

JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ SUBIRÁ

APRENDER A VER CINE

LA EDUCACIÓN DE LOS SENTIMIENTOS
EN EL SÉPTIMO ARTE

APRENDER A VER CINE

4.^a
EDICIÓN

LIBROS DE CINE

RIALP

© 2002 by JUAN FRANCISCO GONZÁLEZ
© 2021 de la presente edición by EDICIONES RIALP, S. A.
Manuel Uribe 13-15, 28033 MADRID
(www.rialp.com)

Primera edición: noviembre 2002
Cuarta edición: junio 2021

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita reproducir, fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Preimpresión: M. T., S. L.

ISBN (versión impresa): 978-84-321-5402-7

ISBN (versión digital): 978-84-321-5403-4

Depósito legal: M-7336-2021

Impreso en España

Printed in Spain

Masquelibros, S. L., Jaén

DEDICATORIA:

A mis padres, que me educan en el arte del amor. A mis hermanos, que me acompañan amablemente en el camino de la vida. A Arián, que me educa en el arte de la paternidad.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
1. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL.	
LÉXICO CINEMATOGRAFICO FUNDAMENTAL	15
Finalidad del guión según los géneros	18
Léxico cinematográfico fundamental	21
2. LA DIMENSIÓN EDUCATIVA DEL CINE	31
3. EL CINE ÉPICO	35
Clasificación del cine histórico	37
El cine de lo heroico: la epopeya como representa- ción de modelos humanos	38
Coordenadas de toda epopeya cinematográfica ..	40
Estudio fílmico y antropológico de <i>Gladiator</i> ...	41
Cuestionario sobre <i>La Misión</i>	50
Cuestionario sobre <i>Braveheart</i>	52
4. EL CINE BÉLICO	55
Coordenadas dramáticas del cine bélico	56
Estudio fílmico y antropológico de <i>La vida es bella</i> .	58

Cuestionario sobre <i>La vida es bella</i>	66
Cuestionario sobre <i>Salvar al soldado Ryan</i>	68
Cuestionario sobre <i>En honor a la verdad</i>	70
5. EL DRAMA	73
Cuestiones antropológicas para el análisis de los dramas	74
Estudio fílmico y antropológico de <i>Casablanca</i> ..	77
Estudio fílmico y antropológico de <i>Matar a un ruiñeñor</i>	84
Cuestionario sobre <i>El club de los poetas muertos</i> ..	94
Cuestionario sobre <i>Estallido</i>	96
Cuestionario sobre <i>Una historia del Bronx</i>	98
Cuestionario sobre <i>La fuerza de uno</i>	100
Cuestionario sobre <i>Los miserables</i>	102
6. EL THRILLER	105
Estudio fílmico y antropológico de <i>El cliente</i> ...	111
Cuestionario sobre <i>Los intocables de Eliot Ness</i> ..	121
Cuestionario sobre <i>Legítima defensa</i>	122
7. EL WESTERN	125
Estudio fílmico y antropológico de <i>Gerónimo</i> ..	130
Cuestionario sobre <i>Bailando con lobos</i>	134
8. EL CINE DE CIENCIA-FICCIÓN	137
Todo filme es una película de ficción	137
El cine fantástico o de ciencia-ficción	138
Estudio fílmico y antropológico de <i>El señor de los anillos (La comunidad del anillo)</i>	140
Cuestionario sobre <i>La guerra de las galaxias</i> ...	150
Cuestionario sobre <i>Batman vuelve</i>	152
9. LA COMEDIA ROMÁNTICA	155
Estudio fílmico y antropológico de <i>Historias de Filadelfia</i>	157
Cuestionario sobre <i>¿En qué piensan las mujeres?</i> ..	168
EPÍLOGO	171
BIBLIOGRAFÍA	175

PRESENTACIÓN

De todas las posibles definiciones acerca de cuál es la esencia del arte cinematográfico, la que mejor concreta el objetivo de este libro es la de Roger Boussinot: «El cine es el arte de proyectar al espectador sobre la pantalla sin hacerle abandonar su asiento». Me gustaría que, al reflexionar acerca de los contenidos de estas páginas, los espectadores se sintieran provocados, invitados a proyectar en sus vidas cotidianas los mensajes que transmiten los personajes de las películas.

Cabe señalar que una adecuada disposición del espectador permite una progresiva educación de sus sentimientos y de sus vivencias éticas y sociales: el lenguaje de las películas puede ayudar a los espectadores a conocerse mejor a sí mismos y a las personas que integran su entorno familiar y social.

Es necesario, por tanto, aprender a leer o reflexionar sobre los elementos técnicos, estéticos y dramáticos expresados en una película —adoptar una actitud crítica— si se desea apreciar sus valores y no ser manipulado por las imágenes (y por las ideologías que las sostienen). «Los movimientos de cámara son formas de decir» (Orson Welles). Cada película es un implacable «festival de sentimientos» que condiciona la

existencia concreta de cada espectador. Debido a la influencia que ejercen las vidas de los personajes en los espectadores, es preciso aprender a distanciarse de la película, dejándose llevar por la fascinación que produce el espectáculo, pero también adoptando una actitud crítica que ayude a comprender la película en toda su complejidad.

Las películas son «realidades inacabadas», obras de arte que deben ser interiorizadas y culminadas de manera personal por cada uno de los espectadores. «Aprender a ver Cine» es dejarse empapar y sobrecoger por los gestos, las miradas, los silencios y las palabras de los personajes; es aprender a amar y a perdonar; es descubrir nuevos mundos de misterio y de suspense; es acercarse a los sentimientos más perversos y terroríficos; es evadirse de lo cotidiano para después retomarlo y convertirlo en realmente extraordinario. «Aprender a ver Cine» es especialmente aprender a convertirse en protagonista heroico de la propia vida, fomentando incansablemente el afán por salir enriquecido en cada una de las gestas que va proponiendo la propia biografía personal.

No hay géneros cinematográficos en estado puro. La propia naturaleza del cine le hace tender por principio al mestizaje cultural, a la integración de características de distintos géneros en la misma película, a la comercialización de ideas ajenas y al uso de lenguajes de la más diversa procedencia (procedimientos narrativos propios de la literatura, composiciones visuales y usos del color característicos de la pintura, ritmos y cadencias de la expresión musical, concepciones escénicas originarias del teatro, movimientos y formas de la danza, composiciones estáticas identificadas con la escultura o la arquitectura, etc.). Con todo, este libro se estructura en función de siete géneros cinematográficos (y de los subgéneros correspondientes): el cine épico (incluye los dramas históricos y el cine de aventuras), el cine bélico, el drama (incluye el melodrama y la tragedia), el *thriller* (incluye subgéneros tales como el *thriller* judicial, el de temática mafiosa, el de psicópatas, etc.), el *western*, el cine de ciencia-ficción y la comedia romántica.

Cada género, cada tema, incluye un *estudio filmico* y *antropológico*, y uno o varios *cuestionarios* sobre películas representativas de dicho género. Los estudios fílmicos y antropológicos ofrecen un análisis detallado de algunas películas a partir de las siguientes cuestiones: sinopsis del argumento, diégesis de la película (apuntes históricos o sociológicos, estilo del director, niveles de conflicto dramático, tipos de personajes, estructura dramática de la película, etc.), tipos de planos, y descripción de la estructura psicológica de los sentimientos de los personajes. El estudio de la «estructura psicológica de los sentimientos de los personajes» consiste en un análisis exhaustivo de las cuatro dimensiones que integran los sentimientos de cualquier persona: objeto desencadenante del sentimiento y sus circunstancias; las respuestas emocionales o afectivas (ira, alegría, placer, ansiedad...); las reacciones corporales (posturas, gestos, miradas, etc.), y las actitudes consecuentes (condicionadas por los vicios y virtudes de cada individuo).

La finalidad de los cuestionarios es servir de guía para organizar cine-fóruns y otras actividades integradas en la programación de las diferentes asignaturas audiovisuales.

Aprender a ver Cine se dirige a todos los amantes del arte cinematográfico, pero especialmente, a los alumnos y profesores de Educación Plástica y Visual, de Comunicación Audiovisual y de todas aquellas materias asociadas al lenguaje cinematográfico. También ofrece algunas orientaciones acerca del «alcance interdisciplinar del cine», de tal forma que los géneros cinematográficos pueden utilizarse como metodología para asignaturas muy diversas (Historia, Literatura, Historia del Arte, Filosofía, Ética y Religión, Ciencia, Tecnología y Sociedad, etc.).

Espero que el libro les traslade a mundos fantásticos y que les invite a pasar muchas tardes —mañanas o noches— de cine inolvidables.

1. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL. LÉXICO CINEMATOGRAFICO FUNDAMENTAL

Lo audiovisual está de moda. Es más, la sociedad en la que vivimos está fuertemente influenciada por la imagen que transmiten los medios de comunicación acerca de los problemas y las realidades que condicionan nuestra vida cotidiana. Por eso es imprescindible que sepamos descifrar los mensajes que nos llegan a través de ellos.

El cine y la televisión proponen una serie de «mundos posibles» que condicionan la percepción que el espectador llega a tener de la realidad en la que se desenvuelve. El séptimo arte nos ofrece un amplísimo horizonte de posibilidades de interpretar la naturaleza humana y sus múltiples matices personales, sociales y culturales.

Los modelos de «personas» que presentan las películas ofrecen diferentes posibilidades de vivir la libertad. La variedad de matices permite preguntar hasta qué punto la noción de libertad que opera en la mayoría de las películas es una libertad suficientemente asentada y comprometida.

El cine, como ficción representativa de nuestra vida, influye directamente en la misma realidad, llevándonos a adoptar, consciente o inconscientemente, una determi-

nada postura modulada por el contenido de las diferentes películas.

El lenguaje cinematográfico provoca en los espectadores «procesos de identificación dramática», de tal manera que el espectador nunca está inmune ante los mensajes y modos de vida que comunican las películas, sino que se identifica con esos mensajes o los rechaza.

Los personajes de las películas nos mueven a desarrollar determinadas formas de conducta. Para ser capaces de darnos cuenta de estas influencias, es necesaria una educación del espíritu crítico: el espectador puede aprender a asumir los mensajes que recibe.

Aprender a ver cine consiste en una educación constante de la mirada del espectador: no se trata de buscar siempre novedades, sino de tener una mirada renovada, capaz de admirarse y de captar otros detalles.

El cine es un lenguaje interdisciplinar. Permite crear las condiciones que posibilitan el conocimiento de una verdad universalmente válida y, a la vez, abre la capacidad de un diálogo sincero y auténtico entre las personas.

El lenguaje cinematográfico es el arte de la imagen dinámica, obtenida técnicamente y proyectada con un ritmo espacial y temporal.

El cine es un arte narrativo, y cuenta las cosas con un lenguaje propio: es un lenguaje que nos transmite una serie de contenidos a través de las películas, las cuales integran elementos de fotografía, de sonido, de música, etc. El cine, como lenguaje humano, tiene una dimensión plural: es un medio de comunicación social y de expresión personal. Puede presentarnos lo objetivo y lo subjetivo, lo concreto y lo abstracto; es también un modo de valoración y de expresión del pensamiento.

La esencia del cine es la imagen móvil (los fotogramas: planos y secuencias) y necesita, en cuanto filmación, un espacio, y, en cuanto narrativa, un discurso temporal.

Sin la mirada de los espectadores no hay cine, porque no hay dinamismo y no hay procesos de identificación dramá-

tica. Como en todo lenguaje, hay un emisor... Pero es imprescindible el receptor: el público.

Como todas las artes el cine vive de contrastes: hacen falta hombres malos, como ejemplo de malos principios, tanto como hombres buenos para ilustrar los principios heroicos.

El cine se puede clasificar de muy diversas formas, teniendo en cuenta que toda clasificación consiste en una serie de criterios y rasgos diferenciales para entender y estudiar mejor una disciplina.

El séptimo arte se presenta desde su nacimiento bajo distintos géneros. La clasificación de las películas por géneros no pretende ser hermética y admite la mutua influencia de los géneros entre sí, de tal manera que una misma película puede integrar elementos de distintos géneros cinematográficos.

Los géneros sufren los cambios de los gustos estéticos y de las costumbres de los tiempos por parte del público. Así, hay momentos de esplendor y momentos de poca popularidad en la mayoría de los géneros.

Hay tradicionalmente tres elementos distintivos para clasificar cada película en un género:

- Un asunto básico (trama argumental determinada que en sus rasgos esenciales aparece en las películas del mismo género).
- Unas preocupaciones temáticas (interés por comunicar determinadas tendencias ideológicas).
- Una iconografía propia (forma peculiar de utilizar los recursos cinematográficos: movimientos de cámara, guión, etc.).

Por tanto, no basta con una visión superficial de la película, sino que hemos de adentrarnos en las profundidades de la misma, para conocer mejor en qué género nos estamos moviendo. De esta forma descubriremos que los géneros están abiertos a la realidad desde una coherencia interna claramente definida en sus rasgos fundamentales: cada género no excluye a los otros, sino que se complementan.

Ni siquiera las distinciones estilísticas son suficientes para identificar un género. Los planos largos, impuestos por los grandes espacios luminosos, se encuentran tanto en los *westerns* como en las películas de romanos; las atmósferas urbanas, sombrías y lluviosas, que conllevan encuadres asfixiantes de interiores y diálogos intensos, caracterizan tanto al *thriller* como a determinado cine de ciencia-ficción, como a ciertas películas dramáticas.

Un indicador de género muy importante es el inicio del filme: el análisis de los primeros planos de la narración constituye un momento privilegiado para identificar los rasgos de determinados géneros cinematográficos.

Otros elementos que también se constituyen en indicadores de género son: el fondo visual, la música, el decorado, la escala de planos y el orden narrativo de la primera secuencia, la presencia o ausencia de voz en *off*, determinadas diégesis y elipsis, etc. La unidad interna de estos elementos es importante en la medida en que atrae la atención del espectador sobre su disposición cinematográfica.

Finalidad del guión según los géneros

Todas las producciones se mueven en un amplio espectro de finalidades e intenciones, que van desde factores exclusivamente económicos (con sus particulares reglas de juego narrativo, temático, técnico, etc., que haga más comercializable el producto), hasta obras cuya única intención sea de orden estético.

El siguiente criterio de clasificación de las obras cinematográficas se fundamenta en la naturaleza de la película como obra de expresión o lenguaje, que precisamente da lugar a distintos tipos de narrativas. Esta clasificación también considera las diferentes finalidades de los autores al realizar sus obras cinematográficas.

La propone Nazareno Tadei y es necesario considerar que en ella cada género admite múltiples subgéneros: cuando en una película determinada no predominan los rasgos identi-

cativos de ningún género cinematográfico en particular, se habla de subgénero. Cada subgénero integra características de distintos géneros, y permite establecer algunas subdivisiones en cada género cinematográfico. El *thriller*, por ejemplo, permite distinguir entre *thriller* judicial, el de temática mafiosa, el *thriller* de psicópatas, etc. En el drama cabe destacar los subgéneros de temática escolar (*El profesor Holland*, *Rebelión en las aulas*, *El Club de los poetas muertos*) y los de temática carcelaria (*Cadena perpetua*, *La milla verde*, *Pena de muerte*, *Condenada*). La clasificación de Nazareno Tadei no es la que decide la estructura de este libro, pero sí permite profundizar en el alcance dramático y educativo de cada uno de los géneros considerados a lo largo de sus páginas.

— Obras de libre expresión

Se caracterizan por el hecho de que el autor realiza la obra para expresar cualquier aspecto de su mundo interior, sin prefijarse particulares finalidades funcionales, o que adecuen, documental o históricamente, el material narrativo del que se sirve para su expresividad. Estas consideraciones son válidas también para aquellas obras que se inspiren en hechos o personajes reales, pero reelaborados libremente, sin pretender reconstruirlos. Ejemplos: *Misterioso asesinato en Manhattan*, *Mars Attacks*.

— Obras de evasión, espectaculares, comerciales

Se caracterizan por buscar especialmente el éxito comercial, y por lo tanto, porque tratan de ofrecer aquellos ingredientes que, de hecho, convencen al gran público para comprar la entrada: son los factores comerciales debajo de velos culturales, ideológicos, etc.

No pueden ser confundidas con las obras «espectaculares» que pretenden transmitir una comunicación de otro tipo: *westerns*, comedias, musicales, *thrillers*, etc. Ejemplos: *Man in Black*, *Con Air*, *La Roca*, *Heat*...

— Obras de reconstrucción histórica

Tratan de reconstruir con personajes, costumbres y escenarios ficticios, acontecimientos reales. La idea del autor será

principalmente la de adecuación histórica, aunque se plasme de acuerdo con la sensibilidad personal del autor. Ejemplos: 1492: *La conquista del paraíso*, *Platoon*...

— Obras documentales

Pretenden dar a conocer una realidad objetiva, sin añadir nada ficticio. Muchas veces estas películas sufren deformaciones ideológicas (políticas) que distorsionan la realidad sobre la que pretende ilustrar el cine documental. Ejemplos: *JFK*, *Blackhawk derribado*...

— Obras didácticas

Propiamente todas las películas tienen una finalidad didáctica o educativa, pero en algunas películas es especialmente significativa su intencionalidad pedagógica y moral: son aquellas cuya finalidad es «enseñar» sobre cualquier materia utilizando los particulares recursos del lenguaje cinematográfico. Ejemplos: *El Club de los poetas muertos*, *Una historia del Bronx*, *El indomable Will Hunting*...

El cine es el arte de nuestra cultura contemporánea y, por tanto, se ha erigido en el horizonte de referencia de una serie de reflexiones radicales sobre la Humanidad en este momento histórico. En el cine contemporáneo surgen una serie de cuestiones ético-sociales que en esta última década presentan unas connotaciones específicas:¹

- preocupación por el individuo dentro de una estructura política, donde es interpelado como miembro de una colectividad.
- la preocupación por la identidad de la persona humana, que lleva en último término a cuestionar el sentido de la vida.

¹ F. J. Zubiaur. *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Eunsa, Pamplona, 1999, pp. 465-466.

- la inquietud por la pareja humana, donde las personas se debaten en un intento de aproximación física y espiritual.
- el protagonismo femenino en la sociedad.
- el interés por la historia nacional, con el fin de descubrir la esencia de los pueblos o profundizar en los orígenes de los conflictos.
- la inestabilidad emocional, proyectada en el psiquismo traumatizado de los personajes cinematográficos.
- la insatisfacción profesional, que impulsa a abandonarlo todo y a emprender aventuras en busca del reencuentro consigo mismo.
- la permanente crisis política, derivada de la inestabilidad del mundo, de manera que todo se hace aleatorio, inseguro y anormal.

LÉXICO CINEMATOGRAFICO FUNDAMENTAL

Ambientación: Actividad que consiste en crear o reconstruir una realidad que conviene a los intereses del rodaje mediante el equilibrio de elementos cinematográficos (fotografía, color, música, decorados, vestuario, etc.).

Argumento: Es la sinopsis o ideas fundamentales que sintetizan la película. Debe reunir las siguientes características:

- ser redactado en tiempo verbal de presente de indicativo.
- resumir clara y directamente los rasgos del tema, sin terminología técnica.
- establecer la estructura clásica del conflicto dramático: introducción, desarrollo y culminación de la historia.
- presentar a los personajes principales en su medio, situaciones y ambiente histórico.
- mencionar los personajes secundarios.
- mencionar algunas escenas de la película (sin detallar).
- destacar las ayudas narrativas que serán utilizadas: narrador, diálogos, animación, etc.
- debe despertar el interés del lector en las dos primeras páginas.

Campo: Espacio visto por la cámara y limitado por el encuadre. Varía en función del tamaño del plano: cuanto mayor es éste, mayor será el campo visual.

Comprensibilidad: La obra cinematográfica debe ser comprendida no sólo por el productor, director o actores, sino también por los espectadores. Que la obra deba ser comprendida no quiere decir que sea comprendida en todos los casos y por todos los espectadores (heterogéneos y de distintas condiciones). Se trataría entonces de un cine fácil, elemental. La obra puede ser comprensible sin que ello indique que haya sido perfecta o nulumamente comprendida.

La comprensibilidad de la obra puede requerir un mayor o menor esfuerzo por parte del espectador: todo depende del grado de comunicación que quiera establecer el autor y del tipo de espectadores a los que va destinada la obra.

La película debe estar dotada de inteligibilidad: no puede interpelar simplemente a los sentimientos y a las emociones. La lógica interna de la película (guión narrativo y guión técnico) no es una cuestión simplemente sentimentalista.

El guionista debe tener siempre presente los obstáculos que le surgen de los límites temporales; la duración condiciona la temporalidad narrativa y el desarrollo temático. Por lo tanto, dispone de un tiempo y espacio muy concretos que le exigen seleccionar la información que debe proporcionar: toda la información que el tema necesita para ser comprensible.

Contracampo: Inverso simétrico a campo. La técnica del campo y contracampo consiste en mantener a un personaje a la vista del espectador (campo), y a otro no; por ejemplo, de espaldas mientras los dos hablan (contracampo). El «plano y contraplano» o «campo y contra-campo» hace referencia a dos o más realidades (personajes u objetos) que aparecen en la pantalla, una de las cuales se situaría dentro del campo visual del espectador, y la otra fuera del campo, aunque no totalmente. Esta técnica permite visualizar las reacciones de cada personaje por separado.

Contrapicado: Se entiende por **picado** la toma que se realiza desde arriba hacia abajo. Este procedimiento disminuye a los personajes y objetos. Normalmente denota el abatimiento psíquico o físico, el derrumbamiento de alguien afectado por alguna situación.

El contrapicado se realiza cuando se filma de abajo hacia arriba, con lo que se obtiene un efecto amplificador de las figuras. Los personajes, amplificados, ofrecen un aspecto impresionante, con fines cómicos o dramáticos.

Credibilidad (verosimilitud): La credibilidad debe ser adecuada a la función que el contexto de la obra atribuye a determinado elemento. Por ejemplo: si queremos expresar el miedo que produce determinado hecho o acción y lo expresamos a través del terror que muestra el rostro de un personaje, ese miedo será más o menos creíble según el personaje aparezca en el filme como persona más o menos normal frente al miedo, como un miedoso, o como persona impávida.

En aquellos casos en que las obras tratan argumentos históricos, o tratan de documentar aspectos reales, o se inspiran en datos objetivos, la credibilidad está en función directa de la veracidad de los hechos narrados, que no puede ser reducida o expuesta parcialmente.

La credibilidad de un elemento de la obra cinematográfica puede condicionar la credibilidad de toda la obra, de cara al espectador. Si un elemento es inverosímil, existe ya por parte del espectador un fuerte «hándicap» para admitir como creíble toda la obra.

Diégesis: Es la historia global que pretende transmitir la película. Es preciso comprenderla como el último significado del relato. Es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador: permite una comprensión coherente de la historia y del argumento.

Director cinematográfico: Responsable último de la realización de una película. Dirige a los intérpretes, cuida de todos los aspectos estéticos y escenográficos, controla el

equipo técnico, vigila el estilo y unidad narrativa del filme. El director coordina el trabajo del director de fotografía, del decorador, del responsable de la música, etc.

Normalmente el director siempre tiene algún mensaje que transmitir a los espectadores: no se trata sólo de contar una historia y de contarla lo mejor posible, ni de que esa historia sea más o menos interesante.

El director de cine ha de conocer sus cualidades y sus carencias. Dado que cualquier película lleva la impronta de quien lo ha dirigido, el director, en función de su personalidad tiene que saber si se enfrenta a un reto a la medida de sus capacidades. Según sean éstas, podrá dirigir con mayor o menor acierto distintos tipos de películas: épica, *thriller*, comedia, etc.

El director de cine tiene al menos tres preocupaciones a la hora de elaborar su película:

- Contar bien una historia.
- Lograr una construcción original, que se imponga por sus cualidades plásticas y dramáticas.
- Expresar un tema eterno, un mito, una confidencia, una ideología, etc.

Director de fotografía: Técnico encargado de la iluminación del lugar de rodaje o set, ya sea exterior o interior. Decide el diafragma de la cámara en cada plano, la disposición de las luces y, en la fase de montaje, dirige el proceso de *etalonaje* con el director (el etalonaje consiste en la igualación fotográfica de la película, ya que no todas las tomas tienen la misma intensidad y cromatismo).

Director de producción: Técnico encargado de administrar y llevar a cabo los gastos previstos en el plan de producción.

Doblaje: Acción de registrar los diálogos en la lengua propia del país, haciendo que el movimiento de los labios coincida lo más posible con el referente.

Doble: Persona que sustituye al intérprete principal o secundario por razones habitualmente de eficacia o seguridad.

Efectos especiales: Conjunto de procedimientos utilizados para la consecución de una serie de impresiones, ilusiones o sensaciones que son difíciles de obtener en la realidad o que son totalmente irreales.

Elipsis: Espacio o tiempo que aparecen simplemente sugeridos, sin que se nos muestren de forma nítida. Omisión consciente de un fragmento de la acción dentro del montaje final del relato.

Encuadre: Composición final de la imagen. Se puede definir como la manera en que el director selecciona y equilibra el contenido material de la imagen, al dirigir el objetivo de la cámara hacia el campo que desea filmar.

El encuadre permitirá centrar la atención del espectador en un punto preciso o en varios puntos a la vez vistos en perspectiva, según la profundidad del campo visionado.

El encuadre tiene gran importancia a la hora de mostrar una correcta continuidad de la narración cinematográfica. El emplazamiento de la cámara y, por tanto, la orientación del encuadre, deben vigilar estrechamente el lugar que ocupan los actores en el campo a filmar, así como sus movimientos, para que no se produzcan defectos de *raccord* (continuidad que debe existir en la unión de dos encuadres).

Flash-back: Plano que nos sitúa en una acción de tiempo pasado en relación con el acontecimiento que se está representando: es una vuelta atrás en la dinámica de la narración cinematográfica. Generalmente se usa para expresar en imágenes un recuerdo o una evocación de algún episodio pasado, con el fin de aportar información relevante para el desarrollo de la trama principal.

Flash-forward: Es un inserto cronológicamente futuro respecto al tiempo presente de referencia (en algunos casos se utiliza para presentar la visión particular del futuro propia de algún personaje).

Fotograma: Cada una de las fotografías que se impresionan sobre la película negativa cinematográfica. Una película

está constituida por un gran número de imágenes fijas (fotogramas), dispuestas en serie sobre una película transparente; esta película, al pasar con un cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento.

Guión literario: Ver argumento.

Guión técnico: Tiene por objeto armar el relato entrelazándolo con los recursos del lenguaje fílmico (imágenes y sonidos). Finalidad del guión:

- fragmentar la continuidad en tomas, planos y secuencias que se numeran para una más fácil identificación de los sectores del tema en que se trabaja.
- anotar en detalle el lugar donde sucede la acción, si es de noche o de día, en estudio o exteriores; dar instrucciones sobre la acción de la cámara y de los personajes, incluyendo efectos (panorámicas, *travellings*, etc.).
- ordenar instrucciones relativas al registro del sonido, el comentario, sus pausas, efectos musicales a resaltar.

Identificación dramática: Proceso en virtud del cual el espectador se implica en el contenido de la película. Se trata básicamente de una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador.

Dado que la simpatía es un efecto de la identificación dramática, se plantea la cuestión de la moralidad y de la maleabilidad fundamental del espectador. La pérdida de prevenciones del espectador de cine le inclina a poder simpatizar, por identificación, con cualquier personaje, siempre que la estructura narrativa le lleve a ello.

Largometraje: Película de una duración superior a los 60 minutos.

Localización: Selección previa al rodaje de los decorados exteriores o interiores en donde debe transcurrir la acción. En dicha tarea intervienen el director, el productor, el decorador y el director de fotografía.

Montaje: Proceso cinematográfico de escoger, ordenar y empalmar los planos rodados según una idea previa y un ritmo determinado.

Desde el punto de vista técnico, es el proceso por el cual se unen los distintos planos de una película para formar una continuidad de escenas, dotada de un cierto orden de duración.

También es el proceso creativo de la obra cinematográfica, gracias al cual el temperamento de un artista (el director) se expresa a través de una sucesión deliberada de escenas, del ritmo que determinan los planos y de la cadencia con que se suceden las imágenes.

Panorámica: Movimiento de cámara que consiste en el giro de la cámara a derecha o a izquierda sobre su eje vertical.

Planificación: Operación consistente en desglosar el guión en planos y secuencias por el director.

Plano: Desde el punto de vista lingüístico es la unidad fílmica que comprende cada fragmento de la película impresionada en una sola toma de vistas. Desde el punto de vista técnico equivale a cada uno de los encuadres o tomas que efectúa la cámara de cine.

Clasificación de los planos:

PLANO GENERAL

- abarca la totalidad de un escenario natural o de un decorado.
- la escala de la figura humana dentro de él es muy pequeña.
- integra al hombre en el mundo, lo objetiva, lo muestra casi ausente, sin rasgos.
- expresa ideas: la soledad, la fatalidad, la impotencia, la infinitud, la lucha con la naturaleza, la vida libre (en el *western*).
- Usual en la presentación de batallas o de escenas masivas.

PLANO DE CONJUNTO

- muestra la totalidad del escenario en el que se mueven los intérpretes, acercándose la cámara más a ellos.
- aparece el hombre enmarcado en su geografía y ambiente social, relacionado con la naturaleza y los hombres.
- interesa el decorado, el ambiente y la acción que se desarrolla en él; su uso es narrativo y dramático, secundariamente descriptivo.

PLANO MEDIO

- el personaje no aparece entero. Según por donde se corte la figura puede hablarse de plano:
 - medio corto: a la altura del pecho;
 - americano: la figura está cortada por las rodillas;
 - medio amplio: por debajo de las rodillas;
- aparece el personaje a la altura de la mirada del espectador, y queda analizado interiormente.
- se aprecia el impacto de la realidad o de la acción en el personaje.
- uso psicológico, dramático y narrativo.

PLANO CERCANO

Comprende la cabeza y los hombros de los personajes, con el consiguiente énfasis de la expresión sobre la narración.

PRIMER PLANO Y PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO

- es un caso particular de primer plano en el cual el objeto del encuadre es una parte concreta del rostro de un personaje, capaz de definir su expresión.
- centra la atención en el rostro de un personaje o de un objeto determinado; comunica al espectador la reacción más íntima del personaje, su respuesta anímica ante un suceso.
- afecta a la intimidad del personaje (lleva a un cine interior).
- se usa de forma psicológica y profunda (invade el mundo de la conciencia, de la tensión nerviosa y de las obsesiones).
- muestra la parte más significativa del objeto filmado.

INSERTO, PLANO DE DETALLE

- recoge un detalle del cuerpo humano o de un objeto al que se le da un relieve particular.
- su uso es expresivo, simbólico y dramático.
- generalmente es muy breve.
- la función del inserto es romper la continuidad narrativa de las imágenes precedentes y dar entrada a una nueva situación dramática.

PLANO SECUENCIA

Recoge en una sola toma continua la acción de toda una secuencia.

Plató: Es el lugar donde se construyen los decorados y donde se lleva a cabo el rodaje.

Preproducción: Primera fase de la elaboración de la película, en la que se trabaja el guión literario y técnico, se asegura el plan de filmación y se realiza la preparación.

Profundidad de campo: Espacio que hay enfocado (a foco) desde el punto más cercano al punto más lejano del encuadre. Amplía la profundidad de visión del espectador y permite establecer la relación entre dos personajes (o entre un personaje y un objeto) que estén distantes, pero visibles en el encuadre.

Raccord: Ajuste perfecto de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos.

Remake: Nueva realización de un filme a partir del montaje, de los diálogos o de otro filme original.

Reparto: Es la distribución artística de los papeles de la película entre los intérpretes elegidos a propósito después del correspondiente *casting*.

Secuencia: Unidad narrativa de espacio y de tiempo. Sucesión de planos siguiendo una continuidad determinada.

Storyboard: Conjunto de dibujos (en forma de viñetas) que representan las secuencias o los planos de una película.

Títulos de crédito: Lista de los técnicos e intérpretes que han participado en la producción de una película. Generalmente se sitúa al final de la película, manteniendo un orden según las distintas especialidades: reparto, dirección, fotografía, etc.

Travelling: Aparato empleado para rodar planos en los que se necesita un desplazamiento de la cámara paralelo, perpendicular u oblicuo a la acción. Consiste en una trama de carriles y una plataforma con ruedas sobre la que se sitúan la cámara y el operador. También se denomina así a la imagen obtenida a través de dicho desplazamiento. El *travelling* debe responder siempre a un movimiento regular y armonioso: nos posibilita captar progresivamente lo real. Dependiendo de su velocidad puede transmitir tensión, sosiego, patetismo, angustia...; incluso permite crear la sensación al espectador de que es él quien avanza (*travelling subjetivo*).

El *travelling de retroceso* amplía progresivamente el campo visual. Puede tener un papel informativo o responder, por ejemplo, al deseo de grabar más profundamente una impresión en el espectador. Esta clase de *travelling* une frecuentemente un elemento descriptivo al interés de alargar una situación. El final de una secuencia puede adquirir, así, una prolongación plástica y solemne.

El *travelling hacia delante* pretende subrayar la penetración en mundos misteriosos o desolados.

Voz en off: Ruido, efecto o diálogo que se produce fuera del campo visual del operador y, consecuentemente, fuera de la vista del público.

Zoom: Tipo de óptica de distancia focal variable que permite, gracias al movimiento de sus lentes interiores, un acercamiento o alejamiento de la acción sin necesidad de mover o desplazar la cámara.

2. LA DIMENSIÓN EDUCATIVA DEL CINE

El cine como arte es una actividad humana creadora de belleza. Se trata de un despliegue de la inteligencia y de la voluntad creativas: en las películas se recrea la realidad en sus distintas dimensiones, se hace caer al espectador en nuevas perspectivas y se suscitan sentimientos que involucran al espectador en el desarrollo de la película y en su grado de verosimilitud y de impacto dramático.

El objeto artístico (las películas) presenta una dimensión simbólica y técnica, una dimensión histórica y una dimensión cultural.

La dimensión simbólica es especialmente relevante en la medida en que no se pueden entender las películas al margen de su referencia a las realidades en ellas representadas (vivencias, ideologías, personalidades).

La historia de la civilización occidental es la historia de la progresiva autonomización del arte, que se hace cada vez más independiente de su finalidad social: en la medida en que se acentúa la búsqueda de la belleza como un fin independiente de la utilidad, el arte se independiza, y se convierte en territorio autónomo, regido por las leyes estéticas (se ensalza la figura del artista como persona singular, su reconocimiento social, la investigación en las formas y técnicas artísticas, etc.).

El discurso narrativo-audiovisual, y en general la capacidad artística representativa, es empleado por el hombre con el fin de expresar y transmitir verdades, modelos y valores, hechos sucedidos o seres reales, de los que se ha sacado un conocimiento y una experiencia que se quieren transmitir: la función expresiva del arte es también comunicativa de aquellas verdades, valores y bienes comunes que constituyen el patrimonio de una comunidad.

Una consideración puramente simplista de la actividad de creación y contemplación artística olvida que la cultura es, ante todo, manifestación y esperanza de diálogo, ingreso en un mundo de bienes compartidos.

El cine tiene una enorme proyección educativa, en la medida en que ayuda a cultivar el mundo interior mediante la asimilación de la cultura, que humaniza los espíritus, permite el aprendizaje humano y eleva al mundo de la razón la mera fuerza vital y espontánea.

Educación consiste en transmitir ideales y tareas vitales por medio de una relación de amistad. La educación, como comunicación de la excelencia y transmisión de la verdad exige poner en juego el amor y sus actos: amar es enseñar, porque es dar lo propio al enseñado.

El cine tiene varias facetas íntimamente relacionadas entre sí: es espectáculo, es arte y es medio de comunicación.² Por todo ello es medio para educar.

1. El cine es **espectáculo**

Los medios de comunicación social (y el cine es el más popular de todos, porque es comprensible en todas las culturas) tienen tres funciones:

- Informar / formar, con lo que pretenden comunicar ideas con un afán de convencer al espectador, provocando en él procesos de «identificación dramática».

² F. J. Zubiaur. *Ib.*, pp. 34-40.

- Sensibilizar: función artística.
- Entretener: esta función exige espectáculo y da lugar a una compleja infraestructura industrial y comercial-publicitaria. El público no soporta aburrirse en la película: es el destinatario de la obra fílmica y no puede ser ignorado por el realizador ni por el guionista.

2. El cine es **arte**

Como séptimo arte, se le considera cumbre y reunión de las otras artes:

- De la literatura toma el cine la utilización de la palabra por los personajes; la finalidad de contar historias; la sintaxis para unir oraciones (planos) mediante la elipsis; y, particularmente de la novela, técnicas narrativas para la introspección (el monólogo) o el distanciamiento (mediante el narrador), etc.
- Del teatro toma la historia, el argumento, los personajes, las situaciones, los actores, la interpretación y la puesta en escena (vestuario, iluminación, etc.).
- De la poesía hace suyos la atención a los detalles, el poder de evocación, la sugerencia de emociones, su estética de sucesión rítmica, su sensualidad, etc.
- De la pintura no sólo hereda el color y la luz, los modelos estructurales de la composición (su puesta en escena), la perspectiva (los diferentes planos y la profundidad de campo) y los puntos de vista, sino problemas de fondo como la representación del instante frente al momento tópico, de lo impalpable (en particular del aire y de la luz), o de lo que se encuentra en proceso de transformación.
- De la arquitectura toma prestados los edificios, los decorados y el sentido del espacio paisajístico.
- De la música y de la danza adopta su empleo de la banda sonora, con sus instrumentos, sus temas y sus ritmos, el baile y el ritmo en el montaje de los planos.

- De la fotografía toma sus características técnicas, pues comparte con ella el empleo de la luz como condicionante de la presentación, el carácter monofocal de la perspectiva (si bien en el cine no es estática sino dinámica), etc.

El cine es un arte del espacio tridimensional, sobre todo un arte de la profundidad revelada por el movimiento de las figuras dentro del encuadre. Y es un arte del tiempo en movimiento gracias a la continuidad que otorga el montaje de los planos.

Es necesario, por tanto, dada la enorme versatilidad del cine, aprender a leer y reflexionar sobre los elementos expresados en una película. Y esto si se desea apreciar sus valores y no ser manipulado por las imágenes, porque la película es un festival de emociones y aprender a leerla exige distanciarse de ella, dada la fascinación que produce en el espectador.

3. El cine es un **medio de comunicación**

El espectáculo cinematográfico siempre descubre intenciones, sean de simple comunicación o para convencer.

El cine es un testigo/partícipe de la historia de cada momento y, aunque no producirá grandes cambios estructurales en la sociedad, sí matizará y pondrá de manifiesto costumbres y puntos de vista.

3. EL CINE ÉPICO

Las películas catalogadas como históricas responden a una concepción de la historia basada en determinados personajes o hechos históricos, y ofrecen una visión propia de dicho hecho o personaje: no importa tanto la fidelidad estricta a los hechos tal como realmente acontecieron, sino más bien la perspectiva que el director nos ofrece a través de determinados hechos y personajes.

Cabe destacar seis categorías para caracterizar las películas históricas³:

- La película histórica comienza por ser un cuento, que ha sido tomado por verdadero o que podría haber pasado por tal: *Quo vadis?*, *Ben-Hur*...
- Se introduce en ella una intención apologética: *Napoleón*, *Juana de Arco*...

³ Henri y Genevieve Agel / F. Zurián. *Manual de iniciación al arte cinematográfico*. Rialp, Madrid, 1996, pp. 150-157.

- En un clima político nuevo, la película histórica escribe la historia de otra manera: las producciones de la Alemania nazi.
- Durante la guerra la película histórica recoge implicaciones morales.
- Después de la guerra, es el mejor instrumento de explicación de la misma, conforme a las intenciones políticas de los nuevos gobernantes o de los realizadores: las películas sobre el Vietnam.
- El cuento vuelve a ocupar su lugar, los problemas psicológicos planteados por el pasado adquieren un nuevo relieve: *César y Cleopatra*, *Enrique V*.

El género histórico y la epopeya suelen basarse en una trama literaria, y cuentan:

- La vida de un personaje singular (biografía): *Braveheart*, *Michael Collins*...
- Una leyenda real o de ficción: *Ben-Hur*, *Quo Vadis?*...
- La historia socio-política o cultural de una comunidad, en su integridad o sólo un momento de su devenir histórico: *La misión*, *1492: la conquista del paraíso*.

La fidelidad a los hechos narrados no siempre implica una adecuación estricta con la realidad y está en función de la intencionalidad ideológica del guionista y del director.

Las películas del género histórico pueden adoptar elementos característicos de otros géneros: aventuras, bélico, *western*, etc. Este hecho pone de manifiesto el carácter híbrido de los géneros y la mutua influencia que se ejercen entre sí.

Las películas del género histórico permiten un acceso privilegiado a otros contextos históricos y culturales. Asimismo permiten detectar cómo los valores humanos tienen un alcance absoluto, no determinado sustancialmente por el contexto histórico en el que se integran.

Estas películas permiten recrear climas, costumbres, ambientes, personajes, etc., que tuvieron relieve histórico y promovieron los avances sociales que hoy vivimos.

Clasificación del cine histórico⁴

1. Películas de valor histórico o sociológico

Se trata de aquellas películas que, sin una voluntad directa de «hacer historia», poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad de una determinada época.

Dentro de este apartado se sitúan las películas de Woody Allen, el cual está ofreciendo con sus películas un retrato de cierta sociedad norteamericana contemporánea, especialmente del intelectual judío de Manhattan.

También se enmarcan en esta clasificación aquellas películas basadas en obras literarias que reflejan una época y unos tipos humanos que hoy ya forman parte del pasado histórico (tal es el caso de *Las uvas de la ira*, de John Ford, según la novela de Steinbeck y rodada en 1940, que reproduce el clima de la Depresión USA).

Estas películas son denominadas de reconstrucción histórica, pues retratan a la gente de una época, su modo de vivir, sentir, comportarse, de vestir e incluso de hablar.

2. Género histórico

Cabe enclavar aquí aquellos títulos que evocan un pasaje de la Historia, o se basan en unos personajes históricos, con el fin de narrar acontecimientos del pasado, aunque su enfoque histórico no sea riguroso, acercándose más a la leyenda o al carácter novelado del relato.

Tal es el caso del cine de Hollywood y de películas míticas como *Lo que el viento se llevó*. Películas que ofrecen, al mismo tiempo, una idealización del pasado, de cómo lo ve en esa época la industria de Hollywood, dentro de las constantes del

⁴ J. M^a Caparrós Lera. *Persona y sociedad en el cine de los 90*. Eunsa, Pamplona, 1994, pp. 23-28.

género tradicional y de sus intereses— también comerciales—, como por ejemplo la versión de *Los tres mosqueteros*, de G. Sydney, y algunas versiones más actuales de la historia de Alejandro Dumas (*El hombre de la máscara de hierro*, etc.).

Estas películas son dignas representantes del cine-espectáculo y utilizan el pasado histórico únicamente como marco referencial, sin realizar habitualmente análisis alguno. No obstante, por su ambientación, escenarios y vestuario, etc., pueden tener cierto interés didáctico (véase el llamado «cine de romanos»: *Espartaco*, *Ben-Hur*, *La caída del Imperio Romano*, *Gladiator*, etc.; o las películas de caballeros: *Ivanhoe*, *Los caballeros del rey Arturo*, etc.).

También cabe destacar *Lawrence de Arabia* y *Doctor Zhivago*, de David Lean, y *Gandhi*, de R. Attenborough.

3. Películas de intencionalidad histórica

Son aquellas que, con voluntad directa de hacer historia, evocan un período o hecho histórico, reconstruyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador.

Estas películas nos transmiten cómo pensaban o piensan los hombres de una generación y la sociedad de una determinada época sobre un hecho histórico.

Son muchas las películas que se integran en esta clasificación: las particulares visiones de la época revolucionaria soviética de S. M. Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, *Octubre*), las películas dedicadas a la guerra del Vietnam (*Platoon*, *Apocalypse Now*, *Nacido el 4 de julio*, *La chaqueta metálica*), al apartheid sudafricano (*Grita libertad*, *La fuerza de uno*) y a la guerra del golfo (*En honor a la verdad*).

El cine de lo heroico: la epopeya como representación de modelos humanos

La epopeya es una narración que desarrolla acciones heroicas, frecuentemente legendarias, y que constituyen la

épica de un pueblo. La acción suele situarse en épocas remotas.

Las epopeyas son películas cuyos protagonistas viven una existencia aventurera, muchas veces con riesgo o peligro, lo que les obliga, voluntariamente o no, a realizar actos heroicos.

El cine épico presenta un cierto contenido y una cierta estructura: el contenido comporta un elemento psicológico y otro sociológico. La epopeya hace referencia a un contexto cultural determinado. Implica un fuerte sentimiento nacional y religioso.

Estos elementos psicológicos y sociológicos no existen plenamente sino en cuanto se ven armonizados dentro de una cierta estructura, que acentúa los rasgos de los personajes, agranda las proporciones y desarrolla el relato con ritmos amplios y solemnes.

En el cine épico el hombre es fuerte pero no invulnerable: por encima de él se siente continuamente la amenaza de la muerte, la presencia obsesiva y misteriosa de la fatalidad, los desgarros del sufrimiento, etc. En la tragedia el hombre se ve superado por las fuerzas que le amenazan, mientras que en la epopeya puede llegar a dominarlas.

En la epopeya, el personaje aparece complicado en una lucha difícil contra elementos amenazadores que se agrupan en distintos órdenes:

- El espacio y el tiempo. El espacio puede comportar ciertos elementos mortales: la soledad, el hambre, etc.
- Las amenazas ocultas que se hacen sensibles en determinados momentos. En la epopeya hay una noble aspiración, puesto que el personaje se mantiene siempre en una especie de tensión dolorosa, que crea en él la necesidad de superarse.
- Los elementos naturales, que se conjuran contra el héroe (agua, fuego, tempestad, etc...).
- El hombre que lucha contra el hombre, bien de forma individual o de forma colectiva (el ejército en combate, la multitud, etc.).

Coordenadas de toda epopeya cinematográfica

— **El elemento psíquico.** Los personajes son gentes sencillas, para quienes todo se reduce a lo esencial: la lucha por la vida, la defensa contra el peligro. Todo se centra en la acción y no queda sino un pequeño espacio para la contemplación y la reflexión. Las gentes se definen de manera inmediata: raras son las epopeyas que encierran un estudio psicológico suficientemente desarrollado.

— **La amplitud del escenario.** El elemento dinámico del encuadre: la ausencia de límites crea la esencia de la epopeya (bosque, cielo,...).

— **El ritmo de sístole-diástole.** Movimiento de contracción y relajación:

- a. primer tiempo: expectación.
- b. segundo tiempo: crisis (combate).
- c. tercer tiempo: calma (después de la batalla).

En el segundo tiempo las acciones alcanzan su más alto grado de intensidad dramática.

— **Los procedimientos de escritura:**

- a. Los encuadres, de una plenitud absoluta.
- b. Los desplazamientos de cámara, cuya finalidad es llevar el movimiento hasta el paroxismo por la diversidad de posiciones de la cámara (esta diversidad aumenta la intensidad dramática). Los planos enfáticos dan una impresión de grandeza.
- c. El montaje explosivo de las secuencias.
- d. La utilización de motivos estereotipados, verdaderos comprimidos de paroxismo (guerreros corriendo y lanzando gritos de guerra, muertes sangrientas, acciones heroicas, etc.).

ESTUDIO FÍLMICO Y ANTROPOLÓGICO DE **GLADIATOR**

U.S.A., 1999.

Director: Ridley Scott.

Protagonistas: Russell Crowe, Joaquin Phoenix y Connie Nielsen.

Sinopsis

Máximo (Russell Crowe), general de las legiones Romanas en Germania, es querido por todos, incluso por el César, Marco Aurelio, que antes de morir le elige a él como sucesor, dejando de lado a su propio hijo Cómodo (Joaquin Phoenix). Cómodo, movido por el odio, prepara una conspiración contra Máximo y condena a él y su familia a muerte. Máximo intentará salvar a su mujer y a su hijo, pero cuando llega, es demasiado tarde.

De general pasará a ser esclavo, de esclavo pasará a ser gladiador, y con ayuda de la hermana de Cómodo, Lucilla (Connie Nielsen), se enfrentará al emperador.

1. Diégesis cinematográfica de la película: vuelve el «Cine de romanos»

En esta película, Ridley Scott (*Blade Runner*, *Alien*, *Telma y Louise*, *Blackhawk derribado*, etc) nos narra una historia de romanos en la que integra elementos reales con elementos de ficción: al ofrecer una versión algo distorsionada de la vida de Marco Aurelio —uno de los emperadores más conocidos por su sabiduría y su destacada influencia cultural—, al sustituir la muerte por enfermedad del emperador (año 180, a los 59 años), por un asesinato cometido por su hijo Cómodo (que existió en la realidad, pero que no llegó a matar nunca a su padre).

Gladiator reproduce fielmente el espíritu del Imperio Romano, con sus emperadores, generales, ejércitos, monumentos y gladiadores; con su afán de poder y de gloria, con su «visión romano-céntrica» de la civilización y la cultura; con sus leyes y sus veleidades infinitas.

Marco Aurelio destacó como filósofo estoico y defensor del pueblo llano, para quien bajó los impuestos y construyó hospitales y escuelas. A pesar de su nula preparación militar, tuvo que defender las fronteras del imperio durante 17 años de los 19 que estuvo en el poder. Sármatas y germanos no dejaron de darle problemas durante su mandato.

El Coliseo fue mandado construir por el emperador Vespasiano, a causa de la afición del pueblo romano por los espectáculos en la arena, y terminó convirtiéndose en un símbolo del poder de Roma. Recibió el nombre de Coliseo debido a que se construyó cerca de una enorme estatua de Nerón.

El diseño arquitectónico de este edificio es revolucionario para la época: cabe destacar su extraordinario subsuelo con celdas, planos inclinados, jaulas, conducciones de agua y montacargas que permitían representar los más sorprendentes espectáculos.

Durante mucho tiempo se convirtió en un poderoso instrumento para los emperadores, que vieron en él la posibilidad de tener entretenido al pueblo romano, para que así no se preocupasen de las penurias que sufrían.

Los gladiadores eran en su mayoría prisioneros de guerra y criminales que eran condenados a morir; otros eran esclavos alquilados o comprados por las escuelas de gladiadores. Sin embargo, también había hombres libres que se especializaban en la lucha y se alquilaban como gladiadores.

Las luchas de gladiadores nacieron como parte de las ceremonias destinadas a honrar la memoria de los muertos. Por todas las provincias romanas se extendieron las luchas de gladiadores, lo que provocó la aparición de diversas escuelas, como la de Capua, Pompeya o Rávena, en las cuales vivían los gladiadores.

Realizada en Inglaterra, Marruecos y Malta, *Gladiator* presenta secuencias antológicas:

- la impresionante batalla inicial contra los bárbaros en el año 180 d.C. (en la línea de otras análogas en *Enrique V* o *Braveheart*).
- los duelos de gladiadores y sus enfrentamientos con las cuádrigas romanas y los tigres en el Coliseo.
- el duelo final entre un Máximo herido a traición y un Cómodo ebrio de vanidad y de poder.

Otras películas del cine épico de romanos que siguen teniendo mucho éxito son: *Espartaco*, *La caída del Imperio Romano*, *Quo-vadis?* y *Ben-Hur*.

Dentro del cine épico cabe destacar títulos como *Braveheart*, *El patriota*, *Michael Collins*, *Gandhi*, *La misión* y *Enrique V*.

Procesos de identificación dramática en Gladiator

1. La película de Ridley Scott trata sobre el coraje del general-gladiador Máximo para enfrentarse constantemente con la muerte y las adversidades. El antagonista (Cómodo) se presenta como el sustituto de la muerte, mientras que el protagonista se parece más a nosotros mismos en una versión épica —más seguro, más fuerte, más intuitivo, mejor equipado—, pero fundamentalmente igual a nosotros. Con su victoria sobre Cómodo, a pesar de su propia muerte, de alguna manera también los espectadores ganamos un poco más de vida y nos sentimos más realizados como personas.

2. Como lo que está en juego es tan trascendental, la vida, *Gladiator* también presenta una intensificación dramática en lo que se refiere a los lugares en los que se desarrolla la acción: Máximo, nuestro héroe, debe *hacer un viaje* y trasladarse a *un nuevo escenario* (de general a gladiador) en el que se enfrentará con su antagonista.

3. Las historias épicas, finalmente, concluyen con la victoria sobre la muerte, que no siempre consiste en la supervi-

vencia del héroe: Máximo muere en el combate final contra Cómodo, pero su odisea ha sido fructífera y queda para la eternidad como modelo de fortaleza para sus contemporáneos (y para los espectadores de la película).

4. La cercanía de la muerte facilita que Marco Aurelio (Richard Harris) se plantee muchas cosas que hasta el momento ha intentado auto-ocultarse. Por ejemplo: ¿Cuál es el sentido de la guerra y de los enfrentamientos en general?, ¿qué le espera después de la muerte?, ¿en qué consiste la vida eterna?, ¿para qué sirve el triunfo?, ¿las acciones humanas tienen su eco en la eternidad?, ¿qué recuerdos tendrán de él las generaciones futuras?, ¿quién puede continuar su obra política y no desvirtuarla, sirviendo al pueblo que gobierna?, ¿a qué se refiere el concepto *Roma* que sirve de excusa para cualquier actuación, y que al final justifica abusos de personajes individuales para su propio beneficio?

5. Cómodo está cegado por el poder y es incapaz, desde su destemplanza, de asumir sus responsabilidades como autoridad política.

6. Son evidentes las influencias de otras películas de romanos, especialmente de *Espartaco*, *La caída del Imperio Romano* y *Ben-Hur*. El enfrentamiento entre Máximo y Cómodo evoca muchas analogías con el de Judá Ben-Hur y el tribuno Mesala.

2. Tipos de planos

En la secuencia del principio en la que aparece la mano de Máximo acariciando las plantas de su casa: *plano secuencia*.

- Nos enseña la profundidad de los sueños de un hombre y de sus deseos de reencontrar lo perdido.
- Apreciamos en la escena la complejidad de los sentimientos y de la esperanza: Máximo evoca constantemente, en sus deseos y en sus sueños, el amor a su familia y a su hogar.

- Se pone de manifiesto la importancia de la familia para Máximo: muy por encima de los honores militares y el afán de poder.
- Esta secuencia muestra su mano con un anillo, como dando a entender la dimensión indisoluble y trascendente del vínculo matrimonial, más allá del poder del tiempo y de la muerte.

Cuando Máximo se encuentra en su tienda orando por su familia y besa una estatuilla: *plano cercano*.

- Nos muestra su amor a su hijo.
- Es una escena cargada de simbolismo en la que los espectadores nos damos cuenta de nuestras creencias y de las cosas que añoramos.
- Vemos la melancolía y la esperanza del reencuentro familiar, lo que nos da una imagen totalmente diferente de la que se tiene de los generales guerreros (rudos, fuertes emocionalmente y con moral de lucha y de victoria), ya que nos enseña a un hombre sencillo que quiere volver a su casa con su familia.
- La estatuilla representa al hijo de Máximo, y las velas y las otras estatuillas son representativos de su lugar de oración.

3. Estructura psicológica de los sentimientos⁵ en algunos personajes de *Gladiator*

El objeto ético principal de esta película, que condiciona muchas de las acciones de sus personajes, lo constituyen la

⁵ Para un estudio más exhaustivo acerca de la esencia de los sentimientos y su clasificación se pueden consultar las siguientes obras:

- a. Rojas, Enrique. *El amor inteligente. Corazón y cabeza: claves para construir una pareja feliz*. Ed. Temas de hoy, Madrid, 1997 (17ª), pp. 36-46.
- b. Yepes, Ricardo. *Fundamentos de Antropología. Un ideal de excelencia humana*. Ed. Eunsa, Pamplona, 1996, pp. 56-65.
- c. Aguiló, Alfonso. *Educación de los sentimientos*. Ed. Palabra, Madrid, 1999.
- d. Aguiló, Alfonso. *Carácter y valía personal*. Ed. Palabra, Madrid, 1998 (2ª).

muerte de la familia de Máximo y el asesinato del emperador Marco Aurelio. He aquí otros objetos que están vinculados a los principales:

- La confianza del emperador hacia Máximo —en unas circunstancias en las que el hijo del emperador, Cómodo, es un ser enfermo y ambicioso que necesita gobernar para satisfacer su placer—, que provoca la envidia de Cómodo y que éste decida consumir el asesinato de su propio padre.
- La desconfianza de Máximo acerca de las circunstancias que rodean la muerte del emperador Marco Aurelio.
- Ser un gladiador en un momento histórico en el que los juegos en el Coliseo son reabiertos por el emperador Cómodo, y todos los gladiadores del imperio han sido llamados para participar en el espectáculo romano por excelencia.
- La fama de Máximo, en una época en la que el pueblo se muere de hambre y el emperador lo único que hace es organizar juegos sangrientos. Una actitud desencadenante es que Lucilla utilice esta fama para quitarle el poder al César y dárselo a la nueva república. En la historia real de Roma, Lucilla fue ejecutada por intentar asesinar al emperador en el año 182. Cómodo fue asesinado en el año 192, como consecuencia de una intriga palaciega.

Todos estos objetos están también vinculados a la venganza de Máximo, que con el desarrollo de la historia se convierte en un aliento de esperanza para el pueblo hambriento.

Algunas respuestas corporales y emocionales asociadas a estos objetos desencadenantes son las siguientes:

Máximo (Russell Crowe) es nuestro héroe, un hombre bien formado (tanto en lo físico como en lo moral), y sus reacciones siempre vienen identificadas con su agilidad con la espada y el arte de la lucha grecorromana.

Máximo es un hombre sereno, tanto en su forma de hablar como de actuar (excepto en las batallas). Su forma de mirar es casi siempre de abajo hacia arriba, con una mirada rápida, como si pidiese permiso para adentrarse con la mirada en la intimidad de sus interlocutores.

Su forma de mover las manos es casi nula y su compostura denota, muchas veces, un cierto talante aristocrático.

El emperador Cómodo es una persona enferma que creció con una educación en la que los emperadores eran considerados dioses y tenían el control de todo el mundo civilizado. Esto marca de una manera determinante su infancia y las posteriores etapas de su vida.

Este personaje tiene reacciones crueles y enfermizas, además de que siente un gran placer al ver sangre y personas muriendo. Su forma de mirar es como la del demonio en persona (buena interpretación de Joaquín Phoenix: su mirada de villano está perfectamente lograda); sus maquiavélicos pensamientos de desconfianza se transmiten al entorno con gran violencia y maldad.

Sus gestos y sus acciones son irónicos e irracionales en el Primero y Segundo acto, y especialmente sádicos en la resolución del conflicto dramático. En conclusión podemos decir que sus reacciones físicas están bastante determinadas por su carácter demencial y enfermizo.

Para analizar las respuestas emocionales en la película consideramos la secuencia en la que Máximo encuentra a su mujer y a su hijo, que han sido asesinados por la guardia personal de Cómodo:

- El general está abatido: su familia ha sido asesinada, y sus esperanzas de vivir en paz se han visto violentamente truncadas. Cuando encuentra a su único deseo y esperanza de felicidad crucificado, su vida se le cae encima, porque ya no le queda nada... sino el odio y el afán de «hacer justicia».

— Los sentimientos de Máximo después de la muerte de su familia se modifican sustancialmente: es más introvertido, menos amigable y tiene un gran deseo de morir. Sus creencias le permiten avivar sentimientos de esperanza, siempre asociados a los de venganza.

4. Estudio comparativo entre la personalidad de Máximo y la de Judá Ben-Hur

Máximo y Judá Ben-Hur (Charlton Heston en *Ben-Hur*) se enfrentan a vida o muerte contra sus antagonistas respectivos, Cómodo y Mesala, en una prueba final que tiene una dimensión de enfrentamiento físico, pero también de lucha moral y emocional. Los antagonistas se identifican con el caos y el poder de la muerte. Son personajes, tanto Cómodo como Mesala, que tienen mucho poder —el primero es emperador de Roma y el segundo es tribuno romano en tierras hebreas—, y también la intencionalidad clara de matar a los protagonistas y a sus seres más queridos: mujer e hijo (en el caso de Máximo), y madre y hermana (en el caso de Judá Ben-Hur).

Nuestros héroes épicos se ven obligados a «hacer un viaje», lo cual implica una intensificación dramática de los lugares por los que van pasando —son especialmente relevantes la batalla naval en *Ben-Hur* y el adiestramiento como gladiador de Máximo—. Durante este viaje se avivan los deseos de venganza y las dudas internas de los dos protagonistas.

Ben-Hur se sostiene bajo el efecto dramático denominado «*macguffin*»⁶ (término ideado por Hitchcock), en virtud del cual el guión de la película de William Wyler narra dos histo-

⁶ Este recurso estilístico sirve como pretexto para introducir o justificar una parte o la totalidad de la acción narrativa, pero carece de importancia real en sí mismo. Aparece suficientemente explicado en Ángel Comas, *Ben-Hur/ Los intocables de Eliot Ness*, Programa doble, Libros Dirigido, Barcelona, 1997; pp. 126-130.

rias paralelas: la de Judá Ben-Hur y la de Jesús de Nazaret. Los sucesivos encuentros entre Judá y Jesús deciden el cambio de personalidad en el joven aristócrata judío, que sufre una conversión interior y aprende a perdonar a sus enemigos. Este proceso culmina en la película con el milagro de la curación de la lepra de la madre y de la hermana de Judá: el protagonista de *Ben-Hur* ha aprendido a amar con mayor autenticidad en la medida en que ha ido abandonando sus sentimientos de venganza.

Sin duda, existen muchos puntos de conexión entre la personalidad de Judá Ben-Hur y la de Máximo, pero también cabe señalar, al menos, una diferencia notable: aunque los dos responden a una actitud inicial de *vindictio* (tendencia que conduce a reivindicar los atentados contra la justicia conmutativa, legal o distributiva; es una actitud natural en la medida en que no es digno de la persona taparse los ojos cuando se ha cometido un acto inmoral), sin embargo, esta manifestación de ira evoluciona de distinta forma en estos dos héroes del «cine de romanos».

Ya hemos visto que Judá acaba superando su rencor, pero Máximo quiere llevar su venganza hasta el final y tomarse la justicia por su mano consumando el magnicidio: quiere enfrentarse a Cómodo para asesinarle, aunque considera en todo momento que su comportamiento es honorable y justo. Es evidente que el general y gladiador Máximo tiene una actitud sobrenatural ante la existencia (como lo manifiestan sus acciones y algunas de sus afirmaciones: «*todo lo que hacemos tiene su eco en la eternidad*»), pero no sabe educar sus sentimientos de venganza y, al final, le vence el odio hacia Cómodo.

CUESTIONARIO SOBRE *La Misión*

1. ¿Podrías explicar las diferencias entre la moralidad y la legalidad de los actos humanos apoyándote en decisiones concretas de los personajes principales y secundarios de la película?
2. Comenta el siguiente diálogo acerca del sentido de la capacidad de perfeccionamiento de las personas:
«— Padre Gabriel (Jeremy Irons): me río de vos: veo a un hombre que huye del mundo, a un cobarde.
— Rodrigo (Robert de Niro): no hay vida. Para mí no hay redención posible: no hay penitencia bastante dura para mí.
— P.G.: Hay una salida. Dios nos ha impuesto la carga de la libertad: tuvisteis valor para cometer el delito; tendréis valor para llevar a cabo la penitencia».

Analiza los planos y contraplanos (picados y contrapicados) de esta secuencia.
3. ¿Puedes señalar las diferencias más significativas entre las distintas formas de gobierno político: monarquía, aristocracia, democracia, etc...? Aporta algunas secuencias y diálogos de la película que pongan de manifiesto esas diferencias.
4. Identifica en *La Misión* algunos elementos característicos del drama histórico y del melodrama.
5. Comenta, desde el punto de vista de la defensa de los derechos humanos, la siguiente frase del Padre Gabriel: «si derramas sangre, echarás por tierra lo que hemos hecho hasta ahora; Dios es Amor».
6. Analiza algunos *travellings* y panorámicas de la película.
7. Describe algunos procesos de identificación dramática con los personajes principales de la película. Para tu

descripción considera que en el proceso creador de la película, lo propio del guión cinematográfico es ir desapareciendo a medida que comparece la película, de tal manera que cuando nos encontramos ante la pantalla, el espectáculo se nos ofrece como si nadie lo hubiera pensado previamente, como si fuera la vida misma.

8. Señala algunas elipsis fílmicas representativas de la película. Considera que la elipsis obliga al espectador a habituarse a que un simple cambio de plano la haga pasar de un período a otro, de un lugar a otro, o a que se precipite un acontecimiento demasiado evidente como para que se lo cuenten: la elipsis arrebató al espectador unos elementos narrativos y visuales que esperaba ver.
9. Realiza un estudio comparativo de *La Misión* con otras películas representativas del melodrama y del género histórico: *Braveheart*, *Michael Collins*, *Ghandi*...

CUESTIONARIO SOBRE *Braveheart*

1. Analiza el siguiente tema central de la película: «El sentido del sacrificio y del sufrimiento como horizonte existencial para defender los propios ideales de vida». Aporta algunos planos que sean representativos de esta temática.
2. ¿Podrías destacar algunas virtudes de la figura del héroe (filosofía de lo heroico) basándote en la personalidad y andanzas de William Wallace (Mel Gibson)? Compara la personalidad de W. Wallace con la de Hamlet y la del Quijote.
3. Establece un estudio comparativo entre los acontecimientos tal como se narran en la película y tal como sucedieron en realidad.
4. Indica cuáles son las funciones del director de cine. Menciona algunos actores y actrices que también sean conocidos por su trabajo de dirección.
5. Analiza algunos procesos de identificación dramática en los que se pongan de manifiesto algunos aspectos relevantes de la película.
6. ¿Por qué el cine puede ser un contexto y un lenguaje ideal para educar los sentimientos? ¿Qué quiere decir que educar en los sentimientos es educar en los valores?
7. Explica la importancia de la elipsis en el montaje cinematográfico y señala algunas elipsis que aparecen en la película.
8. ¿Puedes describir algunos *flash-back* que hayan sido especialmente significativos en películas de los años 80 y 90?

9. Recuerda cuáles son los diferentes tipos de planos; pon algunos ejemplos de la película.
10. ¿Puedes citar algunas películas representativas del género histórico y de la epopeya?
11. Explica brevemente la historia y la diégesis de una de esas mismas películas.

4. EL CINE BÉLICO

La guerra implica cambios sociales de gran relevancia, que ejercen su influencia sobre la psicología individual de forma más bien brusca, originando graves problemas: genera traumas psíquicos graves o trastornos provocados por la pérdida de seres queridos, el padecimiento de situaciones cargadas de violencia, etc.

Entre los soldados se acumulan especialmente los problemas consecuentes a la situación de desarraigo en que viven, al continuo riesgo de muerte, la necesidad de desarrollar su agresividad contra el enemigo, situaciones de intenso pánico, muerte de sus compañeros, adaptación a situaciones carentes del mínimo confort, privación de alimentación y de pautas higiénicas elementales, etc.

Entre la población civil la guerra también provoca la aparición de numerosos trastornos psicopatológicos, ya que los civiles sufren las amenazas de los bombardeos, desarraigo y violencia, vivencias de pérdida de seres queridos, penalidades económicas e higiénicas, etc. De este modo se favorece la aparición de síndromes depresivos, trastornos por ansiedad, malnutrición o pánico, y trastornos consecuentes a vivencias de alto contenido traumático.

Los conflictos bélicos generan inestabilidad emocional en las personas y condicionan el desarrollo normal de su personalidad. También inciden en una adecuada educación de los sentimientos e impiden un desarrollo maduro de la personalidad (entendida de su tendencia a la realización personal).

La solución violenta de los conflictos es una solución aparente, que no se asienta en el diálogo y que debe ser una situación extrema y siempre transitoria: cuando la guerra y la violencia se convierten en fines en sí mismas generan situaciones de corrupción y de injusticia.

Una adecuada solución de los conflictos exige una educación de los sentimientos desde las virtudes, las cuales protegen la libertad y llevan a obrar rectamente.

Las virtudes que fundamentan un trato adecuado en las relaciones interpersonales son fundamentalmente la fortaleza y la justicia. La fortaleza se manifiesta en actos de paciencia (capacidad para no perder la alegría y la serenidad a pesar de las dificultades), de perseverancia (afán de mejorar en la realización personal y de luchar decididamente en la realización del bien: exige capacidad de renuncia y perdón) y de magnanimidad (amplitud de miras y afán por superar los reduccionismos, que reducen la realidad a alguna de sus dimensiones y que no consideran todas las perspectivas que dan razón de esa realidad).

Un espíritu fuerte agotará todas las soluciones pacíficas antes de recurrir a las actitudes violentas y más extremas.

La educación implica buscar el equilibrio entre las facultades del hombre (voluntad, sentimientos y razón) e ir logrando así una unidad de vida y de principios.

Coordenadas dramáticas del cine bélico

En las películas bélicas cabe distinguir dos categorías de personajes:

- Los personajes colectivos: la tripulación, la multitud, los soldados.

- Las personalidades: como acontece frecuentemente en la epopeya, los héroes no se oponen a la colectividad, sino que la representan simbólicamente.

Muchas veces estos personajes son verdaderos arquetipos, de tal manera que los rasgos diferenciales de su personalidad se proponen como puntos de referencia a la hora de identificarse con ellos.

Las películas bélicas ofrecen las siguientes características:

- La sencillez: los sentimientos que se analizan no tienen a la complejidad y son reconocibles por el espectador.
- El director suele defender a un determinado grupo o ideología, a quien exalta.
- Sentido de la colectividad: las películas tratan de las reacciones y del sentido de los actos del grupo.
- Poder poético: muchas de las imágenes que integran las películas analizadas son altamente impactantes, con mucho alcance expresivo.
- Tienden a exaltar la fraternidad, la solidaridad y el alcance de la amistad.

Atendiendo al grado de fidelidad histórica y a las «impurezas narrativas» que contengan las películas, en el cine bélico se pueden distinguir:

- Documentales de guerra.
- Películas propagandísticas, hechas a medida que la guerra se desarrolla, crónicas más o menos manipuladas, exaltación de héroes y de ideologías, etc.
- Películas anti-bélicas: que muestran las terribles secuelas de las guerras a través de las víctimas.
- Películas psicológicas, en lo personal o en lo colectivo.

ESTUDIO FÍLMICO Y ANTROPOLÓGICO DE
LA VIDA ES BELLA

Italia, 1998.

Director: Roberto Benigni.

Protagonistas: Roberto Benigni y Nicoletta Braschi.

Sinopsis

La película de Benigni nos traslada a los preámbulos de la Segunda Guerra Mundial (en la Italia del fascismo) y a un campo de concentración en plena confrontación bélica entre aliados y fascistas.

La vida es bella narra la entrañable historia de amor entre Guido y Dora. Esta magistral película es una fábula acerca de la familia y acerca de las peripecias que Guido debe ingeniarse para educar a su hijo Josué en el campo de concentración.

1. Diégesis cinematográfica

En los campos de concentración se pretendía detener a los «parásitos del pueblo alemán» para convertirlos en «individuos transitoriamente inofensivos y en camaradas útiles para la causa». Ésta es la razón fundamental que llevó a los nacional-socialistas a detener a todas aquellas personas sospechas de poder conspirar contra la supremacía de «la raza de los superhombres». Estas personas eran detenidas por razones raciales, religiosas o de cualquier otra índole.

Los campos de concentración pasan por tres fases:

- Campo especial para adversarios políticos (1933-1936). En 1933 las SS construyeron el campo de Dachau que sirvió de modelo para la construcción de los demás campos de concentración. En este campo fueron ideadas las estructuras de la administración, las técnicas de

dominio y las torturas de las SS, los planes de trabajo y de explotación de presos (cuyo fin era autoabastecer económica y administrativamente el campo), etc.

- 1936-1941. Además de los delincuentes habituales y de los criminales, fueron perseguidos especialmente los «asociales», los testigos de Jehová, los homosexuales, los gitanos, los judíos, los polacos, etc.
- Producción armamentística y exterminio en masa (1942-1945). Los presos fueron enviados principalmente a fábricas armamentísticas, razón por la cual se construyeron numerosos campos adyacentes.

Roberto Benigni consigue narrarnos una historia de amor, utiliza la poesía y la fábula para hacer historia, y convierte un campo de concentración nazi en juego infantil: transforma el horror en *diversión* y, al mismo tiempo, orienta al espectador acerca de las causas del «horror fascista» (acerca de cómo hay que vivir para evitar que vuelva a repetirse algo así). En palabras del propio Benigni: «La risa nos salva, nos obliga a considerarlo todo. Imaginar nos salva de quedar reducidos a la nada, nos da el coraje para seguir viviendo».

La historia de amor entre Guido y Dora (Nicoletta Braschi; la mujer de Roberto Benigni en la vida real) está llena de un romanticismo y una dulzura inolvidables. Nos permite revivir todas las rasgos que definen al amor auténtico y arrebatador: el carácter insustituible de la amada; la consideración inagotable del inefable don que supone su presencia; la conciencia de que el amor tiende a eternizarse y de que la muerte no es invencible; el gozo misterioso de aprender a asumir los sufrimientos de la vida cotidiana; la conciencia de la paternidad como un don (y el trato con los hijos como frutos incomparables de ese amor), etc.

Las películas acerca de un «amor desinteresado» se caracterizan por tener finales felices; lo cual no siempre significa que los enamorados acaben juntos. En el caso de *La vida es bella* el final feliz deriva del hecho de que las acciones de

cada amante transforman positivamente al otro y el entorno humano en el que viven: Guido y Dora se desviven el uno por el otro, poniendo de manifiesto que los encuentros amorosos garantizan la realización personal y la felicidad de cada uno de los enamorados.

Guido transmite constantemente a Josué la ilusión por superar los obstáculos y no apartar la mirada del «fin último» (ganar el concurso obteniendo los mil puntos que vale el tanque aliado). Infunde en su hijo que esa meta está siempre por encima de cualquier obstáculo que pueda ir apareciendo: y se lo transmite con su ejemplo, haciéndole ver que no hay ningún obstáculo que pueda suplantar los ideales más altos (la familia, la felicidad eterna, etc.), aquellos por los cuales vale la pena morir.

Mediante el juego logra que Josué se ilusione con superar obstáculos día tras día, viendo desde la risa, la alegría, la esperanza y el amor. «Reírse es ser feliz por un momento»; jugando, Josué disfruta de su infancia y celebra momentos de auténtica felicidad: es memorable la secuencia en la que le dice a su mami (por megafonía) que ya han ganado más puntos y le habla de «los hombres malos del campo». Y es que el hombre, para ser feliz, necesita jugar; por eso los niños son más felices que los mayores: las acciones lúdicas tienen sentido y valor en sí mismas, y expresan y provocan sentimientos que tienen que ver con la felicidad. ¡Son acciones que hacemos porque nos gustan!

Aplicación del canon de Vogler a La vida es bella y a Magnolias de acero

El *canon de Vogler* es un modelo explicativo que permite profundizar en el perfil dramático de los protagonistas de cualquier película, especialmente de los géneros épico, bélico o dramático. En virtud de este canon, los héroes de cada película atraviesan una serie de umbrales dramáticos que van decidiendo el proceso de realización personal (grado de felicidad) de los protagonistas.

El estudio comparativo entre *La vida es bella* y *Magnolias de acero*, aplicando el canon de Vogler, me permite destacar dos modelos de vida de familia en los cuales se pone de manifiesto el carácter, muchas veces heroico, que deben desarrollar los protagonistas para enfrentarse a circunstancias cotidianas muy adversas⁷.

1. El mundo ordinario.

— Guido, en su pueblo italiano, en compañía de los suyos (su tío, su mujer, su hijo).

— Shelby (Julia Roberts) en su entorno familiar con los preparativos de la boda.

2. La llamada a la aventura.

— Segunda Guerra Mundial: Guido, Josué y el tío de Guido son obligados a ir a un campo de concentración.

— Shelby se casa y se queda embarazada.

3. El héroe indeciso.

— Guido sufre desengaños en el campo, especialmente de parte del oficial alemán con el que intercambia adivinanzas.

— Shelby sufre las preocupaciones de su madre y está algo abatida por su actitud (¡esperaba algo más de ilusión por el embarazo!).

4. El Sabio Anciano.

— Guido es ayudado por su tío y su mujer.

— Shelby es cuidada y asesorada por sus amigas.

5. Dentro del mundo especial (primer umbral).

— Guido asume con alegría y fortaleza heroicas el reto de educar a su hijo, a pesar de la dureza extrema del entorno.

⁷ Para una información más detallada acerca de este paradigma dramático: José Vidal Pelaz y José Carlos Rueda (eds); *Ver Cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Rialp, Madrid, 2002, pp. 38-48.

- Shelby asume la maternidad, a pesar de su madre y de la enfermedad que padece (los médicos le habían desaconsejado el embarazo).
- 6. Peligros, amigos y enemigos.
 - Peligros para Guido: por ejemplo, cuando se atreve a mantener la conversación con Dora por megafonía, cuando ironiza al «traducir» las instrucciones de campo que está comunicando el soldado alemán en los barracones.
 - El principal enemigo para Shelby hubiera sido ella misma si hubiera decidido abortar al guapísimo niño que da a luz, y que hace las delicias de todos y de todas en la segunda parte de la película.
- 7. La gruta abismal (segundo umbral) y
- 8. La Prueba Suprema (tercer umbral).
 - Guido: asesinato de su tío en el campo de concentración y posibilidad de que lleven a Dora y a Josué a los crematorios.
 - Shelby: agravamiento de la enfermedad (diálisis, etc.)
- 9. La espada.
 - Guido: su heroísmo al mantenerse fiel a sus ideales y a su proyecto de vida.
 - Shelby: su heroísmo al asumir la maternidad.
- 10. El camino de vuelta.
 - Guido: se extreman las decisiones sádicas de los neonazis ante la inminencia de una ofensiva final aliada.
 - Shelby: «revolotean» en el ambiente cuestiones de Bioética (eugenesia, ensañamiento terapéutico, eutanasia, etc.) asociadas al estado terminal de nuestra heroína.
- 11. La resurrección (cuarto umbral). Coincide con el clímax del guión: la conversión del protagonista en héroe llega a su plenitud.

- Guido: da su vida por los suyos y por su ideal, manteniendo el talante alegre e ilusionado hasta el momento mismo de su ejecución.
- Shelby: el umbral de la muerte ilumina la grandeza de todos sus actos como madre, esposa, hija y amiga. Siempre preocupada por servir a los demás (busca pareja a algunas de sus amigas, se lo pasa en grande con su marido y con las reuniones familiares, se desvive por su hijo...).
- 12. Regreso con el elixir. El héroe ha triunfado y los protagonistas ya no vuelven a ser los mismos (bajo el efecto del ejemplo del protagonista).
 - La gesta de Guido Orefice es un canto a la vida de familia y al ejercicio heroico de las virtudes incluso en situaciones de coacción o de secuestro de la libertad.
 - En *Magnolias de acero*, Shelby ensalza el valor de la fortaleza humana, especialmente de la femenina. Su actitud ha iluminado las vidas de todos los protagonistas (una de sus amigas está embarazada y quiere que su hijita se llame Shelby...). Como dice la propia Shelby: «Mamá, prefiero media hora de felicidad que toda una vida sin nada especial (...)»

2. El protagonista y su objetivo

Guido Orefice ha visto truncada su apacible vida de familia por el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Los fascistas han ordenado que él, su tío y su hijo Josué sean encarcelados en un campo de concentración: Dora, la mujer del protagonista, decide acompañarlos voluntariamente.

El protagonista de cualquier película es aquel personaje que se caracteriza por tener el intenso deseo de alcanzar un objetivo determinado. Lo que despierta la pasión y el interés

de los espectadores es contemplar cómo ese personaje se dirige hacia su objetivo. En *La vida es bella* el objetivo de Guido es luchar por la unidad y la felicidad de su familia, protegiendo especialmente la estabilidad afectiva de su hijo Josué.

Para lograr ese objetivo debe asumir heroicamente «las funciones antropológicas del dolor» (R. Yepes), concretado en el sufrimiento extremo que les ha tocado vivir a él y a su familia en el contexto del holocausto nazi:

1. Se enfrenta al dolor, no se evade de la realidad. Adopta una actitud valiente y madura, animado también por la actitud heroica de Dora, que ha decidido acompañarlos para evitar la separación familiar.
2. Va tomando conciencia de sus limitaciones y establece una sólida jerarquía de valores: lo primero para él es la felicidad de su familia. Para concretar este objetivo se inventa un juego que mantenga alegre y distraído a Josué: ¡hay que ganar el tanque aliado de 1.000 puntos!
3. Se sacrifica por amor a Dora y a Josué: da su vida por amor a sus seres más queridos.

El protagonista se caracteriza por ser el personaje que toma las decisiones más trascendentales dentro de la historia, de tal manera que ésta sólo se puede tramar a la luz del protagonista y de su objetivo. David Howard resume en tres puntos cómo debe ser el objetivo del protagonista:

1. Sólo puede haber un único objetivo, de lo contrario se resquebraja la unidad dramática y la comprensibilidad (verosimilitud) de la película. Para Guido: garantizar la unidad familiar como fuente de felicidad.
2. El objetivo debe ser capaz de provocar una oposición que dé origen al conflicto dramático y a los procesos de identificación dramática entre los personajes (espe-

cialmente el protagonista) y los espectadores. En *La vida es bella*, la oposición se concreta en las decisiones y acciones de los militares alemanes del campo de concentración.

3. La respuesta sentimental (e incluso ideológica) que nacerá en el público depende de la naturaleza del objetivo del protagonista. Dado que el objetivo de Guido es heroico, la respuesta del público será de admiración y de afán por imitar su comportamiento. Los espectadores lloramos emocionados cuando finaliza la gesta de Guido Orefice, y, embriagados por la emoción, intentaremos vivir el amor como lo vivió él en la ficción, tomando conciencia clara de «(...) que la persona querida logre, por fin, descubrir mi mejor yo, hasta ahora inalcanzable para mí mismo.» (A. Llano). Guido y Dora han vivido hasta el heroísmo la convicción de que sólo se puede ser feliz y alcanzar una vida lograda siendo constante y fiel en el amor.

La vida es bella nos sitúa frente al misterio de la vida, y nos permite vislumbrar el alcance último de las geniales palabras de G. Thibon: «el misterio no es un muro con el que choca la inteligencia, sino un océano en el que se pierde.»

CUESTIONARIO SOBRE *La Vida es bella*

1. ¿Por qué esta película se enmarca dentro del género bélico y dramático. ¿Por qué el género dramático puede ser más representativo de la naturaleza de la condición humana?
2. Describe los procesos de identificación dramática que deciden el sentido último de la película.
3. Analiza algunos movimientos de cámara y explica el efecto que pueden causar en el espectador.
4. Establece un estudio comparativo entre esta película y otras películas afines desde el punto de vista del género cinematográfico. Ej. *La lista de Schindler*.
5. ¿Qué valores destacarías en el ejercicio de la paternidad de Guido (R. Benigni)? ¿Te parece acertada la educación de Guido a su hijo? Analiza el trato de Guido con su mujer y la importancia del sentido del humor en las relaciones personales. Analiza las siguientes dimensiones del amor paternal apoyándote en secuencias concretas de la película:
 - Desde antes de nacer el hijo necesita ser esperado y recibido con el respeto y el cariño que requiere la persona.
 - A lo largo de la vida: necesita ser escuchado, comprendido, exigido, estimulado... para crecer como persona.
 - Al final de la vida: debe ser ayudado a bien morir en un ambiente de afecto.
6. En la película cabe destacar un ejercicio heroico de la virtud de la alegría: explica secuencias en las que se ponga de manifiesto esta virtud en conexión con todas las virtudes anejas a la fortaleza (paciencia, magnanimidad, perseverancia, serenidad, humildad).

7. ¿En qué sentido el sufrimiento es una dimensión esencial de la condición humana? Explica cómo se pone de manifiesto en la película que el verdadero amor no se concibe sin sufrimiento, en la medida en que el bien de la persona amada conlleva un sacrificio por parte del que ama.

CUESTIONARIO SOBRE *Salvar al soldado Ryan*

1. Analiza las primeras secuencias de la película (tipos de planos, movimientos de cámara y elementos identificativos de género): en las que se describe el desembarco de las tropas aliadas en las playas de Normandía (Segunda Guerra Mundial).
2. Describe la evolución de la personalidad de los personajes secundarios de la película: James Ryan (Matt Damon), soldado Reiben (Edward Burns), sargento Hotvath (Tom Sizemore), etc. y explica por qué el personaje principal es el capitán John Miller (Tom Hanks). Analiza los diferentes procesos de identificación dramática entre el espectador y estos personajes.
3. Estudia el grado de comprensibilidad y de credibilidad (verosimilitud) de esta película: ¿te parece que es una fiel reproducción cinematográfica de los acontecimientos históricos que describe? Investiga el grado de exhaustividad en el trabajo de documentación de la película (uniformes militares de la época, armas, lugares, etc...)
4. ¿Qué es el amor de amistad? Explica, apoyándote en diálogos y secuencias de la película, algunos de sus rasgos identificativos: alegría, entrega, fidelidad, diálogo, capacidad de perdonar, de compartir, de sacrificarse, de cuidar, de consolar, de acoger, de obedecer, de prometer, de decir la verdad, de agradecer, de corregir, de contemplar...
5. Comenta el sentido de este apunte crítico acerca de la película: «*Salvar al soldado Ryan* es una película magistral, feroz y contundente, en la que los lacónicos momentos íntimos sirven de contrapunto (complemento) a extraordinarias secuencias de batalla».

6. Explica las similitudes y diferencias entre las guerras y las acciones terroristas. Establece un estudio comparativo entre *Salvar al soldado Ryan* y *Michael Collins*.
7. Recuerda otras películas representativas del cine bélico de toda la historia del cine. Clasifícalas en función de las guerras que estén describiendo (2ª Guerra Mundial, Guerra de Vietnam, Conquista de América y guerras coloniales, etc.).

CUESTIONARIO SOBRE *En honor a la verdad*

1. ¿Qué te sugiere la siguiente frase del coronel Serling: «Las medallas no se ganan, se conceden»?
2. En la primera entrevista entre el coronel Serling (Denzel Washington) y otro oficial ya se pone de manifiesto que el comité de información pretende arropar al Coronel, aun a costa de ofrecer una versión recortada de la verdad de aquellos hechos. Explica los procesos de identificación dramática que se sugieren en esta secuencia.
3. Comenta el siguiente texto acerca de los valores de la dignidad personal del ser humano, basándote en escenas de la película:
«La Libre realización de mi ser queda esencialmente truncada si se mantiene ligada al estrecho horizonte de mi particular interés, de un bien que no es mayor ni el único que al hombre le es dado perseguir. Porque la calidad ética de la libertad no depende de la ausencia de vínculos, sino justamente de la relevancia y de la proyección de unos compromisos libremente asumidos.»
4. ¿Hasta qué punto la condición femenina de la capitana de helicópteros (Meg Ryan) hace más polémica la concesión de la medalla de honor del Congreso?
— Analiza las secuencias en las que aparece la Capitana.
— ¿En qué aspectos de la película se observa la complementariedad de los sexos?
5. ¿Qué influencia crees que tienen los recuerdos del coronel Serling en su afán de averiguar la verdad de «el caso de la Capitana»? Analiza picados, contrapicados, planos y contraplanos en los que fundamentar tu respuesta.

6. Analiza el comportamiento del coronel Serling con su familia:
— Fíjate en la escena en la que Serling quiere quedarse en el coche y no entrar en su casa.
— Analiza los planos generales, planos medios, planos americanos y primeros planos en los que aparece la familia del coronel.
7. ¿Cuáles son las características del drama bélico que se manifiestan en esta película?
8. Comenta la siguiente frase del soldado Hilario: «Imagínese vivir la vida sin tener que pensar en las consecuencias de nuestras acciones».

5. EL DRAMA

El cine tiene un enorme alcance dramático, y su tarea no consiste sólo en ayudarnos a descubrir el mundo, sino en transformarlo: el cine parte de la percepción que se tiene de la realidad en alguna de sus manifestaciones, tiene influencia individual por las emociones que despierta, y adquiere trascendencia moral y social a través de la simpatía y la imitación.

El cine no se contenta con distraer: presenta al mismo tiempo una filosofía de la vida. Por sus imágenes móviles, apoyadas en una determinada música, por sus diálogos y comentarios, es un maravilloso agente de influencia, capaz de extender un mundo de ideas verdaderas o falsas, de propagar ejemplos buenos o malos y de formar o deformar la mentalidad de los espectadores. Es un creador de opinión pública y condiciona las diferentes posibilidades de conocer la realidad.

El cine dramático (cualquier género cinematográfico tiene un alcance dramático, en la medida en que conmueve al espectador y en la medida en que interpela a su sensibilidad, a su afectividad, a su entendimiento y a su voluntad libre) plantea las relaciones entre dos o más personas en términos de conflicto. El conflicto se va resolviendo a medida que avanza el texto cinematográfico.

Este género busca despertar las emociones de los espectadores mediante las intrigas apasionadas y las personalidades polémicas de sus personajes, quienes movidos por sus mundos interiores, principios morales, ideologías, pasiones exacerbadas, etc., pueden llegar a no ser dueños de sus destinos, hasta el extremo de provocar un desenlace trágico, muchas veces representado en la confrontación del héroe o del personaje principal con la muerte.

Los dramas proponen aventuras románticas, con una dimensión fuertemente moralizante y didáctica, con vivencias emotivas, tensas, protagonizadas por personajes que se atraen o se rechazan, que se aman y que se odian.

En este género es fundamental el papel que ejercen la música y la fotografía: una fotografía de contrastes es importante para la credibilidad de la historia y para provocar efectos dramáticos en el público, con el fin de que participe dinámicamente en lo que sucede en la pantalla.

El melodrama es un subgénero de raíz teatral que escenifica un drama que se representa con música.

En la medida en que no tiene especialmente en cuenta las vicisitudes cotidianas, con la complejidad de las personas y de las situaciones, el melodrama realiza una especie de simplificación que le aproxima a la tragedia; en ambas se hace abstracción del caso individual, prescindiendo de las circunstancias determinantes, para tener en cuenta fundamentalmente las ideas generales, los grandes contrastes, los sentimientos eternos, los ideales de vida, etc.

El melodrama se nutre de los mismos elementos que la tragedia griega: el bien y el mal, la juventud, el amor, el odio, la mentira, la ambición, el deshonor, etc.

Cuestiones antropológicas para el análisis de los dramas

La felicidad es el fin de la existencia de todo ser humano: la naturaleza humana es tal que tiende a la plenitud, al máximo

grado de realización de su ser: la felicidad es aquel conjunto de cosas buenas que cualquier hombre o mujer busca para sí.

Se siente feliz aquella persona que persevera pacientemente en llenar su vida de contenido, superando todas las dificultades y luchando por evitar las actitudes superficiales, materialistas y utilitaristas.

La felicidad es siempre una ilusión, un ideal, un proyecto incompleto, inacabado, que está siempre haciéndose. La felicidad se sostiene en dos pilares fundamentales: el conocimiento de uno mismo y la consolidación de un proyecto de vida.

El ser humano es feliz en la medida en que va consiguiendo una personalidad madura, con la cual se siente identificado, satisfecho, en paz interior y armonía de espíritu. Una persona desequilibrada, inmadura, será más difícil que se sienta feliz, porque no tiene criterios firmes en los que apoyarse a la hora de decidir.

El proyecto personal debe tener tres dimensiones esenciales: amor, trabajo y cultura. La felicidad consiste en vivir con ilusiones, en vivir hacia delante, con esperanza.

El amor constituye la esencia última de la felicidad: el ser humano madura desde el amor, desde la alegría de amar y de sentirse amado. Sólo en un contexto de amor halla el ser humano el sentido de su existencia y el horizonte de valores que dan razón de su personalidad.

El amor es la fuerza que nos anima a avivar constantemente la esperanza y a seguir buscando nuevos caminos para recorrer. El amor es un don de la naturaleza y de su creador, gracias al cual la vida va adquiriendo su auténtica dimensión.

Los rasgos fundamentales del amor como aprobación y como alegría existencial son los siguientes: éxtasis, entrega, fidelidad, ilusión, permanencia, imaginación, solicitud, empatía y autenticidad.

El éxtasis implica la capacidad de salir de uno mismo para mejorar.

La entrega consiste en ponerse a disposición de la persona amada.

La fidelidad implica no romper los compromisos libremente contraídos y no traicionar la confianza de la persona querida.

La ilusión consiste en cuidar los pequeños detalles de la vida diaria y buscar la manera de entusiasmar a la persona amada.

La permanencia se pone de manifiesto en el afán por fundamentar y consolidar la indisolubilidad de la relación.

La imaginación permite combatir el riesgo de caer en la monotonía y ayuda a ideárselas para contentar y exigir a la persona amada.

La solicitud consiste en la actitud de repulsa hacia todo aquello que pueda dañar a la persona amada.

La empatía se concreta en la identificación con la persona querida y en el esfuerzo por conocerla en sus valores, en sus ideales y en sus sentimientos.

La autenticidad implica sinceridad y confianza en la persona amada.

El trabajo es un ámbito de realización personal decisivo en la vida del hombre: no cabe ser feliz sin trabajar. La satisfacción por el trabajo bien hecho, terminado en su momento y cuidando los detalles, retrata a la persona que lo hace.

La cultura implica aumento de libertad, incremento de sabiduría, porque afianza nuestros criterios y nos ayuda a saber a qué atenernos.

ESTUDIO FÍLMICO Y ANTROPOLÓGICO DE **CASABLANCA**

USA, 1942.

Director: Michael Curtiz.

Protagonistas: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid.

Sinopsis

En plena Segunda Guerra Mundial, Rick Blaine (Humphrey Bogart) es dueño de un café en Casablanca, lugar que es destino de miles de refugiados que intentan conseguir un visado para viajar a América. Se da la coincidencia de que en manos de Rick caen dos salvoconductos que pueden permitir a un jefe de la Resistencia checoslovaca, Victor Laszlo (Paul Henreid), y a su mujer Ilsa (Ingrid Bergman) escapar de los nazis: ella resulta ser el amor perdido de Rick y «el futuro del matrimonio está en sus manos.»

1. El estilo cinematográfico de Michael Curtiz en *Casablanca*

La puesta en escena inicial se apoya en el movimiento de algunos personajes, que permite ir presentando progresivamente a los restantes. El director utiliza mucho el «zoom de acercamiento expresivo y de encuadre», combinado con la elegancia en el movimiento de las cámaras y la genialidad y sutileza en los diálogos.

Algunas secuencias destacadas de esta obra maestra son las siguientes:

— La llegada de Ilsa al Rick's. Su mirada se cruza con la de Sam. El espectador intuye que está pasando algo...

Sam (Doole Wilson) relaciona a Ilsa con Rick. Ilsa llama al pianista: «Ha pasado mucha agua bajo el puente. Toca mi vieja canción. Tócala otra vez Sam, toca *El tiempo pasará*». La suavidad de esta secuencia se refleja en los planos cortos: mediante un primer plano de Ilsa, el espectador sabe que un millón de recuerdos se agolpan en la mente de la protagonista... La secuencia llega a su culmen con la llegada de Rick.

- Rick, bebiéndose una copa, recuerda a Ilsa: «La tocaste para ella, tócala para mí. Si ella la resistió, yo también». Le dice Rick a Sam. Uso de un zoom expresivo: él recuerda y recuerda...—sigue el zoom expresivo—, se produce una subida de la música, desenfoque y encadenado, tanto de imagen como de música (que representa una unión del presente con el pasado de los dos protagonistas).
- Otras frases inmortales de *Casablanca*:
 - Cuando Strasser (Conrad Veidt) le pregunta a Rick: «¿Cuál es su nacionalidad?». Y Rick le contesta: «Borrachín».
 - Cuando Rick se enfrenta a Ugarte (Peter Lorre) y, al más puro estilo Bogart, le dice: «¡Si tuviera tiempo de pensar en ti, te despreciaría!».
- Michael Curtiz remarca la importancia del Rick's Café presentándolo y describiéndolo con una narrativa pausada, detallada (panorámica, *travelling* introduciéndose en el local, *travelling* siguiendo al camarero y que se acerca a Sam). También van apareciendo diferentes personajes que definen el contexto político-militar en el que se desarrolla la historia.
- Las secuencias finales de la película: el ritmo de narración y de montaje se agiliza (llamada de teléfono del Capitán Renault (Claude Rains) al Mayor Strasser) para intensificar la tensión dramática a medida que

avanza el Tercer Acto. Plano sobre Ilsa cuando Rick está hablando con ella —sus ojos brillantes—... es la célebre despedida del aeropuerto: «Siempre nos quedará París».

2. Diégesis de *Casablanca*: una historia de amor en plena Segunda Guerra Mundial

Esta inmortal película nos presenta una sugerente historia de amor en el contexto histórico de la ocupación nazi. Richard Blaine dirige el Rick's Café Americain. Allí es omnipotente y nadie duda de su capacidad de decisión: es un hombre duro, resuelto, capaz de solucionar situaciones críticas.

Pero en el fondo es la historia de un amor desinteresado caracterizado por un final feliz: ¡lo cual no siempre significa que los enamorados acaben juntos! En algunos casos, el final feliz deriva del hecho de que cada amante transforma positivamente al otro y al mundo en el que viven. En *Casablanca* estalla el conflicto entre los sentimientos de los enamorados (nostalgia de un encuentro amoroso en París) y la conciencia de lo correcto (respetar el matrimonio de Ilsa Lund y Victor Laszlo).

Por lo general, las historias de amor de final feliz tienen lugar en un mundo en el que el orden moral aparece como algo sólido. Al inicio (durante el primer acto y gran parte de la confrontación o segundo acto), este orden contrasta con el caos interior que Ilsa y Richard experimentan y que es el que les lanza fuera del mundo. La resolución feliz de su amor —el nuevo equilibrio entre los protagonistas de esta historia romántica— hace que ambos recobren el balance con el mundo y reafirmen así el orden allí establecido.

También podemos destacar otras sugerencias de esta magistral película:

- a. Muchas veces la autoridad juega «sucio» con los ciudadanos y ejerce desordenadamente la justicia distribu-

tiva. En este caso, y ante la orden de Strasser, el capitán Louis Renault ordena cerrar el local, porque, según «acaba de saber», allí se desarrollan juegos de salón. Mientras sus subordinados cumplen la orden, un empleado del Café que todavía no ha oído nada, se le acerca y le comenta: «Sus ganancias, Señor», mientras le entrega un montón de billetes que el propio Renault había ganado en la ruleta.

- b. Blaine pone en juego su vida para salvar a aquellas personas que están en peligro: está dispuesto a perder todo lo que tiene para no defraudar a quienes han puesto en él su confianza.

3. Tipos de planos

En la secuencia en la que Sam toca la canción para la señorita Ilsa en el «Rick's Café»: *plano de conjunto y planos medios*.

- Demuestra la melancolía que sufre Ilsa, al tener que vivir con su marido pero con la esperanza de volver a amar a Rick.
- El plano nos muestra una chica encerrada en su dolor y cuánto se puede llegar a sufrir por amor, ya que ella ama a su marido, pero Rick es aquel amor aventurero y romántico que ha llenado su corazón y que la traslada a un mundo de pasión y dulzura sin fin.
- También nos enseña que en la vida hay que tomar decisiones y que siempre se puede fallar o acertar, pero que pase lo que pase, hay que continuar y aprender de los errores.
- La imagen expresa la belleza de Ilsa, y de esa manera nos puede hacer entender un poco el dolor que sintió Rick cuando ella no fue a la estación de tren.

En la secuencia en la cual Rick e Ilsa están oyendo los cáñones alemanes desde la ventana del restaurante, un día antes de la toma de París por los nazis: *plano medio americano*.

- Se ve a una pareja feliz, que no teme, que demuestra que el amor está por encima de cualquier guerra.
- Vemos a un hombre despreocupado porque tiene a la mujer de su vida cerca de él, y a una mujer que tiene una cara de amargura porque su decisión puede destruir una vida.
- Nos muestra un día histórico que se envuelve con la trama de la película y que desencadena una serie de consecuencias.
- Este plano manifiesta la complejidad de la vida y de las decisiones amorosas.

4. Estructura psicológica de los sentimientos en los personajes principales

En esta película el principal objeto desencadenante lo constituyen el entorno bélico y todos los sentimientos y convicciones que se ponen en juego en relación con la historia de amor imposible entre Rick e Ilsa. Los personajes están envueltos en un ambiente hostil de guerra, pero lo que de verdad les importa es poder realizar sus sueños amorosos y vivir juntos.

Otras circunstancias que condicionan las respuestas afectivas de los personajes son las siguientes:

- Los salvoconductos en Casablanca; que pueden enviar a cualquier persona a Portugal.
- Que Rick Blaine tenga los salvoconductos y deba elegir entre ayudar a Victor y Ilsa para que huyan de los nazis, o quedarse con Ilsa e intentar formar una vida nueva.
- Ilsa ama a dos hombres; y sólo puede elegir a uno.

- El inspector francés mata al oficial alemán y elige comenzar una nueva vida de amistad y aventura con Rick intentando buscar la libertad.

Reacciones corporales⁸ y emocionales

• **Rick Blaine** (Humphrey Bogart):

Tiene un carácter cínico y engreído; su rostro muestra una apariencia de despreocupación y también de inmutabilidad ante las cosas importantes. Después de perder a Ilsa su forma de ser cambia radicalmente, y adopta una compostura que tiende a esconder sus penas.

No hace muchos gestos con la mano, pero sí con la mirada, una mirada penetrante y que sólo se ve afectada y decaída ante la figura de Ilsa. Su expresión produce confianza y despreocupación, pero también guarda algo de misterio; mira fijamente a las personas con las que está hablando y no baja nunca la mirada.

Su forma de caminar es firme y recta, y el modo de vestir es elegante, por lo que nos muestra a un verdadero caballero; a pesar de que no le da mucha importancia a esas manifestaciones de cortesía que deben adornar el trato con las damas. Se muestra apático con las mujeres y no tiene muchos amigos, pero es buen anfitrión en su club.

• **Ilsa** (Ingrid Bergman):

Ilsa es una chica refinada y al mismo tiempo valiente y decidida; su carácter es dulce, pero manifiesta que carga sumisamente con un pasado sentimental que le cuesta dejar atrás. No le importan los lujos, ella desea sobre todas las

⁸ Para un estudio detallado de todas las posibilidades del lenguaje corporal (reacciones corporales en la estructura psicológica de los sentimientos) se puede consultar: Horst Ruckle, *Cómo entender el lenguaje del cuerpo*. Ed. Drac.

cosas vivir en un lugar cualquiera con el hombre que ama de verdad.

Su mirada es frágil y muy sensible a los estímulos afectivos de su entorno personal: nos muestra una chica dulce que tuvo que endurecerse de pronto para poder continuar con su vida.

Su estilo en el caminar y en el vestir caracteriza a las mujeres europeas de los años cuarenta con buena posición socioeconómica. Un estilo aristocrático (en el sentido también antropológico del término: es una dama selecta en sus decisiones y exquisita en el trato con las personas que requieren su comprensión), dibujado con un toque de delicadeza y distinción, en la medida en que Ilsa no se deja llevar habitualmente por las frivolidades o por los respetos humanos que marcaban las modas y modales de la época.

• **Victor Laszlo** (Paul Henreid):

Este líder de la resistencia checa, es un soñador y un libertador revolucionario: su vida consiste en mostrarle al mundo las atrocidades de los nazis y de los campos de concentración (porque él estuvo en uno). Su forma de ser es atrevida y contagiosa, y puede aportar un gran sentimiento de libertad a cualquier momento (como se demuestra en la película).

Su mirada es impulsiva y temeraria, nos muestra a un hombre de valores y que ama a su mujer; es otro claro ejemplo de héroe con tintes épicos. Su forma de caminar y vestir es muy parecida a la de Rick, pero sin sombrero. Sus gestos con las manos y con el cuerpo forman figuras defensivas con movimientos leves que expresan un gran sentimiento de seguridad.

ESTUDIO FÍLMICO Y ANTROPOLÓGICO DE
MATARA UN RUISEÑOR

USA, 1962.

Director: Robert Mulligan.

Protagonistas: Gregory Peck, Mary Badham, Phillip Alford.

Sinopsis

Atticus Finch (Gregory Peck) es un abogado sureño de los Estados Unidos que defiende a un hombre negro acusado de violación, y tiene que luchar contra al racismo de un pueblo azotado por la Gran Depresión. A pesar de la dureza del entorno social, su mayor ilusión es cuidar a sus dos hijos Scout y Jem (Mary Badham y Phillip Alford).

1. Diégesis cinematográfica: una historia dramática en la que un abogado tiene que luchar contra el racismo y cuidar de sus hijos

La película nos muestra un caso de un joven negro que, presuntamente, violó a una chica blanca. En el desarrollo de la trama se pone de manifiesto la inocencia del presunto violador, pero por las circunstancias de la época, en la que los negros no eran muy respetados, y el ejercicio de la justicia era arbitrario y corrupto, se va viendo que hay pocas posibilidades de que la defensa pueda hacer valer sus argumentos.

En esta magistral película se hacen patentes algunas irregularidades en el ejercicio de la justicia distributiva:

1. Las autoridades no reúnen las cualidades que deben acompañarles en el ejercicio del poder: competencia, responsabilidad, prudencia y desinterés.

2. Los tribunales y otras autoridades públicas del pueblo no ejercen adecuadamente sus funciones de gobierno en relación con la defensa de todas las familias, la educación de todos los ciudadanos o los casos de moralidad pública (con su comportamiento racista no parecen referentes éticos válidos para sus conciudadanos).
3. Cometan inmoralidades contra la justicia distributiva: por abuso de poder, por arbitrariedades en el ejercicio del gobierno, etc.

El racismo en los Estados Unidos no se acabó en la época en la que se desarrolla la película (los años 30), sino que seguía habiendo bastantes problemas racistas en ese país cuando se rodó, en los años 60. Esta película nos expresa una moral muy clara y transparente: el racismo no es justo, y no existe una pretendida raza dominante integrada por «superhombres»; todos somos iguales en dignidad y con los mismos derechos humanos (derecho a la vida, derecho a un trabajo digno, derecho a la libertad de expresión, etc.).

También cabe destacar otra consideración antropológica al hilo del conflicto dramático de *Matar a un ruiñeñor*: la forma en la que el director nos muestra a una familia que sigue unida y feliz, aun siendo pobre y teniendo el problema de que todos los demás la miran mal por querer a los negros como semejantes. La película resalta la trascendencia de la unidad familiar para garantizar la estabilidad emocional y la madurez personal de todos los miembros de la sociedad. Se pone de manifiesto que la familia es «el lugar al que siempre se vuelve» (Rafael Alvira), el ámbito existencial en el se aprende a vivir, el entorno humano en el que te quieren por lo que eres, y no por lo que tienes o por lo que haces.

Atticus se esfuerza por mantener unida a su familia, a pesar de que es viudo y de que vive en un entorno social bastante intolerante. El abogado Finch, como cabeza de fa-

milia, debe asumir las funciones propias de toda unidad familiar: las gestión económica de los recursos, velar por el respeto de la intimidad de todos sus miembros y la educación en las virtudes (fe, esperanza, sencillez, solidaridad, tolerancia, magnanimidad, comprensión, etc.). Es evidente que Jem y Scout son unos niños felices, en la medida en que se sienten comprendidos y muy queridos por su padre, Atticus.

2. Tipos de planos

En la secuencia donde Atticus intenta explicarle a su hija Scout algunas cosas sobre el racismo y la vida (aparecen los dos sentados en las escaleras): *plano secuencia*.

- Recoge en una sola toma continua la acción de toda una secuencia. Este plano tiene un efecto narrativo y dramático: narrativo en la medida en que nos describe una situación integrada en la historia de la película; dramático en cuanto nos presenta los sentimientos e ideales de un padre que conversa con su hija.
- Al presentar a los dos protagonistas sentados en las escaleras de la entrada de la casa, el director trata de mostrar el ambiente familiar que existe en ese hogar y también una rutina que les obliga a buscar el lugar común para hablar de cosas importantes.
- También la escena nos transmite un cierto inconformismo social frente a las injusticias racistas propias de la época. Atticus educa a sus dos hijos en la comprensión y la tolerancia, a pesar de la presión del enrarecido entorno social.

Se utiliza en toda la presentación de la película, y muestra una caja con cosas y una mano de un niño sacando y metiendo diferentes objetos: *secuencia de planos detalle*.

- El uso de este tipo de plano tiene una función expresiva, simbólica y dramática. Esta introducción es como un pequeño resumen de la película, en la que vemos su espíritu más infantil: *Matar a un ruiseñor* nos muestra dos mundos distintos pero que tienen que convivir, el mundo adulto (contradictorio, duro, complejo, a veces maduro e interesante) y el mundo infantil (inocente, espontáneo, refrescante, repleto de ilusiones y de juegos). El director nos quiere transmitir que la existencia humana se realiza en plenitud desde la complementariedad entre el espíritu maduro y el espíritu inocente propio de los niños.
- Este principio con la secuencia de planos detalle se utiliza para que cuando el espectador haya contemplado toda la película, caiga en la cuenta de por qué tiene ese nombre y por qué esa caja con objetos es tan importante en la historia.
- La voz del niño cantando aumenta más la intención de mostrar un mundo de niños, donde un objeto sin valor puede significar una aventura llena de experiencias nuevas y de mucha inocencia.

3. Estructura psicológica de los sentimientos de los personajes principales

El objeto desencadenante de la película es claramente el juicio de Tom Robinson, y las circunstancias que rodean al objeto son las de un pueblo que es racista y una acusación injusta contra una persona inocente.

En cuanto a las circunstancias que condicionan los sentimientos y la moralidad de los actos de Atticus Finch, son las siguientes:

- Vive en una época que sufrió una Gran Depresión y todas las personas que viven en su entorno son pobres, incluso ellos.
- Tiene que cuidar solo a sus dos hijos, y defender a un hombre negro; esto último desagradó al pueblo.
- Ha de proteger a sus hijos de las amenazas que reciben.
- Vive centrado en su familia y en sus hijos, sin plantearse la posibilidad de una nueva relación amorosa.
- Quiere ganar el juicio para demostrar a un pueblo que la justicia ha de ser igual para todos y que Tom es inocente.

También en la película hay otra visión de la vida, la de los dos hijos de Atticus. Las circunstancias que condicionan la educación de sus sentimientos son:

- El hecho de vivir solos con su padre y haber perdido a su madre.
- El efecto psicológico que produce en ellos el personaje Boo Radley.
- Aguantar en la escuela los insultos de sus compañeros por lo que dicen los padres de éstos.
- Tener a un padre que es el mejor abogado del pueblo y admirarlo como a un héroe.
- Vivir en una ciudad donde una familia es atormentada por los comentarios ignorantes sobre su hijo Boo.

Al final todos obtienen una buena lección sobre la vida. Atticus aprende que su familia es lo más importante, y que

por muchos hombres inocentes que sean acusados injustamente, siempre habrá una mayoría ignorante que hará lo que quiera. Y Scout y Jem aprendieron que lo más importante en la vida es conocer a la gente sin dejarse llevar por prejuicios inmorales, y así encontrar lo mejor de cada persona.

Reacciones corporales y respuestas emocionales:

• **Atticus Finch** (Gregory Peck):

Habitualmente aparece con la cabeza erguida y con mirada franca, lo cual denota sinceridad, cierta seguridad en sí mismo, energía y capacidad de decisión.

A veces aparece con la cabeza ligeramente inclinada, manifestando una amabilidad no vinculante ante personas que en lo social o en lo profesional están por encima. Esta postura también manifiesta, en otros casos, una actitud reflexiva, de atención a los demás.

La cabeza caída hacia delante expresa decepción, abatimiento, opresión, preocupaciones; especialmente ante todas las presiones que tiene que soportar Atticus por haber aceptado este caso. Esta postura de la cabeza también manifiesta agotamiento o aburrimiento ante la actitud de algunos racistas.

La expresión de sus ojos: predominan en su semblante los ojos abiertos con normalidad, que manifiestan una actitud contemplativa, dispuesta a captar todo lo posible. A veces tiene los ojos muy abiertos, denotando asombro, alegría, o también miedo. Cuando presenta los ojos cerrados o semicerrados sin tensión está manifestando una cierta actitud de retirada o de aislamiento del entorno.

• **Scout** (Mary Badhan):

Es una niña que vive con dos hombres, y su comportamiento es poco femenino. Ella se viste como un chico (con

un pantalón de tirantes y una camisa), todos sus amigos antes de empezar la escuela son chicos (Jem y Titi) y siempre tiende a pelearse en la escuela por cualquier cosa (por lo menos dos veces en la película).

Tiene una cara muy expresiva, como la de cualquier niño de su edad; hace muecas, sonríe, pone cara de duda, etcétera... También es muy curiosa y siempre le pregunta a su padre sobre la vida y sobre su madre.

Su forma de caminar es saltarina y alegre, poniendo de manifiesto sus ganas de vivir jugando.

- **Jem (Phillip Alford):**

Hace la función de hermano mayor y primogénito: su forma de ser es más tranquila en el trato con el resto de la gente, pero tiende a curiosear, a veces, con demasiado atrevimiento.

Quiere mucho a su hermana, pero como cualquier hermano mayor, hay momentos en que preferiría que estuviese un poco más lejos de él. Es amigable y aventurero, y así lo muestran los siguientes rasgos de su lenguaje corporal no verbal: su forma de hablar (con cambios de tono y con variedad de intensidad en la voz) y su forma de caminar rápida y sin pausas. Se arriesga para ayudar a su familia: tal como se ve especialmente en las secuencias de la cárcel (para ayudar a su padre) y cuando intentan matarlos.

- Secuencia en la que Scout y Jem van a empezar las clases y se sientan a desayunar junto a Atticus y Miss Maudie.

- Scout aparece de mal humor y molesta por llevar un vestido, y pone esa cara enfadada y dispuesta a gritarle a todo el mundo.

- Jem aparece desayunando rápido y con muchas ganas de ir a la escuela, todo lo contrario que Scout, a quien no le hace ninguna gracia ir a la escuela.

- Atticus aparece sereno y equilibrado como de costumbre, medio risueño por la situación graciosa de ver a Scout con ropa de chica. Pero también mantiene una actitud exigente al decirle a Jem que espere a su hermana para que vayan juntos a la escuela.

- Miss Maudie muestra un talante dulce, afable y comprensivo. Sus gestos y sus miradas expresan cuán interesante es para ella la compañía de Atticus: ojos abiertos con normalidad (que significan interés, actitud abierta, intento de captar todo lo posible), ojos muy abiertos (indican asombro, admiración, alegría, «devorar con la mirada»), dilatación de la pupila (manifiesta gran interés, atención, placer intenso).

- En esta familia se cuida el aspecto externo y la educación de la elegancia: todos sus miembros visten adecuadamente para la ocasión, en este caso, una jornada cotidiana de trabajo.

- La criada también parece muy contenta al ver a Scout, lo que nos da a entender la armonía reinante en la vida de familia y el buen trato que se la brinda a la sirvienta.

A nuestros personajes protagonistas (Atticus, Scout y Jem) les influye bastante su unión familiar: un ambiente estable fundamentado en el ejercicio de las virtudes intelectuales (sabiduría, prudencia, ciencia, etc.) y morales (justicia, obediencia, comprensión, sencillez, etc.). Ellos son humildes en la medida en que intentan no ridiculizar a nadie desde la toma de conciencia de sus propios defectos y limitaciones personales. También son sencillos, porque no son pedantes con sus cualidades ni con su nivel económico (que no es muy alto pero sí mejor que el de otras personas del pueblo). Scout y Jem son buenos amigos y se lo pasan muy bien juntos: es una relación entrañable y desinteresada que proyectan hacia otros personajes de la película.

Atticus, desde el ejercicio de una paternidad responsable, paciente y comprensiva, lucha por evitar todos aquellos motivos que puedan convertir a sus hijos en personas irritables y agresivas: sentimientos de frustración provocados por la insatisfacción habitual de los deseos de los niños, privación afectiva provocada por la ausencia de la madre, sentimientos de inseguridad, inconsistencia afectiva provocada por irregularidades en los criterios educativos, comportamientos agresivos de los adultos (Atticus es sereno, afable y respetuoso: especialmente en presencia de sus hijos).

Otro valor muy representativo de *Matar a un ruiseñor* es el sentido de la obediencia: ¿por qué Scout y Jem obedecen habitualmente y sin miedos a su padre?, ¿dónde reside el éxito educativo de Atticus?

Atticus les hace ver, desde la comunicación verbal y desde el testimonio, que es necesario contar con autoridades y por tanto obedecer durante toda la vida, en cualquier etapa de la vida. Especialmente en aquellos ámbitos donde uno mismo apenas puede ejercer autoridad alguna por no ser su especialidad: por ejemplo, Scout y Jem están especialmente obligados a obedecer a su padre, a sus profesores y a las autoridades políticas y judiciales.

Los dos niños aprenden a obedecer y a valorar la obediencia porque su padre les explica siempre lo que les manda, y porque tiende a alabar todos sus logros, por insignificantes que parezcan (en este sentido son muy educativas las secuencias que se desarrollan en el porche de la casa y en el comedor cuando están desayunando).

Atticus les hace ver a Scout y a Jem que la desobediencia puede ser consecuencia de pretender liberar a los hijos de las dificultades, sustituyéndolos y haciendo las cosas que ellos solos pueden hacer. Por eso, para evitar que acaben siendo débiles e indecisos, les deja mucho margen para la creatividad, la iniciativa personal, la posibilidad de equivocarse y rectificar.

También les enseña que aquellas autoridades públicas (alcalde, jurado, vecinos, etc.) que no respetan la moralidad de los derechos humanos y la dignidad inalienable de todas las personas, no están legitimadas para ser obedecidas: no cabe asumir como propias las decisiones de aquellas «autoridades» que se corrompen (por dinero, por placer, por afán tiránico de poder, por ejercicio arbitrario y despótico de la justicia distributiva, etc.).

CUESTIONARIO SOBRE *El club de los poetas muertos*

1. Basándote en planos concretos de la película, ¿puedes explicar los siguientes términos que definen el ideal educativo de la escuela Wellton: tradición, honor, disciplina y grandeza?
2. ¿Qué te parece el estilo educativo del profesor Keating (Robin Williams)? Considera que es un ideal educativo basado en la educación integral e inconformista —en el sentido de que obliga al alumno a dar lo mejor de sí mismo—, que no se limita a la mera enumeración y memorización de contenidos, sino que busca el sentido último de las cosas, que no se encuentra solamente en el estudio de los libros.
3. Analiza los posibles significados de «carpe diem» en diferentes situaciones de la película. ¿Qué es lo que puede hacer que una vida sea extraordinaria?
4. Comenta las siguientes palabras del profesor Keating:

«No olviden que, a pesar de todo lo que digan, las palabras y las ideas pueden cambiar el mundo (...). Les contaré un secreto: la medicina, el derecho, el comercio, la ingeniería, son carreras nobles y necesarias para dignificar la vida del hombre. Pero la poesía, la belleza, el romanticismo, el amor, son cosas que nos mantienen vivos (...).».

«Debemos mirar las cosas constantemente de un modo diferente. Cuando ustedes crean que saben algo deben mirarlo de un modo distinto, aunque pueda parecer docto o equivocado (...) Muchachos: ¡deben luchar por encontrar su propia voz!».
5. Valora la actitud de los padres del alumno amante del teatro que acaba suicidándose.
Analiza la importancia del ejercicio de una paternidad responsable (la sinceridad en el trato, evitar la actitud

autoritaria e intolerante que impide que los hijos asuman libremente los consejos de los padres; la obediencia y el respeto, la coherencia en el ejemplo y la capacidad para asumir los propios errores, etc...).

6. Analiza los movimientos de cámara (*travellings*, panorámicas, primeros planos, etc.) más representativos de la película.
7. Compara esta película con otras del subgénero cinematográfico centrado en ambientes docentes (*Mentes peligrosas*, *Lobos universitarios*, *Semillas de rencor*, *Rebelión en las aulas*, etc.).
8. Describe algunos procesos de identificación dramática a partir de la personalidad del profesor Keating y de algún alumno del «club de los poetas muertos».
9. Analiza la diégesis y la historia de la película.

CUESTIONARIO SOBRE *Estallido*

1. «Arrasaremos ese campamento para mantener esto en secreto, D. Sutherland». Valora el alcance moral del plano en el que el avión lanza una bomba sobre el poblado afectado por la enfermedad.
2. Analiza los tipos de irresponsabilidad profesional que aparecen en la película:
 - por no comprobar o no preparar.
 - por desentenderse (por delegar en un subordinado no suficientemente cualificado).
 - por no exigir (por indecisión o por miedo).
 - por actuar ignorando la trascendencia de determinadas decisiones (responsabilidad al divulgar noticias, etc.).
 - por no medir las circunstancias de otros (considerar los estados de ánimo de los demás, evitar las faltas de delicadeza, etc.).
3. ¿Te parece que los distintos oficiales-médicos se respetan entre ellos? Considera, basándote en secuencias de la película, que el respeto implica estas dimensiones:
 - conocimiento de las personas.
 - respeto a la intimidad (secreto profesional).
 - respeto a la conciencia (intentando formar rectamente la conciencia de los compañeros de trabajo).
 - no manipular ni utilizar a los demás.
 - cuidado del lenguaje y de los modos; estética y decoro (manifestación corporal de la personalidad: denota saber estar y buen gusto).
4. Describe la noción de trabajo como ámbito de realización personal (vocación y especialización).
5. Destaca algunas características del drama como género cinematográfico.

6. Analiza algunos primeros planos característicos de la película.
7. Compara los procesos de identificación dramática en algunas películas representativas de Dustin Hoffman y de Morgan Freeman.
8. Analiza la importancia del ejercicio de las virtudes morales (justicia, templanza, fortaleza, prudencia, etc.) en el trabajo profesional y en el crecimiento íntegro de la persona. Fundamenta el análisis en algunas secuencias de la película.

CUESTIONARIO SOBRE *Una historia del Bronx*

1. ¿Qué diferencias observas en el ejemplo y en los consejos que le dan a Calogero (Lillo Brancato), Sonny (Chazz Palminteri) y Lorenzo (Robert de Niro)? Puedes concretar esas diferencias en los siguientes elementos educativos, basándote en planos concretos de la película:

- enseñar a valorar cada cosa según el valor que le corresponde dentro de una jerarquía de valores.
- enseñar a cuidar y aprovechar las propias cosas.
- desarrollar el espíritu crítico para no idolatrar nada.
- las vivencias acerca del amor y del respeto que le proponen a C. Sonny y Lorenzo: lo que significa aceptar a la gente por lo que es, aunque a veces haya que pagar un precio muy alto por ello.
- educar en la templanza y saber contener los propios caprichos.
- enseñar a valorar a las personas: aprender a acogerlas, aprender a saber estar con ellas con espíritu amable y exigente.

2. Comenta las siguientes frases de la película:

- «No hay nada más triste en la vida que el talento malgastado (...). Si haces lo que debes, seguro que te ocurren cosas buenas.» (Lorenzo).
- «Los problemas hay que extirparlos; si no, te ahogan y te matan.» (Sonny).
- Era estupendo ser católico y confesarse. Podías empezar de cero cuando quisieras. (Calogero).
- Habría que ver a Sonny trabajando (...). El valor no se demuestra en apretar el gatillo, sino en madrugar cada día para trabajar y sacar la familia para adelante» (Lorenzo).

3. ¿Te parece arriesgado e imprudente emplear el tiempo de ocio en actividades que tiendan al vicio y al descon-

trol? Justifica tu respuesta con las diversas secuencias de la película donde aparece Calogero con su pandilla.

4. El estilo es inseparable de la obra de arte acabada: la penetra, la invade y, sin embargo, permanece en cada momento, en cada plano, como algo que no se deja comprobar. Analiza el estilo cinematográfico y las posibilidades expresivas de algunos planos de *Una historia del Bronx*.
¿Puedes citar los nombres de algunos directores de cine que se caracterizan por un estilo estético y dramático muy personal e impactante?
5. Analiza los procesos de identificación dramática con los personajes principales de la película. Describe la diégesis y la historia.
6. Menciona algunos planos de la película en los que aparezcan *flash-backs*, voz en *off* e historias paralelas. ¿Te parece que esos recursos rompen la unidad del relato fílmico?
7. Analiza los picados y contrapicados en los que se refleja el estado de ánimo de Lorenzo, Sonny y Calogero.
8. Describe las siguientes panorámicas y *travellings* de la película: las panorámicas de la calle del barrio, el *travelling* en el que se muestra la partida que juegan Calogero y Sonny en el bar de Sonny, etc.

CUESTIONARIO SOBRE *La fuerza de uno*

1. ¿Te parece coherente el pretendido fundamento bíblico de los *afrikaners* y el comportamiento de los chicos con el inglés en la escuela?
2. ¿Cuáles son los principales errores éticos del nazismo? Asocia algunos de estos errores con planos concretos de la película.
3. ¿Qué rasgos deben caracterizar la personalidad de un auténtico líder? ¿Qué entiendes por autoridad política y por bien común?
4. Analiza los picados, contrapicados, planos y contraplanos que aparecen en la película.
5. Valora la importancia del guión y del montaje en la producción de una película. Explica las diferencias entre un guión original y un guión adaptado.
6. Explica las semejanzas y diferencias entre las técnicas con la cámara fija (picado, contracampo, etc.) y las técnicas con la cámara en movimiento (panorámica, *travelling*).
7. ¿Te parece adecuado el consejo del «entrenador» de PK, Guil Pit (Morgan Freeman), de que primero hay que utilizar la cabeza y después el corazón?
8. ¿En qué decisiones concretas se puede poner de manifiesto el amor a las demás personas? Describe secuencias de la película que pongan de manifiesto el trato solidario y respetuoso de PK. ¿En qué rasgos esenciales debe fundamentarse toda amistad verdadera?
9. Las distintas tribus cantan para alabar la dignidad humana y los derechos fundamentales de las personas: ¿qué es la dignidad humana en su dimensión ontológica y moral? ¿Te parece que la ley moral natural es esencialmente universal e inmutable?

10. Explica el significado de las siguientes frases de la película: a) «Cualquier ideología que necesita atacar a algo que no la amenaza es una ideología que no sobrevivirá a su propia generación»; b) «la inclusión y no la exclusión es la clave de la supervivencia»; c) «la esperanza no puede fundamentarse en un mito, viene del corazón».
11. Describe los planos y secuencias de la película donde se ponen de manifiesto situaciones de racismo. Propón algunos argumentos que pongan de manifiesto la dimensión inmoral del racismo.
12. Describe la importancia de la elipsis cinematográfica y señala algunas elipsis significativas de la película.
13. ¿Por qué tiene interés el amigo negro de PK en que enseñe a leer a su pueblo?
14. ¿Qué muestra la muerte de María en relación a la lucha que ha emprendido PK? ¿Tiene algún sentido sacrificarse y luchar por un ideal? ¿Qué podría aprender el padre al respecto durante el entierro? ¿Te parece que la sociedad actual, en algunos de sus ámbitos, promueve situaciones de ejercicio heroico de las virtudes?
15. Analiza los diferentes procesos de identificación cinematográfica que proponen los personajes más relevantes de la película.
16. Define los siguientes términos del léxico cinematográfico: encuadre, plano general, diégesis, primer plano, guión, montaje y *flash-back*. Describe algunos momentos de la película que aclaren el significado de estos términos.

CUESTIONARIO SOBRE *Los Miserables*

1. Analiza las secuencias en *flash-back* que se sitúan en el recinto penitenciario: ¿por qué crees que el director de fotografía utiliza el blanco y negro para recuperar esos planos en la mente del espectador? Al hilo de esas secuencias explica el sentido de las siguientes palabras: «En un tiempo de amor, pasiones profundas y revoluciones, la venganza y el perdón eran de por vida».
2. Describe la evolución de la personalidad del inspector de policía Javert (Geoffrey Rush). ¿Por qué acaba suicidándose? ¿Tiene sentido asumir las leyes y las normas morales de manera ciega, obsesiva y rigorista? Analiza los planos y contraplanos: picados y contrapicados en los que se muestra la imagen y la personalidad del inspector Javert. Realiza la descripción y el análisis apoyándote también en los siguientes diálogos de la película:

«—Debido al extraordinario crecimiento que ha experimentado Vigau durante los últimos años, he propuesto que se lleve a cabo un censo detallado de la población. (Javert)

— Bueno, eso sería interesante. Pero ¿cree que se trata de un asunto policial? (Jean Valjean; Liam Neeson)

— El cumplimiento moderno de la ley requiere métodos modernos, y eso quiere decir información(...). Sin información, no podemos saber cómo hemos de controlar a los elementos peligrosos. (J)

— Puede que esté usted cometiendo un error. (JV)

— ¿Un error?, ¿a qué se refiere usted? (J)

— A veces las personas se trasladan a otra ciudad para hacer «borrón y cuenta nueva». Puede que cause más mal que bien al curiosear en la vida privada de la gente. (JV)

— Un hombre honrado no tiene nada que temer de la verdad. Y los antecedentes penales no son un asunto

privado. Por ejemplo, en París se sabe que mi padre era un ladrón y mi madre una prostituta. Si mis padres se trasladaran a Vigau, yo desearía que todo el mundo supiera quiénes son. (J)

— ¡Dios mío! ¡Lo dice en serio! ¿Incluso si se hubieran reformado (convertido)? (JV)

— La reforma (conversión interior) es una fantasía desacreditada. La ciencia moderna (el progreso ilustrado y el positivismo como ideales de vida) nos dice que las personas son malhechoras o bienhechoras por naturaleza: un lobo puede tener aspecto de oveja, pero sigue siendo un lobo. (J)»

3. Analiza los planos (primerísimos primeros planos, insertos, planos medios, etc.) en los que se presenta a la madre de Cosette (Uma Thurman). Describe la personalidad de este personaje. ¿Te parece que alguna otra actriz europea o norteamericana hubiera encarnado mejor ese papel? ¿Qué papel insustituible juega la mujer en la educación de los sentimientos? Analiza la relación entre Jean Valjean y la madre de Cosette.
4. ¿Crees que puede vivirse el amor en toda su profundidad prescindiendo del sacrificio y de las renuncias libremente asumidas? ¿Te parece prudente la historia de amor entre Cosette (Claire Danes) y el joven estudiante universitario, líder de un grupo revolucionario que quieren vivir «el proyecto ilustrado de la Revolución francesa: libertad, igualdad y fraternidad»? Establece posibles similitudes y diferencias con la historia de amor de Romeo y Julieta: compara algunas secuencias de la película con secuencias de alguna de las versiones del clásico de Shakespeare.
5. ¿Te parece heroica y digna de ser imitada la actitud del convicto Jean Valjean? ¿Vale la pena arriesgar la propia vida para defender ideales nobles y enriquecedores?
6. Describe cómo se ponen de manifiesto en la personalidad de Valjean virtudes como la fortaleza (perseverancia, paciencia, magnanimidad, etc.); la templanza (en la

educación de los sentimientos para lograr una personalidad equilibrada e integrada en el orden de la razón y de la ley moral natural); el amor (de amistad, paternal, hacia sus subordinados, hacia las autoridades civiles y eclesiásticas, de caridad —arrepentimiento, capacidad de perdonar y de respetar a todas las personas—, de concupiscencia o erótico); la prudencia (conocimiento objetivo y humilde de la realidad moral en todas sus dimensiones: persona que realiza la acción libre, circunstancias que rodean a la acción y materialidad u objeto de la acción, la acción libre en sí misma considerada; en conformidad o disconformidad con los preceptos morales); la justicia (conmutativa, legal y distributiva; para con Dios y para con las otras personas); la fe (como confianza y abandono inteligente y libremente asumido, en la voluntad de Dios: dimensión sobrenatural de la realidad); la esperanza (espíritu optimista, sentido del humor, etc.), y otras virtudes morales e intelectuales (ciencia, sabiduría, hábito de los primeros principios, etc.).

7. Analiza algunos planos y secuencias que presentan la relación entre Jean Valjean y el personaje del obispo. ¿Te parece decisivo el trato del protagonista con el obispo para la conversión interior que va sufriendo Jean Valjean? Describe las características del amor personal a partir del siguiente comentario y consejo del obispo a Jean Valjean: «Jean Valjean, hermano mío, ya no perteneces al mal. Con esta plata he comprado tu alma. Te ha redimido del miedo y del odio. Ahora te devuelvo a Dios».

6. EL THRILLER

Lo que permite unificar todas las películas que se engloban bajo la denominación de *thriller* es la presencia de elementos policiales y el desarrollo del guión de la película en torno a la temática criminal. Todas estas películas proponen relatos de corte policial-detectivesco, y se caracterizan por crear un clima de misterio y de suspense.

En estas películas el espectador se siente interesado por la trama policial o judicial, y entra en una dinámica de intriga que no se resuelve hasta el final.

Los elementos habituales en el *thriller* son básicamente: gánsters y ladrones, mafia y drogas, racismo, intriga, violencia, corrupción política y policial, héroes fuera de la ley, etc. El crimen es el eje vertebral de las intrigas, cuyo planteamiento, nudo y desenlace gira en torno a la comisión, investigación y represión del delito.

En estas películas son muy importantes los movimientos de cámara que quieren transmitirnos una determinada ambientación, generando sentimientos de sospecha, de incertidumbre, de horror, de desprecio.

En el lenguaje cinematográfico el suspense no es exclusivo de los *thrillers*: suspense es, en sentido genérico, la in-

triga que toda acción en cualquier género cinematográfico debe poseer. En este sentido el suspense es la curiosidad que, naciendo de la narración, se asienta en el espectador por saber qué es lo que va a suceder, o cómo va a suceder lo que ya se conoce (por anticipado).

El estado de suspense provocado por las películas afecta de manera especial a la sensibilidad afectiva de los espectadores, provocando procesos de identificación dramática especialmente intensos y emotivos (de ira, de esperanza, de miedo, de tristeza, etc.).

El suspense deriva de los distintos elementos narrativos-temáticos de la obra, y sólo es posible cuando la estructura narrativa está correctamente planteada. El suspense no es un recurso fílmico que se pueda añadir a cualquier obra. Es la historia narrada la que tiene o no suspense.

Además de ser un elemento intrínseco de la obra, el suspense es la duda que surge en el espectador. El suspense surge cuando la acción, las situaciones y las caracterizaciones están perfectamente intencionadas, es decir, destinadas a determinados fines y efectos. Si en la intencionalidad narrativa de la obra, que se materializa en las intenciones de los personajes, surgen dificultades, obstáculos que impiden su realización, surgirá el suspense, y éste podrá progresivamente acrecentarse. Todo ello pertenece al conflicto, a la lucha entre acción y personajes, entre protagonistas y antagonistas, entre intenciones y contraintenciones, etc. El espectador estará en suspense mientras esté en duda, que es como decir que estará en suspense mientras lo esté la acción.

El suspense no equivale a curiosidad: la curiosidad resulta de nuestra falta de conocimiento de lo que el actor desea, mientras que el suspense resulta de nuestra falta de conocimiento con respecto a la realización o frustración de la intención del actor. La reacción resultante, por parte del espectador, es similar, pero las causas son diferentes. La curiosidad es nuestro deseo de encontrar la meta, mientras que el suspense existe tan sólo cuando sabemos la meta.

Frecuentemente se abusa en la creación del suspense e intriga (sobre todo en películas policíacas y de acción) cuando, por ejemplo, al héroe se le sitúa en condiciones tan desesperadas, que sólo puede salir de ellas (o salvarse) mediante otras circunstancias igualmente ridículas; accidentalmente interviene en último momento la policía, etc.

Lo que verdaderamente es importante de cara al espectador es que la narración sea progresiva, que no existan baches ni retrocesos (discontinuidades que rompen el clímax de la película). Que la acción continúe y que, al mismo tiempo, progrese y se enriquezca, a la vez que la estructura fílmica va aglutinando mayor número de elementos: el interés por los subtemas y elementos secundarios debe atraer la atención hacia el interés de la idea central. El filme no puede avanzar por saltos.

El thriller moderno no es el equivalente contemporáneo del cine negro: en líneas generales carece de la íntima conexión, moral y estética, que los viejos clásicos del género mantenían con el contexto social de la época en que se realizaron. *El thriller* moderno no refleja en la mayoría de las ocasiones nuestro entorno sociocultural, sin que por ello deje de ser un producto típico de la actual coyuntura (marcada vivencia de la libertad, proliferación de ámbitos de autonomía, conciencia de desarraigo y de desesperación como consecuencia de un afán incontrolado de dominio del mundo y del propio hombre, etc.).

Bajo la denominación de ***thriller judicial*** se engloban aquellas películas que tienen en común el desarrollo de sus argumentos en el seno de intrigas cuya resolución depende total o parcialmente del seguimiento de un proceso jurídico penal. Estas películas no aportan nada especialmente relevante desde el punto de vista estrictamente fílmico. Su único interés reside en sus apuntes temáticos sobre el funcionamiento del sistema de justicia, pero sin ponerlo nunca en cuestión: sus personajes pueden cometer errores de apreciación (*Causa justa*, *Las dos caras de la verdad*, etc.), pue-

den ser sometidos a diversas presiones (*Legítima defensa*, *El cliente*, etc), o ser el objetivo inocente del propio aparato legal (*El informe pelícano*). En cualquier caso, al final siempre se consigue el triunfo de «la verdad», un concepto abstracto que responde a determinada ideología que se quiere transmitir y cuya defensa, en algunos casos, atenta contra los más elementales derechos humanos (*Causa justa*, *Tiempo de matar*).

Cabe distinguir también el denominado **cine de acción**, con títulos como *Arma letal*, de R. Donner o *Jungla de cristal*, de John McTiernan.

El **thriller futurista** es heredero de las influencias de *Blade Runner*, de Ridley Scott, un amargo filme existencialista sobre el concepto de la muerte como un total vaciado de sentido del mundo. Todas estas películas heredan de la película de R. Scott la importancia de los *travellings* y de lentos movimientos de cámara que quieren transmitir un ambiente solemne y majestuoso, en sintonía con la trascendencia de los sentimientos y convicciones que se intentan transmitir. Muchas de estas películas pretenden comunicar un ambiente preapocalíptico de fin de siglo, cargado de aires de revuelta y cambio social.

Estas películas futuristas combinan argumentos policiales con escenarios del mañana: *Virtuosity*, *Demolition man*, etc.

En el **thriller neoclásico** se pretende mostrar a las figuras arquetípicas del género, sobre todo a los agentes de la ley, como personajes convulsivos, violentos, corruptos, débiles y viciados hasta extremos de pura dejadez. Una película representativa de este subgénero es *Heat*, de Michael Mann, que destaca por el tono inesperadamente humanista de su planteamiento: tanto los métodos de investigación del teniente de policía (Al Pacino) como el sistema operativo de la banda liderada por el experimentado atracador (Robert de Niro) están contemplados destacando el lado humano de las acciones. No hay juicios morales sobre la conducta de ambos bandos: sólo

la exposición y descripción de sus virtudes y de sus vicios, sin cargar las tintas en los aspectos puramente sociológicos del discurso (la historia del expresidiario que malvive trabajando en una hamburguesería) ni en los elementos especialmente espectaculares (las escenas de acción de la película). Michael Mann también se detiene en mostrarnos las relaciones sentimentales de De Niro con Amy Brenneman, de Pacino con Diane Venora y de Val Kilmer con Ashley Judd; de tal manera que logra crear procesos de identificación dramática verosímiles entre los espectadores y los personajes de la película.

El **thriller con temática mafiosa** tiene sus mejores exponentes en la trilogía de *El padrino*, de Francis Ford Coppola, *Los intocables de Eliot Ness*, de Brian de Palma, *Uno de los nuestros*, de Martin Scorsese, *Fargo*, de los hermanos Coen, *Sospechosos habituales* y *L. A. Confidential*, de Curtis Hanson.

La trilogía de *El padrino* narra la historia de la consolidación de un clan familiar (Marlon Brando, Al Pacino y Andy García dan vida a los distintos padrinos) cimentado sobre la base de su dedicación al crimen organizado y a la corrupción en todas sus manifestaciones. Esta trilogía es una tragedia sobre familia, ambición y poder, donde Coppola intenta adentrar al espectador en los entresijos de las familias mafiosas. La extensa secuencia inicial de la primera parte de *El padrino* muestra abiertamente el pilar dramático sobre el que se apoya la película: la idea de la familia como rito, como institución consolidada sobre unas tradiciones inamovibles. La suma de ritos familiares y nupciales se entrecruzan en un denso tapiz formado por diversas figuras y situaciones que van formando un denso y complejo paisaje criminal.

El último bloque temático se centra en los asesinos sistemáticos, dando lugar al **psicothriller**. En este bloque cabe destacar títulos como *El silencio de los corderos*, de J. Demme, *Seven*, de David Fincher, *Jennifer 8*, de Bruce Robinson, *Copycat*, o la más recientes *El coleccionista de huecos* o *El coleccionista de amantes*.

La finalidad de este subgénero es la contemplación, dentro de un contexto criminal, de unas conductas desde una perspectiva fundamentalmente patológica: se trata de destacar el carácter enfermizo y desordenado de la personalidad de los asesinos en serie. Estas películas se detienen en el análisis tanto de la patología del asesino en serie, como de la repercusión emocional que sufren los oponentes del criminal, normalmente agentes de la ley, pero a veces también personas civiles, a consecuencia de perseguir o ser perseguidos por el asesino en serie.

Esta dimensión del *psicotriller* está muy clara en las sesiones de terapia psicológica de Jodie Foster por Anthony Hopkins en *El silencio de los corderos*; en la manera en que se visualiza la obsesión por cazar al criminal demostrada por el policía encarnado por Andy García en *Jennifer 8*; o en la manipulación a la que es sometido el joven policía (Brad Pitt) por el criminal (Kevin Spacey) en *Seven*.

Este tipo de *thrillers* se caracteriza por recrearse en la trulculencia de los asesinatos en serie, como si buscara en ellos la esencia de la fascinación por el mal y el poderoso atractivo que ejerce sobre la libertad del hombre, llevándole a cometer los mayores desórdenes morales.

Todas las variantes del *thriller* que se han propuesto en este estudio no deben interpretarse en sentido categórico e inamovible: todas ellas presentan rasgos característicos afines y que no son exclusivos de ninguna de esas variantes. Por otro lado, ya se ha señalado que ningún género cinematográfico debe ser contemplado desde posturas inmovilistas, puesto que suele provocar conclusiones erróneas y reduccionistas (donde se pierde la visión de conjunto y las influencias entre los géneros).

Todos los *thrillers* pretenden describir un mundo interior, un mundo personal que se corresponde con la personalidad del director de la película.

ESTUDIO FÍLMICO Y ANTROPOLÓGICO DE *EL CLIENTE*

USA, 1994.

Director: Joel Schumacher.

Protagonistas: Brad Renfro, Susan Sarandon y Tommy Lee Jones.

Sinopsis

Este *thriller* de temática judicial y mafiosa narra la historia de un muchacho de 11 años (Mark Sway) que presencia, en compañía de su hermano pequeño, el suicidio de un abogado de la mafia. Un «matón» de la mafia acabará con su vida y con la de su familia si cuenta lo que sabe a la policía. Un ambicioso fiscal federal (Reverendo Foltrigg) no dejará de presionar al muchacho hasta que diga lo que sabe. La única que se preocupa y arriesga por Mark es la abogada Regie Love, que incluso pone en juego su vida por el bien del protagonista.

1. Diégesis de la película

Introducción

En esta película Joel Schumacher hace alarde de un estilo cinematográfico próximo a las genialidades de las mejores películas del género: *Verdicto final*, *Doce hombres sin piedad*, *La noche cae sobre Manhattan*, de Sydney Lumet; *Los intocables de Eliot Ness*, de Brian de Palma o las películas del maestro Hitchcock. Como apunta A. José Navarro, «el estilo es la creación de un universo expresivo propio. Sin él, las grandes ideas de guión basculan entre un hábil encadenado de anécdotas y algunas ocurrentes tonterías». El trepidante

estilo de Schumacher en *El cliente* se asienta en una dinámica combinación de detalles visuales, capaces de provocar esa chispa constante de suspense sin la cual el filme está muerto. Detalles que establecen la interacción entre las diversas tramas y líneas temáticas, que marcan los distintos giros que el director introduce en el relato para provocar diferentes efectos dramáticos en la sensibilidad del espectador.

Estructura dramática del guión de El cliente y de Cadena perpetua

Este estudio comparativo me permite contrastar la estructura dramática de dos películas representativas del *thriller* judicial (algunos amantes del cine califican a *Cadena perpetua* como melodrama carcelario), destacando la profundidad de los directores, M. Schumacher y F. Darabont, en la caracterización de los personajes, y su maestría para mostrar a los espectadores la unidad dramática de estos dos guiones inolvidables de la historia reciente del cine.

a. Principio o Primer Acto

— En *El cliente*: El Primer Acto es una unidad de acción dramática que suele ocupar los primeros veinte o treinta minutos de la película.

Es importante que los rasgos indicadores de género (en este caso del *thriller*) marquen toda la película desde el Primer Acto hasta el final de la película, para evitar perplejidades e incomprensiones en el público.

En este acto se establecen las siguientes coordenadas de la historia:

- «de quién trata esta historia»: Mark Sway (Brad Renfro).
- «de qué trata esta historia»: Mark es testigo presencial, en compañía de su hermano pequeño, del suicidio de un

abogado de la mafia. Un fiscal federal y la familia mafiosa implicada quieren dar con el chico...

- «las circunstancias que rodean a la acción»: condición social de la familia de Mark (por ejemplo, no tienen seguro sanitario), credibilidad de las declaraciones de Mark ante la policía del condado, grado de implicación profesional de la abogada Regie Love (Susan Sarandon), sentido de la justicia distributiva y legal del fiscal «revelando» Foltrigg (Tommy Lee Jones) y de su equipo, etc.

La conexión entre el Primer Acto y el Segundo la marca el *plot-point I* (un incidente o imprevisto que señala el verdadero inicio de la historia). En *El cliente*: uno de los matones de la familia mafiosa amenaza con un cuchillo a Mark, en el ascensor del hospital donde está internado su hermano pequeño desde que presenciaron el suicidio.

— En *Cadena perpetua*: El Primer Acto abarca desde las secuencias iniciales, en las que el narrador en *off*, mediante sucesivos *flash-backs*, reproduce el lugar de los hechos del crimen, el juicio y la condena de Andy Dufresne (Tim Robbins); pasando por la presentación de los personajes de la película —excepto del presidiario, alumno de Andy en la prisión, que le pondrá al corriente de una información decisiva para la evolución dramática de la historia. Esos personajes son especialmente: Red (Morgan Freeman), el alcaide Norton, el bibliotecario Brooks, «las hermanas» y el capitán de celadores de la prisión—, hasta que tenga lugar el *plot-point I* (¿aguantará Andy las condiciones de la vida carcelaria, teniendo en cuenta especialmente las presiones de «las hermanas»?).

b. Segundo Acto o Confrontación

— En *El cliente* comienza en el momento en que Mark Sway se enfrenta a los obstáculos que se interponen en su objetivo: salvar a su familia y salvarse a sí mismo. Este objetivo

adquiere una nueva dimensión cuando se convierte también en la posibilidad de detener a la familia mafiosa cooperando con el fiscal Foltrigg.

A la mitad del Segundo Acto puede haber un hecho que divide el acto en dos unidades básicas de acción dramática, es el *mid-point*: en *El cliente* se concreta en la incertidumbre emocional que embarga a Mark y a Regie (Mark ha sido amenazado y Regie no acaba de superar sus fantasmas personales).

El *mid-point* impide que la acción decaiga y da intensidad a la acción dramática.

— En *Cadena perpetua*, Andy Dufresne se enfrenta a todos los obstáculos que se interponen en su andadura carcelaria. La historia de *Cadena perpetua* avanza en la medida en que Andy logra o no superar esas dificultades:

- estancias en la enfermería por los sucesivos ataques de «las hermanas».
- mejorías en su calidad de vida cuando salen a trabajar al exterior y consigue una serie de privilegios como nuevo asesor fiscal del alcaide Norton.
- el capitán de celadores soluciona el problema de «las hermanas» (*pinch I*).

— *Mid-point I*: El nuevo preso, al que Andy prepara para sacar un título académico, le hace saber a nuestro protagonista que es inocente. El alcaide ordena asesinar al nuevo amigo de Andy y así evita reabrir el caso.

— *Pinch II*: el alcaide Norton encierra a Andy en «el hoyo» por insistirle en la revisión judicial de su caso. Una vez allí, cuando ya ha asesinado al novato y se lo ha hecho saber a Andy, le amenaza y amplía su estancia en la celda de castigo. ¡Parece que Andy Dufresne está definitivamente acabado y desesperado!

— *Pinch III*: conversación de Andy y Red en el patio de la prisión; hablan acerca de la esperanza. Andy le comenta a Red: «(...) *obstinarse en vivir u obstinarse en morir, he*

ahí la diferencia». Y también: «*Realmente yo la maté, con mi indiferencia y obsesión por el trabajo logré que se fuera distanciando de mí.*»

(los *pinch* también son recursos dramáticos que ayudan a que la tensión de la película no decaiga en ningún momento)

c. Tercer Acto o Resolución

— En *El cliente*: Una de las características de cualquier final de película es que debe ser relativamente abierto, pues el objetivo del cine no es responder a preguntas, sino más bien ayudar a que los espectadores se las planteen, de tal manera que al salir de la sala hagan de la historia parte integrante de sus propias vidas.

El paso del Segundo Acto a la Resolución viene determinado por el *plot-point II*, en el que Mark Sway y Regie Love deciden ir a la caseta del abogado para desenterrar «el cadáver» que genera gran parte del suspense de la película.

El Tercer Acto señala el final del conflicto dramático y es donde se averigua qué le pasa al protagonista: ¿triumfa o fracasa?, ¿vive o muere?, etc. En *El cliente* la Resolución final de la intriga abre la incógnita acerca de cuál será el futuro de Mark y de su familia (bajo el plan de protección de testigos que les ha conseguido el fiscal Foltrigg).

— En *Cadena perpetua*:

— *Plot-point II*: Andy decide iniciar su fuga y se revela al espectador cómo nuestro protagonista la tenía perfectamente programada (los pósters que le iba regalando Red le habían servido para camuflar el inicio del túnel en su celda, este túnel lo fue excavando con el martillo de gemas que Red le vendió, aprovechó minuciosamente todos los beneficios que le había ido otorgando el alcaide, etc.).

— *Final del conflicto o solución del guión*: los espectadores averiguan lo que le pasa a Andy. En definitiva: Andy

aprovecha su «nueva identidad fiscal» y se va a Méjico, a recuperar el tiempo perdido en compañía de su amigo Red.

Niveles de conflicto dramático⁹ en El cliente

Los *thrillers* tratan acerca del descubrimiento de la verdad y sobre el esfuerzo que el protagonista debe hacer para «resolver el caso», averiguando cuáles son las verdaderas intenciones del antagonista. En algunos, este descubrimiento hace fracasar al antagonista (*El laberinto rojo*, con R. Gere, *La noche cae sobre Manhattan*, con Andy García, *Algunos hombres buenos*, con Demie Moore, etc.). En otros, el antagonista triunfa a pesar de todo (*Seven*, con Kevin Spacey en el papel del antagonista, o *Las dos caras de la verdad*, con E. Norton en el papel del antagonista, etc.).

Pero esto, desde el punto de vista de la historia, no es especialmente relevante. Lo que interesa en el *thriller* es que la verdad que da razón de la intriga quede al descubierto ante los ojos de los espectadores: el misterio queda revelado y el público sale enriquecido porque «sabe más».

El hecho de que el protagonista sea un «inocente», como Mark Sway, facilita los procesos de identificación dramática con los espectadores, de tal manera que llegamos a pensar que lo que le sucede a él nos puede pasar también a nosotros. Esta dimensión del *thriller* aumenta la intensidad dramática y plantea al espectador la siguiente duda: ¿qué haría yo en su caso?

La relación de aprendizaje entre el protagonista Mark Sway y la abogada Regie Love provoca conflictos dramáticos en diversos niveles:

— *Primer nivel*: dificultades que Mark ofrece a Regie en el proceso de educación y aprendizaje. A medida que crece

⁹ Para un conocimiento más exhaustivo de estos niveles de conflicto dramático consultar el cap. 3 de Antonio Sánchez Escalonilla, en José Vidal Pelaz y José Carlos Rueda (eds.), *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*. Ed. Rialp, Madrid, 2002.

el grado de confianza y confidencia entre maestra y discípulo el aprendizaje es mucho más constructivo y decisivo.

— *Segundo nivel*: el conflicto dramático gana en intensidad cuando se ponen de manifiesto, una y otra vez, las diferencias entre los estilos educativos de la madre de Mark, de la abogada Regie Love y del fiscal Foltrigg. Estas diferencias trasladan la tensión al protagonista/ aprendiz. Este segundo nivel de conflicto dramático, provocado por un choque de mentores, es especialmente ilustrativo en *Una historia del Bronx*, donde Calogero está bajo la influencia de su padre Lorenzo (Robert de Niro) y del capo mafioso de su barrio, Sonny (Palminteri).

— *Tercer nivel*: conflicto interno en el aprendiz. El papel del maestro resulta insustituible en el proceso de maduración del discípulo/ héroe, dado que el mentor suele ser un personaje que conoce el camino que le espera a su discípulo. Sin embargo, la pedagogía del maestro puede provocar una lucha interior en el «protagonista inexperto», concretada en un excesivo sentimiento de responsabilidad, en un complejo de culpa o de inferioridad, en miedos e incertidumbres, etc. Pero finalmente el discípulo «supera sus crisis» y el proceso educativo culmina con el alcance de metas interiores y de logros sociales. En *El cliente*, Mark Sway está sometido a la extraordinaria presión de verse involucrado en un «caso de la mafia», donde está constantemente en juego la vida de su familia y también la de su abogada (que acaba siendo una amiga íntima).

Este tercer nivel de conflicto dramático¹⁰ está magistralmente desarrollado en *Descubriendo a Forrester*, de Gus

¹⁰ Otras películas que tratan brillantemente esta temática son las siguientes: *El club de los poetas muertos*, *El indomable Will Hunting*, *El hombre sin rostro*, *Titanes*, *Semillas de rencor*, *El profesor Holland*, *Shine*, *Rebelión en las aulas* y *Hoy empieza todo*.

Van Sant. En esta película, Jamal Wallace (Rob Brown) —joven afroamericano, apasionado por la literatura y el baloncesto y con una beca para estudiar en el mejor colegio de la zona— se va haciendo amigo de Forrester (Sean Connery) —ganador del Pulitzer en 1954, escritor famoso y excéntrico que vive recluso voluntariamente en su piso, desde el que observa a diario cómo Jamal juega al baloncesto con sus amigos del barrio—. Son muchas las lecciones vitales que se imparten mutuamente Jamal y Forrester, pero destaco las dos siguientes:

- Forrester le insiste a Jamal acerca de la importancia de vivir adecuadamente «el amor de pareja», cultivando el respeto y la paciencia, y haciéndose merecedor del amor incomparable de su amada.
- Jamal le hace ver a Forrester cuán trascendental es aprender a salir de uno mismo, conviviendo desde la amistad y la sociabilidad.

Las relaciones entre Mark Sway y Regie Love, y entre Jamal Wallace y Forrester, permiten al espectador contemplar las características de la amistad, como una de las posibilidades más enriquecedoras de relación interpersonal. Estas «amistades de ficción» nos permiten vivir «¡la extraordinaria experiencia de desvivirse por los demás!» (Salinas) y «¡la dicha de vivir sintiéndose vivido!» (Salinas).

Contemplamos cómo la amistad convierte a estos personajes en, hasta cierto punto, invulnerables; y vemos, secuencia a secuencia, cómo su «amor de amistad» es el motor de sus restantes virtudes, el detonante que les lleva a ser pacientes, magnánimos, humildes, sencillos, generosos, alegres, comprensivos, etc. Y vemos cómo, desde la amistad íntima, Mark y Regie, Jamal y Forrester, «se van librando de sí mismos», de sus caprichos, de sus pequeños y grandes egoísmos. En palabras de Alejandro Llano: «(...) Desde esta perspectiva se aprecia mejor el sentido de la libertad como liberación de mí mismo, al someterme a quien amo y me ama.»

2. Tipos de planos

Secuencias de planos en las que presentan al abogado de la mafia Romey y a la abogada Regie Love

Joel Schumacher emplea la misma técnica, en distintas secuencias de planos, para presentar a dos personajes muy importantes de la película: Romey y Regie. La técnica consiste en irlos mostrando poco a poco, con planos de conjunto, primeros planos, planos medios y planos detalle, de tal manera que se crea una expectación ascendente en el espectador.

Secuencia en la que Regie Love entrevista a su cliente Mark Sway acerca de lo acaecido el día del suicidio

Los tipos de planos utilizados en esta secuencia tienden a poner de manifiesto la tensión dramática que está viviendo nuestro asustado protagonista. Esta intensidad dramática queda patente en los diálogos de esta secuencia:

Mark Sway — «¿Por qué no me dejan en paz? Un tío sudoroso se vuela la tapa de los sesos y...

Regie Love — «¿Por qué mentiste a la policía?»

MS — «¡No mentí a nadie!»

RL — «En el periódico dicen que encontraste a Jerome Clifford muerto.»

MS — «Cierto.»

RL — «Los muertos no sudan. ¿O sí?»

MS — «Si usted fuera mi abogado y yo le dijera algo: ¿tendría que repetirlo?»

RL — «No. ¿Qué quieres contarme?»

MS — «Bien, el tal Clifford llegó en un cochazo negro, y Ricky y yo nos acercamos a espiarlo. El tipo salió del coche, se metió la pistola en la boca y se voló la cabeza.»

RL — «¡Así que viste a Jerome Clifford con vida! ¿Por qué no se lo contaste a la policía?»

MS — «No sé, estaba asustado, supongo. ¡Tenía miedo! Mi hermano pequeño está en coma y mi madre quizá pierda su empleo. El FBI me busca, pero no sé nada. ¡Usted también hubiera mentido!»

RL — «Bueno, tienes razón: ¡necesitas un abogado, Mark Sway!»

CUESTIONARIO SOBRE *Los intocables de Eliot Ness*

1. Describe los rasgos fundamentales de la personalidad de Eliot Ness (Kevin Costner), de Jim Malone (Sean Connery) y de Al Capone (Robert de Niro).
2. Analiza algunos movimientos de cámara de la película: picados, *travellings*, contrapicados, primeros planos, etc.
3. Describe las características fundamentales del *thriller* y explica algunos de sus subgéneros fundamentales.
4. Establece un estudio comparativo entre esta película y otras representativas del *thriller* con temática de la mafia: *El padrino*, *Uno de los nuestros*, etc.
5. ¿Te parece adecuado el uso que hace de la violencia Brian de Palma? «Hay que olvidarse de Hitchcock, de Eisenstein o de cualquier reflexión ética sobre el uso de la violencia, con el fin de contemplar el filme dentro de los estrictos márgenes de la narrativa cinematográfica norteamericana entendida como espectáculo» (Esteve Rimbau, «Dirigido»).
6. Describe algunos procesos de identificación dramática en esta película.
7. ¿Te parece adecuada la actitud de Eliot Ness con su familia? ¿Qué quiere decir que la familia y el trabajo son «ámbitos de realización personal»?
8. Explica las funciones del *flash-back* y de la elipsis, apoyándote en escenas de la película.
9. El suspense, rasgo esencial de los *thrillers*, debe todo al montaje paralelo o alterno, que permite que dos espacios o dos acciones coexistan en la misma secuencia. De ahí el estiramiento temporal, la famosa dilatación que acompaña a toda secuencia de suspense, que se vive como un factor de narración rápida, anhelante. Describe algunas secuencias de suspense de la película.

CUESTIONARIO SOBRE *Legítima defensa*

1. ¿Por qué se decidió Rudy (Matt Damon) a estudiar derecho?
2. En la secuencia donde el director se recrea con los planos dedicados a los tiburones en la pecera se transmite toda una mentalidad ante la vida. ¿A qué dimensiones afecta?
3. Analiza la frase: «¿qué te enseñaron en la facultad?!... Con eso te morirás de hambre».
4. ¿Qué tratamiento tiene la dignidad del enfermo en la primera escena del hospital con el paciente escayolado? ¿Por qué se resiste Rudy a actuar de la misma manera?
5. La conversación en la cafetería del hospital entre Rudy y Kelly (Claire Danes) plantea qué casos puede llegar a defender un abogado. ¿Qué principios básicos para la ética de cualquier profesión se transmiten en la misma?
6. Cuando Rudy realiza su juramento como abogado, Leo F. Drummond (Jon Voight) le contesta: «Enhorabuena, bienvenido a la guerra...». ¿Cómo entiende la profesión?
7. ¿Por qué el cambio de juez (Danny Glover)? ¿Qué influencia tiene? ¿Qué estilo profesional encarna? ¿Por qué ideales se mueve?
8. Explica algunas características del *thriller* judicial. Identifica esas características en secuencias concretas de la película.
9. Analiza la secuencia en la que filman la declaración del joven enfermo de leucemia en presencia de los abogados de la aseguradora, de los abogados del chico y del juez encargado del caso. ¿Qué aportan los primeros planos de los diversos personajes?

10. Elabora un estudio comparativo entre las siguientes películas (todas ellas adaptaciones de novelas de John Grisham): *Legítima defensa*, *El informe Pelicano*, *El cliente*, *Tiempo de matar*, *La tapadera* y *Conflicto de intereses*.
11. Analiza los movimientos de cámara más representativos de la película: *travellings*, picados, planos generales, etc. ¿Qué efecto dramático tiene la voz en *off* de Rudy?
12. Compara este *thriller* de F. F. Coppola con otros *thrillers* judiciales representativos del cine de las últimas décadas: *Traición al Jurado*, *Las dos caras de la verdad*, *Acción civil*, *La noche cae sobre Manhattan*, *Algunos hombres buenos*, etc.

7. EL WESTERN

Las películas del Oeste han sido consideradas tradicionalmente como el cine americano por excelencia. No sólo porque el primer *western* que se conoce se rodó en los Estados Unidos en 1903 —el del asalto y robo de un tren—, sino porque su temática principal nos habla siempre de unos territorios, unas gentes y unas costumbres que forman parte de su historia.

Entre los años 1923 y 1924 el género produce dos de sus obras clásicas: *La caravana del Oregon*, de James Cruze, y *El caballo de hierro*, de John Ford; que junto con *Fort Apache* (1948) y *La diligencia* (1939), de John Ford, deciden gran parte de los rasgos específicos de la diégesis del *western*.

Estos rasgos fundamentales, que permiten identificar lo peculiar de este género cinematográfico, son:

- Los movimientos de cámara en panorámica cobran especial relevancia y amplitud en los encuadres de estas películas: decorados de rocas, de arenas hirvientes, de llanuras sembradas de extrañas arquitect-

turas naturales. Estos elementos prestan al *western* la grandeza tumultuosa más propia del cine épico (el «cine de indios y vaqueros» puede ser considerado un subgénero dentro de la epopeya y el cine de aventuras).

- Estas películas se caracterizan por un cierto «barroquismo» psicológico y dramático, dado que abundan los movimientos delirantes, los juegos impetuosos y descontrolados de las pasiones, elementos tragicómicos (lo brusco, lo exagerado, lo vertiginoso, etc.) y actitudes propias de los héroes.
- Son filmes con abundancia de rodajes en exteriores; con una fuerte presencia de la vida cotidiana rural, la de los pueblos del Lejano Oeste; con un protagonismo constante de las comunidades indias en lucha por sus asentamientos y sus estilos de vida; con ejércitos americanos del norte y del sur, que en un momento de su historia se vieron envueltos en la Guerra de Secesión; con personajes tan arquetípicos como el vaquero o *cowboy* y el *sheriff*, y con temas tan recurrentes, además de los citados, como las aventuras en la búsqueda del oro, la trashumancia ganadera, la construcción de los primeros ferrocarriles, los enfrentamientos entre bandas rivales por la posesión de la tierra, el robo de ganado, los duelos entre pistoleros, etc.
- El Oeste es una situación geográfica, una época, una lucha por la supervivencia, una colonización que a veces fue exterminio: todo esto contado en un lenguaje nuevo, que el cine crea en forma de canción de gesta o de epopeya. Se estaba gestando una nación, una tierra, una cultura, y por allí andaban los buenos y los malos que iban haciendo la historia a borbotones de sangre, con carromatos para la esperanza y el progreso, caballos para extender el país; flechas y yu-

siles de repetición para matar más deprisa que con el revólver.

- El poder de sugestión del cine ha hecho con todo esto una épica y una lírica, grandes espacios abiertos y múltiples procesos de identificación dramática, en un proceso de cambio de miras lento y hasta cierto punto revisionista, como tratando de enmendar los errores e inmorales del pasado, porque los indios no eran tan malos y defendían sus tierras y sus tradiciones —como refleja muy bien Kevin Costner en *Bailando con lobos*—, y porque los acontecimientos históricos y las experiencias de las personas no son tan simples y no permiten una lectura unilateral o reduccionista de la realidad. De esta manera van cayendo algunos mitos como el del oro fácil, el de la grandeza de algunos bandidos, el de la bondad de los blancos y la maldad de los indios, etc...
- Una estructura cinematográfica habitual en los *westerns* es aquella en la que, en el primer tercio de la película, el buen cowboy encuentra a la joven pura, prudente y fuerte, de la que se enamora. No tardamos en saber que es correspondido. Pero obstáculos casi insuperables se oponen a este amor. Uno de los más significativos y más frecuentes suele proceder de la familia de la amada; el hermano, por ejemplo, es un indeseable del que el buen *cowboy* se ve obligado a librar a la sociedad en combate singular. Nuestra heroína se prohíbe a sí misma encontrar atractivo al asesino de su hermano: para redimirse a los ojos de la bella y merecer su perdón, nuestro caballero debe entonces superar una serie de pruebas fabulosas. Finalmente, salva a la elegida de su corazón de un peligro mortal (mortal para su persona, su virtud, su fortuna o las tres al mismo tiempo). Después de lo cual, y ya estamos llegando al final de la película, la bella mujer considerará oportuno

perdonar a su pretendiente, dándole además esperanza de muchos hijos.

- La historia se enriquece muy frecuentemente con un personaje paradójico: la chica del salón, generalmente también enamorada del *cowboy*. Unos minutos antes del fin, «la descarriada de gran corazón» salva a su amado de un peligro, sacrificando su vida y su amor sin esperanza por la felicidad de su *cowboy*. Y al mismo tiempo queda definitivamente redimida en el corazón de los espectadores.
- De esta manera en el mundo del *western* la división entre buenos y malos no existe más que para los hombres. Las mujeres, de lo más alto a lo más bajo de la escala social, son dignas de amor, al menos de estima y de piedad. El *western* instituye y confirma el mito de la mujer como esencial para lograr el orden familiar, la convivencia social y el ejercicio perseverante de las virtudes morales.
- Otro figura mítica en las películas del oeste es el sheriff, que se erige en defensor a ultranza de los débiles y en el baluarte de las leyes y de la moral, aunque, en algunas ocasiones, no hay muchas diferencias entre aquellos que actúan fuera de la ley y sus defensores.
- Así encontramos en el origen del *western* una ética de la epopeya e incluso de la tragedia. Sus personajes también desarrollan acciones heroicas que recuerdan a las proezas de los caballeros andantes como protagonistas del cine épico. A esta temática corresponde una puesta en escena donde se ignora prácticamente el primer plano y casi totalmente el plano americano, y, por el contrario, predominan el *travelling* y la panorámica, que niegan sus límites a la pantalla y le devuelven la plenitud del espacio: predilección por los amplios horizontes.

No hay duda de que es esta grandeza ingenua lo que los hombres más simples de todas las culturas y épocas, y los niños, reconocen en el *western* a pesar de las diferencias de lengua, de paisajes, de costumbres y de vestuario. Porque los héroes épicos y trágicos son universales, clásicos: su figura y sus actitudes son siempre de atractiva actualidad...

ESTUDIO FÍLMICO Y ANTROPOLÓGICO DE **GERÓNIMO**

USA, 1993.

Director: Walter Hill.

Protagonistas: Jason Patric, Robert Duvall, Gene Hackman,
West Studi y Matt Damon.

Sinopsis

Gerónimo (West Studi), de los apaches Chiricauas, fue el último jefe indio en rendirse a la estrategia política del gobierno de los Estados Unidos. Traicionado por las decisiones arbitrarias de algunos generales del Sexto de Caballería, el jefe apache encabeza la huida de un reducido grupo de guerreros Chiricauas. La misión de encontrar a Gerónimo y negociar con él una rendición pacífica le es encomendada al teniente Gatewood (Jason Patric), a quien le acompañan un subteniente recién salido de West Point (Matt Damon) y el jefe de exploradores (Robert Duvall) del general Cook (Gene Hackman).

Diégesis: La historia de Gerónimo y los apaches Chiricauas

Gerónimo simboliza la verdadera esencia de los valores de su pueblo: valentía en los momentos más difíciles, fidelidad a las tradiciones milenarias, veneración a sus jefes y a sus líderes religiosos, protección de sus familias, etc. Los mismos valores que asustaban a los colonos de Arizona y Nuevo Méjico.

Los Chiricauas eran en su mayoría nómadas, en función de las temporadas de caza y la recolección de frutos salvajes. Cuando escaseaba el sustento no dudaban en asaltar campamentos o poblados vecinos. Las incursiones y las venganzas eran un estilo de vida asumido entre las tribus de esta región.

Antes de que los colonos norteamericanos comenzaran a llegar a la región, los españoles primero y los mejicanos después, habían fundado misiones y fuertes con la doble intención de defenderse de los ataques y de cristianizar a los nativos. Muchas veces, los indios eran utilizados como mano de obra barata o esclava.

La verdadera causa del odio que Gerónimo sentía por los blancos en general fue el asesinato de su esposa e hijo a manos de los mejicanos.

En 1876 el ejército norteamericano recibió la orden de recluir a los Chiricaua en la reserva de San Carlos. Gerónimo consiguió evadirse y refugiarse en Méjico, cruzando la frontera una y otra vez, eludiendo siempre el acoso de las tropas mejicanas y de los Estados Unidos. Durante casi una década, la prensa sensacionalista sacó provecho de la exageración de las actividades del jefe chiricaua, creándole una leyenda negra de asesino y traidor.

Más de cinco mil soldados y quinientos exploradores nativos (en su mayoría también apaches) fueron necesarios para neutralizar el peligro de contagio de su actitud rebelde. Diezmados sus hombres por el hambre y el agotamiento, Gerónimo tuvo que rendirse en septiembre de ese mismo año y aceptar su traslado a St. Augustine (Florida), no sin antes conseguir la promesa de los mandos militares de EE.UU. de devolverle a su tierra de Arizona.

La promesa nunca fue cumplida. Muchos de los que iniciaron el exilio con él (entre ellos la mayoría de los exploradores que colaboraron con el ejército en su persecución) fueron muriendo víctimas de la malaria o de la tuberculosis. Gerónimo murió en 1909 en la reserva de Oklahoma, en la que definitivamente quedó confinado.

El propio Gerónimo describe los sentimientos provocados por las acciones de los blancos: «Vivía feliz con mi familia. Disponía de comida abundante, mis noches eran tranquilas, cuidaba de todos y estaba plenamente satisfecho (...). Los blancos me conocían bien y, no obstante, dijeron que yo era un hombre malo, el peor de los que por allí pudiera encon-

trarse. Con frecuencia aparecen historias en los periódicos en las que se pide al final mi ejecución... Somos muy pocos los que quedamos».

La educación de la fortaleza¹¹ en el Teniente Gatewood (Jason Patric) y en Gerónimo (West Studi)

La misión encomendada (negociar la rendición del último gran jefe indio rebelde) exige al teniente Gatewood un ejercicio, muchas veces heroico, de las virtudes humanas, especialmente de la fortaleza y de la justicia. Veamos algunos ejercicios de esta decisiva virtud moral al hilo de la historia de *Gerónimo*:

La fortaleza es una virtud moral capital que permite a las personas actuar de manera paciente, magnánima y perseverante en la realización de sus ideales éticos. Gatewood es paciente en el cumplimiento de la misión y en la obediencia a las órdenes que le llegan del general Crook y de su sucesor en el mando del Sexto de Caballería.

También es paciente y sereno en sus negociaciones y conversaciones con el jefe chiricaua, a pesar de las diferencias culturales y de formación que separan a los dos protagonistas. El teniente es perseverante, en la medida en que se reafirma en los compromisos que ha adquirido, a pesar de las dificultades externas (el incidente que provoca el asesinato de un apache cuando los chiricauas celebraban un rito religioso, la dureza de los lugares que atraviesa a lo largo de la película, etc.) o internas (muchas veces las órdenes de los generales no responden al respeto inalienable y universal que se merecen los derechos humanos de todas las personas y comunidades). Gatewood también da muestras de una magna-

¹¹ Cuestionarios completos acerca de la educación de la fortaleza (y de otras virtudes humanas) se pueden encontrar en la obra del profesor David Isaacs *La educación de las virtudes humanas y su evaluación*. Ed. Euns, Pamplona, 2000, 13ª ed.

nimidad admirable y, desde la finura de espíritu y la comprensión, se esfuerza por conocer a las personas con las que va tratando, por encima de las diferencias culturales o de principios ideológicos.

El teniente Gatewood toma sus decisiones reflexionando prudentemente acerca de las circunstancias que condicionan cada situación y sin dejarse llevar necesariamente por los impulsos emocionales espontáneos; en este sentido es admirable su autocontrol en la secuencia en la que el general Miles le está notificando las intenciones reales del ejército estadounidense. En cambio, el general Miles —sucesor de Crook— no decide en función de lo que realmente conviene a los apaches y a la convivencia pacífica en la naciente federación norteamericana: simplemente considera unilateralmente las preferencias expansionistas de algunos sectores del gobierno de los EE.UU.

«La fortaleza requiere arriesgarse, ser magnánimo, pensar en valores elevados, entusiasmarse con la vida. Es incompatible con la mediocridad, tan asociada a la seguridad exagerada». ¹² Gerónimo y Gatewood son valientes y arriesgan mucho en algunas de sus decisiones: el jefe chiricaua, cuando decide aceptar las condiciones del general Miles (a riesgo de poner en juego la autonomía de su pueblo), y el teniente del Sexto de Caballería cuando arriesga el ascenso en su carrera militar (al hacer saber al general Miles cuales son sus opiniones acerca de la política que se piensa practicar con Gerónimo).

Su actitud fuerte hace posible que Gatewood, desde la prudencia y la justicia, soporte todos las inconveniencias y penalidades que se derivan de llevar a la práctica sus ideales antropológicos, y por eso, hace alarde de una lograda educación de los sentimientos del apetito irascible (ira, desesperación, esperanza, audacia, etc.).

¹² D. Isaacs, *Ib.*, pág. 80.

CUESTIONARIO SOBRE *Bailando con lobos*

1. ¿Puedes señalar algunas diferencias entre *Bailando con lobos* y otros *westerns* más tradicionales, como *La diligencia*, *El dorado*, etc.
2. Analiza algunos procesos de identificación dramática de los personajes principales de la película.
3. ¿Te parece que el teniente Dunbar (Kevin Costner) puede ser considerado un héroe?
4. *Bailando con lobos* contrapone la bondad natural de los indios a la maldad institucional, «civilizadora» de los blancos, para lograr la adhesión emocional del espectador hacia los primeros. ¿Te parecen adecuadas las políticas de colonización que tuvieron lugar en América?
5. Cita algunas películas representativas de la trayectoria profesional como actor de Kevin Costner.
6. Una de las líneas tradicionales que caracterizan los argumentos de los *westerns* es ofrecer al protagonista una segunda oportunidad para purgar errores cometidos en el pasado, o para cicatrizar una honda herida personal que viene arrastrando a causa de un golpe del destino o un error cometido en una situación límite, y que le ha sumido en una situación obsesiva que impide, el desarrollo de su afectividad y de sus relaciones personales. Dunbar se muestra reacio a asumir los valores éticos que ha defendido en la primera etapa de su trayectoria épica como teniente del ejército de los EE.UU. Describe la evolución de la personalidad del teniente Dunbar.
7. Analiza algunos movimientos de cámara representativos de la película.
8. Compara los movimientos de cámara, las elipsis y los tipos de planos de este *western* con otras «películas

del Oeste» (*Solo ante el peligro*, *Horizontes de grandeza*, *La diligencia*, *Tombstone*, *La leyenda de Wyatt Earp*, etc.)

9. Señala las características del *western* como género cinematográfico. Establece un estudio comparativo con el drama y con el cine épico.

8. EL CINE DE CIENCIA-FICCIÓN

Todo filme es una película de ficción

Lo propio de la película de ficción es representar algo imaginario, una historia. Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada; y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esa primera representación. El cine de ficción —el cine fantástico— es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como lo representa (imágenes de objetos o de actores).

La representación fílmica, por la riqueza perceptiva, por la «fidelidad» de los detalles, es más realista que las otras artes de representación (pintura, teatro...), pero al mismo tiempo, sólo deja ver efigies, sombras registradas de objetos que están, en sí mismos, ausentes. El cine tiene el poder de ausentar lo que nos muestra: lo «ausenta» en el tiempo y en el espacio puesto que la escena filmada ya ha pasado, además de haberse desarrollado en otra parte diferente a la pantalla donde aparece. En el teatro, lo que se representa, lo que se significa (actores, decorados, accesorios) es real y existe, aunque lo

representado sea ficticio. En el cine, representante y representado son los dos ficticios. En este sentido, cualquier película es una película de ficción.

El cine fantástico o de ciencia-ficción

El cine fantástico no se reduce al cine ambientado en las galaxias y centrado en la «conquista del espacio». Los puntos de contacto entre el cine fantástico, el *thriller* y el cine de terror son abundantes, lo cual pone de manifiesto, una vez más, el carácter «híbrido e impuro» de los géneros cinematográficos. Algunos de los elementos indicadores de género en el cine fantástico son los que se destacan a continuación:

- Presencia de mundos maravillosos, irreales, de ensueño. El cine fantástico es un cine para soñadores, para espectadores imaginativos y geniales que quieren salirse «violentamente» del círculo de su realidad cotidiana y sumergirse en mundos de ficción, donde se desdibujan los perfiles de la realidad y donde el lenguaje virtual juega un protagonismo especialmente relevante.
- Estos directores hacen alarde de una habilidad especial para mezclar la realidad y la irrealidad, consiguiendo que ambos conceptos formen un conjunto indisociable, bien sea a través de un peculiar sentido del humor, o bien por medio de una curiosa integración de elementos surreales en un contexto cotidiano.
- El increíble progreso de la técnica (especialmente desde la llamada «tercera revolución industrial»: robótica, informática, nuevos materiales, etc.) nos facilita unas vivencias donde todo se hace mucho más fácil y verosímil; los procesos de identificación dramática son especialmente originales en estas películas, por su peculiar grado de credibilidad o verosimilitud.

- Los directores de estas películas (Ridley Scott, Steven Spielberg, George Lucas, Tim Burton, etc.) apelan al «lado más subconsciente» de los espectadores: sugiriendo fantasías, trastornos psíquicos, fenómenos paranormales, ideologías que incitan a las prácticas violentas, etc.
- Ante las películas de ciencia-ficción, el espectador parte de un hecho curioso: la aceptación de que todo aquello que se representa en la pantalla es creíble, precisamente porque es increíble. El espectador se dice a sí mismo: ¡bueno, nada de esto es posible, pero vamos a suponer que lo sea! Se establece una especie de acuerdo misterioso entre el director y el espectador. Aunque, muchas veces, los directores abusan del recurso a los efectos especiales y sus películas se quedan en un simple alarde de innovaciones tecnológicas, perdiéndose su alcance estético y educativo.
- En algunos de estos directores, especialmente en Tim Burton, sus personajes tienen problemas para sobrellevar sus diferencias respecto a los demás: los personajes aparentemente inscritos dentro de los parámetros de lo que se conoce como «normalidad» son los más extravagantes, absurdos y extraños, mientras que los personajes «normales», sean payasos, fantasmas, monstruos o criminales, tienen en el fondo aspiraciones de lo más cotidianas.
- En estas películas predominan las sugerencias y las dobles lecturas de lo que se está mostrando en pantalla, lo cual enriquece el sentido de algunos planos y secuencias.

ESTUDIO FÍLMICO Y ANTROPOLÓGICO DE
EL SEÑOR DE LOS ANILLOS
(*La comunidad del anillo*)

USA, 2001.

Director: Peter Jackson.

Protagonistas: Elijah Wood, Ian McKellen, Iam Holm,
Christopher Lee, Liv Tyler, Viggo Mortensen, Sean Bean,
Cate Blanchett.

Sinopsis

Esta adaptación de la obra literaria de J.R.R. Tolkien narra las aventuras del joven hobbit Frodo (Elijah Wood). Su objetivo dramático fundamental es hacerse con «el anillo» y evitar que sus superpoderes caigan en manos de «los señores del Mal» (Sauron y Sarumán— Christopher Lee— y sus tribus aliadas: los orcos, los caballeros negros, etc.). Para lograr su objetivo Frodo cuenta con la colaboración de algunos amigos: Sam (Sean Astin), Arwen (Liv Tyler), Aragorn (Viggo Mortensen), Boromir (Sean Bean), Legolas (Orlando Bloom), y algunos otros.

Esta aventura (*La comunidad del anillo*) es la primera parte de una historia épica de ciencia ficción que continúa con *Las dos torres* y culminará con *El retorno del rey*.

1. Diégesis: el carácter dramático de los personajes

Descripción de algunas criaturas de La comunidad del anillo

Hobbits: Se conoce esta raza desde el año 1050 de la Tercera Edad. Miden entre sesenta centímetros y metro y medio de estatura. Tienen los dedos largos; poseen un semblante

alegre, el cabello castaño rizado y peculiares grandes pies que llevan descalzos. Es un pueblo tranquilo y modesto, que no destaca precisamente por su espíritu aventurero. Les encanta la buena comida y bebida, y visten colores chillones. Su única excentricidad es el arte de fumar la hierba para pipa, lo cual consideran su contribución a la cultura mundial. Se dividen en tres familias: «Los Pelosos», «Los Albos» y «Los Fuertes». Buena parte de los hobbits se concentraron en los territorios de los hombres cercanos a la ciudad de Bree. Allí fundaron «La Comarca», región que fue reconocida como patria de los hobbits, y cuya cronología se inicia en esa época.

Los hobbits no añoran la riqueza ni el poder de otras razas. Sus limitaciones resultaron ser sus virtudes, pues mientras a su alrededor cayeron otras razas más poderosas, ellos siguieron cultivando tranquilamente sus campos en La Comarca, y sus pequeños municipios se multiplicaron por todo el territorio: «Hobbiton», «Alfozarburgo», «Cavada Grande», entre muchos más.

En el siglo treinta de la Tercera Edad, los hobbits alcanzaron la fama en un sentido real, al caer en sus manos un gran poder maligno que queda vinculado para siempre al destino de todo el pueblo. El primer hobbit famoso del mundo fue «Bilbo Bolsón», de «Hobbiton», que sintió la tentación de asumir un papel dirigente en la búsqueda de «Erebor» encabezada por el Mago «Gandaif». En conjunto con otros personajes de otras razas, el hobbit Frodo Bolsón, sobrino y heredero de Bilbo, logró destruir el Anillo Único y librar al mundo del horror de la oscuridad eterna. Desde entonces, los hobbits vivieron respetados y en paz durante muchos siglos de la Cuarta Edad, gracias a las hazañas de su pueblo en aquel crucial conflicto.

Elfos: Los elfos tienen más belleza que cualquier criatura terrenal y experimentan la mayor felicidad y la más profunda aflicción. Son inmortales y siempre jóvenes. No conocen la enfermedad ni la peste, pero sus cuerpos son como la Tierra en sustancia y podrán ser destruidos. Podrán

sucumbir por la acción del fuego o del acero en la guerra, ser asesinados e incluso morir de pena. Tienen el mismo tamaño que los hombres, pero son más fuertes de espíritu y de cuerpo y no se debilitan con la edad, al contrario, se hacen más sabios y hermosos. Los elfos andan siempre envueltos en una luz que es como resplandor de la Luna que acaba de ponerse en los límites de la Tierra. Su cabello es como oro hilado, plata tejida o azabache pulimentado, y una luz estelar permanece a su alrededor, en el cabello, los ojos, los ropajes de seda y las manos enjoyadas. El sonido de su voz es variado, hermoso y sutil como el agua. Dominan el arte de la oratoria, el canto y la poesía. Se llaman Quendi, «los hablantes», pues enseñaron las artes habladas a todas las razas del mundo. Los elfos que se quedaron en la Tierra Media fueron llamados «Avari», «renuentes». Y los que partieron a la residencia que los dioses les tenían preparada allende el mar fueron llamados «Eldar», pueblo de las estrellas.

Enanos: Son valientes en el combate, tienen un gran orgullo y una fuerza de voluntad inquebrantable. Se dedican a la minería, a la construcción y a la metalurgia. Tallan la piedra prodigiosamente, siendo unos maravillosos orfebres. Utilizan barba larga y miden entre un metro veinte, y un metro cincuenta de estatura. Puesto que su tarea es larga, se les concedió una larga vida (dos siglos y medio); sin embargo, son mortales y pueden morir en el combate. Tienen un lenguaje propio llamado «khuzdul». Una estirpe muy famosa de enanos fue la de «Durin», cuyos miembros vivían en «Mona». Muchos elfos se acercaron a esta ciudad y comerciaron con los enanos para obtener el preciado metal mithril. Estos elfos fueron llamados elfos guerreros, y gracias a sus conocimientos y al engaño de Sauron, forjaron en esa ciudad los Anillos de Poder.

Un noble descendiente de los Dunin fue el enano Gimli, hijo de Glóin, que había cobrado mucha fama en la guerra y había sido uno de los miembros de la Comunidad elegi-

dos para la búsqueda del Anillo. Se había desenvuelto bien en todas las tareas, y el sonido de su hacha había sembrado el terror entre sus enemigos en las batallas de Cuernavilla y los Campos de Pelennor, así como ante la Puerta Negra. Gimli, el amigo de los elfos, gobernó Aglarond durante más de un siglo. Tras la muerte del rey Elessar permitió que otros tomaran las riendas del país y él partió al reino de su gran amigo Légolas, señor elfo de Ithilien. Se afirma que allí Gimli subió a un navío élfico y, junto con su compañero, atravesó el Gran Mar hasta las Tierras Imperecederas.

Hombres: A diferencia de los elfos, los hombres son mortales y tienen una vida corta incluso en comparación con la de los enanos. En lo referente a la fortaleza física y nobleza de espíritu, no son tampoco equiparables a los elfos. Se trata de una raza débil que sucumbe fácilmente a las pestes y a los rigores del entorno. Su cuerpo y su espíritu pueden quedar dañados por todo tipo de cosas que no afectaban en absoluto a los elfos. Por todo esto, los llaman engwar, «enfermizos». Es una raza pertinaz que se reproduce con mayor rapidez que todos los demás pueblos excepto los orcos, y, aunque perecen con facilidad, vuelven a multiplicarse y se desarrollaron con velocidad en las tierras del este, de modo que algunos los llamaron «los usurpadores».

Con el cambio de era los dioses les dieron una morada donde vivir, una isla, pero los numenoreanos más nobles regresaron a la Tierra Media en nueve navíos; su señor era Elendil el Alto y con él iban dos hijos suyos: Isildur y Anánion. Estos elendili, «los fieles», verdaderos descendientes de los dúnedain, fundaron dos poderosos reinos en la Tierra Media. Estos reinos se llamaron Amor, reino del norte, y Gondor, reino del sur, creado por sus hijos. Los dúnedain de Amor y Gondor eran los hombres más fuertes de la Tierra Media. No obstante, el poder de Sauron en Mordor volvió a crecer; pero en esta ocasión los pueblos de la Tie-

rra Media previeron la amenaza y firmaron la Última Alianza de los elfos y los hombres, que reunió los ejércitos de los dúnedain y los elfos. Elendil era el caudillo de los hombres, y Gilgalad, el último rey supremo, el de los elfos. En la Puerta Negra de Mordor se libró una enconada batalla. Lucharon contra ellos muchos hombres del sur u orientales, y también algunos númenóreanos negros. Pero finalmente la Puerta Negra de Mordor fue abatida y los de la Alianza mantuvieron sitiada la Torre Oscura, «Barad-dûn», durante siete años, hasta que también acabó cayendo. Gilgalad, Elendil y Anánion murieron en aquella guerra, y de los gobernantes de los dúnedain sólo quedó Isildur. Fue él quien cortó el Anillo de la mano de Sauron y envió su espíritu a vagar sin forma por los eriales de la Tierra Media. Así comenzó la Tercera Edad. Sin embargo, aunque durante un tiempo la felicidad fue general, habría de terminar en una gran guerra. Después de arrebatarse a Sauron el Anillo Único de su propia mano, Isildur no lo destruyó, y en los primeros años de aquella edad le sobrevino la desgracia. Los orcos lo abatieron con flechas negras en los Campos Gladios, y el Anillo quedó perdido durante mucho tiempo.

Procedentes del este, llegaban constantemente al sur oleadas de hombres bárbaros corrompidos por el poder de Sauron. Sin embargo, en los desmembrados reinos de la Tierra Media se anunciaba una unión de los pueblos de dúnedain, ya que aunque el reino de Amor desapareció, siempre hubo un heredero legítimo del trono de dúnedain, mientras que en el sur, aunque el reino estaba intacto, ya no había ningún verdadero heredero al que nombrar rey y el país fue gobernado por los senescales. A fines de la Tercera Edad, la búsqueda del Anillo estaba a punto de terminar, pero empezó entonces la guerra del Anillo. El Anillo Único fue hallado y destruido, y los dúnedain pasaron a ser gobernados por Aragorn, hijo de Arathorn, que desde entonces se llamó rey Elessar, el verdadero heredero de Isildur.

En aquella época tuvo lugar también la última unión de la sangre del linaje real con la de los elfos, pues Aragorn tomó por esposa a Arwen Undómiel, hija de Elrond Medio Elfo.

Magos: Los magos llegaron del oeste con el fin de corregir el desequilibrio provocado por Sauron, el Señor Oscuro, en la Tierra Media. Aparecieron secretamente bajo forma humana, pues no podían hacerse presentes con toda la fuerza de sus inmortales espíritus de Maiar y debían limitarse a los poderes que podían adquirirse en las Tierras Mortales. Se encarnaron en las personas de respetables ancianos vestidos con largas túnicas y, con la sabiduría de aquellas tierras, emprendieron sus viajes. Tenían fama de hábiles nigromantes, y, si bien se dice que eran cinco los que en la Tercera Edad del Sol recorrían la Tierra Media, las historias de las Tierras Occidentales sólo hablan de tres: Saruman el Blanco, Gandalf el Gris y Radagast el Pardo.

Recursos estilísticos para mantener la intensidad dramática de la personalidad de los personajes

— *El Señor de los anillos* se caracteriza por buscar un equilibrio entre los «conflictos externos» (encarnados especialmente en los antagonistas y sus poderes maléficos) y los «conflictos internos» de los personajes principales (manifestados en las dificultades interiores que les hacen muy difícil alcanzar sus objetivos: dudas acerca de su valía personal, los efectos tentadores del poder del anillo, las posibilidades de traicionar a los amigos, etc.).

— Otro recurso que abunda en la película de Jackson es la combinación del drama objetivo y del drama subjetivo. El «drama objetivo» es fruto, exclusivamente, de la ac-

ción: los combates de espadas, la habilidad con el arco de Legolas, etc. Pero además existe «el drama subjetivo», que se deriva directamente de la forma de ser del personaje. Por ejemplo, la posibilidad de adquirir los poderes del anillo es una tentación que atormenta durante toda la historia, especialmente, a Bilbo y a Boromir.

- El «tiempo» también es un elemento dramático de primer orden. El guionista y el director pueden combinar el tiempo real (el que se necesita realmente para hacer una acción: abrir una puerta, por ejemplo), el tiempo fílmico o tiempo de pantalla (el período de tiempo en que se condensa o alarga el tiempo real: por ejemplo, un viaje de meses reducirlo a unas pocas horas) y el «margen de tiempo», que hace referencia a un momento determinado en el que algo tiene que suceder, y que el público puede anticipar (para este efecto dramático se pueden utilizar elipsis, *flashbacks*, etc. Por ejemplo, cuando el protagonista acaba una secuencia determinada en un lugar concreto, y en el inicio de la siguiente secuencia aparece en un lugar completamente distinto). En otras ocasiones, el margen de tiempo se establece a medida que se relata la historia: la hora de la verdad, las batallas, las persecuciones, el tiempo para el amor, la hora de la traición, el tiempo de las tinieblas, etc.

Tipos de personajes

Según el guionista Atchity, los personajes de una película se pueden dividir en cuatro tipos, que, de menor a mayor importancia, son:

- Los *personajes funcionales* son los que desempeñan una función dramática específica dentro de la histo-

ria, sin estar directamente implicados en las motivaciones que impulsan a actuar a los personajes mayores. Por ejemplo, en *La comunidad del anillo*, muchos de los orcos que son procreados por Saruman o muchos de los hobbits que habitan la Tierra Media. Los personajes funcionales son creados por el director con la intención de que el público se olvide rápidamente de ellos.

- Los *personajes menores* son los que presentan un rasgo específico que permite a los espectadores identificarlos durante toda su presencia en la película. Para eso, es necesario que tengan algún tipo de motivaciones (por ejemplo, afán de hacerse con el poder, alguna intención amorosa respecto de algún otro personaje, etc.), pero no tienen una misión. Es el caso de Galadriel (Cate Blanchett), que ejerce una extraña influencia sobre algunos personajes mayores de la película.
- Un *personaje de apoyo* es un personaje menor que aparece de modo recurrente. Se caracteriza porque, al igual que los personajes mayores, evoluciona a lo largo de la película (incluso puede llegar a convertirse en aliado de alguno de los personajes mayores). Por ejemplo: Legolas, Gimli o Elrond; que aunque acompañan a Frodo en todo momento, no tienen la relevancia dramática de los personajes mayores de *La comunidad del anillo*.
- Los *personajes mayores* son aquellos que deciden la estructura dramática del guión y los que determinan la evolución de la historia. El protagonista (Frodo y sus amigos — especialmente Gandalf y Aragorn — y el antagonista (Sarumán y los caballeros negros de Sauron) son los personajes mayores por excelencia.

2. Tipos de planos

Plano general de Hobbiton

Se puede apreciar la totalidad del pueblo de los Hobbits y el escenario natural en el que se enmarca. La escala de la figura de los Hobbits es muy pequeña.

La finalidad estética de este plano es integrar a estas criaturas de la Tierra Media en su mundo, mostrando a estos hombrecillos como ausentes, casi sin rasgos.

La función dramática es provocar en el espectador sentimientos de libertad en contacto con la naturaleza, de serenidad, de infinitud.

Plano general de los ejércitos de las fuerzas del mal

Se aprecian a una escala mínima los ejércitos de Sauron. Nos transmite el poderío y el carácter imponente de estos guerreros, y provoca en el espectador sentimientos de miedo y fatalidad.

Plano de conjunto de Lothlorien

Se muestra a «la compañía» partiendo de las tierras de Lothlorien: es patente la tristeza en la que están sumidos Frodo y sus amigos tras la pérdida de Gandalf. También se manifiestan los sentimientos de desazón en los Elfos por la marcha de «la compañía».

Plano medio amplio de Frodo cuando recibe la espada de su tío Bilbo Bolsón

Aparece Frodo a la altura de la mirada de los espectadores: éstos pueden hacerse cargo de su mundo interior, de su

estado de ánimo, de sus proyectos. En este plano se aprecia el impacto emocional de la misión en la personalidad de Frodo (su expresión, su mirada, sus gestos, denotan los efectos psicológicos que las diferentes aventuras están provocando en su personalidad).

CUESTIONARIO SOBRE *La guerra de las galaxias*

1. Explica la historia y la diégesis de *La guerra de las galaxias* considerando todas las películas de la saga estrenadas en los cines españoles (*El imperio contraataca*, *El retorno del Jedi* y la cuarta entrega, que es un *flash-back* integral que remonta al espectador al inicio de la historia).
2. Estudia los procesos de identificación dramática entre el espectador y los siguientes personajes de la película: Luke Skywalker (Mark Hamill), Han Solo (Harrison Ford), Princesa Leia Organa (Carrie Fisher), Ben Kenobi (Alec Guinness) y Darth Vader (David Prowse).
3. ¿Cuáles son para ti los títulos más representativos del cine fantástico o de ciencia-ficción?
4. Establece un estudio comparativo entre los siguientes géneros cinematográficos: el *thriller*, el cine de terror y el cine de ciencia-ficción. Considera que no existen géneros cinematográficos puros y que muchos de los elementos indicadores de género aparecen en diferentes géneros y subgéneros cinematográficos.
5. Desarrolla en una redacción y propón un guión para debatir en clase el siguiente tema: «La ideología del superhombre y el ideal de progreso ilustrado». Completa tu trabajo con ideas de la películas *Blade runner*, de Ridley Scott, y *Batman*, de Tim Burton.
6. Explica los movimientos de cámara y tipos de planos más sugerentes de la película.
7. Establece un estudio comparativo entre algunas películas de las filmografías de George Lucas y de Steven Spielberg.
8. ¿Te parece que las películas de ciencia-ficción también tienen un alcance formativo y que realmente son un

medio cultural para educar los sentimientos del director y del espectador?

9. ¿Hasta qué punto todas las películas —de cualquier género cinematográfico— son filmes de ficción?
10. Comenta las siguientes palabras de George Lucas: «Quiero que *La guerra de las galaxias* dé a la gente una salida, una ambientación exótica para que su imaginación vuele libremente».

CUESTIONARIO SOBRE *Batman vuelve*

1. Comenta las siguientes palabras del director de cine Sidney Lumet: «Hacer una película lleva siempre consigo contar una historia. Algunas películas cuentan una historia y te impresionan. Algunas películas cuentan una historia, te impresionan y te transmiten una idea. Y otras películas cuentan una historia, te impresionan, te transmiten una idea, y te descubren algo sobre ti mismo y los demás. Y desde luego el modo de contar la historia debería relacionarse de alguna manera con la propia historia».
2. Explica, apoyándote en secuencias de *Batman* y de *Batman vuelve*, algunos rasgos identificativos del ideario cinematográfico de Tim Burton: la película recurre constantemente a ciertos recursos estilísticos propios del cine de vampiros para mostrar las apariciones de Batman (por ejemplo: el irreal juego de luces que ilumina el siniestro rostro encapuchado del héroe momentos antes de dirigirse al combate final con Joker; el compartimento blindado donde Bruce guarda su traje de Batman cumple aquí la función asignada al sarcófago del vampiro en el cine de terror); el filme hace gala de un extravagante sentido de la fantasía en el que todo parece posible; el empleo del estilo indirecto y de las dobles lecturas; etc.
3. El nudo dramático de *Batman* gira en torno al enfrentamiento entre el héroe enmascarado (Michael Keaton) y el bufonesco villano (Jack Nicholson). Explica los procesos de identificación dramática con el héroe y con el malo de la película. Integra tu explicación en una exposición detallada de la diégesis de la película.
4. Explica el «mito del Dr. Jekyll/Mr. Hyde» en relación con la doble personalidad de Bruce Wayne/Batman, el Pingüino (Dany Devito) y Jack Napier/Joker. Puedes con-

siderar las siguientes palabras de Tim Burton: «Nuestro Batman no es alguien de otro planeta con superpoderes, sino solamente un hombre poco común. Nos hubiera sido muy fácil buscar un grandullón con mandíbula cuadrada, pero si un tío mide más de dos metros de estatura, tiene músculos de acero y es increíblemente guapo, ¿para qué iba a necesitar ponerse un traje blindado y cargar con un arsenal de armas y de artefactos de tecnología punta? Hay un simple mortal debajo de un amedrantador blindaje, un excelente ejemplar físico, con talento para el combate cuerpo a cuerpo, pero un ser humano al fin. Queríamos bucear debajo de la superficie y averiguar por qué Bruce Wayne siente la necesidad de ser Batman. Es un hombre cuya vida se basa en una terrible ironía: una gran fortuna económica y un gran prestigio que le han llegado como resultado de la peor tragedia que puede pasarle a un niño: la muerte por asesinato de sus padres».

5. ¿Qué diferencias y semejanzas encuentras entre *Batman* y las otras películas de esta saga cinematográfica (*Batman vuelve*, *Batman y Robin*).
6. Analiza el estilo cinematográfico de Tim Burton apoyándote en otras películas de su filmografía: *Eduardo manostijeras*, *Ed Wood*, *Mars Attacks!*, etc.

9. LA COMEDIA ROMÁNTICA

Uno de los géneros cinematográficos más amplios y más ricos en sugerencias es el de la comedia, «el cine para hacer reír». Este género propone episodios de la vida cotidiana que puedan ser sugeridos con un aire romántico, cómico, suavemente dramático y altamente refrescante.

La dramatización cómica incluye también el uso de la mecánica teatral a través de una visión amable de las costumbres de las gentes y de una visión conciliadora de la sociedad.

La comedia es «el cine y la vida juntos» o, si se quiere, una postura del cine ante la vida. Las comedias reflejan los entresijos de la vida cotidiana y nos educan acerca de sus consecuencias antropológicas. Nos hablan de enredos matrimoniales, de desengaños amorosos, de tradiciones familiares, de enredos de sociedad, de las etapas de la vida, etc., siempre con un aire desenfadado y muy cercano al espectador.

Me voy a permitir destacar a Frank Capra (1897-1991) como uno de los directores clásicos más decisivos en la evolución de la comedia.

Capra es el director de películas como *Sucedió una noche*, 1934; *El secreto de vivir*, 1936; *Vive como quieras*, 1938. Pe-

lículas inolvidables en las cuales cabe destacar los siguientes rasgos como característicos del cine de Capra:

- sentido del humor, patente en la manera de desenvolverse de sus personajes, bien caracterizados, a los que da un tono ligero, sentimental y optimista. Capra trata al norteamericano medio, un pequeño burgués de provincia que ayuda a que triunfe el bien y quien, tras una serie de enredos, se impone, con coraje y perseverancia, contra banqueros, representantes oficiales o políticos corruptos, sólo interesados en su propio beneficio;
- una penetrante lucidez ante la vida americana, incorporando elementos de actualidad, gracias a su perfecto entendimiento con su guionista Robert Riskin.
- el empleo habilidoso de la técnica, sirviéndose del montaje rítmico, de la ambientación y del diálogo siempre oportuno.

Capra va a descubrir nuevos nombres para la pantalla: Katharine Hepburn, Claudette Colbert, Clark Gable, Spencer Tracy, James Stewart, Gary Cooper.

El estilo de Capra, aparentemente, va en contra de los axiomas de Hollywood (producción cara, espectacularidad, vestidos lujosos...). Sin embargo, aporta al cine norteamericano (y al cine en general) otro modelo de películas no menos popular: un cine sin formalismo, basado en la sencillez de los sentimientos humanos.

ESTUDIO FÍLMICO Y ANTROPOLÓGICO DE **HISTORIAS DE FILADELFIA**

USA, 1940.

Director: G. Cukor.

Protagonistas: Cary Grant, Katherine Hepburn y James Stewart.

Sinopsis

La historia se desarrolla en un barrio de clase alta de Filadelfia. Tracy Lord (Katherine Hepburn) es una rica heredera que tiene la intención de casarse por segunda vez. El repentino retorno de su ex-marido, el señor C. K. Dexter Haven (Cary Grant), y la presencia de una pareja de periodistas de la revista sensacionalista «Espía» (James Stewart y Virginia Weidler) le van haciendo cambiar de parecer.

1. Diégesis de la película: La comedia de enredo matrimonial

Este tipo de comedia se caracteriza por la presencia de una mujer casada que es la heroína de la historia. Lo que impulsa fundamentalmente la trama no es que la pareja protagonista se reúna, sino que se reúna de nuevo, que se reúna otra vez. De aquí que la realidad del matrimonio esté sujeta a la realidad o a la amenaza de la separación (divorcio o nulidad matrimonial).

Las cuestiones económicas (muchas veces asociadas a cuestiones de clases sociales) de estas películas son invariablemente metáforas de cuestiones espirituales: los conflictos que se generan en torno a la cuestión económica ponen de manifiesto los posibles estilos de vida ante el dinero. Los directores de estas comedias hacen especial hincapié en contrastar a las personas que no saben apreciar el valor del di-

nero y a aquellas que lo usan respetando su valor instrumental y medial (desde el ejercicio de la fortaleza y la pobreza).

El espíritu de la comedia en estas películas depende de nuestra voluntad para aceptar la posibilidad de un mundo idílico donde las relaciones matrimoniales garantizan la felicidad de los cónyuges, un mundo en el que los sueños buenos se hacen realidad.

Cabe establecer algún paralelismo entre *Historias de Filadelfia* y algunas obras de Shakespeare:

1. Los tres hombres de *Historia de Filadelfia* pueden interpretarse como una participación de las cualidades que caracterizan la personalidad de Otelo (por ejemplo en la versión fílmica de Lawrence Fishburne y Kenneth Brannagh): Dexter toma su capacidad de autoridad, Mike sus aptitudes para la poesía y la pasión (Hepburn insiste en que los relatos de Mike son poesía), George su tendencia a la sospecha y a los celos. La comedia romántica exige eliminar los celos y la envidia como preparación para un final feliz.
2. También cabe establecer un análisis comparativo entre *El sueño de una noche de verano*, del dramaturgo inglés, e *Historias de Filadelfia*. En las dos se muestra al lector/ espectador la conjunción del sueño y la vigilia, los celos y veleidades reales e imaginarios, la colisión entre las clases sociales y la presencia de toda la sociedad en una ceremonia nupcial de clausura. Las dos obras de arte se sostienen sobre la idea de que el mundo público diurno no puede resolver sus conflictos al margen de resoluciones en las fuerzas privadas de la noche: esta transición entre *la rutina de la vida diurna y la movida nocturna* se representa mediante expresiones como *que te hagan abrir los ojos*, mediante el champán u otras mezclas de licores y zumos: Dexter ofrece a Tracy un reconstituyente elaborado, dice, *con el jugo de algunas flores*.

La risa es algo universal y, sin duda, una de las situaciones humanas más trascendentes e insustituibles: ¿qué sería una existencia humana sin risas, sonrisas y carcajadas? La risa nos ayuda a enfrentarnos a las adversidades y a poner los problemas en su justa perspectiva. Siendo tan importante, sin embargo, no es fácil hacer que otros se rían. Las historias «para hacer reír» son difíciles: crear una comedia romántica es sumamente delicado y requiere de una especial genialidad del director, del guionista y de los actores (actrices) de la película.

¿De qué nos reímos?, ¿de dónde viene la risa ante una película? La comedia tiende a representar a los personajes como «inferiores» o «peores» de lo que somos los seres humanos. Nos reímos porque nos vemos en una situación superior a la de los personajes. Tenemos conciencia, como espectadores, de que sus emociones y actitudes son excesivas —están fuera de lugar—, pero, como las vemos desde la seguridad de nuestra condición de espectadores, en lugar de provocarnos sentimientos de dolor o tristeza, muchas veces, nos causan hilaridad, risa; por ejemplo, la secuencia de *Historias de Filadelfia* en la que Tracy Lord se emborracha durante su «velada loca» con el periodista de «Espía».

En las comedias románticas las situaciones risibles se encadenan a partir de conflictos amorosos que generalmente consisten en la inseguridad que conlleva el tratar de probarse a sí mismo que otra persona lo ama.

Las comedias románticas dependen de la honestidad, al menos, del protagonista y del antagonista (los dos enamorados): al final, el protagonista (en este caso Dexter Haven) confiesa que lo ha hecho todo por amor, y esto le redime. Más que «vencer» a la antagonista (Tracy Lord), el protagonista «gana» de tal manera que no obliga a la otra a «perder». Y esto es así porque el móvil y objeto de sus acciones es positivo para los dos y es conseguido por ambos. En realidad, uno no puede lograrlo sin el otro, porque de lo que se trata es de «ser felices en el amor».

2. Tipos de planos y algunos recursos estilísticos de George Cukor en este filme

En la presentación de los personajes, Cukor muestra a los espectadores, exclusivamente con imágenes, la ruptura matrimonial de los protagonistas. Utiliza el cartel para indicar el paso de dos años desde esa ruptura y recurre a los titulares de periódico para mostrarnos cambios en la historia.

Cukor resuelve las secuencias con sencillez, con un diálogo visual tradicional, planos generales de presentación y acabado en planos-contraplanos tamaño americano o medio amplio.

La densidad dramática de *Historias de Filadelfia* reside en la genial dirección de actores, en la fuerza del guión y de los personajes, en la interpretación desde unos diálogos irónicos muy sugerentes y en un uso muy equilibrado de los movimientos de cámara.

Aparecen C. K. Dexter Haven (Cary Grant), Tracy Lord (Katherine Hepburn), la hermana menor y la madre de Tracy: *plano de conjunto*.

- Muestra una parte significativa del escenario y decorado en el que se desarrollan las acciones de la película (habitualmente: interior/ día o interior/ noche).
- Aparecen algunos personajes enmarcados en su geografía y ambiente social, en relación con otras personas: un entorno social dominado por las vivencias de personas influyentes y muchas veces expuestas a las curiosidades de las revistas del corazón.
- En los planos de conjunto del director y el director de fotografía se interesan especialmente por los decorados y ambientes en los que se desarrolla la acción.
- Su uso es narrativo y dramático, secundariamente descriptivo.

La figura de Tracy Lord aparece cortada por las rodillas: *plano medio americano*.

- Aparece el personaje a la altura de la mirada del espectador, y queda analizado interiormente.
- Se aprecia el impacto de la realidad o de la acción en el personaje: cómo le afectan a Tracy los comentarios de su padre, de C. K. Dexter Haven o de los periodistas del «Espía».
- Uso psicológico, dramático y narrativo.

De C. K. Dexter Haven o de Tracy Lord: *primeros planos, primerísimos primeros planos y planos detalle*.

- Centran la atención en el rostro de un personaje: la frente, las cejas, las aletas de la nariz, la boca, los labios, el mentón y, especialmente, los ojos y la mirada. A través del lenguaje corporal los espectadores se identifican con sentimientos de ira, de miedo, de esperanza, de placer, de angustia, de enamoramiento, de desilusión, sentimientos permanentes, pasajeros, retrospectivos o arrítmicos.
- El primer plano nos conduce al mundo interior del personaje y nos pone en contacto con sus ideales, con sus deseos, con sus proyectos. Se usa de forma psicológica y profunda (invade el mundo de la conciencia, de la tensión nerviosa y de las obsesiones).
- El plano detalle recoge un detalle del cuerpo humano o de un objeto al que se le da un relieve particular. Su uso es expresivo, simbólico y dramático. Generalmente es muy breve.

3. Estructura psicológica de los sentimientos en algunos personajes

Tracy Lord va madurando sus sentimientos y adquiere, en el desenlace de la película, una madurez afectiva que le per-

mite elegir al hombre que puede hacerla feliz. Algunos indicios de esa progresiva madurez afectiva son:

- el autocontrol de las emociones: poco a poco va controlando su espontaneidad y no delata tan fácilmente sus estados emocionales.
- el saber afrontar los problemas con serenidad: a pesar de las presiones de un entorno social y familiar tan agitado.
- la aceptación paciente de los fracasos: sus experiencias amorosas le van ayudando aclararse en su relación con Dexter.
- el ser capaz de dar respuestas aplazadas y moderadas: las vivencias dolorosas le ayudan a saber controlar el afán por satisfacer los deseos propios inmediatamente.
- Poco a poco la historia nos muestra como Tracy es una mujer que tiene mucho que ofrecer y que efectivamente está en condiciones de hacer feliz al hombre de su vida.
- el sentido del humor: impensable en el talante inicial de la protagonista, pero que va haciendo acto de aparición con momentos muy divertidos e inolvidables (las secuencias cómicas de la borrachera son memorables).
- la capacidad de perdonar y de pedir perdón: los dos enamorados han ido aprendiendo a perdonarse y a pedir perdón, como manifestaciones insustituibles de la autenticidad de su amor.

La situación afectiva que desencadena la mayoría de los sentimientos de la película está centrada en la elección amorosa de Tracy Lord.

Las circunstancias que condicionan los *estilos afectivos* predominantes en las diferentes secuencias, son las siguientes:

- El entorno social en el que discurre la historia: las costumbres y actitudes de las personas de clase alta. El prometido de Tracy es un «nuevo rico», un miembro de la nueva burguesía: en algunas situaciones se crean

conflictos de estilo y de clase entre Tracy y su prometido (estos conflictos generan sentimientos de ira, de desesperación, de dolor; sentimientos profundos en algunas ocasiones y superficiales —pasajeros— en otras).

- La influencia de los medios de comunicación social en la difusión de un acontecimiento (la capacidad de los periodistas de «Espía» para crear opinión pública).
- La psicología de las mujeres y la grandeza de la condición femenina (que viene representada en varias de las etapas de la vida: pubertad —hermana de Tracy Lord—, vejez —su madre— y juventud —Tracy y la periodista de «Espía»—).
- La influencia de la figura paterna y la trascendencia de la unión de la familia: el padre de Tracy se ha desentendido de sus responsabilidades paternas y no le ha dado a su hija el amor necesario para que fuera logrando su madurez afectiva. Tracy se siente defraudada por la figura paterna y así se lo hace saber en algunas secuencias de la película.

Reacciones corporales y respuestas emocionales de algunos personajes

— En las secuencias de diálogos entre C. K. Dexter Haven y el periodista de «Espía»:

- El periodista (James Stewart) frunce el ceño y señala con el dedo hacia la puerta. Está borracho, después de haber compartido parte de la velada con Tracy Lord (K. Hepburn).
- Las arrugas verticales de la frente del periodista denotan decepción, cierta amargura, malestar ante la repentina aparición en escena de Dexter Haven.
- Dexter Haven aparece en la zona de la piscina con un paso enérgico, acompasado, señorial, marcado y sin

movimiento de las caderas: denota seguridad en sí mismo, apariencia de determinación, disimulando las propias inhibiciones. También puede indicar un ideal exagerado de la masculinidad, subrayando la propia importancia.

— Otras secuencias...

- Pasos rápidos y nerviosos del pretendiente, que no entiende qué le está pasando a su prometida. Esa forma de caminar, con un movimiento exagerado de los brazos manifiesta intranquilidad, hiperactividad, nerviosismo y también cierta vanidad y soberbia.
- Pasos lentos, bajando la escalera, del tío Willy: denotan que preferiría no haberse levantado para evitar los acontecimientos que se avecinan. Es un paso relajado acompañado de una postura laxa del tronco y la cabeza: manifiesta agotamiento, hastío, desinterés, cierto desprecio.
- Las arrugas horizontales en la frente de Tracy Lord ponen de manifiesto el asombro de nuestra protagonista cuando le van comunicando detalles de su última borrachera. Las arrugas horizontales indican atención, sorpresa, consternación, interés, susto, impresión, exigencia excesiva.
- Los párpados semibajados de Tracy Lord indican reflexión, concentración, recuerdos (su padre le está pidiendo disculpas por sus faltas de cariño).

La educación de los sentimientos desde el amor y la comprensión

El amor, en su doble dimensión de virtud y de sentimiento, es el fundamento último de todos los sentimientos: todas las experiencias afectivas son manifestaciones de amor (proba-

ción, alegría, placer, esperanza) o de falta de amor (tristeza, dolor, aversión, desesperación).

Historias de Filadelfia es una historia de amor, de enredos matrimoniales, de enamoramientos imposibles, de flechazos inapropiados, de afectos familiares defraudados, de detalles de amor teñidos de humor y también de dolor... En la vida de Tracy Lord se pone de manifiesto que enamorarse es una vivencia sentimental extraordinaria, es encontrarse a sí mismo fuera de sí mismo: es querer a alguien con exclusividad y pensar en esa persona para compartir el futuro con ella.

Tracy quiere amar y ser amada, quiere gozar, conocer a fondo a su persona querida, alegrarse con ella, convivir en el dolor y en placer, perdonarla, mimarla, cuidarla, sufrir a su lado, consolarla, acogerla, comprenderla, escucharla... Porque amando experimenta la alegría de vivir y se siente el centro del universo...

En la película se apuntan algunos de los principales errores en las experiencias amorosas:

- Equivocarse en la expectativa y alimentar ilusiones respecto de la pareja que no se ajustan a la realidad.
- Divinizar el amor: en el amor hay penas y sinsabores. Es preciso rejuvenecer el amor constantemente.
- Hacer de la otra persona un absoluto y pasar por alto la complejidad de la felicidad de la pareja.
- Reducir el amor de pareja a la búsqueda del placer corporal.
- Creer que la vida conyugal no necesita ser aprendida.
- Ignorar que existen crisis de pareja. Muchas crisis son consecuencia de la inmadurez de uno de los miembros de la pareja, o de los dos. Algunos síntomas de personalidad inmadura: susceptibilidad casi enfermiza, cambios bruscos en el estado de ánimo sin motivo aparente, dependencia del qué dirán, mala tolerancia de las frustraciones, reacciones caprichosas, incapacidad para aplazar la satisfacción de los deseos, poco espíritu de sacrificio y renuncia, frivolidad desbordante, no saber

apreciar y valorar la importancia del trabajo de la pareja, desconocimiento de lo que deben ser las relaciones sexuales en la vida matrimonial, etc.

Todos los personajes de esta comedia romántica quieren ser comprendidos, quieren ser escuchados y que se los atienda exquisitamente: ¡es lo propio de la condición humana! No hay amor verdadero, ni amistad auténtica, si no hay comprensión... Esta insustituible virtud enaltece a quienes se esfuerzan por practicarla y crea ambientes agradables y armónicos... Profundicemos, por tanto, un poco más en su sentido.

El periodista de «Espía» (James Stewart) quiere comprender a Tracy Lord, quiere ponerse en su lugar y asumir los distintos factores que influyen en sus sentimientos y en sus comportamientos. Desea ayudarla para que llegue a ser feliz: en este sentido le hace ver cuáles pueden ser los inconvenientes de volver con Dexter Haven.

Para ser comprensivo hay que intentar olvidarse de los propios problemas y no tener prejuicios; no ser simplista, y respetar la intimidad de la persona que quiere ser comprendida. También hay que evitar pensar que la otra persona va a sentir lo mismo que uno mismo en una situación dada.

Algunas actitudes que favorecen el ejercicio de la comprensión son las siguientes:

- Evitar expresiones valorativas e intentar el uso de un lenguaje descriptivo. Una persona se siente comprendida cuando quien la está escuchando repite, a veces con sus propias palabras, lo que ha explicado, lo que ha contado, pero sin valorar el contenido.
- Se trata de ayudar al otro a resolver un problema. Por tanto habrá que evitar planteamientos predeterminados. El enfoque es: «vamos a ver lo que podemos hacer». No debe ser: «esto es lo que tienes que hacer».
- Para comunicar la comprensión, también hace falta tiempo y condiciones adecuadas: no parece que el pa-

dre de Tracy se haya preocupado sinceramente de ella, precisamente porque no le dedicó ni el tiempo ni el cariño que su hija se merecía. La comprensión exige afecto y atención.

- Se trata de mostrar que uno no está por encima del problema del otro: hacer ver que cualquier problema puede ocurrirle a cualquiera.
- La comprensión de los demás comienza con el esfuerzo de intentar comprenderse a sí mismo, aprendiendo a rectificar y a perdonar...

En definitiva, *Historias de Filadelfia* es una magnífica muestra de cómo «el arte de hacer reír» es un insustituible ingrediente de la comunicación lograda en las relaciones de pareja.

La comedia ofrece «la cara más agradable de la vida», más allá de toda frivolidad desmesurada, más allá de toda vulgaridad malsana. Estas películas invitan a los espectadores a tomar conciencia de lo que supone *vivir desde la alegría de amar y ser amado*, desde la ilusión inagotable de saborear los rasgos que identifican a la persona amada.

CUESTIONARIO SOBRE ¿En qué piensan las mujeres?

1. ¿Hasta qué punto es verosímil y real la confianza y la comunicación entre Nick Marshall (Mel Gibson) y Darcy Maguire (Helen Hunt)? Analiza algunos rasgos específicos de su comunicación verbal, comunicación no verbal y comunicación vital (el lenguaje de los hechos y los valores).
2. Compara las personalidades de Nick y Darcy con las de otros protagonistas masculinos y femeninos de comedias románticas representativas de la Historia del Cine: *Adivina quién viene esta noche*, *Historias de Filadelfia*, *El hombre tranquilo*, *El apartamento*, *Manhattan*, *Mejor imposible*, etc.
3. ¿Te parece que la directora propone diferentes tipologías para acceder a la psicología femenina y masculina? Puedes describir algunas de ellas a partir de personajes concretos de la película.
4. ¿En qué medida y en qué aspectos, las películas de las dos últimas décadas (*Thelma y Louise*, *Armas de mujer*, *El amor tiene dos caras*, etc.) ofrecen un perfil psicológico y sociológico de la mujer distinto al que ofrecían películas como *Ana Karenina* (1935), *Mujercitas* o *Gilda*.
5. Las agencias de publicidad saben que toda persona quiere ser valorada por los demás y busca la admiración del otro sexo. También conocen la tendencia humana hacia la comodidad, los deseos de nuevas sensaciones, la curiosidad... Por eso cualquier spot incluye la excitación de un deseo y el modo de aplacarlo: crea una necesidad y muestra cómo satisfacerla. En esto la publicidad juega con ventaja, porque las personas somos «seres de deseos», que siempre queremos más. Al hilo de la campaña publicitaria que preparan Nick y

Darcy para Nike, ¿crees que la publicidad tiene efectos secundarios nocivos para el consumidor/ espectador? ¿Hasta qué punto el conocimiento que los publicistas tienen de las motivaciones del posible consumidor, puede manipular la capacidad de decisión de las personas?

6. ¿Hasta qué punto Nick Marshall (Mel Gibson) es un presuntuoso? Considera que algunas de las actitudes del presuntuoso son: creer que siempre queda muy bien ante los demás, cuando en realidad resulta muy antipático; avasallar y humillar a los demás, creyendo que despierta admiración por su ironía (y en realidad sólo logra ganarse enemistades); a base de no querer oír hablar de sus defectos, acaba creyéndose que no los tiene.
7. Analiza los tipos de planos y los movimientos de cámara de toda la secuencia en la que Nick recibe una descarga eléctrica mientras «está preparando» su nueva campaña publicitaria destinada al público femenino.

EPÍLOGO

EL SENTIDO DEL SUFRIMIENTO PERSONAL O EL PROPIO DESCONOCIMIENTO A PARTIR DEL ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO DE UNA SECUENCIA DE LA PELÍCULA "EL INDOMABLE WILL HUNTING".

Sinopsis

Will Hunting (Matt Damon) es un joven rebelde y carismático con unas competencias intelectuales (matemáticas, históricas, económicas, estéticas...) fuera de lo normal. Al igual que sus amigos, Will realiza trabajos mal pagados y pasa su tiempo libre en el bar, donde en ocasiones, tiene problemas con la ley. Tras una pelea en el bar, Will se ve obligado a ir a la cárcel y cumplir servicios de reinserción social en el campus universitario.

Su única esperanza de reinserción efectiva y de realización personal se centra en Sean McGuire (Robin Williams), un profesor y psicoterapeuta que queda admirado de sus capacidades cognitivas y asombrado de sus carencias psicoafectivas. Entre ellos comienza una conflictiva y apasionante relación paterno-filial (maestro-discípulo).

Secuencia del lago de los cisnes en el campus universitario: Will y Sean sentados, el uno junto al otro, mirando hacia el lago y el horizonte

Sólo habla el maestro. Will se mantiene con la mirada perdida y reflexiva.

- Eres un crío. En realidad no tienes ni idea de lo que hablas. Es normal; nunca has salido de Boston.
- Si te pregunto de ARTE, me soltarán un rollo de todos los libros que te has leído: Miguel Ángel, vida y obras, su orientación sexual, su amistad con el Papa, lo que haga falta. Pero tú no puedes decirme cómo huele la Capilla Sixtina, nunca has estado allí ni has contemplado ese hermoso techo, no lo has visto.
- Si te pregunto por las MUJERES, supongo que me darás una lista de tus favoritas, puede que hayas hecho alguna vez el acto sexual. Pero no puedes decirme qué se siente cuando te despiertas junto a una mujer y te invade la felicidad. ¡Eres duro, Will!
- Si te pregunto por la GUERRA, seguramente me contarás algo de Shakespeare (...) Pero no has estado en ninguna. Nunca has sostenido a tu mejor amigo entre tus brazos, esperando tu ayuda mientras exhala su último suspiro.
- Si te pregunto por el AMOR, me contarás un soneto. Pero nunca has mirado a una mujer y te has sentido vulnerable, ni te has visto reflejado en sus ojos: no has pensado que Dios ha puesto un ÁNGEL en la tierra para ti, para que te rescate de los pozos del infierno.
- ¡Y qué se siente al ser su Ángel, al darle tu amor, al darlo para siempre! Y pasar por todo, por el cáncer. No sabes lo que es dormir dos meses en el hospital cogiendo su mano, porque los médicos vieron en tus ojos que el término “horario de visitas” no iba contigo.
- No sabes lo que es perder a alguien, porque sólo lo sabrás cuando ames a alguien más que a ti mismo. Dudo que te hayas atrevido a amar de ese modo.
- Te miro, y no veo a un hombre inteligente y confiado: veo a un chaval, creído y cagado de miedo.
- Eres un genio, Will, eso nadie lo niega; nadie puede comprender y hacerse cargo de lo que pasa en tu interior. En cambio, presumes de saberlo todo de mí porque viste un cuadro que pinté y rajaste mi puta vida de arriba abajo.

- Eres huérfano, ¿verdad? ¿Crees que sé lo penosa y dura que ha sido tu vida y cómo te sientes porque he leído OLIVER TWIST? ¿Un libro basta para definirme?
- Personalmente, eso me importa una mierda. Porque, ¿sabes?, ¡no puedo aprender nada de ti ni leer nada de ti en un maldito libro!
- Pero, si quieres hablar de ti, de quien eres, ¡estaré fascinado! ¡A eso, me apunto! Pero no quieres hacerlo, tienes miedo: ¡te aterroriza decir lo que sientes!
- ¡Tú mueves, chaval...!

(...) Quien realiza el acto de consolar es capaz de ponerse al lado de quien sufre, mostrándole lo que no consigue ver y permitiéndole abrir el corazón, la mirada, el espíritu, a una perspectiva distinta, a una profundidad completa que aporta plenitud. Estamos hablando de esperanza. Pero no en un sentido genérico, de deseo de que las cosas se arreglen. Advertimos la diferencia entre expectativa y esperanza: la esperanza no es una producción mía, porque entonces no sería una virtud teologal —que significa don de Dios, y no virtud natural—, al contrario de la expectativa, que procede de mi biología/psicología. (...)

No conozco respuestas satisfactorias para el dolor, fuera del misterio de Cristo (...) No tengo respuestas humanas, filosóficas, científicas, que no sean mediocres (...)

El consuelo que alguno puede proporcionarme en mi dolor debe ser la irrupción de Dios mismo, su mirada sobre todas las cosas, su perspectiva respecto a la propia visión de cada uno (FABIO ROSINI, *Solo el amor crea*, Rialp, 2018, p. 145-147).

Aprender a ver cine es fundamentalmente aprender a experimentar el sentido creativo y trascendental del amor y del sufrimiento. «(...) Como el dolor afecta a la intimidad humana, en el fondo, preguntar por el sentido del dolor es

preguntar por el sentido de cada persona. Pero este sentido es indescifrable sin la ayuda divina. Si el hombre no es para ser solo, la raíz de su coexistencia es divina. Si el hombre es incomprensible sin Dios, solo con Él el hombre puede superar el dolor, el mal, la muerte. Que Dios sea origen del ser personal humano significa que es más profundo al ser humano que este a sí mismo, y que este no puede ser sin él. Pero como ese origen no queda sustancialmente afectado por el mal, ante el embate del mal, que pretende empobrecer nuestro ser personal, el único recurso es la estrecha unión con la fuente de nuestro ser: Dios. (...) La persona sin vinculación divina es carente de sentido (...).

En consecuencia, el dolor es la ayuda de que dispone todo hombre para recordar que su ser es coexistente y que lo es respecto a Aquel a quien apunta su culminación, la posibilidad y la lleva a cumplimiento, si la persona no renuncia a su compañía». (JUAN FERNANDO SELLÉS. *Antropología de la intimidad*, Rialp, 2013, p. 62).

«Tú mueves chaval»: tú decides libremente si quieres ser feliz desde una vida lograda y plena. Tú decides si aceptas el diálogo y la coexistencia íntima como itinerarios de madurez virtuosa. Tú decides si quieres hacer explotar tus talentos para servir y hacer felices a tu novia, a tus amigos, a tu psicoterapeuta (psiquiatría, antropología trascendental, teología espiritual, lenguaje fílmico como recursos terapéuticos y educativos), a tu Dios, a ti mismo, a la memoria de tus padres (Will es huérfano).

«(...) Una persona que ama, siempre se hace pequeña y vulnerable. Se encuentra cerca de los demás. Es más humano amar y sufrir mucho a lo largo de la vida, que adoptar una actitud distante y superior a los otros. Cuando a alguien nunca le duele la actuación de otro, es superfluo el perdón. Falta la ofensa, y falta el ofendido» (JUTTA BURGGRAF, *Aprender a perdonar*).

BIBLIOGRAFÍA

- Agel, Henri y Genevieve - Zurián, F., *Manual de iniciación al arte cinematográfico*, Rialp, Madrid, 1996.
- Aguiló, Alfonso, *Carácter y valía personal*, Palabra, Madrid, 1998.
- Aguiló, Alfonso, *Educación los sentimientos*, Palabra, Madrid, 1999.
- Caparrós Lera, José María, *Persona y sociedad en el cine de los 90*, Euns, Pamplona, 1994.
- Isaac, David, *La educación de las virtudes humanas y su evaluación*, Euns, Pamplona, 2000.
- Pelaz, J. V. y Rueda, J. C., *Ver cine. Los públicos cinematográficos en el siglo XX*, Rialp, Madrid, 2002.
- Rojas, Enrique, *El amor inteligente*, Temas de hoy, Madrid, 1997.
- Rückle, Horst, *Cómo entender el lenguaje del cuerpo*, Drac, Madrid.
- Yepes, Ricardo, *Fundamentos de Antropología. Un ideal de excelencia humana*, Euns, Pamplona, 1996.
- Zubiaur, F. J., *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*, Euns, Pamplona, 1999.