
presentación

IX

En mayo de 1970, Wim Wenders publicó en la revista especializada alemana Filmkritik un artículo sobre los westerns de John Ford titulado «Emotion Pictures». Conjugando la idea de emoción con la de imágenes en movimiento —Motion Pictures es la denominación genérica que se le da al cine y a las películas en el mundo anglosajón— Wenders pretendía establecer un isomorfismo entre el film y la emoción que éste suscita en el espectador de la mano de un supremo hacedor de historias y desde el saber (y el sabor) del clasicismo. En una conferencia de 1999 («El sacrificio y la Envidia»), dictada por Germán L. García en la Fundación Descartes, decía el psicoanalista argentino que para Lacan «...las pasiones son la entrada del sujeto en el lenguaje. Porque no hay otra manera de ver de qué manera el sujeto de la enunciación entra en el enunciado». Desde esa lógica implicativa, donde el que habla halla todo su sentido en el propio tejido discursivo de lo que dice, se han elaborado los once textos que constituyen el presente volumen. Si las emociones parecen ser algo consustancial al fluir mismo de las imágenes cinematográficas, ello es posible porque se nos ofrecen como fruto decantado de una actitud pasional previa: aquella que se inscribe mediante la puesta en forma del film y hace que sus operaciones de sentido puedan equipararse a esa palabra plena del sujeto en la escena psicoanalítica, donde éste tiende a manifestar su verdad. Hablamos, pues, de emociones pasionales y de una verdad que, por tender a lo real, no puede decirse en su totalidad, si bien puede articularse en las complejas dialécticas film-espectador.

Un primer eslabón cristalizador de esa verdad lo encontramos en el artículo de apertura de esta compilación, donde Rafael Ballester habla de cómo, desde la propia escritura del guión cinematográfico, pueden urdirse determinadas estrategias textuales de persuasión cuyo sentido pragmático último deberá verificarse en el film ya realizado. Los vínculos entre psiquismo y cine y las claves de la identificación especular entre inconsciente óptico e inconsciente pulsional son escrutados por Santiago Vila. Si el cine es, en definitiva, el arte de hacer visible lo imaginario, dilucidar esta trama operativa supone volver sobre el concepto freudiano de fantasma. Su aplicación a El hombre sin sombra conlleva alguna sarcástica apostilla sobre el omnisciente (por invisible) Yahvé bíblico —del cual Verhoeven haría una lectura blasfematoria, en buena

y sadiana lid— y su nuevo avatar: el poder en la actual sociedad informatizada. Marisa Pérez, por su parte, aborda la problemática de una escritura y retórica del miedo. Los otros, el justamente celebrado film de Amenábar es analizado a partir de Descartes —la pasión no es sino el punto de vista sobre la acción de aquel que la recibe— y Aristóteles, que establece un diferente grado de presencia entre miedo, terror y horror. La operativa descripción del juego con las voces narrativas y las fisuras del tejido textual, en función de dichas voces, constituyen el núcleo central del artículo. También Alejandro Montiel parte de un enunciado de Aristóteles: la definición que éste da de intemperancia en su Ética eudemia. Montiel la lee como un exceso de deseo perfectamente aplicable al Ethan Edwards de Centauros del desierto. La expresión radical de tan ruda pasión del alma, emerge con singular pujanza en este título señero de John Ford que, siendo el arquetípico representante de un cierto saber del relato clásico en cine, depositado en una tersa mirada sin aparentes fisuras da cuenta, empero, de las profundas heridas y laceraciones, individuales y colectivas, de dicha mirada entendida como proyecto civilizatorio. Hamlet es, igualmente, un sujeto herido. Pero, a diferencia de Ethan, su herida le conduce a la inactividad, a la disolución misma de su proyecto vengador. Magdalena Cueto ve en el dubitativo Príncipe de Dinamarca un arquetipo de lo humano después de Freud. En su análisis de la ejemplar adaptación fílmica que Laurence Olivier hiciera del original shakesperiano, el bloqueo para actuar del personaje es síntoma elocuente de su dramática escisión edípica. Diana Paladino aborda en su artículo un auténtico mito de la cultura popular argentina. Radionovela y texto escénico antes de convertirse en la película más taquillera de la historia del cine argentino, Nazareno Cruz y el lobo conjuga relato mítico y melodrama, excesos autorales y técnicas folletinescas donde, como decía Umberto Eco a propósito de Casablanca, se logra el vértigo y se roza la genialidad. Analizando las complejas estrategias formales del film, Paladino no pierde de vista lo que éste tiene de metáfora de los turbulentos años setenta en Argentina —previos al golpe militar— tras la muerte de Perón. Por su parte, Pilar Pedraza traza en su artículo el itinerario de una tipología: la adolescente, objeto pasional del espectador, a la vez que víctima inocente. Los ochenta años que separan Lirios rotos de La vendedora de rosas —con el muy peculiar paréntesis de Lolita, film cuyo título pronto se convertirá en vocablo adjetivador de niñas de precoz carnalidad— dan cuenta de un crecimiento de la mujer, dentro y fuera del cine, pero también reiteran el sacrificio cruento de la adolescente atropellada por fantasmas y miserias ajenas. Con José Luis Castro de Paz volvemos a la escenografía de la pérdida y al deseo mortalmente herido, todo ello trasunto de

una huella que vuelve, tenaz, en el cine español de los años cuarenta: la de la guerra civil como dramática escisión de nuestra sociedad. En La sirena negra de Carlos Serrano de Osmá, halla Castro de Paz inequívocas similitudes con las complejas estrategias formales puestas en pie, años más tarde, por Hitchcock en Vértigo. Pero al no estar sujeto el film español a los moldes narrativos del cine de género, su tematización de la mirada masculina deseante se libera de las convenciones del clasicismo cinematográfico, ofreciéndose al espectador en toda su pregnante desnudez. La intervención de Giulia Colaizzi se articula desde una clara adscripción a las propuestas elaboradas por la teoría filmica feminista a partir de dos textos de Laura Mulvey donde la politización de la sexualidad —y sus complejos entramados históricos y sociales— se integra en el discurso teórico sobre el cine. Así, un film como Sexo oral, de Chus Gutiérrez es analizado subyugando la singularidad de su montaje, verdadero sujeto enunciativo de la narración. El film despliega muy sugerentes indicaciones acerca de la variopinta y escasamente normativa noción de sexualidad en la España de los noventa y muestra, mediante una sistemática deconstrucción del efecto realidad, la otra cara de la mirada cinematográfica clásica sobre el placer visual.

El volumen se cierra con dos artículos que, cada uno a su modo, apuntan hacia el futuro. Javier Gómez Tarín analiza un par de títulos pertenecientes a cinematografías periféricas —Hong-Kong y Taiwan— en los que ve una alternativa al modelo hegemónico hollywoodiense. En los films de Wong Kar-Wai y Edward Yang se vislumbra un tratamiento de la cotidianidad desvelando, desde ella, las contradicciones del ser humano en una sociedad cuyo flujo discurre por los derroteros del sometimiento y la homogeneización. Concluye Gómez Tarín: estas dos películas trascienden la historia para acceder a la Historia. Y no resulta en absoluto banal que dicha tarea se haga desde una sistemática deconstrucción del dispositivo identificador puesto en pie por la institución cinematográfica. Distancia y metadiscursividad son los procedimientos aquí utilizados para reflexionar sobre el cine y que el espectador, a su vez, reflexione sobre sí mismo. Finalmente, José Javier Marzal se enfrenta a las tecnologías digitales y a la oportunidad que éstas ofrecen para repensar el cine contemporáneo. La propuesta del Grupo Dogma 95 es analizada a partir de algunas de sus películas más significativas en lo que éstas tienen de alternativa resistente frente al «cine de atracciones» de Hollywood, cada vez más igual a sí mismo en sus epidérmicos films de acción, tan próximos al lenguaje publicitario y televisivo en su simplificadora sensorialidad. La dimensión internacional que en los últimos

Presentación

XII

años ha adquirido el Grupo Dogma no se le escapa, en modo alguno, a Marzal que ve en ella la posibilidad de hacer frente a la gran industria norteamericana del espectáculo, actual hegemónica del mercado cinematográfico, ese cesto de papeles donde yacen nuestros sueños destrozados a los que, al parecer, sólo el dinero puede comprar.

Juan Miguel Company Ramón