

MARÍA MARCOS RAMOS (Ed.)

A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO:

PELÍCULAS ESPAÑOLAS Y BRASILEÑAS PREMIADAS



Ediciones Universidad  
**Salamanca**





A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO:  
PELÍCULAS ESPAÑOLAS Y BRASILEÑAS PREMIADAS



MARÍA MARCOS RAMOS  
(Ed.)

A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO:  
PELÍCULAS ESPAÑOLAS  
Y BRASILEÑAS PREMIADAS



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

# AQUILAFUENTE, 293

©

Ediciones Universidad de Salamanca  
y los autores

“La publicación de esta obra se realiza al amparo de las actividades desarrolladas por el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca”

Motivo de cubierta: Imanol Quílez

1ª edición: septiembre, 2020

ISBN: 978-84-1311-201-5 (POD)

978-84-1311-372-2 (PDF)

978-84-1311-373-9 (ePub)

978-84-1311-374-6 (mobipocket)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0293>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eus@usal.es](mailto:eus@usal.es)

Maquetación:

Nueva Graficesa S.L.

Teléfono: 923 26 01 11

Salamanca (España)

*Realizado en UE-Made in EU*

*Todos los derechos reservados.*

*Ni la totalidad ni parte de este libro  
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de  
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas  
[www.une.es](http://www.une.es)



CEP. Servicio de Bibliotecas

A ambos lados del Atlántico : películas españolas y brasileñas premiadas / María Marcos Ramos (ed.).

—1a. edición: septiembre, 2020.— Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, [2020]

208 páginas.—(Aquilafuente ; 293)

Incluye referencias bibliográficas

Textos es español y portugués

1. Productores y directores de cine-España. 2 Productores y directores de cine-Brasil.
3. Cine-España-Historia-Siglo 21o. 4. Cine-Brasil-Historia-Siglo 21o. I. Marcos Ramos, María, editor, autor.

791.633-051(460)

791.633-051(81)

791(460)20”

791(81)20”

# Índice

INTRODUCCIÓN.....	9
-------------------	---

## PARTE I: PREMIOS GOYA

Quando un acontecimiento musical inspira una película: <i>Vivir es fácil con los ojos cerrados</i> (David Trueba, 2013) VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ.....	17
<i>La isla mínima</i> : el diálogo entre la fotografía aérea y el cine MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO Y RAMÓN CRUZ ALCÁZAR .....	33
Cómo enfrentarse a la muerte (o a la vida). Análisis de <i>Truman</i> de Cesc Gay MARÍA MARCOS RAMOS.....	53
El guion en <i>Tarde para la ira</i> PEDRO SANGRO COLÓN .....	71
<i>La librería</i> de Isabel Coixet: el uso de los objetos de lectura como elementos unificadores del relato cinematográfico CARMEN SÁEZ GONZÁLEZ.....	93

## PARTE II: GRANDE PRÊMIO DO CINEMA BRASILEIRO

<i>Gonzaga</i> , de padre a hijo: memoria y recuerdo audiovisual a través de la imagen del hambre JAVIER ACEVEDO NIETO.....	111
Sobre <i>Faroestes e Caboclos</i> : vozes polifônicas e espacialidade polarizada na canção (1979) e no filme (2013) LINDA CATARINA GUALDA.....	127
<i>O Lobo Atrás da Porta</i> : contradições e ambiguidades do filme-médio no cinema brasileiro contemporâneo RAUL ARTHUSO .....	151



Arquitetura do poder, da opressão, da transgressão e do acolhimento: uma leitura de <i>Que horas ela volta?</i> de Anna Muylaert JOSMAR DE OLIVEIRA REYES.....	167
Memoria y resistencia en <i>Aquarius</i> y <i>Quarenta Dias</i> RICARDO GAIOTTO DE MORAES .....	185
AUTORES.....	203

# A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO: PELÍCULAS ESPAÑOLAS Y BRASILEÑAS PREMIADAS

MARÍA MARCOS RAMOS  
*Universidad de Salamanca*

## INTRODUCCIÓN

EN EL AÑO 2018 SE PUBLICÓ EL LIBRO *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (Andavira, 2018) en el que se recogían diez contribuciones en las que se estudiaba la trayectoria de los directores que entre los años 2010 y 2014 fueron reconocidos con el más importante galardón de la cinematografía de sus países. Así, la primera parte del libro se centraba en la obra de Agustí Villaronga, Enrique Urbizu, Juan Antonio Bayona, David Trueba y Alberto Rodríguez, que recibieron el Premio Goya al mejor director durante ese periodo, mientras que la segunda estaba dedicada a Anna Muylaert, José Padilha, Selton Mello, Breno Silveira y Rene Sampaio, quienes obtuvieron el Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Gracias al análisis de sus películas, y de la evolución de su recorrido como directores, el libro ofrecía un estado de la cuestión heterogéneo y actual de la filmografía de España y Brasil en el que había cabida para diversos géneros, temáticas y tendencias, así como para diferentes modos de mostrar y narrar las realidades de los dos países.

*A ambos lados del Atlántico: películas españolas y brasileñas premiadas* pretende continuar con el trabajo comenzado en ese libro, ampliando el corpus de estudio y añadiendo más nombres relevantes para la filmografía española y brasileña. El objetivo, por tanto, no difiere mucho del que se planteó con la monografía precedente que no era otro que la necesidad de estudiar de manera profunda la obra de cineastas españoles y brasileños reconocidos por la academia cinematográfica de sus respectivos países. En este caso ha sido objeto de estudio las películas reconocidas como mejor película en los Premios

Goya<sup>1</sup> y en los Grande Prêmio do Cinema Brasileiro<sup>2</sup> entre el 2010 y el 2013. Cada investigador, proveniente de diferentes centros de estudios y disciplinas se ha encargado de analizar en cada uno de los capítulos que componen esta monografía una de las películas galardonadas por los académicos de ambos países: España y Brasil.

El propósito de este libro es el de continuar con lo iniciado en el año 2018 con *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* y es el de ser leído y/o consultado de forma aislada, en función del interés de estudio que cada uno de los lectores que se acerque a él tenga o también puede ser trabajado de manera conjunta, analizando de manera comparativa año a año lo que se premia en España y lo que se premia en Brasil o la evolución de las películas premiadas en cada uno de los país, pues como afirma Caparrós (2007: 25), «el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época». En cierta manera, cine y representación de la realidad pueden llegar a ser dos palabras sinónimas en la medida en la que el cine puede encarnar la realidad que muestra, el aquí y el ahora. Pero es tan importante el qué se representa cómo el modo en el que se representa, es decir, la perspectiva y posición que se ofrece de un tema. Resulta, por tanto, fundamental, analizar el modo en que una sociedad es mostrada en el cine para poder comprender, como si de un documento histórico se tratase, la sociedad real de la que es imagen. Esta es, sin duda, la máxima intención de este libro que nace como manual de consulta y de referencia para los investigadores. Es por este motivo, para ofrecer un crisol de miradas y de perspectivas, por el que las películas son estudiadas desde diferentes perspectivas, temáticas y metodologías, haciendo más completo el análisis del conjunto. No solo es analizado el cine como un objeto en sí mismo sino también diferentes disciplinas como son la música, la fotografía, la puesta en escena, etc. que hacen de él un arte más complejo y único.

Así, los diez capítulos que contiene este libro investigan la filmografía de diez películas diferentes –cinco españolas y cinco brasileñas– lo que permitirá al lector descubrir directores y filmes que quizá no conocía, muchas veces fruto de la industria que acelera la vida y muerte de un producto, y relaciones entre autores que quizá desconocía. La primera parte del libro está dedicada a los directores ganadores de los Premios Goya y la segunda a los Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

Abre la monografía el capítulo que la profesora de la Universidad de Castilla La Mancha, Virginia Sánchez Rodríguez, dedica a la película *Vivir es fácil con los ojos cer-*

<sup>1</sup> La relación de las ganadoras en los premios Goya como mejor película desde el año 2013 son: *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (David Trueba, 2013); *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014); *Truman*, (Cesc Gay, 2015); *Tarde para la ira*, (Raúl Arévalo, 2016); y, *La librería* (Isabel Coixet, 2017).

<sup>2</sup> La relación de las películas ganadoras en los Grande Prêmio do Cinema Brasileiro desde el año 2013 son: *Gonzaga, de Pai pra Filho* (Breno Silveira, 2013); *Faroeste Caboclo* (Rene Sampaio, 2014); *O Lobo atrás da Porta* (Fernando Coimbra, 2015); *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2016); y, *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2017).

*rados* de David Trueba centrándose, especialmente, en el papel que cumple la música en la película y también en la España de 1966. La predilección de David Trueba por la música no es algo novedoso en esta película pues en todos sus trabajos, tanto filmicos como literarios, la música está presente, sin embargo, en este filme no solo el título hace referencia a una canción de The Beatles sino también la trama de la película gira en torno a la música, a su poder para transformarlo todo. En el trabajo de Virginia Sánchez Rodríguez es analizada esta disciplina artística y su utilización creativa y artística por parte de David Trueba.

La película *La isla mínima* de Alberto Rodríguez es estudiada por María Antonia Blanco Arroyo y Ramón Cruz Alcázar de la Universidad de Sevilla centrándose en el papel que cumple la fotografía aérea en la película. El artículo, elaborado con un carácter transdisciplinar, realiza un recorrido literario y artístico a partir de las imágenes fractales de las Marismas del Guadalquivir del fotógrafo Héctor Garrido. Cine y fotografía son dos campos que dialogan a la perfección en esta película según el análisis realizado por los profesores sevillanos y que además le sirvió a Alex Catalán, el director de fotografía de la cinta y habitual en el cine de Alberto Rodríguez, a llevarse el Goya a mejor fotografía. No se debe olvidar la deuda que el cine tiene con la fotografía, pues su origen está en el movimiento continuo de imágenes fijas. En este artículo se va más allá de esta deuda y se analiza la fotografía fractal, más ligado a las ciencias que al arte en su origen, pero que ha ido ganando peso en el mundo del arte, pero sobre todo, las fotografías fractales cuestionan la veracidad de la realidad. ¿Es menos real por estar hechas con números? Este cuestionamiento también es aplicable al cine. ¿Es menos real por restituir la realidad con la puesta en escena? Los profesores María Antonia Blanco Arroyo y Ramón Cruz Alcázar se cuestionan estos temas en su artículo a partir del análisis de *La isla mínima*.

Cómo el ser humano se enfrenta a la muerte o a la vida es el tema central del artículo de la profesora María Marcos Ramos y también de la película *Truman* de Cesc Gay. La docente e investigadora de la Universidad de Salamanca estudia la película del director barcelonés y los temas que en ella se tratan como la muerte digna, el suicidio asistido, el cáncer, etc., temas tabús en la sociedad contemporánea y poco retratados en el cine a pesar de formar parte de la vida: se nace y se muere. Según la autora, el cine se ha ocupado menos de este tema que la literatura por el modo en que se consumen ambas artes: la literatura se hace en soledad, lo que permite una mayor introspección, frente al cine que se hace de un modo colectivo, generalmente, lo que lo convierte el consumo en colectivo. *Truman* hace de la muerte un tema colectivo al llevarla al cine pero también al hacerla tema central de su argumento.

El profesor de la Universidad Pontificia de Salamanca y director del Máster de Guión que se imparte en dicha institución, Pedro Sangro Colón, analiza el guion de la película *Tarde para la ira* de Raúl Arévalo desde dos perspectivas que se complementan, como herramienta de trabajo y como elemento con el que poder deconstrucción la narrativa de la historia. En este caso no es objeto de análisis el filme como producto final terminado sino el guion del que parte, por tanto, es más un estudio del origen que del fin lo que

resulta, sin duda, novedoso para el lector ya que los estudios fílmicos suelen estar dedicados a analizar el resultado final, es decir, la película que es más que un guion escrito, pues como indica el propio Pedro Sangro en su artículo «el guion no es lo mismo que la película a la que da lugar en pantalla».

Cierra esta primera parte dedicado a las películas premiadas con un Goya el artículo de Carmen Sáez González que analiza *La librería* de Isabel Coixet, una película que gira en torno a los libros, que parte de una adaptación cinematográfica y que incluso lleva por título el lugar en el que se venden los libros. Por tanto, el artículo de la profesora de la Universidad de Salamanca centra su análisis no solo en la película sino también en el uso de los objetos de lectura como elementos unificadores del relato cinematográfico y en el panorama literario de mediados del siglo XX repasando la literatura generada en la época victoriana. Los libros son fundamentales en el filme, pues nace de ellos, por lo que también son imprescindibles en un artículo académico dedicado a analizar la película de Coixet. No se debe olvidar que el cine está asociado desde sus orígenes a la literatura, se teoriza a partir de ella –sirva de ejemplo que los nombres que reciben los géneros cinematográficos son literarios con anterioridad–, y su origen es la palabra acompañada por la imagen.

«*Gonzaga, de padre a hijo: memoria y recuerdo audiovisual a través de la imagen del hambre*» realizado por Javier Acevedo Nieto es el artículo que abre la parte de los Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. En este capítulo se analiza la evolución de la estética del hambre en el cine brasileño, caracterizado por el hambre, la pobreza y la auto superación, en la película del director Breno Silveira cuya fuente de inspiración ha sido uno de los grandes nombres de la cinematografía brasileña como fue Gauber Rocha. En el artículo se pone de relieve, además de analizar la película premiada, la importancia de Breno Silveira en el panorama cinematográfico brasileño al haber consolidado un estilo en el que se aúnan las diferentes realidades de Brasil. La historia, la memoria, la reconstrucción del relato forman parte del cine de Silveira y en especial de esta película, tal y como estudia Javier Acevedo Nieto.

El artículo de Linda Catarina Gualda, de Brasil, analiza la relación entre el cine y demás expresiones artísticas en la película de René Sampaio *Faroeste Caboclo*. Se han investigado en numerosas ocasiones y desde diferentes perspectivas las relaciones entre cine y literatura, sin embargo ha sido objeto de estudio en menos ocasiones las relaciones entre las canciones escritas, es decir, la letra y el cine, aspecto que ha sido reivindicado en numerosas ocasiones por los compositores y que fue reconocido por la otorgación del Premio Nobel de Literatura al cantante Bon Dylan en el año 2017 «por haber creado nuevas expresiones poéticas dentro de la gran tradición de la canción estadounidense», tal y como indicó la academia sueca. En el artículo de Linda Catarina Gualda se reivindica la importancia de la letra de la canción *Faroeste Caboclo* de Renato Russo (1979) y su traslación intersemiótica a la película homonónima de René Sampaio (2013). No solo es analizado este aspecto, sino que también lo son la utilización que de los enfoques narrativos y del espacio hace el director de la película.

«*O Lobo Atrás da Porta: contradições e ambiguidades do filme-médio no cinema brasileiro contemporâneo*» es el título del artículo de Raul Arthuso, investigador de la Universidade de São Paulo en el que se analiza la primera película del cineasta brasileño Fernando Coimbra *O Lobo Atrás da Porta*. La película, que tuvo una gran acogida comercialmente, aúna comercialidad y cine de autor, aspectos que Raul Arthuso analiza en su artículo. Según Arthuso, a pesar de la buena acogida de la película por parte de público y por el reconocimiento de los académicos de Brasil que la premiaron como mejor película, si se analiza desde una perspectiva más ligada al cine de autor, del que es deudor su director, se entra en contradicciones pues cine de masas y cine de autor son dos posiciones enfrentadas que nada tienen en común. El análisis que realiza Raul Arthuso de la película gira en torno a esta perspectiva y ayuda a confrontar, al ponerlo en relación con una película concreta, dos perspectivas del modo de hacer cine.

El profesor de la universidad de Unisinos en Brasil, Josmar de Oliveira Reyes, analiza la última película de la directora Anna Muylaert, *Que horas ela volta?*. El análisis de la película se basa en tres aspectos, como son la arquitectura, la sociedad y los lugares-no lugares para realizar un estudio en clave femenina y feminista, tal y como realiza la directora Anna Muylaert su filme. Una película que gira en torno a un tema muy actual y de absoluta relevancia cuyo análisis resulta revelador para poder entender no solo el cine de Muylaert sino también el mundo actual, en el que las mujeres irrumpen en las narrativas, no solo como creadoras sino también como protagonistas de las historias, para romper los paradigmas sociales impuestos por la sociedad. Unos paradigmas tradicionales, patriarcales y machistas que son cuestionados en la película de Anna Muylaert a través de su mirada de la realidad de las mujeres brasileñas.

Cierra el libro el artículo titulado «Memoria y resistencia en *Aquarius* y *Quarenta Dias*» realizado por el profesor de Universidade Federal de Santa Catarina Ricardo Gaiotto de Moraes. En él se analiza el valor que tienen ambas películas como documentos de resistencia y oposición al autoritarismo que está calando en la sociedad brasileña. Sus protagonistas, en las que nos podemos ver reflajadas, se resisten a lo que marcan las normas sociales y se erigen en «armas» de resistencia. Además de realizar un análisis comparativo entre ambas películas y también entre el libro que da origen a una de ellas, el autor investiga las referencias a la composición ficcional de la memoria y los archivos personales y la relación de los personajes con los lugares y sus memorias.

No me queda más que agradecer el enorme trabajo que todos los autores han hecho para hacer posible este libro de cine y sobre cine, un arte que nos ayuda a comprender mejor el mundo. Quiero aprovechar para agradecer también al Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca y a todo su personal por la ayuda prestada para poder realizar este proyecto en forma de libro. Disfruten y aprendan, como yo lo he hecho, y gracias por tenerlo en sus manos.



# PREMIOS GOYA





# CUANDO UN ACONTECIMIENTO MUSICAL INSPIRA UNA PELÍCULA: *VIVIR ES FÁCIL* CON LOS OJOS CERRADOS (DAVID TRUEBA, 2013)

VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ  
*Universidad de Castilla-La Mancha*  
*Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)*  
*Unidad Asociada al CSIC*

«Hay canciones de los Beatles que quedarán para siempre, porque tocan a la gente, porque son alegres y melancólicas. ¿Sabes por qué? Porque la vida es alegre y melancólica».

*Vivir es fácil con los ojos cerrados* (David Trueba, 2013).

## RESUMEN

La película *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (David Trueba, 2013) no solo destaca por haber sido la gran triunfadora en la XXVIII edición de los Premios Goya del año 2014, sino por narrar una historia inspirada en hechos reales que, contextualizada en la España de 1966, también se caracteriza por el protagonismo de la música. Si bien es cierto que la cinta cuenta con una gran presencia musical desde la perspectiva incidental, gracias a la composición de Pat Metheny que recibió el Goya a la Mejor Música Original, lo cierto es que las canciones de Los Beatles se convierten en las grandes protagonistas de la cinta y en el punto de partida de esta historia. De acuerdo con esta circunstancia, en este trabajo ofrecemos un estudio de su Banda Sonora Musical, atendiendo igualmente a la música original y a los testimonios preexistentes integrados en el *film*.

Palabras clave: *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, *David Trueba*, *Los Beatles*, *Banda Sonora Musical*, *músicas populares urbanas*.

## ABSTRACT

*Living is easy with eyes closed* (David Trueba, 2013) is a film that not only stands out for being the great winner in the XXVIII edition of the Goya Awards of 2014, but for telling a

story inspired by real events that, contextualized in the Spain of 1966, is also characterized by the prominence of music. Besides that the film has a great musical presence from the incidental perspective, thanks to the composition of Pat Metheny, who received the Goya for Best Original Music, The Beatles's songs become the main protagonists of the movie and the starting point of this story. According to this circumstance, in this work we offer a study of Musical Soundtrack, also attending to the original music and the preexisting testimonies integrated in the film.

Keywords: Living is easy with eyes closed, *David Trueba*, *The Beatles*, *Film Music*, *Popular Music*.

## 1. LA PELÍCULA

**V**IVIR ES FÁCIL CON LOS OJOS CERRADOS es un *film* del año 2013 dirigido por David Trueba inspirado en la historia real del profesor Juan Carrión (1924-2017). En concreto, todo transcurre en torno al viaje que Antonio (Javier Cámara), un profesor de inglés, realiza hasta Almería en el año 1966 para reunirse con John Lennon (1940-1980), que estaba rodando en España la película *How I Won the War* (Richard Lester, 1967). Ahora bien, el interés de este maestro por conocer a quien fue el líder de Los Beatles no solamente tiene que ver con su admiración, pues, además, éste pretende convencer a John Lennon de los beneficios de la inclusión de las letras de las canciones junto a los discos. Y es que, al igual que el profesor Carrión, el personaje cinematográfico al que da vida Javier Cámara utiliza las canciones del grupo musical como herramienta de aprendizaje de la lengua inglesa, un instrumento metodológico ciertamente avanzado en la época, en la que predominaba el desarrollo de las habilidades escritas por encima de las orales.

En cuanto al género, la película es una *road movie*. Durante el camino hasta Almería, Antonio se encuentra con Belén (Natalia de Molina) y Juanjo (Francesc Colomer), dos jóvenes a quienes recoge y con quienes comparte el camino hasta el rodaje. En ese sentido, y aunque no se trata del objetivo de este trabajo, cabe destacar el papel clave que el profesor desempeña para ayudar y orientar a los jóvenes en la búsqueda de su propio camino en la vida durante las vivencias compartidas en el trayecto, unos personajes que, aún siendo anónimos, pueden ilustrar las preocupaciones de los adolescentes y jóvenes de la época, como señala María Pilar Rodríguez (2018: 104):

A través de la construcción de estas historias pequeñas, la película muestra a tres seres que anhelan libertad; que aspiran a librarse de las ataduras que encadenan a los tres personajes a situaciones que no llegan a ser extremas ni excesivamente dramáticas, pero que dejan ver un contexto político y social. La tendencia a explicar las grandes historias a partir de personajes anónimos, ocultos en una experiencia vital que no se traslada a los medios de comunicación pero que va tejiendo la vida social de un país constituye uno de los principios constantes en el cine de Trueba, y el propio director alude explícitamente a ello al explicar el éxito en los Goya: afirma que la película «transpira ganas de vivir, honestidad y gente que hace un país pero que nunca sale en ningún lado» (Anon, 2014).

Los personajes desarrollan su existir en la España de 1966, pleno contexto desarrollista (1959-1975), una época recreada con verismo<sup>1</sup>. Desde la llegada de Eisenhower en 1959, el país de Cervantes observó cierta recuperación económica –principalmente gracias a la implantación de determinados Planes de Desarrollo basados en los incentivos fiscales y en ayudas estatales–, ciertos avances legislativos, la modernización de algunas pautas de relación social y la eclosión de nuevas propuestas culturales y de ocio, siempre teniendo en cuenta el aire dictatorial que aún se respiraba. A pesar de ello, hemos de recordar que en los años sesenta no existía una homogeneización de estas novedades en todo el país, pues, frente a las grandes ciudades, el medio rural y las ciudades provincianas aún continuaban más apegadas a la tradición, normalmente fruto de la escasez de recursos y del peso de la tradición. Desde una perspectiva histórica y social, la película funciona como un espejo de esas dos tendencias sociales de la época, tal como expone María Marcos Ramos (2017: 888-889):

Gracias a las vivencias de estos personajes y del viaje que realizan Trueba nos muestra algunos aspectos de la sociedad franquista de finales de los años 60. Una sociedad más liberal gracias a los cambios que se produjeron en los años 60, gracias a la bonanza económica y a la «relajación» paulatina que experimentaba el franquismo. Los personajes principales de la película reproducen estos cambios sociales y estructurales mientras que los que viven en esa Almería de los años siguen siendo el reflejo de una sociedad poco avanzada y anclada en las viejas formas sociales, una España pobre y sin esperanza de prosperar. Nos muestra, por tanto, Trueba las dos Españas: la que quiere vivir mirando hacia el futuro con optimismo, sabiendo que lo que vendrá será mejor o aquella que continúa viviendo con los ojos cerrados.

Sobre el origen de la cinta, Marcos Ramos señala, de forma pormenorizada y aludiendo al testimonio de David Trueba, que, aunque la idea de investigar sobre Almería surgió de forma casual en la casa de un amigo, el conocimiento de la figura del profesor Juan Carrión y su encuentro real con el vocalista de Los Beatles en Almería fue determinante para el comienzo del proyecto audiovisual (2017: 886-887). A partir de ahí, desde la ficción, Trueba –que se ocupó de la dirección y del guion– concibe una historia centrada en los avatares y el trayecto del protagonista del *film*, el personaje de Antonio, hasta que logra reunirse con John Lennon en Almería, acompañado por unos improvisados y jóvenes acompañantes. Es así como el punto de partida y el nexo audiovisual se basan en un hecho real de carácter musical: la estancia de Lennon en España y su encuentro con el citado profesor.

En el *film* se pueden apreciar algunos de los rasgos característicos de la filmografía de Trueba, expuestos en profundidad por Rodríguez a través del análisis de sus películas de ficción:

<sup>1</sup> Para una mayor profundización sobre el contexto histórico de la película, véase Deveny (2016: 157-172).

Se observan en esta película algunos de los motivos y elementos constantes del cine de Trueba. En este caso, el retrato de una época se articula de modo admirable a través de la unión de tres personajes muy diferentes entre sí, cuyo encuentro casual e improbable da lugar a una trama en la que los últimos años del franquismo dejan su huella (2018: 103-104).

Sobre la acogida de la película, y frente al escaso recibimiento de sus obras previas al objeto de estudio que nos ocupa (Rodríguez, 2018: 88), *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, que es el noveno largometraje del cineasta, fue la cinta triunfadora de la XXVIII Ceremonia de los Premios Goya del año 2014, logrando alzarse con 6 estatuillas: Mejor Película, Mejor Actor Protagonista (Javier Cámara), Mejor Actriz Revelación (Natalia de Molina), Mejor Dirección (David Trueba), Mejor Guion Original (David Trueba) y Mejor Música Original (Pat Metheny). También recibió la distinción a la Mejor Película, Mejor Actriz Revelación y Mejor Guion Original en las Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos de 2014, lo que denota la gran acogida por parte de las instituciones fílmicas profesionales.

Ahora bien, el enfoque prioritario de este trabajo tiene que ver con la música, no solo por su elevada calidad en lo que respecta al aspecto incidental sino porque es el punto de partida del proyecto y de la trama, por no hablar de que, además, durante toda la muestra, esta disciplina artística es utilizada de una forma creativa y estética con un gran protagonismo. Conviene destacar que, en general, el componente artístico cuenta con una visibilidad fundamental en la cinta, y en el resto de la filmografía de Trueba (Rodríguez, 2018: 88), algo que es un reflejo de los intereses y de la interdisciplinar labor profesional del cineasta (Bueres, 1996: 19-23). En concreto, el arte musical es aquel que cobra un protagonismo mayor en el título que nos ocupa, a pesar de que las manifestaciones visuales también cuentan con representación a través de la inserción, al comienzo, de fragmentos de imágenes históricas relativas a la presencia de John Lennon en el rodaje de Almería, algo que también aparece, por ejemplo, en *Soldados de Salamina* con la inserción de fotogramas de películas y fotografías en blanco y negro (Anderson, 2016: 152-167).

En un primer momento, podríamos pensar que *Vivir es fácil con los ojos cerrados* podría tratarse de una película musical, o de una película sobre los Beatles, porque el título remite a uno de los versos de «Strawberry Fields Forever» y porque, más allá del citado tema, las canciones de los Beatles ocupan un lugar prioritario. Sin embargo, se trata de una película en la que estos vestigios del conjunto británico funcionan como marcadores culturales respecto del imaginario musical de la población española de a pie y, además, el mensaje de las canciones se integra en una cinta en la que la música original, inserta de forma incidental, funciona como hilo conductor de una historia que se vertebra en torno a la estancia de John Lennon en España en 1966.

## 2. LA MÚSICA ORIGINAL DE *VIVIR ES FÁCIL CON LOS OJOS CERRADOS*

Además de la visibilidad de Los Beatles y de algunos de sus temas más recordados —de los que hablaremos más adelante—, la disciplina musical cuenta con presencia en la cinta desde la perspectiva incidental ya desde el comienzo, a través de una partitura original que funciona como elemento vertebrador, capaz de unir todos los acontecimientos de la película. David Trueba encargó la composición original al músico estadounidense Pat Metheny (1954), uno de los guitarristas de *jazz* más reconocidos del panorama internacional<sup>2</sup>.

Desde el punto de vista performativo, el músico ha acaparado un lugar visible como solista y como parte de diversas agrupaciones jazzísticas, como el Pat Metheny Group, del que es líder desde 1977 y hasta la actualidad. También ha grabado numerosos discos<sup>3</sup> y ha sido distinguido con célebres galardones<sup>4</sup>, entre los que destacan 20 premios Grammy y 3 Golden Records. Desde la perspectiva docente, conviene señalar que Metheny se convirtió en el profesor de guitarra más joven de la historia del Berklee College of Music cuando, con 19 años, comenzó a formar parte de la plantilla de profesores de esta institución, donde también fue embestido como Doctor Honoris Causa en 1996, y también ha desempeñado su labor docente en otras instituciones importantes de todo el mundo. Es, además, el creador de un método de calentamiento musical (Metheny, 2011).

Asimismo, desde los años ochenta ha participado en los medios audiovisuales, no solo como intérprete de los solos de guitarra de la Banda Sonora Musical de *Under fire* (Roger Spottiswoode, 1983), escrita por Jerry Goldsmith (1929-2004), sino también como compositor. Metheny es el autor de la música de los largometrajes *Twice in a Lifetime* (Bud Yorkin, 1985), *The Falcon And The Snowman* (John Schlesinger, 1985) —en ésta última, en colaboración con el pianista Lyle Mays (1953)—, *The Little Sister* (Jan Egleson, 1986), *Passaggio Per Il Paradiso* (Antonio Baiocco, 1998), *A Map Of The World* (Scott Elliott, 1999) y *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, en todos los casos ocupándose también de la interpretación guitarrística.

En lo que respecta a la música incidental de *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, se trata de una composición original para guitarra, cuya parte performativa también fue abordada por el músico en la grabación. Cabe señalar que, en algunos bloques musicales, el guitarrista aparece acompañado al bajo por Charlie Haden (1937-2014), con quien Metheny había formado un dúo en el año 1997 y con quien había grabado previamente el disco *Beyond the Missouri Sky*, con influencias del *gospel* y de la música *country*. El hecho de que la guitarra sea el instrumento principal, casi el único, de la música incidental

<sup>2</sup> Para una mayor profundización sobre Metheny y el modo en que comprende la música, véase Niles, 2009.

<sup>3</sup> Una de sus vinculaciones discográficas más destacadas fue con el sello ECM en las décadas de 1970 y 1980. Véase Cooke, 2017.

<sup>4</sup> Fuente: <<http://www.patmetheny.com/awards/>> (fecha de consulta: 15-09-2019).

habla de la españolización de la historia a través de este instrumento, que es presentado como un tópico sonoro de la España que John Lennon se encuentra, algo que podría sorprender si tenemos en cuenta que, a pesar de su asociación prototípica, el origen del instrumento se sitúa fuera del contexto occidental<sup>5</sup>.

Desde el punto de vista estilístico, la partitura incidental para *Vivir es fácil con los ojos cerrados* es una composición ecléctica caracterizada por la sencillez, que entronca con el minimalismo y con el *jazz*, especialmente en torno a la libertad melódica y armónica propia de este último estilo. El compositor opta, de forma mayoritaria, por el empleo de armonías sencillas con un predominio tonal en una historia ciertamente amable, lo que incide en la inserción empática de la música, aunque en algunos puntos del metraje las armonías son más turbias, incluyendo leves disonancias en aquellos momentos argumentales de mayor tensión, logrando incrementar la función expresiva a partir de sentimientos de desasosiego puntuales. Aunque se incluyen ciertos pasajes con referencias flamencas y jazzísticas, el resultado compositivo significa una propuesta neutra que, en ocasiones, casi evoca un efecto audiovisual de *western*, especialmente cuando la Banda Sonora Musical acompaña las escenas rodadas en la provincia de Almería, con sus paisajes desérticos.

Cabe decir que la música original de Metheny siempre se integra de forma no diegética, con intervenciones sincrónicas y estéticas y con una funcionalidad expresiva. Además, la música incidental, caracterizada por esa sencillez y ese carácter improvisatorio propio de su legado (Cooke, 2017: 4), actúa como hilo conductor de una historia en la que predomina el vacío: la historia gira en torno a tres personajes, cuyo camino fluye por carreteras vacías hasta una población de la provincia de Almería apartada y con pocos vecinos, con un único bar, por no hablar de que los protagonistas entran en contacto con pocas personas. Por su parte, la música tampoco llena el espacio sonoro de acuerdo con su carácter minimalista, ni en lo relativo a la composición ni en cuanto a la instrumentación, porque se trata, como hemos apuntado, de música eminentemente solista, únicamente acompañada por la presencia puntual del bajo.

Ahora bien, más allá del gran trabajo musical de Pat Metheny en lo relativo a la música incidental, una película que lleva un verso de una canción de los Beatles como título, como podemos imaginar, utiliza algunas canciones del grupo como parte de su ambientación. Esto puede comprobarse al analizar las canciones integradas de forma diegética, bien por su presencia sonora, bien por la mención de sus títulos o letras.

<sup>5</sup> Algunos teóricos afirman que la guitarra proviene de la *kithara*, instrumento propio de Oriente Medio que fue importado a Europa por los griegos, mientras que otros señalan que su origen primitivo se encuentra en instrumentos árabes (Ramos Altamira, 2013).

### 3. LA INFLUENCIA DE LOS BEATLES EN *VIVIR ES FÁCIL CON LOS OJOS CERRADOS*

#### 3.1. LOS BEATLES Y ESPAÑA

De la misma forma que la estancia de John Lennon determina el origen de la película, Los Beatles ocupan un protagonismo fundamental durante el metraje, un reflejo del éxito que estaban cosechando en toda Europa y de la popularidad que también empezaban a alcanzar en la España de 1966, contexto de la película. Esa buena acogida española se observa ya durante los primeros segundos de la cinta, pues ésta comienza con algunos fragmentos audiovisuales históricos, procedentes de un documental extranjero, que señalan que John Lennon se encuentra en Almería rodando una película y también se indica que, previamente, Los Beatles ya habían ofrecido 2 conciertos en España los días 2 y 3 de julio de 1965, consecuencia del impacto mundial obtenido, en parte gracias a la novedad de sus propuestas musicales y estéticas:

A través de su música, Los Beatles supieron transmitir una imagen de frescura y relativa elegancia que se mofaba de la imagen de ostentación y lujo de la que hacían gala la mayoría de artistas famosos en aquellos años. Gracias al elegante aspecto de su indumentaria y a los cuidados arreglos musicales, Los Beatles cautivaron rápidamente a toda Europa (González Mozos, 2018: 234).

En lo relativo a sus conciertos españoles, Los Beatles llegaron a Madrid el día 1 de julio de 1965, como parte de una gira europea que previamente había contado con la presencia del grupo en Italia y Francia. El recital en la capital de España tuvo lugar al día siguiente, el 2 de julio, en la plaza de toros de Las Ventas, y estuvo presentado por Torrebruno. A modo de teloneros, actuaron conjuntos como Juan Cano y su gran orquesta, The Rustiks, Martin's Brothers, Trinidad Steel Band, Michel, Freddie David, Beat Chics, The Modern Four y Los Pekenikes (Servimedia, 2015). Posteriormente, Los Beatles ofrecieron su actuación, formada por la interpretación de 12 temas musicales y 40 minutos de duración, una presencia ciertamente breve en comparación con el formato de conciertos de la actualidad.

Respecto a la recepción del conjunto británico, los testimonios resultan contradictorios, pues, mientras el NO-DO habla de una acogida un tanto fría por parte del público madrileño, el parecer y las entrevistas de algunos de los asistentes allí congregados en el concierto del día 2 de julio dibujan un ambiente mucho más concurrido y multitudinario<sup>6</sup>. Eso sí, a pesar de haberse vendido todas las localidades, lo cierto es que la plaza de toros de Las Ventas no se llenó, probablemente debido al control policial que rodeaba el evento:

<sup>6</sup> Véanse al respecto los testimonios de los que se hace eco María Isabel García Acosta en su Trabajo Fin de Máster titulado *Imagen y recepción de Los Beatles en la España franquista. Una mirada analítica de su visita y del revuelo musical que crearon en nuestro país* (2011).



En Madrid no salió del todo rentable el espectáculo porque se había llenado la mitad de la capacidad de la plaza de toros. Irónicamente, para el grupo estos conciertos fueron considerados un éxito ya que se vendieron todas las entradas. En el caso de Las Ventas, únicamente pudo acceder una cuarta parte de los que compraron su billete. No sólo por el excesivo precio de las entradas que rondaban entre las 75 y 450 pesetas, suponiendo un buen gasto en aquellos tiempos, sino por el control policial que hubo en el acceso al coso taurino (García Acosta, 2011: 56).

Por el contrario, el concierto ofrecido en Barcelona el 3 de julio, en la plaza de toros de La Monumental, estuvo abarrotado, contando también con la presentación de Torrebruno y la actuación de teloneros como Los Shakers y los Sírex. Posteriormente, John Lennon, Paul McCartney, George Harrison y Ringo Starr interpretaron el mismo repertorio que en Madrid, que se hizo igualmente corto a los allí congregados.

Ahora bien, la presencia de Los Beatles en España no solo significó un acontecimiento musical, sino que, desde una mirada etnomusicológica, se puede comprender como un símbolo social, teniendo en cuenta el contexto dictatorial del país:

La visita a España del grupo británico *Los Beatles* en julio de 1965 para actuar en Madrid y Barcelona es vista hoy día como un momento trascendental dentro del universo musical *pop-rock* español, símbolo y reflejo del aperturismo cultural y político que la sociedad española comenzaba a reclamar y a protagonizar en aquellos momentos (González Mozos, 2018: 361).

Tal como fue expuesto anteriormente, la España a la que llegan los Beatles se encontraba, desde el punto de vista sociopolítico, en pleno desarrollismo. La presencia de la agrupación inglesa refleja ese aperturismo que se estaba viviendo desde los años cincuenta, ya superado el período de aislamiento internacional de décadas previas. Desde el punto de vista musical, dicho aperturismo se puede constatar con la asimilación de nuevas músicas gracias a la llegada de discos de artistas internacionales y, posteriormente, a las actuaciones en suelo patrio de esos conjuntos foráneos, como sucedió en el caso de Los Beatles:

El aperturismo y la renovación sociopolítica que se inició en los años cincuenta y que llegó a su máxima visibilidad durante el Desarrollismo, dentro de los límites propios de un régimen dictatorial, coincidió con un proceso de transformación sonora en el país, que observó la recepción de músicas urbanas procedentes del extranjero, que convivieron con otros estilos, se transformaron y se afianzaron en España, especialmente durante la década de los años sesenta. Es así como el aperturismo propició la llegada de nuevos sonidos en forma de discos de vinilo y de visitas de artistas internacionales, hechos que condicionaron la música que se hacía en España a partir de la importación, la popularización de músicas foráneas, la reflexión y la inspiración a partir de esos modelos en la composición propiamente hispana (Sánchez Rodríguez, 2016: 16).

Así, conviene señalar que en la cronología del desarrollismo, y también en el contexto de la llegada de Los Beatles a nuestro país (1965) y del rodaje de Lennon en Almería

(1966), el panorama musical en suelo patrio se caracterizaba por la heterogeneidad: junto con la visibilidad de las músicas populares de carácter tradicional —con especial visibilidad institucional gracias a los grupos de Coros y Danzas de España— y aquellas urbanas de corte hispano —especialmente en torno a coplas, pasodobles y otros géneros ligeros—, también comenzaban a llegar estos sonidos que procedían de América y de Europa, calando en la población e inspirando a artistas patrios. En relación con los protagonistas musicales de *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, Los Beatles, estos no solo se instalaron entre la juventud de la época a través de sus canciones, que comenzaron a hacerse populares, sino que la agrupación se convirtió, como otros grupos extranjeros, en un modelo a seguir para algunos conjuntos españoles, lo que dio como resultado el nacimiento de agrupaciones masculinas con un estilo musical y un atuendo similares:

Los programas de radio, los festivales estudiantiles y la prensa favorecieron la recepción de la música *ye-ye* francesa, del *rock* americano y del *beat* británico, creando actitudes y sentimientos ambivalentes: por una parte la afirmación de la identidad hispánica a través de los ídolos nacionales; por otra, el deseo de emular a los cantantes y grupos de éxito internacional. Así el Dúo Dinámico fue una versión española de los Everly Brothers, los primeros Pekenikes de los Shadows, los Mustang y los Brincos de los Beatles, etc. Los cantantes españoles comenzaban cantando en inglés los éxitos del momento, pero paulatinamente fueron introduciendo títulos propios cantados en español (Otaola, 2012: 3).

### 3.2. LOS BEATLES COMO MODELO DE AGRUPACIONES MUSICALES ESPAÑOLAS

Si bien la recepción de la música de Los Beatles en la España de los años sesenta fue buena, lo que obtuvo un éxito arrollador fue la inspiración que la banda de Lennon, McCartney, Harrison y Starr despertó en nuevos grupos musicales españoles a partir de ellos. Es así como surgieron Los Brincos, Los Pekenikes, Los Mustang o Los Sírex, entre otros, que gozaron incluso de más popularidad entre los jóvenes españoles que la agrupación liderada por John Lennon debido a que sus canciones estaban más presentes en la sociedad del momento y el mensaje era comprensible, gracias al idioma, por parte de toda la población.

Ese panorama, desde una perspectiva histórica y verista, también aparece recreado en *Vivir es fácil con los ojos cerrados*. En concreto, David Trueba apuesta por ejemplificar la estela inspiradora de la agrupación de Liverpool a través de Los Brincos. Esta banda, que nació en Madrid en 1964, gozó de gran éxito hasta que en 1970 se disolvió. Originalmente el grupo estuvo formado por Antonio Morales «Junior» y Juan Pardo a la voz y guitarra eléctrica, junto con Manuel González al bajo eléctrico y Fernando Arbex a la batería. A mediados de 1966, los dos vocalistas y guitarristas abandonaron la agrupación para formar el dúo Juan y Junior y en ese momento la composición de la agrupación sumó a Ricky Morales y a Vicente Jesús Martínez en el lugar de estos, que procedían del grupo Los Shakers, lo que demuestra la gran eclosión de bandas similares en la época.

La inspiración por parte de Los Brincos en Los Beatles no solo comprendió un número de componentes similar, una adscripción al sonido *beat* y una instrumentación electrónica, sino que incluso se atrevieron a abordar letras en la lengua de Shakespeare, a pesar de que, posteriormente, se fueron imponiendo las canciones en castellano:

Comenzaron cantando en inglés y haciendo versiones de éxitos extranjeros, pero pronto impusieron sus propias canciones. En su primer LP de 12 canciones, siete títulos son en inglés y cinco en español. Rápidamente se irán decantando hacia lo genuinamente español, convirtiéndose en la gran fuerza pop del país (Otaola, 2012: 10).

En relación con la cinta que nos ocupa, conviene señalar que el protagonismo de los grupos españoles inspirados en Los Beatles aparece reflejado como parte del bloque musical 2 (00:04:23-00:04:46). Belén, el personaje al que da vida Natalia de Molina, tararea «Mejor», de Los Brincos, que se había estrenado ese mismo año 1966 en que está contextualizada la película. La entonación del tema musical se produce cuando la muchacha se encuentra en los alrededores de la residencia en la que la joven, que está embarazada, vive actualmente bajo el auspicio de las monjas y la canción queda interrumpida, de golpe, por la llegada de una antigua residente preguntando dónde se encuentra su bebé. A pesar del tono festivo de la canción, ésta es tarareada con cierta melancolía por la actriz debido a la decepción del primer amor (Fraile, 2014: 110) y también a la difícil situación que supone un embarazo para una mujer joven, especialmente en la España de Franco. En ese sentido, casi se presenta un efecto de contrapunto orquestal por el contraste entre el contenido jovial de la letra –que, aun sin ser muy audible en la cinta, es un código conocido para buena parte de espectadores– y la intención lánguida que aporta el personaje durante su entonación.

Todos los recursos que rodean este segundo bloque musical inciden en el espíritu historicista de la cinta al que se refiere María Marcos Ramos (2017: 885-894), tanto en el carácter verista de la interpretación musical –tratándose de un tatarreo *a capella* desprovisto de todo elemento virtuosístico– como por parte de la selección musical de este éxito de Los Brincos, que también aparece más adelante en otro punto del metraje (01:15:52-01:16:49). Y es que «Mejor» era una canción ampliamente popularizada en España en el año en que se circunscribe la película, frente a las canciones de Los Beatles, que, a pesar de la buena acogida de sus discos y de sus conciertos, aún en los años sesenta disfrutaban de una menor popularidad que aquellos vestigios urbanos en castellano. Ahora bien, teniendo en cuenta este panorama musical en la España de los años sesenta, ¿cómo están presentes Los Beatles y John Lennon en la película que nos ocupa?

### 3.3. JOHN LENNON Y LAS CANCIONES DE LOS BEATLES

Como hemos anunciado previamente, no se escucha ninguna canción de Los Beatles durante el *film* hasta el final, pues únicamente son mencionadas algunas de ellas y, lo más importante, las canciones de los Beatles se utilizan por su mensaje. Si bien son citados algunos de los temas más paradigmáticos de la agrupación –«Help», «I Want

to Hold Your Hand», «Yellow Submarine», «A Hard Day's Night» y «Strawberry Fields Forever»—, de la que se comenta que se va a separar, lo más significativo son las historias y los sentimientos plasmados a través de sus letras.

En el fondo, el modo de inserción de la música de Los Beatles en *Vivir es fácil con los ojos cerrados* coincide con la metodología docente del personaje de Antonio en la película y que, originalmente, ya utilizaba el inspirador de la historia, el profesor Juan Carrión: en la cinta se destaca el mensaje de las canciones a partir de las letras que los alumnos traducen y analizan. En ese sentido, los versos de los temas cobran un protagonismo vital. Al fin y al cabo, las músicas populares urbanas nacieron con la intención de convertirse en un símbolo de aquellos que hacían, que escuchaban y que compartían el sentido de esas canciones con las que se sentían identificados, en las que las letras tenían una vital importancia porque servían como un elemento para mostrar y compartir su identidad, en un primer momento dentro del colectivo juvenil:

La música, en la forma de *rhythm 'n' blues* y *rock 'n' roll*, desempeñó un papel fundamental en la creación de la cultura juvenil de los años sesenta, cuando por vez primera los adolescentes europeos y americanos empezaron a adoptar un estilo de vida y un sistema de valores que se oponían conscientemente a los de sus padres. La música creó un vínculo de solidaridad entre los miembros de la «generación joven», como ellos mismos se bautizaron, y al mismo tiempo excluyó a las generaciones anteriores (Cook, 2001: 17-18).

Si bien la asimilación de una música como propia, no solo por parte de la juventud, tiene que ver con la entidad propia de la canción y con la recepción por parte del oyente, eso se produce, en parte, gracias al mensaje verbal. En ese sentido, la película no solo integra algunas letras desde una perspectiva narrativa, sino que también incide en su valor simbólico, pues se comenta el significado de éstas en algunos temas de Los Beatles, con una mirada analítica. Eso se observa ya al comienzo, al mostrar la metodología docente del profesor en clase de inglés a partir de la canción «Help». En ese caso, se trabaja la pronunciación de los estudiantes a través de los distintos versos de la canción, pero también se habla del significado de las frases: se comenta que, en realidad, la canción habla del éxito, de la soledad del éxito, algo que ahoga a John Lennon, de ahí que grite «Help», «Ayuda».

Así, por un lado, en *Vivir es fácil con los ojos cerrados* se pone de manifiesto el carácter pedagógico del contenido literario de las canciones para aprender lenguas modernas, algo muy avanzado en la cronología de la película. Asimismo, en la cinta también se expone la metodología que el profesor Antonio emplea para transcribir las letras (01:05:30-01:06:31):

Antonio: La clave está en cazar la canción en Radio Luxemburgo y grabarla, pero antes de que salga el disco en España. Así los chavales presumen de saberse la letra y se la traducen hasta a los mayores. ¿Eh? ¡Funciona, es una evidencia pega.. pega... pedagógica! (...) Yo saco las letras de oído, pero es que no hay manera, ¿eh?, se escapan cosas... y

es feo dejar huecos en los cuadernos... Pero claro, como tienen esa manía de no incluir las letras en los discos...

Juanjo: ¿Por qué?

Antonio: ¡Yo qué sé! Eso es lo que quiero hablar con John, ¿no? Enseñarle los cuadernos y decirle, de tú a tú: «Oye, mira, John, hay chicos de Albacete, sí, John, de Albacete...».

Pero, además, en el *film* se habla de la importancia de esas letras desde una percepción individual y como vehículo de emociones para quien las escribe (autor) y para quien las escucha (público), como parte del procedimiento comunicativo musical. Esta circunstancia no es nueva, pues ya Ian Marshal incide en la importancia del mensaje en las canciones de la agrupación: «Beatles songs are full of such spaces where the reader must enter to provide answers or, often, sense» (2006: 24).

Asimismo, en la cinta también se subraya que las canciones, a través de sus letras, evidencian el poder de la música como nexo de unión y como elemento de identificación social. Véase al respecto un fragmento del discurso del profesor Antonio (01:06:33-01:07:28):

Me da igual lo que diga don Paco... Me da igual lo que piensen los otros profesores... Yo sé que mis alumnos, algún día, le dirán a su hijo: «Yo tuve un profesor que me enseñó el inglés con «I Wanna Hold Your Hand», que quiere decir «Déjame cogerte la mano». Porque hay canciones que te salvan la vida, se ha de saber que alguien sintió lo que tú estás sintiendo en ese momento, ya no estás solo, todos necesitamos gritar «Help» alguna vez en la vida.

Recordemos que toda la película se circunscribe en torno al encuentro entre Antonio y John Lennon, que se produce muy avanzado el metraje. Cuando ambos tienen la oportunidad de conversar –algo que no se produce ante el espectador–, el profesor explica al músico la metodología de enseñanza de la lengua inglesa que lleva a cabo en sus clases y, por su parte, Lennon rellena los huecos blancos de aquellas palabras difícilmente comprensibles en el cuaderno donde el docente anota las letras que copia de la radio. Tras el encuentro, el profesor, entusiasmado, relata a Juanjo y Belén que Lennon también compartió con él algunos datos sobre su vida: cuenta que tuvo malos profesores, describe algunas confidencias sobre su madre y sobre Liverpool, recuerda que le impresionaron las piernas de Marlene Dietrich cuando conoció a la artista y manifiesta que no sabe si seguirá con el grupo porque está harto de las giras. Y, emocionado, Antonio también narra que el cantante le ha presentado una nueva canción (01:27:00-01:27:20):

Y me ha cantado una canción, la tiene a medias (...) con la guitarra, bueno, con una guitarra que le ha comprado a un gitano... (...) Me la ha grabado aquí: «A ver si les gusta a tus chavales», me ha dicho. Y aquí... aquí me ha escrito la letra, todavía no tiene título.

Cabe destacar que la guitarra adquiere un protagonismo vital a lo largo de la cinta, no solo porque es el instrumento protagonista –y casi exclusivo– de la música incidental

original sino porque se trata del único acompañamiento de esa nueva canción de John Lennon a la que se refiere el profesor. En ese sentido, este instrumento puede ser observado como un elemento de enlace, desde el primer bloque original de Metheny hasta el penúltimo bloque (01:37:05-01:39:06) en que se integra la canción «Strawberry Fields Forever», interpretada por Lennon, que menciona esos campos de fresa que inundan la provincia de Almería y que cuenta con el único acompañamiento de la guitarra. Asimismo, dicho protagonismo del instrumento de cuerda es también visual, pues, ya durante los primeros segundos de la cinta, se integra la imagen de una guitarra sobre la arena de la playa como fondo de la proyección de unas palabras de John Lennon, originalmente publicadas en *Look magazine* el 13 diciembre de 1966: «They make you something that they want to make you, that isn't really you. They come and talk to find answers, but they're the answers, not us» (Lawrence, 2011: 28).

Respecto a la versión escuchada en el *film*, se trata de una grabación histórica, un extracto de las maquetas que grabó durante su estancia en Almería, las *Santa Isabel Tapes* (Trueba, 2014: 2). A pesar de las dificultades para lograr los derechos, finalmente fue posible escuchar la voz de Lennon acompañado por su guitarra dentro de la película. Así lo plasma David Trueba en *Vivir es fácil con los ojos cerrados. Cuaderno de rodaje y guion*, al que nos referimos aquí en su edición digital de acuerdo con el interés de los recursos multimedia integrados en la misma y con el carácter audiovisual de este trabajo:

Necesitaba «Strawberry Fields» para el final, como era obvio, porque es el tema que compuso Lennon en Almería. Pero quería iniciar la película con la clase llena de niños que recitan «Help». Me gusta mucho «Help» porque leí en una entrevista a Lennon que él la consideraba una de las primeras canciones sinceras que escribió en su carrera. Donde contaba lo que le pasaba. Fundamental para arrancar la película. Yo ya tenía preparadas otras opciones convencido de que era algo fuera de nuestro alcance, pero Cristina seguía peleando por los derechos como si fueran un agravio personal (Trueba, 2014: 50).

Como estamos exponiendo, el tema se escucha al final de la cinta, integrado de forma diegética y con un carácter verista. En concreto, acompaña el momento en que, tras la separación de los caminos de los tres personajes centrales, Juanjo, que ha sido recogido por su padre, viaja de vuelta a casa acompañado de Belén, que se marcha con ambos hasta Madrid, donde quiere comenzar una nueva vida. Durante el trayecto, Juanjo acciona el radiocasete que le ha regalado el profesor y comienza a sonar la canción que da título a la película, procedente de la citada maqueta. Durante la escucha, el padre de Juanjo le pregunta, de forma despectiva, «¿Y ésta es la música que os gusta?»; mientras el joven y Belén, que viaja en el asiento trasero, se limitan a disfrutar de la canción y a recordar los días vividos en compañía de Antonio, a quien recuerdan como el quinto Beatle, evocando su figura a través de un retrato del personaje con el característico corte de pelo de la agrupación británica.

«Strawberry Fields Forever» suena completa, hasta el final de la grabación de Lennon, mientras el coche deja atrás Almería. El tema musical, integrado de forma diegética, pre-

senta una falsa diegesis durante los últimos cinco segundos de su escucha, coincidiendo con el plano del coche desde el exterior, sin modificar el volumen de la canción, pese al cambio del punto de vista del espectador. A continuación, y sin tiempos de espera, se integra el último bloque musical de la cinta (01:39:07-01:39:44), que, a pesar de contar con música de guitarra de Pat Metheny, no resulta extraña ni rupturista para el espectador respecto de la canción de Los Beatles que sonaba previamente gracias a la continuidad ofrecida por la sonoridad de la guitarra, finalizando la cinta con esta melodía original que acompaña, desde la perspectiva visual y sobre un fondo negro, el siguiente rótulo:

Tras la visita de Lennon a España en 1966  
todos los discos de los Beatles  
incluyeron las letras de las canciones en el álbum.

Por último, conviene incidir en el hecho de que el penúltimo bloque musical es el único punto del metraje en el que suena una canción de Los Beatles, algo que subraya el protagonismo de «Strawberry Fields» en la historia. A pesar de que durante toda la cinta se muestra cómo el personaje de Antonio, frente a la mayor parte de la población, no vive con los ojos cerrados ante la realidad que le rodea, la entonación del primer verso de la canción en los minutos finales («Living is easy with eyes closed») funciona como un recurso unificador respecto del título de la película, demostrando el protagonismo de la agrupación en la cinta y el poder evocador de la letra de la canción.

#### 4. CONCLUSIONES

En este trabajo sobre *Vivir es fácil con los ojos cerrados* se ha llevado a cabo una mirada en clave musical de acuerdo con el protagonismo de esta manifestación artística en toda la cinta. Mientras la excelente banda sonora original compuesta por Pat Metheny e interpretada por éste en colaboración con Charlie Haden funciona como el hilo conductor de toda la historia, las alusiones a Los Beatles significan un homenaje a esta banda y a toda una generación caracterizada, al igual que señalan las letras de sus canciones, por el inconformismo y las ansias de hacer un mundo mejor. Durante el visionado, el espectador puede confirmar que el protagonista es una persona que coincide con ese espíritu y, en contraposición a la pasividad de la mayor parte de la población, tiene una actitud comprometida con el mundo que le rodea. Es cierto: «Vivir es fácil con los ojos cerrados». Sin embargo, el personaje de Antonio tiene los ojos muy abiertos, no mira hacia otro lado, no obvia la realidad que se encuentra sino que, a través de pequeñas acciones, trata de mejorar el mundo.

En lo que respecta a las referencias argumentales sobre Los Beatles, así como a la selección de «Mejor», de Los Brincos, como parte de dos bloques musicales de la Banda Sonora Musical, conviene señalar que David Trueba ha bebido de la historia para crear un panorama que refleja la realidad del momento. En concreto, no solo se plasma el inicio de la Beatlemania en España a través de la pasión del profesor por esta agrupación,

sino que también se presenta el éxito arrollador de los grupos españoles inspirados en los de Liverpool en los años sesenta, siempre sin perder la perspectiva histórica que también está latente en el resto de elementos audiovisuales que configuran la cinta.

Cabe destacar que las canciones de Los Beatles se integran, especialmente, por sus mensajes, por sus letras, no solo de acuerdo con las posibilidades didácticas del profesor de inglés que marca las acciones argumentales sino también en relación con la esencia de las músicas populares urbanas, caracterizadas por el protagonismo del contenido literario como un recurso que puede despertar un sentimiento social de unión o pertenencia. Entroncando con esta idea, la selección del repertorio de Los Beatles mencionado y analizado en el *film* también puede avivar la empatía del espectador a través de la nostalgia en torno a la idea de revival (Fraile Prieto, 2014: 107).

Finalmente, conviene recordar que la única canción de Los Beatles que se escucha es «Strawberry Fields Forever» a través de una de las maquetas originales. El tema, concebido durante la estancia de Lennon en Almería, no solo sirve para recordar el encuentro de éste con el profesor Juan Carrión, sino también para dar a conocer que la costumbre de incluir las letras de las canciones en los álbumes del grupo se extendió después de 1966 y para demostrar que un acontecimiento real de carácter musical, como éste, es capaz de inspirar una película donde lo histórico, lo evocador y lo emocional se unen a través de la música.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, A. A. (2016). «Picture in Picture: Interpolation and Framing, Past and Present in David Trueba's *Soldados de Salamina*». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 17 (2), 152-167.
- ANON, (2014). «Premios Goya: *Vivir es fácil con los ojos cerrados* triunfa en la gala». *Cinco Días* (10-2-2014). <[https://cincodias.elpais.com/cincodias/2014/02/10/empresas/1392013130\\_728647.html](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2014/02/10/empresas/1392013130_728647.html)> (en línea; fecha de consulta: 12-05-2019).
- BUERES, E. (1996). «David Trueba, entre el cine y la literatura». *Clarín: revista de nueva literatura*, 1, 19-23.
- COOK, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial, Madrid.
- COOKE, M. (2017). *Pat Metheny: The ECM Years, 1975-1984*. Oxford: Oxford University Press.
- DEVENY, Th. (2016). «Un viaje por el tardofranquismo: *Vivir es fácil con los ojos cerrados*». *Crítica hispánica*, 38 (1), 157-172.
- FRAILE PRIETO, T. (2014). «Nostalgia, *revival* y músicas populares en el último cine español». *Quaderns de cine*, 9, 107-114.
- GARCÍA ACOSTA, M. I. (2011). *Imagen y recepción de Los Beatles en la España franquista. Una mirada analítica de su visita y del revuelo musical que crearon en nuestro país*. Trabajo Fin de Máster. Sevilla: Universidad de Sevilla.



- GONZÁLEZ MOZOS, J. I. (2018). *Filtraciones musicales afroamericanas en las músicas populares españolas: pop-rock, rhythm & blues y soul en la España del desarrollismo*. Tesis Doctoral. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- LAWRENCE, K. (2011). *John Lennon: In His Own Words*. Kansas: Andrews McMeel Publishing.
- MARCOS RAMOS, M. (2017). «*Vivir es fácil con los ojos cerrados*: radiografía de un tiempo y un espacio». En *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico* (pp. 885-894), coord. por M. G. Camarero Gómez; F. Sánchez Barba. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- Marcos Ramos, M. (ed.) (2018). *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños*. Santiago de Compostela: Andavira.
- MARSHALL, I. (2006). «I am he as you are he as you are me and we are all together». Bakhtin and the Beatles». En *Reading The Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four* (pp. 9-36) coord. por K. Womack; T. F. Davis. New York: State University of New York Press.
- METHENY, P. (2011). *Guitar Etudes (Music Instruction): Warm-Up Exercises for Guitar*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- NILES, R. (2009). *The Pat Metheny Interviews: The Inner Workings of His Creativity Revealed*. Milwaukee: Hal Leonard Books.
- OTAOLA GONZÁLEZ, P. (2012). «La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60». *ILCEA*, 16, 1-16.
- RAMOS ALTAMIRA, I. (2013). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- RODRÍGUEZ, M. P. (2018). «David Trueba: la voluntad de narrar». En *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (pp. 87-110), coord. por María Marcos Ramos. Santiago de Compostela: Andavira.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, V. (2016). «Aperturismo musical español: músicas urbanas y músicas tradicionales en el cine del franquismo». En *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental* (pp. 13-52), coord. por S. de Andrés Bailón. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- TRUEBA, D. (2014). *Vivir es fácil con los ojos cerrados. Cuaderno de rodaje* (edición ebook). Barcelona: Malpaso Ediciones.
- WOMACK, K., DAVIS, T. F. (eds.) (2006). *Reading The Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*. New York: State University of New York Press.

# LA ISLA MÍNIMA: EL DIÁLOGO ENTRE LA FOTOGRAFÍA AÉREA Y EL CINE

MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO Y RAMÓN CRUZ ALCÁZAR  
*Universidad de Sevilla*

«Las nubes no son esferas, las montañas no son conos, las costas no son círculos, las cortezas de los árboles no son suaves... y nada excepto la luz viaja en línea recta»<sup>1</sup>.

Benoît Mandelbrot.

## RESUMEN

El trabajo aquí abordado es el resultado de una investigación en torno a la fotografía aérea de la película *La Isla Mínima*, dirigida por Alberto Rodríguez y estrenada en 2014. Con el deseo de realizar una interpretación transdisciplinar del paisaje, proponemos un recorrido literario y artístico a partir de las imágenes fractales de las Marismas del Guadalquivir del fotógrafo Héctor Garrido. Tomando conciencia del mundo híbrido y cambiante del que formamos parte, resulta preciso interpretar el paisaje que se nos revela en la película mediante una mirada transversal, analizando la fotografía de esta obra cinematográfica desde un punto de vista múltiple, atendiendo al valor plástico y antropológico de la imagen. El intrincado universo pictórico del mundo natural proyectado, así como su poder sobrecogedor sobre el ser humano, potencia el clímax de la película, adquiriendo el paisaje marismeño un protagonismo destacable. Las imágenes de las marismas de Héctor Garrido son el punto de partida para analizar la relación entre el particular lenguaje plástico de este ecosistema andaluz y la configuración de la tierra captada por fotógrafos como Daniel Beltrá, Javier Hernández Gallardo, o Alexander Heilner en lugares remotos de Estados Unidos. Se pretende, por tanto, establecer una relación de artistas que trabajan la fotografía aérea,

<sup>1</sup> Cita del matemático Benoît Mandelbrot incluida en el Dossier de Prensa de la exposición *Armonía Fractal de Doñana y las Marismas*, organizada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ministerio de Ciencia e Innovación, una exhibición que versa sobre la obra del fotógrafo sevillano Héctor Garrido.

cuya obra podría ser utilizada en futuras producciones cinematográficas. Las correspondencias estéticas y conceptuales entre el cine y la fotografía constituyen el hilo conductor de este texto, y nos insta a reflexionar sobre el cine como una herramienta de análisis y comprensión del mundo, proponiéndonos nuevos modos de ver y aprender a través del diálogo entre ambos lenguajes.

Palabras clave: *Fotografía aérea, cine, naturaleza, marismas, fractal.*

## ABSTRACT

The addressed study is the result of a research project focusing on aerial photography of the *Marshland* film, directed by Alberto Rodríguez and released in 2014. A narrative and artistic journey from the photographer Hector Garrido's fractal images of Guadalquivir marshland is proposed, with the intention of making a transdisciplinary interpretation of landscape. Being aware of the hybrid and changing world where we live, it is outlined that it is necessary to interpret landscape that is revealed to us in the film through a transversal point of view, by analyzing photography from a multiple perspective in order to attend to the plastic and anthropological value of images. The intricate pictorial universe of the shown natural world, as well as its overwhelming power over the human being, enhances the climax of the film. Thus, marshland gain a remarkable prominence. Hector Garrido's marshland photographs are the starting point to analyze the relationship between the particular plastic language of Andalusian ecosystem and the configuration of land captured by photographers such as Daniel Beltrá, Javier Hernández Gallardo, or Alexander Heilner in remote places of the U.S. Therefore, they are shown other artists' aerial photographs which could be included in future film productions. Aesthetic and conceptual links between cinema and photography constitute the storyline of this article. What is more, this study make us reflect on cinema as a tool for analysing and understanding the world, being proposed new ways of seeing and learning through the relationship between these two art languages.

Keywords: *Aerial photography, cinema, nature, marshland, fractal.*

## 1. INTRODUCCIÓN

**L**A ISLA MÍNIMA es una extraordinaria producción cinematográfica que nos revela de forma sublime la energía interna de la naturaleza y del espíritu humano. Nuestro objetivo con este artículo no es hacer un análisis riguroso y convencional de las distintas secuencias y planos, sino más bien, emplear la estética de la película para elaborar un discurso (artístico) fundamentado en una visión conceptual de la fotografía aérea.

El primer interrogante que alguien se plantea al observar las imágenes a vista de pájaro que aparecen en la película es: ¿Fotografía o pintura? Y algo similar se preguntó Alberto Rodríguez, director de *La Isla Mínima*, la primera vez que vio una de estas fotografías pertenecientes a la serie *Armonía fractal de Doñana y las Marismas*, del fotógrafo español Héctor Garrido. Se hizo exactamente estas preguntas: «¿qué estoy viendo?, ¿lo que estoy viendo es real?, ¿es un cuadro, está pintado?, ¿qué representan estas formas?...» (Garrido, 2015: 19). Este fue el punto de inflexión que le llevó a comenzar el guion de una película. El punto de partida fue un paisaje desconocido e inquietante en torno al cual se desarrollaría una trama policiaca, aunque el proyecto tardó en arrancar. En 2005

se paró, y lo retomaron en 2013. Fue entonces cuando se reescribió la película entera, estrenándose el filme el 26 de septiembre de 2014.

El viaje que iniciamos con este estudio nos insta a hablar de conexiones entre la realidad y la ficción, entre el ser humano y la naturaleza. Resulta evidente pensar en una pintura al observar muchas de las imágenes de esta película, pues son fotografías con una gran potencia plástica y que provocan un enorme impacto visual (fig. 1). Sin embargo, lo más interesante de estas producciones es el diálogo que se establece entre el fotógrafo y lo fotografiado. El autor se sitúa desde el aire sobrevolando las Marismas del Guadalquivir poniendo atención a su geometría, y nos revela las curvas de la naturaleza frente a la línea recta que impone el hombre.



Figura 1. Héctor Garrido. Bahía de Cádiz, Puerto Real, Cádiz.

Fuente: © Héctor Garrido, cortesía del artista.

Héctor Garrido (Huelva, 1969) es un fotógrafo español residente en la actualidad en La Habana (Cuba). Su amor y respeto por la naturaleza le lleva a explorar la anatomía más íntima de las Marismas del Guadalquivir, creando un universo fotográfico que adquiere vida propia en la película *La Isla Mínima*. No es baladí que el director de fotografía Alex Catalán recibiera un premio goya a la mejor fotografía en la gala de 2015.

Hay que señalar que el trabajo de Héctor Garrido es el resultado de un proceso paulatino de observación y diálogo con el medio, aprendiendo a ver y a vivir con su cámara, pues desde muy pequeño mantiene una conexión especial con la fotografía. A propósito de este hecho, el propio artista expresa:

[...], mi madre era fotógrafa y en casa había unos cajones maravillosos donde se guardaban sin cerradura las cámaras, los objetivos, los fotómetros e incluso algún carrete perdido que uno podía cargar y disparar. Convertí los aparatos y cubetas de su viejo laboratorio de fotos en mi cuartel de aprendizaje y mis primeros revelados se plasmaron sobre cajas de papel fotográfico que hacía años que había caducado. Descubrí el lenguaje de la fotografía, por tanto, al tiempo que iba creciendo, como los niños aprenden a hablar, sin mucha conciencia del grado de complicación de lo aprendido. Compartía con mis hermanos cada día sobre la mesa familiar unos primeros platos de diafragma, seguidos de segundos platos de velocidad de obturación y postres de encuadre. Muchas veces alimentaban más que la comida misma (Garrido, 2009: 12)<sup>2</sup>.

No cabe duda de que la intensidad de lo vivido y su experiencia con la fotografía desencadena un relato visual que se nos ofrece a través del cine. Las imágenes de Garrido (fig. 2) refuerzan la potencia plástica y literaria del filme y nos invitan a mirar de otra manera, revelándonos lo insospechado y recóndito, el misterio y la belleza de un thriller en un paraje enigmático y sobrecogedor. Lo visual y lo narrado se complementan de forma extraordinaria, por lo que proponemos una observación detenida de esta producción cinematográfica mediante un análisis transversal que nos otorgue nuevos horizontes: nuevos modos de pensar la imagen fílmica.



Figura 2. Héctor Garrido. Sancti Petri-La Barrosa, Chiclana, Cádiz.

*Fuente:* © Héctor Garrido, cortesía del artista.

<sup>2</sup> Testimonio de Héctor Garrido realizado en 2008.

## 2. ANÁLISIS: UNA MIRADA TRANSVERSAL

La presencia de la fotografía aérea de Héctor Garrido en la película *La Isla Mínima* nos lleva a analizar varias cuestiones fundamentales mediante una visión transversal del paisaje. Por un lado, la abstracción pictórica configurada en parte por la intervención del hombre en la naturaleza, por la alteración de lo natural. Esto nos lleva a hablar de la estética de la obra y de cómo esa estética es condicionada por los cambios derivados de la acción humana.

Por otro lado, está la relación de poder entre el ser humano y el paisaje, los conflictos internos que se producen en la trama de la película interactúan con la propia naturaleza mostrada. Hablaremos en este punto de lo social o de lo humano. Dos policías de Madrid viajan a la zona de los arrozales, en las Marismas del bajo Guadalquivir para investigar la desaparición de dos hermanas, cuyo trágico desenlace lleva a los policías a indagar de forma más profunda en el caso, descubriendo un rastro de desapariciones y actividades sospechosas en el entorno de las Marismas.

Por último, nos referiremos a la transdisciplinariedad de la fotografía. El cine se nutre de la fotografía, pues en realidad ambas artes quedan íntimamente conectadas y se retroalimentan. Destacamos aquí el carácter narrativo de la imagen. Lo que nos lleva a plantear si la obra de otros fotógrafos, como Javier Hernández Gallardo en Doñana o en el Guadiana, o el artista americano Alexander Heilner en lugares remotos de Estados Unidos, no podría ser también empleada en futuras producciones cinematográficas. Reflexionemos, por tanto, sobre el cine más allá de su carácter documental. Aquí se propone una selección de artistas, íntimamente conectados con el planteamiento fotográfico de la obra de Héctor Garrido, para descubrir las sorprendentes similitudes entre la fotografía aérea de los paisajes más diversos.

El eje vertebrador de estas ideas planteadas son los itinerarios geográficos que proyecta el artista, desplazándose y explorando el lugar, y paralelamente los *itinerarios* entre arte y ciencia, es decir, la itinerancia que se produce entre el arte y la ciencia que subyace como una constante de la fotografía aérea. Por lo tanto, cabría decir que estos itinerarios son la constante de la fotografía, y el enfoque pictórico, humano y transdisciplinar son las variables que vamos a analizar.

### 2.1. LA ABSTRACCIÓN PICTÓRICA

La perspectiva abstracta que se nos ofrece, además de que nos insta a valorar la obra desde un punto de vista plástico, nos hace también más conscientes de la importancia de cuidar el patrimonio natural, ya sea este material o inmaterial. En enero de 2010, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) organizó una exposición del fotógrafo Héctor Garrido sobre las imágenes de las Marismas de Doñana, titulada *Armonía Fractal de Doñana y las Marismas*, en el Real Jardín Botánico de Madrid. La muestra estaba compuesta por 32 fotografías del artista y textos de distintos autores

relacionados con el arte y la ciencia, haciéndonos reflexionar sobre la conexión entre ambos campos de estudio.

Centrándonos en el plano estético, si observamos las imágenes de la película, vemos unas fotografías animadas, que han sido empleadas como si fueran imágenes reales. Según expone el propio director Alberto Rodríguez, no era fácil animar el agua, los pájaros, reproducir el viento sobre la enea... (Garrido, 2015: 20). Lo que impresiona de estos planos definidos sobre escenarios tan poco hollados, como los del margen onubense del río, es que revelan cómo la naturaleza y el hombre pintan con distinto pincel los infinitos cuadros que encierra el paisaje. La diferencia está en la geometría. Por un lado, la geometría euclidiana, fría, trazada por la razón del hombre, a golpe de máquina, ya sea esta un simple arado o una potente excavadora. Por otro lado, está la cálida geometría fractal de la curva dibujada sensualmente por la naturaleza. Es una lucha titánica entre dos trazos, dos estilos muy distintos. Aunque esta no ha sido una lucha eterna, pues durante unos 4.500 millones de años fueron las fuerzas geológicas las que dibujaron las formas de este planeta. A ellas se les unió la vida hace unos 3.000 millones de años. Y el resultado de este proceso está en las formas que quedan interpretadas por el poder de transformación de la propia naturaleza (Garrido, 2009: 20-21).

El funcionamiento del agua y la tierra se desarrolla paralelamente a una transformación cromática y gráfica que se produce en la evolución de los diferentes elementos que componen el paisaje de Doñana. Héctor Garrido capta el valor inanimado del paisaje: la piel de su naturaleza. De esta forma nos remite al concepto de belleza como clave de su discurso artístico. Las imágenes de este autor son la expresión de la geometría fractal, aquella, con la que la naturaleza dibuja el paisaje, reflejándose así el sistema respiratorio de la marisma, es decir, su dinámica física. Las geometrías gráficas, cromáticas y texturales de sus fotografías, simbolizan la intensidad y vitalidad de la naturaleza del paisaje de Doñana. En su trabajo se establece una lucha entre la geometría orgánica de la naturaleza y el trazado frío y maquinista de la mano del hombre sobre la tierra. El día en el que el hombre tomó una rama horquillada y trazó una línea recta para airear un terreno y sembrarlo, comenzó a «pintar» y transformar el paisaje, imponiendo un nuevo trazo que rompe con el estilo de miles de millones de años. Por lo tanto, esa batalla y transformación estética comienza cuando el hombre rotura los campos, arando con la perfección de la línea recta, igual que podemos observar en los cultivos de regadío del entorno de Doñana (Garrido, 2009: 21). Esta idea es constatable en su fotografía de las salinas de San Fernando, Cádiz (fig. 3), en la que registra con su cámara la balsa principal de captación de agua de una salina tradicional abandonada. En la imagen se aprecia que el agua circula libremente por el interior de la balsa tras la destrucción de su muro perimetral, modelándose así una red hidrológica dendrítica colonizada por algas verdes. El curso de la naturaleza rompe la geometría de la estructura artificial subyacente formada por almorriones cubiertos de almajos y por el limo cubierto de salitre (Garrido, 2009: 129). A propósito de esta imagen, Juan Manuel García Ruíz, profesor de investigación del CSIC, expresa (Garrido, 2009: 100):

Cuatro líneas paralelas que dibujaron los hombres de las salinas. Cuatro caballones para contener las aguas que se han de evaporar. Un descuido, un abandono y la marea rompe la estructura impuesta, reconquistando un terreno donde el agua – cargada de vida – fluye otra vez celebrando la geometría natural.



Figura 3. Héctor Garrido. Salinas de San Fernando, Cádiz.

*Fuente:* © Héctor Garrido, cortesía del artista.

La caracterización geométrica del paisaje definida en las fotografías de Héctor Garrido, surge de la interacción, de la repetición permanente de los mismos procesos, pausada, aunque pertinaz. Es la gota de agua tras otra gota de agua, la que arranca partícula a partícula el trazo sobre la piedra dura y más fácilmente sobre la arena blanda o el barro de la marisma. De ahí nace la semejanza entre lo grande y lo pequeño, la autosimilitud, la repetición de la estructura a diferentes escalas. De este proceso incesante nace la bifurcación. Así se crean las configuraciones formales que se asemejan a ramas y troncos de árboles, conformándose patrones estéticos semejantes (Garrido, 2009: 23). Según expone Juan Manuel García Ruiz: «el fotógrafo le saca a la marisma la geometría que lleva dentro» (Garrido, 2013: 30).

Esa geometría es el resultado de los fractales. Hacia 1975, el matemático Benoît Mandelbrot<sup>3</sup> propone ese término para concretar su reciente descubrimiento. La palabra

<sup>3</sup> El matemático polaco, nacionalizado francés y estadounidense, Benoît Mandelbrot (1924-2010) fue considerado el padre de la geometría fractal de la naturaleza. Emigraría a Francia en 1936 para estudiar junto a su tío Szolem Mandelbrot, un célebre matemático. Posteriormente, también emigraría a Estados Unidos, para estudiar en el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton. Tras años de estudio e investiga-



«fractal» deriva del término latín *fractus*, que significa quebrado o fracturado. Mandelbrot, al referirse a la configuración de patrones estéticos semejantes, afirmó (Garrido, 2015):

La palabra fractal la acuñé yo mismo, porque me preocupaba que pudieran quedar definidos con una palabra de múltiples significados en matemáticas. Distribución, por ejemplo. Yo quería recoger la impresión de ser como una piedra que golpeas y se fractura. De ese *fractus* latín surgió el fractal. La terminación se debió a que quería que funcionara en inglés y francés.

A raíz de sus investigaciones, Mandelbrot advirtió la complejidad de medir los fractales con herramientas tradicionales por la extraordinaria irregularidad de su estructura. Su trabajo se convirtió en todo un desafío: procurar comprender las claves estructurales de la naturaleza, llegando a la determinación de que en la naturaleza casi todo es fractal (Garrido, 2015: 71-72). Desde la década de 1970 los fractales han estado presentes en la investigación desarrollada por numerosos matemáticos, entre quienes destacan Michael Barnsley, Robert L. Devaney, John H. Hubbard y Dennis Sullivan (Navas Ureña y Quesada Teruel, 2013: 10).

Pero también habría que preguntarse qué presencia han tenido los fractales en el mundo del arte. El universo de lo fractal no se ha explorado aún lo suficiente en el campo de las Bellas Artes. Sin embargo, debemos mencionar a un importante precursor que exploró estas estructuras fractales con su cámara. Nos referimos al fotógrafo Alfred Ehrhardt (1901-1984), quién dedicó gran parte de su carrera a la investigación visual del ritmo y la dimensión de los paisajes y micropaisajes del inconmensurable Mar de Frisia. Algunas décadas después, Héctor Garrido exploraría ese mismo paraje alemán con tan solo 17 años y una pequeña cámara al hombro, nutriéndose de la grandiosidad de esos paisajes mareales que tanto influirían en su vida después (Garrido, 2015: 72). Quizás este inocente encuentro con la naturaleza sea el origen de sus cautivadoras fotografías. En cualquier caso, sus imágenes son el reflejo de lo vivido, y, por tanto, se convierten en un reflejo del propio fotógrafo. Su obra nos habla de la fascinación y los conflictos internos del paisaje natural y humano: un horizonte aún por descubrir.

El fotógrafo halla lo inconmensurable observando la ramificación geométrica que se dibuja en la tierra, la geometría fractal de la naturaleza. Dicha geometría se manifiesta en todos los aspectos del paisaje, aunque especialmente en aquellos lugares del planeta que no han sido transformados por la actividad humana. Es por ello que, en las Marismas atlánticas andaluzas, considerado probablemente el paraje mejor preservado de Europa, la geometría de la curva, de la frondosidad, se muestra en todo su esplendor, sobre todo si se observa desde el aire (Garrido, 2009: 27).

---

ciones, en 1982 se publicaría su célebre libro *La geometría fractal de la naturaleza* (Navas Ureña y Quesada Teruel, 2013).

Pero, la valoración estética de las imágenes de Héctor Garrido cobra aún más sentido, al ser acompañadas por textos de profesionales del mundo del arte, como Regla Alonso Miura o, el fotógrafo Ramón Masats, cuyos escritos se muestran junto a las imágenes de Héctor Garrido en el espacio expositivo. Según expresa Regla Alonso Miura (Garrido, 2009: 63):

El lenguaje del agua se asemeja en el arte y la naturaleza. En una acuarela, la expresión de su belleza depende de la intención del artista, la textura y composición del soporte, la carga del pincel, la intensidad del trazo... La naturaleza, fiel a las leyes que se ha marcado, dibuja aparentemente distraída un esquema que, por esencial, resulta intrínsecamente bello.

Por otro lado, el fotógrafo Ramón Masats constata su sorpresa al descubrir las imágenes aéreas de Héctor Garrido, afirmando:

Jamás me imaginé Doñana al microscopio. Lo he sobrevolado varias veces y nunca había caído en lo que Héctor Garrido me muestra. Da por supuesto el tema vegetal/ animal y se adentra, imaginativamente, en un «trompe l'oeil» espléndido (Garrido, 2009: 67).

Otra interpretación que cabría plantearse en torno al paisaje proyectado en *La Isla Mínima* es su correspondencia plástica con los campos de color pintados por el artista Mark Rothko, que invitan a la contemplación mediante las múltiples capas de transparencias cromáticas que conforman sus obras. ¿Acaso no experimenta el espectador un sobrecogimiento similar al quedar atrapado en los planos y secuencias de la película? Nuestro espíritu se aferra a las inconmensurables pinceladas que subyacen en el lienzo de la naturaleza, mientras contemplamos la trama de lo acontecido en esos campos de color marismeníos. La lluvia, la incompreensión, el tedio y la lucha, el dolor y la desesperación, todo está dispuesto para ser contemplado a través de la gran pantalla: el cine. Profundizamos en las capas que se entretejen en la película, que modelan la historia narrada procurando un discurso plástico cuanto menos inquietante y sobrecogedor. Lejos del Oeste Americano de Mark Rothko se dibujan nuevos horizontes plásticos que revelan los entresijos de la propia existencia humana. Hagamos un ejercicio de introspección e imaginemos el gran lienzo en el que se proyecta *La Isla Mínima*. La visión aérea de una naturaleza estructurada en campos de color la recoge Héctor Garrido en multitud de imágenes como aquellas que nos muestran los horizontes de sal de la Bahía de Cádiz.

Interpretemos pues estos campos de color como patrones, estructuras formales organizadas en la superficie de acuerdo a las exigencias de nuestro cerebro para entender el mundo exterior. Nuestra mente está diseñada para ese orden cartesiano, sin embargo, este no es un orden que podamos imponer de forma deliberada a la naturaleza, pues esta tiene su propia geometría, cuenta con su propio orden dentro del laberinto fractal que emerge de la tierra. Es el orden natural el que define las Marismas del Guadalquivir, confiriéndole su particular seña de identidad (Garrido, 2015: 31).

## 2.2. LA RELACIÓN DE PODER ENTRE EL SER HUMANO Y LA NATURALEZA

El poder de la propia naturaleza está presente en las Marismas del Guadalquivir, situadas en el antiguo estuario del río, albergando tres provincias andaluzas: Sevilla, Huelva y Cádiz, con una extensión aproximada de unos 2.000 km<sup>2</sup>. Estas Marismas conforman una antigua ensenada litoral colmatada por depósitos marinos y fluviales de aluvión. De hecho, gran parte de estas tierras siguen siendo actualmente inundables. Durante épocas de lluvia, la marisma se convierte en una inmensa zona lacustre debido a su forma plana, su proximidad al nivel del mar y la naturaleza impermeable de los materiales de su subsuelo, que da como resultado una especie de balsa prácticamente sellada por su superficie, cuyo interior se rellena de agua. Los arenales que la rodean funcionan como zonas de recarga del acuífero, por las que se infiltra hacia las capas subterráneas. La marisma se caracteriza por su horizontalidad, donde se localizan zonas más deprimidas que retienen el agua durante un periodo mayor de tiempo, como los caños, y otras más elevadas, que permanecen secas casi todo el año salvo en periodos de grandes inundaciones.

Y conscientes de este poder de la naturaleza a vista de pájaro, hay que señalar que lo primero que se escribió durante el desarrollo de la película fue lo siguiente:

Por el camino del fondo aparece un jeep, un land rover. En él viene un trabajador de la marisma, dos policías, el juez, un secretario. El hallazgo es terrible. Un asesinato múltiple.

Primera pregunta: ¿no son ellos demasiado pequeños para hacer esto, quiero decir, cómo se sentirán nuestros protagonistas en mitad de esa nada, donde el silencio es total, algún pájaro, una pala y a desenterrar los muertos y la voz del juez va haciendo una descripción aséptica, profesional...? Me entra una especie de pena por esos pequeños seres en la inmensidad, sin comprender nada de lo que ha ocurrido. Y de nuevo las voces del secretario y del forense. Es una melancolía extraña, una especie de prueba de la insignificancia de la vida. Y así transcurre nuestra primera secuencia, con ese tipo que no entiende nada, que casi no puede mirar los cadáveres. Callado, con el atardecer en los ojos, sin entender nada (Garrido, 2015: 20).

Estas palabras nos llevan a pensar de forma inmediata en la obra *Monje frente al mar* del pintor Caspar David Friedrich (fig. 4), y en el carácter sublime de su trabajo. Hablamos del ser humano frente a la inmensidad de la naturaleza. Aunque lógicamente hablamos de contextos históricos muy diferentes, no podemos eludir el romanticismo implícito en las palabras que acabamos de leer que serían el germen de la película.

Héctor Garrido emplea la cámara fotográfica como si se tratase de un gran ojo, de un Dios que todo lo ve y nos hace a todos sentirnos insignificantes. En su imagen *Volavérunt III* (fig. 5) representa a unos pescadores que luchan contra el fuerte viento por mantenerse en las aguas revueltas de la desembocadura del río Guadalquivir, entre Sanlúcar de Barrameda y Doñana (Garrido, 2015: 146). Esta obra forma parte de una serie de fotografías aéreas exhibidas por primera vez en la galería de arte 100 Kubik de Colonia, en Alemania,

en junio de 2013. La serie *Volavérunt* está inspirada en la relación que tuvieron Francisco de Goya y la Duquesa de Alba en torno a la desembocadura del Guadalquivir y Doñana. De hecho, en el grabado nº 61 de los Caprichos de Goya denominado *Volavérunt* se representa a la Duquesa de Alba Cayetana de Silva volando, como en una ensoñación. La Duquesa vivió a finales del siglo XVIII frente a la desembocadura del río Guadalquivir y Francisco de Goya compartió con ella esos parajes únicos durante una temporada de la que surgió una estrecha relación entre ambos. Aunque, paradójicamente ninguno de los dos voló nunca, Héctor Garrido a través de su fotografía imagina cómo hubiera sido la visión de Cayetana de Silva de haber podido volar (Garrido, 2015: 143).



Figura 4. Caspar David Friedrich. *Monje frente al mar*. Óleo sobre lienzo, 1809.  
Fuente: La cámara del arte (2018). *El monje frente al mar* (en línea).

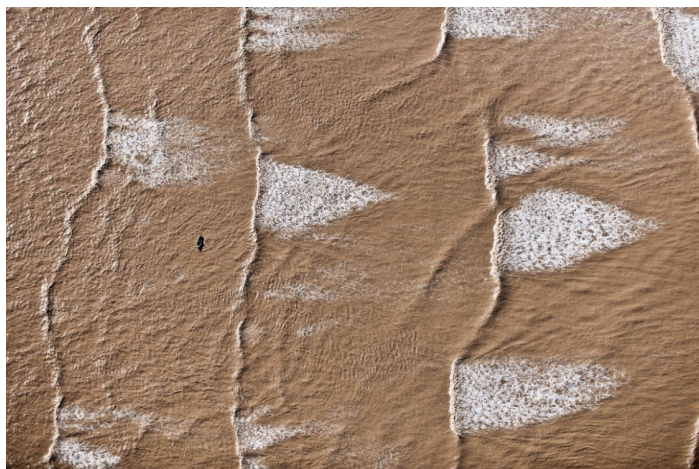


Figura 5. Héctor Garrido. *Ganancias en aguas revueltas (Atlas, Volavérunt III)*.  
Fotografía, 2012.

Fuente: © Héctor Garrido, cortesía del artista.

Enfrentándonos a estas imágenes, advertimos que el paisaje adquiere un protagonismo esencial en sus fotografías, por lo que no nos sorprende que las Marismas del Guadalquivir tengan un papel protagonista en la película *La Isla Mínima*. De hecho, este es uno de los aspectos más originales: el protagonismo que adquiere el paisaje. En este punto, debemos retrotraernos hasta los comienzos de 1990 para observar el trabajo del fotógrafo sevillano Atín Aya<sup>4</sup>, pues con su arte nos habla de la condición humana del paisaje marismeño que estamos analizando. Atín Aya supo captar el alma de este paisaje. Sus fotografías están llenas de vida y nos muestra una realidad humana y carente de artificios que nos cautiva. Se podría decir que el fotógrafo se enfrenta al paisaje con su cámara como un antropólogo, procurando comprender la vida de las personas que habitan el antiguo estuario del Guadalquivir. Sin duda, la mirada de Atín Aya está presente en *La Isla Mínima*, siendo su trabajo sumamente inspirador para Alberto Rodríguez y Alex Catalán, quienes adaptan de forma sublime la visión del fotógrafo a la gran pantalla (Enseñ-arte, 2014). De hecho, la idea del filme surge a raíz de la visita que ambos realizan a una exposición de Atín Aya sobre las Marismas del Guadalquivir en el año 2000. Según expone el director de la película:

*La Isla Mínima* comenzó hace unos cuantos años, en una exposición de fotos a la que acudí con Alex Catalán, director de fotografía y buen amigo. El fotógrafo sevillano, Atín Aya, se había dedicado a captar los últimos vestigios de una forma de vida que se desarrolló en las Marismas del Guadalquivir durante medio siglo. Muchas de las fotografías eran retratos de lugareños y desprendían una especie de resignación, desconfianza y dureza que acompañaba a aquellos rostros anclados en el pasado y que, con la mecanización del campo, quizás no tendrían sitio en un futuro inmediato. La exposición era el reflejo del fin de un tiempo, de una época. Éste fue mi primer contacto con La Isla, un paisaje crepuscular, el decorado de un western de fin de ciclo (Casino de la exposición, 2015).

Este será el punto de partida para la creación de un proyecto expositivo que se desarrolla en el Casino de la Exposición de Sevilla entre octubre de 2015 y enero de 2016, coincidiendo con la XII edición del Festival de Cine Europeo de Sevilla, celebrado entre el 6 y el 14 de noviembre de 2015. La exposición titulada *Marismas: Atín Aya y La Isla Mínima* fue comisariada por Antonio Acedo y albergó una selección de fotografías de las Marismas del Guadalquivir del artista, imágenes de la película *La Isla Mínima*, así como textos de Diego Carrasco y María Aya. También se expusieron pasajes inéditos del guion inspirados en las imágenes del ya citado fotógrafo Atín Aya, las imágenes fractales de las Marismas de Héctor Garrido, y una pieza audiovisual que articula asimismo las fotos de

<sup>4</sup> El fotógrafo sevillano Atín Aya (1955-2007) estudió Ciencias de la Educación en la Universidad de Pamplona, y, además, Psicología en la Universidad de Granada. Sus inicios como fotógrafo se desarrollan en el campo del periodismo gráfico, llegando a trabajar para distintos periódicos, hasta el punto en el que llega a combinar su actividad periodística con la realización de exposiciones. Con una mirada antropológica se adentra en la vida de la gente, en sus costumbres, y la sencillez de sus vidas.

Atín Aya con las imágenes de la película a través de la banda sonora compuesta por Julio de la Rosa (Casino de la exposición, 2015).

Así pues, en la obra de Atín Aya está el origen de un relato filmico que se constituyó en 2014, en el que se ha sabido captar la cruda realidad de la forma más verosímil. Según apunta la profesora María Marcos Ramos, este es uno de los rasgos más sobresalientes de la película, su verosimilitud, la capacidad de sumergir al espectador en el sufrimiento de los personajes. Nos habla, por tanto, de una hiperrealidad fotográfica (Marcos Ramos, 2018: 361-370). Es interesante advertir cómo se articula esta concepción hiperrealista de la historia con fotografías aéreas que en ocasiones alcanzan una alta configuración abstracta. Nos encontramos, por tanto, en un espacio dual, hiperreal y abstracto a la vez, tanto desde un punto de vista formal como emocional. Y lo más asombroso es que la fotografía llega a ser una prolongación de los sentimientos humanos proyectados en el largometraje.

En torno a un paraje cuanto menos misterioso se crea un thriller, en el que el misterio no se llega a desvelar totalmente. Como apunta Juan Manuel García Ruiz (del CSIC), *La Isla Mínima* podría encuadrarse en una corriente artística que, consciente o inconscientemente, procura mostrar y entender el mundo como es, no como nuestro cerebro lo ha querido ver a lo largo de la historia (Garrido, 2015: 31). Se podría decir que la historia se desarrolla como un laberinto fractal.

En el inicio de la película, en los créditos, las imágenes animadas de Héctor Garrido nos sumergen en un universo natural abstracto y la música que acompaña a esas imágenes añade además un tono dramático a la secuencia cinematográfica. La banda sonora conecta de forma magistral con el guion y el recorrido visual del filme. La presencia de la música conduce las emociones del espectador de forma subliminal, lográndose una perfecta interacción entre los instrumentos musicales y la música de la propia naturaleza como el sonido de los pájaros. La profesora María José Bogas Ríos incide en este aspecto, afirmando que en la base de esta melodía musical destacan timbres de bombo, triángulo y sintetizadores junto a algunos acordes tocados con una bandurria o un laúd creando así una cadencia misteriosa que se distancia del particular imaginario andaluz protagonizado habitualmente por la guitarra española (Bogas Ríos, 2016: 192). La inclusión de estos instrumentos musicales es todo un acierto, pues se logra una sinfonía que entra en consonancia de manera magistral con el propio relato desarrollado en la producción cinematográfica.

Al comenzar el filme, dos detectives proceden a investigar la desaparición de dos mujeres jóvenes. En el minuto 24:50 segundos, una perspectiva aérea interactúa con las escenas tras haberse hallado los cuerpos sin vida de las jóvenes desaparecidas. En el minuto 55:20 segundos, uno de los detectives aparece inmerso en el entorno natural tras ser atacado, proyectando un sentimiento de sobrecogimiento por el paisaje, ante las circunstancias que está viviendo, y mientras tanto, el ruido de las aves añade más drama a la escena. En este momento, el paisaje se convierte en un ente opresivo que provoca una miríada de sentimientos oscuros, desesperación y terror en el policía que se encuen-

tra solo en mitad de la nada. Así lo constata María Marcos al señalar que «las Marismas del Guadalquivir oprimen a los personajes, les asfixian y hacen que saquen lo peor de ellos mismos, convirtiéndose en una prolongación psicológica de éstos» (Marcos Ramos, 2018: 123). Al final de la película, al transcurrir 1 hora, 40 minutos y 23 segundos, los detectives parten de vuelta a casa tras haber concluido su investigación. En este momento se proyecta una vista aérea desde la que se ve el coche en marcha.

Todas estas escenas nos hablan del poder que emerge entre el ser humano y las fuerzas de la naturaleza, aunque también sería preciso incidir en la particular vulnerabilidad de la mujer. Esto se aprecia en la actitud machista de muchos de los personajes mediante sus comentarios denigrantes hacia el género femenino. De hecho, nada más comenzar, en el minuto 5, cuando los policías llegados de Madrid preguntan a los guardiaciviles si es la primera vez que desaparecen las dos jóvenes a las que están buscando, uno de ellos responde: «Tienen fama, pero siempre habían vuelto a dormir, nunca habían estado tanto tiempo fuera». A lo que uno de los detectives vuelve a preguntar: «¿fama de qué?» La deriva de esta conversación podemos imaginarla, pues se crea un conflicto interno entre los guardias y los policías, un cruce de miradas y palabras que nos deja una inevitable tensión en el ambiente. En apenas treinta segundos de escena se nos muestra un comportamiento repulsivo, que nos hace más conscientes de que todavía, nada ha cambiado. Es el triste reflejo de «una España que acaba de enterrar a un dictador y que camina con pasos imprecisos por una joven democracia», pero sin avanzar, como apunta María Marcos (2018: 361-370).

### 2.3. LA TRANSDISCIPLINARIEDAD DE LA IMAGEN

Partiendo de la premisa de que la fotografía y el cine se nutren de forma recíproca, cabría preguntarse: ¿Cuál es el papel de la fotografía en la película *La Isla Mínima*? ¿Qué le aporta el cine a la obra de Héctor Garrido? La respuesta inicial sugiere que el papel de la fotografía además de captar la atención del espectador por la fuerza visual de las imágenes, nos ayuda a profundizar en la psique de los personajes y, además, las fotos de Héctor Garrido adquieren vida propia y a través del cine las imágenes llegan a un público muy amplio, más allá del campo de las Bellas Artes, pues el cine atrae a las masas, y desde este momento las fotografías salen de la sala de exposiciones para llegar a toda la sociedad, democratizándose así el arte y rompiéndose las fronteras entre disciplinas.

También podríamos revertir el discurso y preguntarnos si la fotografía de algunas series y películas llegan a tener un potencial artístico comparable con la belleza de las imágenes de fotógrafos como Héctor Garrido. Pensemos por ejemplo en las tomas de la primera temporada de la serie *True Detective*, rodada en Luisiana (Estados Unidos), estrenada en enero de 2014. A pesar de que ambos parajes son muy distintos, resulta cuanto menos misterioso encontrar ciertas correspondencias plásticas entre las Marismas del Guadalquivir y los densos pantanos de Luisiana. Pero, no solo encontramos parale-

lismos en el plano estético sino también en la propia trama, pues en ambos casos existe una pareja de policías que investiga un crimen en un entorno inquietante.

Partiendo de esta relación transdisciplinar, es pertinente apuntar que existe un escenario de fotógrafos con similitudes estéticas a las imágenes de las Marismas de Héctor Garrido, y que comparten su preocupación por la naturaleza. Hablamos de gente como los españoles Javier Hernández Gallardo y Daniel Beltrá o, el artista americano Alexander Heilner. Estos artistas ejemplifican de manera sublime las correspondencias estéticas que mencionamos, aunque por supuesto, el abanico de autores que podría incluirse en este apartado es mucho más amplio. La contribución de estas personas en el plano artístico y científico es cuanto menos destacable por su compromiso con las políticas medioambientales y de preservación de la naturaleza, así como por el rigor plástico de su obra. Por lo tanto, lo que proponemos con este estudio es analizar el trabajo de estos fotógrafos, no solo desde un plano formal, sino estableciendo también conexiones conceptuales entre todos ellos a la hora de abordar la fotografía aérea.

### 2.3.1. *Correspondencias artísticas*

En primer lugar hay que destacar la obra del fotógrafo sevillano Javier Hernández Gallardo, quién realiza proyectos fotográficos con carácter paisajístico, principalmente para la Consejería de Medioambiente. En 2001 obtuvo el premio a la mejor fotografía en color en el XXXI Concurso Nacional de Fotografía, convocado por el Ayuntamiento de Lora del Río, y sus imágenes han sido incluidas en un gran número de publicaciones.

Doñana es uno de los enclaves naturales en los que el autor ha centrado su mirada. En 2012 se llevó a cabo una muestra sobre su trabajo titulada *Doñana* en la sala de la Fundación Caja Rural del Sur, en Huelva. En la exposición se incluyeron un gran número de fotografías aéreas, en el contexto de la elaboración de la Estrategia del Paisaje de Andalucía, y de los trabajos que realiza la Consejería de Medioambiente de la Junta de Andalucía, de inventariación y catalogación de paisajes en el marco de la Red de Información Ambiental de Andalucía. Hernández Gallardo posee una relación muy cercana con el ecosistema y las especies que habitan este territorio entre las provincias de Huelva, Sevilla y Cádiz, lo que le permite construir su singular mirada artística. Las imágenes que realiza pertenecen a los fondos de Consejería de Medioambiente de la Junta de Andalucía y la Estación Biológica de Doñana.

Desde un punto de vista artístico, las imágenes que proyecta el fotógrafo sevillano inciden en la naturaleza evocando sentimientos que inspiran a profanos y artistas. Nos acerca así a la creación, pudiendo establecer conexiones con otros lenguajes plásticos como la pintura o la acuarela. Mediante su obra se suscitan sentimientos y pensamientos que van más allá del tiempo y se define elegantemente una lejana línea, dorada y verde de la costa de Huelva: el coto de Doñana (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2010: 261). La exaltación visual de la estética de Doñana tiene una gran importancia, pues la fotografía se convierte en fuente esencial de conocimiento al procurarnos el



reconocimiento de los valores patrimoniales, tanto materiales como inmateriales, del entorno fotografiado. Así pues, la naturaleza plástica de la imagen alienta nuestro deseo de preservación de la naturaleza a la vez que nos desvela el potencial de la fotografía artística en el mundo cinematográfico.

Además de Doñana, Javier Hernández Gallardo explora también la región del Guadiana, cuyas fotografías guardan bastante similitud con los fractales de Héctor Garrido. Al realizar una observación detenida del territorio, vemos cómo cada representación del paisaje es también un registro de los valores humanos y las acciones impuestas en la tierra con el tiempo. Teniendo esto en cuenta, se puede considerar que el papel del fotógrafo en la construcción de tales representaciones es bastante importante. Sean cuales sean las aspiraciones de Javier Hernández Gallardo, el paisaje como tema en sus fotografías proporciona un análisis de esas imágenes que va más allá de la estética formal y expresiva. Incluso las elecciones formales y personales reflejan intereses colectivos e influencias, ya sean de ámbito filosófico, político o económico (Bright, 1985: 2). Por tanto, las imágenes a vista de pájaro de este fotógrafo muestran la variedad de sus territorios, las singularidades de unos lugares y otros, y la estrecha relación fronteriza y regional que une la Eurorregión de Andalucía-Algarve-Alentejo.

Por otro lado, las perspectivas que ofrece del Guadiana nos llevan a apreciar también los valores plásticos, de carácter gráfico y cromático producidos por los procesos de actuación humana sobre el paisaje. Sobresalen las fotografías que representan la desembocadura del río, por su alto rigor abstracto. Las cualidades y ritmos del agua generan un tipo de imagen, cuya estética suscita la creación de una acuarela. Este patrimonio territorial nos lleva así a la caracterización de un patrimonio también artístico, mediante la notable consideración de sus valores plásticos.

La mirada del fotógrafo madrileño Daniel Beltrá merece también nuestra consideración. Beltrá reside actualmente en Seattle, Washington, y a través de su obra detalla su interés por la conservación del medio, pues su trabajo es un fiel reflejo de la transformación del planeta a una escala global. Como un auténtico explorador, se adentra en las profundidades del Amazonas, sintiéndose abrumado por los incesantes desastres naturales como el reciente incendio de la selva amazónica de Brasil que ha afectado a una vasta extensión de terreno, o el derrame del golfo de México de 2010. La fotografía aérea es una de sus constantes, algo más que constatable en los distintos proyectos que realiza, mostrando sus imágenes una realidad dual: la belleza y la fragilidad de la naturaleza. De hecho, en esta doble realidad se halla su principal fuente de inspiración. Sus fotografías son el reflejo de la extraordinaria transformación que acecha al mundo, en la que el ser humano es la principal causa. A través de la perspectiva aérea, el fotógrafo exalta que la tierra y sus recursos son limitados, constituyendo su arte una llamada de atención al mundo entero. Nos advierte de su belleza, pero también nos recuerda que no permanecerá así de manera indefinida, y que continuamente ponemos en riesgo la integridad de lo natural. Beltrá nos revela lo inconmensurable a la vez que nos alerta sobre la capacidad que tiene el ser humano para alterar el orden de la naturaleza.

En cuanto al fotógrafo estadounidense Alexander Heilner es un artista multidisciplinar que trabaja con la fotografía, el vídeo, la imagen digital o la instalación. Los paisajes que fotografía desde el aire son campos de color con un carácter plástico altamente abstracto. Pero uno de los aspectos más interesantes de su trabajo es que durante alrededor de veinticinco años ha fotografiado la interacción entre lo natural y aquello que ha sido alterado por el hombre, advirtiendo cómo se están definiendo «nuevos» paisajes por el aparente «progreso», en un sistema cultural que está alterando progresivamente el ritmo natural de los espacios vitales. Prestemos especial atención a sus imágenes aéreas de los estados de Utah, Luisiana, California o Nevada, en las que vemos minas, ferrocarriles o el desarrollo de viviendas. Heilner, reflexiona a través de su trabajo sobre el diseño de la naturaleza, potenciado por la constante intervención del hombre. Así lo apreciamos en su obra *San José, California* (fig. 6), imagen en la que se constata el diálogo entre la línea curva de la naturaleza y el trazo recto impuesto por el hombre. La vista aérea sobre el estado de California que nos deja Heilner es un escenario cuanto menos destacable que nos suscita un sinfín de sentimientos sobre nuestra relación con la naturaleza.



Figura 6. Alexander Heilner. *San José, California*. Fotografía, 2003.

Fuente: © Alexander Heilner, cortesía del artista.

Sus fotografías son prácticamente pinturas de un gran misterio, con formas muy sugerentes. Además, esta misteriosa realidad se acentúa por la difícil identificación de las superficies plásticas fotografiadas. La fuerza expresiva de sus imágenes y su ineludible potencial literario nos lleva a pensar en estas como en el escenario ideal de futuras producciones cinematográficas.

Resta decir que llevar a la gran pantalla las fotografías de estos tres fotógrafos enriquecería sobremanera el mundo cinematográfico y contribuiría a forjar un diálogo transdisciplinar necesario en el mundo actual. Es por ello, que la vinculación de sus imágenes con la fotografía aérea de Héctor Garrido en el desarrollo de este artículo es de vital importancia para crear nuevas relaciones y proposiciones artísticas más allá del mundo de las Bellas Artes.

### 3. CONCLUSIONES

Una de las primeras conclusiones a las que llegamos tras este recorrido analítico por la fotografía aérea de la película *La Isla Mínima* es el hecho de que el fotógrafo al descubrir la naturaleza con su cámara, al mismo tiempo nos la está revelando a todos nosotros, pues la cámara es el medio ideal para narrarnos una historia en imágenes. A colación de esta idea, resulta pertinente señalar las palabras del ex fiscal general del Estado Eduardo Torres-Dulce al afirmar que narrar siempre ha sido una necesidad antropológica para el ser humano. Torres-Dulce argumenta que necesitamos contar historias y al mismo tiempo que nos cuenten historias, y además apunta que toda narración es un viaje con una finalidad moral<sup>5</sup>. Por lo tanto, al incluirse la fotografía artística en el cine como parte de la narración, se pone de manifiesto la necesidad vital del fotógrafo de crear y compartir historias.

Asimismo, teniendo en cuenta el trascendental papel de la fotografía aérea en la producción cinematográfica *La Isla Mínima* podemos afirmar que las imágenes proyectadas alcanzan el plano de lo social, la concienciación medioambiental, así como el campo de la pintura. Nos referimos a que asistimos a una percepción expandida de la imagen, que traspasa los límites artísticos para introducirnos en distintas vertientes interpretativas que tienen que ver con las ciencias sociales y medioambientales. Además, advertimos una mirada antropológica en la fotografía de la película. De hecho, el fotógrafo actúa como antropólogo al observar y explorar el comportamiento de la naturaleza y la incidencia de la acción humana en ella.

Por otro lado, la explosión de belleza de las imágenes de Héctor Garrido proyectadas en el largometraje nos insta a pensar en cómo nos relacionamos con el medio, qué uso hacemos de la tierra, y nos alienta sobre la necesidad de preservar dicha belleza. Aunque hay que decir que este no es el propósito de la inserción de estas imágenes en la película, el filme puede significar una ventana al mundo para vehicular de forma subliminal estas ideas. Lo que queremos decir es que con la estética se puede llegar a activar a la sociedad, convirtiéndose la fotografía en una potente arma activista para luchar contra la degra-

<sup>5</sup> Eduardo Torres-Dulce, ex fiscal general del Estado, transmitía esta idea en su conferencia *Una vida de recambio*. Esta conferencia la dio el 28 de junio de 2019 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca a las 12:00 horas, durante el acto de clausura del «V Congreso Internacional Historia Arte y Literatura en el Cine en español y en portugués».

dación y la aniquilación de la naturaleza. Con ello defendemos la capacidad que tiene la imagen de educar y transformar la mente humana, no solo para preservar el medio que habitamos, sino también para preservar la moralidad del propio individuo. María Marcos en cierto modo comparte esta idea al defender que para ella el cine es un medio educativo, y que tanto el cine, como el arte y la literatura le permite entender el mundo<sup>6</sup>. Resta decir que suscribimos este ideario, y tenemos la fuerte convicción de que la vida que adquieren las fotografías de Héctor Garrido en *La Isla Mínima* es solo la huella de un largo camino aún por construir en el mundo cinematográfico, en la creación de un entorno sostenible y humano.

A colación de estas ideas, cabría preguntarse ¿cómo puede ser pensado el cine? Esta cuestión enlaza directamente con las premisas del artista Allan deSouza, quien en su libro *How Art Can be Thought* (DeSouza, 2018), plantea un interrogante similar aludiendo en este caso específicamente al arte. De Souza analiza de forma pormenorizada el significado del arte con todas sus variables. Asimismo, en el momento actual, tan cambiante y efímero, resulta igualmente necesario examinar el significado del cine, las direcciones en las que se mueve y funciona, explorando las posibles contribuciones que puedan resultar novedosas. Este posicionamiento es crucial para alcanzar la comprensión del lenguaje cinematográfico y apreciarlo en toda su riqueza.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOGAS RÍOS, M. J. (2016). La isla mínima. Un relato sobre la identidad andaluza. *Creatividad y Sociedad*, (25), 170-200.
- BRIGHT, D. (1985). Of Mother Nature and Marlboro men. An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography. ED. *Exposure 23:1*.
- CASINO DE LA EXPOSICIÓN (2015). *Marismas: Atín Aya y La Isla Mínima*. <[http://casinode-laexposicion.org/uploads/agenda/casino\\_de\\_la\\_exposicion/DOSSIER\\_EXPO%20MARISMAS\\_15\\_10.pdf](http://casinode-laexposicion.org/uploads/agenda/casino_de_la_exposicion/DOSSIER_EXPO%20MARISMAS_15_10.pdf)> (en línea; fecha de consulta: 3-04-2019).
- DESOUZA, A. (2018). *How art can be thought: a handbook for change*. Durham: Duke University Press.
- ENSEÑ-ARTE. LA HISTORIA DEL ARTE PARA TODOS (2014). *La Isla Mínima de Atín Aya*. <<http://aprendersociales.blogspot.com/2014/10/atin-aya-isla-minima.html>> (en línea; fecha de consulta: 8-07-2019).
- GARRIDO, H. (2009). *Armonía fractal de Doñana y las Marismas*. Barcelona: Lunwerg.
- (2015). *Fractales. Anatomía íntima de la marisma*. Madrid: Editorial Rueda S. L.
- INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO (2010). *Paisajes y patrimonio cultural en Andalucía: tiempo, usos e imágenes*. ED. Consejería de Cultura.

<sup>6</sup> La profesora María Marcos Ramos transmitió estas ideas durante el acto de clausura del «V Congreso Internacional Historia Arte y Literatura en el Cine en español y en portugués», en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca el 28 de junio de 2019.

- LA CÁMARA DEL ARTE (2018). *El monje frente al mar*. <<https://www.lacamaradelarte.com/2018/04/el-monje-frente-al-mar.html>> (en línea; fecha de consulta: 5-08-2019).
- MARCOS RAMOS, M. (2018). El cine de Alberto Rodríguez: la generación Cinexin se hace grande, en: *Cine desde las dos orillas. Directores españoles y brasileños* (pp. 111-130). Santiago de Compostela: Andavira Editorial.
- (2018). «*La Isla Mínima* (2014). Un recorrido por la España en transición a través de la mirada de Alberto Rodríguez», en *Clásicos y contemporáneos en el género negro* (361-371), coord. por Alex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero. Santiago de Compostela: Andavira Editorial.
- NAVAS UREÑA, J. y QUESADA TERUEL, J. M. (2013). «Fractales: la frontera entre el arte y las matemáticas», en *Matemáticas en la vida cotidiana* (pp. 197-247), coord. por José María Quesada Teruel y Antonio Jesús López Moreno. ED. Universidad de Jaén, Servicio de Publicaciones.

# CÓMO ENFRENTARSE A LA MUERTE (O A LA VIDA). ANÁLISIS DE *TRUMAN* DE CESC GAY

MARÍA MARCOS RAMOS  
*Universidad de Salamanca*

Todos conocemos el final. Y el final no es feliz. Es curioso este cuento, porque sabemos el desenlace pero ignoramos el argumento.

David Trueba (2017).

## RESUMEN

El director de cine Cesc Gay ha contado en su película *Truman* cómo dos amigos, Julián y Tomás, se enfrentan a una terrible noticia como es la muerte de Julián debido a un cáncer. Los dos amigos se reencuentran para pasar unos días juntos en Madrid y para recuperar el tiempo perdido. Gay utiliza la muerte como excusa argumental para hablar de la vida y de la importancia de cómo y cuándo morir. En la película se habla de la muerte digna, del suicidio asistido, del cáncer, etc., temas tabús en la sociedad contemporánea, pero sin que por ello se pierda el sentido cómico pues comedia y drama forman parte de la película como de la vida.

Palabras clave: Truman, *Cesc Gay*, *muerte*, *vida*.

## ABSTRACT

The film director Cesc Gay has told in his movie Truman how two friends, Julián and Tomás, face terrible news such as Julian's death due to cancer. The two friends meet again to spend a few days together in Madrid and to recover lost time. Gay uses death as a plot excuse to talk about life and the importance of how and when to die. In the film there is talk of dignified death, assisted suicide, cancer, etc., taboo themes in contemporary society, but without losing the comic sense because comedy and drama are part of the film as life.

Keywords: Truman, *Cesc Gay*, *death*, *live*.

## 1. INTRODUCCIÓN: EL CINE DE CESC GAY

LA FILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR BARCELONÉS CESC GAY se compone de ocho películas, cinco series de televisión, un documental y un cortometraje, además de una obra de teatro<sup>1</sup>. Aprendió su oficio en la Escuela Municipal de Audiovisuales de Barcelona, viendo cine y experimentando con la cámara súper 8 de su padre, y, aunque nunca creyó que se dedicaría a este oficio, se ha convertido en el narrador del desencanto de una generación de profesionales liberales de clase medias y urbanitas que no saben cómo seguir con sus vidas. En su filmografía ha retratado los procesos vitales que se producen en la adolescencia (*Krámpack*, 2000), la confusión de la treintena (*En la ciudad*, 2003) y de la cuarentena (*Ficción*, 2006 y *Una pistola en cada mano*, 2012) y cómo se afronta la muerte en la madurez (*Truman*, 2005). Su cine ha ido madurando a medida que él lo hacía y que también lo hacían sus espectadores<sup>2</sup>, siempre buscando no defraudarles ya que para él

el cine tiene que ayudar al espectador a mirar. Una película es una invitación al público. Cuando voy al cine hago un esfuerzo, me gasto el dinero en un ‘canguro’ para mis hijos y pago una entrada, por lo que quiero que me tengan en cuenta. Tus trabajos pueden gustar más o menos, pero lo que más me dolería es que el espectador salga de la sala con la sensación de haber perdido el tiempo. Si el espectador está a gusto, volverá. Es como cuando vas a un restaurante, la comida te puede gustar más o menos, pero tienes que salir satisfecho (Monjas, 2016: 35).

En sus trabajos hay ciertos tópicos que se repiten de manera constante: la madurez, el desencanto, el amor, el matrimonio, la amistad, la familia, etc. contados a través de diversas historias en las que los personajes se van cruzando por la ciudad, mayoritariamente Barcelona, aunque también está presente Madrid, que trazan un mosaico del aquí y ahora. Si en sus anteriores películas encontramos «espacios de sinceridad y decepción» (Azcona, 2009: 234), en *Truman* el director se afianza y se convierte en un «maestro de la risa triste» (Bermejo, 2015: 74). En sus películas hay, además, una ausencia de moralidad, no juzga a sus personajes, no son buenos ni malos, solo les enfrenta a las situaciones

<sup>1</sup> Los títulos de sus películas son: *Hotel Room* (1998); *Krámpack* (2000); *En la ciudad* (2003); *Canciones de amor y de droga (de Pepe Sales)* (2004); *Ficción* (2006); *V.O.S.* (2009); *Una pistola en cada mano* (2012); y *Truman* (2015). En todas ellas, salvo en *Canciones de amor y de droga (de Pepe Sales)*, ha desarrollado las labores de director y guionista siendo esta la única película en la que no ha colaborado en el guion. En cuanto a las series –*Polar* (1999-2000); *Jet Lag* (2001-2006); *50 años de* (2009-2010); *La Riera* (2012-2013); y *Félix* (2018)– ha alternado las funciones de director y de guionista ejerciendo ambas en *Polar* y en *Félix*. Ha realizado además un documental, *Encants: diari d'un trasllat* (*Encantes: diario de un traslado*, 2014), y una obra de teatro *Els veïns de dalt* (*Los vecinos de al lado*, 2015-2016). Comenzó su carrera en el 1991 participando como actor en el cortometraje *La ecuación del vértigo*.

<sup>2</sup> En una entrevista Cesc Gay afirmaba que «ni lo he buscado ni lo he pensado, pero lo cierto es que parto de cosas cercanas, no relacionadas directamente conmigo, pero que de alguna manera me tocan, y por desgracia lo que ahora, por edad, me corresponde son los primeros muertos. Con 25 años mis preocupaciones eran otras» (Fernández-Santos, 2015).

y les deja decidir qué hacer en cada momento. De esta forma, Cesc Gay permite que sea el espectador quien deba considerar si lo que ha visto está bien o está mal, si él haría lo mismo o lo contrario. Él solo lo retrata, lo expone en historias fragmentarias, propias de la postmodernidad y del auge de la microficción, en la que solo el protagonista y el espectador sabe lo que le ocurre a cada uno de los protagonistas. En todas sus películas, en todas las pequeñas historias que protagonizan los personajes que él ha creado, está presente una mirada pesimista. Los personajes no son felices en sus vidas, quieren cambiarla, pero no se atreven a hacerlo quizás porque piensen que la felicidad completa no es posible. Muchas de estas características están presentes en *Truman*<sup>3</sup>, la que quizás es su película más madura y con unos personajes que, por fin, se atreven a afrontar decisiones en su vida ya que ven el final de esta.

## 2. *TRUMAN*

*Truman* cuenta los cuatro días en los que dos amigos, Tomás (interpretado por Javier Cámara) y Julián (interpretado por Ricardo Darín), se reencuentran tras la llegada de Tomás a Madrid<sup>4</sup> para despedirse de Julián a quien le han detectado un cáncer. En estos cuatro días los dos amigos se pondrán al día de sus vidas y podrán despedirse. *Truman* ofrece al espectador «una mirada luminosa a la amistad, al dolor y la muerte» (Montoya, 2015: 104) tal y como se puede ver en la escena en la que ambos amigos se dan la mano para dormir.

Dos son los personajes principales de la película: Tomás, un matemático que vive en Canadá, y Julián, un actor argentino afincado en Madrid. A ellos les acompañan Paula (interpretada por Dolores Fonzi), prima de Julián, y Truman, el perro de Julián y que da nombre a la película. Como en todas las películas de Cesc Gay estarán acompañados por otros personajes que permitirán realizar un retrato más complejo de sus vidas, espe-

<sup>3</sup> La película fue galardonada con cinco premios Goya en el año 2016 –entre ellos los más relevantes como película, guion original, actor de reparto y protagonista, director, además de montaje–, mejor guión y director en los Premios Feroz del año 2015 y la pareja protagonista recibió en el año 2015 en el Festival de Cine de San Sebastián el premio a la Mejor Interpretación Masculina ex aequo.

<sup>4</sup> La elección de Madrid como marco espacial de su historia es explicada por el director en diversas entrevistas. Gay indica que «la película podía transcurrir en cualquier ciudad, escribimos el guion sin pensar dónde la íbamos a hacer. Cuando Ricardo me dijo que quería hacerla, no lo vi en Barcelona –escenario de sus anteriores obras– y tampoco a Javier. Los dos tienen casa en Madrid y, además, me apetecía rodar en otras calles. Me gustó la ciudad. No sé si repetiré porque pienso que son las películas las que te llevan a los lugares» (Monjas, 2016: 35), además añade que «estaba un poco harto de rodar en Barcelona y me pareció que un actor argentino que había llegado en los ochenta a España era más creíble en Madrid. Y Barcelona para mí es catalana, yo escribo en catalán, y me resulta muy raro rodar en castellano en Barcelona. No quería volver a hacer una película bilingüe, que es lo que se ajustaría a la realidad, comprensiblemente el bilingüismo está muy mal llevado en el cine y eso implica doblarla, y no quería doblarla. Así que preferí rodarla fuera y punto. No veía a los personajes aquí, eso es todo. Anduve mucho por Madrid, me implicó mucho en las localizaciones, me gusta descubrirlas. Pasé mes y medio dedicado solo a patear Madrid. Es un ejercicio fundamental para cualquiera de mis películas» (Fernández-Santos, 2015).



cialmente la de Julián. Aparecerán, aunque sea de forma breve pero con una gran importancia, su exmujer, su hijo, sus amigos y examigos, su médico, su veterinario... Gracias a este crisol de personajes, el espectador puede hacerse una idea lo más cercana posible de cómo es la vida de Julián y cómo se ha ido enfrentado a su enfermedad. Julián no deja de ser un hombre solitario, vive solo con su perro, por tanto no hay que extrañarse con la actitud individualista y ermitaña con la que se enfrenta a su enfermedad y a su muerte.

Es central en la película la relación de amistad que mantienen Tomás y Julián quienes continúan siendo amigos a pesar de la distancia física que conlleva una cierta distancia emocional. Ambos hablan sin hablar de lo que es la amistad, en especial, de su amistad tal y como puede verse en el siguiente diálogo que se produce tras ir al veterinario para hacerle una serie de preguntas sobre Truman, el perro de Julián al que trata de encontrar un hogar sabiendo que su muerte está cercana.

JULIÁN

Voy a decir una cosa importante.

TOMÁS

Vale.

JULIÁN

En la vida lo único que importa son las relaciones, el amor...

Tomás, irónicamente, repasa las palabras de Julián.

JULIÁN

La familia, yo y Truman... tú y yo... ¿no?...

TOMÁS

Creo que necesito desayunar un poco antes de seguir con el día, Julián...

JULIÁN

Quien iba a decir que nosotros seríamos amigos durante tantos años... por ejemplo...

TOMÁS

Yo no, la verdad...

Julián se detiene y obliga a Tomás a hacerlo.

JULIÁN

¿Sabes qué es lo más importante que he aprendido de ti?  
¿Lo que me has enseñado sin darte cuenta todos estos años?

TOMÁS

No sé... ¿pero por qué no seguimos andando?  
diciendo cosas importantes pelotudo, ¿para eso has venido, no?

TOMÁS

Sí, y por eso mismo quiero desayunar primero... para estar preparado.

Tomás ve que su amigo habla en serio.

TOMÁS

A ver... qué es eso que has aprendido de mí tan...

JULIÁN

Que tú nunca pides nada a cambio... nunca cobras tus facturas...

Tomás le mira, perplejo, serio.

JULIÁN

... Nunca lo has hecho... eres generoso... yo no, siempre has sido un ejemplo para mí en eso...

TOMÁS

Ya... bueno, pues... gracias...

Tomás le sonrío, algo emocionado. Pasados unos segundos.

TOMÁS

Esto quiere decir que no me vas a devolver nada de lo que me debes, ¿no?... ¿eh?...

JULIÁN

¿Y yo?

TOMÁS

¿Tú qué?

JULIÁN

Dime algo que hayas aprendido de mí...

TOMÁS

Nada, no he aprendido absolutamente nada de ti, Julián... cosas ilegales como mucho...

Julián le mira, serio, esperando. Tomás lo mira serio y le responde.

TOMÁS

A ser valiente... siempre te has atrevido con todo... como ahora...

Se miran intensamente. Julián asiente satisfecho.

JULIÁN

Ves... solo por esto ya valía la pena el viaje desde la Antártida, ¿no?

Tomás asiente.

TOMÁS

¿Podemos seguir ya?

JULIÁN

Podemos... pero en taxi.

Julián levanta la mano y para a un taxi que se acerca. Suben y se alejan (Gay y Aragay, 2006: 43-45).

La película indaga sobre la amistad masculina que, según el propio director, condiciona el tono de la película: «Yo no quería hablar de hombres, pero es verdad que si las protagonistas hubiesen sido mujeres sería otra película. Ellos se reflejan como hombres en una forma más pudorosa de decirse las cosas y yo quería transitar este viaje a la muerte desde este lugar en el que se habla menos» (Fernández-Santos, 2015). Julián y Tomás son dos personas desarraigadas pues ninguno de los dos vive donde nació. Tomás, al que se presupone que nació en Madrid por tanto es español, vive en Canadá y Julián, que es argentino, vive en Madrid. No son los únicos personajes que hablan de esta situación pues Paula, la prima de Julián, tampoco vive en su tierra:

TOMÁS

¿Y tú? ¿No has pensado en volver a Buenos Aires?

PAULA

Lo pensé el año pasado, cuando nos separamos con mi ex pero... no me voy a llevar a su hija a Buenos Aires y dejarla sin padre... no estaría bien... y él ahora va a tener otro hijo y Valentina está feliz de tener un hermano... culpa mía por haberme enganchado con un gallego... y además no podría hacerles eso a mis pretendientes...

TOMÁS

No estaría bien...

PAULA

... la verdad es que ya me he acostumbrado a vivir aquí... y tengo la suerte de tener a alguien de la familia al lado...

TOMÁS

La suerte la tiene Julián de tenerte a ti... (Gay y Aragay, 2006: 68).

Son importantes en esta historia los viajes que emprenden los personajes. En el relato hay viajes espaciales –como el que realiza Tomás desde Canadá a Madrid y de Madrid a Canadá o el que hacen los dos amigos a Ámsterdam para ver a Nico, el hijo de Julián quien estudia en esta ciudad– o emocionales, como el que realizan todos los personajes, pero especialmente Tomás. El Tomás que llega a Madrid no será el mismo que el que se marche. En este sentido es muy significativa la secuencia en la que Tomás y Paula hacen el amor y que culmina con el llanto desesperado de Tomás al saber que al día siguiente se tendrá que ir a Canadá y no volverá a ver a su amigo. No dicen nada, no se dicen

nada. Es el llanto de Tomás el que lo dice todo. En esta secuencia, rodada de forma muy natural y nada artificiosa, confluyen las dos ideas que marcan el relato: vida y muerte:

Así se hacen presentes los mitos de Eros y Tánatos. Ambos aluden a dos cuestiones básicas en el ser humano: la vida y la muerte. Eros es el instinto de la vida, inquieto e insatisfecho. Tiende a la unión, a la vida y posibilita que el sexo sea placentero y generador de vida. No solo es la fuerza del amor erótico, sino que también es un impulso creativo, la Luz primigenia responsable de la creación y el orden de todas las cosas. Por el contrario, Tánatos es la personificación de la muerte sin violencia. En el psicoanálisis Eros y Tánatos son lo opuesto. Eros con la pulsión de la vida y Tánatos la pulsión de la muerte en lucha constante porque quiere abandonar la vida para volver a la quiescencia, a la tumba (Sigmund Freud fue el principal defensor de esta tesis) (Cuadrado, 2016: 192).

La escena final en el aeropuerto, un lugar de idas y venidas, de encuentros y despedidas, es contenida, como toda la película. No se ven lágrimas, aunque sí tristeza, no se oyen palabras de despedida, aunque se intuyen. Ambos, Julián y Tomás, saben que ese será el punto y final, que ya no habrá más encuentros, más palabras, más buenos ratos... Julián y Tomás se dan un abrazo que lo dice todo sin necesidad de palabras. Además, Julián le hace a Tomás el mejor regalo de despedida: le deja encargado de cuidar a Truman, su segundo hijo. Sabe que nadie mejor que él para atenderle y entenderle. De esta forma, además, se queda tranquilo al saber que cuando él no esté Truman estará bien.

También es significativo el viaje que Tomás y Julián realizan a Ámsterdam para ver a Nico, el hijo de Julián, quien conoce la enfermedad de su padre pero no le confiesa que sabe que va a morir próximamente. Ambos, padre e hijo, se ocultarán esta noticia para no hacerse daño mutuamente y para no tener que enfrentarse a la despedida.

NICO

Adiós, papá.

JULIÁN

Ha sido una visita rápida, pero ha valido la pena, ¿no?... nos vemos dentro de unas semanas.

NICO

sí... adiós...

Se despiden con un beso más bien tímido y rápido. Nico y Sophie se alejan. De pronto Nico se gira y de media vuelta. Va hacia él, levanta la mano y le enseña algo.

NICO

¡Papá!... Tu mechero.

Se le acerca y se lo da. Y entonces le abraza de nuevo. Esta vez es Nico quien sujeta y no le deja. Julián no se mueve, sintiendo la necesidad de Nico de darle

ese abrazo. Comparten una mirada con Tomás. Luego se separan. Nico está emocionado y lloroso, pero se da media vuelta disimulando y se va. Se alejan con Sophie.

Julián los mira. Inmóvil, conteniéndose. Tomás respeta ese momento. Pasados unos segundos Julián suspira hondo (Gay y Aragay, 2006: 137).

## 2.1. VIDA Y MUERTE EN *TRUMAN*

La muerte es el elemento central de la película. Es, de hecho, el origen de la historia que Cesc Gay narra pues es el detonante del viaje que emprende Tomás desde Canadá a Madrid para ver a su amigo. La película trata de cómo nos preparamos para morir o, más bien, «[d]el lugar que ocupa el sufrimiento y el dolor que antecede a la muerte en la sociedad contemporánea» (Caponi, 2013: 298). A pesar de que la muerte forma parte de la vida no ha sido un tema muy común en el cine, al menos de manera central. En la literatura, sin embargo, sí que ha sido un tema muy tratado siendo incluso central de muchas obras literarias. Quizás tenga que ver con el modo en el que consumimos el cine y la literatura, ya que leer es un acto personal e íntimo, en el que el lector de manera individual se enfrenta a la historia. Sin embargo, el cine es un acto colectivo y público en el espectador está rodeado de más gente cuando se enfrenta a la historia<sup>5</sup>. La literatura, además, permite una mayor introspección que en el cine es más difícil de conseguir. Sin embargo, en *Truman* no sucede esto, pues se convierte en el tema central de la historia y se aborda de manera madura y de forma introspectiva. No solo los personajes deben reflexionar sobre la muerte si no también el espectador. *Truman* se suma a la oleada de películas que en los últimos años han abordado este tema, como *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004) o *Morir* (Fernando Franco, 2017) en España o filmes internacionales como *Amar la vida/ Wit* (Mike Nichols, 2001), *Las invasiones Bárbaras/ Les invasions barbares* (Denys Arcand, 2003) o *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004), entre otras. El hecho de mostrar la muerte en el cine como tema central ayuda «a entender mejor los problemas de quienes van a morir y han propiciado la reflexión sobre aspectos del final de la vida y sus alrededores» (Granero-Moya, Gómez Cadenas, 2017: 23).

La muerte le sirve a Julián para hacerse más crítico con los que le rodean e incluso consigo mismo. Le sirve para saldar cuentas con su pasado, como cuando se encuentra con un viejo amigo al que traicionó al acostarse con su mujer (Gay y Aragay, 2006: 99):

### JULIÁN

Y gracias por saludarme antes... después de lo que pasó, que me hayas saludado como lo has hecho... no me lo esperaba... me ha emocionado y te lo agradezco y me quería disculpar.

<sup>5</sup> «Solo se llora –dice Gorer– en privado, lo mismo que cuando uno se desviste o descansa, a escondidas» (Ariès, 2000: 225).

HOMBRE

No hace falta, Julián.

JULIÁN

Hace falta, Luis, sí que hace falta. Me disculpo porque eras mi amigo y fue lamentable lo que hice... y me disculpo sobre todo por no haberme disculpado en su día... sobre todo por eso, no me hubiera costado nada, ¿no?

El hecho de ver cercana su muerte le otorga a Julián de unas capacidades introspectivas privilegiadas que le «capacita para la reflexión sobre acontecimientos fragmentarios de su vida iluminados como rayos en su muerte» (López, 2015: 162). La muerte, o el hecho de saber que el final está cerca, le hace a Julián más atrevido y le inhibe de respetar ciertos encorsetamientos sociales, como decir todo lo que uno piensa a los demás ya que «se desliga del sentido trascendente, pues la visión que el filme ofrece de Julián dista mucho de la teleología o creencia en el más allá, por mucho que pretenda aferrarse a purgar su alma y a cerrar el círculo de su existencia de una manera digna» (López, 2015: 156). Él sabe que no va a volver y aprovecha esta «oportunidad» para decir y hacer lo que le plazca. Sirva de ejemplo la conversación que mantiene con una pareja de amigos con los que se encuentra en un restaurante y que fingen no haberle visto (Gay y Aragay, 2006: 60-61):

TOMÁS

¿A quién saludas?

JULIÁN

A uno que ha hecho ver que no me veía.

TOMÁS

Será porque no te ha visto.

JULIÁN

No... me ha visto pero ha hecho ver que no... (...)

TOMÁS

¿Y por qué no querrían saludarte?

JULIÁN

Porque la gente no sabe qué decirme... huelen a muerto y les da miedo...  
prefieren evitarme... es normal, supongo, ¿no?

(...)

AMIGO

Sí... a ver qué día podemos... ¿estabas comiendo aquí?

JULIÁN

Sí... en la mesa del fondo...

AMIGO

Ah... nosotros acabamos de entrar, no te hemos visto.

JULIÁN

Sí, sí que me habéis visto pero habéis disimulado... por eso he venido yo a saludaros...

Silencio.

JULIÁN

... nos conocemos hace años... estoy muy enfermo como ya sabéis y... no sé... me ha parecido feo que me ignorarais así, ¿no?... ya no me queda mucho...

No saben qué cara poner.

JULIÁN

... no os pido que me llaméis a casa para preguntarme cómo estoy, pero si coincidimos como hoy pues... un abrazo y unos ánimos me vendrían bien... ¿no os parece?... o un gesto ni que sea...

Nadie contesta. Vuelve la mujer a la mesa y se sienta. Les mira sin entender.

JULIÁN

Pues nada... os dejo, estoy comiendo con un amigo que sí que me quiere mucho y ha venido a verme desde Canadá... somos amigos desde hace... desde que llegué a España...

Julián mira a Tomás de forma entrañable.

JULIÁN

No creo que nos volvamos a ver... así que eso... haceos un chequeo de vez en cuando...

Julián se va. Llega hasta su mesa y se sienta. Da un buen trago a su bebida.

JULIÁN

Tiene su punto esto de morirse... puedes decir lo que se te cante que nadie te va a decir nada...

En esta conversación se puede ver cómo en la sociedad actual hablar de la muerte, enfrentarse a ella o saber que alguien se va a morir se convierte en un tema tabú, algo que no sucedía en la antigüedad. Ariès (2000) señala que se ha pasado de la concepción de la muerte domesticada, en el que el acto de morir se producía en casa rodeado de su familia que velaban al difunto, a concebir el acto de morir como un tabú del que no se habla, «acorde con los preceptos de una cultura en que se asienta como principio. En efecto, el pensamiento contemporáneo reflejado en la película se traza en torno a la consideración de la muerte como un tema tabú (Freud, 1997) que es mejor no abordar y para el que es

imposible prepararse individualmente» (López López, 2015: 168). Sin embargo, Julián hace del acto de morir una conversación permanente y presente en su día a día, incluso añadiendo humor al tema pues son varias las escenas en las que está presente, como cuando se encuentran Tomás y Julián por primera vez. Tomás le dice que está contento por verle y Julián bromea con que tiene una erección o como cuando van al médico y Julián le dice al médico que siente que no haya ido su prima porque es más guapa que su amigo. Otro ejemplo es la conversación que mantienen Julián y Tomás cuando van a una librería a comprar libros de psicología animal (Gay y Aragay, 2006: 58-59):

JULIÁN

«El libro tibetano de la vida y de la muerte»...

TOMÁS

«Ayudar a morir»...

Tomás resopla, afectado. Julián le da otro más. Tomás lee de nuevo.

TOMÁS

«Vida después de la muerte», cómprate éste, Julián.

JULIÁN

... los tres...

TOMÁS

¿Quieres los tres?

JULIÁN

Pagas tú, ¿no?... Además, si me fuera de viaje a Tailandia también me compraría una guía... pues es lo mismo.

A pesar de que la muerte es un tema muy serio, el uso que se hace del humor en la película es una enseñanza ya que permite apreciar como su uso «ayuda a liberar tensión, facilita la adaptación en condiciones vitales adversas, contribuye a facilitar el diálogo con uno mismo e igualmente resulta útil en casos de enfermedad terminal para mejorar las relaciones con los seres queridos y hacer más llevadero su propio dolor» (Sanz Ortiz, 2002). El conocimiento sobre la muerte, sobre su muerte, el hecho de tener auto-conciencia de lo que va a suceder, servirá en la película como elemento revelador de la lucidez y la conciencia de la individualidad del ser humano, de la finitud de la vida. Julián es un hombre valiente que se enfrenta a la muerte reafirmando la individualidad de este acto:

El hombre de las sociedades tradicionales, que era el de la primera Edad Media, pero que era también el de todas las culturas populares y orales, se resignaba sin demasiada dificultad a la idea de que somos todos mortales. Desde mediados de la Edad Media, el



hombre occidental rico, poderoso o letrado, se reconoce a sí mismo en su muerte: ha descubierto la propia muerte (Ariès, 2000: 61).

Julián se aleja de la idea romántica de la muerte y le otorga un carácter pragmático, como cuando acude con Tomás a la funeraria a encargar su propio entierro<sup>6</sup> o en la búsqueda de una familia para Truman, su perro, aunque para él es más que un perro, es un segundo hijo<sup>7</sup>. A pesar de ser una persona vitalista que ha vivido y ha disfrutado de la vida, tal y como revelan los pequeños episodios en los *Gay* nos presenta al personaje, como cuando aparece su mujer, o su trabajo, o sus amigos o incluso cuando se va de fiesta y se emborracha, se niega a continuar con el tratamiento. «He venido para decirle que no voy a volver, doctor. He venido a despedirme» le espetta a su médico nada más atravesar la puerta del consultorio. Ante la resistencia de este a aceptar su decisión, Julián le dice lo siguiente:

<sup>6</sup> Cuando el encargado de la funeraria le pregunta a Julián para quién será el entierro que viene a encargar este le contesta: «Soy yo... seré yo...». La conversación continúa sobre los detalles que tendrá el entierro, algo sobre lo que Julián todavía no tiene muy pensado: «De entrada aún no tengo claro si opto por un entierro normal, o bien por la incineración... tengo dudas». La conversación muestra, además, cómo ha crecido el negocio de los entierros y cómo hay incluso modas pues nada escapa a la sociedad capitalista en la que un momento tal solemnidad como es la muerte lo que importa es el dinero y los intereses económicos por encima de todo:

ASESOR FAMILIAR: Es una decisión muy personal claro está, en cuanto a los precios no son muy diferentes para las dos opciones... depende de la calidad de los materiales, tanto del amplio catálogo de ataúdes como también con las urnas. Disponemos de un tipo de urnas para guardar las cenizas... en el domicilio de la familia, en un lugar a la vista... tenemos para este caso de urnas con diferentes diseños y mejores acabados... luego están las urnas biodegradables que se entierran... como si fueran un ataúd.

JULIÁN: ¿Ah sí?... No lo sabía.

ASESOR FAMILIAR: Sí... es algo que cada vez tiene más demanda, sobre todo en personas más jóvenes...

JULIÁN: ¿Ah sí?

ASESOR FAMILIAR: Sí... también las tenemos de sal, son urnas para que se disuelvan en el mar... (...)

ASESOR FAMILIAR: Y al final están las urnas, tenemos las biodegradables que les comentaba, esas son... luego está el modelo Diplomatic que está hecha con madera de cedro o la opción Porcelana Blanca... estas siempre tienen unos hilos dorados decorativos que le dan solemnidad.

(...)

ASESOR FAMILIAR: Sí... es un detalle bonito y gusta mucho... también nos encargamos de la ornamentación floral y de la ceremonia. Sea religiosa o no. Si quieren música en directo, tenemos un pequeño cuarteto, o puede ser también música grabada, o sin música... también elaboramos Deuvedés con fotos e imágenes que luego se proyectan en la ceremonia... cada vez lo hacemos más porque a la gente le gusta recordar y ver al difunto... si tiene vídeos o... (Gay y Aragay, 2006: 87-93).

<sup>7</sup> «El perro es un espejo de Julián [personaje de Ricardo Darín], está viejo y cascado como él. La línea de acción la marca el perro. Y los perros en cine ayudan a despistar; tiene algo cómico, su presencia era una manera de alejarnos del peso de la muerte. Por eso luché mucho para que estuviera en el cartel. El perro es un respiro. Un animal relativiza las cosas, te mira y te dice: “Sí, te vas a morir, así que mejor relájate”» (Fernández-Santos, 2015).

... Hemos peleado mucho... y ahora lo que me quede no lo quiero pasar entrando y saliendo del hospital. Echaré de menos a las enfermeras, eso sí... pero ya está... he estado un año luchando para aniquilar el cáncer de mis pulmones y cuando me estaba dando un descanso, el hijo de puta se ha ido a hacer turismo por todo mi cuerpo... a mí me gustan mucho las drogas y soy un toxicómano convencido ya lo sabe, pero... ¿qué voy a ganar volviendo a empezar con la química? (...) ¿Me va a curar si vuelvo a empezar el tratamiento? La gente no acostumbra a preguntar estas cosas, pero yo sí... ¿Me va a curar? (...) Me voy a morir igualmente haga lo que haga, ¿verdad?... (...) Pues estas cosas hay que decirlas... no pasa nada, no es culpa suya, además nunca tuve un buen diagnóstico... siempre me lo insinuó y yo me di cuenta, doctor... el otro día mientras miraba los papeles de las pruebas no me podía ni mirar a la cara... los actores nos fijamos mucho en estas cosas... en los gestos, en... ¿para qué voy a seguir? (Gay y Aragay, 2006: 50-51).

En esta intervención parecemos oír las palabras de Séneca cuando afirma «yo he vivido, querido Lucilio, tal como convenía: bien saciado de vivir, ahora aguardo la muerte» (1984: 138). Julián ha tenido una buena vida y quiere, al igual que afirmó Séneca «en la vejez procuro morir bien, de buen grado» (Séneca, 1984: 137). Es consciente que «morir más pronto o más tarde no tiene importancia, lo que sí la tiene es morir bien. No vale conservar la vida a cualquier precio» (Séneca, 1984: 167). También en las palabras del doctor que le insiste en que continúe el tratamiento diciéndole que así alargará su vida (o su agonía) se observa una de las características de la sociedad contemporánea, como es el aumento de la esperanza de vida gracias al establecimiento de la sociedad del bienestar y los avances médicos, aunque este «aumento de la esperanza de vida va unido con el deterioro de la calidad y dignidad humana» (García, 2015: 28). En esta sociedad «la decadencia, el sufrimiento físico y aun la muerte han dejado de ser pensados como hechos inherentes a la condición humana, para pasar a ser vistos en términos de ineficacia del sistema médico, o con mayor frecuencia aún, de alguna falta o descuido cometido por el propio enfermo o por sus cuidadores» (Caponi, 2013: 302). La muerte no es asumida como parte de la vida, como parte de la condición humana. Las personas nacen y mueren, sin embargo, la muerte es obviada por la sociedad contemporánea.

Sin embargo, a pesar de la actitud de Julián con respecto a la muerte, en la película es representada como una lacra social propia de las sociedades contemporáneas pues ninguno de los personajes son capaces de asimilar la decisión de Julián con respecto a su muerte. Tanto Tomás como la prima de Julián, Paula, tratan en numerosas ocasiones de convencerle con respecto a la decisión que ha tomado de no seguir con el tratamiento:

JULIÁN

¿No habrás venido a convencerme de nada, no?, ¿eh?

Julián lo mira serio. Le amenaza con el dedo.

TOMÁS

No te pongas a la defensiva.

JULIÁN

¿Paula te llamó para que vinieras a convencerme?

TOMÁS

Vine porque tenía ganas de verte... y además...

JULIÁN

¿Y además?

TOMÁS

...Y además es verdad que cuando me contas te lo que habías decidido pensé que igual podríamos hablarlo un poco.

JULIÁN

Pues ya te puedes volver a Canadá... Si has venido a eso ya te puedes volver con los pingüinos.

TOMÁS

Conozco a alguien en el Hospital Clínico de Barcelona... me dijo que fuéramos a verle... mañana si quieres.

JULIÁN

Coge tus bombones... el whisky... ¡no! el whisky me lo quedo... apúrate que igual pillas el vuelo de vuelta... (Gay y Aragay, 2006: 29-30).

No será la única vez en la que su amigo intente cambiarle de opinión. En la consulta del médico, cuando Julián le reprocha a Tomás que se entremeta en su decisión, este le dice: «¿Tú te crees que he cruzado el planeta para quedarme callado?» e incluso cuando el médico le dice que con el tratamiento mejorará su condición de vida se produce este diálogo:

TOMÁS

Igual vale la pena Julián...

JULIÁN

Ya lo tengo decidido, ya lo sabes...

TOMÁS

... a veces reaccionamos de forma impulsiva y luego cuando podemos pensar más tranquilamente las cosas se ven distintas...

JULIÁN

Llevo un año pensando las cosas tranquilamente... eres tú el que acaba de llegar Tomás... (Gay y Aragay, 2006: 81).

Julián se prepara para la muerte y desea conocer cómo estará y cómo serán sus días hasta que se produzca: «... Lo que sí me gustaría es saber cuáles van a ser los síntomas y todo lo que me puede ir pasando, doctor... me gusta estar preparado... leo cosas en internet y... el otro día perdí el equilibrio en la calle y casi me caigo... ¿es normal?», le

pregunta al médico en su visita. Planifica sus últimos momentos e incluso decide cómo quiere que acabe su vida y quiere ser él el que decida cómo y cuándo morir ya que

no es infrecuente, por otro lado, que las personas que se encuentran en la fase final de un proceso avanzado de enfermedad manifiesten en algún momento su deseo de adelantar la muerte. Detrás de la expresión de ese deseo suele existir un sufrimiento físico, psicológico o espiritual y algunos de los motivos para pensar así pueden estar (...) en el miedo a perder la autonomía y en la necesidad de mantener el control sobre sí mismo (Granero-Moya, Gómez Cadenas, 2015: 28).

Cuando se reúne con Tomás y Paula una noche para cenar les revela que ha decidido acabar con su vida cuando se vea sin fuerzas:

JULIÁN

Quería que supierais que he decidido que no voy a esperar hasta el final... Paula y Tomás se miran, terminando de asimilar el comentario. Después de una pausa.

PAULA

Ay Julián... de verdad... ¡cállate!

TOMÁS

¿Qué quieres decir?

JULIÁN

Que cuando la cosa se empiece a poner fea... me tumbaré en mi cama y me tomaré una infusión con unas pastillas que me ha conseguido un amigo médico que tengo... y ya está... solo eso...

PAULA

Solo eso... ¿Ves como no teníamos que haberte dejado hablar?... ¡pero qué dices, Julián! Ándate a la mierda... ¿Para contarnos esto me has hecho venir? ¿Estaba todo preparado?

JULIÁN

No... es Tomás quien te ha invitado a cenar... pero si es verdad es que quería comentártelo hace tiempo... no pasa nada... es terminar antes y ya esta... ahorrarnos toda la agonía de mierda del final... no tengo ganas de que me tengas que limpiar el culo... ni mi hijo... o peor, morir en un hospital lleno de enfermeras queriéndose hacer fotos conmigo.

(...)

JULIÁN

Vale, igual me he equivocado, lo siento... perdonad... no tendría que habérselo

dicho... le he dado muchas vueltas a si decíroslo... con una carta hubiera bastado...

(...)

PAULA

No es una de tus bromas ¿no?... ¿qué infusión te vas a tomar?, ¿de qué estás hablando?, ¿qué pastillas?

JULIÁN

Unas, Paula, unas que me han facilitado... la otra opción era muy complicada.

TOMÁS

¿Qué otra opción?

JULIÁN

Hacerlo de forma legal, de forma asistida por profesionales...

PAULA

Tomás... ¿tú sabías algo de esto?

TOMÁS

No.

JULIÁN

Aquí no es legal, no se puede, tienes que irte a Suiza o a... y te filman en vídeo cuando te tomas el veneno y yo paso... la gente me conoce, ¡voy a acabar en el YouTube!...

PAULA

O sea que llevas pensando en esto hace tiempo sin decir nada.

JULIÁN

Sabía que iba a ser un tema conflictivo... como puedes ver...

PAULA

¿Y desde cuándo piensas en infusiones?

JULIÁN

Desde del día que fui a buscar unos análisis que me había hecho porque tosía demasiado y me pidieron que me sentara porque me tenían que dar una mala noticia... desde entonces...

PAULA

Llevas un año pensando en eso.

JULIÁN

Sí, Paula... en eso y en muchas otras cosas desgraciadamente.

(...)

## JULIÁN

No, no te voy a pedir que vuelvas para verme tomar una infusión... además lo haré solo... solo estoy terminando la película un poco antes... nada más... quería que lo supierais, que no fuera una sorpresa... igual me he equivocado y no tendría que haberos dicho nada, no sé.

Julián mira a Paula, luego a Tomás.

## TOMÁS

No... me alegro que me lo hayas dicho... y de haber venido... (Gay y Aragay, 2006: 162-167).

En este diálogo se plantea el tema del suicidio médicamente asistido «un tema que preocupa a los ciudadanos y que se encuentra en el debate actual sobre la llamada muerte digna pero que en nuestro país aún no ha conseguido un consenso que permita que esta acción se lleve a cabo sin consecuencias penales» (Granero-Moya, Gómez Cadenas, 2015: 28). Cesc Gay planifica el relato de su película sin que el espectador conozca si Julián será capaz o no de suicidarse y esta incertidumbre ante cómo y cuándo morirá Julián debe ser respondida de forma individual por cada uno de los espectadores de tal manera que cada uno debe decidir si el suicidio es una solución factible ante la situación de Julián. La película abre el debate sobre el suicidio asistido y sobre el suicidio en solitario que un enfermo debe llevar a cabo ante el miedo de que el peso de la justicia caiga sobre quiénes le ayudan. Ahora bien, como sucede en las películas de Cesc Gay, el director no ofrece su opinión al respecto si no que lo deja en manos del espectador.

## 3. CONCLUSIÓN

Bajo una estructura narrativa aparentemente sencilla –se repite de manera constante que la pareja protagonista vaya a algún lugar y allí se encuentre con otro personaje que va desvelando cómo es Julián y cuál es su situación. Estos encuentros, además, sirven al director para huir del tópico de la ciudad como ámbito individualista e impersonal–, sin grandes riesgos en lo que a puesta en escena y lenguaje audiovisual se refiere, la película no deja de ser una historia que aborda cuestiones sumamente importantes como la amistad, el amor, la vida, la muerte, el derecho a morir bien, el suicidio, etc. Todas estas cuestiones son tratadas a veces mediante el uso del diálogo pero a veces también con el silencio, tan importante y a veces tan olvidado no solo en la vida, sino también en los códigos sonoros.

La película se mueve entre el drama y la comedia y es, ante todo, un canto a la vida y no una historia de muerte y aquí es donde radica el éxito de su historia tal y como afirma Marta Esteban, productora de la película en una entrevista ya que «hablando de lo inevitable de la muerte te enseña a vivir» (Monjas, 2016: 35). El espectador, al igual que Tomás, se verá sumergido en un proceso de aprendizaje. «Yo estaré si él quiere que

esté» es la frase con la que Tomás cierra la discusión que en la que se enfrascan Paula y Julián. Su amigo se ha dado cuenta tras los días vividos con él que nada ni nadie van a hacer cambiar a Julián su decisión. Ha aprendido que su labor es acompañarle en lo que le queda de la forma en que Julián le deje. Julián ha tomado una decisión sobre su muerte, una decisión que ha ido reafirmando tras los días con Tomás y tras los viajes, no solo físicos sino también simbólicos, que han hecho juntos. Está preparado para morir y Tomás, aunque no vaya a estar presente físicamente ese día, también estará con él. Cesc Gay no nos muestra la muerte en pantalla pero sí la despedida que, quizás, sea más importante para ellos que la propia muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIÈS, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acantilado Quaderns Crema.
- AZCONA, M<sup>a</sup> del M. (2009). «Spaces of Sincerity and Deception: the Representation of Desire in Cesc Gay's "En la ciudad" and "Ficción"». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 10, 3, 233-246.
- BERMEJO, A. G. (entrev.) (2015). «Truman, Cesc Gay: Maestro de la risa triste». *Cinemanía*, 242, 74-77.
- CAPONI, S. (2013). «La finitud y los límites del sufrimiento humano: una lectura de *Amour* de Michael Haneke». *Rev Chil Salud Pública*, Vol 17 (3), 298-306.
- CUADRADO, L. (2016). «Truman». *Revista Atticus*, 31, 187-192.
- GARCÍA GUILLEM, S. (2015). «El otro en el espejo: «Amour» de Michael Haneke». *Área abierta*, 15, nº 2, 19-34.
- GAY, C. y ARAGAY, T. (2016). *Truman*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, E. (2015). «Cesc Gay: "Este mundo regido por las redes sociales me parece lo peor"». *El País Semanal*. [https://elpais.com/elpais/2015/11/20/eps/1448017492\\_912342.html](https://elpais.com/elpais/2015/11/20/eps/1448017492_912342.html) (en línea; fecha de consulta: 13-04-2019).
- GRANERO MOYA, N., GÓMEZ CADENAS, C. (2017). «Truman (2015): De la amistad, de la vida y de la muerte». *Rev Med Cine* [Internet], 13(1): 22-30.
- MONJAS, Ch. (2016). «Una película es una invitación al público», *Revista academia*, 35.
- MONTOYA, Á. (2015). «Cesc Gay. Como la vida misma». *Fotogramas & DVD: La primera revista de cine*, 2065, 104-107.
- LÓPEZ LÓPEZ, C. M<sup>a</sup>. (2015). «Memento mori». *Impossibilia* N°11, páginas 127-145.
- SANZ ORTIZ, J. (2002). «El humor como valor terapéutico». *Med Clin*. 2002; 119(19):734-737.
- SÉNECA, L. (1984). *Cartas Morales a Lucilio*. Buenos Aires: Hispamérica.
- TRUEBA, D. (2017). *Tierra de campos*. Madrid: Anagrama.

## FILMOGRAFÍA

- GAY, C. (Dir.) e Imposible Films / BD Cine. (2015). Truman. [Película].

# EL GUION EN *TARDE PARA LA IRA*

PEDRO SANGRO COLÓN  
*Universidad Pontificia de Salamanca*

## RESUMEN

El trabajo analiza el guion de la película ganadora del Goya en 2016, *Tarde para la ira*, partiendo del material original escrito y una entrevista en profundidad realizada a uno de los dos coguionistas, el psicólogo David Pulido. El análisis atiende, en primer lugar, al proceso de desarrollo, considerando el guion como una herramienta que facilita la conversión del material escrito en imágenes: método de trabajo empleado, estilo y formato elegido y evolución según las distintas versiones. Una segunda parte se zambulle en la deconstrucción narrativa de la historia que el guion contiene, con énfasis en algunas claves: la estructura de la trama, la propuesta temática, el molde dramático, la psicología de los personajes y el empleo del punto de vista.

Palabras clave: *Guion, narrativa cinematográfica, análisis filmico, premios Goya, trama cinematográfica.*

## ABSTRACT

The paper analyzes the script of the Goya winning movie in 2016, *Tarde para la ira*, based on the original written material and an in-depth interview with one of the two co-writers, the psychologist David Pulido. The analysis addresses, first, to the development process, I consider the script as a tool that facilitates the conversion of written material into images: work method used, style and chosen format and evolution according to the different versions. A second part is dive into the narrative deconstruction of the story that the script contains, with emphasis on some keys: the plot structure, the thematic proposal, the mold dramatic, the psychology of the characters and the use of the point of view.

Keywords: *Screenplay, film narrative, film analysis, Goya awards, film plot.*



## 1. DEL PAPEL A LA PANTALLA

### 1.1. NO SE DEBERÍAN DAR PREMIOS AL MEJOR GUIÓN

EL PRESENTE TRABAJO propone un análisis del filme *Tarde para la ira*, ganadora del Goya a la mejor película en 2016, desde la perspectiva del estudio del guion que la originó, escrito a cuatro manos por el también director de la cinta Raúl Arévalo y el psicólogo David Pulido. El palmarés referido específicamente a los laureles obtenidos por dicho texto se completa con otro premio Goya al mejor guion original, un premio Feroz en la misma categoría y una Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos.

Pero no es la suma de reconocimientos lo que nos lleva a fijarnos en el guion para su análisis. De hecho, nuestra propuesta parte de una idea –al parecer, también esgrimida en alguna ocasión por el afamado guionista Rafael Azcona– que cuestiona los galardones a la categoría: no se debería entregar ningún premio al guion de una película ya que es evidente que ninguno de los miembros del jurado lo ha leído. Aunque suene obvio, esa paradoja recuerda algo importante que asumimos al acercarnos al texto del que parte *Tarde para la ira*: el guion no es lo mismo que la película a la que da lugar en pantalla.

### 1.2. CONSIDERACIONES SOBRE EL GUIÓN CINEMATográfico

La discusión sobre la naturaleza y límites de lo que es o no es un guion cinematográfico ha sido objeto de múltiples acercamientos que desbordan los límites de este trabajo –véase un resumen del estado de la cuestión en Gutiérrez (2018)–. El debate suscitado generalmente pone en duda, por ejemplo, que el guion cinematográfico pueda considerarse un género literario en sí mismo, pero reconoce en cambio la sumisión de sus directrices formales a un formato de escritura que impone sus propias reglas. Simultáneamente, más allá de la posible consideración como obra autoral, pieza artística o trabajo creativo, se suele considerar el guion como una herramienta al servicio del proceso de producción cinematográfica, un instrumento básico que orienta el trabajo del equipo humano que se incorpora en las etapas posteriores al desarrollo: preproducción, rodaje y postproducción. Por último, hay también una opinión generalizada entre los autores a la hora de considerar que el guion cinematográfico no tienen una vocación de obra terminada. Desde esta perspectiva, el guion puede ser considerado como literatura en tránsito, más cercano a una obra abierta que se amolda a los constantes cambios y mutaciones que sufre el material cinematográfico hasta tomar cuerpo como película terminada.

Tiene limitaciones desde su inicio porque representa el punto de partida de una obra no concluida, un poco como una melodía a la que hay que añadirle la armonía, la instrumentalización, el ritmo, la atmósfera (Machalski, 2006: 25).

Lo expuesto evidencia que hay un trabajo posterior a la última reescritura del guion que suma el talento profesional del equipo –director, actores, fotografía, escenografía,

vestuario, montaje, etc.— al resultado final de la proyección<sup>1</sup>. Pero no es nuestra intención fijar la atención en las diferencias entre la copia de exhibición de *Tarde para la ira* y sus distintas versiones de guion. Asumida la idea de la diferencia entre ambos relatos, lo que se pretende es justamente incidir en lo contrario. Por ello, nuestra hipótesis de trabajo parte de la idea que sostiene que el guion funciona como el significante de la película a la que da lugar, siendo capaz por sí mismo de transmitir la historia, es decir: el contenido narrativo del relato audiovisual mediante la evocación de imágenes, ideas y emociones (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1995: 113-114). La abundante literatura dedicada a la escritura de guiones se suma a esta idea, ya recogida por Syd Field en la obra fundacional de consulta profesional *El libro del guion*, cuando en sus primeras páginas afirma con rotundidad: «Un guion es una historia en imágenes» (Field, 1998: 14). Por tanto, aunque en una fase de desarrollo previa, el destinatario de un guion puede experimentar la historia a través de su lectura de la misma forma que lo hace el espectador enfrentado al visionado en la sala.

Presuponiendo entonces que el guion toma cuerpo y concreción en un documento de trabajo sujeto a múltiples reescrituras, escogeremos como objeto de estudio para nuestro análisis la última versión escrita inmediatamente anterior al rodaje (nº 10, del 16 de junio de 2015). Para complementar nuestro acercamiento, sumaremos también al estudio del texto el testimonio del co-guionista David Pulido, recogido a través de una entrevista en profundidad realizada en el mes de marzo de 2019.

Con estas consideraciones, la deconstrucción del guion llevada a cabo se centrará en cinco apartados diferenciados: la revisión del proceso de creación, el estudio de las tramas y propuestas temáticas que destila la historia que narra, la puesta en valor del potencial dramático del formato empleado y, finalmente, el repaso de las estrategias estructurales que soportan su argumento.

## 2. EL PROCESO CREATIVO

### 2.1. EL MÉTODO CONVERSACIONAL

El guion de *Tarde para la ira* escrito por el psicólogo David Pulido y el actor Raúl Arévalo —que debutaría también como director con este largometraje— supuso para ambos la primera experiencia como guionistas de cine. Tras conocerse de manera fortuita en una cena de un amigo común, Arévalo invitó al terapeuta, con quien conectó emocionalmente de inmediato, a colaborar en la escritura de una historia que le rondaba la cabeza hace tiempo. En su origen, el ejercicio se planteó como un experimento creativo cuyo destino podría ser, quizás, un cortometraje. Sin embargo, poco a poco el material

<sup>1</sup> Coincidimos con el cineasta Quentin Tarantino cuando interviene en el documental *La magia del montaje* (Wendy Apple, 2004) proponiendo el siguiente juego de palabras: «La última versión de guion es la primera versión del montaje. Y la versión final del montaje es la última versión del guion».

fue creciendo tras darlo a leer a distintas personas de la industria que les animaron a desarrollar una película de metraje largo.

El proceso de escritura fue extenso, dilatándose a lo largo de cinco años, a los que se sumaron posteriormente otros tres de reescritura simultánea a la búsqueda de financiación. El método de trabajo empleado fue heterodoxo y libre. Pulido, por su parte, además de contar con una cultura cinéfila fruto de su interés personal, había asistido a algunos cursos centrados en la escritura de guion, lo que le predisponía a confiar en herramientas de trabajo como la escaleta o a considerar la plantilla que propone el paradigma como una posible estructura argumental del filme. Arévalo, en cambio, bregado en el trabajo actoral, entendía la narración desde una visión mucho más intuitiva y visceral.

Su fórmula colaborativa se podría definir como abierta: lo mismo exploraban ideas temáticas de forma más o menos libre, que repasaban la estructura de forma muy rigurosa, o se detenían concienzudamente en un diálogo. Este método de trabajo empleaba el encuentro presencial, los mails o las notas de audio de WhatsApp. Nunca hubo una forma de proceder canónica. Como señala el propio Pulido: «Nuestro método se podría denominar ‘conversacional’ y consistía en hablar durante horas y horas de lo que se quería contar».

## 2.2. UN HUECO EN LA INDUSTRIA

La frase: «Vender un guion en España es como intentar hacerle comprar una nevera a un esquimal» (Muñoz, 2006: 185) es aplicable al periplo comercial del guion de *Tarde para la ira*, manufacturado en una época de profunda crisis del sector cinematográfico. Cuando en 2012 la dupla de guionistas noveles intenta dar salida al texto, se topan de bruces con el conservadurismo de la industria española, totalmente cerrada a nuevas ideas ante el temor del fracaso. Aunque el nombre de Raúl Arévalo abre algunas puertas, a todas las productoras a las que se dirigen el proyecto les echa para atrás el tono y la temática del futuro filme. En ese momento se buscan películas *Good Mood*, de tono blanco, buenos sentimientos y personajes positivos, en la senda del gran éxito de taquilla francés *Intocable* (*Intouchables*, 2011). Finalmente, gracias a la aparición de la productora La Canica Films que lideraba Beatriz Bodegas –única profesional convencida de que el proyecto no debía sufrir ningún cambio en pos de la búsqueda del éxito comercial– se consiguió levantar la película.

La versión del guion de *Tarde para la ira* que llega a rodaje posee, sin duda, una ventaja diferencial con respecto a otros guiones que pasan también a convertirse en película, pues desde el principio del proceso sus autores le otorgaron una enorme importancia como signifiante de la historia que después iba a traducirse a imágenes. Casi todas las ideas y soluciones de narrativa audiovisual que proponía el papel van a mantenerse en su transformación cinética, gracias a que desde el principio se contó con el consenso y la aportación del futuro director en su escritura. En palabras de Pulido, ese mimo y dedi-

cación «ayudó a que después de tantos años de escritura la película ya estuviera rodada en la cabeza de Raúl».

La importancia otorgada al guion se transfiere también en el respeto al guionista durante el proceso de producción. Lejos del humillante papel que jugaba el escritor protagonista en el arranque del filme *El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, 2002), David Pulido fue invitado al set de rodaje para ejercer como consejero del director en el mismo, prolongándose también esa deferencia a la hora de visitar la sala de montaje. La amistad fraguada con Arévalo permitió además que Pulido pudiera intercambiar con el director y la productora su parecer sobre otras cuestiones creativas del filme que desbordan los territorios del guion, tales como la música empleada en la banda sonora, la elección de los actores o el cartel promocional de la película<sup>2</sup>, llegando incluso a ser invitado al festival de Venecia para presentar el estreno junto al resto del equipo. Esta confianza y respeto al guionista no era habitual en el cine que se producía en la primera década del siglo XXI.

### 3. TRAMAS Y REFLEXIONES TEMÁTICAS

#### 3.1. SINOPSIS ARGUMENTAL

Un vistazo al argumento del guion de *Tarde para la ira* nos ayudará a comprender cómo funcionan los moldes dramáticos que maneja y los temas planteados. A modo de sinopsis, podría resumirse como hacemos a continuación.

Un conductor que oculta su rostro con un pasamontañas espera nervioso al volante de un coche enfrente de una joyería. Tres encapuchados salen de la misma precipitadamente y se montan en el vehículo, pero el motor se cala y los tres asaltantes dejan tirado al chófer emprendiendo la huida a pie. Tras una breve e intensa persecución, el conductor es detenido cuando un cerco policial pone fin a su fuga.

Avanzamos ocho años en el tiempo para conocer a José, un hermético hombre recién llegado a un barrio periférico de Madrid. La vida de José es solitaria y parece vacía: su única ocupación es visitar a su padre en el hospital, un estado vegetal que hace mucho que permanece en un coma irreversible. Pronto comienza a frecuentar el bar que regenta Juanjo junto a su hermana Ana, dando muestras de sentirse atraído por esta última. Más allá de esa atracción, José parece encajar en ese ambiente y traba una férrea amistad con Juanjo y los suyos, llegando a acudir a la comunión de Sara, la hija del barman, como si fuese un miembro más de la familia. Tras un primer encuentro sexual, José y Ana comienzan a chatear por las noches y parecen encontrar alivio en su complicidad, hastiados de sus actuales vidas. Y es que Ana, que cuida de su único hijo Toñín, también se siente

<sup>2</sup> A lo largo del proceso, el actor y el psicólogo dieron vida a más de 25 versiones diferentes del póster de la película. Estos bocetos no eran sino composiciones caseras que les ayudaban a encontrar la inspiración. Aunque ninguno de ellos tuvo finalmente mucho que ver con el que se empleó para comercializar la película, el mero ejercicio de plasmar en imágenes la historia les obligaba a tener muy claras las esencias de lo que estaban escribiendo.

sola desde que su marido Curro dio con sus huesos en la cárcel a consecuencia de un delito que cometió en el pasado.

Lo que parecía un triángulo amoroso da, de pronto, un giro inesperado cuando vemos las imágenes de la cámara de seguridad de una joyería que José visiona en su portátil. Lo que muestran es una brutal paliza infringida por tres encapuchados a una mujer joven y un hombre mayor que atienden el establecimiento. Son el padre de José y su prometida, que murió como consecuencia de la salvaje agresión. La inminente noticia de la salida de la cárcel de Curro nos hace comprender que se trata del chófer del comienzo de la historia, y que las intenciones de José están más cercanas a la venganza por la pérdida de sus seres queridos que a la conquista amorosa de Ana. Cuando Curro sale libre, la relación con su mujer no termina de funcionar, circunstancia que José aprovecha, convenciendo a Ana para que abandone a su marido y se marche a vivir con él compartiendo una casa que tiene en un pueblo cercano a Madrid.

Con Ana retenida en su morada campestre, José se encara con Curro desvelándole su verdadera identidad y sus pretensiones: le debe conducir ante los tres responsables de la paliza del atraco si quiere volver a ver sanos y salvos a su mujer y su hijo. A pesar de la virulenta oposición inicial al chantaje, Curro termina aceptándolo ante el temor de perder a su familia.

En su búsqueda, la pareja averigua que el primero de los asaltantes es Santi, un macarra de barrio que colabora en la gestión de un gimnasio de mala muerte ocupándose de controlar los chats de «pajilleros» que hay en el sótano. Tras conocer el paradero del segundo de los encapuchados gracias a la información que Santi –ajeno a las intenciones de sus visitantes– les proporciona, José terminará acuchillándolo repetidas veces de forma iracunda y feroz con un destornillador, provocando una auténtica carnicería. Con dificultad, la pareja consigue salir del gimnasio y emprende camino en busca de Julio, el segundo hombre del golpe, que ahora vive en un pueblo segoviano.

En esta ocasión, las cosas son algo más difíciles para José, que parece dudar a la hora del ajusticiamiento de Julio: con el transcurso del tiempo se ha convertido en un hombre que ha dejado atrás el pasado, lleva una vida saludable en el campo, está felizmente casado y, sobre todo, a punto de ser padre. Pero la ira puede con José, que acaba descerrajando un tiro en la sien a Julio con su escopeta recortada. Antes de ser ejecutado, cuando su asesino le interroga por los motivos de la crueldad empleada en el interior de la joyería, Julio revela que el tercer hombre de la banda y máximo responsable de lo sucedido es Juanjo.

Ana, ajena a todo hasta el momento, descubre también en ese mismo instante lo que está pasando. De forma accidental, al revisar unos vídeos caseros de José reconoce que la fachada de la joyería familiar que se ve al fondo de los mismos es la del establecimiento del atraco en el que se vio envuelto su marido. Aterrorizada, trata de localizar una cabina telefónica en el pueblo para avisar a su hermano sobre la verdadera identidad de José.

Es de noche en el bar de Juanjo. Su hija Sara está dormida al lado de la barra. Juanjo cuelga el teléfono, enterado ya de lo sucedido. En ese momento, percibe que José está en el establecimiento con intención de asesinarle, pero no se resiste a su destino. Únicamente le pide que vayan dentro, donde su hija no pueda ver lo que va a suceder. Se escucha un disparo que despierta a la niña de su plácido sueño. Al poco, José sale del bar con rostro hierático y sin mirar a Sara.

Ya por la mañana, José aparca el coche en la puerta de su casa del pueblo. Abre el maletero y libera a Curro, que permanecía encerrado allí desde el día anterior. Cuando este acostumbra sus ojos a la luz, descubre que enfrente le espera Ana. Tras un intercambio de miradas de consentimiento ente los tres, Curro corre a abrazar a su esposa. Mientras tanto José da media vuelta, se monta en el coche y se aleja conduciendo.

### 3.2. ENTE LA VENGANZA Y LA IRA

En un clásico manual escrito en los años cuarenta Egri (2009: 18) recuerda que cualquier acción que lleve a cabo al personaje tiene siempre un propósito o una premisa que nos desvelará cuál es la trama. Field (1998: 23-24) también incide en que es la necesidad del personaje, es decir, su objetivo final, lo que permite tramar la historia. En el caso del guion de *Tarde para la ira* esta necesidad o propósito da lugar a un molde dramático que encaja con la trama maestra de la «venganza», definida como aquella en la que todo gira en torno al desquite fuera de los límites de la ley que el protagonista se toma sobre el antagonista a causa de una ofensa (Tobías, 1999: 123).

Al igual que Edmundo Dantés, el protagonista del clásico literario *El conde de Montecristo* (*Le comte de Monte-Cristo*, 1844) que inspira el argumento de la venganza, José también reaparece años después de la afrenta embozado tras una personalidad que nadie conoce. Sin embargo, lo que diferencia su historia del referente literario del que parte es que José no tiene ningún plan preconcebido para lograr su venganza, ni tampoco provoca ninguna anagnórisis desvelando ante sus enemigos su verdadera identidad. Efectivamente, sus intenciones no se verbalizan ante los ajusticiados y en ningún momento les da explicaciones sobre su intención de restituir con el ajuste de cuentas lo que perdió en el agravio. La venganza, entendida como una justicia salvaje, se sustenta exclusivamente en dar rienda suelta a su ira, en aplacar de forma violenta el dolor que le consume, un dolor que, como veremos a continuación, apunta a la pérdida.

### 3.3. EL TRAUMA, EL DOLOR Y LA PÉRDIDA

Seger (1990: 65-83) define la meta del personaje como aquello que quiere, distinguiéndola de las motivaciones que le empujan a lograrlo. En muchas ocasiones, tal es el caso del guion de *Tarde para la ira*, las razones que justifican que el personaje se ponga en marcha hacia su meta provienen del inconsciente, bajo la forma de sentimientos, recuerdos, experiencias y emociones que han sido reprimidos. José, cuando aparece en la

historia por primera vez, se presenta como un personaje enterrado en vida, alguien herido e incapaz de reaccionar debido a los estigmas de acontecimientos pretéritos vividos. Es, en definitiva, alguien traumatizado.

La salida de la cárcel de Curro proporciona el catalizador que le aboca a la venganza, único bálsamo a su alcance para paliar el intenso dolor que padece. Pero el guion no desliga el conflicto interno del externo y se preocupa con gran habilidad de proporcionar una motivación potente a la meta que sostiene su argumento básico. En el siguiente fragmento del texto José revela a Curro, por primera vez, su motivación. Se trata de una escena íntima, reflexiva, que sucede en la parada y fonda de la habitación de un motel que ambos comparten. Su propósito es humanizar al vengador para que el lector-espectador, al igual que Curro, pueda comprenderlo y empatizar con él, a pesar del rechazo que experimenta ante lo abominable de sus acciones. Por primera vez escuchamos el relato del encuentro con su prometida tras la paliza recibida. José llora mientras habla con dificultad. Curro calla y escucha. Es el testimonio de un hombre devastado, incapaz de pasar página. Como él mismo dice: «Yo esa imagen no me la quito de la cabeza».

JOSE

En tres meses nos casábamos.

(*pausa*)

Cuando llegué al hospital todavía estaba viva. La tenían tumbada en una cama. Le habían puesto calmantes de... morfina y... calmantes de... Ni se movía. Casi no se la reconocía de lo hinchada que estaba. Tenía la cara desfigurada de los golpes. Pero tenía los ojos abiertos. Le cogía la mano y me miraba. Yo le hablaba, pero ella ni se movía. El médico me dijo que estaba inconsciente. Pero cuando me quedé solo con ella se puso a llorar.

(*pausa*)

Me miraba y lloraba.

(*pausa*)

Yo esa imagen no me la quito de la cabeza. Luego se fue apagando poco a poco y allí se me murió.

(Pero esa imagen...)

### 3.4. UNA *BUDDY MOVIE* CON UN SOLO HÉROE

Hay algo en el guion de *Tarde para la ira* que recuerda a esa trama horizontal denominada en el argot guionístico *Buddy Movie*. Al fin y al cabo, se cuenta la historia de dos tipos muy diferentes, entre los que se establece un evidente contraste, condenados a llevar a cabo una misión juntos. El siguiente ejemplo da cuenta de ello. Tras el asesinato de Santi, la pareja llega a un descampado y al unísono se quita la ropa ensangrentada que les trae el recuerdo asfixiante de lo que acaba de suceder. A continuación, se produce un diálogo que ilustra la necesidad que obliga a ambos a permanecer unidos: José necesita a Curro para localizar a los culpables; Curro se ve obligado a ser testigo impasible de los crímenes para evitar que le pase nada malo a su familia.

CURRO

Me dijiste que solo querías saber quiénes son.

JOSE

Lo que he hecho es cosa mía. Yo me hago cargo.

CURRO

¿Qué es cosa tuya? Me cago en tu puta vida. Ahí hemos entrado los dos.

JOSE se recompone y se encara a CURRO con absoluta calma y seguridad.

JOSE

Te podía haber dejado allí y no lo he hecho.

CURRO le mira, encajando las palabras de JOSE.

Aunque *Tarde para la ira* está muy alejada del género de comedia, regala algunos momentos de media sonrisa propios de toda *Buddy Movie*. Uno de ellos –que finalmente no aparece en la película pero sí está en el guion– se produce cuando interrogan a las mujeres del pueblo segoviano por el paradero de Julio y estas contemplan a ambos con una mezcla de extrañeza y sentido del ridículo, al ver a los dos hombres hechos y derechos con la misma sudadera promocional de un gimnasio.

En cualquier caso, amparados bajo la trama de venganza, el conflicto propio de los tándem de las *Buddy Movies* se apodera aquí también de la pareja desde el comienzo, fruto de la tensión permanente que se establece entre Curro –empeñado en evitar los asesinatos–, y José –sumido en la incertidumbre y el dilema que se le plantea a la hora de ajusticiar a cada uno de los verdugos de su familia–.

Pero en esta *Buddy Movie* no hay una transferencia de personalidades de la pareja, siendo Curro el verdadero protagonista de la historia al ser el único que experimenta un cambio. Como señala David Pulido: «Desde los primeros borradores, el personaje que más evolucionó fue el de Curro, ya que es el único que se mantenía activo en todo momento, permitiendo así que el espectador se identificase con él».

José no sufre ningún arco de transformación –más allá de dejar ver sus debilidades en momentos puntuales como el referido anteriormente–, pero Curro sí se somete a un claro aprendizaje. El ex presidiario iracundo e inseguro que no es capaz de mantener la pareja unida del comienzo de la historia no tiene nada que ver con el hombre que corre a abrazar a su mujer en el clímax de la narración, convertido ahora en un héroe dedicado a servir y proteger a su familia. Curro ha tenido, en primer lugar, que lograr dominar su ira: de la reacción inicial al conocer el cautiverio golpeando con virulencia a José pasa a controlar sus emociones tratando siempre de apaciguar el instinto salvaje de su compañero. Pero, sobre todo, ha aprendido una lección: lo más importante en la vida es la familia. Esta reflexión nos lleva, en el siguiente epígrafe, a hablar del tema que justifica el nacimiento de la historia.



### 3.5. LA FAMILIA ES SANGRE

Como señala Field (1998: 20) «una idea tomada del periódico, o de las noticias de la tele, o un incidente que haya vivido algún amigo o pariente, puede convertirse en el tema de una película». Mckee (2001: 145) añade a esta sentencia que una premisa rara vez es una afirmación cerrada, pues generalmente se enuncia como una pregunta abierta. Como señala Truby (2007: 139) la respuesta a esta pregunta, además de asumir el tema de la historia, proporcionará la visión del autor sobre cómo conducirse por el mundo.

En relación con el caldo de cultivo teórico descrito es interesante recordar que la idea inspiratoria del tema de *Tarde para la ira* surgió en un bar. En este caso, el que regentaba la familia de Raúl Arévalo. Un debate suscitado ante la noticia del telediario que recoge un brutal crimen de una adolescente encendió la mecha cuando un cliente habitual dijo: «Si eso le pasa a mi hija, cojo una escopeta y me cargo al asesino». Otros, en cambio, contestaron a tal postura diciendo que no podrían vivir con ese peso en su conciencia. De ahí surge la pregunta que actúa como motor del argumento y simultáneamente sintetiza la propuesta temática del guion: ¿Qué pasaría si pudieras encontrar a los asesinos que han acabado con la vida de tus seres queridos?.

En su historia, Arévalo y Pulido lanzan la pregunta, pero no dan la respuesta, proporcionando a cada personaje motivos suficientes para tomar partido ante el dilema, pero sin condicionar el punto de vista ideológico del guion, dejando así espacio al espectador para decidir por sí mismo su alternativa. Para los propios autores, el tema se dirimía en las siguientes reflexiones:

El tema se resumen en la posibilidad de dejar atrás el pasado. Plantea una lucha por seguir mirando adelante, a pesar de la cosas tremendas que nos han ocurrido anteriormente en la vida.

Habla, en definitiva, de si somos capaces de desprendernos de aquello que vivimos antes y nos impide mirar al futuro. Tiene que ve, creo, con la idea del perdón (David Pulido, entrevista realizada el 12 marzo 2019).

Cuando en el guion José amenaza a Curro para que le ayude en la búsqueda de los tres atracadores porque tiene retenida a Ana y a su hijo Toñín, en realidad le está sometiendo al mismo dilema moral que sufre él: ¿qué está dispuesto a hacer por su familia?. Así, mediante una brillante paradoja narrativa, los guionistas fuerzan que en la siguiente escena el amenazado termine convirtiéndose en el que amenaza, de tal manera que Curro zanja la conversación advirtiéndole al vengador que él también es capaz de matar por los suyos.

JOSE con el brazo en cabestrillo, se enfrenta a CURRO mirándole directamente a los ojos.

JOSE

Llévame hasta ellos y preocúpate de que no me pase nada a mí.

CURRO mira como JOSE rompe el papel del informe médico.

CURRO

Si le pasa algo a mi mujer o a mi hijo juro por Dios que te mato.

Sin embargo –como ya señalamos anteriormente– tras contemplar impotente las violentas ejecuciones de José, Curro terminará comprendiendo que la venganza no conduce a ninguna parte, comenzando así su forja heroica y asumiendo el protagonismo del filme al demostrar al espectador que él no es como José. El siguiente parlamento del guion –que cayó en la versión final de la película– permite entender a la perfección la diferencia entre ambos personajes:

CURRO

No me lo puedo ni imaginar. Si me pasara lo que a ti...

JOSE

*(contundente)*

Harías lo mismo que yo.

CURRO aparta la mirada de la carretera un momento para mirar a JOSE.

CURRO

*(dejando el tono amable impostado)*

No. Yo me hubiera pegado un tiro.

Más allá de su conexión con el interés dramático suscitado por los personajes, en su convergencia con la trama de venganza, el tema también genera una derivada interesante que reflexiona sobre la familia como elemento sagrado por cuya lucha todo vale.

Hay un pasaje en el que José acude a la comunión de Sara, la hija de Juanjo. Es la primera vez que abandona su solitaria rutina de visitas al hospital en el que agoniza su padre para asistir a un evento social. En realidad, José se ha animado a ir porque se siente parte de la familia de Juanjo. Lleva, incluso, un regalo a la niña: se trata de una pulsera de la joyería familiar, de cuya caja arranca la etiqueta –evidentemente, lo hace como precaución para que Curro, a punto de salir de prisión entonces, no descubra su verdadera identidad–. Son tiempos en los que José todavía no sabe nada de la participación de Juanjo en el atraco, por lo que le trata como el único amigo que de verdad tiene en ese momento.

Al final de la fiesta, los dos hombres comparten un momento de complicidad masculina *hawkiano*, en el que Juanjo se sincera y hace gala de los sentimientos que siente por su mujer y su hija. Conocido el desenlace de la historia, sus palabras se pueden leer como una premonitoria y macabra anticipación de lo que va a suceder, especialmente cuando Juanjo pronuncia la frase: «La familia es sangre».

JUANJO

¿Con Pili? Pues... ocho años hicimos en octubre

(*coge un cigarro y lo enciende*) Cuando lo de mi cuñado mi hermana quería salir del barrio y nos vinimos para acá. Y aquí la conocí. Yo a la Pili la llevo aquí, en la palma de la mano. Eso es lo más grande que hay en este mundo. Esta ha hecho por mí lo que no está escrito. Hay veces que lo pienso y digo: «Coño, a lo mejor me estoy perdiendo muchas cosas de... de salir más con los colegas y eso», ¿sabes lo que te quiero decir? Pero luego yo llego a casa de currar como un cabrón, y mi niña esperándome... Eso es lo más grande. Esto no lo cambiaba yo por nada. Los colegas son lo que son pero, ¿esto...? ¿La familia? La familia es sangre.

Tirando de recuerdos familiares, David Pulido comenta cómo el origen de la frase es atribuible a aquello que su abuela le decía con frecuencia a su madre: «eres la mejor nuera que puedo tener, pero no te compares a mi hijo, porque la familia es sangre». En el contexto del guion de *Tarde para la ira* su significado contiene la respuesta al dilema moral planteado: la posibilidad del perdón o el inevitable desquite de los que acabaron con la familia de José. Por eso, cobra una importancia vital cuando en el clímax, Juanjo acepte con resignación la consumación de la venganza de José en presencia de su hija Sara.

## 4. PALABRAS E IMÁGENES

### 4.1. EL FORMATO COMO HERRAMIENTA PARA LA PRODUCCIÓN DEL FILME

Como señala Goldman (2002: 141), los guiones son *armatrazos*, es decir, objetos extraños, desconocidos, rara vez vistos, que sorprenden la primera vez que un lector accede a uno de ellos: su aspecto en una primera impresión se asemeja al de un informe monótono y despoblado de imágenes que contiene un centenar de cuartillas encuadradas escritas de forma uniforme y por una sola cara. La sensación de cosificación extraña se acrecienta cuando el lector ajeno a la industria cinematográfica comprueba, al comenzar a leer, que la historia que allí se relata está escrita en un exigente formato que impone un estilo formal reconocible: hay unos márgenes especiales en el diseño de página; la letra es por defecto Courier New tamaño 12; el tiempo verbal utilizado es siempre el presente; la separación capitular es sustituida por la división de escenas, es decir, unidades que agrupan una acción que sucede en un mismo lugar y un mismo tiempo en la diégesis –lo que obliga a emplear encabezados de escena con información sobre el lugar ficcional y el momento cronológico del día en el que transcurre la acción–; los nombres de los personajes, los sonidos cuyo origen está en la misma ficción y los mensajes que se ven escritos en la pantalla –títulos de libros, frases de marquesinas, etc.– también aparecen en letra mayúscula...

Estas y otras tantas convenciones del formato tienen que ver con la misión del guion de servir a la producción industrial del filme al que dará lugar. Así, el ritmo de la futura película, su duración, la cantidad de diálogo que escucharemos en la misma, el tono empleado en los parlamentos, el número de personajes principales y secundarios y su dispersión en las distintas escenas, el equilibrio entre espacios interiores y exteriores, el

contraste entre el movimiento y el estatismo dentro de cada escena, las secuencias de montaje y otras tantas cuestiones observables de su lectura, permiten que el guion se convierta finalmente en la herramienta que todo el equipo de la película utiliza para realizar su trabajo, ya que mediante su desglose se determina el tipo de película ante el que nos encontramos, se establece el calendario para llevar adelante el plan de producción y se calcula el coste de la obra para la búsqueda de su financiación.

#### 4.2. VER Y ESCUCHAR LA PELÍCULA: EL GUIÓN Y EL LENGUAJE DEL CINE

Según lo referido, el guion de *Tarde para la ira* cumple de forma modélica con todas las normas de formato que se exigen en el ámbito profesional. La explicación del cuidado en este aspecto la proporciona el propio David Pulido:

Al principio, durante los tiempos de la escritura no empleamos ningún formato. Escribíamos en Word, porque sabíamos que el material sólo viajaría entre nosotros. Pero cuando al fin nos decidimos a mandar el texto a productoras, nos tomamos muy en serio el trabajo de formatear la historia, porque nos podía el deseo de ser profesionales, a pesar de no tener seguridad de que nuestro material tuviera ese nivel. Así, cuando dejábamos reposar unos meses el trabajo, al recuperar el guion escrito en formato podíamos evocar la película en su lectura, y eso retroalimentaba nuestras ganas de que se hiciera en un futuro. De alguna manera, leer así el guion nos permitía disfrutar de la película soñada, aunque finalmente no levantáramos su financiación. Para nosotros, de una forma fantástica, el guion era una obra en sí misma, y por ello dimos una gran importancia al formato (David Pulido, entrevista realizada el 12 marzo 2019).

Esta declaración deja entrever que más allá de su instrumentalización industrial, el guion proporciona algo estético intangible, pero no inimaginable. Por ello, como señala Cruz (2014) aunque el oficio de escribir guiones se conciba habitualmente desde una perspectiva esencialmente narrativa que deja todo aquello que se relaciona con la puesta en escena en manos del director, el guionista también puede imprimir fuerza poética y simbólica a su trabajo al evocar las imágenes y sonidos que proporcionarán la experiencia de ver y escuchar la película. En esta misma línea se manifiesta Sánchez-Escalonilla (2016: 9-10) cuando dice que la dramaturgia de un guion reside en su fuerza y evocación visual ya que «durante su lectura, las palabras deben despertar imágenes y acciones, proyectando el filme en la mente». Para lograr esa potencia expresiva se hace necesario que el guionista maneje el lenguaje audiovisual, lo que le obliga a conocer, entre otras cuestiones: las posibilidades expresivas de la planificación, el empleo adecuado de la elipsis, la manipulación del punto de vista visual cognitivo y emocional, los usos de la narración en forma de voz en *off* y *voice over*, o las posibilidades de empleo narrativas, rítmicas y productivas del montaje (Sangro, 2011).

En el caso de *Tarde para la ira* el texto también aprovecha esa oportunidad de construir un discurso plenamente audiovisual en el mismo papel. De ello dan cuenta los tres ejemplos que referimos a continuación.

#### 4.2.1. Traducir pensamientos en acciones

El guion procura evitar el empleo de comentarios explicativos que hurguen en los pensamientos de los personajes y en las contadas ocasiones que resulta inevitable, lo hace siempre con gran fuerza literaria y probada eficacia narrativa. Así sucede, por ejemplo, en el pasaje en el que José se encara por primera vez con Curro para contarle quién es en realidad y cuáles son sus intenciones. Los guionistas se permiten entonces dejar constancia en el texto de lo que el personaje siente, reforzando así el giro argumental que proporciona lo que está sucediendo en el nivel de la trama: «Por fin tiene delante lo que tanto tiempo ha ensayado en su cabeza...».

CURRO

¿Qué coño pasa aquí?

JOSE no contesta. Por fin tiene delante lo que tanto tiempo ha ensayado en su cabeza pero le tiembla el labio y las palabras no le salen. CURRO, muy nervioso, avanza hacia JOSE.

En general, todo aquello que pueda ser visto por el espectador nunca debe ser expresado con palabras en el guion, pues las imágenes pueden proporcionar mucha más fuerza a la narración cinematográfica al obligar al lector-espectador a participar en la productividad de su significado. El texto de *Tarde para la ira* cumple con esa premisa esforzándose en sacar partido dramático a la traducción de los pensamientos de los personajes en acciones. Un buen ejemplo lo encontramos en el clímax de la historia que se corresponde con la llegada de José al bar de Juanjo con intención de matarlo.

INT. BAR ROMERO – NOCHE

JUANJO está recogiendo rápidamente las cosas y duda si despertar a SARA. En ese momento la puerta del bar, y JOSE entra empuñando la escopeta. JUANJO se queda pálido, sin saber qué decir. JOSE se acerca lentamente hacia él. Los dos amigos se miran en silencio.

JUANJO mira a su hija un momento. Luego, vuelve a mirar a JOSE.

JUANJO

¿Podemos ir dentro?

José le mira fijamente. JUANJO se dirige a la cocina. Al pasar por delante de su hija, le acaricia el pelo, sin detenerse. JOSE le sigue.

El juego de miradas sobre la niña está soterrando un diálogo que no hace falta reproducir. Es evidente que Juanjo, consciente del destino que le aguarda, no quiere que su hija lo contemple y por ello apela a la amistad que en otro tiempo tuvo con José, expresándole así que Sara no merece cargar con el recuerdo visual de la muerte de su padre. Es un momento muy duro, que actúa como cumplimiento de la anticipación en la que José, abocado a ver agonizar a su prometida, le confesaba a Curro en el motel su trauma: «Yo esa imagen no me la quito de la cabeza».

Igualmente, cuando al pasar a su lado el padre roza el pelo de la niña, lo que realmente está haciendo es decirle adiós y, simultáneamente, pedirle perdón por lo que hizo en el pasado. Ese leve gesto de quien obedece al verdugo que espera para cumplir con su cometido parece ser la única licencia que se le permite como despedida y perdón. Resuena en el ambiente la máxima que el mismo Juanjo estableció el día en que celebraba la comunión de su hija: «La familia es sangre»<sup>3</sup>.

#### 4.2.2. *Indicaciones técnicas en el guion*

Una ley no escrita prohíbe a los guionistas –al menos en el ámbito europeo– la sugerencia explícita de indicaciones técnicas en los guiones, ya que se entiende que la interpretación de cómo el texto se traduce en una determinada planificación o montaje es un terreno exclusivo que compete al director. Como mucho, se permiten descripciones de lo que se ve que fuercen a imaginar, por ejemplo, un primer plano o un plano general, pero nunca mencionándolo de forma explícita. Sin entrar ahora en el debate de la conveniencia o no de este límite, lo cierto es que cuando el futuro director de la película es también co-guionista es más fácil que las excepciones a la regla aparezcan, lográndose en muchas ocasiones mejorar la fuerza cinematográfica del guion.

Al respecto, en *Tarde para la ira* llama mucho la atención la primera escena del guion, en la que claramente se propone que sea rodada como un plano secuencia, además de especificar el lugar preciso que ocupará la cámara en el mismo.

INT/EXT. COCHE – DÍA. MADRID, 2007

LA CÁMARA ESTARÍA SITUADA EN EL ASIENTO DE ATRÁS DEL COCHE, DESDE DONDE VEMOS TODA LA ESCENA EN PLANO SECUENCIA.

CURRO (32), sentado en el asiento del conductor. El coche está parado junto a una acera con el motor arrancado. Mira varias veces por el espejo retrovisor pero no quita ojo al frente. Pula un botón para abrir la ventanilla y cuando la tiene medio abierta, se frota el rostro con el brazo para secarse el sudor. Abre la ventana del todo. A unos diez metros, a su derecha, hay una joyería. La calle está desierta por el calor.

Este arranque escrito recuerda mucho al plano secuencia rodado en el filme *El demonio de las armas* (Gun Crazy, Joseph H. Lewis, 1950) pues presenta una situación muy parecida, con una colocación de la cámara idéntica en el asiento trasero de un vehículo, en la que también se narra cómo un conductor aguarda con impaciencia a que sus compinches salgan de un banco para emprender la huida con el botín. En ambos casos,

<sup>3</sup> Este gesto, de enorme fuerza simbólica y dramática, finalmente no aparece en la película, ya que nunca se llegó a rodar. Pulido lo justifica estableciendo una diferencia entre lo que funciona al ser imaginado en guion, pero no cuando finalmente aparece en la pantalla: «En el rodaje Raúl trató de ser todavía más sutil que en el guion. Hizo una película aún más sobria, más seca. Había escenas en la que se entendía todo con menos: viendo cómo Juanjo cuelga el teléfono y mira, ya está explicada la aceptación de la sentencia, sin necesidad de detalles que a lo mejor rodados se amplificaban y quedaban demasiado peliculeros».

no vemos el atraco, nos quedamos en el coche, porque lo que se pretende es jugar con el tiempo de la espera. Al optar por un montaje sintético sin cortes de plano, el tiempo ficcional se convierte en tiempo real, añadiendo así mucho más interés y expectativa a lo que pueda suceder.

#### 4.2.3. *La descripción de los espacios*

Un buen guion debe emplear en su justa medida la descripción. Es importante, por ejemplo, que el espacio descrito sirva para algo más que situar al espectador, ya que también debe contribuir al avance de la trama, la caracterización de los personajes o la construcción de la propuesta temática.

En *Tarde para la ira* el guion opone de forma perfecta dos espacios de gran riqueza dramática que permiten entender la soledad y apatía de la vida de José en contraste con el bullicio y alegría de la de Juanjo. El primero de ellos es el bar, que en su concisa descripción describe perfectamente un tono de barrio y acoge un espacio familiar y cotidiano que representa el concepto de la familia.

##### INT. BAR ROMERO – DÍA

Típico bar de barrio. Humo, paredes amarillentas, fotos, escudos del Real Madrid, publicidad de cervezas y refrescos; recargado de objetos que los clientes han ido dejando durante los años, como LUISMI (55, tatuaje de la mili y tinte rubio). SONIDO DE MÁQUINA TRAGAPERRAS. Unos albañiles tomando unas cañas, SARA (5), corretea por el bar. Un grupo de hombres juegan al mus en una mesa. GRITAN, RÍEN Y DISCUTEN SOBRE FÚTBOL, en concreto sobre una polémica jugada «FUERA DE JUEGO». JUANJO (32), el dueño del bar, recoge unos vasos detrás de la barra mientras vacila a los clientes.

La casa de José, en cambio, es una metáfora de su soledad, un espacio muy alejado del concepto de hogar en el que el tiempo parece haberse detenido.

##### INT. CASA JOSE/ HABITACIÓN JOSE - NOCHE

Una habitación juvenil. Ninguna de las estancias de la casa va acorde con la edad y tipo de persona que vemos en JOSE. Unas parecen de persona mayor, la suya de un adolescente.

JOSE, en calzoncillos y camiseta corta, entra en la habitación, sube el volumen de la radio que hay sobre la mesilla y se tumba en la cama boca arriba con las piernas en alto, apoyadas en la pared. LOS TERTULIANOS DISCUTEN ACALORADAMENTE SOBRE UNA JUGADA POLÉMICA: UN GOL EN POSIBLE FUERA DE JUEGO.

## 5. APUNTES FINALES SOBRE LA ESTRUCTURA

### 5.1. EL MONTAJE COMO ÚLTIMA VERSIÓN DE GUIÓN

En una conferencia pronunciada en la Universidad Autónoma de México, el escritor y guionista Guillermo Arriaga no se mostraba partidario de quitar escenas del guion para pulirlo, ya que aunque finalmente no queden en la película consideraba que podían

ayudar a mantener un cierto *racord* emocional y proporcionar una información complementaria que los actores aprovechan a la hora de interpretarlas.

Sabes que caerán en montaje, pero si no las dirige el director y las interpretan los actores no ayudarán a mejorar la película. Aunque como guionista sepas que no van a entrar, se filman para crear un sentido narrativo en el actor que va a trascender en las otras escenas (Arriaga, 2011).

En el caso de *Tarde para la ira* apenas han quedado cosas escritas fuera de la versión cinematográfica. Dando la razón a Arriaga, incluso se acabaron incorporando a la película algunas escenas menores del guion que se filmaron como relleno y que, a la postre, resultaron ser cruciales para dar solidez al relato y resolver algunos problemas de estructura detectados a lo largo de la etapa de montaje.

La relación entre José y Ana en montaje quedaba coja: no se entendía bien qué es lo que la sostenía. Para solucionarlo, decidimos apoyarnos en cosas rodadas que, de saque, creíamos accesorias, escenas que cuando las escribimos pensábamos que se iban a caer en producción, como las de las conversaciones del chat que ambos mantienen. Resulta que al final las necesitamos, porque si no no se hubiera entendido la complicidad y la soledad que unía a los dos personajes. Y a la gente acabó gustándole mucho que se comunicasen por esa vía tan fría; en el bar no se hablan, pero en la soledad de sus cuartos se podían desahogar. Esos momentos, que parecían un complemento, acabaron sopor-tando la verosimilitud de la relación de José y Ana (David Pulido, entrevista realizada el 12 marzo 2019).

## 5.2. TRES CRÍMENES, TRES DILEMAS

En el guion no solo estaba ya totalmente perfilada la estructura del argumento, sino también la filosofía de la película, su intención, fruto de la reflexión de Arévalo y Pulido durante los años de escritura del mismo. Así, desde el principio tuvieron muy claro que cada uno de los asesinatos debía lograr que el interés dramático del paradigma argumental fuese hacia arriba. Y lo lograron mediante una regla autoimpuesta, que les permitió conectar la trama con el tema que contiene: cada una de las tres muertes debía ser más terrible y sórdida que la anterior, pero más sutil en su narración.

Esto permitió trabajar con mucha precisión el crecimiento del conflicto interior que experimenta José tras cada crimen, recordando en cada uno de los tres episodios la pregunta sobre la que reposa la reflexión temática de la historia: ¿Qué harías si te encontrases cara a cara con los asesinos de tu familia? Si el asesinato de Santi siembra una disyuntiva entre la justicia y el empleo de la violencia que se resuelve con un asesinato narrado de forma explícita, la ejecución de Julio plantea un dilema moral en el que la venganza vence al perdón, empleando ya una solución narrativa más elíptica. La muerte de Juanjo va más allá al proponer un dilema personal en el que la familia se antepone a todo lo demás, por lo que de forma brillante este episodio del guion se narra en fuera de campo.



### 5.3. UNA ESTRUCTURA CAPITULAR INESPERADA

Dejando al margen la escena prólogo del atraco a la joyería, prácticamente la primera hora de la historia se centra en la tensión sexual que se establece entre José, Ana y Curro. A pesar de que los guionistas, conscientes del problema, podaron todo lo que pudieron, en el montaje este primer acto se convirtió en un verdadero quebradero de cabeza, pues daba la impresión de que la película planteaba únicamente un triángulo amoroso entre los tres personajes del barrio. Hasta que José no visiona en su casa el vídeo de la joyería, la historia no emerge. Esa falta de ritmo durante tanto tiempo, comenta Pulido, no se detecta cuando lees el guion, pero sí es apreciable al ver la película montada.

La solución adoptada paso por añadir en lugar de quitar. Lo que se añadió fueron los títulos que hoy todo el mundo puede ver en la película, pero que nunca formaron parte del guion. Se trata de sobrias presentaciones de los lugares y los personajes de la historia, escritos con letras blancas sobre fondo negro: «El bar», «Curro», «La familia», «Ana», «La ira». A pesar de que el guion nunca estuvo escrito de forma capitular, adquirió esa estructura como solución para lograr que el primer acto, que quedaba más deslavazado y largo, adquiriera mayor unidad.

Es como que le vamos ordenando al espectador las cosas: ahora me cuenta el bar, ahora la familia, ahora Ana... Y ese proceso va logrando enganchar cosas de la estructura del primer acto que no funcionaban, haciéndolo más ameno (David Pulido, entrevista realizada el 12 marzo 2019).

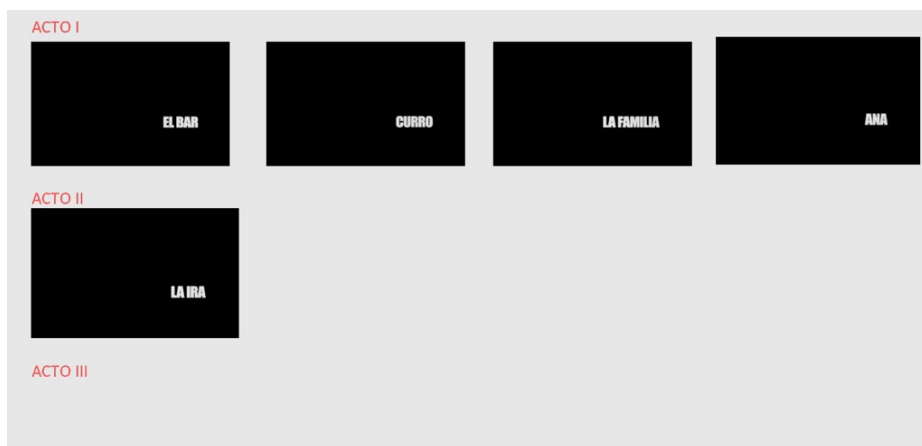


Figura 1. La introducción de rótulos alivió el largo primer acto.

*Fuente:* imagen de elaboración propia compuesta mediante la captura de fotogramas de la película *Tarde* para la ira. © Agosto la película y La canica Films.

#### 5.4. PUNTO DE VISTA Y EMPLEO DE LA ANAGNÓRISIS

Sin duda alguna, la parte más trabajada de la estructura del guion tiene que ver con el manejo del punto de vista que, como matiza Rimmon-Kenan (1983), implica trabajar la información visual, cognitiva y emocional que el espectador y los personajes comparten. Su regulación permite el control de las emociones de la audiencia introduciendo una focalización basada en el misterio, la sorpresa o el suspense.

Por ejemplo, cuando arranca la historia, el espectador se afana en averiguar quién es José y qué es lo que está pasando, pues siente que se le ha escamoteado información. Ese misterio va evolucionando poco a poco hasta revelar la trama de venganza mediante pistas diseminadas. Un momento clave se proporciona cuando el guion recalca el detalle de la etiqueta de la joyería que José arranca de la pulsera que va a regalar por su comunión a Sara.

CHARO se queda cortada ante la contestación. Luego, coge la bandeja y sale. Vemos que JOSE tiene entre las manos una cajita con una pegatina que finalmente ha terminado de quitar y que pone JOYERÍAS NAVARRO. Le da la vuelta y la abre mostrando una pulsera.

Esa sospecha de su identidad se confirma cuando el espectador accede al vídeo que muestra lo que aconteció en el interior del establecimiento. A partir de ese momento, la audiencia y José comparten la misma información. Más adelante, en cuanto le haga partícipe de su plan, también lo haremos con Curro.

Lo siguiente será jugar con el suspense –tal y como ha sido explicado por Alfred Hitchcock en el clásico libro en formato de entrevista de Truffaut (2000: 86)<sup>4</sup>–. Cuando la pareja protagonista encuentra a los dos primeros responsables del atraco, ni Santi ni Julio son conscientes del destino que les aguarda, pero Curro sí, lo que permite establecer una potente identificación entre el personaje y los espectadores al compartir su sufrimiento ante la impotencia de no poder advertir a las víctimas acerca de su destino.

En el primer crimen, el suspense se acrecienta a través de las miradas que José dirige a un conjunto de posibles armas homicidas a su alcance mientras Santi, que ignora lo que va a pasar, no para de hablar para sí mismo.

El sonido de mensajes se vuelve más continua, pero SANTI, cada vez más encendido, ya no hace caso. JOSE mira las herramientas esparradas por la mesa: un martillo, unos alicates, un destornillador...

Este juego de información ventajista se despliega, también, en la comida que ambos comparten con la familia de Julio previa a su asesinato: mientras la mujer de éste, ajena

<sup>4</sup> Para Hitchcock la clave del suspense reside en adelantar al espectador información narrativa que alguno de los personajes desconoce, haciéndole así partícipe del conflicto. Esta estrategia permite regular cómodamente los plazos temporales que sostienen la emoción compartida por personajes y público.

a todo, se afana en ser amable con sus invitados, Curro experimenta una gran tensión –que contagia a la audiencia– al estar pendiente de lo que José pueda hacer.

Finalmente, la sorpresa irrumpe de nuevo en forma de segundo punto de giro de la trama, introduciéndonos en el tercer acto y conduciéndonos al clímax cuando descubrimos –esta vez a la vez que José– que Juanjo es el tercer atracador.

JOSE acerca más el cañón de la escopeta a la cara de JULIO, que rompe a llorar desesperado.

JULIO

Yo no hice nada, te lo juro. Yo estaba muy asustado, estaba acojonao, te lo juro por Dios. Empezó a sonar la alarma... Y el Santi empezó a gritar... y saltó encima del mostrador. Les dije que nos fuéramos, pero no me escuchaban. Juanjo estaba muy nervioso y...

JOSE

¿Cómo Juanjo...? Rober...

JULIO

¿Rober? ¿Qué tiene que ver Rober? El Rober no estaba...

JULIO se calla de golpe, desconcertado. La cara de JOSE se descompone por momentos. EL SONIDO DE LAS HOJAS MOVIDAS POR EL VIENTO se impone al silencio. JOSE hace la pregunta, aunque ya siente el dolor de la respuesta.

JOSE

¿Qué Juanjo?

Ese detalle referido al sonido escrito en mayúsculas que confiere protagonismo a las hojas que mueve el viento es una exquisita forma de dar a entender que el tiempo va a empeorar. Pero no solo el climatológico... Es la tarde para la ira.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M. (1995). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós. CHION, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- CRUZ, C. (2014). *Imágenes narradas. Cómo hacer visible lo invisible en un guion de cine*. Barcelona: Laertes.
- EGRI, L. (2009). *El arte de la escritura dramática. Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. México: Universidad Nacional autónoma de México.
- FIELD, S. (1998). *El libro del guion. Fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot.
- GOLDMAN, W. (2002). *Nuevas aventuras de un guionista en Hollywood*. Madrid: Plot. GUTIÉRREZ, J. S. (2018). «El guion cinematográfico. Su escritura y su estatuto artístico». *Revista Signa* 27, 523-539. <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/21855/17918>> (en línea; fecha de consulta: 12-07-2019)
- MACHALSKI, M. (2006). *El guion cinematográfico. Un viaje azaroso*. Buenos Aires: Catálogos.

- MCKEE, R. (2001). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba editorial.
- MUÑOZ, D. (2006). «Cómo vender un primer guion de cine en España (o por lo menos cómo intentarlo)». En *Guion de ficción en cine: planteamiento, nudo y desenlace* (pp. 185-200). Coord. por P. Sangro y M.A. Huerta. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca / Caja Duero.
- RIMMON-KENAN, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós: Barcelona.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2016). *Del guion a la pantalla. Lenguaje visual para guionistas y directores de cine*. Ariel: Barcelona.
- SANGRO, P. (2011). *La práctica del visionado cinematográfico*. Madrid: Síntesis.
- SEGER, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós.
- (1998). *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid: Rialp.
- TOBIÁS, R. (1999). *El guion y la trama. Fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Madrid: Ediciones internacionales universitarias.
- TRUBY, J. (2007). *Anatomía del guion. El arte de narrar en 22 pasos*. Barcelona: Alba editorial.
- TRUFFAUT, F. (2000). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.

## FUENTES AUDIOVISUALES

- ARÉVALO, R. (2016). *Tarde para la ira*. España: Agosto la película / La canica Films.
- APPLE, W. (2004). *La magia del montaje* (The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing). USA, Japón y UK: A.C.E./ British Broadcasting Corporation (BBC)/ NHK Enterprises / TCEP Inc.
- ARRIAGA, G. (2011). *El proceso para la puesta en escena al escribirla y al filmarla*. Conferencia pronunciada en la Cátedra Ingmar Bergman en cine y Teatro de la UNAM <<http://www.youtube.com/watch?v=t3pjQRdbnCw>> (en línea; fecha de consulta: 25-07-2019).
- JONES, S. (2002). *El ladrón de orquídeas* (Adaptation). USA: Beverly Detroit / Clinica Estetico/ Good Machine/ Intermedia / Magnet Productions / Propaganda Films.
- LEWIS, J. H. (1950). *El demonio de las armas* (Gun Crazy). USA: King Brothers Production.
- NAKACHE, O. y TOLEDANO, É. (2011). *Intocable* (Intocuchables). Francia: Quad production /Ten Films / Canal+/Cinécinema/ TF1/Chaocorp/Gaumont.



# LA LIBRERÍA DE ISABEL COIXET: EL USO DE LOS OBJETOS DE LECTURA COMO ELEMENTOS UNIFICADORES DEL RELATO CINEMATOGRAFICO

CARMEN SÁEZ GONZÁLEZ  
*Universidad de Salamanca*

## RESUMEN

En *La librería* de Isabel Coixet, la lectura y los libros, más allá de ser uno de los temas principales, se convierten en la columna vertebral que recorre y unifica la trama, en un ente vivo y despierto en perfecta sintonía con la acción y los personajes de la obra.

En manos de la directora y guionista, estos objetos funcionan como conectores entre las acciones, los personajes y sus sentimientos. Además, aprovechando estos recursos, así como la ambientación de la obra, se realiza un recorrido breve pero revelador por el panorama literario de mediados del siglo XX, repasando la literatura generada en la época victoriana y relacionándolo con las actitudes, gustos y problemas de la sociedad del momento.

Palabras clave: La librería, *Isabel Coixet*, *cine Español*, *premio Goya*, *literatura inglesa*.

## ABSTRACT

In *The Bookshop*, by Isabel Coixet, books and reading, beyond being one of the main topics, become the spin that goes along and unifies the plot in a living and awake entity perfectly in tune with the action and the characters in the story.

In the hands of the director and screenwriter, these objects work like connectors for the actions, the characters and their feelings. In addition, taking advantage of these resources, as well as of the setting of the work, a brief but revealing journey is made through the mid 20th Century literary panorama, going over the literature created in the Victorian era and relating it to the social behavior preferences and issues of the time.

Keywords: The Bookshop, *Isabel Coixet*, *Spanish Cinema*, *Goya award*, *English literature*.

## 1. INTRODUCCIÓN

«Cuando leemos una historia, la habitamos. Las cubiertas del libro son como un techo y cuatro paredes». Con esta frase de *Keeping a Rendezvous* (1992) de John Berger comienza *La librería*, la adaptación cinematográfica llevada a cabo por Isabel Coixet de la obra homónima de Penélope Fitzgerald publicada originalmente en 1978. Las palabras del poeta y amigo de la directora, al que dedica la cinta de manera póstuma, se deslizan entre las pilas de libros mostrados a través de un travelling en ocasiones desenfocado, como un presagio, como una forma de focalizar la atención del espectador a lo que realmente importará aquí, los libros. Tan cierta es la afirmación de Berger que los personajes de *La librería* parecen habitar los objetos de lectura con los que se les asocia en el filme y, de la misma manera, los libros parecen estar presentes de forma constante en la narración, de forma visual o a través de los diálogos, de forma anónima o haciendo hincapié en su autor y en la historia contenida entre sus páginas. Se trata de una oda a la lectura fabricada a través de algunas de las obras literarias de lengua inglesa más destacadas desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX. A través de grandes novelas, como *Lolita* de Vladimir Nabocov, se desarrollan una serie de acontecimientos que tendrán gran peso en la trama. Algo parecido ocurre con obras de Ray Bradbury que configurarán una de las relaciones más significativas del filme o con las distintas cartas que ayudarán a la directora a desarrollar diferentes conflictos de gran importancia en la historia. De esta manera, los distintos objetos de lectura se convierten en la herramienta perfecta para llegar más allá en la narración, para hablarnos de los personajes, sus sentimientos y relaciones, para explicarnos y contextualizar determinadas situaciones y desarrollar acontecimientos e ideas. A través de la introducción estratégica de estos elementos, una obra de temática en inicio sencilla como es la historia de Florence, una mujer cuyo sueño es abrir una librería, se llena de detalles, matices y complejidad.

## 2. OBJETIVOS

El objetivo último de este breve estudio es resaltar la importancia que tiene la representación de los objetos de lectura en *La librería*, su transcendencia en el desarrollo argumental y su papel fundamental en la construcción de los personajes. Así pues, se procurará exponer las diferentes relaciones que existen entre las obras literarias que poseen mayor peso en la adaptación cinematográfica y los distintos objetos que componen la trama y de esta manera explicar su función y significación en el filme, sin dejar a un lado su relación con la novela de Fitzgerald y las motivaciones de Isabel Coixet en su adaptación.

Además, se pretende arrojar luz sobre una de las obras más aclamadas de la cineasta catalana, motivar futuras investigaciones desde diferentes perspectivas en torno a esta obra u otras que formen parte de su trayectoria cinematográfica y otorgarle el lugar que merece en la investigación sobre cine español contemporáneo.

### 3. METODOLOGÍA

Para llevar a cabo un estudio completo de la película de Isabel Coixet, se ha efectuado primeramente una comparativa con la novela original y homónima de Penélope Fitzgerald. Tras obtener las diferentes aportaciones y cambios realizados por Coixet llevados a la pantalla, se ha realizado una pequeña investigación a través de las diversas entrevistas realizadas a la directora acerca de sus gustos literarios, influencias y experiencia, para así entender a que se han debido dichas mutaciones que observamos en la adaptación cinematográfica.

Teniendo esto en cuenta, el estudio se ha centrado en las distintas obras literarias con mayor peso en la película y se ha procedido a su lectura y examen a través de distintas reseñas y artículos de carácter científico.

Con toda esta información se ha procedido a vincular las distintas obras literarias con la narración cinematográfica. Así pues, se han clasificado los objetos de lectura a través de las funciones que cumplen en cuanto a tres elementos fundamentales que componen la narración: los espacios, el tiempo y los personajes.

### 4. ISABEL COIXET, LOS LIBROS Y LA GRAN PANTALLA: EXPERIENCIA Y REFERENCIAS PREVIAS A *LA LIBRERÍA*

La estrecha relación entre la directora barcelonesa y los libros se hace más que evidente en muchas de sus entrevistas y conferencias. En más de una ocasión, Coixet ha alabado «el poder de la literatura para conocer el mundo y para conocerse a sí misma» (Biblioteca Nacional de España, 2009) y ha comentado la necesidad de un director o directora de cine «de ser humanista» (Escur, 2006: 21). Por ello, la obra de Isabel Coixet se vincula en muchos casos a lo literario y ha demostrado en varias ocasiones su habilidad para convertir en imágenes las palabras que componen las obras literarias, es el caso de *Mi vida sin mí*, adaptación del cuento *Pretending the Bed is a Raft* de Nanci Kincaid que lleva a la pantalla en 2003 recibiendo el Goya al mejor guion adaptado (Ministerio de Cultura y Deporte, 2003). Por ello, más allá de la capacidad de la directora en transportar al séptimo arte las obras literarias, debemos destacar el conocimiento y el amor por los objetos de lectura que se desprende y de los que se impregnan películas como *La librería*, en la que asistimos a una simbiosis óptima entre estos elementos y los distintos componentes de la película. Sin embargo, dicha obra no es el primer trabajo de la directora catalana centrado principalmente en la importancia de los objetos de lectura; en 2004 adaptaba a la escena teatral la novela *84 Charing Cross Road*<sup>1</sup> (1970) de Helene Hanff, una historia de carácter autobiográfico donde se explora sobre todo la

<sup>1</sup> Ya en 1978, James Roose-Evans adaptó la obra literaria y lo dirigió en el *West End*, con Rosemary Leach y David Swift. En 1982 llegó al *Nederlander* de Broadway, protagonizada por Ellen Burstyn y Joseph Maher. Sin olvidar la película, dirigida por David Jones en 1986, con Anne Bancroft y Anthony Hopkins.



idea de ese placer material causado por los libros a los amantes de estos: las páginas usadas, las cubiertas originales y desgastadas, las anotaciones en los márgenes, la búsqueda de un ejemplar difícil de encontrar... Esta atracción sensorial por los objetos de lectura también se observará en *La librería*, aunque en este caso haciendo hincapié en el olor a libro nuevo. Cuando Florence Green recibe su primer pedido y acerca uno de los libros a su rostro, parece que el espectador es capaz de captar el olor a tinta, papel e imprenta, de la misma manera que puede palpar las viejas tapas de la primera edición de *La idea de la Universidad* de John Henry Newman que recibe Helene Hanff en la obra teatral.

Además, Isabel Coixet vuelve a mostrar lo aprendido en dicha adaptación, reproduciendo en *La librería* la «capacidad de evocación» y la intuición de «las cosas que no hablan los personajes» (Biblioteca Nacional de España, 2009) que se observa en *84, Charing Cross Road*. Tanto en un escenario como a través de la pantalla, la barcelonesa genera «a través de diálogos, silencios pequeños y reveladores gestos» (Boyer, 2017), una historia entre dos personas que el espectador va intuyendo y construyendo a medida que se desarrolla la trama, como veremos que ocurre con la relación entre Florence Green y Edmund Brundish.

En este orden de cosas, no podemos olvidar la adaptación cinematográfica de 1987 de la obra de Helene Hanff, donde se utiliza el mismo recurso que observamos tanto en la representación teatral de Coixet como en *La librería* para reproducir la comunicación a través de cartas entre los personajes protagonistas. Dicho recurso consiste en que, rompiendo la cuarta pared, el emisor se dirige directamente al espectador como si fuera el receptor directo de la carta, como si esta comunicación fuera una conversación entre el personaje y el público. La forma de ejecución de esta escena a través de un *zoom* lento y medido tal vez tenga algo que ver con la manera de hacer de Stanley Kubrick, al que Coixet admira (Fraile Prieto, 2015).

De todos modos, la comunicación escrita también es un elemento ya tratado en la obra de la barcelonesa. Recordemos la carta que el maestro lleva todos los días a Matilde en *A los que aman* (1998) o el cortometraje documental *Cartas a Nora* (2007) que se desarrolla a través de estos escritos (Pereira Domínguez y Solé Blanch, 2012: 225-230).

Por tanto, teniendo en cuenta el gusto y experiencia personal, así como profesional de Isabel Coixet con los objetos de lectura no es de extrañar el éxito no solo como adaptación si no como obra cinematográfica que cosechó *La librería* y que, por tanto, se trata de una de sus obras más destacadas.

## 5. LA LIBRERÍA COMO ADAPTACIÓN: APORTACIONES LITERARIAS DE ISABEL COIXET

*The Bookshop* de Penélope Fitzgerald es, en palabras de Isabel Coixet, una obra que cuenta una historia aparentemente pequeña, pero de «una resonancia universal» (Moran, 2018). La historia tiene tintes autobiográficos pues bebe de ciertas experiencias

personales, pero desarrollando, a través de estas, una historia ficticia en la que se ha visto cierta influencia de *El cura de Tours* de Honoré de Balzac<sup>2</sup> (Dooley, 2018).

De esta marea, tanto en la novela original como en su adaptación, se cuenta una historia desarrollada en 1959 que tiene como protagonista a la bondadosa pero valiente Florence Green quien decide cumplir su sueño de abrir una librería, pero lo lleva a cabo en un pueblo cuyos habitantes no están especialmente interesados en la lectura. Para ello, Florence escoge Old House, una casa llena de humedades en la que -esto solo en el libro- habita un fantasma y a la cual también ha echado el ojo la poderosa Violet Gamart como lugar para su Centro para las Artes. Debido a esto, Florence se enfrentará a situaciones muy diversas para sacar su negocio adelante recibiendo el apoyo de Christine, una niña de unos once años que le ayuda en la tienda y el señor Brundish un hombre con el que comparte su amor por la lectura.

Así pues, observamos que a grandes rasgos la historia generada por Coixet no difiere de la de Fitzgerald, en ambas se destila ese amor por los libros y la idea de la librería como 'refugio' en el que los lectores sienten que tienen un lenguaje común (Roures, 2017), y así debe ser cuando a cuarenta años de distancia entre la cineasta y la escritora hay un sentimiento común y una forma de ver el mundo que confluye y coincide en el personaje de Florence<sup>3</sup> (Mateo, 2017).

Con respecto al acercamiento de Isabel Coixet a *La librería*, así como su decisión por adaptarla explica que es una 'lectora voraz' y que nunca piensa en la adaptación cuando lee un libro, sin embargo, en esta novela «había algo que sí» que le hizo «fabular después de leerla» y comenta que «pensaba cómo lo hubiera contado» y «qué cosas hubiera [...] añadido». Así pues, Coixet se toma la libertad de incluir algunos libros que no aparecen en la novela original como las obras de Ray Bradbury, uno de los escritores que la inspiraron para comenzar a escribir historias: «yo con Ray Bradbury descubrí la vida en otros planetas y que esa vida redimensionaba la nuestra, y tuve una iluminación» (Zurro, 2018). Los libros de este autor pasan a formar parte fundamental de la adaptación cinematográfica de la misma manera que en la vida de la directora.

Ocurre algo similar con otros títulos como *High Wind in Jamaica* (1971) de Richard Hughes, que tiene mucho que ver con como Coixet decide desarrollar el final aportando

<sup>2</sup> «De hecho, sus orígenes son fácilmente rastreables. Penelope había ayudado a Tina con el análisis de la obra *El cura de Tours*, de Balzac, para sus exámenes preuniversitarios, y resulta más que evidente que tenía muy presente el argumento de esta novela corta cuando se dispuso a escribir la que sería su primera obra de ficción. Dicha novela, que forma parte de las *Escenas de la vida de provincias*, se centra en las intrigas y conspiraciones que tienen lugar en las poblaciones pequeñas, así como en la mezquindad, asentada en la guerra de clases y en el poder de las influencias, de sus habitantes. Y en *El cura de Tours*, en la que la malvada *mademoiselle* Gamard hace que el inocente cura se quede sin casa y sin su querida biblioteca, encontramos las grandes líneas de la historia de Penelope. Basta con cambiar Gamard por Gamart, y *mademoiselle* por señora, para que resulte evidente cuál fue la fuente de inspiración de la autora de *La librería*».

<sup>3</sup> En una entrevista realizada para Vodafone Yu el 6 de noviembre de 2017 el entrevistador pregunta a Coixet quién es Florence e Isabel explica sencillamente: «Florence soy yo».

un halo de esperanza al original de Penélope Fitzgerald. La directora lo explica claramente en una entrevista para *Actualidad Literatura* (Guillén, 2017):

La película es más suave, de alguna manera, he cambiado aspectos de la novela que me parecían muy difícil de tragar por el espectador en una pantalla... En ese sentido, he intentado suavizarlo y dar una luz, sobre todo, porque como ya dije, el libro es de un nihilismo impresionante. He intentado que hubiera algo de esperanza.

Así pues, aunque de alguna manera Coixet consigue hacer suya, a través de sus gustos y experiencias personales, la historia de Florence, al mismo tiempo es capaz de recrear, en palabras del director de la feria del libro de Frankfurt, Juergen Boos, «la especial atmósfera del libro y la fuerte personalidad de la protagonista con gran sensibilidad» (El Periódico, 2017).

## 6. LA IMPORTANCIA DE LOS OBJETOS DE LECTURA EN *LA LIBRERÍA*: USOS Y FUNCIONES

En *La librería* existen dos tipos de objetos de lectura según el formato: cartas y libros. A pesar de que los segundos abundan más en el filme, no debemos dejar a un lado el peso que tienen las cartas en la narración pues por un lado forman parte de los rasgos característicos del cine de Coixet, ya que en sus películas observamos una evidente preocupación por la comunicación y más a través de este soporte (Mullor, 2017) y, por otro, sirven a la directora como medio para iniciar y desarrollar relaciones, tratar problemáticas, etc.

Las formas en la que aparecen tanto cartas como libros son dos: a través de imágenes o a través de los diálogos, por ello apenas encontramos escenas en las que no se incluyen de estos elementos de una u otra forma.

Refiriéndonos particularmente a los libros, se han contabilizado más de veinte títulos de diferentes autores representados de forma fugaz o teniendo un peso determinante en la cinta. Con respecto a los géneros literarios que aparecen representados, predomina el narrativo, concretamente la novela, sin embargo, también se representan otros subgéneros como el ensayo o la biografía y la lírica a través de algunos poemas.

Sobre su cronología o estilo, se trata de una especie de miscelánea, un recorrido de forma fragmentada por la literatura en inglés desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XX<sup>4</sup>, haciendo hincapié en algunos títulos o autores destacados en la historia de la literatura.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, es decir, sin dejar a un lado el formato, el género, y la manera en la que se representan la película podemos determinar la forma en la que funcionan o en la que se utilizan en este. Y es que la relación de Isabel Coixet con

<sup>4</sup> El título más antiguo es *Life of Samuel Johnson* de James Boswell publicado en 1791 y el más nuevo *Dandelion Wine* de Ray Bradbury publicado en 1957.

los objetos de lectura, su condición de lectora voraz y la máxima generada al principio del filme en palabras de John Berger de «cuando leemos una historia la habitamos» no es descabellado pensar que aquí estos elementos juegan un papel más allá del decorado, incluso más allá de la temática principal, de hecho creemos que, en este caso, los libros se convierten en la columna que vertebra la trama, en herramientas para hablar de los personajes, de su vida, de sus relaciones, en una forma de contarnos algo más sobre los lugares y de contextualizar la historia.

Por todo esto hemos querido presentar los diferentes libros –y también cartas– que aparecen en *La librería* a través de la forma en la que funcionan en esta en cuanto a distintos elementos fundamentales en la narración cinematográfica: los espacios, el tiempo, los personajes y la acción.

### 6.1. LOS LIBROS Y LA CONFIGURACIÓN DE LOS ESPACIOS

Para generar una historia como la de Florence el lugar elegido es fundamental. Y es que Harborough forma parte de la problemática desarrollada en *La librería* pues se trata de un pequeño pueblo costero dedicado a la pesca y en el que la cultura no forma parte esencial de su vida y sus gentes. Esta idea se expone en algunos de los diálogos del filme como el de Florence con el señor Raven (*La librería*, 2017):

- Soy plenamente consciente de que usted es una mujer que no se asusta con facilidad.
- ¿Cómo sabe eso?
- Corre el rumor de que está a punto de abrir una librería aquí.
- ¿Por qué le parece algo atrevido?
- La única persona que lee aquí es el señor Brundish.

En pocas palabras el pescador describe la situación actual del pueblo en cuanto a la lectura, aportando información sobre este y sus habitantes.

También podemos obtener datos o ampliar descripciones de los lugares a través de la incorporación de libros en las escenas, esto ocurre sobre todo en espacios interiores. Y es que, aunque en ocasiones estos objetos se utilizarán para configurar una escena sin más pretensiones que las de ser utilizados como un recurso visual o como parte de la escenografía, en muchos casos, su ausencia, presencia o abundancia nos habla de los que allí habitan, de lo que ocurre en ese lugar o de la naturaleza de este sitio.

En gran parte de los casos no sabremos de qué libros se tratan ya que generalmente aparecen en cantidad, estratégicamente organizados, en pilas o desordenados y repartidos por los espacios. Este tipo de representación crea un ambiente visualmente interesante, aportando color y dinamismo a las escenas.

Un ejemplo de todo esto lo encontramos en la casa de El señor Brundish repleta de pilas de libros, algunos abiertos, otros muy usados, etc. que aportan vivacidad, movimiento y color a las escenas, lo que se contrapone a los tonos grises y al gran espacio

antiguo y descuidado con mobiliario escaso, anticuado y desatendido que en otro tiempo podría haber sido elegante y lujoso. Lo cual nos habla del lugar en el que nos encontramos: Gold House, una de las mansiones más destacadas de Harborough que ahora yace descuidada y habitada por Edmund Brundish, un hombre solitario, encerrado en su mansión y, por supuesto, en sus libros.

Ocurre algo similar con Old House, lugar en el que Florence abre La librería, una casa vieja repleta de humedades y animales indeseados. Así pues, la primera noche que Florence pasa allí, la casa está vacía y el ambiente es gris, casi se puede oler la humedad. Sin embargo, cuando montan las estanterías y el espacio se llena de libros, el lugar se llena de color, luminosidad y vitalidad, convirtiéndose en un espacio acogedor y hogareño, y bien es así ya que es la casa de la protagonista. Sin duda, es significativo que se quiera incidir en esta idea de ‘hogar’ ya que el desenlace de esta historia impactará más en el espectador si este entiende la librería como algo más que una tienda de libros, en definitiva, como lo entienden tanto Florence como Fitzgerald y Coixet, en decir, «como en casa» (Buena fuente, 2017).

## 6.2. LOS LIBROS Y EL TIEMPO: HERRAMIENTAS PARA CONTEXTUALIZAR EL RELATO

A pesar de que sabemos que la historia de *La librería* sucede en 1959, la presencia de algunos títulos, las conversaciones sobre lectura, así como las acciones que se desencadenan a partir de ellos nos ayudan a entender mejor el contexto en el que nos hallamos.

Sin duda, uno de los libros más destacados en la historia es el de *Lolita* de Vladimir Nabokov pues desencadena una serie de problemas que entorpecen la situación de Florence con respecto a su negocio. Como ocurre en *Leer Lolita en Teherán*<sup>5</sup> (Biblioteca Nacional de España, 2009), a través de la novela podemos conocer la actitud y maneras de la sociedad del momento. Cuando Florence pone a la venta el libro observamos todo el revuelo y escándalo en rededor a la publicación, además se pone sobre la mesa esa doble moral e hipocresía descrita con anterioridad en el filme a través de unas postales ‘de mal gusto’ de las que Christine dice que «a más de uno seguro que no le importaría recibir» (Coixet, 2017).

Otro momento protagonizado por los libros y que nos ayuda a contextualizar el momento en el que nos encontramos es la conversación de Florence con el General que cita un poema publicado en 1916 *When You See Millions of the Mouthless Dead* de Charles Hamilton Sorley<sup>6</sup> (Sorley y Rutherford, 2017). En esta ocasión a través de la cita

<sup>5</sup> En la conferencia para la Biblioteca Nacional en 2009, Isabel Coixet habla del libro *Leer Lolita en Teherán* de Azar Nafisi (2016), publicado en 2003 y explica que «a través de la lectura de Lolita [...] y de los comentarios de esas mujeres y de su profesora sabemos qué es ser mujer en el mundo árabe».

<sup>6</sup> Charles Hamilton Sorley (1895-1915) fue un poeta británico de la Primera Guerra Mundial cuyo único trabajo se publicó de forma póstuma en 1916. La temática de su obra se centra en el pesar de la guerra, la pérdida y la muerte.

podemos comprender el impacto de los grandes conflictos bélicos que protagonizaron el siglo XX en la población, sobre todo de la más envejecida que puede haber participado en ambos.

Todo esto, junto a los títulos que van apareciendo a lo largo del largometraje generan una imagen del panorama literario del momento. A través de la librería de Old House podemos viajar en el tiempo y observar por una rendija cómo y qué contenía una librería a finales de los años 50.

### 6.3. DIME QUÉ LEES Y TE DIRÉ QUIÉN ERES: LOS OBJETOS DE LECTURA Y LOS PERSONAJES

A través de las palabras de Isabel Coixet: «si alguien me regala un libro que no conozco, y eso es difícil, si me abre esa ventana, empiezo a ver a quien me lo ha regalado de otra forma» (Arribas, 2017), entendemos que en el imaginario de la directora existe una relación directa entre la lectura y el carácter de las personas y por ello no es de extrañar que en una obra que resulta ser una oda a la lectura, los personajes, sus sentimientos y relaciones puedan desarrollarse a través de los libros que los rodean.

Como hemos señalado con anterioridad, en la mayoría de las escenas se observa o se habla de libros, así pues, es inevitable establecer relaciones entre la presencia de estos objetos y los personajes que hablan de ellos. En muchos casos, vemos como los libros que poseen los personajes se funden con su personalidad, adquiriendo distintos significados e influyendo a su vez en las relaciones entre ellos.

#### 6.3.1. *Florence Green*

Como ya acostumbran las historias narradas por la barcelonesa, esta historia está protagonizada por un personaje femenino que se enfrenta a un drama (Madrid, 2017). El caso de Florence es sin duda especial para Coixet pues en varias ocasiones ha admitido que siente una vinculación muy fuerte con este personaje, incluso ha afirmado que le «hablaba de manera directa» (Ruiz, 2017).

Florence es una mujer viuda, de mediana edad y amante de la lectura. Desde el inicio se nos muestran estas tres cualidades a través de una escena y como no a través de la presencia de un libro. La mujer aparece sentada en un campo cercano al mar terminando la lectura de un libro con un pañuelo sobre la cabeza, característico del duelo. Cuando termina la escena, Florence ha perdido el pañuelo y terminado el libro, es decir, su historia ha comenzado. A partir de este momento observamos una y otra vez el hambre voraz de Florence por los libros. Cuando recibe las primeras obras y las coloca, toca las tapas e incluso huele una, de tal manera que hasta el espectador es capaz de sentir ese olor a libro nuevo. Algo similar ocurre en la escena en la que lee *Lolita*, en la que se muestra su faceta a través de la intimidad de su cuarto.

Las relaciones personales de la señora Green no están exentas de un vínculo constante con los objetos de lectura, sino que forman parte de ellas de forma significativa. En pri-

mer lugar, en la relación entre Florence y su marido observamos, sin lugar a duda, una fuerte vinculación con la idea de abrir una librería pues cada vez que se menciona, al comienzo del filme, la escena se interrumpe con un *flashback* de ella y su marido leyendo juntos. Y es que, como explica Florence a Kattie, ella y su marido se habían conocido en una librería y frecuentemente él le leía sus obras favoritas. Esta escena, así como los *flashbacks* relacionan directamente la idea del amor con la lectura, por tanto, la apertura de este negocio se convierte en un acto en honor y recuerdo a ese gran amor perdido y de la misma manera, como una forma de no sentirse sola, lo que también nos lleva a la idea que recorre toda la película impresa en el cartel: «entre libros nadie puede sentirse solo».

### 6.3.2. *Edmund Brundish*

El señor Brundish es uno de los personajes más destacados a parte de Florence en cuanto a su relación con los libros pues prácticamente se define su carácter a través de ellos. Desde que este personaje aparece por primera vez en escena se le rodea de libros y entendemos que es un gran amante de la lectura, sin embargo, aparece primeramente quemando los recubrimientos o las tapas de las obras en los que hay retratos o fotografías de los autores, lo que nos habla también de su carácter misántropo. Esta idea se asienta con la lectura de *Fahrenheit 451* (1953), novela en la cual se presenta un mundo distópico en el que se queman libros con la excusa de que son peligrosos y convierten a las personas en antisociales (Bradbury, 2008). No obstante, Brundish quema a las personas, a través de las fotografías, y se queda con los libros.

También se observa el carácter abierto de este personaje mostrando su deseo por leer más literatura de ficción del momento sin ninguna reticencia. Esta idea se confirma cuando Brundish expresa su opinión sobre la venta de *Lolita* en la librería de Florence dejándonos una de las mejores frases del filme «ellos no lo entenderán, pero eso es bueno, entender vuelve perezosa la mente» (Coixet, 2017).

Por otro lado, las obras de Ray Bradbury no solo van a servir para hablar del carácter de este personaje, sino que servirán para mostrar una de las relaciones más conectadas con los libros y que a su vez se vincula con la misma directora por la especial relación de esta con dicho autor anteriormente explicada.

Así pues, toda esta historia comienza con el primer paquete que Florence envía a el señor Brundish, cada libro que ocupa el paquete habla de lo que ella siente y piensa en ese momento. La colección de poemas que incorpora en segundo lugar habla de cierta reticencia en la recomendación, pues la poesía parece más ligada a ciertos estratos de la sociedad a los que pertenece al señor Brundish.

De forma adicional incluye también *That Uncertain Feeling* (1955) de Kingsley Amis donde se trata desde la sátira la relación entre un bibliotecario y una mujer casada, lo que podría mostrar el sentido del humor de Florence y lo que ella siente ante esta relación que está por comenzar. Por último, *Fahrenheit 451* que parece también como un deseo de compartir esa idea de que leer es necesario y una crítica hacia un sistema que trata de

asociales a los que desean hacerlo. A partir de dicha obra se crea un vínculo entre Florence y el señor Brundish quien le pide más libros de dicho autor como *Martian Chronicles* (1950). Se cierra el círculo cuando tras la muerte del personaje masculino, Florence se lamenta de la pérdida mientras abre el próximo libro que iba a mandarle, *Dandelion Wine* (1957), una obra de Ray Bradbury cargada de nostalgia (Antón, 2012).

### 6.3.3. *Christine*

El caso de Christine es bastante concreto pues se la vincula desde el inicio de su relación con Florence con *High Wind in Jamaica* quien se lo entrega y le anima a leerlo. Pero lo interesante se halla en el contenido de dicho libro que podría relacionarse con la forma de ser de Christine pues parece tener bastante en común con el personaje de Emily, una niña que se halla entre la infancia y la edad adulta, que parece saber más de que lo que le corresponde a su edad y, sin duda, uno de los más potentes de esta obra, llena de matices y opiniones (Hughes, 1971). Todas estas cualidades las observamos en la pequeña Christine sobre todo en algunos puntos muy señalados tales como la conversación que tiene con Milo North a quien parece leer sus malas intenciones con Florence.

También esta obra actúa como el desencadenante del interés de la niña por la lectura, sin duda fomentado también por su relación con Florence y su trabajo en la librería. Como vemos en la cinta, al inicio se muestra algo escéptica con la lectura, pero cuando recibe la obra de Hughes comienza a desarrollarse su interés por esta acción que crece de forma progresiva a lo largo de la cinta que culmina con la imagen final de Christine sujetando el libro. Esta escena sirve como un recuerdo de la huella que deja este personaje en la niña y sirve para confirmar que ella ha sido la autora del incendio. El culmen de la relación de la pequeña con los libros se halla en su imagen final, adulta, narradora de la historia y propietaria de una librería en la actualidad que, al igual que Florence con su marido, constituye una especie de monumento a su relación y a las ideas transmitidas por la mujer que le enseñó a amar los libros.

### 6.3.4. *Violete Gamart*

La señora Gamart es una mujer adinerada y con muchos contactos que reside en Hardborough y cuyos intereses se cruzan con los de Florence en la propiedad de Old House. Violete está interesada en dicho lugar con el fin último de convertirlo en un centro cultural. A pesar del supuesto interés por la cultura, y teniendo en cuenta la presencia de los libros y su relación con los personajes en esta cinta, es de extrañar que en todas las escenas en las que este personaje no se observa ningún libro. Además, cuando estos objetos aparecen en los diálogos, ella habla de ellos como un negocio o como una forma de otorgar prestigio a la comunidad de Hardborough. Debido a esto, y sin alejarnos mucho de la descripción del personaje que hace Fitzgerald, podríamos decir que la ausencia de libros y esta forma de referirse a ellos parecen esbozar una personalidad elitista e interesada más en las apariencias que en la cultura en sí misma.



### 6.3.5. *El General Gamart*

Gamart es un hombre de avanzada edad, veterano de guerra y al igual que su esposa es una de las personas más ricas y poderosas de Hardborough.

Su vinculación con los conflictos bélicos es más que visible a través de su atuendo, pero se confirma rotundamente a través de la citación en presencia de Florence del poema *When You See Millions of the Mouthless Dead* de Charles Hamilton Sorley, poesía considerada de la Primera Guerra Mundial, (Sorley y Rutherford, 2017). Se queja además de que «ahora solo hay novelas» y casi «no se ven libros de poesía» (Coixet, 2017), lo que también nos muestra una actitud conservadora.

### 6.3.6. *Milo North*

Milo North es un hombre joven que se mueve por sus propios intereses y que se convierte en el peón de la señora Gamart en su disputa con Florence. Solo observamos en dos ocasiones a este personaje portando objetos de lectura. Primeramente, cuando lleva el libro de *Lolita* a Florence a modo de caballo de Troya de Gamart, que curiosamente en ningún momento toca de forma directa si no que lo lleva bajo el brazo incluso cuando se lo ofrece a esta. Además, cuando habla de él, nunca opina personalmente, sino que siempre hace referencia a opiniones ajenas para juzgarlo.

La segunda vez que este personaje aparece con un libro es cuando se lamenta porque su novia Kattie lo ha dejado tras la conversación que ha tenido con Florence en la que, como vimos con anterioridad se relaciona el amor con la lectura, y la joven confiesa apenada «el nunca me lee». Esta frase vuelve a incidir en la idea de que el amor y lectura están íntimamente relacionados y el hecho de que Milo no lea a Kattie significa que su relación no es muy buena. En la citada escena Milo aparece recitando en voz alta «Yasmin»<sup>7</sup> de James Elroy Flecker, un poema que parece hablar de un amor perdido. Por tanto, el hecho de recitarlo sería una forma de expresar el sentimiento de pérdida de este personaje.

## CONCLUSIÓN

Como hemos visto, los libros se convierten en el aglutinante perfecto de los diferentes hechos que componen la trama. Coixet vuelca parte de sí misma en las obras literarias que aparecen en la cinta para expresar y unificar sensaciones, sentimientos, para describir personajes, para contarnos su historia más allá de las cuatro paredes. De esta manera, la acción, la trama o el relato son inseparables de los libros. La presencia de los objetos de lectura es imprescindible en el desarrollo de la historia de Florence y de los personajes que le acompañan en la apertura y cierre de su librería.

<sup>7</sup> Milo recita concretamente las últimas estrofas del poema: *Shower down thy love, O burning bright! For one night or the other night, / Will come the Gardener in white, and gathered flowers are dead, Yasmin.*

La obra de Nabocov, *Lolita*, funciona como un detonante de varias problemáticas que desestabilizan el negocio de Florence, sirve para contextualizar el momento en el que se desarrolla el filme, para mostrarnos los comportamientos sociales del momento, para hablarnos sobre censura e hipocresía y sobre el poder de un libro para desequilibrar todo un sistema.

De una manera similar, se utiliza *High Wind in Jamaica*, con la cual, no solo se describe en cierta manera al personaje de Christine, si no que a través de su presencia se nos revela la autoría del incendio y el motivo de su provocación.

Por otra parte, las obras de Ray Bradbury ponen inicio y fin a la relación de Edmund y Florence, nos hablan de sus virtudes y defectos, de sus sentimientos y finalmente del dolor tras una pérdida. Las cartas, aunque en otro formato, también sirven para establecer relaciones y para tratar las diferentes problemáticas, como la disputa legal entre la señora Green y su abogado. Sin olvidarnos del fuerte componente visual de las imágenes de los libros que, como señalamos con anterioridad, abren y cierran el relato a través de un travelling. El primero da lugar al comienzo de la historia y el segundo desemboca en la imagen de unas ediciones modernas de varios de los libros que hemos ido descubriendo a lo largo de la cinta entre los que se incluye, a modo de guiño a su autora, *The Bookshop* que pertenecen a la librería de Christine.

Y es que, en palabras de Isabel Coixet, *La librería* es una obra que cuenta una historia aparentemente pequeña, pero de «una resonancia universal» (Morán, 2018) y esto se debe al amor por los libros y la lectura impreso en cada escena de la película y que se construye a través del conocimiento y del uso de estos para llegar aún más allá, para hablar de los personajes, para hablar de sus relaciones, para desencadenar acontecimientos y para cerrarlos.

De esta manera, los libros y cartas, en manos de la directora barcelonesa se convierten en elementos necesarios para unificar el relato cinematográfico, para contar la historia de Florence de forma detallada y minuciosa. Es decir, los objetos de lectura no solo son el tema central en *La librería* sino la piedra angular, sobre la que gira y se mantiene el filme.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMIS, K. (1989). *That uncertain feeling*. Harmondsworth: Penguin.
- ANTÓN, J. (2012). «Ray Bradbury viste de luto Marte». *El País*. <[https://elpais.com/cultural/2012/06/06/actualidad/1338992996\\_345252.html](https://elpais.com/cultural/2012/06/06/actualidad/1338992996_345252.html)> (en línea; fecha de consulta: 13-04-2019).
- ARRIBAS, A. (2017). «La librería, la declaración de amor de Isabel Coixet a las palabras». *La Vanguardia*. <<https://www.lavanguardia.com/vida/20171108/432721816353/la-libreria-la-declaracion-de-amor-de-isabel-coixet-a-las-palabras.html>> (en línea; fecha de consulta: 23-04-2019).
- BERGER, J. (2008). *Cada vez que decimos adiós*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.

- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (2009). *La biblioteca de Isabel Coixet*. <<https://www.youtube.com/watch?v=ywZp9PbMwqA>> (en línea; fecha de consulta: 12-05-2019).
- BOYERO, C. (2017). «De libros y soledades», *El País*, 11 de noviembre de 2017. <[https://elpais.com/cultura/2017/11/09/actualidad/1510251475\\_822351.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/09/actualidad/1510251475_822351.html)> (en línea; fecha de consulta: 01-03-2019).
- BRADBURY, R. (2008). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Minotauro.
- BUENAFUENTE, A. (2017). «Isabel Coixet. *La librería*». En *Late Motiv*. <<https://www.youtube.com/watch?v=JYYgs8JLp6w&t=259s>> (en línea; fecha de consulta: 13-03-2019).
- COIXET, I. (1998). *A los que aman*. España-Francia: Sogepaq / Canal+ España / Sogetel.
- (2005). *La vida secreta de las palabras*. España: El Deseo / Mediapro.
- (2007). *Cartas a Nora*. España: Médicos Sin Fronteras / Pinguin Films / Reposado.
- (2017). *La librería*. España, Reino Unido y Alemania: BiM Distribuzione.
- DOOLEY, T. (2018). «La historia real de *La librería*, de Penélope Fitzgerald, ahora Goya a Mejor película y Dirección», *WMagazín*, 4 de febrero de 2018. <<http://wmagazin.com/secretos-y-verdades-que-inspiraron-la-libreria-de-penelope-fitzgerald/>> (en línea; fecha de consulta: 28-02-2019).
- EL PERIÓDICO (2017). «Isabel Coixet, premiada en la Feria del Libro de Fráncfort», *El Periódico*, 16 de octubre. <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20171013/isabel-coixet-premio-the-bookshop-francfort-6350237>> (en línea; fecha de consulta: 10-05-2019).
- ESCUR, N. (2006). La Entrevista: Isabel Coixet. *Metropolis*, (67), 17-23.
- FITZGERALD, P., BUSTELLO, A. (2017). *La librería*. Madrid: Impedimenta.
- FRAILE, L. (2015). «60 Seminci: Isabel Coixet repasa su filmografía en una clase abierta», *Último Cero*, 31 de octubre de 2015. <<http://anterior.ultimocero.com/articulo/60-seminci-isabel-coixet-repasa-su-filmograf%C3%ADa-clase-abierta>> (en línea; fecha de consulta: 28-02-2019).
- GULLÉN, C. (2017). Entrevista a Isabel Coixet por su última película «*La librería*» basada en el libro de Penélope Fitzgerald. En: *Actualidad Literatura*. <<https://www.actualidadliteratura.com/entrevista-isabel-coixet-la-libreria/>> (en línea; fecha de consulta: 13-03-2019).
- HANFF, H., DOEL, F., SIMONNET, T. y CALZADA, J. (2010). *84, Charing Cross Road*. Barcelona: Anagrama.
- HUGHES, R. (2017). *Huracán en Jamaica*. Barcelona: Alba.
- MATEO, D. (2017). «Isabel Coixet contra todos». En *Vodafone Yu*. <<https://www.youtube.com/watch?v=sB1yLBkrUCo>> (en línea; fecha de consulta: 13-03-2019).
- MADRID, L. (2017). «Libros y valentía». *El Espectador imaginario* 88 <<http://www.elespectadorimaginario.com/la-libreria/>> (en línea; fecha de consulta: 6-05-2019).
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. (2003). *Mi vida sin mí*. <<http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Caratulas/5702/58/P5702.pdf>> (en línea; fecha de consulta: 7-05-2019).
- MORÁN, J. (2018). «Mi único mérito es la testarudez», *Premios Goya 2019*. Premiosgoya.com. <<http://premiosgoya.com/32-edicion/articulos/ver/mi-unico-merito-es-la-testarudez/>> (en línea; fecha de consulta: 16-07-2019).

- MULLOR, M. (2017). «Isabel Coixet para principiantes», *Fotogramas*. <<https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a18626003/isabel-coixet-para-principiantes/>> (en línea; fecha de consulta: 28-02-2019).
- NABOKOV, V. (2016). *Lolita*. Barcelona: Anagrama.
- NAFISI, A. (2016). *Leer «Lolita» en Teherán*. Barcelona: Duomo ediciones.
- PEREIRA DOMÍNGUEZ, M. C. y SOLÉ BLANCH, J. (2012). «Cartas a Nora. A propósito de las mayorías invisibles», *Aularia: Revista Digital de Comunicación*, volumen 1 (2), 225-230.
- ROURES, J. (2017). «La librería de Coixet: el refugio de la literatura como canto feminista». *La Estación del fotograma perdido*. <<http://laestaciondelfotogramaperdido.blogspot.com/2017/11/libreria-refugio-libros.html>> (en línea; fecha de consulta: 04-03-2019).
- RUIZ, P. A. (2017). «Isabel Coixet y Emily Mortimer: *La librería* es una película radical». *Sensacine*. <<http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18561691/>> (en línea; fecha de consulta: 27-02-2019).
- SORLEY, C. y RUTHERFORD, B. (2017). *Death and the downs*. 2ª ed. Pittsburgh: The Poet's Press / Yogh & Thorn Books.
- ZURRO, J. (2018). «Isabel Coixet: No me engancho a nada, ni a las series ni a las drogas», *El Español*, 28 de enero de 2018. <[https://www.elespanol.com/cultura/cine/20180128/isabel-coixet-no-engancho-series-drogas/280472308\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/cine/20180128/isabel-coixet-no-engancho-series-drogas/280472308_0.html)> (en línea; fecha de consulta: 28-02-2019).



GRANDE PRÊMIO  
DO CINEMA BRASILEIRO



# GONZAGA, DE PADRE A HIJO: MEMORIA Y RECUERDO AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE LA IMAGEN DEL HAMBRE

JAVIER ACEVEDO NIETO  
*Universidad de Salamanca*

## RESUMEN

*Gonzaga, de padre a hijo* es un ejemplo de la capacidad de Breno Silveira para redefinir el cine brasileño actual para promover una determinada estética de la memoria popular. Desde *El cine del hambre*, el manifiesto de Gauber Rocha que condesaba el alcance artístico del Cinema Novo, a la actual imagen del hambre, Silveira confronta el mito de la identidad brasileña a través de las figuras de Luiz Gonzaga y su hijo Gonzaguinha empleando la música y la cultura popular como fuentes para validar esta imagen del hambre. Dicha imagen se nutre de los temas del hambre, la pobreza y la autosuperación y construye una idea de memoria prostética. La memoria prostética actúa como un fetiche audiovisual que reelabora el pasado a través de una puesta en escena que asimila la estética del hambre y corrige su criticismo hasta crear una determinada idea del cine brasileño.

Palabras clave: *Memoria, prótesis, recuerdo, cine brasileño, cultura popular.*

## ABSTRACT

*Gonzaga, de Prai para Filho* is an example of how Breno Silveira is shaping the current Brazilian cinema in order to promote a certain aesthetic of popular memory. From the *Aesthetics of Hunger*, the manifesto signed by Gauber Rocha which summarized the artistic scope of Cinema Novo, to the current image of hunger, Silveira confronts the myth of Brazil's identity through the figures of Luiz Gonzaga and his son Gonzaguinha using popular music and culture as sources to validate his image of hunger. This image nourishes the topics of hunger, poverty and self-made man and builds the idea of prosthetic memory. The prosthetic memory acts as an audiovisual fetish to reelaborate the past through a mise-en-scène which assimilates the aesthetic of hunger and corrects its criticism creating a certain idea of Brazilian cinema.

Keywords: *Memory, prostetic, memories, brazilian cinema, popular culture.*



## 1. BRENO SILVEIRA: ESLABÓN ENTRE RECUERDO POPULAR Y CINE DE INDUSTRIA

UN FILME COMO *Gonzaga, de padre a hijo* (*Gonzaga: De Pai pra Filho*, Brasil, 2012) y un director como Breno Silveira desvelan una tendencia: la marcada por el cine brasileño actual en su búsqueda de una fórmula comercial capaz de conectar con la audiencia y reconciliarse con el pasado del país carioca. Esta fórmula comercial característica de una determinada tendencia del cine brasileño actual responde a lo que Sophia A. McClennen denomina una ‘cosmética del hambre’ para referirse a las películas brasileñas actuales que tratan de superar el aparente antagonismo entre industria cinematográfica y compromiso social (McClennen, 2011: 95). La forma de conciliar y superar el antagonismo entre una industria preocupada por consolidar unos cimientos económicos estables y un marcado compromiso por restablecer una imagen determinada del pasado brasileño parece requerir del apoyo de la Agência Nacional do Cinema (ANCINE) establecida en el año 2001 y fundada durante el gobierno de Fernando Henrique Cardoso. La ANCINE fomenta el cine brasileño después de la reivindicación expresa del tercer Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) y uno de sus objetivos consistirá en promover la cultura nacional y la lengua portuguesa, adscribiéndose a una de las señas del cine brasileño actual que pasa por actualizar el pasado histórico y restituir una imagen del mismo que se encargue de fomentar la unidad de la cultura nacional. En ese sentido Breno Silveira es un cineasta que, partiendo de una recontextualización radical de los postulados de Glauber Rocha en su manifiesto *La estética del hambre* (1962), propone con *Gonzaga, de padre a hijo* un filme capaz de visitar el mito musical de los músicos de Luiz Gonzaga y Gonzaguinha alejándose de la denuncia sobre la visión europea del arte latinoamericano (Rocha, 1962: 53) pero aprovechándose de los llamados «temas del hambre» –personajes marginales, pobreza, hambre, folclore musical-. Si Rocha ahondaba en el concepto de hambre latina para dilucidar la frustración de aquellos que combaten la esterilidad espiritual del nuevo arte ahondando en la cultura popular a través de un humanismo que aspire a superar la frontera marcada por el colonizador, Silveira –como se irá desvelando– compone un fresco humanista en el que la cultura popular se articula a partir de un pasado que se organiza en una espiritualidad recodificada por las necesidades industriales y el consumo popular. El cine brasileño, según Rocha (1965: 54), se alimenta de la lucha contra lo que él considera la explotación del comercialismo a través del hambre y la violencia y rehuendo el primitivismo. Silveira se vale de la imagen de ese hambre que nutrió parte de la historia y el cine brasileño para construir una película que practica una suerte de reciclaje audiovisual de motivos y temas que «se caracteriza aquí por limpiar la superficie del pasado, arrebatándole su materialidad, su pátina histórica, diseñarla y unificar su forma con la del presente» (Sánchez-Biosca, 2006: 75). Una adecuación del manifiesto de Rocha que traslada la espiritualidad y las coordenadas de un folclorismo que estaba destinado a reavivar una suerte de alma latente del pueblo brasileño (Bentes, 2007: 243) en la obra de Rocha a una obra que atraviesa la vida de dos músicos y erige el género de la música *sertaneja* en un elemento folclórico simbólico

capaz de conectar a la audiencia con las aspiraciones de construir una industria cinematográfica nacional sólida (Gomes, 2014).

La labor de la ANCINE en la promoción de la película de Silveira se compenetra con lo que Da Silva (2010) indica es la exploración de la construcción de una industria cinematográfica en Brasil que aúne respaldo internacional con una identidad marcadamente brasileña a través de la exploración de géneros populares como el drama histórico o el *biopic* con un modelo intenso de explotación en salas a través de la distribución de numerosas copias. *Gonzaga, de padre a hijo* se exhibió en un total de 407 salas en un año que, según datos de ANCINE y Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual contó con 327 estrenos para un total de 2517 salas<sup>1</sup>, congregando a más de dos millones de espectadores y fue seleccionada por el Programa Cinema do Brasil para ser exhibida en el Marché Du Film de la 67<sup>o</sup> edición del Festival de Cannes. Dichos datos reflejan el empleo del filme de Silveira como promotor de una determinada cultura brasileña estandarizada en una fórmula comercial basada en el modelo de *blockbuster* de las *majors* estadounidenses. Asimismo, la inversión mediante incentivos fiscales alcanzó la cifra de 147 millones en el año del estreno y la película de Breno Silveira fue uno de los estrenos más exitosos del año. Un hito notable teniendo en cuenta que en la década de los 90 el público brasileño no estaba acostumbrado a ver films nacionales en pantalla debido a la falta de una regulación sobre la producción doméstica (Barone, 2008: 7). La concentración de la oferta en manos de grandes conglomerados audiovisuales estadounidenses condujo a su vez al monopolio de la oferta de exhibición al poseer gran parte de las salas de exhibición, concentradas en centros comerciales (Barone, 2008: 8).

## 2. EL CONCEPTO DE MEMORIA EN *GONZAGA, DE PADRE A HIJO*

### 2.1. LA MEMORIA COMO PRÓTESIS AUDIOVISUAL: RECUERDO, MITO E IDENTIDAD

*Gonzaga, de padre a hijo* constituye un film prototipo en la trayectoria de Breno Silveira en esa búsqueda de una imagen del pasado conciliadora organizada en códigos populares y mitos del folclore brasileño. Un tipo de cine que más que representar a la sociedad, como apunta Pablo Franciscutti (2004: 147) describe lo que la sociedad considera representable. En ese sentido la visión del folclore y las costumbres brasileñas restituyen un pasado atravesado por un sutil pero débil comentario social en el que se va a imbricar un relato de superación, éxito y conformación de un héroe popular capaz de resultar empático para toda clase de audiencia. Desde el inicio de su filmografía Silveira ha mostrado un interés peculiar por las historias reales de personajes populares, adoptando la música como hilo conductor de un cine profundamente social y arraigado en una

<sup>1</sup> Las estadísticas recopiladas por ambos organismos muestran una tendencia al alza en el número de salas (de 2110 en el año 2009 a 3168 en el año 2016), de espectadores (de los casi 113 millones de 2009 a los 184 de 2016) y en la recaudación (970 millones en 2009 y 2600 millones en 2016). Datos que reflejan el crecimiento de una industria ávida por tejer una red de estrenos nacionales capaces de hacer frente a los grandes estrenos con fórmulas que abarcan desde la coproducción a la búsqueda de financiación extranjera.

determinada reformulación del melodrama. La película narra la vida de Luiz Gonzaga y su hijo Gonzaguinha, y ya el inicio del filme marca una de las señas habituales en el cine del realizador brasileño: el empleo del *flashback* para revestir a la narración de un componente oral y restaurativo que reinterpretará el pasado. El Rey del *baião* recibe la visita de uno de sus hijos, el ya consagrado músico y compositor pop Gonzaguinha, tras recibir la visita de su madrastra que le informa de la mala situación de su padre. Ese detonante vertebrará los *flashback* alrededor de un recurso como el de las grabaciones de audio reales entre padre e hijo que marcan los distintos hitos de la memoria del artista. Silveira adopta una narración eminentemente clasicista con recursos propios del género como el *flashback*, la crónica o tintes de falso documental a través de material de archivo que intenta entrelazar el artefacto ficticio y la realidad de dos músicos consagrados. Por lo tanto, *Gonzaga, de padre a hijo* condensa señas reconocibles del estilo cinematográfico de Silveira. Por un lado, las coordenadas espaciales siempre responden a ámbitos rurales e interiores, las zonas humildes de Brasil. En segundo lugar, las coordenadas temporales se encuentran marcadas el uso de *flashbacks* o elipsis temporales. También es habitual el uso de la música como hilo conductor de la acción y un arco de transformación de personaje que suele equipararse al propio desplazamiento espacial: personajes humildes que aprenden a vivir en una realidad ajena a la propia a medida que se desplazan hacia las zonas más prósperas del país. Silveira encuentra en el personaje de Luis Gonzaga a un héroe de orígenes humildes que se convierte en una figura inspiradora al respetar su legado folclórico y sus raíces y asimilarlas con las características de la nueva realidad socioeconómica. Luis Gonzaga participó en pequeños bolos mientras él y su padre trabajaban en un taller de reparación de instrumentos. Obligado a exiliarse tras iniciar una relación secreta con la hija de un cacique local y en plena dictadura militar decide alistarse al ejército y objetar negándose a empuñar un arma. Tras el servicio marcha a la gran ciudad para convertirse en músico subsistiendo como músico callejero hasta que comienza a interpretar mazurcas que solía tocar en las verbenas de su pueblo durante su juventud. Ahí comienza su fama, un matrimonio fruto del cual nace Gonzaguinha, un divorcio y nuevo matrimonio. Silveira alterna en el filme el retrato de la vida íntima con el reflejo de la vida profesional que provoca que Gonzaga apenas visite la fastuosa mansión familiar donde ha reunido a toda su estirpe. La dicotomía entre exitosa vida profesional y la azarosa vida familiar con un Gonzaguinha rebelde provocan que Luis Gonzaga no sepa conciliar ambos mundos.

El film presenta innumerables paralelismos con otra obra de Breno Silveira como *2 filhos de Francisco*, filme que retrataba al dúo musical que revolucionó y rescató la música popular de Brasil formado por los intérpretes Zezé de Camargo y Luciano. El film recorre su infancia, ascenso y éxito desde el año 1962. Ambas películas comparten la intención de narrar historias reales de personajes populares con la música actuando como recurso que dialoga no con la historia, sino con el recuerdo fabricado de un país que Silveira teje a través de un cine profundamente social y arraigado en una moral didáctica. Camargo y Luciano provenían de Goiás, una provincia del interior del país, mientras que Luiz Gonzaga provenía de otra área humilde como era la zona rural de

Exú, en el *sertão* de Pernambuco. Los primeros son unos de los máximos exponentes de la música *sertaneja*, género musical popular en el país desde su creación en áreas humildes y rurales de Brasil en 1920. El segundo revitalizó el género del *baião*, un género que emplea múltiples instrumentos como el acordeón, el triángulo, la zambomba, la flauta dulce y sobre todo la *rabeca* para interpretar sus ritmos más reconocibles. Ambos géneros musicales ahondan en la raíz de una tradición popular y oral, erigiéndose en repositorios tangibles de una memoria popular. La música *sertaneja* es el género más popular de Brasil, y el *baião* contiene en sus ritmos y letras el sufrimiento de los *sertanejos* o paisanos, es decir, gente de ambientes rurales cuyo sufrimiento es volcado en ritmos basados en escalas de do a do. La figura paterna sobrevuela sobre Camargo y Luciano de la misma manera que sobrevuela sobre Gonzaguinha formando a los hijos y dotando al relato de un flujo narrativo regresivo que depende con frecuencia de las grabaciones de audio o de la radio. La música es la llave de acceso a esa memoria popular a través de medios de comunicación de masas. Como afirma Alison Landsberg (2004: 145) las memorias son transferibles, implantables y adquiribles. La memoria se ha convertido en una mercancía, una memoria prostética ya que «emerge de una interfaz que conecta a una persona y a una narrativa histórica sobre el pasado en un lugar de experiencia como un museo o un cine» (Landsberg, 2004: 146). La memoria fabricada alrededor de la vida de los artistas se articula en el mecanismo de la película y se engrasa con recursos como las grabaciones, la radio o los conciertos hasta conformar una imagen del recuerdo que no hunde sus raíces en la historia sino en un pasado mediatizado que se cosifica y convierte en un objeto mediático tangible y consumible en imágenes. Esa memoria audiovisual solo existe en la pantalla como una nueva forma de recordar el pasado del país que, a partir del fetichismo por la cultura material —la música y el folclore brasileños—, recontextualiza la relación actual con el pasado valiéndose de figuras y recursos narrativos que abarcan desde las cintas de audio hasta los testimonios reales. Dos Santos y Da Costa (2008: 37) trabajan en las capacidades del cine brasileño moderno como creador de sentido e identidad a partir de las representaciones audiovisuales de Brasil señalando el mito del Brasil desdoblado entre una imagen de las áreas rurales y humildes y una imagen de las áreas urbanas asociadas con el progreso y la modernidad (Dos Santos y Da Costa, 2008: 55). Silveira opera sobre esos mitos fácilmente reconocibles para hacer navegar a su protagonista entre el Brasil agrario y el Brasil urbano y convertirlo en un arquetipo con el que se desarrolla una identidad que gira alrededor de la necesidad del arraigo y el hogar: un protagonista capaz de ver en el país un lugar de oportunidades donde la movilidad social y geográfica garantizan la pervivencia del individuo (Dos Santos y Da Costa, 2008: 57). El *biopic* es para Silveira un subgénero de cine histórico que le sirve para moverse «en el campo del recuerdo no reglado, de la memoria social, mostrando una visión circunstancial del pasado sesgada por los intereses y condicionantes de su entorno» (Francescutti, 2004). La imagen es el dominio de lo visible y la memoria audiovisual del Brasil de Silveira se compone de fragmentos de una realidad que el público acepta para después asistir a imágenes nuevas que reconfiguran esa realidad pasada. *Gonzaga, de padre a hijo* es una narrativa histórica sobre un pasado que asiste a un doble

proceso de recontextualización memorística: uno marcado por su carácter de mercancía audiovisual que reconstruye un recuerdo e impone una imagen de la memoria centrada en un instante privilegiado y otro delimitado por su carácter de mercancía convertida en conocimiento popular que crea un nuevo recuerdo centrado en instantes cualesquiera y negocia una prótesis de memoria que se inserta alrededor de la ficción. Esta prótesis de memoria se forma a partir de la subjetividad en un proceso que, según Landsberg, pese a no relacionarse con la experiencia personal del individuo, consigue que el espectador se involucre profundamente.

## 2.2. LA MEMORIA COMO SUSTITUTA DE LA HISTORIA: EL PROBLEMA DEL REVISIONISMO

En esa reconfiguración del pasado Silveira dialoga y hasta reescribe algunas de las máximas expuestas por Rocha. Rocha (2014: 35) vinculó la idea de movilidad social a la noción de identidad nacional en el sentido en que entre las clases más humildes de la sociedad brasileña persistía la creencia en el ascenso social como motor para adelantar las desigualdades y la pobreza. El esfuerzo, la autosuperación, el abandono de las ideas de abolengo y otras retóricas que Rocha considera perpetuadoras de una nueva mentalidad neoliberal quedan asimiladas en el nuevo discurso cinematográfico a través de la plasmación de dicha imagen identitaria que Rocha denominaría «mito de grandeza» (Rocha, 2014: 37). El «mito de grandeza» que late en el filme de Silveira se articula en cada una de las grabaciones del protagonista desgranando su éxito social, en su desplazamiento geográfico que culmina con un ascenso social hasta que el héroe anónimo recupera sus raíces en un intento por construir un relato popular en el que toda distancia social quede acortada y conectada con el arraigo identitario. Luiz Gonzaga es descrito como un héroe del pueblo que a través de la exaltación de la cultura popular –materializada en el folclore musical o los valores decimonónicos de humildad y esfuerzo asociados al medio rural– se aparta de los supuestos males asociados a otro Brasil popular –pobreza, drogas y alienación–. Su historia pretende favorecer la identificación de las clases populares con relatos audiovisuales que premien conductas de superación (Pfeiffer, 2008). Pese a que una parte del filme transcurre durante la dictadura militar, el retrato social tiende a rehuir el discurso histórico mostrando muy levemente el ingreso de Gonzaga en el servicio militar obligatorio configurando una estetización de la imagen del hambre preconizada por Gauber Rocha que, lejos de erigirse en denuncia social, prefiere adscribirse a un mensaje positivista que muestre un Brasil permeable a mitos identitarios. Raphael Samuel (2009) advierte sobre el uso de estos clichés escondidos en escenas manidas como podrían ser aquellas secuencias elaboradas en las que la música de Gonzaga condensa las distintas etapas vitales que definen la formación del núcleo familiar. Estas secuencias terminan por ser fórmulas adoptadas por un determinado cine histórico debido a la simplicidad con la que reproducen nociones esquemáticas del discurso histórico. Se está hablando de una estética del hambre convertida en una imagen del hambre que pretende transformar el pesimismo de la crítica social en un optimismo del compromiso popular. Gonzaga se encuentra en plena fractura de su identidad, tambaleándose entre sus orígenes y su

futuro. Sin embargo, la movilidad social es un factor de éxito en el momento en que es capaz de conciliar tradición y progreso, convirtiéndose en un personaje exitoso gracias en parte a su esfuerzo individual –doctrina neoliberal, integradora y propia de los nuevos estados– y a la herencia cultural recibida –la tradición familiar y folclórica como perpetuadora de una supuesta identidad mítica nacional-. Silveira edifica un filme que reproduce una memoria estética basada en recuerdos mediáticos que se nutren del sustrato de mitos identitarios en un sutil pero palpable proceso de lo que Hobsbawm (1998) va a denominar la destrucción del pasado y de los vínculos de la experiencia contemporánea del individuo con las generaciones pasadas. *Gonzaga, de padre a hijo* se aproxima al pasado desde la óptica de un presente permanente que reelabora y adapta la memoria de este tiempo con prótesis mediáticas tanto dentro de la ficción (el narrador omnisciente, el *flashback*, el recurso de la elipsis) como en la realidad –emitiendo el filme en formato de miniserie, incidiendo en su carácter popular y empleándola como promoción en el Festival de Cannes–, cincelando así un tipo de postmemoria que no depende ya de los testimonios sino de la estilización absoluta de esos testimonios.

La relación de la película con el pasado no sigue la analogía establecida por Certeau como esa presencia de la ausencia que es la Historia en el cine recalando la capacidad del film para constatar esa ausencia y mediar con ella con lo que Monterde (2001) denomina la mediación del archivo que hace presente la ausencia de la historia. Si bien no existe una realidad histórica fija e inmutable, la enunciación del pasado dentro del discurso cinematográfico de *Gonzaga, de padre a hijo* es problemática dado que ni dota de un sentido al pasado –el espectador nunca llega a sobrepasar los márgenes del mito popular y el estereotipo del viaje del héroe– ni carga de sentido al presente –la carga crítica del cine de Silveira es prácticamente nula-. Si la historia no es más que un caso particular del discurso mítico elucidado por Pasolini, el cine de Silveira es un caso particular del mito de la memoria convertido en discurso cinematográfico que se abstrae de su momento de producción y se centra en reproducir lógicas de representación basadas en una memoria diegética y no en fuentes históricas. Si la memoria es analizada como esa «evocación mediatizada del pasado bajo la forma de un discurso interior» (Monterde, 2001), el filme de Silveira rehúye de la máxima de Ricoeur del «presente del pasado» para incurrir en un tipo de memoria que reproduce experiencias colectivas sin un anclaje en la experiencia directa o transmitida. Erigida en fetiche, la historia de Luiz Gonzaga y Gonzaguinha es un relato de la memoria mediática y estética al servicio de un discurso sobre la historia individual que pretende reproducirse a partir de un doble grado de institucionalización: tanto el oficial como el popular. Un film histórico y biográfico que estiliza la imagen del hambre para convertirla en una suerte de coartada cultural que genere un impacto y presente la cercanía del exotismo de un cine histórico-espectáculo. Esta noción queda asimilada en la forma en la que la paternidad de Luiz Gonzaga es descrita en escenas que actúan como hitos que marcan la evolución de los personajes de padre e hijo. Gonzaga presenta claros roles pese a ser un héroe en el relato: un individuo hecho a sí mismo que prueba que en el nuevo Brasil todos tienen una oportunidad. Al contrario que su padre –y que la figura paterna de *2 filhos de Francisco*– su actitud hacia su hijo Gonzaguinha en

ocasiones es bastante distante por factores que el film no esclarece totalmente. No hay éxito posible sin el apoyo de la institución familiar, esta premisa moralizante sobrevuela el relato proyectando la sombra del conflicto sobre los personajes hasta su resolución. La identidad nacional emana de instituciones tradicionales, el folclore y la familia, y su conciliación ha de ser posible.

### 2.3. LA MEMORIA COMO PERSUASIÓN: EL MENSAJE PERIFÉRICO Y SONORO

Algunos de los resortes narrativos y cinematográficos que explican el éxito de un filme como *Gonzaga, de padre a hijo* y su vinculación a un subgénero del cine histórico como el biopic musical radican en su concepción de la historia como vehículo para una puesta en escena al servicio de unas leyes del espectáculo. Para frenar el posible choque de expectativas del espectador contra el preconocimiento histórico del relato de vida de Luiz Gonzaga y Gonzaguinha, Breno Silveira compone un filme que en términos de la teoría de la comunicación lejos de erigirse a partir de un mensaje central como sería el relato de vida de una persona destacando rasgos inherentes de su personalidad, prefiere ahondar en la visión de rasgos periféricos que rodean al personaje desde su punto de vista. Apartándose del objeto de la imagen y centrándose en el espectador, Silveira estaría filmando un determinado hecho fílmico partiendo de las claves periféricas de un mensaje comunicativo y audiovisual derivadas del modelo probabilidad de elaboración. Se trata de un modelo propuesto por Petty y Cacioppo en 1986 que aúna diversos modelos históricos sobre el estudio de la persuasión y se erige como estudio de referencia de los procesos persuasivos junto con el modelo heurístico-sistemático. La comunicación persuasiva modifica actitudes por medio de dos rutas básicas: una ruta central en la que el receptor del mensaje evalúa el mensaje de forma racional y crítica en un proceso controlado y exhaustivo, discerniendo la adecuación o veracidad de los argumentos; y una ruta periférica en la que el espectador no analiza la calidad del mensaje, centrándose más en el continente, en el contexto como procesamiento rápido y superficial. El término de elaboración que da nombre al modelo es equivalente al de reflexión. A partir de un estímulo persuasivo se generan determinadas respuestas cognitivas. Esta elaboración cognitiva hace plantearse al individuo la relevancia argumental del mensaje y dependerá de la motivación y la capacidad para procesar el mensaje. La motivación abarca factores tales como la relevancia personal, la necesidad de cognición o prevención sobre el contenido del mensaje. La capacidad de procesamiento dependerá de la distracción o la repetición. Ante estos dos factores el ELM distingue dos grandes escenarios. El primero es una situación de alta probabilidad de elaboración: a mayor motivación y capacidad, mayor reflexión sobre los argumentos del mensaje se producirá. El segundo es una situación de baja probabilidad de elaboración: si la motivación y capacidad es inferior, no hablaremos de una elaboración cognitiva, de un proceso complejo o ruta central, sino de un procesamiento cognitivo más superficial. El receptor se guiará por señales periféricas y no por argumentos. Estos procesamientos vía ruta periférica son más básicos y se reducen a corroborar la fuente o credibilidad del mensaje.

Hay que asumir que *Gonzaga, de padre a hijo* se adscribe a la corriente de gran parte del cine actual inserto en la conformación de una industria cinematográfica una industria cinematográfica situada en el paradigma de la teoría de atracciones que ha marcado la forma de analizar el cine y soterrado la idea de relato. La teoría de atracciones, centrada en el potencial de la imagen como elemento mostrador y no narrador, concibe el cine como artefacto para la fascinación y no para la narración, proponiendo la curiosidad y la fascinación del espectador que según Tom Gunning (2003) tenía ya el llamado cine primitivo y se expande al moderno cine espectáculo. El film de Silveira se articula a partir del punto de vista de Luiz Gonzaga y Gonzaguinha, y en concreto, provee de una serie de claves periféricas –la música, microtramas que incluyen la historia de un músico callejero que representa a un sector de la clase artística en un período clave, los programas de radio, la descripción de un pequeño pueblo agrícola, las secuencias con grandes planos generales que muestran la naturaleza del país– que sirven para que el punto de vista de los narradores quede corroborado a partir de su cosmovisión de la realidad fílmica sin aportar mayor credibilidad al relato a través de fuentes indirectas o recursos del cine histórico documental como podría ser la recuperación de material de archivo. El filme propone un escenario persuasivo basado en una situación de baja probabilidad de elaboración retomando el esquema dilucidado previamente. Tomando rasgos periféricos del contexto del profílmico o lo que es todo el espacio reproducido en los límites del encuadre, Silveira trabaja con claves que bordean la superficie del retrato de vida de ambos personajes para buscar la complicidad del espectador a través de elementos tanto metacinematográficos –la elipsis, la voz en off del narrador, el recurso de las grabaciones, la división del film en episodios autobiográficos– como extracinematográficos –referencias a situaciones reales de la historia de Brasil, programas de radio, empleo de la música popular– que dan credibilidad al biopic, pero que en ningún momento se paran a reflexionar sobre los argumentos o a cuestionar la naturaleza de sus personajes. El filme edifica su concepto de identidad alrededor de elementos populares que conecten con la audiencia a través de una narrativa tan convencional como simbólica. La familia y la música vuelven a ser elementos tradicionales que encuentran un encaje en el nuevo Brasil. Particularmente relevante es la antítesis establecida entre la figura paterna y filial, entre Luis Gonzaga y Gonzaguinha. El primero, presentado como un héroe ordinario y del pueblo pese a sus sombras, encarna al Brasil rural, tradicional, y su desplazamiento a la ciudad le convierte en objeto de burla de las élites urbanas por su estrato humilde y rural. En cambio, Gonzaguinha es presentado como un joven irreverente de espíritu abierto y herido por su pasado familiar. Luis Gonzaga es intérprete de música tradicional, Gonzaguinha lo es de música pop. El primero languidece en su finca olvidado ya por la audiencia mientras el segundo llena conciertos. El film de Silveira parte de ese conflicto para abordar la cuestión de la búsqueda de identidad de Gonzaguinha en la figura de su padre. Pero más allá del conflicto individual la búsqueda de Gonzaguinha es la búsqueda de toda una joven generación urbana que intenta reconectar con la herencia cultural pasada, con la tradición y el Brasil rural (De Almeida Moreira, 2011: 69) . Luis Gonzaga y Gonzaguinha encarnan dos formas de vivir Brasil, pasado y presente, que se



unen por medio de la música: el folclore y el pop (De Souza Castro, 2017). Continuando con las claves periféricas que motivan la conformación de una situación de baja probabilidad de elaboración, el filme de Silveira continúa ahondando en el reflejo de una determinada atmósfera musical que persistentemente hilvana el arco dramático de sus personajes hasta que el espectador, ante la falta de un argumento filmico central constatable en la hipotética solidez de la puesta en escena, se ve persuadido por el mapa sonoro, por la manera en la que la figura del héroe representada en ambos protagonistas se desdobra en dos tradiciones musicales muy distintas. La primera viene marcada por la tradición oral y la cultura popular que representan al Brasil arquetípicamente rural encarnado por Luiz Gonzaga. La segunda se asocia a la música moderna, al aperturismo y progresismo inherente a los espectáculos musicales y los conciertos de Gonzaguinha. De las fiestas del Exu rural con la radio como único contacto con la realidad del país a los estudios y los clubs nocturnos de Río de Janeiro; pasando por el ambiente inmovilista, religioso y jerárquico del interior frente al aperturismo y progresismo urbano; y acabando con la institución familiar anclada en el interior frente al vitalismo de las nuevas clases urbanas. Ese abismo es cerrado por la música a través de la reconciliación entre padre e hijo. De Souza Castro (2007) halla en la tensión entre la nueva cultura de comunicación de masas y el entretenimiento popular un proceso de figuración simbólica: Luis Gonzaga, un *sertanejo* o compositor popular, deja de ser un personaje para erigirse en un símbolo representativo de las nuevas formas de consumo. Lo popular pasa por el filtro del consumo mediático y se convierte en un icono pop, dejando atrás la noción de tradición. Luis Gonzaga –y por ende la tradición oral y entretenimiento popular– se reconcilia con Gonzaguinha –cultura de masas, el nuevo consumo-. De Souza Castro afirma que esta reconciliación provoca que *O Rei do Baião* evolucione de artefacto de cultura popular a producto mediático, a figura *pop* como su hijo. En el proceso, no obstante, se dignifica la vida rural y herencia popular como elementos constitutivos del nuevo paradigma mediático. Así, la música se erige nuevamente en el único instrumento capaz de conciliar y recrear una nueva identidad brasileña híbrida. Esa dualidad identitaria de un Brasil tradicional y moderno encuentra ecos en los postulados de Stuart Hall (2004: 344), quien afirmaría que el proceso de construcción de identidad personal estaba basado en hallar las diferencias respecto a un Otro. Si bien Hall lo reviste de una connotación negativa, al asociar ese mecanismo a procesos de construcción de identidad negativos –el racismo crea una imagen negativa de otro que pertenece a al tercer mundo–, el film de Silveira trata de construir una identidad única a partir de las diferencias de ese Otro –el Brasil urbano y del progreso frente al interior rural–, superándolas al apelar a un símbolo de unión como es el folclore musical. Para Hall, la ‘construcción de diferencia’ es un ejercicio de deconstrucción de identidades que se suponían cerradas –como el feminismo reconstruyendo la identidad de género, según el autor jamaicano–, y en última instancia de ‘recuperación cultural’ (Hall, 2004: 347) a partir de narrativas y memorias que han condicionado una etnicidad si se habla de colonialismo. A nivel de puesta en escena, Silveira adopta códigos particularmente útiles para conectar con la audiencia a través de la asimilación de recursos expresivos que refuerzan el atractivo periférico del mensaje. A

diferencia de Fernando Meirelles con su obra cumbre, *Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002), donde la estética *new age* próxima al videoclip revestía la historia con estilo audiovisual dinámico y frenético, recurriendo con frecuencia a planos nadir y aberrantes y un uso dinámico de la angulación, Silveira adopta un formato donde la cámara trata de emular la visión humana, aspirando a reflejar el empirismo de nuestra mirada con una cámara siempre oscilante pero sin grandes alardes en cuanto a angulación y planificación (Pereira, 2008: 2). El registro propio de la telenovela brasileña estriba, por otro lado, en el uso dramático de la música para reforzar ciertos clímax emocionales, preminencia del primer plano como compositor de las secuencias de diálogo en lugar del plano-contraplano o el numeroso uso de secuencias elaboradas.

### 3. LA IMAGEN DEL HAMBRE: ESTÉTICA CAPITALISTA Y EL FETICHE DEL PASADO

El estudio de la violencia frecuentemente se ha abordado desde perspectivas vinculadas al estudio historiográfico del cine en busca de claves contextuales que permitan ahondar en la representación de una determinada estética de la violencia a partir del estudio canónico de la violencia simbólica postulado por Bordieau. Para el autor francés toda violencia simbólica era ejercida por un agente dominante sobre un agente dominado en un marco dictaminado por el habitus, un sentido común individual que conduce a aceptar las dinámicas de poder social existentes (Calderone, 2004: 3). En un campo determinado —definido por Bordieau como un espacio social de acción—, la violencia simbólica de un poder legitimado por la posesión de un capital simbólico es ejercida por los dominados hasta un estado de sumisión legitimado o anuencia (Calderone, 2004: 4). La ausencia de coacción física genera una violencia simbólica, ilusoria y legitimada. El análisis de la representación de la violencia en *Gonzaga, de padre a hijo* debe quedar ligado a esta idea de violencia simbólica en el marco del discurso sobre el posmodernismo. La posmodernidad artística vincula la representación de la violencia al pastiche, técnica que elimina el componente satírico de la parodia, una «máscara peculiar, un discurso en una lengua muerta» (Jameson, 1991: 36). Toda manifestación de violencia en el filme queda subsumida en el marco de las relaciones de dominación social a través del capital: el statu quo de Luiz Gonzaga solo cambia a medida que se legitima como un elemento funcional dentro de la industria musical y Gonzaguinha es un ejemplo de disidencia controlada como estrella musical que acepta ser parte de esa industria desde el inicio. El fetiche hacia el pasado se produce desde el momento en que la reconciliación entre el nuevo Brasil que premia las conductas del esfuerzo y el éxito individual fagocita al Brasil humilde y agrario hasta convertirlo en una imagen fetichista y refinada de la pobreza. Gauber Rocha advertía sobre los riesgos de crear un arte servil que se regocijara en la miseria y la pobreza para crear una determinada estética del hambre. Unas décadas después, el cine de Breno Silveira ha consolidado un estilo cinematográfico que ahonda en una determinada estética popular en busca de una identidad que reconcilie realidades antagónicas de un mismo país: conectando el interior rural con las nuevas áreas urbanas

o mediando entre estratos socioeconómicos aparentemente opuestos. Esta estética popular recurre a una determinada imagen del hambre para desplegar una serie de relatos audiovisuales capaces de conectar con la audiencia por medio de mecanismos narrativos diversos. En la era de la aceleración, de la reproducción automatizada de contenidos y la creación en serie, la fotogenia o el *punctum barthesiano* en el que se origina lo azaroso y lo íntimo en el gesto de una fotografía o fotograma es reproducido de forma artificial por Silveira en ciertas texturas de la imagen como el tramado o el fotograma quemado en las secuencias que introducen flashbacks. En la miríada de técnicas que muestran la ruptura de la imagen «cinematográfica» se produce la búsqueda de una fotogenia impostada en una restitución de la imagen a partir de la visión del espectador (Virilio, 1998: 28). Estas técnicas se articulan alrededor de recursos como el formato melodramático, la adopción de géneros fílmicos prototípicos –biopic, drama, *road-movie*– o mecanismos de narración –*flashbacks*, narrador fuera de plano– para constituir un estilo cinematográfico al servicio de un interés popular, que rehúye el minimalismo y la originalidad expresiva en pos de reforzar su noción de cine identitario, de masas. El resultado es un cine complaciente con el gran público, con una estética para la que la descripción del hambre no es un fin como para Rocha, sino un medio con el que elucidar un discurso optimista sobre la identidad brasileña.

El cine de Silveira parece situarse en un estadio postcapitalista que reflexiona sobre cómo la aceleración e intensificación de códigos audiovisuales conduce a pensar también en una idea de la mercancía como conocimiento (Catalá, 2010: 18), de la imagen institucionalizada que progresivamente va asimilando códigos, registros y valores de manifestaciones de la cultura popular para homogeneizar todas las manifestaciones audiovisuales en una única imagen ultradefinida del capitalismo como horizonte deseable de expectativas. *Gonzaga, de padre para hijo* es capaz de condensar en un biopic musical que recorre diversos mitos de la cultura popular de Brasil una determinada imagen cuya aura específica, retomando los postulados de Benjamín, no se diluye en su capacidad para crear una copia de la imagen del hambre demonizada por Rocha, sino que es capaz de reformular la característica esencial del aura, de la especificidad de la imagen, el componente del hic et nunc, del aquí y ahora, a partir de una recontextualización del pasado y una reformulación del presente jugando con la memoria y las prótesis audiovisuales de recuerdo. Cuando Bakhtin ahondaba en el fenómeno translingüístico para definir la relación de la literatura con manifestaciones de la cultura del carnaval y la fiesta, exponía la capacidad de la literatura para huir del sentido común y expresar una idea de fronteras transgredidas, descentralizando a través del discurso vulgar y las fiestas populares la influencia del poder instaurado y el idioma oficial (Stam, 1992: 85). La lengua se liberaba del lenguaje, el carnaval era visto como una manifestación subversiva frente al decoro de la vida y el protocolo oficial. Silveira propone una memoria que retoma buena parte de los motivos de las festividades y de la música como dinamizador de la cultura del festejo, pero asimilando progresivamente el discurso de la lengua emancipada –la música de Luiz Gonzaga, los ritmos populares que se escuchan en las calles de la ciudad– dentro del lenguaje oficial, como si la lengua debiera amoldarse al lenguaje de las clases urbanas, del

poder dominante y del protocolo oficial en pos de reinstaurar una suerte de convivencia entre el Brasil popular y el Brasil moderno. La conversión del pasado en un fetiche audiovisual es para Silveira un motivo para ofrecer su propia cosmovisión del retrologar como espacio de memoria organizado a partir de elementos que reconstruyen una visión idealizada del pasado, fuera de tiempo y erigido en adorno estético y recuerdo de fácil consumo cultural (Venegas Ramos, 2018: 327). El imaginario audiovisual de *Gonzaga, de padre a hijo* con su reivindicación de la cultura popular, su configuración mítica del recuerdo y su mostración de personajes que actúan como héroes hechos a sí mismos se organiza a través de una puesta en escena del pasado como escenario de un recuerdo que intenta conciliar toda clase de sensibilidades a través de concebir la memoria autobiográfica como un fetiche fuera de todo tiempo.

#### 4. CONCLUSIONES

Gauber Rocha abrió un camino para la cinematografía brasileña propugnando un Cinema Novo que trató de ahondar en los orígenes místicos, folclóricos y populares de Brasil para entretejer una identidad del hambre del pueblo brasileño que desafiara a la visión artística propia de la nueva burguesía y clases postcoloniales. El eminente realizador advertiría de los riesgos de crear un arte servil que se regocijara en la miseria y la pobreza para crear una determinada estética del hambre. Unas décadas después, el cine de Breno Silveira ha consolidado un estilo cinematográfico que, como se ha expuesto, ahonda en una determinada estética popular en busca de una identidad que reconcilie realidades antagónicas de un mismo país: conectando el interior rural con las nuevas áreas urbanas o mediando entre estratos socioeconómicos aparentemente opuestos. El apoyo institucional y la necesidad de articular una industria cinematográfica capaz de reunir por un lado el conglomerado de *majors* y el modelo de *blockbuster* y, por el otro lado, un tejido de cine nacional cuyo rendimiento en taquilla sea apropiado y conforme una determinada idea de identidad nacional, germinan de manera ejemplar en *Gonzaga, de padre a hijo*. Film que, a través de prótesis de memoria audiovisual en forma de mediaciones mediáticas, reelabora la imagen del recuerdo de un Brasil atravesado por tropos míticos y dividido en dos visiones tan antagónicas como melifluamente reconciliables en un discurso fílmico que apela a una nueva memoria colectiva. En este proceso de reescritura de la memoria estética y de recuerdos prostéticos se conforma una identidad brasileña que, partiendo del mito del hambre, culmina por dar una estética al hambre a través de un héroe cuyo éxito atraviesa las coordenadas sociales y compone un modelo arquetípico de autosuperación.

La capacidad de Breno Silveira en *Gonzaga, de padre a hijo* consiste en apuntar con su discurso sobre la memoria hacia una amable institucionalización del recuerdo en el que el positivismo impregna la violencia simbólica del film —aquella enquistada en forma de pobreza, marginalidad y diferencia de clase (Salvo, 2012)— hasta disimularla dentro mecanismos narrativos que aceleran el hiperrealismo capitalista de la representación y la sensación de asistir a un constante simulacro de motivos míticos y nacionales. La

violencia para ambos cineastas es un mecanismo que se desenvuelve en el terreno de la imagen y relato como herramienta de la juventud. Lejos de erigirse en una técnica al servicio de una nueva y posible contracultura cinematográfica, la representación de la violencia acelera las mercancías y recursos audiovisuales del neoliberalismo 2.0 –la interfaz de redes sociales, la condición televisiva del producto– hasta que a partir de esa mercancía se canaliza un conformismo que no propone nuevas vías de exploración. Un entender el aceleracionismo capitalista que no mana como revisión marxista o propuesta profética imbuida de la metafísica posmoderna, ni tan siquiera como «un intento de converger con, intensificar y politizar las dimensiones más desafiantes y experimentales de la cultura popular» (Fisher, 2017: 156). Silveira adecúa su discurso a esta estética de pastiche y quizá en su falta de movimiento se revela una posición ante la historia y el recuerdo en la que esta toma de posición se aleja de un movimiento tanto de acercamiento como de separación, obviando el fuera de campo que existe detrás pero que condiciona toda posición respecto a la realidad de lo representado y la imagen de la representación (Didi-Huberman, 2008: 23).

*Gonzaga, de padre a hijo* aspira a recomponer el vínculo entre representación y realidad soldando los resortes entre memoria audiovisual, recuerdo mediático y material biográfico en un intento de confluencia entre lo audiovisual y lo biográfico-testimonial que pretende ahondar más allá de apariencias y simulacros (Baer, 2005). El resultado es una determinada representación del pasado como hiperhistoria (Atkins, 2014) volcada en el componente narrativo y lúdico en la que prima la satisfacción del espectador decodificando las claves periféricas del audiovisual sobre la seducción inherente al proceso de reflexión artística. Un ejercicio que sustituye toda historia crítica por el recuerdo personal mediatizado por estructuras audiovisuales y, en definitiva, como apuntaría Sand (2005), un género nuevo de presentación mitológica del pasado en el que la manipulación parece despejar consciente o inconscientemente el camino a prótesis de memoria admisibles en el entorno institucional y comercial de las modernas industrias cinematográficas nacionales.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAER, A. (2005). *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del holocausto*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- BARONE, J. G. (2008). «Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro». *Sessões do Imaginário* 13(20).
- BENTES, I. (2007). «Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome». *ALCEU, Rio de Janeiro* 8(15), 242-255.
- CALDERONE, M. (2004). «Sobre Violencia Simbólica en Pierre Bordieu». *La Trama de la Comunicación*, 9, 1-9.
- CATALÁ, J. M. (2010). *La imagen interfaz*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial.
- DA SILVA, H. C. (2010). *O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional*. Editora Terceiro Nome.

- DE ALMEIDA MOREIRA, T. (2011). «Representações audiovisuais sobre favelas do Rio de Janeiro». *Espaço Aberto* 1(2), 67-76.
- DE SOUZA CASTRO, G. (2017). «Do popular ao pop em *Gonzaga, de pai para filho*». *Intercom, 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Editorial Antonio Machado.
- DOS SANTOS, R. S., DA COSTA, F. (2008). «Imagens do brasil: o cinema brasileiro e a construção da identidade nacional». *Revista do NP de Comunicação Audiovisual da Intercom* 1(2).
- FISHER, M. (2017). «Una revolución social y psíquica de magnitudes casi inconcebibles: los interrumpidos sueños aceleracionistas de la cultura popular». En *Aceleracionismo: Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (pp. 153-167). Coord. por A. Avanesian y M. Reis. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- FRANCESCUTTI PÉREZ, P. (2004). *La pantalla profética*. Madrid: Cátedra Ediciones. GOMES, C. H. S. (2014). «Aprendizagem musical em família nas imagens de um filme». *Revista da ABEM* 14(14), 109-114.
- GUNNING, T. (2003). «“Now You See It, Now You Don’t” The Temporality of the Cinema of Attractions». En *The Silent Cinema Reader*. Coord. por Lee Grieveson y Peter Krämer. Londres: Routledge.
- HALL, S. (2004). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Colombia: En-vión Editores.
- HOBBSAWM, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica. JAMESON, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- LANDSBERG, A. (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- MCCLENNEN, S. A. (2011). «From the aesthetics of hunger to the cosmetics of hunger in Brazilian cinema: Meirelles’ City of God». *Symploke* 19(1), 95-106.
- MONTERDE, J. E. (2001). *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal.
- PEREIRA, M. S. P. (2008). «Estéticas e mercado no cinema brasileiro incentivado». *IVENECULT t: encontro de estudos multidisciplinares em cultura*.
- PFEIFFER, D. (2008). O discurso da identidade nacional nas representações culturais brasileiras. *Recôncavos-Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras. Cachoeira* 2(1), 65-74.
- ROCHA, C. (2014). «Constructing a New National Myth in Contemporary Brazilian Film». *Brazil on the World Stage: Culture, Politics, and Nationalism in the 21st Century*. Maryland: Lexington Books, 35-52.
- ROCHA, G. (1965). «La estética del hambre». *Arte en Revista* 1. <[http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41\\_14\\_nota.pdf](http://70.32.114.117/gsdll/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14_nota.pdf)> (en línea; fecha de consulta: 20-10-2017).
- SALVO, F. R. (2012). «Marginalidade urbana em cena: o advento do gênero favela no cinema brasileiro». *Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática* 11(22). SAMUEL, R. (2009). *Teatro de la Memoria*. Valencia: Universitat de Valencia. Servei de Publicacions.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra Ediciones.

- SAND, S. (2005). *El siglo XX en la pantalla: Cien años a través del cine*. Barcelona: Editorial Crítica.
- STAM, R. (1992). *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- VENEGAS RAMOS, A. (2018). «Retrolugares, definición, formación y repetición de lugares, escenarios y escenas imaginados del pasado en la cultura popular y el videojuego». *Revista de historiografía*, 28, 323-346.
- VIRILIO, P. (1998). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.

# SOBRE *FAROESTES E CABOCLOS*: VOZES POLIFÔNICAS E ESPACIALIDADE POLARIZADA NA CANÇÃO (1979) E NO FILME (2013)

LINDA CATARINA GUALDA  
*Fatec Itapetininga/SP – Brasil*

## RESUMO

Considerando que os estudos cinematográficos modernos lidam com a relação do cinema e as demais expressões artísticas, objetiva-se analisar comparativamente a canção *Faroeste Caboclo* de Renato Russo (1979) e sua tradução intersemiótica fílmica homônima de René Sampaio (2013), refletindo acerca da construção do foco narrativo dividido entre primeira e terceira pessoa e de que maneira essa justaposição conduz o ouvinte/espectador. Intenciona-se ainda pensar a respeito do espaço como ambiente que particulariza as personagens criando um efeito polarizado: campo/cidade representando as classes econômicas pobre/rica, respectivamente. Levando em conta os contextos de produção das obras, pretende-se discutir como essas instâncias narradoras atuam de forma polifônica permitindo que o público acesse os fatos de variados vieses. Assim, é importante compreender como a espacialidade atua nesse indivíduo que carrega em si a dualidade dos assujeitados: João de Santo Cristo é a síntese do homem brasileiro que anseia por dignidade, mas não consegue superar a determinismo imposto pela bruta e imperativa disparidade econômica-social. Destinado a permanecer na miséria e se perder nela, Santo Cristo representa os muitos Joãos apartados e também o João-ninguém, o homem sem voz na sociedade, aquele abandonado à própria sorte. Ao final, sem intencionar esgotar a temática, propõe-se uma reflexão acerca dos elementos que fazem do filme uma obra autônoma que dialoga com o hipotexto, porém não está subordinada a ele.

Palavras-chave: *Música e cinema brasileiro, análise intersemiótica, homem sertanejo, focalização, ambientação.*

## ABSTRACT

Considering that modern cinematographic studies deal with the relation of cinema and other artistic expressions, the objective is to analyze comparatively Renato Russo's (1979) *Faroeste Ca-*



*boclo* song and its homonymous inter-semiotic translation by René Sampaio (2013), reflecting on the construction of the narrative focus divided between first and third person and how this juxtaposition leads the listener / viewer. It is also intended to think about space as an environment that characterizes the characters creating a polarized effect: field / city representing the poor / rich economic classes, respectively. Taking into account the production contexts of the works, it is intended to discuss how these narrative instances act in a polyphonic way allowing the public to access the facts of various biases. Thus, it is important to understand how spatiality acts in this individual who carries within himself the duality of the subject: João de Santo Cristo is the synthesis of the Brazilian man who yearns for dignity, but cannot overcome the determinism imposed by the gross and imperative economic and social disparity. Destined to remain in misery and get lost in it, Santo Cristo represents the many segregated Johns and also John the Nobody, the man without a voice in society, the one left to fend for himself. In the end, without intending to exhaust the theme, it is proposed a reflection on the elements that make the film an autonomous work that dialogues with the hypotext, but is not subordinated to it.

Keywords: *Brazilian music and cinema, intersemiotic analysis, countryman, focusing, setting.*

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

SABE-SE QUE TAREFA DE COMPARAR a Literatura e o Cinema não é nova e muito já se discutiu acerca da importância da fidelidade, da necessidade de adequação de procedimentos técnicos e estéticos, do distanciamento sêmico entre as expressões artísticas, seus diferentes contextos de produção, a ideologia dos realizadores, a necessidade da autenticidade e outra série de questões que os teóricos não cansam de se debruçar. Em sentido amplo, os estudos cinematográficos modernos lidam não apenas com a relação da sétima arte e a literatura, mas também com as demais expressões artísticas, evidenciando as infinitas possibilidades de correlações.

Tendo isso em mente, o que se propõe aqui é investigar as relações entre música e cinema, particularmente de que maneira a canção<sup>1</sup> é transposta para a linguagem cinematográfica. Nesse viés, uma análise que contemple tais convergências justifica-se pelo fato de que as possibilidades dialógicas e o cuidado analítico, no sentido de se respeitar as variáveis procedurais quando se passa de um meio significante para outro, são premissas indelévels independentemente de quais são os elementos em investigação. Além disso, o trabalho comparativo só é possível na medida em que uma arte acrescenta à outra desconsiderando a limitante noção de hierarquia, os anacronismos contextuais, os julgamentos de valor baseados em fidelidade ou ainda a pressuposição de reverências, entre outros convencionalismos.

É consenso que obras fílmicas baseadas em textos literários são bastante comuns na cinematografia internacional, inclusive a relação entre a literatura e o cinema é tão antiga quanto o próprio cinema, pois em 1897, dois anos após o considerado «nascimento do

<sup>1</sup> Consideramos aqui o termo canção enquanto «composição musical que reúne letra e música e cujos termos não podem ser dissociados no processo analítico» (Santos, 2016: 105).

cinema», George Méliès adaptava *Fausto e Margarida* e em 1898, *A Gata Borrralheira* (Gualda, 2019: 60). Entretanto, filmes cuja inspiração são canções é ainda hoje caminho menos explorado pelos realizadores. A esse respeito, podemos citar alguns exemplos consagrados: *Yellow Submarine* (George Dunning, 1968) baseado no homônimo dos Beatles, *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) inspirado na canção de Booby Vinton, *Pretty Woman* (Gary Marshall, 1990) inspirado em *Oh, Pretty Woman* de Roy Orbison (1964), *Hua Wei Mei* (François Chang, 2011) baseado em *Bad Romance* de Lady Gaga, entre outros.

No Brasil, a canção como hipotexto é mote ainda pouco visto em sua filmografia e críticas especializadas acerca dessas intersecções são ainda mais raras. Sendo assim, acredita-se na contribuição dessa investigação para a área, na medida em que se configura em pesquisa inédita naquilo que se propõe. Contudo, algumas películas brasileiras baseadas em canção destacam-se: *Menino do Rio* (Antônio Calmon, 1982), inspirada na canção homônima de Caetano Veloso; *Garota Dourada* (Antônio Calmon, 1984), continuação de *Menino do Rio* e inspirada na música homônima da banda Rádio Taxi; *Menino da Porteira* de Teddy Vieira que ganhou duas versões cinematográfica (1976 e 2009), ambas dirigidas por Jeremias Moreira e *O abismo prateado* (Karim Aïnouz, 2013) baseada na canção «Olhos nos olhos» de Chico Buarque. Recentemente *Faroeste Caboclo* (René Sampaio, 2013) trouxe às telas a canção ícone do rock nacional cuja letra de Renato Russo já nasceu cinematográfica. Devido ao reconhecido sucesso, o diretor foi convidado a realizar a versão de outra canção icônica da banda Legião Urbana, *Eduardo e Mônica*.

Isto posto, o objetivo desse capítulo é analisar comparativamente a canção *Faroeste Caboclo* de Renato Russo (1979) e sua tradução intersemiótica<sup>2</sup> fílmica homônima de René Sampaio (2013), refletindo a respeito de como se efetiva a construção do foco narrativo dividido entre primeira pessoa e terceira pessoa e de que maneira essa justaposição de focalizações conduz o ouvinte/espectador. Intenciona-se ainda pensar a respeito do espaço como ambiente que particulariza as personagens criando um efeito polarizado: campo/cidade representando as classes econômicas pobre/rica, respectivamente. Para este fim, delineou-se o percurso analítico descrito a seguir a fim de facilitar a sistematização da análise.

O tópico subsequente, *A focalização polifônica na canção e no filme: as vozes narrativas e os sentidos que geram*, discorre acerca da focalização, ou seja, das vozes que conduzem às narrativas (musical e fílmica), como tem-se acesso aos fatos e de que maneira somos conduzidos a eles. Para isso, será fundamental compreender de que maneira a espacialidade atua nesses sujeitos transformando tragicamente suas trajetórias, pauta do terceiro item sob o título de *Polarização espacial: a dicotomia campo/cidade e suas representações*

<sup>2</sup> Vale-se do termo cunhado por Roman Jakobson (1970: 22), o qual define a tradução intersemiótica como a tradução que se faz por meio de linguagens diferentes ou sistemas de signos diferentes. É a passagem interpretativa, seja pela adaptação, tradução ou mera relação, de signos verbais por meios não verbais ou de um sistema de signos para outro.

*sociais*. A espacialidade de *Faroeste Caboclo* (canção e filme) é de suma importância na compreensão das motivações do protagonista e da saga que estava fadado a enfrentar. Em palavras proféticas, logo no início filme, João Santo Cristo já aponta para a perdição de seu destino: «Eu já nasci com muita conta para acertar».

Nas *Considerações Finais* pretende-se propor uma reflexão acerca dos elementos que fazem do filme de René Sampaio uma obra autônoma que dialoga com o texto de partida, mas não está subordinada a ele. Assim, discutem-se a fotografia do filme, a ideologia do realizador, o impacto dos enquadramentos, a construção cênica, a espacialidade dicotômica e suas implicações valorativas.

Cabe a ressalva de que o filme não possui, até o momento de escritura deste capítulo, trabalhos acadêmicos com análise aprofundada tampouco investigações que contemplem a comparação com a canção. De fato, pode-se encontrar parcos e breves textos na internet versando principalmente acerca da fidelidade (ou não) com o texto de partida e, baseados nesse critério, rotulam a produção como positiva ou negativa. Além disso, as fontes desses breves artigos não são confiáveis, já que apresentam em sua maioria comentários de críticos amadores e não inflexões de especialistas da área. O filme de estreia de René Sampaio e tampouco uma análise comparativa entre este e a canção ainda não são pautas de trabalhos de relevância acadêmica.

## 2. A FOCALIZAÇÃO POLIFÔNICA: AS VOZES NARRATIVAS E OS SENTIDOS QUE GERAM

A razão maior de *Faroeste Caboclo* ter sido chamada de canção cinematográfica seguramente diz respeito à sua força narrativa. Além disso, a canção traz ainda todos os elementos constituintes de um texto narrativo que se organizam para contar a vida e morte de um homem simples do interior. Dessa forma, enredo, tempo, espaço, personagens, clímax, desfecho, ambientação e foco narrativo se articulam de modo a fazerem sentido criando verossimilhança contextual e estabelecendo identificação com o público, além de trazerem um leque de significados para o leitor/ouvinte que não fica imune à trama. Essa potência narrativa também é construída pela adoção da alternância de focalização onde, a partir de diversas vozes verbais, o leitor/ouvinte imbrica-se no universo dos personagens, suas trajetórias, estímulos e destinos.

Na canção e no filme, o foco se funde em uma narração em primeira pessoa a outra em terceira pessoa as quais direcionam o ouvinte/espectador. Por meio desse foco múltiplo, as possibilidades de acesso aos fatos são ampliadas e com elas a apreensão da realidade da trama pode ser realizada de maneira mais significativa na medida em que se apresenta pontos de vista diferentes para um mesmo evento. Esses olhares distintos para uma mesma situação permitem que, de um lado, haja uma estreiteza de acesso (a focalização em primeira pessoa) e, por outro lado, uma condução mais abrangente (a condução em terceira pessoa). Juntas garantem-se a pungência da verossimilhança, a capacidade de as obras imprimirem identificação entre personagens e público, além de

causarem grande impacto emocional. Essas conduções revelam os personagens, seus sentimentos, aquilo que os impulsiona e os amedronta. Essas vozes não conduzem somente; ao guiar o público, mostram como os personagens habitam à narrativa, como se situam e coexistem, mas principalmente revelando-os enquanto indivíduos sensíveis e passíveis de enfrentamentos.

Na canção, a condução narrativa em terceira pessoa de um narrador onisciente intruso (que opina, ironiza e até se apieda em suas falas) se mescla com as vozes actanciais de João, do boiadeiro em Salvador, dos drogados de Brasília para quem João vende drogas e do senhor de alta classe que procura João para uma proposta de assassinato. Exemplos dessas vozes, respectivamente, podem ser vistos nos trechos a seguir.

«Elaborou mais uma vez seu *plano santo*/ E *sem ser crucificado*, a plantação foi começar»  
– narrador em 3ª pessoa (Russo, 1978/1987, versos 55 e 56 – grifo nosso).

«Não boto bomba em banca de jornal/ Nem em colégio de criança isso eu não faço não»  
– fala de João ao se recusar a realizar um trabalho (Russo, 1978/1987, versos 86 e 87).

«Estou indo pra Brasília/ Neste país lugar melhor não há/ Tô precisando visitar a minha filha/ Eu fico aqui e você vai no meu lugar» – fala do boiadeiro em Salvador quando convence João a ir para Brasília (Russo, 1978/1987, versos 29-32).

«Tem bagulho bom aí!» – fala dos usuários de drogas quando sabem que João passou a traficar (Russo, 1978/1987, verso 58)

«Você perdeu sua vida, meu irmão» – fala do senhor de alta classe (Russo, 1978/1987, verso 93).

As vozes em primeira pessoa, que inclusive na letra aparecem entre aspas indicando que de fato tratam-se de falas ou ainda pensamentos dos personagens, constroem um discurso polissêmico que permite ao leitor/ouvinte depreender as muitas histórias imbricadas na do personagem principal. O que é revelado a partir dessas vozes está comprometido com as impressões desses narradores, ou seja, o que se mostra ao ouvinte está mais relacionado ao sentimento que determinado personagem tem do que exatamente aquilo que acontece na narrativa.

Exemplo disso é a fala de João ao chegar em Brasília: «Meu Deus, mas que cidade linda/ No Ano Novo eu começo a trabalhar» (Russo, 1978/1987, versos 37 e 38). Nesse trecho fica nítido que a cidade não é apresentada a partir de descrições objetivas, ao contrário, o que se mostra de Brasília está comprometido pelas impressões valorativas do protagonista que se impressiona com um ambiente bem diferente daquilo que conheceu a vida inteira. Cabe enfatizar que tanto na canção quanto no filme, a beleza da capital servirá o tempo todo de contraponto com a aridez do sertão, além de contrapor as realidades sociais.

O olhar de João impregnado de sentimento desvia a atenção da objetividade para aquilo que ele deseja enfatizar; logo, o apreendido dessa focalização não diz respeito à realidade, mas sim a um julgamento desta valorado por aquilo que o personagem sente e compreende. A partir daí fica a encargo do leitor/ouvinte a aceitação como verdadeiras

ou não dessas constatações dos personagens que falam na canção. Todavia é preciso ter em mente que não se trata de informações neutras tampouco destituídas de juízos de valor.

Não é apenas o protagonista que imprime opinião em sua condução, as demais vozes actanciais também direcionam nosso olhar para àquilo que desejam enfatizar. É o caso da fala do boiadeiro quando convence Santo Cristo a ir para Brasília: «Dizia ele/Estou indo pra Brasília/ Neste país lugar melhor não há» (Russo, 1978/1987, versos 29 e 30). Nesse trecho novamente não há caracterização da cidade, mas sim um sentimento sobre ela, determinada ideologia baseada em critérios subjetivos e, por esta razão, restritos. Esse acesso limitado, subordinado a um olhar apaixonado pela capital, evidencia apenas o que é conveniente ao condutor, transferindo para o leitor/ouvinte sua concepção de Brasília, a qual pode corresponder ou não à realidade.

No filme, a focalização se divide em múltiplos olhares: o olhar da câmera que apresenta as imagens (a distância entre a câmera e o objeto filmado – os planos), o olhar dos personagens dentro do enquadramento escolhido, o olhar do espectador (seus anseios, expectativas, valores, etc.), o olhar do realizador ao adotar determinado ponto de vista (ideologia, juízo de valor pretendido). Acerca deste último, no cinema, a problemática do ponto de vista é complexa, «pois ocorre em vários níveis, fases e sistemas variados. Primeiramente, há o equipamento de filmagem que assume uma posição física em relação a determinado objetivo. Depois, a partir da montagem e da edição, as imagens ganham sentido narrativo próprio» (Gualda, 2011: 257)

Esse sentido genuíno que o filme revela se efetiva a partir das escolhas feitas no processo de montagem que determina de que maneira o espectador terá acesso aos fatos. Pensando nisso, a manipulação dessas imagens para que seja contada uma história está condicionada pela subjetividade do realizador que adota determinados procedimentos técnicos e estéticos para atingir seus objetivos, evidenciando intencionalidade, ideologia, valores, entre outros aspectos. No filme *Faroeste Caboclo*, um desses procedimentos é a opção por uma focalização bipartida cuja instância narradora conduz a narratividade a partir de múltiplos olhares.

De acordo com Christian Metz, no filme narrativo há a presença de um foco, uma fonte enunciativa que se aproxima da instância de enunciação do texto literário. Essa instância narradora fundamental pode se apropriar de vários narradores que se encarregam da totalidade ou de uma parte da narrativa. Ainda segundo o autor, esse narrador pode assumir várias formas: *extradieético*, ou seja, um comentador externo que não participa da ação; *peridiegético*, aquele que pertence ao entorno diegético mas observa de fora da ação e o *narrador fundamental*, o que conta suas memórias, uma instância subjetiva a qual Metz chama de *focalização mental* (Metz, 1972: 18-19).

Pensando nessa classificação, o longa *Faroeste Caboclo* concentra sua focalização em narradores extradieético e narrador fundamental. Assim como a canção, na obra fílmica esses olhares subjetivos são convergidos em uma narrativa polifônica: têm-se a onisciência da câmera em terceira pessoa e a *voice-over* de João, que curiosamente nos conduz até

depois da sua morte. Esse narrador em primeira pessoa, inclusive póstumo, completa e é completado pelo foco onisciente da terceira pessoa que nos permite ter acesso aos fatos, apreendê-los e significá-los por nossa conta, mas também permite que sejamos envolvidos pela subjetividade do olhar de João. Isso equivale dizer que «a focalização restrita estimula a identificação com o condutor e com aquilo que ele acredita e conta. Assim, o espectador tem a impressão que a voz por trás se dilui e pensa ser uma construção sua» (Gualda, 2011: 259).

Esse olhar subjetivo e por isso parcial pode ser percebido logo nas primeiras tomadas quando João em *voice-over* anuncia: «Se dependesse do resto do mundo não tinha lugar para mim». A partir desse momento, os fatos que se descortinam à frente seguirão essa premissa do não pertencimento de João, ou melhor, o quanto e todo embate que essa (não)relação pode acarretar. Entretanto, essa fala não vem de um lugar objetivo, ao contrário, está posicionada subjetivamente, repleta de sentimentalismo e impressões particulares. Ao participar daquilo que narra, recordando suas memórias, o condutor João de Santo Cristo divide-se em dois narradores: «aquele que conta, ou seja, que pertence ao presente da enunciação e o narrador-imagem, aquele que apresenta, enunciado pelo primeiro narrador, pois pertence a um outro espaço-tempo (o das lembranças)» (Gualda, 2011: 261). Assim, Santo Cristo ao mesmo tempo em que está na enunciação como protagonista também está se recordando dela.

Mais adiante, ainda na primeira parte do filme, que mostra a vida do protagonista na fazenda, sua infância e adolescência, na cena em que ele mata um policial, ouve-se em *voice-over* João inclusive evocar eventos futuros. A partir da emblemática frase «Eu já nasci com muita conta para acertar» percebe-se de João uma possível explicação ou justificativa para o assassinato e também para os demais fatos trágicos que se seguirão. Ao matar pela primeira vez, também em *voz off* João esclarece: «Eu não tinha nada a perder por isso eu não tinha medo». A enunciação parece querer justificar não apenas a morte do policial (que pode também ser entendida na trama como um ato de vingança, já que este matara o pai de João), mas principalmente todas as demais mortes e atos hediondos que Santo Cristo irá cometer dali em diante.

Essa instância narrativa intenciona a todo momento convencer a audiência de que o protagonista estava fadado à criminalidade não por se tratar de um indivíduo cruel, sem senso de moral ou piedade, mas principalmente por não ter tido oportunidades de existir além de «bandido destemido e temido no Distrito Federal» (Russo, 1978/1987, versos 70 e 71). Essa voz condutora, tal como na canção, procura justificar suas próprias atrocidades apelando para a proposição de que não compreendia «como a vida funcionava» e tampouco a «discriminação por causa da sua classe e sua cor» (Russo, 1978/1987, versos 21 e 22). É uma instância narrativa que recorre à subjetividade para alcançar compreensão e identificação do espectador. Nesse sentido, é possível relacionar a voz narrativa de João em primeira pessoa na canção à sua própria voz no filme apresentada em *voice-over*. Seguem alguns exemplos dessa relação, respectivamente:

Voz actancial de João de Santo Cristo em 1ª pessoa na canção:

A – «Vocês vão ver, eu vou pegar vocês» (Russo, 1978/1987, verso 69).

B – «Maria Lúcia pra sempre vou te amar/ E um filho com você eu quero ter» (Russo, 1978/1987, versos 80 e 81)

C – «Não boto bomba em banca de jornal/ Nem em colégio de criança isso eu não faço não/ E não protejo general de dez estrelas/ Que fica atrás da mesa com o cu na mão/ E é melhor senhor sair da minha casa/ Nunca brinque com um Peixes de ascendente Escorpião» (Russo, 1978/1987, versos 86-91).

D – «Você perdeu a sua vida meu irmão/ Você perdeu a sua vida meu irmão/ Essas palavras vão entrar no coração/ Eu vou sofrer as consequências como um cão» (Russo, 1978/1987, versos 94-97).

E – «Amanhã às duas horas na Ceilândia/ Em frente ao Lote 14, é pra lá que eu vou/ E você pode escolher as suas armas/ Que eu acabo mesmo com você, seu porco traidor/ E mato também Maria Lúcia/ Aquela menina falsa pra quem jurei o meu amor» (Russo, 1978/1987, versos 128-133).

F – «Se a via-crucis virou circo, estou aqui» (RUSSO, 1978/1987, verso 149).

G – «Jeremias, eu sou homem coisa que você não é/ E não atiro pelas costas não» (Russo, 1978/1987, versos 154 e 155).

H – «Dá uma olhada no meu sangue e vem sentir o teu perdão» (Russo, 1978/1987, verso 157).

Voz de João de Santo Cristo no filme apresentada em *voice-over*:

A – «Se dependesse do resto do mundo não tinha lugar para mim».

B – «Mas para Maria Lúcia eu garantia que era só carpinteiro. Eu ganhando dinheiro e ela cuidando do futuro».

C – «Eu não tinha nada a perder, por isso eu não tinha medo».

D – «Homem que é homem paga o que deve eu paguei até o fim».

E – «Tem coisa que a gente escolhe e tem coisa que escolhe a gente».

F – «Eu já nasci com muita conta para acertar».

G – «Tem coisa que a vida te leva para fazer na marra. Ela não pergunta se você quer, ela te joga ali. E aí...é contigo!»

H – «Mas tem coisa que você quer esquecer e não consegue».

Além das conexões entre as vozes de João na canção e sua voz apresentada em *voice-over* no filme como narrador em primeira pessoa, também é possível cotejar essa voz em *voice-over* com as demais vozes actanciais que aparecem na canção como, por exemplo, a voz do senhor de alta classe e dos usuários de droga, anteriormente citadas. Como esquematizado acima, os trechos em destaque apontam essa outra possibilidade de paralelismos.

Voz actancial de outros personagens em 1ª pessoa na canção:

A – «Tem bagulho bom aí!» – fala dos usuários de drogas quando sabem que João passou a traficar (Russo, 1978/1987, verso 58).

B – «Você perdeu sua vida, meu irmão» – fala do senhor de alta classe que faz uma proposta para João (Russo, 1978/1987, verso 93).

Voz de João de Santo Cristo no filme apresentada em *voice-over*:

A – «Se alguém lembra que fumou um bagulho muito bom em Brasília nos anos 80, com certeza não era meu. Porque se fosse meu não lembrava de nada».

B – «Fui eu ou foi o destino. E se eu tivesse feito diferente? Mudava o meu caminho? O sonho virava destino? O fim não é quando a estrada acaba».

Tais correlações evidenciam que apesar de o filme estar intimamente relacionado à canção se caracteriza por ser uma obra autônoma que reverencia o hipotexto, mas conserva autonomia e unidade sem necessariamente depender do texto de partida para produzir sentido. Como dito, essas vozes, condicionadas pela subjetividade e por uma visão parcial da realidade, na canção e no filme, são condutoras de uma mensagem, porém revelam certo sentimento sobre a mensagem que conduzem. A perda da objetividade, característica de uma instância narrativa em primeira pessoa, é compensada nas obras com a adoção do foco narrativo em terceira pessoa que também se encarrega de transmitir os fatos, mas no contexto das produções não o faz de maneira neutra já que se trata de um narrador onisciente intruso. Na canção, isso pode ser percebido em muitos momentos, os quais ressaltam-se:

«Na sexta-feira ia pra zona da cidade/ Gastar todo o seu dinheiro de *rapaz trabalhador*» (Russo, 1978/1987, versos 41 e 42 – grifo nosso).

«Sob uma *má influência* dos boyzinho da cidade/ Começou a roubar» (Russo, 1978/1987, versos 64 e 65 – grifo nosso).

«Já no primeiro roubo ele dançou/ E pro *inferno* ele foi pela primeira vez» (Russo, 1978/1987, versos 66 e 67 – grifo nosso).

«Um senhor de alta classe com dinheiro na mão/ E ele faz uma *proposta indecorosa*» (Russo, 1978/1987, versos 83 e 84 – grifo nosso).

«Jeremias, *maconheiro sem-vergonha*/ Organizou a Rockonha e fez todo mundo dançar» (Russo, 1978/1987, versos 114 e 115 – grifo nosso).

Nos trechos em destaque percebe-se que o enunciador em terceira pessoa intervém no processo narrativo na medida em que ao descrever os fatos e personagens acaba por resvalar seus sentimentos, críticas e juízos de valor. Ao conhecer o íntimo dos seres que habitam à trama que relata, suas histórias, emoções e pensamentos, esse narrador intruso se sente livre para julgar aquilo a que tem acesso podendo inclusive representar a voz do realizador e ainda a voz da audiência. Ao usar as palavras/expressões *trabalhador*, *má*, *inferno*, *indecorosa*, *maconheiro sem vergonha*, esse condutor não se refere a Santo Cristo, aos boyzinhos, à cadeia/ situação, à proposta e a Jeremias, respectivamente. Mais do que isso, ele sinaliza sua opinião sobre estes estampando julgamentos.

Em um filme narrativo, a opção por determinado ponto de vista é realizada pelas escolhas do realizador quanto ao posicionamento de câmera, enquadramentos, apuro na



montagem, intencionalidade, entre outros procedimentos. Pensando nisso, de acordo com Francis Vanoye (1994: 51), a focalização pode ser entendida de três maneiras: *sentido estritamente visual*: Onde está posicionada a câmera? De onde é tomada a imagem?; *sentido narrativo*: Quem conta a história? O ponto de vista é de um personagem ou exterior à história? e *sentido ideológico*: Qual é o «olhar» do filme sobre os personagens? Como se manifesta? Como é construído?

Na obra cinematográfica *Faroeste Caboclo*, pode-se afirmar que há uma justaposição desses três pontos de vista: o das imagens estritas, o de João de Santo Cristo que complementa e atribui novos sentidos a estas e o ideológico, que expressa a interioridade dos personagens além de imprimir a ideologia do realizador. Essa focalização híbrida, nem completamente onisciente nem puramente subjetiva, faz com que o filme ganhe dinamicidade narrativa, além de retomar o elemento polifônico presente na canção.

A sobreposição das três focalizações pode ser percebida logo na sequência de abertura do filme que, corroborando o título da película, apresenta um duelo de pistoleiros aos moldes do clássico faroeste americano. Narrado *in media res*<sup>3</sup>, a película inicia mostrando a última sequência fílmica, cuja construção se efetiva da seguinte maneira: plano introdutório breve (já que a intenção não é descrever, mas apenas situar o evento), plano americano, típico do gênero hollywoodiano, plano detalhe nas armas e primeiríssimo plano com *close-up* nos olhos dos pistoleiros (João de Santo Cristo e Jeremias). Seguindo os clichês do gênero, essa sequência cria tensão e expectativa antes dos disparos dos dois desafetos, que frente à frente, se enfrentarão até a morte. Esse sentimento de inquietude move o espectador até o final do filme, onde terá confirmadas ou não suas expectativas.

Para captar esses estados de alma do personagem e do público, René Sampaio optou pelo uso de *close-ups*, acentuando com eles os pensamentos e sentimentos das personagens, uma vez que a lente da câmera «não só substitui o olho do observador como reflete o estado emocional de quem é observado» (Neves, 1999: 108). A focalização metonímica revela não somente o apresentado, mas singularmente *aquele* que o apresenta. Em outras palavras, o *close-up* denota o sentimento que o realizador tem a respeito daquilo que está expresso na tela. Isso porque,

a exploração da microfisionomia sobre põe a imagem à palavra e *gera maior dramaticidade, além de aproximar o olhar daquele que a observa ao olhar do espectador*. O *close-up* é uma imagem que expressa a *sensibilidade poética do realizador do filme*. [...] ele está mostrando para o público que *aquela imagem é significativa não apenas no contexto do filme, mas principalmente para ele, pois reflete seus sentimentos* (Gualda, 2011: 268 – grifo nosso).

<sup>3</sup> Exemplos de clássicos literários que apresentam essa estrutura: *Eneida* de Virgílio, *Iliada* de Homero, *Os Lusíadas* de Luís de Camões, entre outros. No cinema, esse procedimento vem sendo cada vez mais utilizado sendo encontrado em *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, *Goodfellas* de Martin Scorsese, *The Passion of the Christ* de Mel Gibson, *Star Wars* de George Lucas e em *Oldboy* de Park Chan-wook.

Em *Faroeste Caboclo*, as emoções e intencionalidade do realizador podem ser percebidas pelas escolhas procedurais que evidencia: cortes abruptos, progressão narrativa com ritmo variado (acelerado e lento), trilha sonora instrumental que muitas vezes aparece mais do que o necessário, luz estourada (clarões e tomadas excessivamente escuras), fotografia que ora opta pelo monocromatismo (principalmente na primeira parte do filme na composição do cenário e figurino) ora realça o colorido de uma paisagem ou ambiente interno, enquadramentos diversos (planos geral, americano, primeiro, primeiríssimo, detalhe, etc.) e ainda constância no uso de *flashbacks*. Acerca deste último procedimento, curiosamente, na película, as personagens, cenários e conflitos são frequentemente introduzidos através de uma série de *flashbacks* das memórias de João permitindo que se assegure verossimilhança e coesão narrativa de comportamentos e atitudes que o protagonista irá tomar ao longo da trama.

Pode-se argumentar que por muitas vezes os *flashbacks* afetam o ritmo da película, deixando-a demasiadamente lenta e com condução arrastada. De fato, o filme lida com sucessões vagarosas de contrastes de aceleração e desaceleração: diálogos morosos contrastam com cenas de ação em velocidade maior do que a audiência pode captar. Todavia isso é compensado por sua genuína importância dentro do contexto narrativo, uma vez que é a partir dos *flashbacks* e momentos contrastantes que a audiência apreende mais do que o narrado. Essa focalização visual acrescida da focalização mental que particulariza a temporalidade permitem não apenas acesso aos eventos, mas essencialmente àquilo que a personagem *sentelcompreende* sobre os fatos. Além disso, o uso desse recurso é uma maneira do realizador adensar e dilatar simultaneamente o tempo, fazendo com que a ênfase narrativa recaia na subjetividade daquele que conta/apresenta.

Nesse sentido, os *flashbacks* produzem um efeito duplo: da mesma forma que explica por que determinado episódio ocorreu, mostra as motivações e emoções daquele que o produziu e vivenciou; o espectador nesse momento não é mero receptáculo apassivado, ao contrário, ele participa e atribui sentido àquilo que é mostrado, já que essa informação não manifesta-se isenta de implicações emocionais. Como partícipe da ação, o olhar do espectador é o mesmo olhar do narrador-personagem, por isso o processo de identificação é possível, da mesma forma que ocorre na canção.

Esse contar a partir de *flashbacks* em *voice-over* somado à condução em terceira pessoa situam-se num tempo e espaço precisos os quais contextualizam a trama e individualizam os seres que habitam à diegese. Essa particularização se efetiva notadamente pelo contraste espacial, temática abordada no tópico seguinte.

### 3. POLARIZAÇÃO ESPACIAL: A DICOTOMIA CAMPO/CIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Basicamente, assim como a canção, o filme pode ser dividido em duas grandes partes que subsequentemente admitem outras subdivisões: a infância/adolescência na fazenda/sertão/interior e a vida adulta na cidade grande/Brasília/arredores. Como é possível per-

ceber, essa divisão não é marcada apenas pela progressão da trama e caracterização/desenvolvimento das personagens, mas é fortemente influenciada pela disposição espacial e seu impacto na vida desses indivíduos. Na canção e no filme, o espaço não somente posiciona e situa os actantes, mais do que isso ele os individualiza, os motiva, particularizando-os dentro de um ambiente<sup>4</sup> que pode encorajá-los ao mesmo tempo em que os agride. Em ambas as obras, o espaço é uma categoria narrativa fundamental, na medida em que além de contextualizar a trama e os seres que participam dela, assegura legitimidade às suas representações.

Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação, e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido *translato*, abarcando então atmosferas sociais (espaço social) (Reis, 2001: 284-285).

Esse ambiente pleno de significados também funciona como elemento constituinte na caracterização dos indivíduos que habitam nas narrativas musical e fílmica, haja vista que as ambições dos personagens partirão desse *locus* e suas trajetórias serão profundamente influenciadas por esse ambiente. Nesse sentido, o espaço em *Faroeste Caboclo* não funciona puramente como cenário ou elemento estático que serve apenas para delimitar espacialmente os actantes; ao contrário, trata-se de um meio que soma espaço e tempo evocando sensações, permitindo que o ouvinte/espectador depreenda significados ao mesmo tempo em que ressignifica aquilo que acessa. Dessa forma, «o ambiente está intimamente relacionado aos sentimentos dos indivíduos, às suas motivações e relações uns com os outros. Além disso, é a partir do contraste de meios que se efetiva a discrepância de personalidades e interesses» (Gualda, 2011: 275-276).

Acerca dessa contraposição espacial, pode-se dividir a ambientação da canção e do filme em dois polos díspares: campo e cidade que ao longo da trama sofrerão novas divisões e aprofundamentos. A temática da divergência entre o urbano e o rural não é nova na literatura e em *Faroeste Caboclo* esse mote sugere múltiplas implicações valorativas, já que extrapola a dicotomia geográfica. No universo da canção e do filme, encontram-se representantes de diversas regiões brasileiras e camadas sociais, sujeitos vindos de diferentes realidades, situações econômicas, interesses e limitações. Em um país com dimensão continental, esses tipos retratam a ampla condição espacial, histórica, social, étnica, econômica e cultural do Brasil. Esses muitos indivíduos, que inclusive atuam como instância narrativa nas obras, se expressam a partir de um lugar de fala o qual as situa tanto espacialmente quanto socialmente, o que no caso da canção e do filme estão intimamente relacionados.

<sup>4</sup> Considera-se a definição de ambiente como a relação que tempo e espaço estabelecem com os personagens e os situam dentro do contexto da narrativa (Gualda, 2011: 275).

Em *Faroeste Caboclo* é impossível dissociar o espaço geográfico do meio social, dado que a construção, trajetória e destino dos actantes estão imbricados na ambientação. Por isso convém chamar a espacialidade presente nas obras de *locus social*, posto que o ambiente ocupado pelos sujeitos numa matriz de dominação e opressão, respectivamente expressa por Brasília *versus* sertão, evidencia as relações de poder que se estabelecem entre esses ambientes.

Segundo Djamila Ribeiro, o *locus social* de determinados grupos rege as oportunidades e constrangimentos que estes terão dentro de determinado contexto sobrepondo o aspecto individualizado das experiências (2017: 61). Ela acrescenta que a desigualdade de oportunidades a que estes diferentes grupos são submetidos perpassa, também, o conhecimento destes por essa condição. Independente das experiências particulares que os indivíduos tenham, o *locus social* por muitas vezes determina de que forma as situações serão oportunizadas e como estas influenciarão diretamente na vida desses indivíduos. Por essa razão, o posicionamento espaço-social deve considerar ainda a importância de uma contextualização histórica, já que os actantes interagem socialmente, espacialmente e também historicamente.

Acerca dessa condição espacial e histórica que *Faroeste Caboclo* (canção e filme) traz, cabe ressaltar o contexto de produção de cada uma das obras. A música composta ao final dos anos 80 pertence a um momento que marca o final do regime militar com seus movimentos de silenciamento e censura e início do processo de reabertura política com a esperança de um Brasil mais igualitário e politicamente livre. Pensando nisso, não é à toa que a letra traz Brasília como espaço principal da ação: capital projetada, cuja propaganda juscelinista<sup>5</sup> enfatizava a cidade como representante do futuro do país, uma espécie de prova material do progresso prometido pelo presidente Juscelino Kubitschek no slogan: «cinquenta anos em cinco» (Couto, 2010: 87-88). Vista por muitos como uma espécie de Oásis e projeção de futuro, a capital, na verdade, mostrou-se (e ainda mostra) ser palco de exploração do trabalho, promessas não cumpridas, segregação e violência.

Carlos Rogério Duarte Barreiros, em sua dissertação de Mestrado, também ressalta a importância da espacialidade na canção *Faroeste Caboclo*. Para ele

Brasília encerrava em si o sonho de uma vida melhor para os retirantes; a síntese da cultura popular, do interior do Brasil, de um lado, com o impulso civilizador e progressista da cultura erudita, de outro; a ambição de um país mais democrático, expressa no encontro do eixo vertical, que contém os prédios do governo, com o eixo horizontal, em que se localizam as residências, o comércio e as facilidades sociais. Todas essas promessas, contudo, não se concretizam, como se observa na história de João de Santo Cristo (2007: 123).

<sup>5</sup> Termo oriundo do nome Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil (1956-1961) e idealizador da capital Brasília. Ao assumir o poder, Kubitschek estabeleceu o lema de sua política econômica, prometendo *cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo* e a nova capital do país seria o símbolo desse progresso (Couto, 2010: 10).

O fracasso dessas promessas está justamente na não participação democrática que Brasília determinou desde sua construção. Ironicamente, aqueles que a construíram não acessam às vias expressas do Plano Piloto, sendo relegados às cidades-satélites destinadas a acomodar a população de baixa renda não desejada. «Uma hipótese interessante é a de que *Faroeste Caboclo* seja uma resposta ao projeto fracassado de Brasília: a canção pode ser entendida como nova tentativa de síntese entre a cultura popular, a cultura erudita e a indústria cultural» (Barreiros, 2007: 124). Nesse sentido, o discurso presente na canção «diálogo e confronta a rede significante existe na época [...], *tendo por horizonte a abertura política e a redemocratização*; e de que maneira a materialidade linguística e sonora alarga o alcance do rock, *instalando diferentes juventudes a significarem(se) com ela*» (Santos, 2016: 106 – grifo nosso).

Esse diálogo e confronto a que Santos se refere, os quais possibilitam que as diferentes juventudes possam ressignificar suas trajetórias e valores, são percebidos no contraste espacial onde a narrativa da canção se situa. Ao mesmo tempo em que *Faroeste Caboclo* é um hino das contradições que se encontram presentes nas formações imaginárias da juventude rebelde regada a sexo, drogas e *rock 'n' roll*, a canção também é sobre o drama dos trabalhadores que construíram Brasília vindos de diversas regiões brasileiras, mas não podendo permanecer na cidade, foram obrigados a se deslocarem às cidades-satélites.

Na disparidade espacial Plano Piloto e cidades-satélites se situa os espaços particulares dos edifícios de luxo, dos palácios do governo, das festas de alta classe e os espaços públicos opressivos da escola, do reformatório, da cadeia, os quais ao invés de socializarem os indivíduos os tiraniza e os aniquila. Essa mesma discrepância se nota em nível social quando os dicotômicos sujeitos presentes na canção e no filme se confrontam: os burgueses enfadados de suas vidas vazias sem perspectivas embalados por entorpecentes e modismos estrangeiros e a periferia empobrecida composta por sobreviventes do êxodo rural relegada à discriminação e motivada pela sobrevivência a qualquer custo. A esse respeito, Marcelo Hessel aponta que tanto na canção como no filme, Brasília aparece como

um lugar alienante – a cidade do modernismo brutalista de Oscar Niemeyer cujos espaços de exclusão consumam o isolamento de João. A quadra onde mora Maria Lúcia é um desses lugares, e João consegue com algum malabarismo (a escalada é uma boa sacada do filme) *burlar a distância que o separa da menina. [...] João não pertence a Brasília, porque ninguém pertence a Brasília de fato* (2014: 5).

A todo momento Brasília é apresentada em contraste com os demais ambientes onde a narrativa transcorre. Na canção isso pode ser percebido quando o protagonista chega à cidade e fica encantado com a beleza da capital: «É num ônibus entrou no Planalto Central/ Ele ficou *bestificado* com a cidade/ Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal/ “Meu Deus, mas *que cidade linda*”» (Russo, 1978/1987, versos 34 e 37 – grifo nosso).

Esse trecho da canção encontra correspondência no filme, inclusive os elementos descritivos da canção encontram paralelos na obra de René Sampaio: Santo Cristo dentro de um ônibus se encanta com as luzes de Natal da cidade. Seu rosto colado à janela observa

Brasília fascinado e a partir de sua expressão pode-se antever seus desejos de felicidade, a esperança em dias melhores os quais não encontrara na fazenda. No filme, Brasília será sempre retratada como *locus* de fartura econômica, onde os espaços amplos são expostos com ostentação. As tomadas da capital com iluminação exagerada (ora intensa luz brilhante ora escuridão opressora) mostram a grandiosidade dos palácios governamentais, dos edifícios suntuosos, das mansões com festas esbanjando bebidas e drogas caras. Além disso, automóveis luxuosos, figurinos extravagantes ou demasiadamente formais ajudam na composição de um ambiente onde predominam riqueza e desperdício.

Na obra fílmica, o contraste entre a cidade grande próspera e o interior carente é ampliado, pois na canção há apenas um verso que descreve o lugar de origem de João: «Deixou pra trás todo o *marasmo da fazenda*» (Russo, 1978/1987, verso 3 – grifo nosso). A fazenda citada na música dá lugar à aridez do sertão nordestino brasileiro que, sendo terra agreste sem lei produz homens igualmente agrestes. Esse meio bruto aparece no filme amalgamado às personagens: os tons marrons e pasteis do cenário se misturam ao figurino monocromático e ao semblante poeirento dos indivíduos. Água, comida e diálogo são escassos e essa escassez é fruto dessa terra infértil, cuja secura e rudeza moldam a natureza e destino dos personagens. Daí a canção *Faroeste Caboclo* ter sido comparada ao romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos e *A hora da estrela* de Clarice Lispector que também tratam do embrutecimento do Homem e do determinismo do ambiente em sua trajetória.

*Faroeste Caboclo*, primeiramente, pode ser entendida, de forma geral, como obras-síntese da temática do retirante. *Vidas Secas* contém a decisão de abandonar o sertão, rumo ao ambiente urbano, à cata da cultura letrada, erudita; *A hora da estrela*, o resultado da empreitada. *A canção da Legião Urbana, por sua vez, agrupa essas duas fases da trajetória do retirante* (Barreiros, 2007: 110 – grifo nosso).

Santo Cristo surge como um indivíduo ameaçador, vingativo, destemido, mas também é um homem sensível e amoroso, que se apaixona e é apaixonado pela ideia de mudar de vida. É o brasileiro que teme à realidade, mas sonha em superá-la. Por essa razão é um personagem emblemático cuja humanidade é tão intensa que permite as mais variadas formas de identificação.

Quantos joãos enfrentam diuturnamente as adversidades e as agruras da vida agreste na luta pela sobrevivência? Esse sujeito, nessas condições discursivas, está à margem da sociedade e do próprio Estado. Não se enquadra socialmente, por fim, acaba morto, fechando o ciclo dos marginalizados. *A partir desse sujeito complexo construído, diferentes sujeitos podem realizar seus processos de identificação* (Santos, 2016: 113 – grifo nosso).

A questão da identificação também pode ser uma das razões para o sucesso da canção desde seu lançamento, quando atingiu imediatamente as primeiras posições das paradas de sucesso, até os dias atuais. João de Santo Cristo, figura icônica de fascínio e repulsa, provoca nos sujeitos de variadas classes sociais diferentes processos (contra)identitários. Essa representatividade também está expressa em sua sonoridade rápida e sequencial

que, além de elementos estéticos de um estilo musical internacional, incorpora elementos regionais em sua composição.

Esse *locus* de criação que remete à cultura nordestina brasileira tem o sertão como ambiente e fortes aspectos culturais particulares dessa região, tais como: a música, a dança, a poesia com ritmo marcado, o folclore, entre outros. Tendo isso em mente, a ambientação dicotômica em *Faroeste Caboclo* não diz respeito apenas aos diversos posicionamentos geográficos e suas imbricações nas vidas das personagens; mais do que isso, a espacialidade também está arraigada na própria construção da canção que, assim como ocorre com o lugar da fala, lida com elementos polarizados que rompem com o tradicional no cancionero.

Acerca dessas rupturas, Cleverson Lucas dos Santos (2016: 108) aponta que na canção há quebras no estilo musical rock ao apresentar «uma roupagem sonora que remete à cultura nordestina de versificação e de arranjo musical». Ele ainda acrescenta que se percebe o rompimento com as fronteiras próprias do *rock* na medida em que a obra «atinge outras formações discursivas, outras juventudes, com seus *traços de brasilidade* tanto em sua temática quanto em sua sonoridade» (2016: 111 – grifo nosso). Santos enfatiza mais adiante que a «canção foi um desafio às rádios e à crítica especializada, visto que os mais de nove minutos desafiam a lógica do mercado fonográfico, que estabelece para as músicas três a quatro minutos de duração. Além disso, não há refrão para uma melhor assimilação» (2016: 111).

Para o autor, além dessa quebra de paradigma, a canção também mostra originalidade ao incorporar traços da cultura nordestina musical, quando se vale das características estéticas do repente<sup>6</sup>, e literária, quando evoca os atributos da literatura de cordel<sup>7</sup>. Ainda segundo ele, «a inspiração no repente nordestino remete à lógica de histórias construídas no momento mesmo da apresentação, utilizando-se de fatos cotidianos e/ou histórico em seus desafios» (Santos, 2016: 112).

A apreensão do público e sua aceitação também estão intimamente relacionadas, como já dissemos, à impactante narratividade da canção que pode ser considerada, como observou Barreiros (2007: 116), «um longo cordel urbano». Barreiros acrescenta que *Faroeste Caboclo* lida com matéria popular, semelhante à dos folhetos de cordel, posto que narra fatos ou acontecidos com os sujeitos do cangaço.

Enquanto o homem nordestino encontra no repente e no cordel instrumentos de transmissão de informações e de demonstração de sentimentos na contação de suas

<sup>6</sup> Quanto à estética, há o predomínio de versos heptassílabos e decassílabos, utilizando-se de diversas modalidades do repente, entre elas a sextilha, o gabinete, o martelo agalopado e o galope à beira-mar (Ayala, 1995: 39-42).

<sup>7</sup> A literatura de cordel recebeu esse nome pelo fato dos folhetins ficarem presos por uma pequena corda, cordéis ou barbante expostos onde eram comercializados. Atualmente, alguns poemas são ilustrados com xilogravuras e os autores, ou cordelistas, recitam esses versos de forma melodiosa acompanhados de viola (Meyer, 1981: 53-56).

aventuras e desventuras, o mesmo ocorre em *Faroeste Caboclo*, onde o sertanejo João de Santo Cristo tem sua vida narrada por um sujeito deslocado, mas também por si mesmo. Além disso, indicativos de sua origem, das cidades que percorre, da dificuldade da vida no sertão remetem diretamente ao nordeste e suas peculiaridades. Enquanto *locus* de discurso polifônico, a composição e representação «da posição-sujeito João ampara-se nessa simplicidade complexa da canção, que identifica logo de início a sua origem nordestina» (Santos, 2016: 112).

E será justamente sua origem nordestina que entrará em conflito com a cidade grande que se sobrepõe como *locus* social privilegiado. Apesar do confronto entre esses dois ambientes estar expresso na canção e no filme, esse contraponto é construído e apresentado de maneira diferente nas obras. Isso se deve ao fato de a canção tratar essa relação de forma subjetiva enfatizando o sentimento do protagonista em relação ao ambiente, enquanto no filme há o predomínio da objetividade por meio de sequências descritivas que priorizam o mostrar. Isso diz respeito as próprias idiosincrasias dos meios literários e fílmicos: enquanto a literatura evoca e descreve, a arte cinematográfica explicita (Gualda, 2019: 31). Nesse sentido, na película, a relação contrastiva entre Brasília e os demais espaços é feita com grande impacto visual, não isentando as inferências subjetivas de sentido, naturalmente.

Na canção, o *locus* social de origem de João é apresentado com quase nenhum qualificador, tem-se somente uma breve descrição desse espaço: «marasmo da fazenda» (Russo, 1978/1987, verso 3). Todavia, há uma profusão de qualificadores no sentido de salientar a conexão subjetiva do protagonista com o meio em que vive, relação esta que vai além da maneira como o ambiente se apresenta fisicamente. Em outras palavras, se o leitor/ouvinte não consegue formar uma noção clara de *como é* este local, por outro lado é possível conceber *como o personagem se sente* nele. Assim, tem-se o sentimento sobre esse espaço, uma impressão comprometida com julgamentos do foco narrativo em terceira pessoa que atua intrusamente.

Esses juízos de valor emitidos por uma focalização onisciente intrusa enfatizam a inadequação do protagonista que se sente estrangeiro em sua própria terra. Os excertos abaixo resvalam esse sentimento.

«Era o terror da sertania onde morava» (Russo, 1978/1987, verso 7).

«Sentia mesmo que era mesmo diferente/ Sentia que aquilo ali não era o seu lugar» (Russo, 1978/1987, versos 11 e 12).

«Não entendia como a vida funcionava» (Russo, 1978/1987, verso 21). «Ficou cansado de tentar achar resposta» (Russo, 1978/1987, verso 23).

A questão de João sentir-se estrangeiro evidencia-se na canção e no filme, inclusive aparece em todos os espaços que ele circula. Santo Cristo, ao sair do interior, não encontra abrigo físico nem emocional em nenhum dos lugares que percorre, sendo sempre um estranho em qualquer *locus* que intencione pertencer. Sendo indivíduo inadequado ao meio, será constantemente excluído e humilhado. Ademais, o protagonista não en-



contra convívio harmonioso com os demais seres que se diferem dele social, econômica e etnicamente. O que se percebe é que João não consegue romper as amarras do determinismo social e emancipar-se de sua condição; desgraçadamente, acaba por repetir o padrão destinado aos indivíduos negros, pobres e analfabetos: miséria, exclusão social, violência, criminalidade e morte.

A respeito desse padrão social impregnado na sociedade brasileira, José de Souza Martins traça um percurso histórico que esclarece a perpetuação desse ciclo de discriminação social.

Não devemos esquecer que esta sociedade foi edificada sobre a desigualdade profunda das três escravidões que tivemos: a escravidão indígena, oficialmente extinta em meados do século 18; a escravidão negra, oficialmente extinta em 1888; e a escravidão por dívida, ou peonagem, que nasceu e proliferou em conexão com o fim da escravidão negra e que se arrasta até hoje. [...] As escravidões, no nosso caso, foram possíveis unicamente através da violência física, por meio da qual os cativos eram e são subjugados. A sociedade brasileira se dividiu historicamente entre os que batiam e os que apanhavam. *A violência no Brasil não é endêmica, é estrutural, constitutiva. Não é uma doença. É uma anomalia* histórica. [...] Os mecanismos sociais que requerem elos sociais violentos sobrevivem do passado e se atualizam. Todos, sem exceção, foram educados nessa cultura de minimização física do outro. *Nossa mentalidade nacional e nossa identidade estão impregnadas de violência* (Martins, 2007: 2 – grifo nosso).

Nascido e crescido em meio à violência, não seria diferente a trajetória e destino do protagonista que ousa mudar de ambiente, de vida e até de mentalidade, mas não consegue modificar o entorno opressor. Sua tragédia é a tragédia de milhões de brasileiros que lidam com a falta de oportunidades, de acesso às condições de desenvolvimento, aumento desenfreado da brutalidade e descaso dos poderes públicos em relação ao incremento de políticas que atuem na distribuição de renda, provimento de moradias, escolaridade, infraestrutura, entre outras frentes.

*Faroeste Caboclo*, canção e filme, não é meramente sobre uma dramática história de amor entre indivíduos de universos díspares, uma versão tupiniquim de *Romeu e Julieta*; a obra ergue-se como uma crítica social pungente ao denunciar a realidade indigna da segregação socioespacial<sup>8</sup> que o Brasil insiste em não resolver. Vítima de um sistema que mitiga as equanimidades de direito, Santo Cristo representa todos os seres fadados ao isolamento social-econômico que não encontram oportunizadas condições de equidade urbana, educacional e financeira. Destarte, acabam por repetirem o arquétipo do marginal brasileiro reproduzindo a bruteza que receberam e com a qual convivem.

Na obra de René Sampaio, a configuração social dos espaços ganha relevo não apenas quando Brasília é comparada ao interior nordestino, mas principalmente quando é

<sup>8</sup> Considera-se segregação socioespacial como fator de desigualdade que diminui as oportunidades de mobilidade social, acesso a empregos, equidade e aumento da violência urbana (Savio, 2015: 3).

confrontada às cidades-satélites. Mesmo não sendo nomeadas, sabe-se que estão situadas nos arredores da capital onde a precarização da sociabilidade impera. As sequências, ao contrário da canção, são bastante descritivas e explicitam o universo desses seres que, apartados, lutam para sobreviver. Essas lutas, impregnadas de violência gratuita e transgressões de todas as ordens, escancaram que a vida vale muito pouco. Quanto às opções estéticas do realizador, esses espaços são retratados com cores que remetem à terra, ao chão batido, à precariedade das habitações. Desfilam na tela tonalidades de marrom, vermelho, ocre e amarelo numa fotografia com luminosidade intensa e estourada que por muitas vezes agride os olhos e incomoda nossa percepção visual do ambiente metaforizando a condição agressiva com a qual esses serem cotidianamente convivem.

Em relação ao enquadramento, a câmera de Sampaio é assertiva: predomina o olhar objetivo com focalização imparcial a partir de planos geral e médio para que o espectador possa captar todo o ambiente. Contudo, quando nos apresenta as casas de João, a mercearia da vila e os arredores, os planos de detalhe destacam os móveis rotos, os objetos simples e velhos, as paredes sem acabamento, as portas que não abrem direito, as ruas esburacadas e sem asfalto. Enfim, as tomadas descortinam uma composição cênica que evidencia miséria e abandono. Interessante notar que o figurino também acompanha essa caracterização sendo composto basicamente por elementos com as mesmas cores e as mesmas composições decrépitas do ambiente. Nesse sentido, instaura-se uma aura de desamparo e tristeza que se acarearão com a fartura e beleza da capital sempre apresentada com cores e enquadramentos diferenciados dos vistos na representação das cidades-satélites. Sampaio denota cuidado com essas representações, mudando drasticamente a paleta de cores, os planos, a focalização, os objetos cênicos, a composição de figurino e maquiagem para que o espectador sinta distintamente que esses *locus sociais* não apenas espelham realidades dessemelhantes, mas essencialmente dizem muito sobre as personagens.

Como visto, na canção e no filme, a polarização espacial é estabelecida de duas maneiras: a primeira, na parte que trata da infância e adolescência de João, confronta a cidade grande e o interior; a segunda, quando João sai da fazenda, coteja Brasília e os arredores. Sendo a segunda parte da narrativa maior e catalizadora dos principais conflitos, a polaridade entre os ambientes é melhor delineada e mais evidente.

Na canção, por exemplo, as referências à capital são percebidas com o uso de denominações diversas: *Planalto Central, Asa Norte, Distrito Federal e Brasília*. Os arredores, por sua vez, são apresentados unicamente por seus nomes: *Taguatinga, Planaltina e Ceilândia*. No filme, essas menções se despontam apenas visualmente a partir do choque de realidades construído com recursos contrastantes como já supramencionado. Os versos seguintes mostram como isso se apresenta na canção e nos parágrafos subsequentes discute-se a importância dessas nomeações no contexto das narrativas musical e fílmica bem como sua relevância na conjuntura social, política e econômica da época de composição e lançamento da música (anos 70 e 80).

Referências à capital:

«E num ônibus entrou no Planalto Central» (Russo, 1978/1987, verso 34). «Fez amigos, frequentava a Asa Norte» (Russo, 1978/1987, verso 61). «Destemido e temido no Distrito Federal» (Russo, 1978/1987, verso 71). «Quando veio pra Brasília, com o diabo ter» (Russo, 1978/1987, verso 167).

Referências às cidades-satélites:

«Ganhava cem mil por mês em Taguatinga» (Russo, 1978/1987, verso 40). «E Santo Cristo revendia em Planaltina» (Russo, 1978/1987, verso 105). «Amanhã às duas horas na Ceilândia» (Russo, 1978/1987, verso 128).

Importa mencionar que as cidades-satélites de Brasília foram construídas para abrigar e conter a população pobre que não conseguia subsistir no Plano Piloto, cujas habitações até hoje custam fortunas. Muitas dessas cidades tornaram-se espaços violentos, miseráveis que isolam os chamados «invasores de Brasília». Mencionada na canção, Taguatinga foi a primeira oficialmente criada com o propósito de pôr um fim aos aglomerados humanos denominados «invasões» que se formavam na área urbana de Brasília. Na época de sua fundação, nos anos 1960, «se formou um núcleo habitacional, com aproximadamente mil pessoas, na maioria viajantes deixados à beira da estrada pelos motoristas que, impedidos de atingirem Brasília, abandonavam seus passageiros entregues à própria sorte» (Barreiros, 2007: 121-122).

Ceilândia, por exemplo, outra cidade citada em *Faroeste Caboclo*, «surgiu a partir da Campanha de Erradicação de Invasores (CEI), levada a cabo pelo Governo do Distrito Federal em 1971. Desta campanha se originou o nome Ceilândia» (Barreiros, 2007: 115). Cidades como Planaltina, Cruzeiro, Guará, entre outras foram criadas com esse mesmo propósito deixando evidente as intenções do Poder Público. Todas elas são espaços destinados a abrigar os excluídos e mantê-los à margem do centro rico que oferece oportunidades somente a poucos privilegiados.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Faroeste Caboclo* é a saga do indivíduo negro, pobre, analfabeto, nascido e crescido na miséria, humilhado e apartado socialmente. Sua busca por melhores condições de existência, por oportunidades reais de integração e igualdade custam-lhe muito caro. O preço que paga é a opressão, a banalização da violência, a morte estúpida que representa o aniquilamento dos sonhos de tantos outros Joãos pelo Brasil afora. A realidade embrutecida, a espacialidade que segrega e aprisiona, as relações que só existem em meio à bestialidade são constantes preconizadas nas obras musical e cinematográfica.

Contadas por uma focalização híbrida, as narrativas encerram uma forte carga dramática ao tratar com delicadeza e pungência de temas tão caros à sociedade brasileira. Na canção, da mesma maneira que os personagens falam também se fala deles; suas vozes se diluem em meio ao narrador onisciente. No filme, a voz de João se funde à instância narrativa da câmera criando um efeito de contação dupla. Concomitante ao foco narrativo em terceira pessoa de uma câmera onisciente que não apenas mostra, mas também

conduz à reflexão, a opção pelo *voice-over* permite a aproximação entre espectador e protagonista. Essa escolha propicia maiores oportunidades de significado, já que, na maioria das vezes, a narração de Santo Cristo aponta prospecções futuras, pistas de seu destino, vislumbres daquilo que iremos encontrar ao longo do filme.

Nas obras, a adoção do recurso narrativo polifônico, além de instigar a curiosidade do espectador mantendo-o focado na narrativa, permite que não somente a câmera conte a história, mas principalmente que o personagem ganhe alteridade, o que significa voz e liberdade de expressão sendo, dessa forma, também o condutor de sua própria trajetória. De fato, é precisamente essa profusão de vozes que possibilita a identificação a esses sujeitos que representam as muitas facetas da vastidão social brasileira.

Por conseguinte, a opção de René Sampaio em manter a focalização ambivalente instaurada na canção se mostra eficiente no sentido de que o espectador consegue apreender a trama a partir de maiores possibilidades condutoras. A alternância de uma narração confiável com outra não confiável traz uma configuração singular uma vez que possibilita que o espectador acesse os fatos de diferentes vieses e, assim, construa sua própria interpretação atribuindo o significado que conseguir/quiser depreender dessas focalizações. Dessa maneira, o expresso na tela sempre será um recorte da realidade, um fragmento selecionado que conta muito mais do que apresenta. Por meio de uma focalização não confiável, o que se percebe pelos olhos de Santo Cristo, por exemplo, está ainda mais impregnado de subjetividade. Sua voz *off* não apresenta o real, mas sim seu sentimento a respeito dele carregado de parcialidade e, justamente por isso, condicionado às suas motivações. Logo, sua percepção dos eventos e dos personagens que o circundam está pautada em impressões e ideologia acerca daquilo que experimenta.

Nesse sentido, a instância narrativa em primeira pessoa (percebida na canção e no filme) revela não somente a dinamicidade dos fatos, mas principalmente as intenções e sentimentos daqueles que falam. Além disso, pode funcionar como porta-voz dos realizadores ou da ideologia que pretendem evidenciar. Essa focalização mental, a que o protagonista evoca suas memórias, subjetiva e parcial, acrescida da focalização visual, aquela onde a câmera assume o lugar da personagem para mostrar/narrar de forma mais objetiva, apregoam uma condução narrativa com grande força expressiva assegurando a progressão da intensidade dramática. O dispositivo narrativo que René Sampaio emprega é igualmente complexo ao da canção: o fio condutor polifônico desliza sutilmente e a figura de João de Santo Cristo como instância narrativa quase desaparece.

A mesma potência semântica e princípio de ambivalência presentes nas instâncias narrativas entevem-se na construção espacial da canção e do filme. A partir da polarização desses espaços promove-se a discussão de alguns temas latentes nas obras: os processos migratórios dentro do Brasil (êxodo rural) e suas implicações sociais e econômicas, as desigualdades das diferentes regiões brasileiras fundamentadas em seus contexto sócio-histórico-cultural, a precariedade das regiões agrárias, a brutalidade das relações, a falta de oportunidades nas cidades, o preconceito racial e social, as implicações do tráfico de

drogas, a censura, a repressão militar, a impunidade das classes de poder, a negligência do poder público, entre outros.

Nesse cenário de incongruências, João de Santo Cristo representa a síntese do indivíduo que, ao transitar nesses dois espaços, acabará por não pertencer a nenhum deles. Esse sujeito dicotômico e, por isso profundamente humano, traz consigo o fulgor da esperança e a insígnia da violência, marcas inerentes ao brasileiro miserável, assujeitado, desempoderado que se desloca em busca de acolhimento, mas encontra somente «discriminação por causa da sua classe e sua cor» (Russo, 1978/1987, verso 22). Esse sujeito sem voz social, sem direito nem acesso a expressar-se, relegado e encarcerado a um *locus* social que não ultrapassa, ganha voz e relevo nas obras. João de Santo Cristo finalmente encontra uma maneira de se fazer escutar denunciando as mazelas que lhe foram impostas e também aquelas as quais sucumbiu. Ao final de sua trajetória, quando implacavelmente encontra a morte como consequência, suas reais intenções são expostas e podem seguramente condizer com os desígnios daqueles que lutam por um Brasil mais justo: «Ele queria era falar pro presidente/ Pra ajudar toda essa gente que só faz.../ Sofrer» (Russo, 1978/1987, versos 168-170).

## BIBLIOGRAFIA

- AYALA, M., AYALA, M. I. N. (1995). *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática.
- BARREIROS, C. R. D. (2007). *Faroeste Caboclo: Literatura, Cordel e Rock and Roll*. Dissertação de Mestrado. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo.
- COUTO, R.C. (2010). *O essencial de JK*. São Paulo: Editora Planeta.
- FAROESTE CABOCLO (2013). Direção de René Sampaio. Produção de Gávea Filmes, República Pureza e Fogo Cerrado Filmes. Intérpretes: Fabrício Boliveira, Isis Valverde, Antônio Calloni, Felipe Abib, entre outros. Globo Filmes/ Gávea Filmes/ Europa Filmes. 1 DVD (105 min), sonoro, Português.
- GUALDA, L. C. (2019). *O cinema em pauta: olhares sobre a sétima arte*. 1ª edição. Curitiba: Appris.
- (2011). *Literatura e Cinema: representações do feminino em Washington Square, Daisy Miller e The Europeans*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de São Paulo. Faculdade de Ciências e Letras. Assis.
- HESSEL, M. (2014) *Faroeste Caboclo – Crítica*. <<https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/faroeste-caboclo-critica>> (em linha. Acessado em 02-02-2019)
- JAKOBSON, R. (1970). *Linguística. Poética. Cinema*. Tradução Haroldo de Campos et alii. Editora Perspectiva. São Paulo.
- MARTINS, J. S. (2007). *Violência no Brasil é uma anomalia histórica*. <<http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=815>>. (em linha. Acessado em 08-11-2007).
- METZ, C. (1972). *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva.
- MEYER, M. (1981). *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Cultura.
- NEVES, J. M. S. J. (1999). *A adaptação de Henry James ao cinema: o caso de The Portrait of a Lady*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Aveiro.

- REIS, C. (2001). *O conhecimento da literatura: introdução os estudos literários*. 2ª ed. Coimbra: Almedina.
- RIBEIRO, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- RUSSO, R. (1987). Faroeste Caboclo. Disponível em: *Que País É Este – 1978/1987*. EMI, LP.
- SANTOS, C. L. (2016). Sujeitos do/no rock caboclo, faroeste brasileiro: a sonoridade e os jovens em faroeste caboclo. In: *Policromias, Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*. UFRJ. Dezembro, p. 104-119.
- SÁVIO, R. (2015) *Violência, exclusão, segregação socioespacial e ação do estado*. <<https://domtotal.com/blogs/robson/99/2015/09/16/violencia-exclusao-segregacao-socioespacial-e-acao-do-estado/>> (em linha. Acessado em 05-08-2019).
- VANOYE, F. (1994). *Ensaio sobre a análise filmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus



# O LOBO ATRÁS DA PORTA: CONTRADIÇÕES E AMBIGUIDADES DO FILME-MÉDIO NO CINEMA BRA- SILEIRO CONTEMPORÂNEO

RAUL ARTHUSO  
*Universidade de São Paulo<sup>1</sup>*

## RESUMO

O presente artigo analisa o primeiro longa-metragem ficcional do cineasta brasileiro Fernando Coimbra, *O Lobo Atrás da Porta*, cujo lançamento em 2013 teve uma boa acolhida da crítica especializada. Caracterizando a obra como «filme médio» –aquele que busca aliar aspectos mais convencionais, para diálogo com o público que consome cinema, a elementos mais autorais, que contrariam as convenções–, a análise traça um panorama da produção, para contextualizar *O Lobo Atrás da Porta* no cenário cinematográfico do país, e mostra como essas características de produção e posicionamento no mercado se manifestam como contradição na constituição estilística da obra.

Palavras-chaves: *Cinema brasileiro, filme médio, subúrbio, contemporâneo, gênero cinematográfico.*

## ABSTRACT

This article analyzes the first fictional feature by brazilian filmmaker Fernando Coimbra, *A Wolf at the Door*, which was released in 2013 and had a good critical reception. Presenting the work as a «mid-range film» –which combines conventional aspects (seeking to reach an audience) to authorial elements (that contradict conventions)–, the analysis outlines a panorama of these kind of productions to contextualize *A Wolf at the Door* on the country's cinematographic scenario, and shows how those production and market performance characteristics manifest as contradictions on the film's stylistics itself.

Keywords: *brazilian cinema; mid-range film; suburb; contemporary; cinematographic genre.*

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



## 1. PARA INÍCIO DE CONVERSA

QUANDO LANÇADO COMERCIALMENTE NOS cinemas brasileiros, *O Lobo Atrás da Porta* teve uma recepção sensivelmente positiva por parte da imprensa especializada, principalmente nos meios de comunicação tradicionais, como jornais e revistas – mesmo em suas versões digitais – em suas pequenas seções dedicadas a críticas e resenhas de filmes, como esta publicada da *Folha de São Paulo*, jornal de maior circulação do Brasil:

Originário da escola do curta-metragem, o diretor e roteirista Fernando Coimbra estreia em longas com este thriller que trabalha o suspense com rara competência e vai além das convenções que definem o gênero (Fernandez, 2014).

Ou o texto de José Geraldo Couto, articulista de longa data na imprensa brasileira, em sua coluna no blog do Instituto Moreira Salles, importante instituição cultural:

Chama a atenção a segurança – surpreendente para um estreante em longa-metragem – com que Fernando Coimbra mantém vivo o suspense sem lançar mão dos recursos e muletas mais vulgares do gênero (a montagem sófrega, a música enfática, o sangue, os sustos). Em vez de manipular o olhar e a emoção do espectador com esse tipo de truque, ele aposta na sua participação ativa (Couto, 2014).

Ou ainda:

Tudo isso, somado a um elenco em plena forma, que nunca se entrega às tentações do *overacting*, resulta em um bem-sucedido suspense com toques de *thriller* que prende a atenção do espectador sem subestimar a sua inteligência e ainda consegue surpreendê-lo ao final. Nada mal para um diretor estreante em longas-metragens, que a partir de agora se torna mais um nome a ter seus próximos projetos acompanhados com expectativa pelos cinéfilos brasileiros (Garrett, 2013).

E mesmo uma resenha curta em blog de um dos principais críticos de um dos jornais de maior circulação do país:

Outra boa estreia nacional, inspirada no caso policial verídico da «fera da Penha», dos anos 1960. No subúrbio carioca, ciúme, vingança e desvios levam ao sumiço de uma criança. Clima tenso de investigação policial, tom de tragédia grega, fotografia inspirada e roteiro lacunar, que respeita a inteligência do público (Oricchio, 2014).

A acalorada recepção ao filme continua no ano seguinte com os troféus de melhor longa-metragem de ficção, direção e roteiro original para Fernando Coimbra, atriz (Leandra Leal), atriz coadjuvante (Thalita Carauta), direção de fotografia (Lula Carvalho) e montagem de ficção (Karen Akerman) no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, organizado anualmente pela Academia Brasileira de Cinema. Em 2016, *O Lobo Atrás da Porta* ficou no 60º lugar na lista dos 100 melhores filmes brasileiros organizada pela

Associação Brasileira de Críticos de Cinema<sup>2</sup>, à frente de importantes obras da história do cinema brasileiro, como *O Caso dos Irmãos Naves* (Luís Sérgio Person, 1967), *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *A Lira do Delírio* (Walter Lima Jr., 1978).

Para além da constatação de uma boa acolhida e prêmios, este breve contato com a recepção crítica do filme serve para evidenciar certos aspectos de *O Lobo Atrás da Porta*, principalmente seu caráter específico dentro da cinematografia brasileira do período, uma tentativa de fundir a comunicação do cinema mais convencional – e, consequentemente, seu potencial comercial – com o reconhecimento artístico de uma aproximação mais autoral no uso da linguagem cinematográfica. Os exemplos acima ilustram uma recepção crítica cujo discurso, por um lado, reconhece os elementos mais convencionais do gênero cinematográfico – o policial – e sua ambientação próxima do suspense. Por outro lado, exalta o trabalho cinematográfico de um diretor estreante no longa-metragem, resumido no «respeito» pela inteligência do público e sua participação, indo além do clichê do gênero. É neste diapasão conciliatório entre o produto da cultura de massa e o cinema autoral que *O Lobo Atrás da Porta* deixa transparecer suas estratégias e contradições.

## 2. «BASEADO EM FATOS REAIS»

Ambientado no subúrbio do Rio de Janeiro, na Zona Norte da cidade, *O Lobo Atrás da Porta* narra o desaparecimento de Clara (Isabelle Ribas), criança em idade de creche escolar, raptada por uma mulher que se fez passar por amiga de sua mãe Sylvia (Fabíola Nascimento). Levados à delegacia, Sylvia e seu marido Bernardo (Milhem Cortaz) são interrogados separadamente, revelando um caso extraconjugal do pai de Clara com Rosa (Leandra Leal), que se torna a principal suspeita do caso. Narrado a partir dos depoimentos desse triângulo, *O Lobo Atrás da Porta* adota uma estrutura de relatos em primeira pessoa, confrontados por cada narrador-personagem da trama, modelo canonizado com maestria por Akira Kurosawa no clássico *Rashomon*.

A breve descrição da situação inicial já coloca alguns pontos de contato entre o filme de Fernando Coimbra e o cinema policial, reforçados ao longo da fruição da obra: um crime misterioso a ser solucionado pela polícia, o ambiente policial que media a narrativa, a instabilidade pontuada pela trama quanto à verdade factual das informações narradas pelas personagens, as reviravoltas dramáticas que modulam o interesse do espectador, o final impactante e surpreendente. Contudo, o lastro do real é fundamental na equação da obra.

*O Lobo Atrás da Porta* é baseado em um caso verídico, ocorrido no Rio de Janeiro no ano de 1960, conhecido como a «Fera da Penha» em referência ao bairro do subúrbio

<sup>2</sup> Posteriormente, a lista seria publicada em forma de livro com textos sobre os filmes. Cf. Vários (2016). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento.

carioca onde ocorrera o crime<sup>3</sup>. De grande repercussão à época, o assassinato cometido por Neyde Maria motivou em 1965 uma primeira adaptação cinematográfica chamada *Crime de Amor*, dirigida por Rex Endsligh, seu único longa-metragem dirigido no Brasil<sup>4</sup>, filme com forte teor melodramático, bem ao estilo industrialista de estúdio da já extinta Vera Cruz.

Nesse sentido, *O Lobo Atrás da Porta* segue uma extensa tradição do cinema brasileiro do gênero policial, que encontra no sensacionalismo jornalístico de crimes de ampla repercussão pública a matéria-prima para a fabulação cinematográfica. Já na primeira década do século XX, *Os Estranguladores* alcançara grande sucesso como «nada mais nada menos, que a reprodução da emocionante tragédia da Quadrilha da Morte» (Araújo, 1976: 254), sendo proibida pela polícia por quase um mês antes de conhecer sua consagração pública. Outras películas se seguiram a essa, como a *A Mala Sinistra e Noivado de Sangue*, sempre sob a mesma fórmula de adaptar crimes de repercussão nos jornais da época para o crescente circuito exibidor de cinema da então capital federal. Esta tradição seguiu pelas décadas seguintes, adentrando o cinema moderno na animação tanto de filmes autorais ao longo dos anos 1960, como *Porto das Caixas*, de Paulo César Saraceni, e *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla; quanto obras de voltadas ao grande público, como *Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias. A mudança do sensacionalismo policialesco dos jornais para a televisão nos anos 1970 gera outro tipo de articulação entre crimes famosos e o cinema, como é o caso de *Wilsinho Galiléia*, de João Batista de Andrade, e *Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia*: obras que, seja visando a pesquisa formal ou o diálogo com o público, buscam formas conscientes de seus meios e do diálogo com a realidade mediado pela TV. Como se o cinema apresentasse um outro lado das histórias, mais complexo e, por consequência, mais justo.

Em tempos mais recentes, histórias criminais ganharam contornos mais espetaculares, articulando a realidade com predicados do gênero cinematográfico com ênfase particular em tentar emular o saber-fazer do cinema estadunidense. Num caso como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, a ourivesaria de grande produção com o traço marcante da criminalidade brasileira rende uma potência de impacto para amplas plateias ao redor do mundo. Mas, na maioria das vezes, são investidas robustas na convenção do espetáculo hollywoodiano sem talento nem qualquer criatividade na lida com o caso real amplamente abordado pelo jornalismo, como *Salve Geral*, de Sérgio Rezende, e *Assalto ao Banco Central*, de Marcos Paulo, ambos filmes de grande orçamento e aporte publicitário do grupo Globo, maior conglomerado midiático do Brasil.

<sup>3</sup> «Monstruoso: criança de 4 anos é raptada e assassinada na Penha». *Última Hora*. 1-VII-1960. (<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&PagFis=60922>>. Em linha. acesso em 4 de outubro de 2019).

<sup>4</sup> Anteriormente, Endsligh fez parte do quadro de técnicos da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, assinando a edição de som de *Caiçara*, de Adolfo Celi, em 1950.

É nessa linhagem que *O Lobo Atrás da Porta* se insere, com a sensível diferença da distância do tempo entre o filme e seu material de origem, ao contrário da maioria dos exemplos acima citados. Por um lado, há o interesse por absorver o lastro do real para a trama, já delineado desde as primeiras imagens mostrando a paisagem do subúrbio e o trem urbano – transporte coletivo utilizado principalmente pela classe trabalhadora – que, no corte para dentro com a lente voltada para a janela do vagão, propõe um deslocamento até esse universo carioca de periferia. Também ao longo do filme, com a presença de outros elementos da vida suburbana, como o ônibus, onde trabalha Bernardo, o boteco, o parque do bairro, a convivência comunitária da rua, que permite a Rosa se aproximar de Sylvia; além da tentativa de incorporar a dicção e o vocabulário suburbano, concentrada na composição das personagens do delegado (Juliano Cazarré) e, especialmente, Bete, cuja intérprete Thalita Carauta é famosa pela persona desbocada da periferia em programas televisivos. Por outro lado, a distância do tempo promove uma peculiaridade a *O Lobo Atrás da Porta*, pois permite a Fernando Coimbra se ater menos aos fatos do caso que a uma aproximação «desterritorializada» e «atemporal» para esse universo, refletindo em sua forma fílmica e estratégias de sedução do público contemporâneo, que pouco ou nada sabe do caso real de 1960. Daí o alinhamento com o filme de gênero se permite mais fluido, aberto ao toque autoral, ao mesmo tempo que Coimbra não abre mão de aspectos caros ao cinema brasileiro de grande estrutura, voltados à comunicação com o público de classe média e alta que ocupa as salas de cinema no país. Nesse sentido, a ideia de «filme médio» cabe como uma luva a *O Lobo Atrás da Porta*.

### 3. O FILME MÉDIO

A noção de filme médio, «um meio termo entre *blockbusters* e longas declaradamente artísticos» (Tomazzoni, 2010), descreve um anseio de agentes do mercado cinematográfico no Brasil na virada da primeira para a segunda década dos anos 2000 em resolver um problema da realidade nacional nesse campo. Trata-se do fosso existente entre os poucos produtos de grande bilheteria, com público acima de 1 milhão de espectadores, e a grande massa de filmes independentes, voltados para o circuito de festivais e exibições modestas, com resultados comerciais que não ultrapassam 10 mil espectadores. Ademar Oliveira, importante empresário do mercado exibidor de cinema no Brasil, afirmava em 2010 que

o que falta nesse mercado são produções médias, com público de 500 mil a 800 mil pessoas, que encham o colchão, como ‘Muita Calma Nessa Hora’. Na hora em que houver um número de filmes que faça esse meio de campo, haverá uma estabilidade de crescimento (Oliveira *apud* Tomazzoni, 2010).

Outra importante figura do mercado cinematográfico brasileiro, a produtora Mariza Leão defende também o filme médio, afirmando: «No lugar de ‘Tropa’ [de Elite 2]<sup>5</sup>, quem sabe não teremos oito filmes de um milhão de espectadores? Assim, se amplia o universo do mercado, diversifica» (Leão *apud* Tomazzoni, 2010).

A diversidade é um tema relevante neste contexto, pois ganha status de valor a partir dos anos 1990, após o colapso da Embrafilme<sup>6</sup> e a paralisação da produção durante o governo Fernando Collor de Mello, de forte viés neoliberal. Xavier explica que

há um mito muito reiterado hoje de que no passado mais lembrado, o dos anos 60-70, houve uma unidade ideológica e mesmo de estilo no conjunto do cinema, e muita gente esquece que a produção em tais décadas foi muito mais diversificada nas posturas e no estilo do que um panorama em rápidas pinceladas permite supor (Xavier *apud* Musse, 2009: 114).

Contudo, o autor pondera sobre os efeitos dessa valoração da diversidade:

Sim, esta é bem-vinda, mas se faz presente hoje num clima morno e dispersivo, correlato a uma falta de interesse pelo debate que possa confrontar alternativas estéticas e adensar os projetos que, na ausência de crivos mais rigorosos, acabam fazendo do incentivo fiscal um motivo de autoindulgência ou do oportunismo próprio ao «filme de investidor» (Xavier *apud* Musse, 2009: 114).

O panorama sobre componentes ideológicos ajuda a entender a clivagem que teria como solução o «filme médio», tanto para a visão comercial do cinema como para a diversificação da produção no âmbito das propostas estéticas. Uma binaridade pouco frutífera tanto para a penetração social do cinema quanto para o pensamento e os estudos do campo no Brasil. Pois o gesto habitual de colocar de um lado os grandes sucessos de bilheteria com seu pesado desenho de produção e histórias anódinas do ponto de vista da crítica da sociedade –em sua maioria comédias capitaneadas pela Globo Filmes<sup>7</sup> e o *star system* da Rede Globo de Televisão– e de outro lado as propostas estéticas mais arriscadas, que ignoram o mercado e ficam confinadas à exibição do circuito de festivais e pequenos lançamentos alternativos, leva a um estreitamento da relação da cinematografia brasileira como um todo, ignorando pontos de contato entre os distintos polos, assim como a especificidade e a diversidade próprias de cada um deles. Mesmo o cinema dito mais «comercial», se concentrado em comédias sobre a classe média brasileira, apresenta eventualmente interesses e estratégias diferentes, especialmente com a guinada da produção para outros gêneros cinematográficos de sucesso, como o suspense e o filme

<sup>5</sup> Maior sucesso de bilheteria da história do cinema brasileiro com 11 milhões de espectadores em 2010.  
<sup>6</sup> Empresa Brasileira de Filmes S.A., criada em 1969 e principal financiadora e distribuidora estatal de cinema nos anos 1970 e 80, até sua extinção em 1990.

<sup>6</sup> Empresa Brasileira de Filmes S.A., criada em 1969 e principal financiadora e distribuidora estatal de cinema nos anos 1970 e 80, até sua extinção em 1990.

<sup>7</sup> Braço cinematográfico do Grupo Globo.

de horror<sup>8</sup>. Quando se trata do cinema autoral recente, então, há a tendência de se definir em bloco toda a produção, sem levar em conta as diferenças de propostas estéticas e pesquisas de linguagem que fazem de cada obra um modo diferente de pensar arte e vida no Brasil contemporâneo<sup>9</sup>. O lugar intermediário que *O Lobo Atrás da Porta* busca ocupar se desdobrou nas últimas duas décadas em melodramas mais convencionais como *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*, de 2006 dirigido por Cao Hamburger; dramas existenciais, como os filmes de Laís Bodanzky *As Melhores Coisas do Mundo*, de 2010, e *Como Nossos Pais*, de 2017; comédias com tons dramáticos como *O Palhaço*, dirigido por Selton Mello em 2011; e filmes que, ao adotar a comédia, o suspense ou o terror, buscam também dialogar com a realidade contemporânea, fazendo uma leitura do contexto nacional na chave do gênero cinematográfico, a exemplo de *O Animal Cordial*, de 2017, dirigido por Gabriela Amaral Almeida, e *Que Horas Ela Volta?*, de Anna Muylaert lançado em 2015. Curiosamente, a Gullane Filmes, produtora do filme de estreia de Coimbra, participa da produção da maioria dessas obras. E *O Lobo Atrás da Porta* se aproxima dos filmes de Almeida e Muylaert ao buscar uma linguagem comum com o público a partir do gênero cinematográfico e estratégias de produção do cinema comercial, ao mesmo tempo em que também mostra um desejo autoral de produção de uma imagem sobre aspectos da vida contemporânea.

#### 4. AS DUAS FACES

Logo na primeira imagem de *O Lobo Atrás da Porta*, uma paisagem recortada por uma barra de suporte de um semáforo, deslocado para o lado direito do quadro, destaca a imagem do Cristo Redentor, graças às linhas da perspectiva reforçadas pelos cabos elétricos do trem urbano. O famoso monumento turístico da cidade do Rio de Janeiro aparece difuso, indistinto dos acidentes geográficos que formam a linha do horizonte. Apesar de misturado à paisagem natural carioca, ele é reconhecível por seu valor simbólico e sua quase onipresença em imagens turísticas, telenovelas, vinhetas e propagandas que retratam a cidade. Aqui, sua famosa silhueta aparece como uma imagem familiar, mas estranha: oprimida no quadro pela desproporção entre o monumento ao fundo, no horizonte, e o sinal semafórico agigantado próximo à lente da câmera; e esmaecida plasticamente pela luz, tornando difícil saber se os braços da estátua estão abertos para a tela ou de costas para ela.

<sup>8</sup> Para um panorama do cinema brasileiro voltado para o retorno financeiro, cf. Schwarzman, S. (2018). «Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000-2016)», in: Schwarzman, S., Ramos, F. P. (orgs.) *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, v. 2, pp. 514-565.

<sup>9</sup> Cf. Eduardo, C. (2018). «Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)», in: Schwarzman, S., Ramos, F. P. (orgs.) *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, v. 2, pp. 566-594; e Arthuso, R. (2016). *Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado). PPGMPA-ECA-USP.

Esta estranheza, somada aos planos que focalizam o trem pelo lado de fora e depois o seu interior, mostrando a paisagem pela janela, além do *travelling* em direção ao orelhão de um bairro suburbano, deslocam o espectador para todo o universo ficcional a ser encontrado ali: o espaço geográfico (o subúrbio do Rio de Janeiro), para o qual se é convidado a se deslocar junto com a câmera; e um espaço simbólico, sintetizado no vazio humano do trem, do bairro e do orelhão, a ausência que reverbera depois pela trama. Pôr na tela paisagens e vivências pouco retratadas na TV e no cinema de resultados econômicos pela distância física dos locais mais famosos e codificados pelas imagens da cidade. Com a mesma ênfase, mostrar personagens e histórias longínquas do otimismo corriqueiro dessa produção mais hegemônica, capturando, por meio do clima de suspense, o lado sórdido desta vida sobre a qual não se sabe sequer se é olhada por Deus. Desde a imagem do Cristo difuso, *O Lobo Atrás da Porta* investe na ideia de revelar a ambiguidade de suas personagens e do mundo social que apresenta.

Essa ambiguidade conjuga-se confortavelmente com o modelo do *thriller* policial que enforma a narrativa. Tendo como centro da ação um caso policial de sequestro, a estrutura geral da obra irradia-se da delegacia de polícia, onde as personagens prestam depoimento, para o mundo. O dispositivo narrativo, nesse sentido, é bastante decodificado, aproximando-se do modelo convencional do filme *noir*. Por sua natureza mais vulgar dentro do sistema de estúdio da Hollywood da primeira metade do século XX, o gênero permitia a roteiristas e diretores experimentarem estruturas narrativas menos lineares, utilizando-se do depoimento para a polícia ou da confissão como estopim para a ficção adentrar no universo particular das personagens.

Afastando-se do modelo, contudo, Fernando Coimbra vai incorporar a ambiguidade no princípio narrativo, ao pontuar como a narrativa em primeira pessoa própria do relato está aberta à desconfiança, à dúvida e às contradições. Essa característica é responsável por dinamizar a trama, na medida em que cada um dos cinco grandes depoimentos agregam informações à investigação tanto pelo dito quanto pelo não-dito. Não que os diálogos sejam enigmáticos. Pelo contrário, sente-se ao longo do filme a clareza das informações transmitidas pelas falas das personagens cujo teor vai da revelação de suas intenções e sentimentos até deixar evidente a dúvida e a confusão dos emissores. O que está em jogo é mesmo a construção das personagens, visando o contraditório, o ambíguo, o que se esconde por trás da aparência – referenciado diretamente pelo título da obra.

Antonio Candido, em ensaio publicado em 1968, analisa a questão da personagem de maneira cristalina e útil para compreender a maneira de narrar no filme de Fernando Coimbra. Ao tocar na relação entre a personagem de ficção e a realidade no romance, Candido afirma que

a personagem é um ser fictício, expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance

se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (Candido, 1968: 55).

Por esta relação, há afinidades e diferenças entre pessoas, seres propriamente, e personagens ficcionais, o que requer certas condições para a existência desta última enquanto um ser, ainda que fictício:

Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a *continuidade* relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a *descontinuidade* da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. No ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias.

A primeira ideia que nos vem, quando refletimos sobre isso, é a de que tal fato ocorre porque não somos capazes de *abranger* a personalidade do outro com a mesma unidade com que somos capazes de *abranger* a sua configuração externa. E concluímos, talvez, que esta diferença é devida a uma diferença de natureza dos próprios objetos da nossa percepção. De fato –pensamos– o primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio finito, que coincide com a superfície do corpo; enquanto o segundo tipo se dirige a um domínio infinito, pois a sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida numa integridade que essencialmente não possui (Candido, 1968: 55-56).

E continua, entrando na questão dos «fragmentos de ser»:

Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos de ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerado um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. Ele permite um conhecimento mais ou menos adequado ao estabelecimento da nossa conduta, com base num juízo sobre o outro ser; permite mesmo, uma noção conjunta e coerente deste ser; mas essa noção é oscilante, aproximativa, descontínua. Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência (Candido, 1968: 56).

Por fim, Candido arremata:

O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imamente à nossa própria experiência, é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (Cândido, 1968: 58).



Exatamente este gesto, por mais elementar que seja, mobiliza as escolhas narrativas de *O Lobo Atrás da Porta*, ou seja, a partir de sua estrutura, abordar o lado insólito, oscilante, misterioso e inesperado da natureza humana a partir da composição das personagens. A obra se apropria, portanto, de um modelo convencional de confissão do gênero policial hollywoodiano para criar um jogo entre essas duas categorias apontadas por Candido, a continuidade da configuração externa, física, e a descontinuidade do ser subjetivo, sua configuração «espiritual». Evidente que há diferenças gritantes entre o modo de narrar de um romance – material a que se refere Antonio Candido – e do filme. Mas a relativa flexibilidade de pontos de vista de que a literatura dispõe, se comparada ao cinema, é contornada por Coimbra ao assumir o relato como forma narrativa na própria estrutura da obra. Assim, transitamos enquanto espectadores por cada personagem à medida que tomam o relato<sup>10</sup>. No cotejo, emergem novas camadas tanto deles quanto do caso investigado.

Assim, é a relação entre a primeira impressão, a unicidade, a aparência, e aquilo que se esconde, a verdadeira razão de ser da obra. Isso é sensível desde a ideia do depoimento policial, já que o delegado tem, como principal função narrativa, instigar as personagens a falarem, revelando assim mais sobre si próprias. Ao mesmo tempo, o delegado de Juliano Cazarré utiliza-se de estratégias para pegar as depoentes no contrapé, pressionando, perguntando detalhes, assumindo desta forma um papel de mediador entre as outras personagens e o espectador, curioso por respostas como nós.

Nas camadas reveladas pelas personagens a cada depoimento, porém, é que este «outro lado», escondido a princípio, emerge. De modo mais trivial, aparece no esclarecimento do caso extraconjugal de Bernardo com Rosa, cuja tonalidade se modifica entre o depoimento de Sylvia, que diz acreditar que o marido não tem uma amante, o do próprio Bernardo, que trata o caso como algo corriqueiro, sem sentimento, «coisa de rotina de homem», e o de Rosa, cujo envolvimento amoroso com a personagem masculina se torna elemento central para o entendimento da trama. O triângulo amoroso evidencia o funcionamento desta estrutura em diferentes relatos se chocando ao longo da trama, modificando a aparência de normalidade das relações a partir da revelação de «fragmentos de ser» das narrativas individuais.

A relação de aparências se espraia pelas escolhas formais de *O Lobo Atrás da Porta*, especialmente no temperamento da câmera e na opção pelo plano longo ao invés da criação do suspense do filme de gênero pela montagem. Filmado em janela cinemascopo e planos mais estáticos, em longos planos-sequências, a inteireza da ação marca a encenação da obra. Especialmente nos diálogos, a câmera se mantém próxima dos atores, posicionando o quadro para pegar as interações de toda a cena, numa apropriação teatral do trabalho com atores e diálogos. A relação com o teatro é notável em Fernando Coimbra

<sup>10</sup> Cf. Gomes, P. E. S. (1968). «A personagem cinematográfica» in: Candido, A. (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, pp. 103-119; e Xavier, I. (2007). *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 16-19.

bra. Apesar de graduado em cinema pela Universidade de São Paulo, Coimbra ingressou no Teatro Oficina –importante companhia teatral independente capitaneada pelo ator, dramaturgo e teatrólogo José Celso Martinez Corrêa– onde permaneceu por nove anos. Estudou atuação e direção de atores em paralelo ao trabalho com cinema. Seu curtametragem mais conhecido, *Trópico das Cabras*, de 2007, trabalhava as ambiguidades de uma relação amorosa a partir do plano longo e do enfoque na interação entre olhares e corpos dos atores em cena. Sem diálogos, a construção das cenas se dava pela disposição das personagens e sua movimentação, com uma câmera que mais acompanhava o passo dos protagonistas e tentava registrar seus encontros naquele *road movie* existencial. A ligação com o teatro, portanto, traz a seu estilo a construção do espaço cinematográfico com uma boca de cena onde os atores tem premência sobre os outros elementos de encenação, notadamente a câmera e sua mobilidade.

Em *O Lobo Atrás da Porta*, as cenas acontecem nos diversos planos da imagem, em geral, começando com os atores próximos à lente da câmera, e explorando o espaço de acordo com o desenvolvimento da ação. Na maioria das vezes, um movimento pendular que vai da frente para o fundo do cenário, podendo retornar ou não para o primeiro plano da imagem. A noção de palco é sensível aqui. Como resultado, é no corpo dos atores que se concentra a ação do filme.

Mas é na personagem de Rosa que as ambiguidades de *O Lobo Atrás da Porta* são mais fortes. Primeiro porque seu depoimento, o mais longo da trama, irá costurar as diversas pontas soltas que as narrativas da professora da creche, de Sylvia, Bernardo e mesmo seu primeiro relato deixaram, concretizando este segundo momento dela com o delegado como confissão. Um exemplo claro é Bete, peça fundamental na trama policial, mas que, por não ter seu relato, nos é apreensível apenas por aquilo que falam dela. Suas aparições no filme modificam sua personalidade – ela vai de agressiva e chantagista no começo a vulnerável e mais passiva em outro momento – transformando a percepção sobre sua camada aparente, o que diz muito também sobre a personagem que narra sua participação no imbróglio.

É em seu corpo que Rosa catalisa a relação de ambiguidades que constitui a obra. Jovem, de porte pequeno e olhar angelical, aos poucos a personagens vai revelando suas perversidades, como tornar-se amiga de Sylvia, fingindo-se conhecida de uma colega de infância de Bernardo, e o toque agridoce de dar-se o nome falso de Silvia. Rosa, jovem amante, deseja assumir o lugar da esposa e participar mais do cotidiano de Bernardo. Busca adentrar sua vida, conhecer os hábitos da família, criar vínculos com a filha do casal, preencher as lacunas da outra vida que seu namorado tem e que a ela só é possível imaginar. Esta vida dupla, aparência e espírito contraditórios, ganha força no estilo mais opaco de atuação de Leandra Leal, cuja expressividade reduzida em diversos momentos leva ao limite a contradição desta moça doce que parece esconder algo. Se todas as personagens escondem-se sob a aparente normalidade de suas vidas, Rosa terá a revelação mais decisiva, quando assume a trajetória da vingança e assassina a sangue frio a menina Clara, após sequestrá-la na creche. Evidentemente que Coimbra constrói uma trama imbricada de violências: desigualdades de gênero na relação monogâmica de Bernardo e

Sylvia, no caso extraconjugal, e a violência física quando o personagem de Milhem Cortaz «encomenda» um aborto contra a vontade de Rosa, motivação para a vingança dela.

Principalmente, Rosa explicita o diapasão de *O Lobo Atrás da Porta* como retrato de mundo: as personagens desvelam sobre si o lado mais sombrio do cotidiano e a perversidade entalada em suas subjetividades. Se o cinema brasileiro moderno se notabilizou por construir «alegorias aptas a condensar o complexo, esquematizar os agentes, compor um mundo imaginário capaz de resumir, sem perder expressão, as regras do jogo» (Xavier *apud* Musse, 2009: 127), conjugando expressividade formal e aspectos políticos, sociais e materiais do Brasil de então na trajetória de suas personagens e histórias, *O Lobo Atrás da Porta* está mais alinhado a

um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar conexões entre o nível do comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações sociais mais mediadas. (...) Evitam-se generalizações, a busca dos porquês. Concentra-se na apresentação de um inventário dos imaginários – enfim outra fenomenologia mais regrada-sem se deter no problema da relação entre eles e as condições materiais de existência, sem saltos da experiência imediata para suas implicações sociais e políticas. É um cinema correlato a uma história das mentalidades, buscando um olhar mais paciente para reconhecer um povo, sem aquele excesso de teoria do passado (Xavier *apud* Musse, 2009: 119-120).

Nesse sentido, *O Lobo Atrás da Porta* busca na vida suburbana do Brasil contemporâneo sua face nefasta pouco vista no cinema brasileiro ao lidar com personagens que poderiam ser enquadrados na categoria «povo»<sup>11</sup>. Disposições sociais e políticas são deixadas de lado em favor da revelação da perversidade de personagens periféricas, realçando os ânimos psicológicos que levam as personagens à violência cotidiana e à vingança. Como se a aparência da vida cotidiana suburbana escondesse um lobo pronto a atacar. Não numa perspectiva transformadora, mas naquilo de sombrio que o humano pode guardar.

## 5. O LASTRO DO REAL

A contradição que se coloca decisiva em *O Lobo Atrás da Porta* é sua verve pelo olhar voltado às mentalidades, à fragmentação psicológica dos indivíduos, com o desejo de um encontro com o real, que se mostra desde o início do filme. O deslocamento do trem pede ao espectador que acompanhe a câmera até esse bairro peculiar para mostrar uma história, por sua vez, também peculiar. Encontrar outras paisagens, encontrar esse «outro» real. Pelo menos aparente.

O desejo de ir ao mundo é fundamental no cinema autoral brasileiro deste novo século. Nos anos 1990 a autoria entrou em certo descrédito e jovens cineastas como Tata

<sup>11</sup> Para mais sobre a discussão do sentido de «povo» e «popular» no cinema brasileiro, cf. Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.; *Idem*; Galvão, M. R. (1983). *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. São Paulo: Brasiliense.

Amaral, Lírío Ferreira e Cláudio Assis desenvolveram suas obras dentro de predicados mais próximos do «cinema de mentalidades», descrito por Ismail Xavier, que de propostas radicais de expressividade artística, pesquisa de linguagem ou de «invenção» como perspectiva. Nesse sentido, os conflitos entre personagens e corpo social não passavam de reflexos laterais às tramas. Já a partir de 2005, há uma inflexão para as subjetividades dos protagonistas que preparava o terreno para horizontes de expressividade estética aguçada e a autoria mais radical para sinal positivo. A inflação do eu-artista como agente não leva a uma negação da relação com o mundo, como parte da crítica postula. Pelo contrário,

exatamente a tensão entre corpo e mundo é fundamental para entender as contradições, potências e limites do jovem cinema brasileiro contemporâneo, especialmente os conflitos decorrentes da relação entre a sensibilidade individual do artista com o corpo social. (...) É sensível na produção desses jovens cineastas entre 2006 e 2012 um certo descompasso diante do mundo arregimentado contemporâneo (Arthuso, 2016: 14).

É preciso entender que esse jovem cinema marca uma de ênfase no cinema brasileiro deste século, pois se origina de uma diversificação regional, racial e de gênero nos quadros da cinematografia nacional possibilitada por políticas públicas de regionalização e democratização dos cursos universitários, ainda que essas transformações estejam em curso e muito distantes de um ideal verdadeiramente igualitário. Mas

houve renovações em diferentes áreas da realização, com novos nomes na fotografia, no roteiro, na montagem, mas principalmente na direção, com um crescimento exponencial de primeiros filmes na comparação com outros momentos históricos, parte deles realizados fora de Rio e São Paulo. Os novos ventos do cinema brasileiro foram soprados de Recife, Caruaru, Salvador, Vitória, João Pessoa, Belo Horizonte, Contagem, Ceilândia, Fortaleza e também do Rio e São Paulo. Nessa vertente renovada, a maior parte de novas produtoras pequenas e médias tiveram diretores entre os sócios. Algumas funcionaram com espírito de coletivo ou ao menos de grupo colaborativo com sintonia estética (Eduardo, 2018: 568).

Esses novos centros de produção são também localidades pouco retratadas pelo cinema. Assim, o desejo de expressividade e conciliação entre arte e vida que se dá no campo das relações profissionais colaborativas encontra terreno fértil no contato com esse mundo pouco visto. Filmes como *Sábado à Noite*, de Ivo Lopes Araújo, *Pacific*, de Marcelo Pedroso, e *Notas Flanantes*, de Clarissa Campolina, trazem como baricentro os dispositivos de mediação entre cineasta, equipe e, do outro lado, pessoas e paisagens com as quais desejam dialogar. O *experimento*, da forma fílmica e dos encontros, é central aqui. A ficção, por outro lado, refletiu o problemático encontro das personagens com o corpo social, como em *Os Monstros*, do coletivo cearense Alumbramento e ambientado em Fortaleza, em que jovens artistas são rejeitados continuamente pelo corpo social, de tonalidade consumista e entregue ao mercado de bens culturais; *Meu Nome é Dindi*, de Bruno Safadi, cuja ação se passa num bairro popular do Rio de Janeiro em plena remodelação urbana pela ação da especulação imobiliária e dos novos agentes do capitalismo;

*Ela Volta na Quinta*, de André Novais Oliveira, no qual o cotidiano de uma família negra de periferia serve como pretexto para encontrar personagens invisibilizados pelo cinema e mostrar a paisagem de Contagem, município suburbano de Minas Gerais.

A conciliação entre expressividade, inflação do eu e o lastro do real de diferentes localidades do Brasil gerou propostas estéticas que, de modo geral, se constroem pela estrutura de produção reduzida, mais leve e horizontalizada, cuja precariedade de meios se torna propulsor artístico; o desejo de espontaneidade pelo uso de equipamentos leves de vídeo e gravação de som; a preferência por atores não profissionais, incorporando suas vivências no interior das obras; a vaporização do drama baseado na fluidez das tramas e a desnaturalização das atuações; o tempo estendido e a importância visual do corpo. Denomino este cinema de «radicalismo acanhado», um inconformismo de formas acanhadas, vaporizadas, que demonstram uma dificuldade dos artistas em produzir formas agressivas para expressar este encontro problemático com a realidade. *O Lobo Atrás da Porta*, pelo contrário, tem formas bastante marcadas, drama forte, atores e atrizes profissionais construindo atuações técnicas no registro naturalista próprio de um cinema mais convencional. Além da grande estrutura de produção, visível na construção dos cenários, figurinos, no acabamento técnico da fotografia em captada em película e do som adequado a uma sala de multiplex acostumada a exibir *blockbusters* de ação estadunidenses de alta intensidade sonora.

Por sua vez, a formalização de Coimbra cria efeitos positivos no trabalho técnico, especialmente a teatralização do espaço cinematográfico, negando as potências do ambiente que o filme propõe visitar desde o início. Desde o prólogo, formado por quatro planos de ambientação, o vazio humano se impõe. Pouco ou nada se vê da vida local, da existência comunitária que a história alude em diversos minutos e das condições materiais que envolvem as personagens. Nesse sentido, o tratamento dado ao espaço interno, como palco teatral, contamina os exteriores, tornados também espaço de ambientação separado das figuras que habitam o lugar. Essa distância marca o engessamento de *O Lobo Atrás da Porta* em relação ao cinema autoral de seu tempo quanto ao lastro do real.

O subúrbio do Rio de Janeiro construído na obra é esmaecido pela formalização rígida do drama, fazendo do real um cenário apagado cuja atenção é completamente desnecessária. A escolha por um elenco predominantemente de rostos conhecidos por seus trabalhos na televisão mostra com força esse ruído. São todos atores e atrizes brancos tentando incorporar modos de fala e trejeitos de indivíduos periféricos, quando é notório que as periferias e subúrbios brasileiros são primordialmente habitados por sujeitos negros e mestiçados. Tanto o plano político e social quanto a sociabilidade desse lugar específico são nublados pelo drama psicológico. Por vezes literalmente: a figura próxima da câmera em foco curto e o fundo completamente desfocado. Sob esse viés, *O Lobo Atrás da Porta* esconde sua convencionalidade em pele formalista, seguindo o principal preceito da narrativa hollywoodiana: a força do indivíduo sobre o coletivo em um drama psicologizante forte, teleológico.

Apesar de arriscar-se na narrativa em múltiplos pontos de vista, no plano-sequência e na performance dos atores para criar um retrato sórdido da vida no Brasil contemporâneo, em que o lado perverso da psicologia das personagens emerge, os elementos convencionais limitam *O Lobo Atrás da Porta*. Esse caráter reduz o desejo de encontrar a realidade do subúrbio carioca a uma trama psicológica que nega elementos sociais e políticos das vidas periféricas que a obra coloca no centro. Opta pela filmagem de estilo incorporado do teatro, reduzindo o mundo exterior ao estúdio com atores reconhecidos, na contramão do melhor que o cinema brasileiro autoral fez à época. Produz-se, por fim, a contradição definitiva do filme médio: ser demasiado engessado para uma obra autoral e não cumprir todas as expectativas comerciais por um excesso de estilo.

## BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, V. P. (1976). *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- ARTHUSO, R. (2016). *Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado). PPGMPA-ECA-USP.
- BERNARDET, J. C. (2003). *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ; GALVÃO, M. R. (1983). *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- CANDIDO, A. (org.) (2009). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- COUTO, J. G. (2014). «Como nascem os monstros». *Blog IMS*. <<https://blogdoims.com.br/como-nascem-os-monstros/>> (em linha. acesso em 4-11-2019).
- EDUARDO, C. (2018). «Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016)», in: SCHWARZMAN, S., RAMOS, F. P. (orgs.) (2018). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, v. 2.
- FERNANDEZ, A. A. (2014). «'O Lobo Atrás da Porta' prende o público em ciranda de segredos». *Folha de S. Paulo*. 08-VI-2014.
- GARRETT, A. (2013). «O Lobo Atrás da Porta, de Fernando Coimbra». *Cinefestivais*. <<http://cinefestivais.com.br/criticas/critica-o-lobo-atras-da-porta/>> (em linha. acesso em 4-11-2019).
- «MONSTRUOSO: criança de 4 anos é raptada e assassinada na Penha». *Última Hora*. 1-VII-1960. <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&PagFis=60922>> (em linha. acesso em 4 de outubro de 2019).
- MUSSE, R. (2009). «O cinema brasileiro dos anos 90», in: mendes, A (org.). *Encontros: Ismail Xavier*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- ORICCHIO, L. Z. (2014). «A principal estreia é o impactante 'Riocorrente', mas há também Fellini visto por Scola, 'O Lobo Atrás da Porta' e outros». *Blog Estadão*. <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/a-principal-estrela-e-o-impactante-riocorrente-mas-ha-tambem-fellini-visto-por-scola-o-lobo-atras-da-porta-e-outros/>> (em linha. acesso em 4-11-2019).
- TOMAZZONI, M. (2010). «Filme médio e classe C devem garantir cinema brasileiro em 2011». *Último Segundo*. <<https://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/filmes-medios-e-classe-c-devem-garantir-cinema-brasileiro-em-2011/n1237901444437.html>> (em linha. acesso em 5-11-2019).
- VÁRIOS. (2016). *100 melhores filmes brasileiros*. Belo Horizonte: Letramento. XAVIER, I. (2007). *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.

## FILMOGRAFIA

- ALMEIDA, G. A. (2017). *O animal cordial*. Brasil: RT Features.
- ANDRADE, J. B. (1978). *Wilsinho Galiléia*. Brasil: Raíz Produções/TV Globo.
- ARAÚJO, I. L. (2007). *Sábado à noite*. Brasil: Alumbramento.
- BABENCO, H. (1976). *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. Brasil: H. B. Filmes /Embrafilme.
- BARRETO, L. (1953). *O cangaceiro*. Brasil: Vera Cruz.
- BODANZKY, L. (2010). *As melhores coisas do mundo*. Brasil: Buriti Filmes/Casa Redonda/Gullane/Riofilme/Warner Bros.
- . (2017). *Como nossos pais*. Brasil: Buriti Filmes / Globo Filmes / Gullane / Petrobrás.
- BRESSANE, J. (1969). *O anjo nasceu*. Brasil: Júlio Bressane / Embrafilme.
- CAMPOLINA, C. (2009). *Notas flanantes*. Brasil: Teia.
- CELI, A. (1950). *Caiçara*. Brasil: Vera Cruz.
- COIMBRA, F. (2013). *O lobo atrás da porta*. Brasil: Gullane/TC Filmes/CaBra Filmes/Pela Madrugada.
- . (2007). *Trópico das cabras*. Brasil: CaBra Filmes.
- ENDSLEIGH, R. (1965). *Crime de amor*. Brasil: Lina Filmes Ltda.
- FARIAS, R. (1962). *Assalto ao trem pagador*. Brasil: Herbert Richers/R. F. Farias.
- HAMBURGER, C. (2006). *O ano em que meus pais saíram de férias*. Brasil: Gullane/Caos Produções Cinematográficas/Miravista/Globo Filmes.
- KUROSAWA, A. (1950). *Rashomon*. Japão: Daiei Film.
- LIMA JR., W. (1978). *A lira do delírio*. Brasil: Walter Lima Jr./Embrafilme/R. F. Farias.
- LUND, K., MEIRELLES, F. (2002). *Cidade de Deus*. Brasil: O2 Filmes/Globo Filmes.
- MELLO, S. (2011). *O palhaço*. Brasil: Bananeira Filmes/Globo Filmes/Mondo Cane Filmes.
- MUYLAERT, A. (2015). *Que horas ela volta?*. Brasil: Gullane/Africa Filmes/Globo Filmes.
- OLIVEIRA, A. N. (2014). *Ela volta na quinta*. Brasil: Filmes de Plástico.
- PADILHA, J. (2010). *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro*. Brasil: Globo Filmes/Feijão Filmes/Riofilme/Zazen Produções.
- PARENTE, G., PRETTI, L., DIOGENES, P., PRETTI, R. (2011). *Os monstros*. Brasil: Alumbramento.
- PAULO, M. (2011). *Assalto ao banco central*. Brasil: Total Entertainment/Fox/Globo Filmes/Telecine.
- PEDROSO, M. (2009). *Pacífic*. Brasil: Símio Filmes.
- PERSON, L. S. (1967). *O caso dos irmãos Naves*. Brasil: MC/Lauper Filmes.
- PHOTO-CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA (1908). *Os estranguladores*. Brasil: Photo-Cinematografia Brasileira.
- REZENDE, S. (2009). *Salve geral*. Brasil: Toscana Filmes/Globo Filmes.
- SAFADI, B. (2007). *Meu nome é Dindi*. Brasil: TB Produções/Apema Filmes/Link Digital.
- SARACENI, P. C. (1962). *Porto das caixas*. Brasil: Equipe/Imago.
- SGANZERLA, R. (1968). *O bandido da luz vermelha*. Brasil: Urânio.

# ARQUITETURA DO PODER, DA OPRESSÃO, DA TRANSGRESSÃO E DO ACOLHIMENTO: UMA LEITURA DE *QUE HORAS ELA VOLTA?* DE ANNA MUylaERT

JOSMAR DE OLIVEIRA REYES  
*Unisinos*

## RESUMO

Anna Muylaert propõe em *Que horas ela volta?* (2015) um filme feminino, feminista e sociocultural. Feminino, por ser realizado por uma mulher e protagoniza por personagens femininas. Feminista, pois a personagem Jéssica irrompe na narrativa para quebrar paradigmas sociais e machistas impostos na sociedade. E sociocultural, por descrever o contraste de comportamento dos diferentes segmentos da sociedade. Abordaremos aqui estas três visões, resgatando aspectos arquitetônicos que denotam a luta de classes sociais, através do poder, da opressão, da transgressão e do acolhimento. Propomos uma leitura que leva em conta a estrutura das residências e a relação que as personagens estabelecem com as diversas peças das casas: piscina, cozinha e quartos. Observaremos igualmente o contraste social e cultural entre ricos e pobres pelo viés das residências. Os lugares de passagem serão também ressaltados. Em última instância, através do conceito de lugar e não-lugar, construiremos a noção de afeto. Observa-se, assim, a maestria da cineasta na conduta da leitura sobre a realidade da mulher brasileira.

Palavras-chave: *Anna Muylaert, cinema brasileiro, realizadoras mulheres, arquitetura e cinema, análise filmica.*

## ABSTRACT

Anna Muylaert proposes in *The Second Mother* (2015) a feminine, feminist and sociocultural film. Feminine, for being directed by a woman and starring by female characters. Feminist, because the character Jessica breaks social and macho paradigms imposed by society. And sociocultural, for describing the contrast of behavior between different segments of society. We will propose this three visions, showing architectural aspects that denote the struggle of social classes,



through power, oppression, transgression and acceptance. We propose a reading that takes into account the structure of the residences and the relationship that the characters establish with the various parts of the houses: swimming pool, kitchen and bedrooms. We will also observe the social and cultural contrast between rich and poor concerning their houses. Through the concept of place and no-place, we will built the notion of affect. In fact, Anna Muylaert knows how to tell us the reality of Brazilian women.

Keywords: *Anna Muylaert, brazilian cinema, female filmmakers, architecture and cinema, film analysis.*

## 1. INTRODUÇÃO

*Que horas ela volta?* (2015), premiado no Festival de Berlim e no Festival de Sundance (Estados Unidos) e de grande repercussão nacional e internacional (aliás, até o momento o filme de maior impacto de público, crítica e midiático de Anna Muylaert), é um filme feminino, feminista e sociocultural. Primeiramente, por ser realizado por uma mulher: Anna Muylaert. A cineasta possui em seu currículo filmes premiados como *Durval Discos* (2002), prêmio de melhor filme e de melhor diretor no Festival de Gramado, *É proibido fumar* (2009), melhor filme e melhor atriz (Glória Pires) no Festival de Brasília, e o mais recente *Mãe só há uma* (2016), apresentado em Berlim. A cineasta explora temáticas urbanas (sobretudo paulistanas), mas ressaltando um certo desconforto em relação à urbanidade. Ela desponta com realizadora num universo tomado pelos homens.

O filme é feminino igualmente por ser protagonizado por personagens femininas. Ele é também feminista, pois a personagem Jéssica irrompe na narrativa para quebrar paradigmas sociais e machistas impostos na sociedade. É sociocultural, por descrever o contraste de comportamento dos diferentes segmentos da sociedade. Temos em *Que horas ela volta?* o retrato de mulheres bastante singulares. Em primeira instância, trata-se do perfil de duas mães ausentes cujos filhos perguntam: *Que horas ela volta?* (a mãe). Na primeira sequência do filme, que antecede os créditos que anunciam o título do filme, Fabinho (Michel Joelsas) faz essa pergunta para a empregada. Em uma das últimas sequências, é a vez da filha da empregada dizer para a mãe que sempre se fazia esta pergunta. No entanto, trata-se de circunstâncias completamente opostas da ausência. Val (Regina Casé), a empregada nordestina, como milhares de mulheres, vem para São Paulo em busca de trabalho e dinheiro para poder enviar para Pernambuco, onde mora sua filha Jéssica (Camila Márdila), criada por alguém que não saberemos exatamente de quem se trata. Por outro lado, Bárbara (Karine Teles), a mãe de Fabinho, é uma mulher extremamente burguesa que está/é ausente, pois tem uma agenda de atividades repleta. Não se sabe exatamente o que faz, mas percebe-se que tem uma vida fútil. Temos, portanto, duas realidades sociais distintas, mas que se assemelham pelo *modus operandi* da relação mãe-filho. O filme gira em torno destas três mulheres, Val (a empregada) e sua filha Jéssica que vem para São Paulo para prestar vestibular na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e, em segundo plano, Bárbara. Mãe e filha não se veem há mais de

dez anos. Importante ressaltar o fato de se tratar de uma migrante nordestina mulher. Jéssica, mais do que sua mãe, vem para quebrar dois paradigmas. Ela é uma mulher com aspirações fora da realidade. Ela faz parte de uma geração que teve acesso aos estudos. Possui capacidade intelectual que permite transgredir a realidade vigente. Ela se impõe como alguém que não herdou os valores de classe da mãe. Por isso, apontamos para o caráter feminista da narrativa. Trata-se de uma luta feminina, em um universo contrário a esta ascensão. Curiosamente, o contraste e a evidência da mudança de paradigma acontecem na disputa indireta entre a filha da doméstica e o filho dos burgueses. Anna Muylaert quis evidenciar a possibilidade de mudança radical no contraste do sucesso por mérito entre as duas personagens. Jéssica, a filha da doméstica, passará no vestibular concorrido enquanto que o filho da burguesia, que tem todas as chances de ser bem-sucedido, não passará. O filme apresenta como protagonista uma mulher que sai de Pernambuco, assim como muitas mulheres nordestinas que deixam suas famílias, e muitas vezes inclusive filhos pequenos, para migrarem em direção ao sul. Além disso, é importante destacar que o filme coloca esta mulher nordestina e doméstica no papel de protagonista, o que faz uma grande diferença. O filme muda o eixo das narrativas hegemônicas que representam trabalhadores domésticos em papéis secundários, às vezes sem fala ou como figurantes. O ponto de vista do filme é todo da cozinha, da área de serviço ou do quarto dos fundos.

Os dois homens da narrativa gravitam em torno destas mulheres potentes: Fabinho, filho de Bárbara, e seu pai José Carlos (Lourenço Mutarelli), que não trabalha e que tem o hábito de se acordar às 11 horas. Ele é um homem passivo, patético e frágil, subjugado pela mulher. Sendo um homem «de casa», poderia ajudar nas tarefas domésticas, mas não o faz. No entanto, é graças a ele que a família possui este *status* burguês devido aos recursos de uma herança. Há, portanto, no filme uma inversão de protagonismo de gênero na classe dominante.

O filme retrata igualmente dois perfis de filhos. Jéssica é a batalhadora, irrequieta, inconformada e transgressora, vista pela mãe como arrogante e metida, pois coloca em xeque os comportamentos de sua mãe e as relações empregador/empregado. Já Fabinho é o típico menino mimado de classe média alta, cujas vontades são todas realizadas sem fazer o menor esforço e sem ter a menor consciência social. Acaba sendo preconceituoso inconscientemente quando ressalta o fato de mãe e filha terem o mesmo sotaque. Fabinho dirá: *Ela fala que nem a Val*. Trata-se de uma maneira de determinar a distinção social entre eles. De um lado, temos Fabinho e sua família. Do outro lado, Val e sua filha. No entanto, ele encontrará reconforto em Val que acaba agindo e o protegendo como uma segunda mãe (o filme, aliás, se chama *A Segunda Mãe* na França e em países de língua inglesa). Percebemos, em suma, ao longo da narrativa que há uma ausência dupla das figuras maternas.

Dentro da perspectiva de leitura proposta pelo filme, sendo feminino, feminista e abordando uma realidade sociocultural, notamos como se configuram estas abordagens no filme em relação à ocupação dos espaços. A narrativa gravita em torno da casa bur-

guesa onde Val trabalha. Em uma espécie de *huis clos* (uma narrativa encerrada entre quadro paredes), a maioria do filme se passa no interior da residência, denotando uma clausura. Val raramente deixará a residência para circular pela cidade. Veremos, ao longo do filme, apenas três situações em que a personagem abandonará a casa dos patrões: a primeira, absolutamente voluntária, quando sairá para se divertir com uma amiga, a segunda, circunstancial, quando irá ao aeroporto buscar a filha e a terceira, para procurar uma casa para morar com a filha. Dentro da própria mansão, o espaço de circulação de Val é restrito aos seus espaços de trabalho essencialmente: quarto dos fundos, cozinha e área de serviço. As outras peças da casa só serão ocupadas, temporariamente, para a realização de tarefas, já que se trata dos lugares de convívio da família burguesa. Jéssica, a filha, virá para perturbar este sistema de circulação pela casa, alterando o regime de portas abertas e fechadas. Nossa proposta, portanto, ao longo deste capítulo, é descrever e perceber a construção, ou melhor, a reconstrução dos espaços de circulação residencial como metáfora da transformação sociocultural.

## 2. ARQUITETURAS DA SOCIEDADE

Não é por acaso que Jéssica, a nordestina, filha da empregada, quer fazer arquitetura. Em determinado momento da narrativa fílmica, Jéssica diz para Carlos: *A arquitetura pode mudar a sociedade*. A metáfora da arquitetura norteia a narrativa de Anna Muylaert: o contraste das residências, a imponência da casa, a busca da nova casa, a piscina, a cozinha, os quartos (sobretudo o quarto de empregada), a planta da casa, o Copan, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e a própria cidade de São Paulo, a selva de pedra, pouco vista, mas muito falada. No momento em que visita o Copan (prédio projeto por Niemeyer), Jéssica diz a Carlos: *São Paulo é um infinito de prédios, mas se o homem desaparecer do planeta, em cem anos São Paulo vira floresta novamente*. No filme, a luta por espaços e oportunidades se dá com a chegada de Jéssica que contesta a dominação sofrida pela mãe. Jéssica questiona a mãe desde o primeiro contato, no ônibus, sobre o lugar onde mora. Ela acha que sua mãe tem sua própria casa e se surpreende quando Val diz que ela mora na casa dos patrões. Ela diz, irritada: *Tu «mora» no quartinho dos fundos da casa deles*. E complementa, dizendo: *Tu estás me levando para a casa dos outros*. Ela se rebela desde o primeiro momento contra situações de humilhação, exploração e a falta de privacidade que sua mãe sofre no dia a dia e pelas quais já imagina que terá que passar, ou seja, regras invisíveis que limitam a liberdade.

### 2.1. A PISCINA

A piscina, por excelência, é o símbolo de *status* social. Possuir uma piscina em casa, mais do que poder se refrescar, é sinônimo de poder econômico, assim como residir em uma mansão com um número infindável de cômodos «desnecessários». A piscina tem sido o centro de narrativas filmes como *Swimming pool* de François Ozon (2003) ou ainda *La Piscine* de Jacques Deray (1969), o vocábulo já aparecendo no título do

filme. A piscina, no filme de Anna Muylaert, pode talvez não ser tão notada. Afinal, o protagonismo é das personagens e suas desventuras. No entanto, na narrativa fílmica, a piscina é caracteristicamente fundada com uma personagem que ratifica este *status*. E ela representará um elemento fundamental na mudança de rumo da narrativa. Não por acaso, ela é a primeira a aparecer na película, em primeiro plano, já na primeira imagem, colocando as duas personagens em ação (Val e Fabinho) em segundo plano, ao longe. É ela igualmente que aparece na última sequência da mansão, quando Val pede demissão para sua patroa. E ela ocasionará a mudança de perspectiva na narrativa fílmica quando Jéssica será empurrada para dentro dela. O que se vê na primeira sequência do filme é uma imagem breve (em plano fixo) de uma piscina (Figura 1). Uma criança passa. Vê-se brinquedos na beira da piscina. Temos um apagamento da imagem com o aparecimento dos créditos anunciando Regina Casé. Volta-se à cena do filme, com o mesmo plano, agora com a personagem de Regina Casé com a criança junto à piscina. Ela incentiva a criança a entrar nela. Ele quer que ela entre, mas ela diz que não tem maiô. Curiosamente, este mesmo questionamento será feito pela filha Jéssica. Só que a resposta será outra: *Não posso entrar em algo que não me pertence*. E ela adverte a filha, repetindo o que costuma dizer: *E se te convidarem para entrar, diz que não tem maiô*. Logo após esta breve sequência, temos um apagamento/elipse onde aparece o nome da diretora Anna Muylaert. Voltamos para a piscina. Vê-se Val de costas. Ela fala por telefone com sua filha. A criança sai da piscina. Se aproxima dela e pergunta com quem ela está falando. Ela diz que é com sua filha. Ele quer saber onde está sua mãe e a que horas ela volta. Novo *fade out* e o título do filme aparece na tela: *Que horas ela volta?*



Figura 1. A piscina.

Fonte: Gullane Filmes.

A piscina volta a ser cenário quando Val passa pela piscina onde está Fabinho com amigos e a mãe se exercitando em uma esteira. Ela está toda arrumada, de salto alto, pois vai sair para encontrar uma amiga em um bar dançante.

Em seguida, ela reaparece no momento em que Jéssica chega na mansão e é apresentada à casa. Carlos a convida para ver a piscina. Vê-se as quatro personagens de costas:

Carlos, Fabinho, Jéssica, Val. Curioso perceber, do ponto de vista da enunciação, esta disposição cênica das personagens. Esta mesma atitude de contemplação da piscina já havia ocorrido na primeira sequência do filme com Val de costas (para os espectadores) e contemplando a piscina em sua grandiosidade.

Como dito acima, outra situação de extrema importância no desenrolar da narrativa fílmica ocorrerá no entorno da piscina: a conversa entre Val e Jéssica na beira da piscina a respeito do acidente de Bárbara (Figura 2). Jéssica chega a perguntar se Val já entrou na piscina, e Val responde que não entrou porque a piscina é dos outros.

Jéssica molha os pés como em um ensaio de alguém que quer se jogar nela. Fabinho chega com um amigo e se joga. Em seguida, ela é empurrada para dentro da mesma pelo próprio Fabinho. Eles se divertem jogando bola. Importante perceber que a quebra de paradigma comportamental é estabelecida por um integrante da família: Fabinho. Em mais de uma vez, o desejo de Jéssica de transgredir o imposto socio-culturalmente é quebrado pelo integrante da classe superior. Barbará, percebendo o ocorrido, repreende seu filho, dizendo: brincadeira idiota. Tira ela daí. Val, curiosamente, se submete ao paradigma da submissão social, compactua com a patroa, repreendendo a filha.



Figura 2. Jéssica entra na piscina.

*Fonte:* Gullane Filmes.

Haverá uma nova sequência na beira da piscina, durante a noite, demonstrando a cumplicidade entre os dois jovens Fabinho e Jéssica. A piscina está quase vazia, pois Bárbara pediu que fosse esvaziada após o incidente com Jéssica. Antes da chegada de Fabinho, percebe-se Jéssica falando ao celular com alguém e pergunta como «ele» está. Percebe-se alguém que no interior da casa (em segundo plano). É Fabiano que vem ao encontro de Jéssica. Eles fumam um cigarro de maconha. Jéssica questiona por que mandaram esvaziar a piscina. Fabiano responde ingenuamente que sua mãe viu um rato e que se pode pegar uma doença. Jéssica espertamente pergunta para Fabinho se ele acha que ela é um rato. Impossível não pensar neste momento na canção de Cazuza, *O tempo não para* onde ele diz que a piscina está cheia de ratos (a letra diz entre outras coisas: *te*

*chamam de ladrão, de bicha, maconheiro, transformam um país inteiro num puteiro, pois assim se ganha mais dinheiro*). Coincidentemente trata-se de uma canção de contestação social e política. A sequência acaba com a chuva caindo e que os obriga a entrar para dentro de casa. A câmera se desloca para a piscina.

Após saber que a filha passou no vestibular, Val vai até a beira da piscina. E com coragem entra pela primeira vez na piscina quase vazia depois de tantos anos morando na residência. Escuta-se o barulho da água. Ela liga para a filha para dizer que está muito orgulhosa dela e que está dentro da piscina. A piscina neste momento se legitima como espaço de transgressão da norma social vigente. A mãe aprendeu a lição da filha de que a realidade se constrói e não é imposta como Val pretendia ao dizer: *A gente nasce sabendo que as coisas são assim*. Val, feliz e orgulhosa pela filha ter passado no vestibular, entra na piscina quase num gesto de cumplicidade. É um resgate, uma aproximação na relação entre mãe e filha, perdida ao longo de tantos anos de separação física.

A última sequência na mansão se passa na beira da piscina com Val pedindo demissão para Bárbara, justificando que precisa ficar com a filha (nesta sequência Fabinho já foi para a Austrália). Cena «harmoniosa» com a piscina já cheia e a patroa muito bem vestida.

É fundamental, portanto, perceber a importância da piscina no desenrolar da narrativa. Percebe-se a evolução da personagem Val em sua relação dialética com a piscina. Ela passou sempre à margem dela, acompanhando Fabinho em suas brincadeiras. Só pode entrar nela graças ao paradigma quebrado pela filha. Ela funciona como uma tomada de consciência dentro de uma perspectiva dialógica (Bakhtin, 2013). Uma libertação e uma compreensão de seu estar no mundo. Ela se «livrará» e tomará a decisão segura de não pertencer mais a esta submissão justamente tendo a piscina como cenário perante a patroa. E curiosamente trata-se do primeiro e último plano da mansão. Há a quebra e o contraste abrupto de mudança espacial entre a piscina luxuosa e a casa humilde na próxima sequência, novo, ou melhor, único lar de Val junto com sua filha.

## 2.2. A COZINHA

Enquanto que a piscina é um espaço «livre», a céu aberto, a cozinha é, por excelência, um espaço de confinamento. É um espaço de passagem para os habitantes de uma residência, porém um espaço de trabalho e, portanto, enclausurante para uma cozinheira. Muitas vezes, e é o caso do filme, é um espaço de confissões, de exteriorização de afetos ou/e de desafetos. Numa casa burguesa, o que se verá igualmente no filme, é o território limítrofe de circulação dos habitantes. É por excelência o espaço dos serviços. Bárbara dirá para Val, no momento que se desentende com Jéssica que esta pode circular a partir da cozinha.

Logo após o prólogo, em que se vê Val e Fabinho na piscina, temos uma passagem do tempo. Agora a criança já é um adolescente (Fabinho) e o cachorro também cresceu. Não por acaso a primeira sequência do filme se passa na cozinha com a empregada

servindo o café da manhã. Esta sequência reforça o sentido de intimidade entre Val e Fabinho. Este conta a Val seus interesses amorosos.

Na próxima sequência, seremos «apresentados» ao casal de patrões e demais serviçais da casa. Anna Muylaert utilizará do mesmo procedimento fílmico de apresentação do casal, separadamente, e distinto para apresentar os serviçais. Enquanto os patrões serão vistos na sala de jantar a partir da cozinha (em câmera fixa, como se alguém estivesse espiando), através da porta, os serviçais serão vistos no interior da mesma, conversando. Na primeira cena, veremos emoldurado pela porta que dá acesso à sala de jantar, o pai ao fundo. Val vai ao seu encontro para recolher o prato e pergunta se ele quer algo. Ele pede um guaraná. Ela retorna à sala de jantar e serve o guaraná e pergunta se ele tomou o remédio. Em seguida, vemos quatro serviçais. Os dois homens sentados à mesa e as duas mulheres em pé, uma delas é Val. Eles estão almoçando. Isto já denota o machismo, mesmo entre os serviçais, pois as mulheres permanecem em pé e os homens são servidos. Logo após, aparece a mãe (mesmo plano de apresentação do pai). A cozinha em primeiro plano e a mãe no fundo, na sala de jantar. Pede um sorvete. Ela é emoldurada pela porta, no mesmo assento do marido na cena anterior. Vê-se que ela conversa com o filho e o marido, sem que eles apareçam na imagem. Val, como na sequência anterior, circula de uma peça à outra. Val, na cozinha, escuta a conversa da família sobre o consumo de maconha. A mãe vem à cozinha e joga no lixo a maconha. Fabinho vem na cozinha e resgata o pacote do lixo por indicação de Val. Ela o guarda dentro de uma caixa após Fabinho lhe entregar. Trata-se de mais uma ação que denota a cumplicidade entre Val e Fabinho.

É importante observar, nestas duas figuras simétricas acima (Figura 3 e Figura 4), o olhar de invisibilidade dos patrões para Val. Percebe-se igualmente o contraste de luz, já que na primeira imagem, trata-se de um almoço e, na outra, de um jantar. Nota-se igualmente a inversão de paradigma: o homem ocupa a cabeceira da mesa no horário diurno (do almoço), o que denota seu estado de desocupação empregatícia, quando a expectativa, ou melhor, a doxa é ver o homem na cabeceira no momento em que a família está reunida à noite durante o jantar. Isto corrobora para o entendimento do poder feminino neste microcosmo.

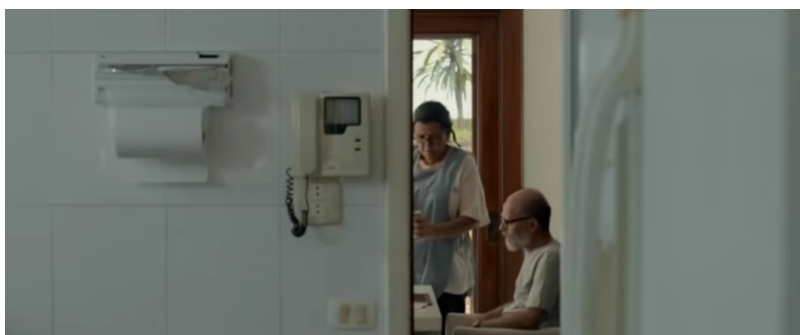


Figura 3. Almoço: Val e Carlos.

Fonte: Gullane Filmes.



Figura 4. Jantar: Val e Bárbara.

Fonte: Gullane Filmes.

Na próxima sequência em que a cozinha aparece, temos um plano fechado com a pia cheia de louça. Val é impedida de lavar a louça, pois sua patroa está dando uma entrevista. Val dá um presente de aniversário, mas percebe-se a pouca importância que a patroa dá para a empregada. Esta inclusive quer conversar com ela, mas a conversa é interrompida por um telefonema atendido por Bárbara. Logo após a patroa desligar o telefone, Val fala de Jéssica, sua filha, mas a patroa não se lembra de quem é Jéssica. Ela pede autorização para a filha ficar com ela. A patroa responde: *Você é praticamente da família. Há quanto tempo vocês não se veem?* Val responde: *Há mais de dez anos.* Bárbara sai da cozinha e Val monta o conjunto de xícaras de café que acabou de apresentar a patroa.

Na sequência seguinte, temos uma festa na mansão. No momento em que Val vai servir o café, ela pega o conjunto do presente e se dirige à sala, fechando a porta da cozinha. Logo em seguida, a porta é reaberta. Val e Bárbara entram na cozinha e a patroa pede que ela use um outro conjunto de xícaras. Bárbara sai e fecha a porta, deixando Val falando consigo mesma. Novamente, podemos pensar em uma situação em que a câmera se encontra com o olhar de Val. A cozinha é seu domínio. A câmera não abandona o seu lugar. Esta câmera é posicionada constantemente no mesmo lugar, sempre em direção à porta (como nas duas imagens acima). Nesta sequência, estamos em focalização externa (Gaudreault, Jost, 2009), pois sabemos menos do que as personagens por não acompanharmos todo o desenrolar da ação (aquilo o que aconteceu atrás da porta fechada). No entanto, temos o pleno entendimento da situação de preconceito e subjugação da patroa em relação à empregada, entendendo que o presente dado por Val é inadequado para a situação, por não ser «chique».

No primeiro café da manhã após a chegada de Jéssica na mansão, curiosamente há uma inversão de papéis, pois é Bárbara que preparará o café para Jéssica. Ela está sentada à mesa e Bárbara em pé. Percebe-se que Jéssica não se intimida com a situação. No entanto, percebe-se igualmente o descontentamento de Bárbara em servi-la e que o faz por constrangimento em não a deixar sem alimentação. Val se atrasa e se desculpa junto à patroa. Ao deixar a cozinha, Bárbara sarcasticamente pergunta para Jéssica se a geleia



importada é boa. Val percebe o recado e recrimina a filha por quebrar as regras, apesar de Jéssica dizer que foi a própria patroa que se ofereceu em servir o café da manhã. Val aproveita a situação para perguntar à filha quando ela começará a chamá-la de mãe. A sequência acaba com a chegada de Fabinho na cozinha. Ele havia dormido no quarto de Val. Ele ocupa a mesma cadeira que Jéssica, que acaba de sair da cozinha.

Na próxima sequência na cozinha, Jéssica está estudando enquanto a mãe e a outra empregada conversam. Esta última pergunta se Jéssica não vai ajudar a mãe. Ela se dispõe a ajudar, porém Val diz que não é necessário. Carlos entra na cozinha e pergunta para Jéssica se ela não quer conhecer seu ateliê.

Em seguida, na próxima vez em que a cozinha aparece, temos uma situação bastante singular. Jéssica e Carlos almoçam na sala de jantar. Val e a outra empregada tentam escutar, atrás da porta fechada, o que eles falam. Esta sequência é um misto das sequências anteriores. A câmera está posicionada, como de praxe, de frente para a porta que dá acesso à sala de jantar. Val abre a porta quando é chamada por Carlos. Vê-se ele emoldurado pela porta. Cada vez que Val retorna à cozinha ela fecha a porta. Vê-se igualmente o seu constrangimento ao servir à filha e vê-la sentada com o patrão. E sobretudo de ter de servir uma comida que é reservada aos patrões, como o sorvete de Fabinho. A câmera abandona a cozinha para mostrar as três personagens na sala de jantar e acentuar a situação «humilhante» de Val servindo a filha como se pertencesse à família burguesa.

Logo em seguida, temos uma nova situação na cozinha. Jéssica mostra a planta arquitetônica da mansão para Val quando é chamada por Carlos. Temos novamente a câmera posicionada no mesmo lugar e, através da porta, vê-se Carlos que conversa com Fabinho, sem que se veja este último. Percebe-se o olhar de Carlos em direção de Jéssica.

A próxima sequência, antepenúltima na cozinha da mansão, mostra Jéssica sentada à mesa. Carlos se aproxima para perguntar se ela quer casar com ele. O constrangimento é tão grande que ele acaba dizendo que é uma brincadeira.

A penúltima sequência da cozinha ressoa com a situação da piscina na guerra travada entre Bárbara e Jéssica. Ela começa com Jéssica e Val. Esta última se retira para levar a cachorra para o pátio. Jéssica comete a atitude transgressora de tomar o sorvete importado de Fabinho. É quando Bárbara entra e diz com um olhar de reprovação que Fabinho fica agora sem seu sorvete. Val entra na peça e recrimina sua filha pelo ato. Esta se retira da cozinha e Bárbara sai igualmente, dizendo para Val que sua filha permaneça além da cozinha e não circule pela casa.

Na última breve sequência na cozinha da mansão, no dia do vestibular, toda a família está reunida para o café da manhã. Val está desolado, pois Jéssica havia abandonado a casa, revoltada pelo tratamento de Bárbara em relação a ela. Val permanece silenciosa e invisível para todos enquanto conversam entre si.

A última sequência do filme se passa, desta vez, na cozinha da nova casa, humilde, que será o lar de Val e Jéssica. Observa-se a inversão de atitude e a harmonia da vida familiar. Desta vez, Jéssica preparará o café para sua mãe, enquanto esta permanecerá

sentada. Percebe-se uma atitude de pertencimento ao espaço ocupado. O café será servido nas xícaras que Bárbara menosprezou. Finalmente, nesta sequência, Jéssica chamará Val de mãe.

Pelo que podemos observar ao longo desta descrição de todas as sequências em que a cozinha aparece na narrativa fílmica, ela é onipresente. Isto se justifica por se tratar do espaço emblemático de trabalho de Val. Ela é evidentemente importante no desenrolar da narrativa, porém tem um efeito dramático inferior à piscina, onde eventos que mudarão o filme ocorrem. É importante igualmente ressaltar o contraste entre a abordagem das duas cozinhas da narrativa: a da patroa e o da empregada. A cozinha burguesa é constantemente apresentada como espaço de clausura e de separação, afastamento humano e que evidencia a distinção de classes sociais. É muito significativo a narrativa fílmica encerrar justamente em uma cozinha, mas, desta vez, uma cozinha de pertencimento, de afeto, dentro da perspectiva proposta por Bachelard (1993), quando ele fala em ninho de acolhimento.

### 2.3. OS QUARTOS

Temos no filme de Anna Muylaert uma complexificação do espaço do quarto. Vários quartos compõe a arquitetura do poder, da opressão e da transgressão. Esta peça tão significativa da vida cotidiana representará, como a piscina e a cozinha, o emblema da distinção de classes sociais. Numa das primeiras sequências do filme, vê-se Val andando por um corredor imenso onde temos várias portas que dão acesso aos quartos da mansão. Tem-se a impressão de que parece o corredor de um hotel de luxo. Não se verá logo o interior dos quartos. Val bate na porta do quarto de Fabinho para chamá-lo. Numa sequência logo em seguida, ela adentra o quarto para limpá-lo. Trata-se do primeiro quarto a ser mostrado, mesmo que rapidamente, com o computador e o banheiro conjugado.

Logo em seguida, somos apresentados ao quarto de Val. Percebe-se pelo uso de planos fechados que se trata de um espaço exíguo. Vê-se um ventilador, muitas caixas amontoadas e a cama. Ela olha televisão. Jéssica telefona, anunciando que virá a São Paulo para fazer vestibular. Vemos Val através de uma grade a partir da janela como se fosse uma prisão. Percebemos, em contraste com a apresentação dos outros quartos, do ponto de vista enunciativo (Gaudreault, Jost, 2009), que, como que casando com o olhar e a realidade de Val, esta não tem acesso aos demais quartos (assim como nós espectadores). No entanto, assim como estamos sempre acompanhando Val em focalização interna (Gaudreault, Jost, 2009), temos acesso a seus espaços de circulação. Não por acaso, conheceremos detalhadamente os demais quartos quando a casa será mostrada a Jéssica. Nota-se assim a maneira como é feita a circulação dentro da casa e o regime das portas abertas ou fechadas.

Conheceremos os cinco quartos da mansão, na sequência: o quarto de Fabinho, o de Val, o de Carlos (que não dorme com a esposa), o quarto de hóspedes e o de Bárbara. Antes de conhecermos os demais quartos, veremos novamente o quarto de Val quando

Jéssica chega na residência. Aí teremos uma apresentação mais detalhada do espaço. Jéssica evidentemente começará a conhecer a mansão pelo quarto da mãe, o único espaço que «pertence» a elas naquela residência. Val mostra o quarto. Percebe-se o descontentamento de Jéssica, que já havia achado estranho a mãe morar na casa dos patrões e não ter sua própria casa enquanto faziam o percurso do aeroporto até a mansão de ônibus. Val mostra o colchão onde Jéssica irá dormir. Ela o tira de debaixo da cama. Jéssica pergunta se ele vai caber no quarto. Isto nos demonstra que ela acha o espaço pequeno demais. Val mostra os objetos do quarto, tentando valorizá-los. Objetos que estão empilhados no quarto por falta de espaço. Faz questão de dizer para a filha que estes objetos foram comprados para a casa em que irão morar. Jéssica continua a demonstrar cara de descontentamento. É curioso perceber esta percepção de Jéssica, haja vista ser pobre e possivelmente viver em um lugar humilde. No entanto, o que ressalta aos olhos dela é o fato de a mãe não possuir seu próprio espaço. A preocupação inicial de Jéssica ao ver o quarto é saber onde vai estudar. Este questionamento não é banal, já que estudar não faz parte do universo desta classe social, em busca, em primeira instância, de maneiras financeiras para sobreviver. Ela terá um momento sozinho no quarto quando Val sai para atender os patrões. Ela observa com olhar desolador os quatros cantos minúsculos do quarto e fecha a janela.

Jéssica é apresentada aos patrões de Val. Carlos se encarrega de mostrar a residência para ela, dentre as peças, evidentemente, se ressaltam a piscina e os quartos. Vemos as quatro personagens vindo pelo corredor, no escuro: Val, Jéssica, Fabinho e Carlos. Novamente, somos apresentados ao quarto de Fabinho, com a câmera posicionada do lado de fora, sem ter acesso ao mesmo, numa perspectiva excludente (como a personagem Val). Vemos, através da porta, Val, do lado de dentro, que mostra um retrato de Fabinho na Disney para Jéssica. Curiosa igualmente é a posição das personagens no quarto: Fabinho de frente para Jéssica com Val entre os dois. Um chama o outro de famoso. Infere-se que Val fala de um para o outro.

Em seguida, vemos novamente o corredor escuro. Jéssica incita a visita do quarto de hóspedes quando pergunta: *E aquela porta ali?* Carlos responde, dizendo que é o quarto de hóspedes. E pergunta se ela quer ver. Ele mesmo abre a porta. Contrariamente aos demais quartos, aqui a câmera é colocada no interior do quarto e vê-se as personagens adentrarem a peça. Pela primeira vez, pode-se perceber o semblante alegre de Jéssica. Trata-se de um quarto espaçoso, bem decorado, com uma cama grande e com uma grande poltrona. Jéssica diz: *Outra suíte!* Percebe-se assim que Jéssica, apesar de sua origem humilde, tem ciência da estrutura de uma casa burguesa. Ela toma a liberdade de sentar na cama. Isto constrange sua mãe. Ela se convida para ficar no quarto. Isto causa um novo constrangimento na mãe. Carlos confirma o desejo dela, apesar de Bárbara (mesmo dizendo que aceita) demonstrar descontentamento. Esta se retira do quarto e se tranca em seu quarto, batendo a porta. Percebe-se a contrariedade. A câmera se mantém no corredor e escuta-se a voz de Val, insistindo para que Jéssica fique em seu quarto. Jéssica reafirma o interesse em ficar neste quarto.

As três atitudes mais transgressoras de Jéssica estão relacionadas aos espaços emblemáticos da burguesia. Na verdade, dois espaços e uma atitude: ocupar o quarto de hóspedes, entrar na piscina e comer o sorvete de Fabinho. Em relação a este último, a primeira vez em que come o sorvete, ela se encontra em outro espaço emblemático da burguesia: a sala de jantar. Posteriormente, ela comerá o sorvete na cozinha, às escondidas, mas será descoberta por Bárbara, ou seja, Jéssica transgride, ocupando espaços que não «deveria» frequentar.

Em contraste com a sequência anterior, temos em seguida o retorno ao quarto de Val. A companhia recusada pela filha é preenchida pelo filho «posticho». Fabinho vem dormir no quarto com Val, na sua cama. Curioso perceber que Fabinho, apesar do conforto de seu quarto, vem para o quarto exíguo (com uma cama pequena) em busca de afeto. Isto demonstra o contraste de sentimentos entre os dois «filhos» de Val. Jéssica, numa atitude rebelde e de consciência de classe, recusa a dormir naquele quarto, apesar de se tratar de um único momento de total aproximação com sua mãe. Ela preferirá o conforto em detrimento do afeto. Val e Fabinho têm uma conversa séria sobre Jéssica. Val quer saber o que ele achou de Jéssica. Ele diz que a achou estranha, segura demais de si. Val acha que ela olha tudo como se fosse presidente da república, maneira de denotar sua percepção de arrogância em relação à filha.

Outra sequência pertinente no que diz respeito ao quarto de hóspedes ocupado por Jéssica é quando Val, junto com a outra empregada, tenta observar pela janela, do exterior, no jardim, o que Jéssica está fazendo. Elas fingem estar trabalhando, enquanto conversam. Elas comentam que a menina passou o dia trancada no quarto. Acham muito estranha esta atitude. Val não ousa interrompê-la. Esta sequência denota o distanciamento, a falta de diálogo e de intimidade entre elas. O contraste é maior quando se percebe a aproximação que Val tem com Fabinho. Logo em seguida, Val bate na porta, querendo limpar o quarto. Jéssica abre a porta e diz que não é necessário. Val acaba convencendo-a com a ajuda da outra empregada.

Veremos a esposa no seu quarto apenas quando sofre um acidente e que precisa ficar de repouso. Trata-se obviamente de um quarto espaçoso, bem decorado, como o quarto de hóspedes, com um quadro pendurado na cabeceira da cama. Este quarto possui uma sacada. Apenas em dois momentos veremos o casal juntos no quarto, a primeira vez quando a mulher sofre o acidente e a segunda vez quando o marido volta da ginástica na esteira e a mulher está na cama repousando. Vê-se também o casal na sacada do quarto, em momentos distintos, mas sempre no sentido de observação. E nas duas ocasiões, o objeto de observação é Jéssica. O quarto de Bárbara aparecerá uma terceira vez, quando esta pede a Val que Jéssica desocupe o quarto de hóspedes.

Há, em seguida, uma cena sintomática da clausura em que vive Val em seu quarto. A câmera é posicionada no pátio interno da mansão, onde fica o quarto de Val. Em um efeito de uma total *plongé* (posição vertical de cima para baixo) et *contra-plongé* (vertical de baixo para cima-em câmera subjetiva como se fosse Jéssica), percebe-se a exiguidade deste espaço, e conseqüentemente a falta de luminosidade que chega no quarto de Val.

Neste pátio interno habita o cachorro da casa. Esta cena para demonstrar clausura e humilhação (afinal o quarto de Val é ao lado da «casa» do cachorro) reverbera na próxima sequência, no quarto de Val, com Jéssica dizendo que sua mãe tem vida de cidadão de segunda classe. Val responde dizendo que Jéssica tem o rei na barriga. Assim como na sequência com Fabinho no quarto, a câmera está posicionada em *plongé* para denotar opressão, assim como a exiguidade de espaço. Novamente, vê-se o quarto de Val através das grades.

O quarto de Fabinho é visto do interior uma segunda vez quando Val vem consolá-lo por não ter passado no vestibular. Bárbara tenta abraçá-lo para consolar, mas ele se afasta. Bárbara diz: *A Val pode te abraçar e eu que sou sua mãe, não*. Fabinho responde: *A Val me acha inteligente. Você me acha burro*. Em seguida, Val irrompe no quarto avisando que Jéssica passou no vestibular.

Constata-se assim, através desta descrição, o que se dizia na introdução do subcapítulo: a maneira complexificada e argumentativa da função dos quartos na construção da narrativa. O contraste é evidente do ponto de vista imagético, mas também e, sobretudo, através do discurso de Jéssica, que ressalta a distinção social e ousa transgredir a norma vigente. Ela evidencia, enquanto discurso verbal (Barthes, 1978), a dialética da distinção social, para sua mãe, para as demais personagens e para nós, espectadores. E o mais surpreendente é que Jéssica não necessita fazer um discurso agressivo. Ela «choca» pelo simples fato de falar.

#### 2.4. A MANSÃO X A CASINHA DA FAVELA

Um filme que se pretende crítica sobre a realidade sociocultural expõe com maestria o contraste habitacional entre ricos e pobres. Isto é muito bem representado no filme de Anna Muylaert. A simulação do bem-estar do quarto de empregada evidencia as diferenças no interior da casa. A casa da favela pode ser um espaço quase tão exíguo como o quarto da empregada, mas ele denota liberdade, um verdadeiro lar como dirá Val no final do filme quando esta pede para a filha trazer o neto. Gaston Bachelard fala em imagens do espaço feliz (1993: 19). Mesmo quando ela é humilde, torna-se reconfortante. Ele denominará a imagem do ninho, quando trata da casa humana ideal que é tão acolhedora quanto o reduto dos animais (1993: 111). Um detalhe de pertencimento a este «ninho» acontece quando Val, ainda morando na mansão, traz uns potes e os veste com roupinha de crochê. É um detalhe singelo, mas significativo como sentido metafórico de felicidade.

Uma das sequências sintomáticas do não-pertencimento à mansão é quando acontece um coquetel. A câmera acompanha Val pelas costas como se fosse observadora, numa atitude de semi-subjetividade (Metz, 1991). Ela transita pelo salão para servir os convidados. Ninguém agradece como se ela fosse invisível. Só os jovens interagem com ela. Constata-se, portanto, que este espaço físico é alheio a Val, ou melhor, os outros a colocam no lugar do não-pertencimento. O lugar basicamente onde ela interage no fil-

me é a cozinha, onde conversa com os demais serviçais da mansão, com Fabinho e com Jéssica. As conversas na cozinha com a patroa giram em torno dos afazeres domésticos.

Jéssica representa a possível ruptura desta imobilidade entre ricos e pobres. Ela vem para São Paulo para fazer vestibular em uma das universidades de maior prestígio e em um curso de grande concorrência. Ela mesma tem consciência disso quando diz que acredita que a arquitetura seja um instrumento de mudança social. Ela conhece o que é uma planta arquitetônica, explica para sua mãe todas as peças da mansão, observando-a no papel. Este conhecimento de uma planta arquitetônica nos remete à complexificação intelectual através do signo, na perspectiva tanto de Peirce como de Saussure (Santaella, 2013), afinal a planta de uma casa não é a casa. Trata-se de uma projeção da casa. E apenas quem domina o código é capaz de entender. O domínio deste signo represente um possível trampolim para um outro *status*.

Jéssica tem consciência de classe e age no intuito de romper esta distinção/barreira ao se relacionar com os objetos e a própria casa pelo o que ela significa e vale e não na subserviência empregatícia. Sem jamais ter vindo a São Paulo, conhece o trabalho de Niemeyer e pede para visitar o Copan, Carlos observa o potencial da menina. Ele a faz visitar seu ateliê para explicar a criação de suas obras de arte. Ele mostra toda a mansão que ela observa com atenção. Carlos lhe proporcionará a visita da Faculdade de Arquitetura da USP, com seu filho. Carlos e Fabinho, contrariamente a Bárbara, talvez por rivalidade feminina, participam desta quebra de paradigmas naturalmente. Não apenas permitindo a integração de Jéssica em seus recintos, como ainda apresentando espaços de seu pertencimento. Neste sentido, o filme de Anna Muylaert aponta, de maneira esperançosa, para uma integração, aceitação e auxílio para a quebra de distinção social. Carlos, contrariando sua esposa, dirá a Jéssica que ela aja como se a casa fosse dela. Em um outro momento, Bárbara se revolta contra esta intromissão e dirá a Carlos que esta casa ainda é sua, apesar de ter dito, hipocritamente, quando Val foi buscar a filha no aeroporto que Jéssica se instalasse na sua casa, pois Val faz parte da família.

A casinha humilde representa a esperança, o sentido profundo de lar (Bachelard, 1993). Jéssica, mesmo valorizando e admirando a arquitetura burguesa, lutará incessantemente pela sua própria residência, desde que vê a mãe pela primeira vez. Ela chegará ao ponto de deixar a mansão debaixo de chuva para forçar sua mãe a mudar de atitude e abandonar a mansão. A nova casa será o resgate da família desintegrada pelas circunstâncias, o resgate de lembranças remotas. Trata-se de uma família que se reconstituirá com a chegada do neto. Na mansão, por outro lado, temos a família que se desintegra com a partida de Fabinho, além da partida de Val que fazia parte dela como se diz dos móveis e utensílios.

## 2.5. ESPAÇOS DE TRANSIÇÃO

O sentido de clausura e imobilidade é evidenciado pelas poucas ocasiões em que se verá as personagens circulando pela cidade. Val sairá apenas quatro vezes da mansão, an-

tes de se instalar em sua própria casa. Em uma única vez, irá se divertir em um bar com uma amiga. E na segunda vez em que sai é para buscar a filha no aeroporto. Veremos as duas realizando o trajeto entre o aeroporto e a mansão no ônibus. Ela «mostra» a cidade de São Paulo para sua filha através da janela do ônibus como se fosse um filme, ou ainda, como nestas excursões em que se vê os lugares apenas pela janela do transporte. Isso demonstra o seu não-pertencimento ao lugar. O agravante é que Val habita esta cidade há muitos anos. Na terceira ocasião, Vale e Jéssica irão procurar uma casa para morar na favela. Na quarta vez, Val está sendo conduzida no carro dos patrões para a sua residência. Observa-se seu olhar de alegria e satisfação.

Por outro lado, sua filha Jéssica terá um contato direto com a cidade desde sua chegada graças ao acolhimento de Carlos. É importante salientar, em termos de circulação, que Jéssica chega de avião a São Paulo. Isto quebra o paradigma recorrente de migração da geração de Val que certamente era terrestre, sobretudo de ônibus. Jéssica visitará o prédio Copan e o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, este último em companhia de Fabinho também. Nem sequer na visita ao Copan, um prédio enorme e monumental, veremos a cidade de uma maneira mais panorâmica. As personagens olham através da janela e vê-se São Paulo enquadrada minimamente pelas costas de Jéssica e Carlos. Jéssica, no entanto, comenta que existe um mar infinito de prédios, sem que se possa ver o fim. Temos, em todo filme, apenas uma cena em que a cidade aparece em plano geral noturno com seus prédios monumentais. Vê-se o trem de uma linha de metrô ao longe. Esta cena não está associada a nenhum trajeto das personagens e serve unicamente para descrever a cidade, como um sintagma descritivo (Metz, 1972).

O perfil de Jéssica, de não se sujeitar ao condicionamento social que o destino lhe reservava, faz com que ela estabeleça uma outra relação com o exterior, com a cidade. Na verdade, trata-se da mesma relação desvelada e transgressora que ela já estabelecera com o interior, ou seja, a mansão. Em um momento, quando sua mãe a recrimina de estar sentada na mesa dos patrões, ela responde que não é empregada da casa. Ela mostra, desta maneira, que não compactua com os valores de uma classe que deveria permanecer subalterna e se contentar com os lugares que lhe são oferecidos (o quartinho dos fundos). O grande incômodo é que estes valores, que para Val as pessoas «já nascem sabendo», para Jéssica são socialmente criados e reproduzidos, e podem ser recriados e transformados. Jéssica conquistou espaços aproveitando-se das fissuras da classe dominante, pois ela contou com o apoio (interesseiro) do patrão e a oposição ciumenta da patroa. Jéssica pertence a uma nova geração que pode ter acesso mais facilmente à educação graças às cotas raciais nas universidades e uma melhoria na distribuição de renda, mudando assim a realidade e a autoestima dos brasileiros.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma inversão de papéis nas relações familiares em um filme como *Que horas ela volta?* Val é a mãe postiça de Fabinho, mas a chegada da verdadeira filha de Val, Jéssica,

balança este código. Ao invés de Val agir como mãe, no sentido de orientar a filha, o que se percebe é o papel inverso, com Jéssica «educando» sua mãe. Val é uma dessas milhares de mulheres que exercem uma profissão robotizada e de mão de obra sem grande qualificação. Isto acontece essencialmente pela baixa escolaridade, o que impede o indivíduo de ir em busca de um outro tipo de trabalho. Isto ocasiona, do ponto de vista psicológico, uma baixa autoestima. Por isso, comodamente e inconscientemente, Val não questiona o seu espaço de ação, condicionada como está pelas circunstâncias. É sintomático ela reagir dizendo para sua patroa que esta é uma mãe para ela, quando na verdade, de uma maneira lúcida e profissional, em se tratando de relações trabalhistas, ela é funcionária exercendo uma atividade empregatícia e não deveria agir discursivamente como se tratasse de uma relação familiar, ou seja, se colocando no papel de «filha» da patroa.

Há três momentos do filme em que Val é vista de costas: na primeira sequência da piscina, no momento em que serve o coquetel e na chegada da filha no aeroporto. Ela aguarda de costas a chegada da filha, vendo os aviões. Esta atitude enunciativa faz com que se pense na invisibilidade da personagem. Ela não tem rosto. A imagem é mais contundente na sequência do aeroporto, pois ela se encontra em um espaço de grande multidão. Na primeira sequência, a imagem é igualmente contundente, pois nós, espectadores, não a «veremos» nestas primeiras imagens. Na conversa de Val com Fabinho, só veremos o rosto do menino, o que causa um mal-estar espectral, pois espera-se o uso do campo/contracampo, as duas personagens sendo enquadradas. Ainda na sequência do aeroporto, curiosamente a filha chega pelas costas, e reconhece a mãe. Apesar de não ver o rosto, a identificação maternal/filial prevalece. E na sequência do coquetel, o rosto de Val só aparecerá no momento em que ela interagirá com os jovens.

O distanciamento entre mãe e filha causado pelo não-convívio durante anos encontra um eco na sequência do jantar quando as três personagens (pai, mãe e filho) estão no celular e não dialogam entre si. Não há diálogo entre as personagens. Assim, se a Val não consegue dialogar com sua filha, apesar da tentativa já durante o trajeto para a mansão, o distanciamento afetivo entre pais e filho é mais contundente entre Fabinho e seus pais. Eles vivem o fenômeno do silêncio causado (ou potencializado) pela tecnologia das redes sociais que impede que eles conversem aparentemente no único momento do dia em que eles estão reunidos, ou seja, durante o jantar.

O que se ressalta no filme de Anna Muylaert é sobretudo o protagonismo feminino tratado de maneira complexa, pertinente e longe de qualquer clichê. Esta atitude é rara, em um cinema dominado pela realização masculina. O filme subverte, portanto, a dominação do homem e também por apresentar personagens femininas que raramente têm um protagonismo, sendo relegadas a papéis de coadjuvante e/ou de figuração. O antagonismo na narrativa fílmica é igualmente realizado por uma mulher. Aos homens, resta, de fato, o papel de coadjuvantes e, além disso, que perfis fracos, frágeis, suscetíveis e passivos. Nesse sentido o filme é transgressor em múltiplos aspectos, pelo protagonismo feminino e de classe, pela politização das relações privadas e domésticas, pela força das mulheres nordestinas e pela luta a favor da mobilidade geracional, espacial e social.



Percebe-se no filme que há uma separação visível dos lugares ocupados entre patrões e empregados. Pelo protagonismo da empregada, nós, espectadores, conheceremos essencialmente seus espaços de circulação acima descritos e estudados: a cozinha e/ou a partir do ponto de vista da cozinha (e das áreas de serviço), o quarto, mas também a piscina como espaço que representará a ruptura, a transgressão da norma, assim como o quarto de hóspedes. O fato de «morar» no emprego, faz com que Val não tenha horários definidos de trabalho e, conseqüentemente, não tenha tempo livre para si. Ela está à disposição da família ao ponto de a patroa vir bater no quarto da empregada para acordá-la a fim de servir o café da manhã. Em uma cena Val acorda um pouco mais tarde e pede desculpas por não ter feito o café da manhã para a patroa.

Dois tipos de espaço são diferenciados e descritos, o que nos leva a compreensão do conceito de lugar e não-lugar segundo Marc Augé (2012). O autor explica que o lugar cria memórias afetivas, enquanto o não-lugar é impessoal e não se relaciona com afetos. Os locais de passagem também não permitem a criação de laços de afeto e por isso, caracterizam-se como não-lugares. Perceberemos isto no filme através da relação das personagens com os espaços habitados e/ou frequentados. E teremos exatamente esta construção das relações afetivas entre as personagens. A ideia de não-lugar se opõe a ideia de lar. Lar tem um sentido de residência, de espaço personalizado e pessoal, já o não-lugar é representado pelos espaços de rápida circulação (espaços de passagem), como aeroportos, rodoviárias, supermercados e hotéis. O lugar é pleno de sentimentos, lembranças e gera relações sociais efetivas. Já o não-lugar gera tensão solitária em seus habitantes. As pessoas estão sozinhas, porém habitando o mesmo espaço. O conceito de Augé encontra ressonância no filme *Que horas ela volta?*. Enquanto Val habitava a casa dos patrões, ela vivia solitariamente. A chegada da filha proporcionará a quebra desta perspectiva de não-lugar. A dimensão profunda do afeto (do pertencimento ao lugar), só acontecerá quando as duas fundarem o próprio lar. Doravante, Val será efetivamente e profundamente o emblema do afeto: A MÃE.

## BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, M. (2012). *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus Editora.
- BACHELARD, G. (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, R. (1978). *A aula*. São Paulo, Cultrix.
- GAUDREULT, A., JOST, F. (2009). *A Narrativa Cinematográfica*. Brasília: Editora da UnB.
- METZ, Ch. (1972). *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- (1991). *L'ènonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- SANTAELLA, L. (2003). *O que é Semiótica?* São Paulo: Brasiliense.

## FILMOGRAFIA

- MUYLAERT, A. (2015). *Que horas ela volta?*. Brasil: Gullane Filmes.

# MEMORIA Y RESISTENCIA EN *AQUARIUS* Y *QUARENTA DIAS*

RICARDO GAIOTTO DE MORAES  
*Universidade Federal de Santa Catarina*

## RESUMEN

*Aquarius* (Kléber Mendonça Filho, 2016) y *Quarenta Dias* (Maria Valéria Rezende, 2014), estrenados durante un momento político muy complicado en la sociedad brasileña, en el que hay voces que reaparecen para hacer elogios al autoritarismo, se confluyen temáticamente por la posición de la resistencia de sus protagonistas; las mujeres jubiladas y ancianas que se resisten a los gustos y embestidas de la sociedad y de sus familias. Este artículo tiene como punto principal la comparación entre la película y el libro, teniendo en cuenta sus diferentes naturalezas semióticas, por medio del análisis de las representaciones de los afectos de las mujeres ancianas en una sociedad cuya instantaneidad cuestiona la sensibilidad que proviene de la experiencia. Además, el artículo investigará las referencias a la composición ficcional de la memoria y los archivos personales y la relación de los personajes con los lugares y sus memorias. Para tratar de estos temas, este texto hace referencia a los estudios acerca de la escritura de sí y las formas del diario (Lejeune, 2014), de la constitución de la memoria a partir de los lugares (Assmann, 2011) y de los conceptos del archivo (Derrida, 2011).

Palabras clave: *Cine brasileño contemporáneo, literatura brasileña contemporánea, literatura y cine, memoria y archivo.*

## ABSTRACT

*Aquarius* (a movie by Kléber Mendonça Filho, premiered in 2016) and *Quarenta Dias* (a novel by Maria Valéria Rezende, published in 2014) have in common, in their plots, two old retired women characters who resist to the desires and assaults from society and from their own families. Beyond this coincidence, both cultural forms present strong and combative women in a very complicated political moment in the Brazilian society, in which some voices reappear

to praise to authoritarianism. Considering their different semiotic origins, this article aims to compare the movie with the novel through the analysis of the representations of the affections of elder women in the contemporary society, in which the immediacy of information opposes the sensitivity of experience. In addition, this article analyses the fictional composition of the personal archives and the characters' relation to places and their memories in both narratives. To address these themes, this text will refer to the studies about the self writing and the diary formats (Lejeune, 2014), the constitution of memory from places (Assmann, 2011) and the concepts of the archive (Derrida, 2011).

Keywords: *Contemporary brazilian cinema, brazilian literature, literature and cinema, memory and archive.*

## INTRODUCCIÓN

**A***QUARIUS*, dirigido por Kléber Mendonça Filho, fue el gran ganador del premio Grande Premio del Cine Brasileño y también seleccionado al premio Palma de Oro a la mejor película, incluso, la actriz Sonia Braga, que actuó como Clara, fue seleccionada a la mejor actriz en el Festival de Cannes en 2016. Aunque no hayan sido ganadores en estas categorías mencionadas, la calidad de la película tuvo mucho repercusión y los actores, durante el estreno, protagonizaron una escena de gran resonancia política. Ellos llevaron unos carteles de protesta por el supuesto golpe de estado que sucedía en Brasil, conocido como impedimento o *impeachment* de la presidenta Dilma Rousseff, un proceso que fue conducido por muchos diputados y senadores, que incluso fueron acusados de corrupción.

Este acto de protesta y resistencia en la alfombra roja del festival en defensa de la presidenta que intentaba resistir a la retirada de su mandato por estos diputados, en su mayoría varones, se relacionaba dramáticamente con el tema de la película. En esta, Clara es una mujer de 65 años que se aguanta frente a la rebeldía del mercado y los deseos de sus propios hijos hacia la venta de su piso, en el edificio Aquarius ubicado cerca de la playa de *Boa Viagem* en el estado de Recife, a la constructora Bonfim, que había comprado los otros pisos. Clara es la única habitante que se resiste a la especulación inmobiliaria, a la demolición de su hogar, sino también a la construcción del nuevo bloque de apartamentos llamado *Novo Aquarius* porque para ella este piso constituye su identidad y es el lugar en el que ella archiva sus recordaciones.

*Quarenta Dias*, escrito por Maria Valéria Rezende y publicado en 2014, tuvo una gran repercusión y al año siguiente ganó el mayor premio literario del mercado editorial brasileño, el premio Jabuti a la categoría Mejor Novela y a la categoría Libro del Año de Ficción. En la novela, escrita en forma de recuerdos, Alice deja su vida en João Pessoa, donde se encontraba jubilada, era maestra y vivía en un piso alquilado con sus pertenencias, para vivir cerca de su hija Aldenora, que tenía el apodo Norinha, en una ciudad que se llamaba Porto Alegre. Su hija y su yerno eran profesores en una universidad y ellos decidieron tener un hijo. Norinha le pide que se mude, al paso que la chantajea directa e indirectamente, involucrando a toda la familia en su acción, y así ella logra que

su madre se mude a Porto Alegre. Alice, durante la redacción del libro después de las acciones indicadas, se siente perdida ya que todo lo suyo (sus muebles, parte de sus ropas, pertenencias y sitios) que la constituían y eran cercanos a ella se quedaron lejos de ella. El nuevo piso fue decorado por su hija y Alice se encuentra ahora viviendo en un sitio que para ella está marcado por la impersonalidad de la decoración de moda y que incluso se parece a un escenario de una telenovela (Rezende, 2014: 18).

Las identificaciones de Alice se emborronan y se confunden ya que ella está en un lugar donde no quería estar, para un papel secundario que no quería ejercer, sojuzgada por el imperativo de su hija. Norinha, como cuenta la narradora, la exitosa hija en el mercado laboral presiona a su madre para quedarse en casa, cuidar a los hijos y, por extensión, a los nietos. La abuela ocuparía un puesto que su propia hija había superado en el mundo patriarcal y machista. Hasta llegar a un punto en el que ya no podía resistirse frente a ver su voluntad contrariada por su hija, Alice se va a la calle, al margen de la tutela de Norinha, en busca del hijo desaparecido de Socorro, una conocida de la ciudad de João Pessoa. En esta fuga a un lugar desconocido, ella no encuentra a Cícero –hijo que se escapó de su madre, así como ella se había escapado de su hija–, sino el contacto con el otro, uno de los temas de la narrativa que nos presenta la obra. El núcleo de la trama está enfocado en la resistencia de esta mujer que no podía ocupar un puesto que ella no quería.

La película *Aquarius* y el libro *Quarenta Dias*, por lo tanto, tienen como intersección la no conformidad de sus protagonistas, mujeres jubiladas que se resisten a tratar de mantener sus voluntades preservadas de los ataques de la sociedad y sus hijos. Las dos narrativas parecen converger, por lo tanto, al presentar personajes femeninos, mujeres mayores de 50 años y jubiladas, cuyas voluntades están en constante tensión con el mundo representado por sus hijos, porque no se corresponden con el papel social que deberían jugar del estereotipo que la familia misma trata de imponerles. Además, este problema está incrustado en una compleja maraña social que presenta muchos de los problemas de la sociedad brasileña contemporánea.

También es posible observar que en las dos obras, tanto en *Aquarius* como en *Quarenta Dias*, los discursos literario y cinematográfico intentan simular narraciones marcadas por el rastro de los procesos de memoria para abordar los temas marcados. En el primer caso, esto se debe a la estructura cronológica que está enfatizada por la división en tres capítulos, así empieza con un *flashback* que contextualiza la narrativa actual que seguirá en secuencia. Esta, a veces, se ve interrumpida en algunos momentos por el enfoque de la cámara en objetos específicos y por cortos *flashes* del pasado que simulan imágenes de recuerdos involuntarios de la protagonista. También contribuye a este efecto la transición del tiempo ejecutada por la banda sonora. En el segundo caso, es Alice, la narradora protagonista, quien comienza a escribir y narrar las acciones de aquel día cuando se enteró de que su hija quería trasladarla a Porto Alegre hasta el día en el que llegó de su peregrinación de cuarenta días por las calles de esta ciudad. Ella escribe como si estuviera contando la historia a alguien, la interlocutora explícitamente eligió la muñeca Barbie que estaba dibujada en la tapa del cuaderno, en el que escribe a un ritmo rápido, con

el objetivo terapéutico de comprender lo que sucedió. Es, por lo tanto, un registro de memorias que ha sido hecho en un momento posterior al acontecimiento.

Considerando el énfasis atribuido para el lugar de recordación y para la constitución de la memoria en las dos narrativas, este artículo tiene como objetivo hacer una análisis de la película y de la novela, apuntando las aproximaciones entre las dos narrativas, sino también investigando: las referencias a la memoria y al archivo tanto en la elaboración formal como en la temática, que están presentes en *Quarenta Dias*, a través de la organización textual en forma de diario en esta novela, y en *Aquarius*, por medio de las recordaciones y de los objetos que componen el escenario más recurrente en la historia; las implicaciones del conflicto en la relación entre madres e hijos, en el libro, representado por las tensiones entre Alice y Norinha, y en la película, entre Clara y Ana Paula, para la constitución de un escenario de conflicto de las concepciones de vida entre las diferentes generaciones; la introducción de estos conflictos en el escenario social más amplio del contexto brasileño y sus ecos en la elaboración de la complejidad de las figuraciones en las dos narrativas.

Para producir dicho análisis, el artículo, además del comentario y la descripción de las escenas de la novela y del libro y sus interrelaciones, utilizará los estudios sobre la escritura de sí mismo y las formas del diario (Lejeune, 2014), la constitución de la memoria a partir de los locales (Assmann, 2011) y los conceptos de archivo (Derrida, 2011). Se trata, por lo tanto, de un estudio comparativo, respetando así la diferencia entre los sistemas semióticos, de la novela *Quarenta Dias* y del melodrama *Aquarius*.

## 2. DESARROLLO

### 2.1. IMÁGENES DE MEMORIA Y ARCHIVO

La enunciación en *Quarenta Dias* empieza después de que Alice, la protagonista, regresa a su piso en Porto Alegre, donde su hija la había instalado cerca de ella. La escena de las escrituras emula los recuerdos escritos en tiempo real, es como si la narradora estuviera organizando ante los ojos del lector lo que ella vivió. El libro está organizado a través de registros diarios sin fechas, contiene treinta y dos capítulos que no corresponden al número de días que Alice vivió en las calles de Porto Alegre, sino a la duración de tiempo de los recuerdos de los eventos. Con esta configuración, el libro se asemeja a un diario íntimo, que registra la escritura de la memoria de lo que sucedió por medio de una serie de huellas y rastros con la intención de marcar el tiempo a través de una secuencia de referencias (Lejeune, 2014: 300). Aunque no hay una marca explícita de las entradas con fechas, hay la marcación de la secuencia y la interrupción temporal del registro por la materialidad del espacio en blanco que se queda entre un día y otro. Otros elementos son las expresiones que indican el tiempo, como se puede ver por el uso de expresiones

como «Basta de escribir tonterías»<sup>1</sup>, «*Good night*» y «*Good morning*». Otro subterfugio para que el texto se acerque a la redacción de un diario es el uso de la interlocución explícita, en lugar de «mi querido diario», se dirige a Barbie, la muñeca impresa en la tapa del cuaderno en el que toma sus notas: «Barbie, sabes que [...] eres solamente un recurso mentiroso para que me sienta en comunicación con alguien» (Rezende, 2014: 123).

Además, la conversación con la muñeca a veces establece relaciones con los lectores, estas que permean desde el énfasis en los detalles de la trama hasta algún tipo de burla con relación a la extrañeza que el uso de algunas palabras puede provocar en el lector:

[...] has notado, Barbie, que todos [...] ahora «ponen» lo que sea, donde sea que esté... nadie más «escucha» nada, solo «oye», incluso que repentinamente oye un ruido... ¿cómo puedes oír algo sin querer escucharlo, Barbie?, y por tu cara creo que tampoco sabes la diferencia entre ellos ... nadie más habla de algo, solo dice algo<sup>2</sup> (Rezende, 2014: 56).

Barbie solo puede oír lo que Alice le dice, ya la súplica es para que el lector escuche lo que ella le dice. La escena de este diálogo también se refiere a la falta de comprensión de Norinha hacia su madre. La tarea de contar lo que se sucedió, de esta manera, acaba que se opone a la imposibilidad de dialogar con su hija, quizás sea el problema que llevó a Alice a la peregrinación callejera. El cuaderno con la muñeca dibujada en la tapa es tabula rasa, donde Alice escribe su narración, intentando comprender lo que le ha pasado:

¡Listo! Tengo que decirme a mi misma todo de todo, lo que está sucediendo, desahogarme con la muñeca de pelo rubio y el papel rayado, sordos y callados, incapaces de asustarse ni de decirme que estoy loca, ni de hacer que yo haga psicoterapia o sugerir unas clases de baile de salón para hacerme unos amigos, un taller literario para ocuparme<sup>3</sup> (Rezende, 2014: 14).

Aquí hay otras dos semejanzas con la redacción de los diarios personales. Por un lado, en el texto, al menos aparentemente, se verifica el real deseo de confesar los sentimientos sin ser interrumpida por la interferencia de otras personas, ya que la muñeca no sería capaz de asustarse, ni de decir que la protagonista estaba loca. Por otro lado, es un proceso terapéutico de organizar y dar forma a todo lo que se experimentó y vivió<sup>4</sup>, no solo por la narrativa verbal, sino por la organización de los vestigios que lo atestiguan.

<sup>1</sup> Citas de extractos de libros y diálogos de la película en portugués fueron traducidas al español. Cuando se trata de citas extensas, también presentaré el original en portugués en las notas al pie.

<sup>2</sup> «[...] já reparou, Barbie, que [...] Todo o mundo agora só «coloca» seja lá o que for, onde for... ninguém mais «ouve» nada, só «escuta», inclusive «escuta, de repente, um ruído»... como se pode escutar sem querer ouvir, Barbie?, pela sua cara acho que você também não sabe a diferença... ninguém mais «diz» nada, só «fala» (Rezende, 2014: 56).

<sup>3</sup> Pronto! Contar a mim mesma, tim-tim por tim-tim, o que me anda acontecendo, desabafar com a boneca loira e o papel pautado, moucos e calados, incapazes de assustar-se, nem de dizer que estou doída, nem me mandar fazer psicoterapia ou sugerir um curso de dança de salão pra fazer amigos, um oficina literária para me ocupar (Rezende, 2014: 14).

<sup>4</sup> Aspecto que por cierto, se parece a, *mutatis mutandis*, la narradora de *La pasión según G.H.* de Clarice Lispector: «(...) Estoy buscando, estoy buscando. Estoy intentando entender. Intentando darle a alguien lo

El cuaderno que ha traído de su departamento en João Pessoa, donde escribe sus recuerdos, concreta la reluctancia superada de dejar su vida en Paraíba: «El cuaderno vino en mi equipaje por pura terquedad, pero con un destino oculto» (Rezende, 2014: 9). Es en sus líneas que se organizarán gráficamente los objetos recogidos a lo largo de su historia por las calles de Porto Alegre, por medio de la transcripción de epígrafes copiados en servilletas robadas de los libros leídos en los sebos, así como el collage de los folletos, recogidos en las calles, todo «el rastrojo de mi cuarentena que había reunido en la esquina de la pared [...] para escribir todo lo que todavía está enmarañado en las entrañas de mi memoria (Rezende, 2014: 65). Epígrafes y folletos constituyen el tejido narrativo, ya que ilustran las experiencias y dialogan con las historias que serán contadas. El acto de la escritura organiza las huellas del archivo de todo lo vivido como en un diario personal, pero diferentemente de este género, presenta la comprensión de una parte completa del todo, como en una novela.

En *Aquarius*, el tema de la memoria también está presente en la manera como el discurso cinematográfico está constituido. Dividida en tres capítulos: «El pelo de Clara», «El amor de Clara» y «El cáncer de Clara», la narrativa empieza en un tiempo pretérito a lo de los hechos en la película, enfatizando la importancia de las rememoraciones. Lo que sucede es una secuencia de fotos antiguas de la zona costera de Recife, el gran escenario de la película, lo que ya propone la importancia de la temática de la memoria en la trama. Clara, la protagonista joven, pone una nueva canción para el grupo que la acompaña dentro del coche y que está flipando a ellos mientras la pasan muy bien por la zona costera, dentro de un Opala Chevrolet, la canción se llama *Another one bites the dust* de Queen. El coche y la música constituyen indicadores del tiempo, el inicio de la década de los años 1980 y de la afición de Clara por la música.

La próxima escena es la fiesta de 70 años de Tía Lúcia (Thaia Perez) en el piso del condominio *Aquarius*, a la orilla de la playa de Boa Viagem, en Recife. Demuestra la primera tensión entre las generaciones, cuando los niños homenajean la Tía por los estudios que había desarrollado al largo de su carrera. La cámara enfoca a Tía Lúcia y después en un mueble antiguo, un tocador, en seguida surgen escenas de sexo de cuando Lúcia era joven. La cumpleaños interrumpe el tributo, y en broma, afirma que a ella le gustaría ser recordada también por la revolución sexual que representaba. La dimensión sexual de la vida de tía Lúcia contrasta con el recuerdo que los invitados querían señalar de ella, asépticamente el recuerdo del placer del cuerpo ya había sido borrado por lo de la celebración. Asepsia que, por supuesto, ella irá confrontar cuando propone un brindis a Augusto, su fallecido compañero con quien había vivido treinta años. Recuerda a los invitados que nunca se habían casado porque él ya estaba casado y concluye: «Nadie es perfecto» (Mendonça Filho, 2016).

---

que he vivido y no sé a quién, pero no quiero quedarme con lo que he vivido. No sé qué hacer con lo que he vivido, tengo miedo de toda esta profunda desorganización» [«(...) Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda»] (Lispector, 1998: 11).

Luego entra en escena la joven Clara. Su esposo la honra por su resistencia al cáncer de seno. La siguiente escena se centra en los invitados que bailan al sonido de *Toda menina babiana* de Gilberto Gil. El paso del tiempo hasta el presente de la emisión, los años de 2015, aún sucede con el sonido de la misma música de antes, la cámara viaja por el salón vacío del mismo piso de la fiesta. Clara aparece en la escena estirándose, habla con Ladjane (Zoraide Coletto), la sirvienta, y luego apaga el tocadiscos. Así la película continúa con la secuencia temporal cronológica de la trama.

Después de la fiesta de tía Lúcia, es posible identificar algunos de los temas que impregnarán la narración. El piso de Clara, heredado de tía Lúcia, guarda los recuerdos que constituyen su memoria. Estos recuerdos salen a la luz cuando, al imitar la mirada de Clara, la cámara enfoca en uno de los objetos (el tocadiscos, el tocadiscador, la estantería con los discos de vinilo, las fotografías almacenadas) y surgen imágenes de lo que estaba sucediendo a través de las escenas en *flashback*, que sugiere recuerdos involuntarios de la protagonista. Un objeto filmado insistentemente en primer plano es el tocadiscador, un mueble que en la película actúa como un atractivo para desencadenar los recuerdos<sup>5</sup>, como había pasado en el caso de la tía de setenta años.

La narrativa luego va a la secuencia lineal de la trama, desarrollando paso a paso la tensión encarnada en la película por la oposición entre Clara –65 años, es crítica musical y periodista, está viuda y tiene tres hijos– y Diego (Humberto Carrão) –un joven varón de familia rica, estudió *business* en los Estados Unidos y que está al mando del proyecto del nuevo condominio, el *Novo Aquarius*, además es el nieto del propietario de la constructora–. Diego tiene como objetivo comprar el piso de Clara, así como lo hiciera con todos los otros habitantes en el condominio, pero ella no acepta la oferta aunque es demasiado bueno económicamente para ella. Es la única residente que se resiste al gran emprendimiento de la constructora Bonfim, cuyo nombre acaba por sugerir el fin del edificio con la demolición, el fin del enclave de la resistencia y la memoria representadas por el piso, en definitiva, el fin de la voluntad de Clara, jubilada y vieja, de decidir la dirección de su propia vida. Esta tensión, levantada por el nombre de la constructora se muestra sintetizada en una de las charlas entre ellos, Clara describe «Tú haces ese tipo agresivo pasivo» y él la contesta «Yo soy el tipo que se enfoca. [...] Estoy de vuelta de Los Estados Unidos y tengo la sangre en los ojos» (Mendonça Filho, 2016). El conflicto entre Clara y Diego tiene dos caras: la tensión entre la manutención de la voluntad individual versus el imperativo del capital, representado por la especulación inmobiliaria; la oposición entre experiencia y tradición versus la inmediatez de la práctica, a través de conflictos entre generaciones y clases sociales. Estos conflictos se abordarán a lo largo del artículo.

En su piso, Clara archiva sus libros, sus vinilos, sus álbumes de fotos, y se apropia activamente de todos estos recuerdos que, cuando se los accede, se convierten en su me-

<sup>5</sup> «[...] el tocadiscador estará allí, en el piso de Clara, como una llamada para abrir la fuente a los recuerdos [la comode sera là, dans l'appartement de Clara, comme um appel à ouvrir la source aux souvenirs]» (Tuillier, 2016: 41).



moria, lo que hace de la casa un bastión contra el olvido y el borrado. Su departamento es un archivo, así guarda los rastros que le recuerdan su memoria. El verbo guardar adquiere doble significado: se refiere tanto a mantener y proteger de la amenaza externa que puede conllevar a la destrucción y a la pérdida de los objetos, sino también a preservar del olvido la relación objeto y memoria, que puede desencadenar el paso del tiempo. Siendo así, el piso se convierte en un archivo cuyo significado puede leerse simultáneamente con la genealogía de esta palabra. Derrida establece un parentesco entre «archivo» y el término griego *arkheion*, que inicialmente designaba la casa de los arcontes, protectores de documentos, y por lo tanto provenía de una «domiciliación».

Los arcontes eran los responsables de la «seguridad física del depósito y del soporte» y también tenían «el derecho y la competencia hermenéuticos» (Derrida, 1997: 10) para interpretar los archivos. Aún para el autor, el archivo ocuparía un lugar entre lo «topológico», debido a la protección física, y lo «nomológico», a la protección de la ley constituida por el proceso hermenéutico de la interpretación, por lo tanto, cada uno cumple una: «función árquica, en verdad patriárquica, sin la cual ningún archivo se pondría en escena ni aparecería como tal» (Derrida, 2001: 11).

Además, lo que Aleida Assmann (2011) llama *Espacios de la Recordación* (2011) como la «memoria de los lugares». Esta expresión permitiría una doble lectura, ya que podría referirse tanto a la «memoria que recuerda lugares» como a la «memoria que está solamente situada en lugares» (Assmann, 2011: 317). En el caso de la relación simbólica de Clara con su casa, estos dos significados parecen muy válidos y acreditables, porque, en la película, el piso de Clara actúa como objeto, pero termina convirtiéndose en el sujeto de la memoria.

Clara no deja de ocupar el puesto de arconte al mantener su piso/archivo, una vez en la que protege su domicilio de la inminente demolición y intenta preservar la interpretación de los nexos de su trayectoria y de su familia a partir de los objetos guardados allá. Al leer este gesto a la luz de las cuestiones sociales involucradas, si Clara ocupa una función *árquica*, incluso porque el guardia implica, en este caso, la propiedad del piso, en una valiosa región de Recife, una realidad muy distante de la gran mayoría de la población brasileña, luego la dicha función no parece ser completamente patriarcal, porque es una mujer cuya resistencia<sup>6</sup> desafía el imperativo de la especulación inmobiliaria y la practicidad de lo inmediato, un elemento aniquilador de la experiencia y la contemplación. Los juegos de poder involucrados en la trama de la película son, por lo tanto, complejos.

El tema del piso como protección y archivo aparece dos veces en la película, exactamente en la canción de cumpleaños, de Manuel Bandeira con la colaboración de Villa-Lobos, que fue interpretada por Clara en el piano por primera vez durante la celebración de tía Lúcia, y por segunda vez por Ladjane. Los versos son «Saludamos el gran día/Donde se celebra hoy/Sea la casa donde vive/La morada de la alegría/El refugio de

<sup>6</sup> La posición que ocupa la resistencia de Clara en la trama también parece extenderse a la clasificación de la película como drama o melodrama. Sobre esto, se puede consultar Moraes, 2017.

la felicidad/Feliz cumpleaños» (Bandeira; Villa-Lobos, s/d). Los versos tercero y cuarto, resaltados en la transcripción, hacen eco del tema de la casa como fortaleza y refugio. El hecho de aparecer tanto en la fiesta a principios de la década de los años 80, relacionada con el antiguo inquilino de la casa, como en el homenaje que Clara le hace a Ladjane en la escena actual, ilustra una vez más el sentido de pérdida de la propiedad del departamento como la desaparición de un espacio totalmente único en el que se vive con la alegría ofrecida por los recuerdos. A partir de una metáfora, la casa sería casi un caparazón de defensa contra la amenaza externa de mantener una vida pacífica.

En la película, la amenaza inmediata, como ya se la dijo, es la demolición del edificio, lo que conduciría, en la dimensión física, al riesgo de desorganización interna de la casa y, en lo psicológico, de la propia protagonista. Los puntos débiles de este caparazón nada más serían que los espacios de contacto con la amenaza que está ahí afuera, es decir, la gran ventana que se abre a la calle y la puerta. Las escenas exploran esta metáfora al se enfocaren en los ataques que Clara, en su piso, recibe del mundo exterior. En la primera aparición de Diego, él y su abuelo intentaron entrar para presentar una propuesta de compra del piso. La protagonista, sin embargo, no los deja pasar ni los invita a su salón, y en seguida cierra la puerta. Diego, por medio de debajo de la puerta, empuja un sobre que contiene la propuesta, luego Clara empuja hacia atrás, ellos permanecen en este juego por cierto tiempo, hasta que Clara abre la puerta y se niega explícitamente. En otras escenas, a lo largo de la trama, Clara aparece en primer plano, acostada en su hamaca de espaldas a la gran ventana, generalmente mirando hacia la habitación y sin preocuparse por lo que está sucediendo ahí afuera; al fondo, la cámara capta, a los ojos del espectador, algún tipo de evento que podría representar una amenaza para la tranquilidad de la protagonista. Este es el caso de la escena en la que Diego aparece afuera, fotografiando el interior del departamento.

En otra escena, después de sentirse frustrada, en una fiesta que había estado con sus amigas, debido a la interrupción de las caricias con un varón porque el hombre se dio cuenta de que tenía un cambio en el seno por lo del cáncer, Clara regresa a casa tarde por la noche. Al ingresar a su hogar, elige un LP de Roberto Carlos y empieza a escuchar *O quintal do vizinho* y a bailar, el espectador ve a través de la ventana la pantalla de un edificio –construcción nueva, elevada y de alto estándar (presagiando el *Novo Aquarius*), que estaba siendo construido al lado del *Aquarius*– caer. Cuando la pantalla pasa por fuera de la ventana de Clara, los versos tocan: «Soñé que entré/en el patio del vecino/Y planté una flor//Al día siguiente él/estaba sonriendo/Diciéndome que llegó la primavera» (Roberto Carlos, 1975). En lugar de la flor mencionada en la canción, que se plantaría en el patio del vecino, en la acera de Clara solo podemos ver los restos de la reforma, al contrastar un momento de alegría y ligereza de la protagonista con la pantalla que cae y cubre parte de la calle, el piso es enseñado una otra vez más como el enclave seguro de Clara. En otra escena, una de las muchas veces que las acciones de la constructora ponen a prueba la paciencia de Clara, ella pudo ver a través de la ventana a personas borrachas que adentran al edificio. Comienza a escuchar ruidos fuertes y luego gemidos provenientes del piso de arriba. Mientras sube las escaleras y mira a través de la rendija de la puerta, se da cuenta

de lo que estaba sucediendo, una orgía. Clara abre una botella de vino, coge uno de sus vinilos y pone al volumen más alto posible *Fat bottomed girls* de Queen, una música con un fuerte atractivo sexual.

Por el momento, es interesante, tanto en la escena de la pantalla revoloteando como en la de la orgía, como Clara coge el vinilo, un objeto de su archivo, para que pueda enfrentar la adversidad del momento. Considerando que la canción es una parte de su vida, tanto profesional como personalmente, como se puede ver por la familiaridad con la que se mueve por ese universo, los objetos archivados constituyen y complementan la identidad de Clara. Volviendo a la comparación con los *Quarenta Dias* de Maria Valéria Rezende, Alice, cuando pierde su piso y sus objetos, se siente atraída por la calle, porque está apartada de los objetos que le guardaban su memoria y también de la posibilidad de organizarse a sí misma en el tejido de la memoria. Pues, es en este sentido que el libro de memorias en formato de diario del proceso de recordación se suela ser tan esencial para recuperar la capacidad de formar el archivo de sí misma, tanto por el mantenimiento de los recuerdos que la constituyen como por el proceso de comprensión de sí misma.

Basándose en este sentido, se puede decir que Alice aparece en una situación mucho más frágil y complicada que Clara, porque ella ya perdió el archivo de su hogar. Al mudarse, empujada por su hija a Porto Alegre, Alice pierde parte de su batalla. Su constitución como ser con agencia propia y activo es profundamente herida ya que su hija, que representa la fuerza del nuevo en este caso, acaba superando las decisiones y los deseos de su madre. Contradictoriamente, Norinha, la mujer que pudo dominar el mercado de trabajo por ser una gran maestra universitaria en un país todavía muy machista desplaza a su mamá que, resignadamente, se muda para asumir el papel de abuela, dejando así su propio trabajo como profesora. Alice también tenía su lugar en João Pessoa, el recuerdo de los lugares fue presenciado por algunos muebles, tales como:

[...] una mecedora austriaca con paja desgastada protegida por un cojín en punto de cruz, restos de la casa de mi abuela, donde yo me había encontrado para quedarme, observando la conmoción, el colapso de mi vida tan buena y pensando solamente que, gracias a Dios, aún no había tomado la decisión de tener un gato, pobrecito, lo que sería de él en una situación como esta<sup>7</sup> (Rezende, 2014: 8).

El extracto se refiere a los momentos previos a su traslado de João Pessoa a Porto Alegre. El mueble en el que la descripción enfoca es una mecedora proveniente también de la casa de su abuela, que mantuvo la memoria de la familia, de la misma forma que el tocador en el piso de Clara. Al mudarse a la propiedad provista por su hija, Alice no puede reconocer este apartamento como su hogar, aunque en esta nueva vivienda hay algunos de los libros transportados en la mudanza, ahora ellos estaban muy «avergon-

<sup>7</sup> «[...] uma cadeira de balanço austriaca com a palinha gasta protegida por uma almofada de ponto de cruz, restos da casa da minha avó, eu tinha arriado pra ficar, amuada, assistindo ao rebuliço, à derrocada da minha vida tão boínha, e só pensando que, graças a Deus, não tinha ainda posto em prática a decisão de ter onde um gato, pobrezinho, o que seria dele naquela situação» (Rezende, 2014: 8).

zados de estar en aquel escenario emergente de la telenovela televisiva entre otras cosas impersonales» (Rezende, 2014: 41). La decoración impersonal y vacía hace que ella se pierda sin identificación, por eso el personaje sentía como «un peón movido por la mano de otra persona» en un «tablero» (Rezende, 2014: 42).

La imagen es la del no reconocimiento de la casa transformada en un tablero de ajedrez por el cual ella se movía como si tuviera la vida ordenada por su hija. En su diálogo que establece con Barbie, Alice compara su nueva vida con la de la muñeca: «Tú, que naciste para estar vestida y desnuda, manipulada, sentada, levantada, acunada, acostada y abandonada a voluntad por otros, ¿Eres tan feliz así? [...] ¿No te da vergüenza?»<sup>8</sup> (Rezende, 2014: 42). Completa su habla, al decir que estaba avergonzada de haber cedido a la manipulación de su hija. El departamento en el que la pusieron ya no es el archivo que había sido el otro alquilado en João Pessoa, y ahora también sentía que su voluntad fue arrebatada por los deseos de su hija.

## 2.2. IMÁGENES DE TENSION ENTRE MADRES E HIJAS

Unos días después de la llegada de Alice a Porto Alegre, su hija le invita a cenar, y la madre se entera sobre la postergación de los planes de embarazo de su hija debido a una beca de postdoctoral que Norinha había recibido para estudiar en el extranjero. Este hecho es el detonante del inicio de la expiación de Alicia por las calles de Porto Alegre. La ausencia de diálogo con su hija —que ya estaba siendo denunciada por su pedido de mudanza, mucho más por chantaje que por una conversación franca y por los monólogos reproducidos y repetidos automáticamente por ella al dirigirse a su madre, «continuó, Norinha preguntando y contestando por mí, hasta vaciar la última bolsa» (Rezende, 2014: 49)— es algo que conduce al desbordamiento, lo que implica en la repentina salida de Alice que sale corriendo de la casa de su hija, no le dice nada ni contesta el teléfono.

Cuando llega la noticia de Cicero Araújo, hijo de una amiga de João Pessoa, que había desaparecido, Alice repitió mentalmente una jaculatoria — una palabra que luego reemplazó por «mantra», enterando e informando a Barbie que este era otro de estos términos en desuso — «Cicero Araújo, Vila María Degolada; Cícero Araújo, Vila Maria Degolada» (Rezende, 2014: 96)—, sale a las afueras de Porto Alegre en busca del muchacho. Pero ella sale en realidad mucho más en busca de sí misma y de la necesidad de comprender su relación con su hija, al menos eso es lo que nos dice la narradora que hace del cuaderno una «medicina» (Rezende, 2014: 178).

También hay en esta narrativa una tensión dada por la diferencia generacional entre madre e hija. Alice hace mucho caso en marcar su edad enfatizando las palabras arcaicas que usaba y también al afirmar constantemente que podía viajar gratis en los autobuses urbanos porque era una mujer jubilada de casi 60 años que todavía ya aparentaba más

<sup>8</sup> «você que nasceu para ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros, você é feliz assim? [...] você não tem vergonha?» (Rezende, 2014: 42).

vieja debido al «efecto de su pelo que insistía en dejarlo gris» (Rezende, 2014: 99). Tales insistencias, junto a la descripción de la relación distante que, segundo la narradora, la hija mantiene con ella desde cuando era adolescente, conducen a conflictos no resueltos entre madre e hija. Alice lastima a Barbie los argumentos que Norinha había usado para chantajearla cuando se recusara a mudarse a Porto Alegre:

Fue por las cicatrices que me atrapó y nunca más me dejó ir, chantajeando: por mi culpa ella había crecido prácticamente sola, yo estaba ausente, solo pensaba en trabajar para olvidar la tragedia de mi juventud, ella no era culpable de nada, yo fui quien no tuve el coraje de comenzar una nueva vida, de darle un nuevo padre, a quien nunca le tuvo, no le di hermanos<sup>9</sup> (Rezende, 2014: 27-28).

Las cicatrices abiertas en la relación entre madre e hija, hechas por Norinha y recontadas por Alice son parte del proceso terapéutico de la narrativa que compone el libro. Alice no se reconoce en el retrato pintado por su hija, que desea tal vez, sin darse cuenta, manipular a su madre para satisfacerle a sus deseos, como se Alice fuera una pieza en el tablero de ajedrez. Culpa a su madre por no tener contacto con la figura de su padre, Adenor, un hombre que había sido asesinado por la dictadura civil militar brasileña y con eso ella nunca se supo nada de él. Entonces, en tono de arrepentimiento, Alice relata que tuvo la oportunidad de quedarse un año en París debido a una pasantía cuando Norinha todavía era una niña, la aceptó solo por tres meses, porque pensaba que sería perjudicial para la educación de su hija, no la abandonó a su hija y ahora fue abandonada por ella: «pero no tuve el coraje de dejar a Norinha con tía Brites tanto tiempo sin mí. [...] mi hija sí que tuvo el coraje de dejarme a mí aquí, sola, sin ni mismo una tía» (Rezende, 2014: 104). En el cuaderno, un archivo que de alguna manera forma parte del refugio de la vivienda, Alice sigue trayendo a la luz lo que la llevó a bloquear el contacto con su hija y huir a la calle. Entre los collages que componen los recuerdos en forma de diario se encuentra un folleto publicitario de la «Clínica de Ortopedia y Traumatología», que la narradora mencionará en las páginas siguientes, y dice que mientras caminaba por las calles cercanas a la clínica se imaginaba allí como en su ciudad natal, la gente simplemente llamaría a este lugar de «Trauma», al paso que riéndose asociaba la señal «de alguna manera» con «tricot, tía Brites y trauma», pero dejó de reír cuando se recordó de el «trauma real y loco» (Rezende, 2014: 101) en su vida.

En *Aquarius*, la relación entre Clara y Ana Paula, su hija, también es muy conflictiva. Hay una escena en la que los dos hijos (Rodrigo y Martín) y su hija están preocupados por la comodidad y la seguridad de su madre que vivía sola en *Aquarius*. Uno de ellos pregunta cómo su madre se siente y si estaba estresada por toda la situación. Clara, con una grosería, le contesta: «Dije que estoy enojada, ustedes son los que se preocupan».

<sup>9</sup> «Foi pelas cicatrizes que ela me pegou e não largou mais, chantajeando: por minha culpa ela tinha crescido praticamente sozinha, eu me ausentava, só pensando em trabalhar pra esquecer a tragédia da minha juventude, ela não tinha culpa de nada, fui eu que nem tive coragem de recomeçar a vida, de lhe dar um novo pai, que ela, a bem-dizer, nunca teve nenhum, não lhe dei irmãos» (Rezende, 2014: 27-28).

Ana Paula dice que la madre debería vender el piso ya que no se podría tener comodidad en aquel «edificio fantasma», y además la propuesta de la constructora estaba por encima del mercado. Clara, con la mano en el mentón mira hacia arriba y contesta la declaración de su hija diciéndole que ella no tenía ni límites ni la sensibilidad y concluye con «Cuando a ti te gusta algo, es *vintage* pero cuando no te gusta, es algo viejo». En este punto de la discusión, los intereses de Ana Paula parecen estar aliados con los principios que Diego había anunciado, los de la practicidad y por extensión la prevalencia del capital frente a la experiencia, algo que Clara denuncia cuando dice a su hija que es insensible y de traición, en cierto modo, pues la interferencia de Ana Paula podría confirmar la imagen de su madre como «La loca de *Aquarius*» (Mendonça Filho, 2016). La tensión se vuelve más compleja porque, aparte de la diferencia entre las generaciones, también hay una diferencia de valores frente al significado simbólico. Esta diferencia serviría como una excusa para explicar por qué su hija no respetaba los deseos de su madre, como había pasado en la relación entre Alice y Norinha en *Quarenta Dias*.

En la continuación de la escena, Ana Paula se defiende al mencionar la dificultad financiera por la cual estaba enfrentando después de la separación de su esposo. Clara afirma que podría ayudar a su hija con esto ya que tenía una herencia que había construido con su fallecido esposo (Adalberto). Ana Paula responde que la dicha herencia no se había producido a partir de la carrera de su madre como periodista y crítica. La figura del padre aparece para descalificar a la madre. Clara menciona la canción *Nervos de Aço* de Lupicínio Rodrigues, «Hay personas con nervios de acero, sin sangre en la vena», y Clara contesta su hija: «¡La viuda de tu padre soy yo, no eres tú!». Ana Paula dice que Clara pasó dos años fuera y que solo su padre los educó. Este punto es el hilo culminante de la discusión, la hija y la madre comienzan a llorar y las tensiones que estaban adormecidas se muestran, como sucedió en *Quarenta Dias*, cuando Norinha chantajea a Alice, pero en este caso es la hija que deja su madre. Clara es juzgada por su hija que no respeta sus deseos y la vida independiente que su madre poseía. El hermano de Ana Paula luego recoge de la estantería, en un gesto de acceso al archivo que previamente había sido de Clara, el libro escrito por su madre y muéstrales su dedicación a ellos: «Para Martin, Ana Paula y Rodrigo. Por las horas de diversión que les fueron robadas: Clara Amorin de Melo». La escena está cortada por varios momentos de silencio, lo que la deja aún más dramática. Ana Paula abraza a Clara y dice: «Eres muy testaruda. A veces parece una mezcla de anciana e hija». Clara la responde: «Soy una anciana con una hija, todo junto».

Sobre la tensión entre las generaciones, Aleida Assmann (2011) afirma que convive, en el discurso que compone la novela *A letra escarlata* (Nathaniel Hawthorne, 1850), tanto la valoración de la resistencia de los antiguos residentes decididos a permanecer en determinada cantidad de tierra, como la percepción de esta resistencia como una barrera «a las exigencias de la movilidad moderna» (2011: 320-321) y por lo tanto, al progreso. En el caso de *Aquarius*, esa tensión agónica también está presente, comprendida a partir de otras variables. Clara se vincula al piso, que se configura como el archivo de sus identificaciones, al mismo tiempo que, lucha por su espacio, que le da un papel más activo en este mundo de jóvenes resistentes a ella por tenerla como desactualizada. No se trata de

un personaje resistente a las nuevas tecnologías, por el simple hecho de que ella escucha a canciones en discos de vinilos, y acepta también las recientes tecnologías de almacenaje digital, como afirma en una entrevista, pero la tensión es de otra orden. Además de la necesidad de manutención del piso, Clara lucha por la posibilidad de tomar decisiones y mantenerse al mando de ellas.

Diego, en uno de los enfrentamientos con Clara, afirmando que no se dará por vencido y que a todo costo lo lograrás, así sugiere que ella, considerando su edad, debería vivir en un lugar con la infraestructura adecuada, como vivían su madre y su abuela. Él juega en silencio diciéndole que sus propios hijos también lo pensaron como él, confirmando las críticas de Clara a su hija Ana Paula. Continúa sus ataques contra la decisión de la protagonista al informarla que su terquedad a la venta eventualmente impedía que muchas personas recibieran dinero de la compra de los pisos y de que otros fueran empleados para el trabajo. Como resulta este segundo argumento, bien se podría ilustrar la tensión del nuevo defensor del progreso y del antiguo defensor del mantenimiento, como lo señaló Assmann.

Existe, por lo tanto, además de la imposición de la voluntad de los más jóvenes de controlar las decisiones de la anciana y la decisión unívoca de cómo ella podría vivir mejor – cuidado, pues de hecho, que elimina la fuerza de Clara – las cuestiones sociales que constituyen el trasfondo de las tensiones presentadas tanto en el libro como en la novela. En la continuación de la disputa entre Clara y Diego, ella afirma que a Diego le carecía la educación porque su único carácter era el dinero. Diego luego apela al racismo al decirle que entendía el tipo de gente de las que Clara formaba parte: Clara probablemente debería haber venido de una familia pobre de piel oscura.

### 2.3. IMÁGENES DE TENSIONES SOCIALES

Si desde el punto de vista individual, el mantenimiento del piso representa para Clara la preservación del archivo, como ya se dijo, este que simbólicamente mantiene su historia personal y su identidad, desde el punto de vista social, tal acto afronta la lógica del mercado representada en la película por Diego, el nieto del dueño de la constructora. Diego se presenta como un *businessman* muy liberal, pero, como descubrirá Clara, a través de un amigo periodista que sabía informaciones sobre la familia Bonfim, él está vinculado a las familias ricas de Pernambuco que han dominado durante mucho tiempo la política y las compañías de medios y comunicación. Cuando su amigo le dice esto a la protagonista, ella exclama, mientras hace una citación asidua a *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda: «Extensión de los lazos familiares a los círculos de amistad. Eso sería muy Pernambuco, muy brasileño», denunciando el complot existente entre el poder y los intereses familiares, rasgos típicos del «hombre cordial» buarqueano.

El comentario racista de Diego sobre Clara reaviva la tensión entre una élite que históricamente se ha hecho fortuna a partir del vínculo ciego con el poder, y una clase media alta remediada con una postura política más izquierdista de la cual la protagonista hace parte. Sin embargo, la gran calidad de la película es que las tensiones sociales son

más complejas, las profundas contradicciones relacionadas con la familia de Clara, por ejemplo, están presentes en todo momento. Una de ellas es la relación de Clara con Ana Paula, cuyo discurso parece acercarse al de Diego, y con Ladjane, la sirvienta que lleva 19 años trabajado para su familia. Hay una relación de cordialidad y cercanía entre las dos, Clara dice que Ladjane puede contar con ella cuando sea necesario y se va hasta al barrio donde vive ella para celebrar su fiesta de cumpleaños, pero la relación entre las dos no deja de presentar y evidenciar conflictos.

En la escena en la que aparecen caminando por la playa, Clara, su sobrino Tomás (Pedro Queiroz) y su novia Julia (Julia Bernat) que se dirigen a la fiesta de cumpleaños de Ladjane, su tía les muestra las regiones de Recife. Señalándoles la alcantarilla, dice que ella divide la ciudad: por un lado estaría Pina, la parte rica, donde vive Clara, ya por el otro, Brasília Teimosa, donde vive Ladjane. La fiesta se lleva a cabo en un lugar muy improvisado, la losa de un pequeño edificio con revestimiento de zinc. En la escena, la cámara se abre y muestra el contraste, anunciado por la explicación de Clara sobre el emisario, entre la casa improvisada, sin terminar y los edificios altos y lujosos.

Además de Ladjane, que aparece la gran mayor parte del tiempo en la cocina de Clara, también aparecen otras sirvientas, como en la escena de la discusión entre Clara y Ana Paula, en primer plano se filma a la niñera que limpia las heces de bebé de Ana Paula. En una reunión familiar, Clara, hurgando en viejos álbumes, encuentra la vieja foto de una sirvienta de la familia. Al principio, nadie recordaba su nombre, y Clara, después de que el espectro de la criada pasó fantástica y rápidamente por la escena, se recuerda: era Juvenita (Andrea Rosa), quien había robado las joyas de la madre de la protagonista. El *close-up* corta parte de la foto, solo aparece el cuerpo de una mujer de piel negra en uniforme de sirvienta, no se muestra la cara, solo aparece el niño blanco al que ella estaba cuidando. La escena enfatiza uno de los peores problemas sociales en la historia brasileña, la violencia hacia los negros, marcada por la invisibilidad y la falta de acceso a posiciones de poder. La hermana de Clara dice acerca de las sirvientas: «Inevitable. Las explotamos, y ellas nos roban de vez en cuando», profundizando aún más la tensión y el abismo social. Ladjane entra en escena, una vez más la cámara, repitiendo el encuadre de Juvenita, muestra solo el cuerpo. Ella, intentando participar en la conversación, les muestra a Clara y a sus familiares la foto de su hijo que había sido atropellado por un conductor ebrio, lo que provoca el silencio entre los invitados.

El tratamiento es muy diferente, sin embargo, que los de la familia Bonfim dan a los empleados. En el día de la orgía, había colchones en el piso de arriba que los trabajadores de la construcción habían dejado allí. Días después, la puerta del piso de Clara estaba abierta, revela a dos trabajadores de la construcción que cargaban los colchones que ahora estaban sucios y quemados. Se quejan de las condiciones de trabajo, ni siquiera les habían proporcionado guantes para el trabajo. Cuando Ladjane ve quemar los colchones, ella baja para quejarse con los hombres que la tratan con rudeza. Las condiciones de trabajo eran tan malas que los empleados le cuentan a Clara al final de la película sobre el sabotaje que se hizo en el edificio *Aquarius*, donde se depositó una colonia de termitas para colapsar toda la estructura del edificio.



Después de descubrir todo el sabotaje, Clara, acompañada por Tomás, su hermano Antonio (Buda Lira) y su abogada y amiga Cleide (Carla Ribas), se dirige a la constructora. Al llegar a la sala de reuniones donde están Geraldo y Diego, les muestra a ellos documentos que prueban algún acto ilícito que el propietario de la empresa constructora ha cometido en el pasado. Él se queja, afirmando que cómo podrían ir allí para calumniarlo así. Diego implica que el asesor legal de la compañía podría manejar esto muy fácilmente. Tomás enojado dice: «Cómo ustedes son unos hijos de puta». Geraldo, que se encontraba nervioso, quiere sacar a Tomás de ahí, «Me faltan al respeto en mi propia casa», irónicamente, eso fue lo que la constructora le hacía a Clara. La protagonista luego comienza a abrir la maleta que llevaba consigo, dentro había pedazos de madera podrida tomados por las termitas.

La escena final de la película es muy enérgica, los trozos de madera son lanzados por Clara sobre la mesa frente a las asombradas faces del dueño de la constructora y de su nieto, ya los espectadores vibran y sienten venganza. Clara, como el sobrino más joven al lado —una figura que ayuda a complicar las tensiones de la trama porque relativiza el conflicto obligatorio entre las generaciones— todavía tiene fuerza, se resiste a los mandatos del autoritarismo masculino de otras personas. El corte de la escena y el final de la película no presenta una resolución tan fácil, pero aumenta la complejidad de la figura de la mujer. Para Clara, rendirse a la especulación inmobiliaria y vender el piso significaría perder toda la carga simbólica que este lugar guarda y, por lo tanto, dejarse vencer por la voluntad de los demás. Clara gana la batalla, porque no es la anciana frágil en la fantasía de sus hijos, no vende el piso, no se deja engañar por la lógica de la especulación.

En *Quarenta Dias*, el contacto con personas en las afueras de Porto Alegre es lo que hará que Alice se sienta más familiarizada con el lugar. La pérdida de sus referencias y el archivo que representaba su hogar no se cura con su estadía en el departamento preparado por su hija. En la peregrinación por las calles encuentra gente solidaria y con problemas similares al que había creado como lema: la desaparición de Cícero Araújo. Ella le dice a la muñeca Barbie que, después de «casi olvidar» los problemas con Norinha, debido a la gran movilización de personas en la calle en torno a la búsqueda de Cícero, ella regresa al hospital ortopédico, «y seguí bajando hacia el trauma, hasta que me encontré de nuevo en Bento, más o menos en el punto de desorientación» (Rezende: 2014: 122), que sin embargo no deja de ser un retorno metonímico para tratar de comprender los problemas con su hija. De esta manera, también encuentra personas con problemas de otras naturalezas, como las personas que estaban viviendo en la calle.

Crucé lo que faltaba del parque hacia llegar a otra avenida y vi el letrero, ¡qué suerte! Av. João Pessoa. Al principio pensé que era un buen presagio, pero pronto lo extrañé, queriendo irme a casa, que allí no tenía ninguna, solo un aterrizaje temporal, hábilmente provisional de ahora en adelante, para siempre no permanente<sup>10</sup> (Rezende, 2014: 166).

<sup>10</sup> «Atravessei o que faltava do parque até dar em outra avenida e vi a placa, que sorte! Av. João Pessoa. Achei primeiro que era bom augúrio, mas logo me doeu a saudade, querendo voltar pra casa, que ali eu

Si en *Aquarius*, el piso aparece como el lugar de la proximidad a la familia y la posibilidad de refugio, es en la calle donde Alice encuentra cierta familiaridad, ella está tan lejos de la idea de hogar que la coincidencia entre el nombre de la calle y de su vieja ciudad ya proporciona algo de comodidad. Sin embargo, el buen presagio fue suspendido por la idea del aterrizaje provisional que la situación de la calle ofrece y proporciona. Ya sabe, porque la narrativa pasa después de la experiencia de la situación, que, debido a la pérdida de su referencia espacial, permanecería en un lugar «para siempre no permanente».

El contacto con personas sin hogar hace que Alice conozca a Lola, una mujer que lleva un carrito «lleno del consumismo de otras personas» (Rezende, 2014: 196) —la descripción es interesante porque también capta la necesidad de su nueva amiga para cargar sus objetos—. Al principio, la narradora se sorprende al ver que esta mujer también la consideraba una persona sin hogar: Me molestó que me creyeras como ella, sí, sin hogar, mendiga [...] (Rezende, 2014: 196). Por el camino, admite sin tanto asombro que estaba en la misma situación que ellos. La experiencia del otro es radical.

Más tarde, Alice se entera de que Lola tenía una casa heredada de su esposo muerto. A pesar de la casa en ruinas, el personaje describe el lugar de manera menos aséptica que el piso arreglado por su hija: «La casa de Lola parecía [...] arruinada, pero ofrecía un techo simulado y una sensación de protección, como la cerradura en la puerta y el fuerte ronquido de los castillos a mi lado» (Rezende, 2014: 231). Lola tenía un lugar, en cierto modo, un archivo para sus recuerdos, lo que Alice había perdido, y es Lola quien envía a Alice de vuelta de la expiación al piso: «Duerme que cuando te despiertes, vas a tu piso, a tu única hija, como una madre viuda, tu nieto» (Rezende, 2014: 245). A pesar del tono dramático que el libro puede asumir debido a su pérdida inicial, poco a poco el diálogo con la muñeca Barbie, el ejercicio de escribir sobre la memoria, la reconstitución del archivo por medio del cuaderno y el encuentro con los demás restablecen los significados de la vida de Alice, pero la cicatriz aún está latente, y el libro, como la película, no tiene un final fácil de terminar: «Ahora he vuelto a la superficie aún por explorar. Tus grietas ya las conozco todas y no me las olvido» (Rezende, 2014: 245).

### 3. CONSIDERACIONES FINALES

Retomando la comparación entre la película y el libro, Clara suele resistirse protegiendo su piso a partir de su posición social de propietaria, Alice lo falló. El cambio y la venta de los objetos que componían su casa eventualmente acaba por conducir hacia el vacío, un sentimiento de no pertenencia y una imposibilidad de interpretación de su propia vida. Todo esto está simbolizado en la narración por la peregrinación de cuarenta días y que fue remediada por la escritura de las memorias, que en tiempo real compone un nuevo archivo de la misma. Así, el cuaderno archivo se mantiene porque protege de la aniquilación, por medio de la jornada en la que ella pasó y también porque ofrece una

---

não tinha nenhuma, só um pouso temporário, eu habilmente provisória de agora em diante, pra sempre impermanente» (Rezende, 2014: 166).

posibilidad hermenéutica para que Alice se implante en territorio hostil. Si en *Quarenta Dias*, la forma como se elabora la narrativa, el libro de memorias en forma de diario del proceso de recordación, evidencia la cuestión del archivo, en *Aquarius* es la recurrencia de ciertos temas, que consisten en diálogos, imágenes y banda sonora, quizás más que la propia secuencia de la trama en sí misma, que está constituyendo la casa como un archivo.

*Quarenta Dias* y *Aquarius* son retratos complejos de mujeres que se resisten. En ambas narrativas, la marca de esta resistencia se demuestra por el texto o por las escenas que se organizan a partir de la recreación y la reinscripción de las memorias y de los tiempos. En el caso de la novela, la escena de la escritura, que incluye el diálogo con Barbie —una muñeca que representa la masificación de la que la protagonista quiere alejarse y también la reificación de lo femenino— intenta dramáticamente reorganizar el espacio en el que se encuentra la frontera entre lo familiar, la casa y el extraño, la calle, se difuminan y constituyen una doble extrañeza. En el caso de la película, es la permanencia en el piso, una isla de la memoria donde el pasado coexiste con el presente —los vestigios de estos dos tiempos se encuentran dispersos en los objetos archivados en el piso, que es la única manera posible de mantener los rastros que constituyen la identidad—.

En el caso de *Quarenta Dias* y *Aquarius*, la intersección entre la memoria de la novela y la película ocurre cuando, al enfocaren tan particularmente en estos personajes individuales en sus rutinas y tensiones, estas narraciones evidencian los problemas sociales de la actualidad: mientras existe un discurso hegemónico que parece supervalorar las referencias al pasado, al menos a las memorias estatizadas y listas para el consumo, existe también una eliminación de lo que no es pasado vendible. El cine y el libro intentan presentar la resistencia de dos mujeres, se debe enfatizar esta lógica de la elaboración estética que provoca la conmoción del espectador, pero también una extrañeza casi de culpa.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas (Brasil): Editora da Unicamp.
- BANDEIRA, M., VILLA-LOBOS, H. (s/d). *Canções de cordialidade*. São Paulo (Brasil): Discos Copacabana.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archive: una impresión freudiana*, Madrid (España): Editorial Trotta, 1997.
- LEJEUNE, P. (2014). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte (Brasil): Editora UFMG.
- LISPECTOR, C. (1998). *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro (Brasil): Rocco.
- MENDONÇA FILHO, K. (2016). *Aquarius*. Brasil/França, Vitrine Filmes; SBS; CinemaScópio; Video Filmes; Globo Filmes. 1 DVD (140 min.).
- MORAES, R. G. (2017) «A paixão de Clara e Alice: resistência e desejo no romance *Quarenta Dias* (Maria Valéria Rezende, 2014) e no melodrama *Aquarius* (Kléber Mendonça Filho, 2016)». *Admira*, 5, 2017, 121-134.
- REZENDE, M. V. (2014). *Quarenta dias*. Rio de Janeiro (Brasil): Objetiva.
- ROBERTO CARLOS (1975). *Roberto Carlos*. Rio de Janeiro (Brasil): CBS.

## *Autores*

VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

Doctora en Musicología y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Es profesora del área de música de la Universidad de Castilla-La Mancha e investigadora del Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC. Sus líneas de investigación comprenden el estudio de la música en contextos audiovisuales, principalmente en España, la presencia de la mujer en la historia de la música y las músicas populares. Es autora de tres monografías y de más de setenta artículos y capítulos de libro en publicaciones nacionales e internacionales. Es secretaria de la revista *Cuadernos de Investigación Musical* (UCLM). Entre los galardones por su labor investigadora, destacan el *Premio de Investigación 2013 a la Mejor Tesis Doctoral* (Fundación SGAE), el *Premio de Investigación Rosario Valpuesta 2015* (Universidad Pablo de Olavide, Diputación de Sevilla, Asociación Rosario Valpuesta) y el *Accésit del Premio Internacional de Investigación Victoria Kent 2018* (Universidad de Málaga).

MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO Y RAMÓN CRUZ ALCÁZAR

María Antonia Blanco Arroyo (Torredelcampo, Jaén, 1986) es Doctora en Bellas Artes con Mención Internacional por la Universidad de Sevilla (2015), donde trabaja como profesora en el Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Premio Extraordinario de Doctorado en 2017 por la citada universidad. Actualmente imparte clases en el Grado en Bellas Artes y en el Máster en Arte: Idea y Producción en la Facultad de Bellas Artes. Es miembro del grupo de investigación HUM950: Contemporaneidad y Patrimonio (COPA). Su interés por explorar la fotografía y la transformación del paisaje desde una perspectiva multidisciplinar le ha llevado a desarrollar diversas estancias de investigación en instituciones norteamericanas. En 2017 publicó su libro *El mundo alterado: el paisaje antrópico en la fotografía contemporánea*. Su actividad docente

e investigadora se nutren de forma recíproca, complementándose con la creación que aborda mediante un enfoque altamente abstracto en su obra plástica y fotográfica.

Ramón Cruz Alcázar (Torredelcampo, Jaén, 1982) es Graduado en Historia por la Universidad de Sevilla (2014), con un Máster en Estudios Americanos por la citada universidad (2019). Durante el curso 2012/2013 fue alumno interno del Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, y le fue otorgada una beca de colaboración en el Departamento de Historia de América bajo la tutela del catedrático Pablo Emilio Pérez-Mallaína. Su devoción por la literatura y la ciencia histórica es constatable a través de sus publicaciones. Gabriel García Márquez llegaría a determinar su espíritu literario, y desde entonces, los libros han marcado su camino, publicando en 2018 su primera novela *La mona de seda*. Asimismo, participa activamente en congresos nacionales e internacionales.

#### MARÍA MARCOS RAMOS

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y doctora en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca (Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Salamanca). Es profesora ayudante doctor del departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca y de la institución americana IES Abroad Salamanca. Es Secretaria del Congreso de Novela y Cine Negro y directora del Congreso Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y en Portugués de la Universidad de Salamanca. Desde el año 2001 ha trabajado para diversos medios de comunicación (EITB, Antena 3, Telecinco, TVE ...) y ha participado en el rodaje varios cortometrajes y documentales (*Análisis de la imagen de la inmigración en la ficción televisiva de prime time* y *Alfredo Landa nunca estuvo aquí. Diez años de novela y cine negro en Salamanca*). Es miembro colaboradora del Observatorio de Contenidos Audiovisuales de la Universidad de Salamanca donde participa en diferentes investigaciones sobre medios de comunicación y representación de la inmigración y género en la ficción televisiva. Entre sus publicaciones recientes destaca *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (Andavira, 2018).

#### PEDRO SANGRO COLÓN

Pedro Sangro Colón es Vicerrector de investigación e innovación educativa de la Universidad Pontificia de Salamanca desde septiembre de 2019. Profesor catedrático de la Facultad de Comunicación, en la que imparte docencia en el área del Lenguaje y la Narrativa audiovisual de ficción. Ha sido director del Máster de guión para cine y televisión desde su fundación (2005-2019). Ha desarrollado líneas de investigación centradas en el análisis filmico y el estudio del montaje cinematográfico en los cuatro proyectos de I+D+i en los que ha participado. Es autor de tres libros completos, veintitrés capítulos de libro y quince artículos en revistas. Posee un sexenio de investigación reconocido por

la CNEAI y colabora regularmente como revisor de la ANEP y de distintas revistas de impacto del área de la comunicación y las humanidades.

#### CARMEN SÁEZ GONZÁLEZ

Carmen Sáez González finalizó sus estudios de Grado en Historia del Arte en 2016, realizando un año después el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. Actualmente trabaja en el sector turístico en el Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila y en la Catedral de Ávila, participa en diferentes congresos y seminarios a través de comunicaciones sobre cine contemporáneo y arquitectura y realiza la tesis doctoral sobre estas dos temáticas a través del programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca. Además, es miembro activo de la Asociación de Jóvenes Historiadores (AJHIS) a través de la cual participa en la organización de congresos internacionales.

#### JAVIER ACEVEDO NIETO

Javier Acevedo Nieto (Salamanca, 1994) es graduado en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca y ha cursado estudios de máster en Crítica Cinematográfica por la ECAM y Caimán Cuadernos de Cine y de Comunicación y Periodismo Digital por la Universitat Oberta de Catalunya. Es colaborador en webs de cine como Filmin y crítico en Cine Divergente, ha centrado su investigación en el cine experimental. Ha participado en eventos del Departamento de Estudios Eslovacos y del Este de Europa de la UCL de Londres, escribiendo sobre cine soviético y el conflicto de la memoria en el cine polaco.

#### LINDA CATARINA GUALDA

Graduação em Letras Português/Inglês/Alemão (UNESP/Assis, 2005), Mestrado em Literatura Comparada (UNESP/Assis, 2007), Doutorado em Literatura e Cinema (UNESP/Assis e Universidade de Coimbra, 2011), Pós-Doutorado em Literatura e Cinema (Universidade de Lisboa, 2015) e Pós-Doutorado em Literatura e Cinema Brasileiro (UNEMAT, 2018). Membro do corpo docente da Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo – Itapetininga/SP – Brasil como professora de Língua Inglesa. Articulista e parecerista convidada das revistas *Cinema Caipira*, *Perspectiva em Educação*, *Gestão & Tecnologia*, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* e *Re-Unir Revista do Centro de Estudos da Linguagem* e dos jornais *Aquarius* e *Folha de Limeira*. Autora de *O Cinema em Pauta: olhares sobre a sétima arte* (Appris Editora, 2019), participou com contos e poemas das coletâneas: *Cantos Seletos* (LiteraCidade, 2013), *Antologia Literária Cidade* (LiteraCidade, 2013), *Além da Terra Além do Céu* (Chiado, Portugal, 2017) e *Além da Terra Além do Céu – Coleção Prazeres Poéticos* (Chiado, Portugal, 2018).

## RAUL ARTHUSO

Doutorando em Teoria, História e Crítica do Audiovisual pela Universidade de São Paulo, onde também se graduou em Audiovisual e obteve seu título de mestrado. É também editor da *Cinética*, a mais importante revista de crítica de cinema do Brasil. Colaborou para as revistas *Teorema* e *Taturana*, o blog da editora Cosac Naify, a revista do Curta Circuito e os catálogos das retrospectivas de Miklos Jancsó (Caixa Cultural, 2013), Alfred Hitchcock (Cine Humberto Mauro, 2013), Brian de Palma (Caixa Cultural, 2014), a mostra *Novo Cinema Pernambucano* (2014) e os *Cadernos do Cineclube Comum* (Sesc Paladium – MG, 2016). Editou, ainda, o catálogo da *Mostra Jairo Ferreira – Cinema de Invenção*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2012.

## JOSMAR DE OLIVEIRA REYES

Possui graduação em Letras (língua portuguesa e literaturas em língua portuguesa-francês e literaturas em língua francesa) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1989), mestrado em Letras pela mesma universidade (1994), com dissertação cujo título é *Du littéraire au filmique: le contexte subversif chez Marguerite Duras*. Possui doutorado em Ciências da Informação e da Comunicação pela Université de Paris III (2008) como a tese intitulada *Le film comme lecteur du texte littéraire: L'Heure de l'Étoile et Les Nuits du Sertão* (publicado por ANRT). Atualmente realiza pesquisa de pós-doutoramento pela Université de Paris III sobre cinema coreano, tratando da filmografia do cineasta coreano Kim Ki-duk. É professor e pesquisador da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Possui artigos e capítulos de livros publicados sobre cinema e literatura em diversos países, sobretudo França e Espanha.

## RICARDO GAIOTTO DE MORAES

Profesor adjunto en el *Departamento de Língua e Literatura Vernáculas* na *Universidade Federal de Santa Catarina* (UFSC), Ricardo Gaiotto de Moraes tiene un doctorado y una maestría en Teoría e Historia Literaria, y un título en Letras-Português de la *Universidade Estadual de Campinas* (Unicamp). Durante su doctorado, fue *visiting student research collaborator* en la *Universidad de Princeton*. Actualmente es editor asociado de la revista *Post-Limiar* (PUC-Campinas) y forma parte del consejo editorial de la *Revista Iberoamericana de Patrimônio Histórico Educativo* (Unicamp). Ha publicado varios artículos en revistas nacionales e internacionales, como *Estudos Avançados* (USP), *O Eixo e a Roda* (UFMG), *Admira* (Universidad de Sevilla). Sus líneas de estudio son la Literatura Brasileña, interesado en las áreas de Crítica e Historia Literaria, estudios narrativos y relaciones entre cine y literatura, y ha investigado principalmente los siguientes temas: autobiografías, modernismo brasileño, ensayo y las representaciones de género en el cine.

## Biografía



MARÍA MARCOS RAMOS

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y doctora en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca (Premio Extraordinario de Doctorado). Es profesora de la institución americana IES Abroad Salamanca y profesora ayudante doctor del departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca. Es secretaria del Congreso de Novela y Cine Negro, directora del Congreso Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y en Portugués de la Universidad de Salamanca y Coordinadora en el Máster Universitario en Comunicación Audiovisual: Investigación e Innovación (MUCAII-USAL). Sus líneas de investigación versan sobre representación de la inmigración y del género en la ficción audiovisual, representación cinematográfica de la sociedad en el cine y análisis de la ficción audiovisual, etc. temas sobre los que ha publicado artículos en revistas y monografías científicas. Es editora del libro *Cine desde las dos orillas: directores españoles y brasileños* (Andavira).





**A**NALIZAR LA FILMOGRAFÍA de un país es una forma más de aproximarse a su historia, a su cultura y a sus problemáticas sociales. Con ese propósito, *A ambos lados del Atlántico: películas españolas y brasileñas premiadas* recoge diez contribuciones en las que se estudia la trayectoria de las películas que entre los años 2013 y 2017 fueron reconocidas con el más importante galardón de la cinematografía de sus países. Así, la primera parte del libro se centra en el análisis de *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (David Trueba, 2013); *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014); *Truman* (Cesc Gay, 2015); *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016); y, *La librería* (Isabel Coixet, 2017), películas que recibieron el Premio Goya a la mejor película durante ese periodo, mientras que la segunda está dedicada a *Gonzaga, de Pai pra Filho* (Breno Silveira, 2013); *Faroeste Caboclo* (Rene Sampaio, 2014); *O Lobo atrás da Porta* (Fernando Coimbra, 2015); *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2016); y, *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2017), quienes recibieron el Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

Analisar a filmografia de um país é também uma forma de se aproximar a sua história, cultura e problemas sociais. Com este objetivo, *A ambos lados del Atlántico: películas españolas y brasileñas premiadas* apresenta dez trabalhos nos quais os autores abordam a trajetória dos filmes que, entre 2013 e 2017, ganharam o prêmio mais importante do cinema em seus países. A primeira parte do livro se centra em *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (David Trueba, 2013); *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014); *Truman* (Cesc Gay, 2015); *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016); e *La librería* (Isabel Coixet, 2017), filmes premiados com um Goya na categoria de melhor filme durante esse período. A segunda parte se dedica a *Gonzaga, de Pai pra Filho* (Breno Silveira, 2013); *Faroeste Caboclo* (Rene Sampaio, 2014); *O Lobo atrás da Porta* (Fernando Coimbra, 2015); *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2016); e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2017), laureados com o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.



VNIVERSIDAD  
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Sal  
800 AÑOS  
1218 ~ 2018



CENTRO DE ESTUDIOS BRASILEÑOS