y va llegando a explorar en otros géneros que van desde la comedia, el drama romántico, la *road movie* y hasta el wéstern, ilustrado perfectamente en saltos musicales que van del *jazz* al tango y de este al *rock*. En cierto modo, como en el filme de Pereda, pareciera tratarse de dos películas en una sola debido al notorio cambio de tono que, en este caso, se introduce con bastante sutileza. Siguiendo las coincidencias con la cinta del director mexicano, *Los delincuentes* experimenta con la repetición: actores que encarnan a dos personajes y dos protagonistas —cuyos nombres Román y Morán son parte de un mismo anagrama— que parecen ser la misma persona. Esta idea se alimenta de distintos planos y pantallas divididas que comparan sus situaciones en simultáneo. De forma metaficcional, podría encontrar en estos personajes que exploran una misma identidad un eco de la película *per se*, el acto de la realización cinematográfica, y su encuentro de géneros en aras de una esencia propia unificadora.

Morán, nuestro antihéroe, en su ambigua moralidad decide inclinarse por quebrantar la ley e involucrar, sin consultarle, a su compañero Román —*leitmotiv* de las letras de sus nombres que llega a incluir a Norma y hasta Ramón y Namor—, quien deberá esconder el dinero mientras él cumple su condena. Existe la intención de empujar el ambiente pesimista del *noir* en busca de su libertad, como menciona la canción de Pappo's Blues que suena durante el final del filme. Su aproximación es mucho más poética, divagadora, nos sitúa en el lugar de dos clasemedieros traicionados por un sistema que oprime, explota y aliena, ambos enamorados de la misma mujer, que más que una *femme fatale,* aquí es vista como un camino hacia la libertad, como un ejemplo al cual aspirar, como la excusa para dar un salto.

Y eso mismo hace Moreno. El tono va cambiando en su contraste entre ciudad y campo, las cercanías con Bresson y la clara influencia de *El dinero* (*L'Argent*, 1983) van acercándolo más al Renoir de *Una salida al campo* (*Partie de campagne*, rodada en 1936 y estrenada póstumamente en 1946) o los rayos de sol de un verano rohmeriano. Mientras más se aleja de la ciudad, más se encamina hacia otros géneros, y así es como termina desembarcando en el wéstern. Tanto el *noir* como el género del viejo Oeste poseen esa pureza y nobleza, ese valor central tan potente que los hace moldeables a épocas e imaginarios y que son altamente compatibles con otros géneros. No por nada Moreno encuentra esta sinergia en su película, del mismo modo que lo han hecho directores que ejecutaron ambos géneros en su filmografía como Nicholas Ray, Raoul Walsh, Anthony Mann y hasta el propio Hugo Fregonese. Hay una escena en la que Germán del Toro, en uno de los dos papeles que interpreta en la cinta, dice: "Había menos libertad, pero podías fumar donde quisieras", en lo que parece ser Moreno demostrando su amor por los géneros —tantas veces declarados como muertos o desaparecidos— y por las películas antiguas. En síntesis, amor por el cine. ¿Quién impide volver a ver un detective fumando en medio de un pequeño cuarto repleto de sombras o a un vaquero cabalgando hacia el horizonte?

El *film noir* ha demostrado su vigencia y capacidad de reinvención, y su presencia en estas cintas de diferentes partes del mundo revelan su carácter unificador entre géneros y su capacidad para ser introducido en diferentes ejercicios cinematográficos para adaptar distintas cosmovisiones y distintas formas de pensamiento. Aparentemente, aquel viejo cigarro está muy lejos de apagarse, incluso se reconstruye a través de sus propias cenizas, dejándolas como un rastro para que quien tenga el gusto de volver a darle una calada sepa por donde debe caminar. ■

Referencias

Schrader, P. (2012). Notes on Film Noir. En B. Grant (Ed.), *Film Genre Reader IV* (pp. 265-278). University of Texas Press. https://doi.org/10.7560/742055-022

CORTES PROFUNDOS
perspectiva del *giallo* en el siglo XXI

Foto: *Maligno* / Fuente: IMDb

os: as

Este subgénero italiano del *thriller* alcanzó su pico de calidad y popularidad en los setenta con las películas de Dario Argento, Mario Bava, Sergio Martino y otros importantes directores. ¿Qué pasó con el *giallo*, hoy subgénero de culto mencionado y referenciado por autores contemporáneos como Quentin Tarantino y Nicholas Winding Refn? En este texto revisaremos el *neo-giallo*, su cruce con otros géneros y sus estirados límites.

★ **ENZO CEREGHINO THAYS**

ntroducción

A finales de los años sesenta, Italia vivía una era de violencia conocida como los *anni di piombo* (los años de plomo), marcada por atentados entre terroristas, la policía y la mafia. En este contexto de absoluto terror callejero, la industria cinematográfica italiana vivía la popularidad del *spaghetti western* —que pronto se interrumpiría en la siguiente década— y el péplum (o cine de "espada y sandalias")[1]. En paralelo, se desarrollaba la incipiente popularización de nuevas producciones en dos corrientes o filones[2]: el *poliziotteschi*, que retrataba la brutalidad y violencia del presente con persecuciones y balaceras; y el *giallo*, un subgénero cinematográfico que se originó como la versión italiana de los *thrillers* y *murder mistery* de Alfred Hitchcock, como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) o *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943). Se apoyó también en la popularización de novelas policiales *pulp* conocidas como *gialli*, de amplio consumo en la fragmentada Italia de aquel entonces[3].

El *giallo* comienza con una película muy cercana a la narrativa de Hitchcock (hasta en el título): *La muchacha que sabía demasiado* (*La ragazza che sapeva troppo*, 1963) de Mario Bava, casi un tributo al director, donde se presentaban ya los primeros rasgos del subgénero. Mas no pasaría mucho tiempo para que el *giallo* encuentre su propia identidad y estética —su perversa y sangrienta gramática—.

Lejos del código Hays en tiempo y espacio[4], los *giallo* no tenían la restricción de Hollywood de la que padeció Hitchcock, de modo que no hubo freno para el contenido violento y sexual (Isaacs, 2020). Los *gialli* rápidamente derivaron en una fórmula adictiva, estimulante y de cualidades voyeuristas, que lo convirtieron en una vertiente del cine de explotación.

El *giallo* puso en el centro de los relatos una serie de asesinatos crueles, sórdidos y ultraviolentos perpetrados por un desconocido enmascarado y, frente a esto, un protagonista que intenta atraparlo arriesgándose a ser acechado también. En este sentido, si el *poliziotteschi* expresaba el pánico callejero de su tiempo, el *giallo* se apropió del suspenso hitchcockiano para expresar la paranoia de los años de plomo.

Así, la estructura básica del *giallo*, para quien haya visto al menos un par de sus más conocidos ejemplos como *6 mujeres para el asesino* (*6 donne per l'assassino.* Mario Bava, 1964) o *Rojo profundo* (*Profondo rosso.* Dario Argento, 1975), es fácil de identificar: ocurre un asesinato cometido por una figura incógnita de gabardina, máscara y guantes. El protagonista no es un policía, es alguien inexperto y sin armas que se ve, de pronto, investigando lo ocurrido. Además, el *giallo* introduce un elemento clave, que fue la psicología compleja de sus protagonistas, quienes tienen problemas para diferenciar lo real de lo imaginario y muestran en algún momento del metraje (a la mitad o al inicio) una secuencia onírica de pesadilla abstracta donde se manifiestan sus filias y fobias. Como en todo *murder mystery*, el protagonista es curioso, inevitablemente comprometido, y se vale de la lógica para hallar al culpable. Este último debe ser un personaje ya conocido, o tal vez ser el mismo protagonista, quien pudo haber mentido inescrupulosamente. El asesino, por lo general, tiene un trauma o deseo reprimido turbio que lo motiva.

[1] El péplum fue un género de grandes historias épicas basadas, por ejemplo, en la Antigua Grecia o el Imperio romano.

[2] Según Pagés (2020), "se llama filones (del italiano filone: 'filón') a un conjunto de filmes realizados bajo una fórmula de producción que demostró ser exitosa" (p. 50). Cabe agregar que existe la discusión entre si el giallo es un subgénero del thriller o si es un género separado.

[3] Asimismo, toma inspiración de libros pulp de ficción criminal que se vendían en la Italia de entonces bajo el sello de la editorial Mondadori. Era literatura similar a las bien conocidas historias de misterio de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Edgar Wallace y Edgar Allan Poe (Cabrejo, 2022).

[4] El código Hays fue un mecanismo de autocensura en Hollywood durante los cincuenta, lo que impidió la representación de escenas de violencia o sexo gráfico (Isaacs, 2020).

Fuente: Flagey

Foto: *Rojo profundo*

Fuente: Rikrek

Foto: *Seis mujeres para el asesino*

Esta fórmula, desde luego, no fue rígida. Se realizaron variados *gialli*, sobre todo en la primera mitad de los años setenta. Así, los hubo clásicos y formulaicos, como *Siete orquídeas manchadas de sangre* (*Sette orchidee macchiate di rosso*. Umberto Lenzi, 1972); sobrios y más cercanos al *noir*, como *La mujer del lago* (*La* donna *del lago*. Luigi Bazzoni y Franco Rossellini, 1965); neuróticos, psicoanalíticos e introspectivos, como *Una lagartija con piel de mujer* (*Una lucertola con la pelle di donna*. Lucio Fulci, 1971); y también los que transgredían límites de género y tomaban elementos de otros, como el *sci-fi* (*Huellas de pisadas en la luna* [*Le Orme*. Luigi Bazzoni, 1975]) o el *folk horror* (*La casa de las ventanas malditas* [*La casa dalle finestre che ridono*. Pupi Avati, 1976]).

El *giallo*, en contrapunto con sus violentas escenas y temáticas, tenía un tratamiento visual encantador y expresivo. Asimismo, se incluían composiciones orquestales de Ennio Morricone, Bruno Nicolai, Nora Orlandi y, posteriormente, el rock progresivo y psicodélico de Goblin para las obras de Dario Argento. Por otro lado, el *giallo* desarrolló un lenguaje audiovisual sumamente rico y ecléctico. Están los *zoom ins* y *zoom outs* constantes de Mario Bava en, por ejemplo, *Cinco muñecas para la luna de agosto* (*5 bambole per la luna d'agosto*, 1970) o las poéticas puestas en escena de orgías y sadomasoquismo en las psicosexuales de Sergio Martino *Todos los colores de la oscuridad* (*Tutti i colori del buio*, 1972) y *El extraño vicio de la señora Wardh* (*Lo strano vizio della signora Wardh*, 1971). También se hizo amplio uso del plano subjetivo para colocar al espectador en el punto de vista del asesino mientras acecha a su víctima (en incontables obras).

Aún más influyentes fueron las creativas, largas, brutales y —en tanto cine de explotación— memorables muertes. Los asesinatos adquirieron un tratamiento de ritual en el *giallo*, que consistía en que el victimario espíe con maneras de *voyeur* a su siguiente presa, luego de acosarla y amenazarla. Cuando finalmente la encuentra, a solas, corta la luz, y después decide si la apuñala a navajazos, mete su cabeza en agua hirviendo o la avienta de una ventana. Para culminar, deja un cadáver martirizado para deleite del público. Por otro lado, y por último, es inevitable mencionar la icónica cinematografía neón expresionista, atmosférica, sumamente colorida y hasta *kitsch* que aparece en *6 mujeres para el asesino*, que fue llevada a otro nivel por Dario Argento en *Suspiria* (1977). Esta última no es estrictamente un *giallo*, pues incluye un componente sobrenatural, pero mantiene la estructura de una serie de asesinatos cometidos por un ser incógnito y una suerte de investigación por parte de la protagonista.

Fuente: Slant Magazine

Foto: *Tenebre*.

Dicho todo esto, el *giallo* es clave en la historia del cine por ser el eslabón entre los *thrillers* de Hitchcock y un subgénero americano de horror que dominaría la taquilla mundial en la década siguiente: el *slasher*. Este último toma los asesinatos brutales, la atmósfera opresiva y los planos subjetivos (POV) del asesino, pero quita la complejidad psicológica, la paranoia y la investigación para dar paso a la ingenuidad y pánico de los protagonistas. El *slasher* prioriza la cacería de un psicópata con arma blanca a varias víctimas. Esto arranca en 1978 con *Halloween* (John Carpenter), y empezaría a ser sumamente popular a nivel global en la década de los ochenta, a partir de *Viernes 13* (*Friday the 13th*. Sean S. Cunningham, 1980)[5].

Por su parte, el *giallo* agotó su éxito luego de *Rojo profundo*, tal vez el *giallo* más esencial, y no oficialmente, concluye como corriente al estrenarse *Tenebre* (1982) también de Dario Argento. Como una suerte de epílogo u obra crepuscular, *Tenebre* trata sobre un escritor de novelas *giallo* que se ve acechado por un lector de su obra. Argento, quien perfeccionó el género, fue el primero en darse cuenta de que la fórmula había sido explotada al punto de que, para traer algo nuevo a la mesa, tenía que realizar un *meta-giallo* autoconsciente que reflexione sobre sí mismo, sobre el propio género, que desmienta sus trucos y códigos. Es un caso similar a *Scream* (1996), donde Wes Craven deconstruye de forma similar el *slasher*[6]. Es importante destacar esto, pues el metalenguaje es el rasgo que define en mayor o menor medida a muchas de las películas que se comentarán a continuación: los *giallo* del siglo XXI. Se hará un repaso desde los homenajes nostálgicos hasta las experimentaciones que apuñalan y ultrajan las definiciones del género.

Nostalgia y *neo-giallo*

El *giallo* se ha convertido en un subgénero de culto, un culto del cual Nicholas Winding Refn y Quentin Tarantino han confesado ser parte. Este último, en su crisol de referencias al cine que lo formó, alude a varios *gialli*. Por ejemplo, en *A prueba de muerte* (*Death Proof*, 2005), el tema principal de *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*. Dario Argento, 1970) musicaliza el momento en que el sádico Stuntman Mike espía con binoculares a cuatro chicas, en un homenaje a los POV voyeuristas del *filone* italiano. Asimismo, la escena en la que Cliff Booth azota la cabeza de una discípula de

[5] *Viernes 13* toma tanto del *giallo* que roba una escena de *Bahía de sangre* de Mario Bava, en la que una pareja es atravesada por una lanza mientras tienen sexo.

[6] *Scream* es un *slasher* autoconsciente que hace una sátira de su propio subgénero. A diferencia de *Tenebre*, *Scream* reavivó el interés del público por el *slasher*.

Charles Manson contra distintas superficies en *Érase una vez... en Hollywood* (*Once upon a time... in Hollywood*) es una recreación de un asesinato visto en *Rojo profundo*. Sin embargo, más allá de estas referencias, si estamos buscando películas *giallo* puras en la actualidad, que sean innegablemente del género, la nostalgia no ha motivado a mucho *revival*. En la siguiente sección se examinarán algunas películas que tienen en común mantener la estructura esencial del *giallo*, que incluyen aquellas que la emulan sin más y otras que la recontextualizan.

Respecto a emulaciones nostálgicas, hay varios ejemplos de Latinoamérica. Los hermanos argentinos Luciano y Nicolás Onetti estrenaron tres películas que en todo sentido parecen celuloides perdidos de los setenta: *Sonno Profondo* (2013), *Francesca* (2015) y *Abrakadabra* (2018). Digo en todo sentido porque no solo las historias cumplen con la fórmula *giallo*, sino que el *look pulp* de película barata y el audio evidentemente doblado[7] en posproducción se replican. Por otro lado, *Mirada de cristal* (Ezequiel Endelman y Leandro Montejano, 2017) presenta una trama de venganza puramente *giallo*, sobre todo al final. En este filme vemos la masacre progresiva de unas modelos en el aniversario de la trágica muerte de una de sus colegas que se quemó viva. El asesino incógnito, antagonista de la trama, tiene el *look* y los movimientos de un maniquí, lo que otorga una irresistible sensación de inquietud y humor. Es una película de evidente bajo presupuesto, que a pesar de haber sido estrenada en 2017 da la impresión de haber sido hecha en el tiempo en que se ambienta (1985). Sin embargo, una iluminación a la altura de *Infierno* (*Inferno*. Dario Argento, 1980) hace que la película sea disfrutable. Junto con eso, actuaciones sacadas de *Rebelde Way* (Cris Morena, 2002-2003) y una historia inverosímil dan como resultado una visión *camp* del *giallo*. Como otros casos de apropiación *camp* de los géneros, se viene a la mente lo que hizo John Waters con el musical en *Cry-Baby* (1990) o lo que Alvaro Velarde planteó en *El destino no tiene favoritos* (2003) respecto a la telenovela latinoamericana. Finalmente, como pequeña mención, está la uruguaya *Al morir la matinée* (Maximiliano Contenti, 2020). Esta producción es más un *slasher* ambientado en un cine que solo tiene la estética neón *kitsch* tan asociada al *giallo* en general, y a *Suspiria* en particular, pero es un buen ejemplo de terror latinoamericano más desenfadado e iconoclasta.

Las anteriores películas son ejercicios de disfrutable anacronismo. Por otra parte, está la española *Los ojos de Julia* (Guillem Morales, 2010), producida por otro fanático confeso del subgénero que es Guillermo del Toro. *Los ojos de Julia* está más cerca a lo que sería un *neo-giallo*, al presentar la fórmula detectivesca adaptada a las sensibilidades de un público de otro tiempo. Se enmarca dentro de las películas españolas de *thriller*/terror comercial de su tiempo, como *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007). En *Los ojos de Julia*, Belén Rueda interpreta a Julia, una mujer a punto de quedar ciega que debe descifrar el misterio que se oculta tras el aparente suicidio de su hermana. A continuación, Julia será la detective incidental en una trama de investigación con *red herrings*, grandes giros y un asesino con traumas psicoafectivos. Lo curioso de este asesino es que no necesita máscaras: sus víctimas son invidentes, gracias a lo cual puede camuflarse e incluso darse el lujo de caminar y respirar cerca de sus presas. La película hace un uso inteligente de planos con la ciega Julia junto al asesino, donde la cabeza de este se encuentra siempre fuera de encuadre o cubierta por algún objeto. El enemigo está en pantalla y el espectador siente la inquietud de poder ver su rostro, pero padecemos la frustrante

Foto: *Mirada de cristal*

Fuente: MUBI

[7] En el rodaje de los *gialli* italianos de los sesenta y setenta, no había sonido directo. Todo se realizaba con foleys y actores de doblaje en posproducción.

invidencia de la protagonista. La ceguera fue un recurso narrativo usado también por Dario Argento en los setenta. El entrañable Franco "Biscottino" de *El gato de las nueve colas* (*Il gatto a nove code*, 1971) pudo haber sido el testigo ocular perfecto en el primer asesinato del filme de no haber sido ciego. También podemos mencionar a Daniel de *Suspiria* o a Diana de *Dark Glasses* (*Occhiali neri*, 2022), el *giallo* más reciente de Argento. *Los ojos de Julia* se suma a los *gialli* hechos en España. Entre estos destacan *La corrupción de Chris Miller* (Juan Antonio Bardem, 1973), *Los ojos azules de la muñeca rota* (Carlos Aured, 1973) y *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1972).

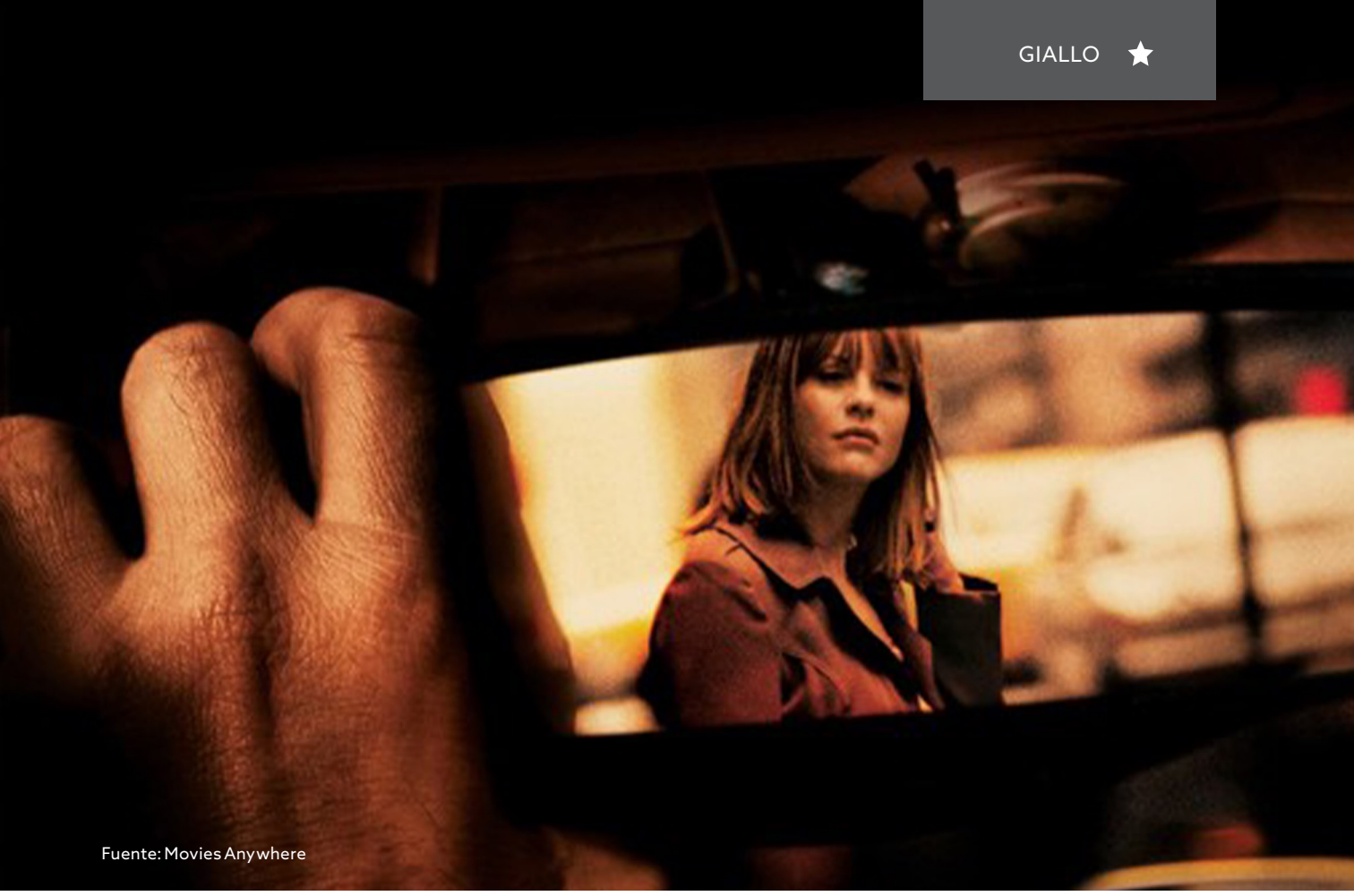
El siguiente *neo-giallo* viene de Estados Unidos y es la película con más años de la lista. *En carne viva* (*In the Cut*. Jane Campion, 2003) es un *thriller* erótico con estructura de *giallo*. Es la única entrada de este repaso dirigida exclusivamente por una mujer, y se hace notar. Campion, responsable de *El Piano* (*The Piano*, 1993) y *El poder del perro* (*The Power of the Dog*, 2021), dirige una historia de corte *indie* sobre una profesora de inglés (Meg Ryan) y un policía (Mark Ruffalo) en medio de una serie de asesinatos de mujeres en un barrio neoyorquino. En *En carne viva* no vemos asesinatos en pantalla. Se nos muestra la rutina de Frannie, la protagonista, su relación con su hermana *stripper* y sus acercamientos temerosos a los hombres. Esto último es crucial en la película, pues en ella el "asesino enmascarado" tiene una aparición de segundos. Se explora más la paranoia respecto a los hombres del día a día de Frannie —dos policías, un alumno suyo, y un examante obsesivo—, quienes son todos ese asesino potencial. Cabe agregar otro elemento muy de los *gialli* y el cine de asesinos en serie[8], y es que el asesino de *En carne viva* deja anillos de compromiso en los dedos de sus víctimas. Esta marca puede ser leída como una crítica de Campion a los peligros de los compromisos románticos y al afán masculino de posesión, ideas muy presentes en la película.

En este sentido, es inevitable resaltar el debate en torno al *female gaze* y los *gialli*, tema por el cual fueron cuestionados muchos directores de los setenta. Lo descrito sobre Frannie y su relación con los hombres da cuenta de una visión autoral femenina de la cual carecen posiblemente los demás *gialli* —todos dirigidos por hombres—. Vale mencionar un *giallo* clásico que hizo mucho hincapié en el tema. *Torso: violencia carnal* (*I corpi presentano tracce di violenza carnale*. Sergio Martino, 1973) es a primera impresión un filme burdamente voyeurista y de explotación. Sin embargo, resulta en verdad el ejemplo de los setenta que más profundiza y cuestiona la permanente mirada de los hombres que espían y acosan a las mujeres, las cuales terminan siendo asesinadas y martirizadas para deleite de la audiencia. Este filme, influyente *giallo proto-slasher*, hace una reflexión: las víctimas (mujeres) son mártires en la historia, quienes sacrifican su vida para la resolución del misterio. Y su asesinato, previamente puesto en escena y filmado, queda como cruel obra de arte para que el público disfrute. Dario Argento, por su parte, ante las acusaciones de misoginia por mostrar siempre a mujeres como víctimas violentadas, respondió: "En mis películas mato a más mujeres porque las quiero más. Me encanta trabajar con ellas, conecto con ellas, así que es instintivo para mí poner a las mujeres en el centro de una acción crucial" (Argento, 2014).

Cuestionable o no, las declaraciones de Argento sirven para dar pie a una idea. La feminidad de los mártires de estas historias no tiene por qué estar exclusivamente presente en las mujeres que haya podido filmar Martino o Argento. Una siguiente entrada en este repaso da cuenta de un signo de los tiempos del cine de hoy: la representación abierta y explícita[9] de personajes e historias *queer*. En *Knife + Heart* (*Un couteau dans le coeur*. Yann Gonzales, 2018), las víctimas son otros sujetos en quienes se puede encontrar feminidad. En esta película, quienes van muriendo uno a tras otro son hombres gais. Este filme trata sobre una directora (Anne, interpretada por Vanessa Paradis) de películas porno gay baratas cuyos actores recurrentes van siendo asesinados por un psicópata que lleva una máscara. Anne no tiene mejor idea que aprovechar y recrear los asesinatos dentro de las chapuceras historias de su cine. *Knife + Heart* retoma la autoconsciencia metaficcional de *Tenebre* y cuestiona los límites del gusto por las historias de explotación como los *gialli* y por qué nos gusta el cine que nos gusta o, más bien, por qué los directores dirigen el cine que dirigen. A parte de eso, la película es un *giallo* puro y potenciado. Cuenta con una protagonista inestable, que padece pesadillas, un amor no correspondido con la editora de sus gráficos filmes y la carga de tener que investigar quien es el

[8] La influencia de *Los siete pecados capitales* (*Se7en*. David Fincher, 1997) aún está vigente y se nota en *En carne viva*. Aunque no es un *giallo*, *Los siete pecados capitales* es un *neo-noir* influenciado también por Hitchcock. Por otro lado, estos souvenirs evocan a un giallo de los setenta: *Cinco muñecas para la luna de agosto*, donde el asesino también dejaba objetos en las víctimas.

[9] Sin embargo, desde *El pájaro de las plumas de cristal*, Argento ya incluía personajes LGTBIQ+, entre ellos, uno de los sospechosos de la policía era un travesti. También, en *Rojo profundo*, Carlo era gay en secreto y tenía una pareja, Massimo. Finalmente, en *Tenebre*, la secretaria de Peter Neal es asesinada junto a su novia.



Fuente: Movies Anywhere

asesino que acecha a su elenco. La banda sonora sustituye los temas de Morricone o el rock progresivo de Goblin en favor del *dream pop* de M83. Y, finalmente, Gonzales exalta el componente sadomasoquista y vengativo de los asesinos enmascarados de los setenta, otorgándole al antagonista de *Knife + Heart* un *backstory* que se relaciona con una porno antigua filmada por Anne. Además, el arma que usa redobla esta idea. Se trata de un pene negro de plástico, del cual, con un botón, se eyecta —o eyacula— una cuchilla. No es el único *giallo queer* de la lista. *¡Corten!* (Marc Ferrer, 2022) hace lo propio con indefensas *drag queens*. Este filme será analizado con mayor detalle en la sección dedicada al *meta-giallo* que viene más adelante.

Foto: *En carne viva*

Esfuerzos *mainstream* y cruce con otros géneros

En los últimos años, ha habido una tímida tendencia de los estudios y plataformas por revivir la estética y/o narrativa del *giallo*. Están los ejemplos en el *streaming*. Shudder, una plataforma de que se enfoca en el terror, estrenó en 2022 *Dark Glasses*, el regreso de Dario Argento al *giallo* después de diez años, donde reflexiona nuevamente sobre el género en tono crepuscular —¿acaso la ceguera de la protagonista no es una metáfora de la pérdida de visión con el paso del tiempo?—. También Shudder lanzó en 2017 *Cold Hell* (*Die Hölle*, Stefan Ruzowitzky), que presenta un inicio puramente *giallo*, pero que luego deriva en *survival horror* con tintes de drama social. La película se propone plasmar, en clave de historia de terror, el machismo y racismo que puede sufrir una inmigrante turca en Viena. Además, sirve de punto de partida para adelantar que la fórmula "pura" del *giallo* casi no se encuentra en el cine de hoy, sino que se hibrida con otros géneros. A continuación, se analizarán dos estrenos en cines que, aunque resultaron fracasos durante la pandemia, dan cuenta de un incipiente regreso de influencias *giallo* en el terror *mainstream* hollywoodense.

Giallo y fantasía se mezclan en *El misterio de Soho* (*Last Night in Soho*. Edgar Wright, 2021). El director, en la era post #MeToo, plantea una historia de terror en la línea del revisionismo pop de *Babylon* (Damien Chazelle, 2022) o *Érase una vez… en Hollywood*. En *El misterio de Soho*, Eloise (Thomasin McKenzie) es una chica de pueblo en la ciudad, maltratada por sus compañeras de escuela y fascinada con una época que no vivió: los años sesenta. Ella comienza a vivir una segunda vida al irse a dormir: En sus sueños es Sandie (Anya Taylor-Joy), una cantante de creciente éxito en los años sesenta, que vive su sexualidad libremente y se viste con diseños que fascinan a Eloise. Esta temática surrealista es primero una historia de escapismo voyeurista, en la que Eloise prefiere soñar para ser testigo de los placeres de Sandie. Sin embargo, el sueño se torna pesadilla cuando Eloise descubre que Sandie existió en la realidad, fue prostituta y murió asesinada.

Fuente: Filmin

Foto: *Knife + Heart*

De aquí en adelante *El misterio de Soho* es un *murder mystery* que se inspira en el *giallo* desde la trama de pistas falsas y asesinatos *gore* hasta su hipnótico diseño de producción neón. Aunque más específicamente homenajea a Dario Argento y a las películas de brujas que escribió junto con Daria Nicolodi (*Suspiria* e *Infierno*), a juzgar por la trama sobrenatural/surreal, el *look* que recuerda a ambas obras, o los *easter eggs* como el nombre de Argento en un póster o la breve aparición de un bar llamado Inferno[10]. La influencia de otros *gialli* en *El misterio de Soho* también se hace notar, por ejemplo, a partir la crítica a la fetichización de cierta idea de mujer. En la película de Wright, esta radica en las expectativas de Eloise, quien ve como ideal a Sandie, un arquetipo de mujer construido por la mitología audiovisual de su tiempo: las chicas Bond y las divas del Swinging London. La película se encarga de romper esa ilusión de oropel cuando se va develando el destino de Sandie. Otra influencia del *giallo* setentero: el retrato de una mente fragmentada que parece no distinguir fantasía y realidad, visto en *Huellas de pisadas en la luna* y *Todos los colores de la oscuridad*.

La influencia de estas últimas dos películas está aún más presente en *Maligno* (*Malignant*. James Wan, 2021). Las líneas entre lo que es real y lo que no se desdibujan cuando la embarazada Maddie (Annabelle Wallis) sufre el ataque de un extraño dentro de su casa. En este muere Derek, su esposo abusivo, y Maddie sufre un aborto, el tercero de su vida. El posterior descalabro mental de Maddie se asemeja al que sufría el personaje de Edwige Fenech en *Todos los colores de la oscuridad*, quien perdía la libido luego de un aborto accidental. Sin embargo, en *Maligno* la historia toma un camino paranormal, pues las extrañas pesadillas de Maddie la logran transportar a otros lugares como si de un desdoblamiento se tratara. El cruce con lo fantástico lo encarna también el propio asesino de turno, quien posee fuerza sobrehumana y la capacidad de realizar *poltergeists* que cortan la luz. Por otro lado, de manera similar al caso de *Una lagartija con piel de mujer*, posteriormente se descubre que el asesino de *Maligno* es en verdad la propia Maddie. Sin embargo, a diferencia

[10] No solo eso, sino que el final es calcado de ambas películas, una revelación que concluye con una casa en llamas.

de la protagonista de aquella película de Lucio Fulci, Maddie no miente, sino que es inconsciente de sus actos, pues no los perpetra ella, sino más bien su cuerpo: Maddie tiene un teratoma viviente asesino, un diminuto siamés malvado oculto en su cráneo, quien cobra posesión de ella por las noches. Wan toma la idea de la identidad partida, común en los *gialli* —donde los personajes no recuerdan, niegan y reprimen— y la convierte en literalidad corporal, invocando al *body horror*[11]. El teratoma no es una metáfora del trauma, es su encarnación material, oculto como el recuerdo reprimido dentro de la cabeza de Maddie. Se manifiesta cuando la represión fracasa y la violencia contenida estalla. Precisamente, la película estalla en el último acto, donde Wan, por un lado, subvierte la tendencia del *elevated horror* actual poniendo en escena una coreografía de asesinatos que es un despliegue de *splatter* y espectáculo *grand guignol*; por otro lado, a pesar de todo el horror visto, le da un giro de tuerca al *giallo*, pues el asesino —o monstruo— no termina muerto ni apresado, sino que se negocia con él y su existencia es asimilada.

El *meta-giallo* y el *post-giallo*

Sobre *Knife + Heart* mencionamos que retomó la cualidad meta de *Tenebre*. Es la tendencia más notoria en las películas que se consideran un *giallo* en el siglo XXI. Esta cinta ocurre en un estudio de cine, donde vemos cámaras, rollos de película y actores actuando de actores, cine dentro del cine. Los *gialli* modernos no dejarán de hacernos saber que estamos viendo una obra de ficción. A continuación, examinaremos ejemplos que rozan el homenaje o parodia y poco a poco hundiremos más la navaja hasta tocar terrenos insospechados de experimentación y abstracción.

Hace unas páginas se adelantó la mención de *¡Corten!*, comedia de Marc Ferrer del 2021 estrenada en la plataforma Filmin. Esta película es subversiva por todos los frentes, desde su realización ultra *low budget* hasta una representación LGTBIQ+ de lo más *camp*, que inevitablemente recuerda a las primeras películas de Pedro Almodóvar y al cine *trash* de John Waters. Marc Ferrer, militante del mal gusto y el "cine marica", realiza en *¡Corten!* un ejercicio de metacine a partir de su afición por el *giallo*, donde interpreta a Marcos, un director de cine que recluta *drag queens* para hacer una película del subgénero. Como es de esperarse, las actrices convocadas comienzan a aparecer asesinadas y Marcos es el principal sospechoso. Sin embargo, la trama es lo de menos en esta declaración de intenciones de Ferrer, que es más bien un manifiesto de cine *underground* y DIY. En *¡Corten!*, Ferrer rompe la cuarta pared y mira a la cámara para explicitar su abrazo a lo *trash* y a defender/explicar su cine deliberadamente "malo": "Cuando una película contiene una mala actuación es una película imperfecta, pero cuando contiene muchas malas actuaciones es ya una cuestión de estilo" (Ferrer, 2021). Por otro lado, si no fuera por el componente del metacine, *¡Corten!* podría ser también tomada como una parodia, con sus persecuciones exageradas y asesinatos ridículos que desnudan el artificio del *giallo*. En este sentido, añado la mención de una producción canadiense: *The Editor* (Adam Brooks y Matthew Kennedy, 2014), que vendría a ser el *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000) del *giallo*. *The Editor* se vale del pastiche y la ironía para parodiar al apartado más *gore* y *trash* de los *giallo* en particular y del cine *eurotrash* en general. Este ácido filme recrea escenas de *Todos los colores de la oscuridad* o *The Beyond* (*...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà*. Lucio Fulci, 1981), con altas dosis de sexo y *gore* en tono de homenaje burlón.

Knife + Heart, *¡Corten!* y *The Editor* tienen elementos de metacine y parodia, ¿qué más se puede hacer para romper las fórmulas rígidas que definen un género cinematográfico? Bruno Orzani y Hélène Cattet optan por la experimentación libre con los elementos del género en sus películas *Amer* (2009) y *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo* (*L'étrange couleur des larmes de ton corps*, 2013). Me permitiré hacer una analogía con la música popular para poder describir el trabajo de estos directores. El prefijo "post" se suele usar para describir a un género que se basa en elementos de otro para crear un sonido nuevo. Así, por ejemplo, está el *post-rock* de bandas como Swans o Godspeed you! Black Emperor, que usa timbres, instrumentos y lugares comunes del rock para crear paisajes sonoros atmosféricos y experimentales, y se distancia del ritmo y la estructura tradicional de ese amplio género musical (Reynolds, 2004). Otros ejemplos son el *post-punk* y el *post-hardcore*. Bien, aunque el prefijo "post" no se usa de esta forma para el cine, me parece útil invocarlo para entender qué hace la dupla Cattet y Orzani. Ellos toman elementos del subgénero —tantas veces mencionados en este texto— y hacen un *remix* con ellos para crear algo que no tiene la estructura de un *giallo*, a pesar de que todo está ahí. A diferencia de los primeros ejemplos que vimos en este texto, las películas de Cattet y Orzani no buscan reanimar el pasado, sino poseerlo y resignificarlo. Sus *post-gialli* rechazan la estructura narrativa del *whodunit* y se enfocan más en la experiencia abstracta del trauma y la violencia.

Primero, en *Amer* somos introducidos a un poema visual en base al sudor, los chorros

[11] Además, hace eco de un referente inevitable: *Basket Case* (Frank Henenlotter, 1982).

Para García, el giallo fue un momento en la historia del cine italiano donde el tratamiento de mayor deleite audiovisual (una forma de eros) fue el lienzo para escenas de extrema violencia (tánatos).

de sangre y el voyeurismo. La película es un tríptico que muestra tres momentos en la vida de una mujer llamada Ana, uno durante su niñez, otro en la adolescencia, y luego en la adultez. Lo más elemental que uno puede interpretar sobre *Amer* es que Ana fue una niña marcada por lo tanático, una adolescente moldeada por lo erótico y luego una adulta trastocada por lo tanático ligado a lo erótico en su forma más vil (violencia sexual y muerte). Sin embargo, la narrativa aquí es vaga y es lo de menos. Cattet y Orzani priorizan lo sensorial, así como se valen de imágenes y sonidos que ya conocemos de los *gialli* del pasado. En *Amer* no hay escenas: hay visiones, mareos, recuerdos de resaca y de orgasmo. Así, nos deja la sensación de haber presenciado un delirio largo, como si hubiésemos visto hora y media de las pesadillas de Edwige Fenech en los *gialli* de Sergio Martino (*Todos los colores de la oscuridad* o *El extraño vicio de la señora Wardh*). *Amer* articula todo esto para reflexionar una vez más sobre el *male gaze*, pero no cuenta realmente una historia de acoso, sino que deconstruye —o hace un palimpsesto de— la narrativa del subgénero para hacer sentir asco, paranoia y frustración.

Luego, está *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo*, un *collage* de elementos del *giallo*, pero esta vez encerrados en un edificio donde los vecinos parecen escucharte todo el tiempo, y se cuenta que las barreras entre un departamento y otro son casi inexistentes —un guiño al satánico departamento de *Infierno*, tal vez—. En *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo*, este misterioso edificio es una metáfora de la fragmentada mente del protagonista, Dan, quien descubre que su esposa está desaparecida. Lo curioso es que Dan es un homenaje y casi pastiche de un sádico y controlador personaje de *El extraño vicio de la señora Wardh*[12]. Además, todo el filme está plagado de pistas de *soundtracks* de *gialli* clásicos compuestos por Ennio Morricone y Bruno Nicolai. Sin embargo, está inconforme con ser un homenaje de referencias. La película actúa como un ejercicio de excavación estética y sensorial de la iconografía del *giallo*. La idea clave que desentierra: el protagonista *voyeur* como reflejo del

Fuente: American Cinematographer

espectador. La película exacerba la sensación del voyeurismo, sobre todo a través de la figura de un agujero en la pared del vecino. En la película se recurre a la acción de espiar por un hoyo que tienta la curiosidad, y la decadencia psicosexual y paranoia del protagonista exalta la idea de que estos orificios son "penetrados" por su ojo fisgón, tal y como en el filme él quiere penetrar y controlar a su esposa y a las mujeres que vienen y van en este caleidoscopio de personajes. Al mismo tiempo, su afán incontrolable y difícilmente reprimido de penetrar a estas mujeres se ve frenado por temor a ser penetrado él mismo (no por un pene, sino por un cuchillo en su garganta a manos de un asesino enmascarado).

Palabras finales

El *giallo* fue un momento en la historia del cine italiano donde el tratamiento de mayor deleite audiovisual (una forma de eros) fue el lienzo para escenas de extrema violencia (tánatos) (García,

[12] Se trata de Jean, el exsadomasoquista que acecha a Julie, personaje interpretado por la actriz Edwige Fenech. En *El extraño color de las lágrimas de tu cuerpo*, la esposa de Dan se llama Edwige. También se recrea la escena en la que Jean rompe una botella sobre Julie para luego tener sexo con ella en medio de vidrios rotos. Dicha escena se parodia en *The Editor*.

Foto: *El misterio de Soho*

2021). Esta tensión de pulsiones puede ser lo que motiva a espectadores a formar un culto en torno al *giallo*, y, a los creadores, a seguir encontrando formas de mutarlo. Hay ejemplos que quedaron fuera. Están las películas de Peter Strickland como *Berberian Sound Studio* (2012), que es la historia de una película dentro de otra película, donde el proyeccionista misterioso de guantes negros se encarga de hacer que un ingeniero de sonido pierda la cabeza, solo de escuchar los sórdidos y perversos sonidos de un *giallo* de los setenta. También faltó *In Fabric* (2018), del mismo director, que se pudo mencionar como un roce con lo sobrenatural, al ser la historia de un vestido encantado asesino. Quedó fuera también *Last Screening* (*Dernière séance*. Laurent Achard, 2011), que nos sitúa en la perspectiva del asesino y propone una trama edípica de tratamiento sobrio que recuerda al cine de Michael Haneke. También se extraña a *El demonio neón* (*The neon demon*. Nicholas Winding Refn, 2016), un deslumbre visual sáfico, pero que es más un homenaje estético al *giallo*. Y añado un par de menciones honoríficas de los noventa, dos *murder mystery* que cuestionan la producción y el consumo de la imagen hiperviolenta e hipersexual, respectivamente: la española *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996) y el anime *Perfect Blue* (Satoshi Kon, 1997).

Referencias

Argento, D. (2014). *Paura*. Giulio Einaudi Editore.

Cabrejo, J. C. (2022). Tu vicio es una habitación cerrada: los *giallos* de Edwige Fenech. *Ventana Indiscreta*, (28), 26-35. https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2022.n028.6216

Ferrer, M. (Director). (2021). *Cut!* [¡Corten!] [Película]. Filmin.

García, D. (2021). *Cine* giallo*: del asesinato considerado como una de las bellas artes*. La Soga. https://lasoga.org/cine-giallo-del-asesinato-considerado-como-una-de-las-bellas-artes/

Isaacs, B. (2020). *The Art of Pure Cinema. Hitchcock and His Imitators*. Oxford University Press.

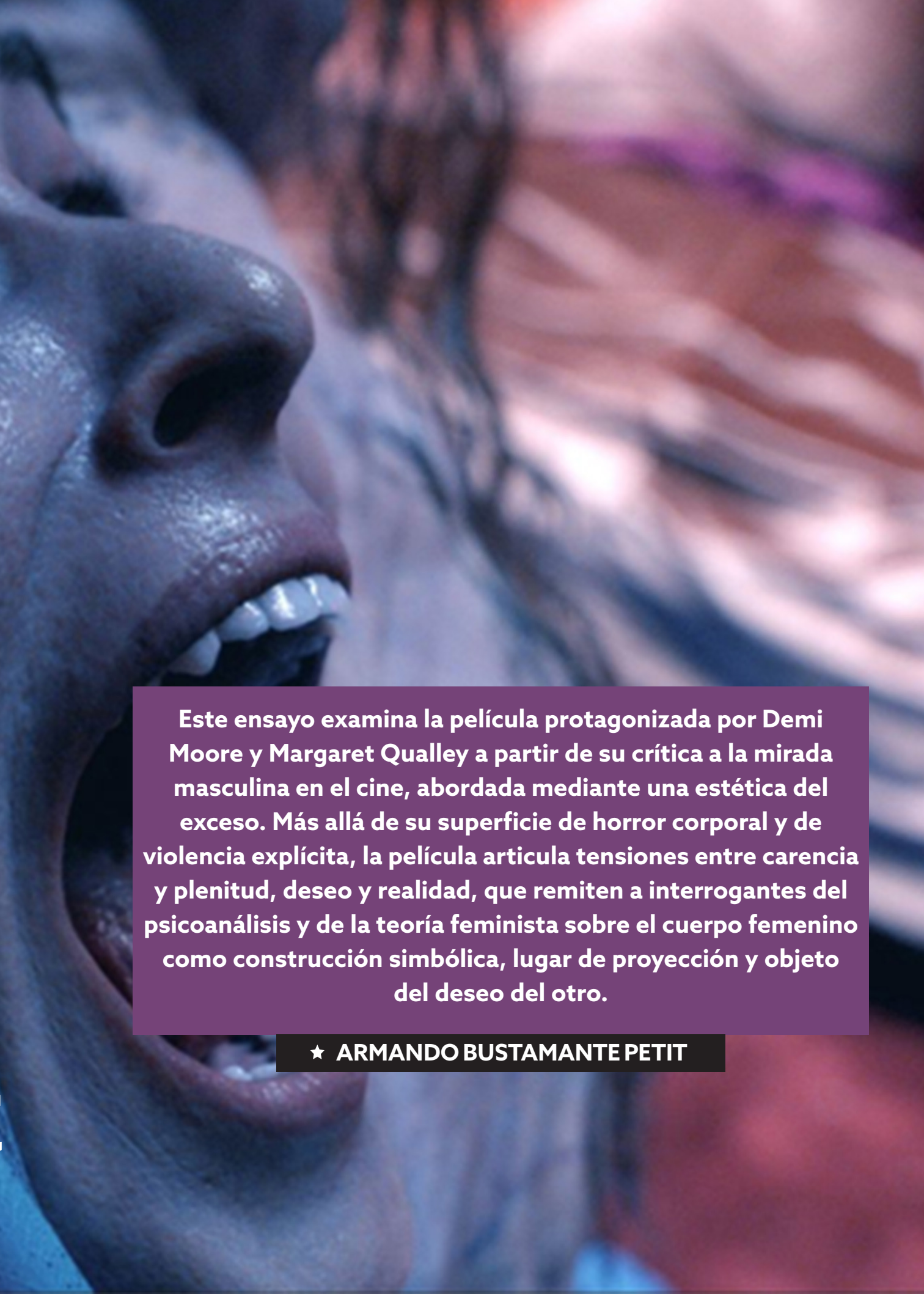
Pagés, C. (2020). Pinta tu aldea (de amarillo). Introducción al *giallo*. En N. Pagés, A. Bretal & C. Pagés (Eds.), Giallo. *Crimen, sexualidad y estilo en el cine de género italiano* (pp. 28-74). Rutemberg.

Reynolds, S. (2004). Post-rock. En C. Cox. & D. Warner (Eds.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (pp. 358-361). Continuum International Publishing Group.

LA SUSTANCIA DE LO REAL

Deseo, falta, exceso y *male gaze* en la película de Coralie Fargeat

Foto: *La sustancia* / Fuente: MUBI



Este ensayo examina la película protagonizada por Demi Moore y Margaret Qualley a partir de su crítica a la mirada masculina en el cine, abordada mediante una estética del exceso. Más allá de su superficie de horror corporal y de violencia explícita, la película articula tensiones entre carencia y plenitud, deseo y realidad, que remiten a interrogantes del psicoanálisis y de la teoría feminista sobre el cuerpo femenino como construcción simbólica, lugar de proyección y objeto del deseo del otro.

★ **ARMANDO BUSTAMANTE PETIT**

¿Estás bien? Entonces, ¡sonríe! ¡Eso es lo que queremos esta noche! ¡Las chicas bonitas deben sonreír siempre!", dice (exige) un grandilocuente y colorido Harvey (Dennis Quaid), productor televisivo, rodeado por ocho accionistas varones, en anticuados ternos oscuros, llenos de canas y arrugas, rígidos, como un coro a su alrededor. Quien escucha esta demanda —un mandato, un reclamo desde el poder— es una impotente y llorosa Sue (Margaret Qualley), recién erigida figura del canal, una joven de belleza incuestionable en un vestido de gala, quien, por un reciente accidente en sus dientes, solo atina a forzar una sonrisa, impedida de hablar, obligada a cumplir, intimidada, desesperada por solucionar la situación. ¿Su miedo se debe a la mera presencia y arrogancia de sus jefes masculinos o es más bien producido por su necesidad de satisfacer sus expectativas, también y sobre todo masculinas, y no ser rechazada, descartada, ignorada?

En términos psicoanalíticos, en esta escena de la película *La sustancia* (*The Substance*, 2024), de la directora y guionista francesa Coralie Fargeat, ¿se cumple de algún modo la fórmula lacaniana de "el deseo es siempre el deseo del otro[1]"? O, en palabras de Yannis Stavrakakis (2010), que "toda demanda deviene primordialmente en demanda del amor [¿reconocimiento?, ¿validación?] del otro" (p. 266). Por otra parte, ¿es, en este caso, un deseo cualquiera, o es, más bien, uno específicamente masculino que regula y estructura —ordena y limita— los deseos del sujeto femenino en función de los suyos[2]? Teniendo en cuenta que el deseo humano no estaría dado ni sería natural, sino que es condicionado, estimulado, cultivado y fijado social y simbólicamente (Stavrakakis, 2010, p. 267), ¿la estructura patriarcal y consumista de la sociedad[3] estaría operando en los mandatos del *star system* representado en esta escena? ¿Es posible, y de qué manera, desafiar, problematizar, visibilizar o incluso desenmascarar estas dinámicas, jerarquías y demandas —esta *mirada*— desde el propio sistema cinematográfico que la película pone en acción y del que, bien o mal, también forma parte, junto con nosotros, los espectadores?

Partamos del punto de vista desde donde surge ese deseo de ser. Laura Mulvey (1975, p. 11), pensando en la cultura cinematográfica, plantea un mundo ordenado por un desbalance sexual, donde el portador de la mirada es el hombre, y donde el placer en mirar ha sido dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina [*male gaze*] determinante proyecta su fantasía en la figura femenina, que es diseñada en consecuencia. En su tradicional rol exhibicionista, las mujeres son simultáneamente observadas y exhibidas, con su apariencia codificada para un fuerte impacto visual y erótico, de tal manera que se pueda decir que connotan esa condición de "ser-mirada". Las mujeres exhibidas como objetos sexuales es el *leitmotiv* del espectáculo erótico, ella sostiene la mirada, juega y significa el deseo masculino.

Alrededor de esta idea de la mujer como imagen/objeto condicionada y usufructuada —consumida— por hombres poderosos y su mirada demandante[4], Fargeat propone un filme de horror corporal, autorreferencial de la industria del entretenimiento. Recordemos que el cine se ha distinguido en la producción de ideales del ego tal como son expresados en el *star system* (Mulvey, 1975, p. 10), cuya premisa parte del fin de la carrera —la caída— de una estrella de Hollywood, la talentosa y hermosa Elisabeth Sparkle (Demi Moore).

Al cumplir los cincuenta años, Elisabeth es despedida de su programa de aeróbicos, como si su valor dependiera —a ojos de su productor, Harvey, de los accionistas y de su audiencia— únicamente de su físico, de su belleza asociada a su juventud o, más bien, de su ausencia, de su desaparición, de su *falta*. Esto queda planteado desde el inicio, cuando Elisabeth se entera, el mismo día de su cumpleaños, como si se hubiera cumplido una fecha de caducidad, de que será desechada, apartada de las cámaras, por ser "una perra vieja", como si fuera un ser en descomposición. Este rechazo, que gatilla en ella un sentimiento de incompletitud, la irá empujando a buscar recubrir esta falta constitutiva de su nuevo yo, cuyo valor, disminuido, despreciado, es determinado por su entorno.

No es casual que Elisabeth escuche la noticia de su inminente despido escondida en el baño de hombres[5]. Cuando Harvey solicita un *casting* para reemplazarla mientras micciona con dificultad: el celular en el oído, el pene en la mano, ambos todavía signos contemporáneos

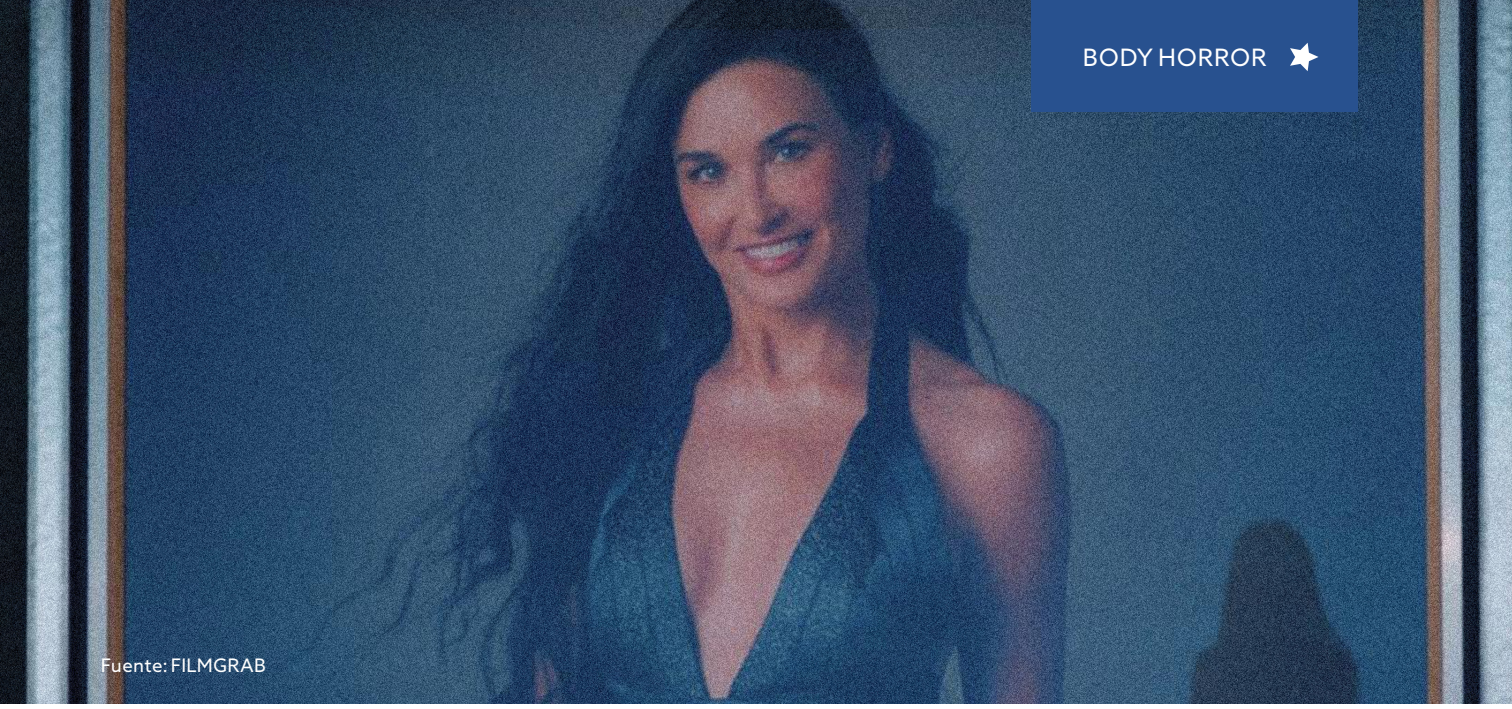
[1] El otro en tanto orden simbólico, lo social. El mundo, dice Lacan (1999), "somete el deseo de cada cual a la ley del deseo del otro" (p. 194).

[2] ¿Un deseo, acaso, coordinado en cierto modo con el llamado Nombre del Padre, es decir, con la función simbólica de la ley y de la autoridad? "La ley en el sentido de Lacan es esa operación por la cual el Nombre-del-Padre viene a ordenar las cosas ... El Nombre-del-Padre es una función coordinada al deseo", explica el psicoanalista francés Jacques-Alain Miller (1990, p. 142).

[3] Como ha sugerido la filósofa italiana Cinzia Arruzza (2016 [2014]), el sistema patriarcal, entendido como sistema de relaciones de explotación de las mujeres por los hombres, está "en relación continua con el capitalismo", en entramados de dominación que "aparecen como expresiones concretas de la unidad articulada y contradictoria que es la sociedad capitalista" (pp. 4, 15).

[4] "Ella es solo esta forma hecha para él: cuerpo prisionero en su mirada", lo ha descrito muy bien H. Cixous (1995, p. 19).

[5] Que el baño de mujeres estuviera cerrado, inaccesible para ella, no es un dato menor: enfatiza que Elisabeth ha perdido su estatus de mujer que merece tener las puertas abiertas en la televisión. No por nada Harvey desmerece su valor actoral y lo supedita al corporal en caída y a la falta de juventud: "Ganadora del Oscar, ¡mis pelotas! ¿Cuándo fue eso? ¿En los años treinta?".



Fuente: FILMGRAB

Foto: Elisabeth Sparkle (Demi Moore)

de poder, a pesar de sus problemas urinarios, señales de una edad incluso mayor que la de ella, marcándose, así, la diferencia sexual. Harvey, desde su pedestal masculino, exige alguien joven, alguien sexualmente atractiva, alguien nueva.

Ya de manera oficial, en la mesa de un restaurante, el productor le anuncia a Elisabeth su decisión: tiene que darle a la gente lo que quiere, pues eso es lo que mantiene felices a los accionistas, y la gente siempre pide —una vez más— algo nuevo. Así son las cosas, *ces't la vie*. Es agregar un eslabón más a la fórmula del deseo como deseo del otro, en este caso, en clave capitalista, consumista, mediatizada, inserta en una sociedad del espectáculo (Debord, 2000) urgida por una necesidad de estímulos constantes. "La renovación es inevitable", sentencia Harvey, ante una muda Elisabeth, despojada de voz y agencia, impávida frente al devorar insaciable y grotesco del hombre que engulle camarones con las manos, consumiendo todo lo que puede consumir, hasta la última gota, como la ha consumido a ella.

Desde el punto de vista del otro que Harvey representa, y que luego movilizará a Elisabeth en la cadena deseante, la demanda, entonces, no para, no se satisface, siempre pide más. Es siempre un "deseo de otra cosa, de lo que falta" (Stavrakakis, 2010, p. 266)[6]. En este caso, lo que falta, la juventud, se ha perdido para siempre. "A los cincuenta, bueno... se detiene", suelta Harvey, sin saber responder —siendo él la ley— a la única pregunta que ha podido verbalizar Elisabeth: ¿qué es lo que se detiene?[7].

Esta es quizá la primera instancia, de muchas, en que la película aborda lo que en términos lacanianos puede llamarse "el encuentro con lo real", en la medida en que se confronta algo que no puede ser completamente articulado, dicho, algo inexpresable que escapa a la comprensión y deja un agujero, un vacío que no puede llenarse, explicarse, simbolizarse. El encuentro con lo real, dice Stavrakakis (2007), "solo puede tener como consecuencia la revelación de la falta en nuestras construcciones imaginario/simbólicas" (p. 75). ¿A los cincuenta, para las mujeres, se detiene qué y por qué? ¿Qué falta? ¿Esto es lo que sucede cuando se envejece? ¿Qué puede esperarse después?

Elisabeth, hasta ese momento mujer fálica y poderosa en tanto objeto de deseo inalcanzable, sale del almuerzo castrada simbólicamente de alguna manera, sujeta a las normas no solo del *star system*, sino de la cultura en la que está inmersa, y acaso también de la propia naturaleza, o al menos así se le plantea. Sale —o más bien reingresa— a su vida sin ser ya más el falo simbólico[8], es decir, sin ser ya el objeto de deseo del otro, sin ser ya el símbolo de deseo, en tanto ha perdido su atractivo, aquello que ha sostenido no solo su fama, sino su identidad, hasta ese momento implícita incluso en el acto de brillar al que remite su propio nombre[9]. Esto es, todo lo que ha permitido la satisfacción extrema

[6] Esto hace sentido, también, con la imposibilidad de tolerar el "aburrimiento profundo" que postuló Han (2010), siguiendo a Benjamin. El *show*, la cultura de la imagen, el exceso de estímulos e impulsos así lo demanda: la renovación.

[7] A la par, la diferencia sexual se sigue enfatizando cuando Harvey no tiene problemas en adular ("¡Eres un genio!") a un ejecutivo mayor. El filme deja en claro que nada se detiene para los hombres a causa de la edad, incluso lo contrario.

[8] Tener el falo y serlo conlleva diferencias. Mientras tener el falo se refiere a poseer el símbolo del poder o la autoridad, es decir, enarbolar una posición de control y dominio; ser el falo se refiere a convertirse en el objeto del deseo del otro, donde ya no se tiene el símbolo de poder, sino que se es el símbolo del deseo, la encarnación de lo que desean los demás, la sociedad.

[9] *Sparkle*, traducido del inglés, significa "brillar".

de su deseo en tanto deseo de los demás. De ahora en adelante, se le ha (im)puesto un límite a cualquier exceso.

Envuelta en un enorme saco amarillo que busca cubrir ese nuevo estado de inseguridad, que la acompañará durante toda la película para ocultarla llamativamente cada vez más, Elisabeth emprende el regreso a casa en su auto, solo para chocar, espantada, en el preciso instante en el que ve desgarrado su rostro de un enorme cartel publicitario. El encuentro con lo real sigue su curso, el choque automovilístico es también un golpe a su ego, abre una rajadura, una grieta que termina en el acto de rasgar, ella misma, su propio rostro del póster publicitario que preside la sala de su *penthouse*, uno de los tantos espejos con los que el filme confronta a su protagonista con su propia imagen. La tarjeta del arreglo floral que ha recibido de la cadena televisiva subraya su pérdida: "Fuiste maravillosa", es decir, ya no lo eres más.

La primera escena de la película nos adelanta ya esta grieta en su brillo fálico, cuando su estrella en el conocido paseo de la fama, luego de deslumbrar impecable y ser visitada por fanes, empieza a deteriorarse con el paso del tiempo. No solo se agrieta literalmente, sino que recibe las agresiones del clima, del pisoteo indiferente de peatones, incluso de deshechos —kétchup rojísimo, que luego cobrará un significado horrífico—, pero sobre todo del olvido.

Elisabeth, ya en el retiro, minada su autoestima, cae en una depresión narcisista, en la caída de su yo-ideal, en tanto imagen idealizada de sí misma, pero también, de algún modo, de su ideal del yo, en tanto expectativas formuladas por los ojos del otro social, del otro en tanto ley[10]. Una depresión que luego se muestra en su aislamiento y letargo, en su pasividad rutinaria frente al mismo televisor donde antes solía aparecer, en su absoluta ausencia de lazos, familia, amigos. La angustia por la falta lo toma todo.

Entre la falta y el exceso: no puedes escapar de ti misma

Es en este punto cuando la tensión entre la falta en Elisabeth, recién expuesta, y el exceso que ha sido su brillo artístico, despierta y moviliza con voracidad su deseo, que es, como se ha visto, un deseo de validación, ahora más imposible de alcanzar que nunca. Es en esta intersección entre la falta y el exceso, en este encuentro insoportable con lo real que no puede abordar ni asumir, cuando Elisabeth descubre la manera de suplir su falta y convertirla, a pesar de las consecuencias, aún desconocidas, en un goce[11] que intente satisfacer su pulsión de volver a ser (¿y de recuperar su yo fálico, su brillo[12]?).

Le es ofrecida una sustancia que le permitirá, con una sola inyección, ser más joven, más bella, más perfecta, tal como impone la sociedad y la industria del entretenimiento en particular. Se le presenta bajo la forma de una fantasía[13] que deja de ser un imposible onírico: "¿Alguna vez has soñado con una mejor versión de ti misma?", le pregunta un infomercial, otra irrupción de lo publicitario. Elisabeth está convencida de que algo va mal en ella, ve su encuentro con lo real como un síntoma que debe curar.

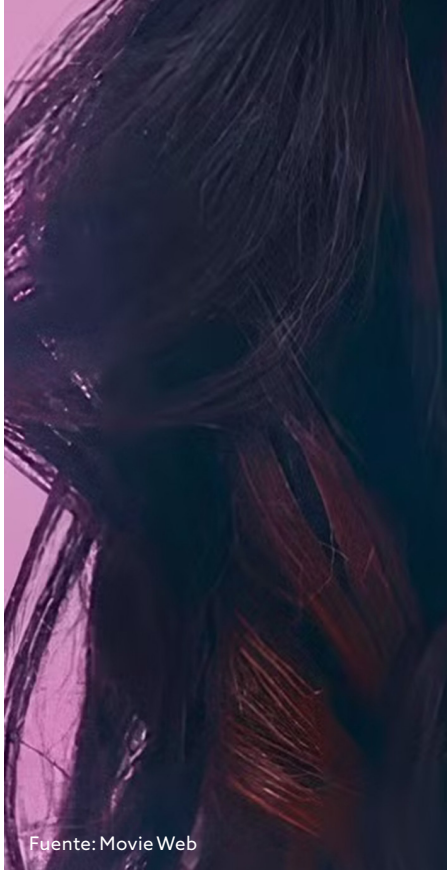


Foto: Sue (Margaret Qualley)

Fuente: Movie Web

Como ha señalado el psicoanalista Jacques-Alain Miller (2003), la queja por un síntoma "no tiene más sentido que un querer ser otro, una relación con un querer ser", es decir, para creer que algo no anda bien, "hay que tener una idea de cómo debería andar" (p. 19), una representación ideal[14]. El malestar de Elisabeth sigue dependiendo de esa mirada masculina que le ha marcado la pauta. Y es aquí que emerge el superyó, esa internalización de las exigencias del otro, instándole a gozar[15],

[10] El yo-ideal, explica Ubilluz (2018), es cuando "el individuo se valora en tanto que pueda ser el centro de atención de la madre o de las personas y organismos que le toman la posta" (párr. 21). Por otra parte, cuando se rige por el ideal del yo, este "se valora por ser alguien que ha cumplido su deber con la sociedad" (párr. 21). Elisabeth habría dejado de ser el centro de atención ante ambas instancias, habría fallado en cumplir expectativas internalizadas por ambos frentes.

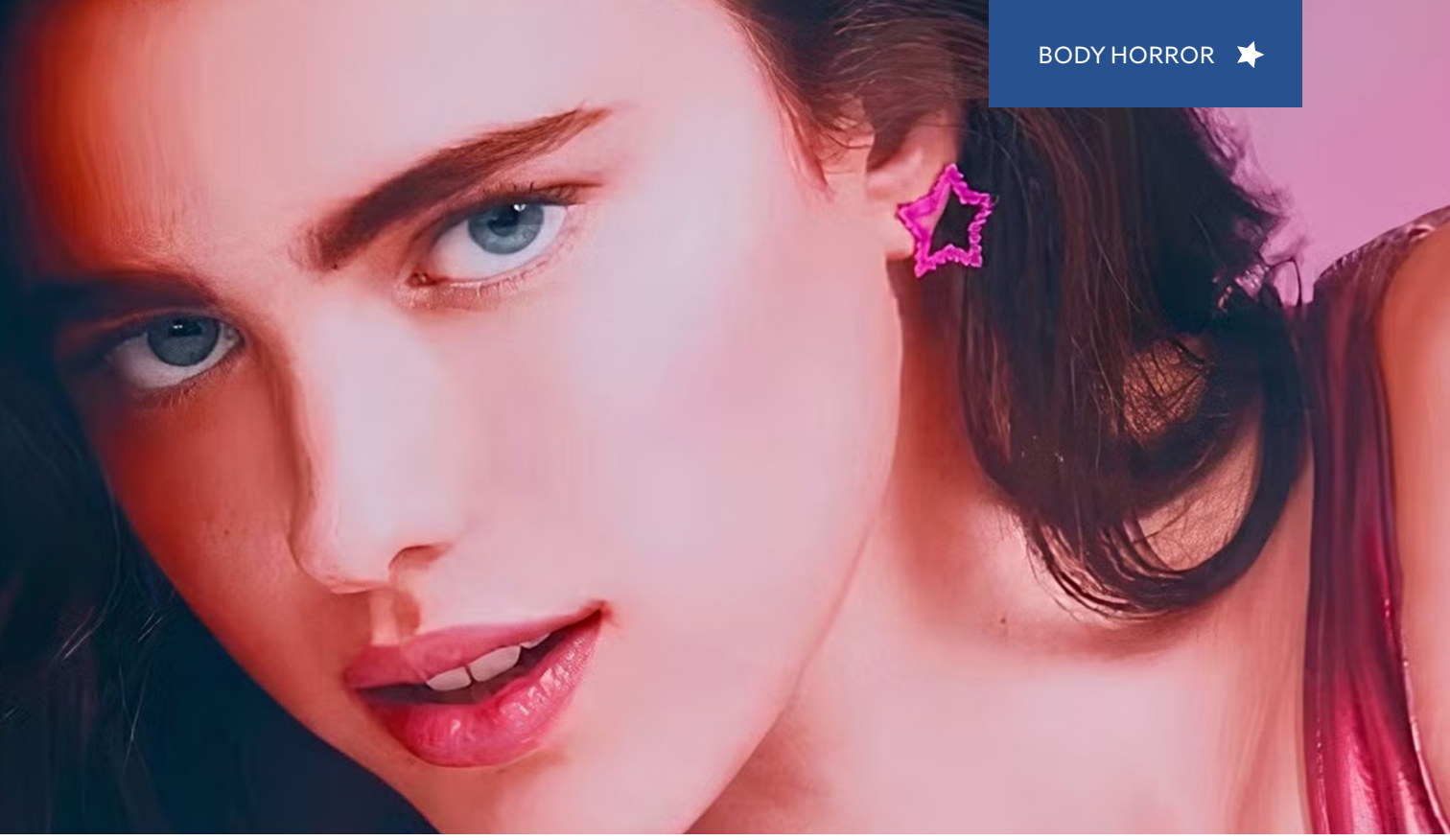
[11] Goce entendido como un doloroso placer, combustible para las pulsiones (Ubilluz, 2021, pp. 30-31).

[12] Concuerda con lo que sostiene Lacan, citado por Miller (1990): "El falo es el significante del goce" (p. 142).

[13] "La fantasía [o fantasma] ofrece la promesa de un encuentro con esta preciosa *jouissance* [goce], un encuentro que es fantaseado como capaz de recubrir la falta en el otro y de colmar la falta en el sujeto" (Stavrakakis, 2007, p. 77).

[14] Y también imaginaria: "El primer estatuto del síntoma es imaginario ... hasta que una reducción permite decir que se alcanza el síntoma como real" (Miller, 2003, p. 20). En general, puede decirse que *La sustancia* también va de lo imaginario a lo real.

[15] Lacan formula este llamado en el



a transgredir las limitaciones impuestas por las normas, en este caso no solo las reglas del *star system* patriarcal-consumista, sino las leyes (¿naturales?) de la vida: el inevitable envejecimiento[16].

De ahí que la sustancia, que puede ser interpretada como una cura, al menos ilusoria o fantasmática, le permite de algún modo renacer o, mejor dicho, parirse a sí misma: como una yema que se divide a partir de una sola matriz[17]. De Elisabeth, captada en una dolorosa-gozosa posición fetal, emerge la belleza excesiva de Sue, la promesa hecha realidad para hacerle frente a la castración. "Recuerda, eres una", le dicen unas breves instrucciones que, contradictoriamente, se refieren a ella(s) como matriz y como otro-yo, por separado. El sujeto único que supuestamente era Elisabeth se nos muestra, en plena fantasía realizada, dividido[18]. Y también alienado. Como recuerda Stavrakakis (2007), "el sujeto encuentra la falta y la alienación allí donde busca la completitud y la identidad" (p. 63).

Precisamente, para Lacan, agrega Stavrakakis (2007), la estructura de la fantasía está relacionada con "el sujeto escindido, el sujeto atravesado por la falta y la promesa de la eliminación de esta falta" (p. 77). Elisabeth y Sue no solo son una, sino que "no pueden escapar de sí mismas", como también enfatiza la corporación detrás de la sustancia, y como la película nos empezará a mostrar cada vez con mayor crudeza a partir del contraste entre sus corporalidades, de la oposición y la tensión imposible de superar entre la falta de Elisabeth y el exceso de Sue, entre la castración simbólica y el goce[19]. Y también entre el ciclo que las reglas de la sustancia imponen: intercalar siete días de la matriz, siete días del otro-yo[20].

Cuando Sue transgrede esta ley, como transgrede un goce que busca una satisfacción más allá de toda regulación, emerge la faceta dolorosa y autodestructiva de la *jouissance*. Sue le roba unos minutos a Elisabeth solo para que esta descubra, al despertar, que "lo que se usa de un lado se pierde del otro", envejeciéndola catastrófica y horríficamente en el proceso. Un balance que Sue es incapaz de respetar y que conduce a un consumo desmedido de Elisabeth, pero también de sí misma, siendo ambas una sola.

seminario XX, *Aún*, que "comienza con la formulación del imperativo del superyó como: ¡Goza!" (Miller, 1990, p. 140).

[16] Temido envejecimiento, por lo demás. Para Lipovetsky (2002), existe un miedo moderno a envejecer ligado directamente al cuerpo como "objeto de culto": "El advenimiento de ese nuevo imaginario social del cuerpo produce el narcisismo" (pp. 60-61).

[17] El uso de matriz en la película no es casual, tampoco, dada su relación intrínseca con el útero, la maternidad y el acto nutricio.

[18] Esto da paso, también, a una sustitución, lo que de alguna manera remite al crimen perfecto del que hablaba Baudrillard (1995), cuando la copia se revela/rebela como más importante que la fuente original, sustituyéndola: cuando la imagen asesina a la realidad.

[19] La propia Sue es incapaz de soportar el contraste —¿su propio encuentro con lo real?— y decide ocultar el cuerpo desnudo de Elisabeth tras un cuarto secreto en el baño-laboratorio donde se aplicó la sustancia. ¿Una suerte de reflejo represivo?

[20] "A fin de conservar su atractivo, la promesa del exceso descansa sobre la renovación continua de experiencias de la falta", explica Stavrakakis (2010, p. 271) sobre el deseo consumista, algo que bien podría aplicarse al intercalamiento entre ambas.

Esa *jouissance* está "localizada más allá del placer", es un goce experimentado "a través del sufrimiento" (Stavrakakis, 2007, p. 71). De ahí que Elisabeth, a pesar de comprobar, crudamente, que el exceso de Sue está acrecentando su propia falta, acelerando su propia vejez, sea incapaz de ponerle fin a la experiencia, ya retratada como una adicción[21], del mismo modo que una usuaria de bótox o de cirugías plásticas no puede detenerse en su afán de constante perfeccionamiento. En términos de Miller (1990), "lo que se verifica es que el goce como tal no es deseable" (p. 141), es decir, está lejos del bienestar del sujeto, en esa frontera ambigua, tentadora, del placer y el displacer, y que se nos presenta, también, como evidente pulsión de muerte. Elisabeth sabe que la única manera de (volver a) ser amada ya no es como ella misma, sino como Sue[22].

De ahí que el goce, ese que se extrae del propio síntoma (Stavrakakis, 2007, p. 71), sea uno que, como señala Portocarrero (2007), "recurre como tentación" y que es, curiosamente, "la sustancia vital que se 'retuerce' en su insatisfacción, que pugna por realizarse, sin tomar en cuenta al otro y la ley". Acaso no sea casualidad que "el sujeto [tenga] una sustancia que es el goce".

Confrontar el exceso ingobernable de lo real

Es a partir de este momento, cuando el ciclo de la sustancia se rompe y se desboca, que Fargeat empieza soltar todavía más las riendas de una estética que podríamos llamar, junto con Recalcati (2006), lacaniana, en el sentido de que pone "el arte en una relación determinante con lo real" (p. 10). Es decir, con esa dimensión traumática, irreducible e inaccesible de las cosas, para intentar lidiar con su "exceso ingobernable" (p. 14), ya sea bordeándolo o directamente yendo a su encuentro[23], en este caso, a través del *body horror*, como un recurso que nos interpela y aguijonea[24].

Al mismo tiempo, *La sustancia* se emparentaría también con la noción de lo ominoso de Freud (1919), en tanto que algo familiar y conocido, como el cuerpo femenino reflejado en el espejo o captado por la cámara, se convierte en algo extraño y aterrador, a medida que se aproxima a la conciencia o a la mirada del espectador. Como recuerda Recalcati (2006), relacionando la estética de lo real de Lacan con Nietzsche, "la barrera de lo apolíneo", en este caso los límites que impone el otro a lo que debe o no ser el cuerpo "no implica una remoción del horror de lo dionisíaco" (p. 14), esto es, de lo excesivo, lo desbordado, lo extremo que rompe con el orden establecido.

No obstante, para que lo ominoso cause un impacto significativo, un encuentro con lo real, y pueda problematizarse y desafiarse desde allí la mirada masculina que domina el *star system* (y su audiencia), primero hay que establecerla y conectarnos con ella. Por eso, Fargeat no busca simplemente regodearse en el horror corporal o exaltarlo *per se*, ni mucho menos de arranque. Antes se ocupa de imbuirnos en esa *male gaze*, desde la óptica del mundo televisivo y publicitario, así como en espacios íntimos como un baño o una habitación[25].

Recién emergida de Elisabeth, Sue se refleja desnuda, pletórica, en el espejo, mientras la cámara nos la muestra al milímetro y sin reparos, asumiendo esa mirada masculina deseante.

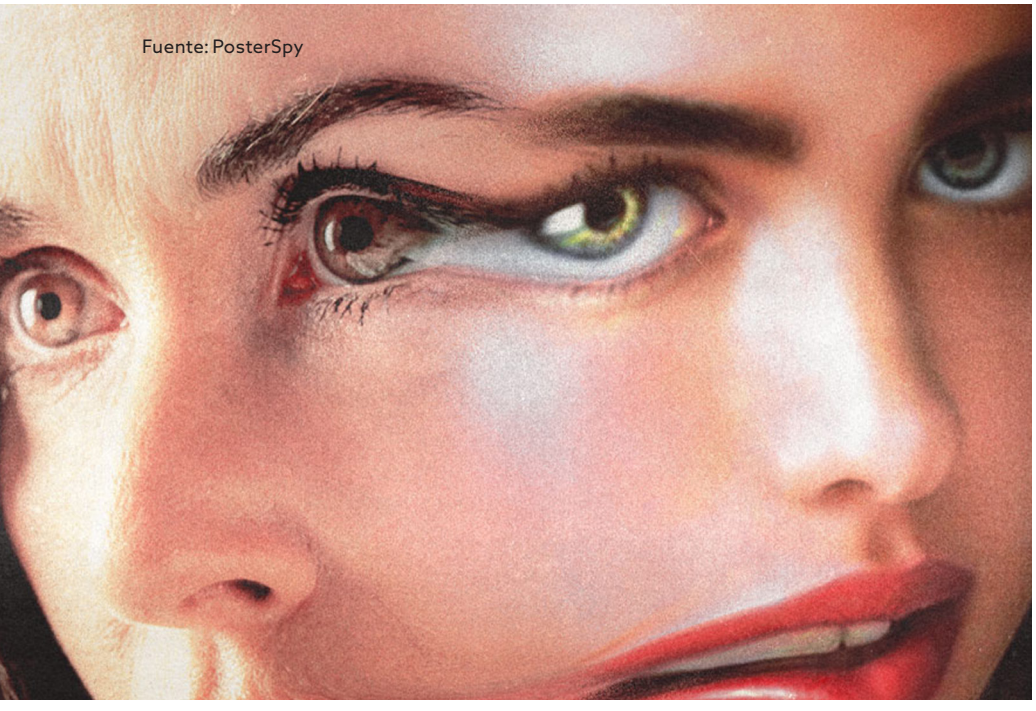
[21] Se muestra a Elisabeth yendo a recoger sus dosis con lentes oscuros, cada vez más cubierta de ropa, desorientada, a una dirección particularmente escondida, en una especie de callejón, como si se tratara de un adicto en busca de su *dealer*.

[22] Detectamos, otra vez, el mandato a gozar del superyó, que "es también un llamado a la negación de sí: 'No estás al servicio de ti mismo'" (Portocarrero, 2007), tal como demuestra el sacrificio inútil de Elisabeth y su rechazo a seguir siendo "solo ella misma".

[23] Aunque Recalcati (2006) habla de tres estéticas de Lacan, todas están relacionadas con lo real, como "modos diversos de tratar de definir psicoanalíticamente la esencia de la obra de arte" (p. 10), sin ser excluyentes entre sí. Por ello, para efectos de este texto, nos serviremos de estas relaciones con lo real de manera complementaria.

[24] En este caso, el género del *body horror* u horror corporal, que expone el cuerpo humano transformado, mutilado, deformado, puede ser visto también como ese bordeamiento de lo real, o incluso su encuentro, en tanto "exceso de goce, horror, caos terrorífico" (Recalcati, 2006, p. 13).

[25] Como espectadores, nos brinda "la ilusión de mirar un mundo privado" (Mulvey, 1975, p. 9).



Fuente: PosterSpy

Foto: *La sustancia*

Lo mismo ocurre cuando Sue toma el lugar de Elisabeth en la televisión: las tomas, cercanas e intrusivas, erotizadas, nos hacen cómplices de esa posición voyeur[26] y depredadora del hombre como "the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extradiegetic tendencies represented by woman as spectacle [portador de la mirada del espectador, transfiriéndola detrás de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas representadas por la mujer como espectáculo]" (Mulvey, 1975, p. 12). También ocurre con la mirada de signo negativo, crítica e impositiva, por ejemplo, cuando Elisabeth no deja de maquillarse hasta el exceso antes de una cita que no llegará a tener precisamente por no poder tolerar su propio reflejo y el contraste con el ideal encarnado, literalmente, en Sue, que se le exhibe como valla publicitaria desde su ventana.

Una vez que esta mirada está establecida, y nos vemos involucrados con ella, la película comienza a darle la vuelta, aplica lo que Mulvey (1975) ha descrito como "la posibilidad del cine de cambiar el énfasis de la mirada" (p. 17), bordeando o encontrando de plano lo real, lo problemático, y así interpelarnos. Sue emerge, bella, pero no sin dejar rastro: surge de la espina dorsal de una inerte Elisabeth, que debe suturar ella misma, dejando una grieta más, grotesca, del encuentro con lo real. Por otra parte, la cámara de Fargeat ya se ha posado desde la perspectiva asqueada de Elisabeth, distorsionando —para nosotros también— el rostro de Harvey, enfocándose en lo desagradable de su devorar, de su consumirla. El realismo demandado por el control masculino se ve desafiado, con el espectador involucrado, por esa perspectiva-otra: distorsión, mutismo, impotencia, mareo. Lo mismo sucede en la escena descrita al inicio, donde puede sentirse visualmente el acoso masculino en manada frente a la joven impotente.

De un modo similar, el horror corporal empieza a desatarse y desvela lo terrible detrás del glamur, de los mandatos, de las expectativas y, claro, de la falta que nunca llega a dejarse atrás. De eso no se puede escapar, lo real irrumpe y rasga cualquier velo, como cuando Sue, en plena rutina de aeróbicos, siente una bola de carne salírsele del glúteo. Como señala Stavrakakis (2010), "lo real es lo que destruye, lo que disloca esta realidad fantasmática, o que muestra que esta realidad está atravesada por la falta" (p. 107). Y la película se encarga de mostrárnoslo.

Este contraste entre falta y exceso, entre castración y goce, llega a un punto climático en el enfrentamiento entre Elisabeth y Sue, de alguna manera, también, entre el síntoma y la fantasía[27]. Son dos cuerpos opuestos que luchan agresivamente, la matriz y su fruto rivalizan entre sí, aunque sin decirse una palabra: el encuentro con lo real, de ambas partes, sigue siendo indecible, no se puede verbalizar. De ahí en más, cualquier agresión se revela, ya abiertamente, como una autoagresión —un odio hacia sí misma— de la que también participamos.

Por último, el cambio de mirada se lleva más allá en la escena cumbre del filme, cuando habiendo consumido por completo —y asesinado— a Elisabeth, y confrontada con su propia descomposición, Sue decide inyectarse la sustancia nuevamente, transgrediendo una última vez las normas y generando ya no una mejor versión de sí misma, una nueva duplicidad, sino literalmente un monstruo, Elisasue, una multiplicidad inasible de ojos, carnes y bocas, acaso "un real que se presentifica como jorobas, protuberancia, saliente, exceso" (Recalcati, 2006, p. 27). Y ese real, ese monstruo indescriptible del que emergen los diversos rostros del sujeto escindido, tratando de velar su repugnancia con una máscara del póster original de Elisabeth, se presenta para la gala televisada de Año Nuevo, con público en vivo. Es ahí cuando Fargeat explota al máximo ese encuentro con lo que no queremos admitir: somos parte de ese público que observa a Elisasue con desconcierto, primero, y luego con horror agresivo, nuestros ojos son esas cámaras, esas luces, nuestros rostros reciben la sangre que brota del cuerpo deforme y agredido de Sue por el rechazo, somos Harvey, ahí sentado en primera fila, entre gozoso y asqueado. Y se nos revuelven las tripas cuando Elisasue termina como un revoltijo de tejidos desintegrados, de los que solo sobrevive una masa de carne con el rostro de Elisabeth, arrastrándose con desesperación hacia la estrella agrietada del paseo de la fama, hacia el eco del brillo perdido. No paramos de ser aguijoneados por lo real.

A pesar de las dudas momentáneas de parar la experiencia, impulsada por esa tensión entre la falta y el exceso, Elisabeth nunca renuncia al goce, a la fantasía. Su desbordamiento final, su encuentro último con lo real, retratado casi alucinatoriamente, puede ser emparentado, acaso, con una especie de mirada psicótica, concepto que Fargeat también explota en sus referencias visuales, tomadas de películas con protagonistas con elementos de psicosis (aunque diferenciados), como *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, 1960), *El resplandor* (*The Shining*. Stanley Kubrick, 1980) o *Carrie* (Brian De Palma, 1976). Aquí pensamos, con Butler (2002), que el espectro de representabilidad de lo irrepresentable, del monstruo que se nos pone delante, "es el espectro de la psicosis" (p. 113).

La *sustancia*, pues, autorreferencial como es[28], le da la vuelta al juego del placer y el displacer que ofrece la narrativa fílmica tradicional, en términos de Mulvey (1975), quien propone precisamente lo que Fargeat, creemos, contribuye a conseguir:

> Liberar la mirada de la cámara hacia su materialidad en el tiempo y el espacio, y la mirada de la audiencia hacia la dialéctica, el desapego apasionado, lo que destruye la satisfacción, el placer y el privilegio del "invitado invisible", y resalta cómo el cine ha dependido de mecanismos activos/pasivos voyeuristas. (p. 18)

[26] De "instinto escopofílico", precisa Mulvey (1975), es decir, "el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico" (p. 17).

[27] "El síntoma es un encuentro con lo real ..., la negación de lo real dentro de la fantasía solo puede ser pensada en términos de oposición, de estigmatización del síntoma. Esa es entonces la relación entre síntoma y fantasía" (Stavrakakis, 2007, p. 103).

[28] Incluso el personaje de Sparkle de algún modo puede relacionarse, al menos como premisa, con la dos veces ganadora del óscar, Jane Fonda, quien se convirtió en un ícono de los programas de aeróbicos en los años ochenta.

Fuente: Screen Rant

Con el añadido de que desenmascara un orden simbólico estructurado desde la mirada patriarcal-consumista cuando aún se sigue —seguimos— atrapado en su lenguaje, en sus códigos, en sus mandatos, en sus reglas. Como Elisabeth y Sue, no podemos escapar de lo real que se nos presenta y se nos revela como una patada en el estómago.

Foto: *La sustancia*

Referencias

Arruzza, C. (2016, 8 de marzo). *Reflexiones degeneradas: patriarcado y capitalismo [I. Benítez Romero, Trad.]*. Marxismo crítico. https://marxismocritico.com/2016/03/08/reflexiones-degeneradas-patriarcado-y-capitalismo

Baudrillard, J. (2006). *El crimen perfecto*. Anagrama. (Obra original publicada en 1995).

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.

Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Antrophos.

Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. (Obra original publicada en 1967)

Fargeat, C. (Directora). (2024). *The Substance* [*La sustancia*] [Película]. Working Title Films, A Good Story, Blacksmith Pictures.

Freud, S. (1919). Lo ominoso. En *Obras completas. Tomo XVII (1917-19)* (pp. 215-251). Amorrortu. https://es.scribd.com/doc/267364972/Lo-Ominoso-Freud

Han, B. (2010). *La sociedad del cansancio*. Herder.

Lacan, J. (1999). Los tres tiempos del Edipo. En *El seminario. Las formaciones del inconsciente* (vol. 5). Paidós.

Lipovetsky, G. (2002). *La era del vacío*. Anagrama.

Miller, J. (1990). *Recorrido de Lacan. Ocho conferencias*. Manantial.

Miller, J. (2003). *La experiencia de lo real en la cura analítica*. Planeta.

Mulvey, L. (1975, 1 de octubre). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, *16*(3), 6-18. https://academic.oup.com/screen/article-abstract/16/3/6/1603296?redirectedFrom=fulltext

Portocarrero, G. (2007, 2 de junio). *El goce como concepto eje del psicoanálisis*. LaMula. https://gonzaloportocarrero.lamula.pe/2007/06/02/el-goce-como-concepto-eje-del-psicoanalisis/gonzaloportocarrero

Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan (psicoanálisis y arte)*. Ediciones del Cifrado.

Stavrakakis, Y. (2007). *Lacan y lo político*. Prometeo.

Stavrakakis, Y. (2010). La "política de la *jouissance* consumista" y el fantasma de la publicidad. En Y. Stavrakakis (Ed.), *La izquierda lacaniana: psicoanálisis, teoría, política* (pp. 255-283). Fondo de Cultura Económica.

Ubilluz, J. C. (2018, agosto). El caso Eyvi Agreda. ¿Ideología patriarcal o patología del odio? *Revista Ideele*, (280). https://www.revistaideele.com/2020/11/06/el-caso-eyvi-agreda-ideologia-patriarcal-o-patologia-de-odio

Ubilluz, J. C. (2021). *Sobre héroes y víctimas. Ensayos para superar la memoria del conflicto armado*. Taurus.

PUBLICACIONES
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

Los trances de los cines de América Latina y el Caribe. De los años setenta al fin de siglo
Isaac León Frías
2024, 440 pp.

Protagonistas del cambio. Catorce testimonios sobre el cine peruano del siglo XXI
Ricardo Bedoya Wilson y Rodrigo Bedoya Forno
2024, 243 pp.

Elementos para una crítica del mundo digital. Medios sociales, metaversos e inteligencia artificial
Jean-Paul Lafrance
2024, 96 pp.

El cine de John Ford. La historia y la leyenda
Isaac León Frías (editor)
2024, 391 pp.

Semiótica y trabajo. Ensayos sobre el trabajo contemporáneo
Eduardo Yalán, Enrique León y Paulo Fernando Lévano (editores)
2024, 325 pp.

El cine de Jean-Luc Godard: rupturas y aperturas
Isaac León Frías (editor)
2023, 392 pp.

Mundo MezQuino. Arte semiótico filosófico
Óscar Quezada Macchiavello
Segunda edición

Del blockbuster al autorretrato. Apuntes sobre el cine de hoy
Ricardo Bedoya
2023, 898 pp.

INFORMES

Telf.(511) 437-6767, anexo 30131
fondoeditorial@ulima.edu.pe

Consulte más publicaciones en
www.ulima.edu.pe

Ventas: en las princpales librerías del país y en Libun (sede Universidad de Lima)
libun@ulima.edu.pe
Distribución: publicaciones@ulima.edu.pe

UNIVERSIDAD DE LIMA

PRÓXIMO NÚMERO: DAVID LYNCH