

**LA PUESTA EN CRISIS DE LA REALIDAD. POLÍTICA Y MODOS
DE REPRESENTACIÓN EN LOS NUEVOS CINES EN EUROPA:
EL CASO DE "LA NUEVA OLA DEL CINE RUMANO" (2001-2010)**



**PRESENTADA POR:
FRANCISCO M. AYUSO ROS**

**DIRIGIDA POR:
DRA. GIULIA COLAIZZI**

València, enero 2021

“TAL VEZ SEA CIERTO

Que la dialéctica es eterna

si es histórica

y que la contradicción

se hace o nace por humano deseo

resuelta

la división del trabajo por la computadora

los obreros no sólo abandonarán la lucha de clases

sino que dejarán de ser obreros

resuelta

la división internacional del trabajo

por la disuasión enérgica

los colonizados

no sólo no se descolonizarán

sino que dejarán de ser colonizados

resuelta

la lucha de clases internacional

por la disuasión mutua

la revolución mundial

no sólo será impropriadamente una revolución

sino que dejará de ser mundial

Feliz Siglo Veintiuno

en el que cinco mil millones posaréis

para un videotype colectivo

Fin de Historia

pero quien tenga la máquina

os tendrá en su retina

pasará factura

y no podréis pagarle con collares de láser

ni con píldoras de paraíso sin azúcar

quien tenga la Nikon tendrá vuestro gesto

y antes de que anochezca el siglo

necesitaréis profetas

de la libertad y la lucha de clases

metedlos en manicomios sin muros

y si se escapan

que mueran de frío

abandonados a las puertas de las peores galaxias”

Manuel Vázquez Montalbán. *Abandonados a las puertas de las peores galaxias.*

“Si la excesiva atención al contenido provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la forma silenciará esa arrogancia”

Susan Sontag. *Contra la interpretación.*

A mi madre,
que lo hizo posible;
A mi hermana,
por atravesar juntos todo lo peor
y reencontrarnos en todo lo mejor,
y por darme el impulso inicial para retomar mis estudios universitarios

AGRADECIMIENTOS

Quienes me conocen bien saben que tiendo a exagerar las cosas, que la pasión que muestro por todo aquello que me gusta me lleva a desbordar los límites de lo razonable. Es lo que me ocurre con el cine, mi gran pasión. Sin embargo, no exagero si digo que esta tesis doctoral es la mayor ilusión de mi vida. La travesía realizada hasta llegar aquí ha sido larga, más de siete años, y es el resultado de una serie de decisiones, influencias, consejos, vacilaciones y estímulos en la que han participado, directa o indirectamente, muchas personas a las que quiero mostrar mi agradecimiento.

En primer lugar, a mi directora de tesis, Giulia Colaizzi, gracias por su confianza, su saber, su experiencia, sus consejos y su tenacidad; por las oportunidades que me ha ofrecido y por ser una inspiración constante desde que asistí a sus clases de Semiótica de la Comunicación, todo un revulsivo intelectual que paladeé con intensidad. También a Jenaro Talens, quien estuvo en el origen de este trabajo de investigación y cuyos consejos he tenido siempre presentes. Quiero hacer extensible mi agradecimiento a los compañeros y compañeras del Departamento de Teoría de los Lenguajes, así como a los integrantes del Grupo de Investigación en Interculturalidad, Biopolítica y Tecnologías de Género (IBiTec), gracias a los cuales tuve la oportunidad de trabajar durante quince meses en este apasionante proyecto y de ampliar mi conocimiento y mis ganas de seguir aprendiendo; en especial a Silvia Guillamón, quien se ha convertido en un apoyo esencial, tanto personal como profesionalmente, desde que coincidimos en un congreso en Lisboa. Incluyo en este agradecimiento a Awatef Ketiti, por sus consejos y apoyo en mis primeros pasos como docente universitario.

Dada mi torpeza en todo aquello que implica mucho “papeleo”, tengo que agradecer la ayuda que siempre me ha prestado una persona cuya energía resolutive es capaz de vencer cualquier traba burocrática: gracias, Luis Cano.

Gracias a Yaiza Fuster, por la entrega, generosidad y buen hacer demostrados en la maquetación de esta tesis doctoral.

En mi grupo de amigas y amigos he encontrado siempre el orgullo, la fuerza, el aliento, las risas y el ánimo necesarios para alimentar mis ganas de continuar. A Carmen

y Ricard, mis dos vértices de una tríada cósmica sin la cual me perdería. A Ro, por ser más que un amigo, por ser parte de la familia. A Ramón (siempre en el recuerdo), Kuki, Miguel y Sergio, cuatro ejes fundamentales que me orientan. Al “núcleo duro de Cheste” (Marta, Josefina, Vicent y Paredes).

A las amigas y amigos que, con sus recomendaciones, debates y experiencia, han participado en la mejora de este trabajo. Gracias, Anna, por tener siempre la mejor sugerencia a punto y por estar siempre dispuesta a ayudar (eres mi Alicia al otro lado del espejo). A Josep y Begoña, sin cuyas conversaciones y consejos todo hubiera sido más difícil. A Andy, que siempre me ha ayudado con las traducciones. A Serena y María, mis colegas de doctorado.

A Pilar y a Carles, con quienes compartí la experiencia de la revista *Unstate*. A Josep y Ramón (eixe trio de tristos tigres). A Salva, Olga, Candi, Noe, Patri y Sandra; sin sus risas todo hubiera sido más gris.

A mis alumnas y alumnos del curso “Pensar el cinema”, de la EPA Albuixech, con quienes tanto he compartido y aprendido.

Al Instituto Cultural Rumano por la buena acogida y por las sugerencias aportadas.

A Montse Maceda, por su confianza y por ayudarme a “ver” en mis zonas en sombra.

Al resto de familia y amigos y amigas, sin cuya compañía sería mucho más complicado encontrar un sentido.

ÍNDICE

RESUMEN	19
1. INTRODUCCIÓN	23
1.1 Presentación de la investigación	25
1.2 Objetivos e hipótesis	37
1.3 Valoración y estado de la cuestión	41
1.4 Metodología de análisis	49
2. MARCO TEÓRICO	53
2.1 Representación, modo(s) y maneras: un trayecto por la evolución de las formas cinematográficas hasta el surgimiento de los Nuevos cines	55
2.1.1 La ciencia y el mito. El Modo de Representación Primitivo en los orígenes del cine	55
2.1.2 Eisenstein-Vertov. La teoría del montaje y la transformación de la realidad	60
2.1.3 El Modo de Representación Institucional: la transparencia enunciativa como forma de representación realista del mundo	63
2.1.4 El Neorrealismo italiano o la recreación de un mundo que emerge de sus ruinas	69
2.1.5 Autoconciencia y escritura. Hacia la modernidad cinematográfica	73
2.1.6 Joven y nacional: una brecha generacional, social y formal	75
2.1.7 <i>Free Cinema</i> . La respuesta airada de las clases populares en el Reino Unido	78
2.1.8 <i>La Nouvelle Vague</i> . De la letra a la imagen	80
2.1.9 Deshielo en el Este. Los Nuevos cines de las repúblicas soviéticas	82
2.2 Recorridos teóricos y bases epistemológicas	89
2.2.1 El realismo ontológico de André Bazin	87
2.2.1.1 Una mirada humanista a la realidad	91
2.2.1.2 Cine de poesía o cine de prosa. Los ecos de un debate	95
2.2.2 Dispositivo, cine e ideología	95

2.2.2.1 Control y exclusión. La noción de dispositivo en Michel Foucault	95
2.2.2.2 El cine y su espectador. El dispositivo cinematográfico según Jean-Louis Baudry	100
2.2.3 Verosimilitud, impresión de realidad y efecto de verdad	102
2.2.3.1 Lo verosímil: entre la suspensión de credibilidad y la norma.....	104
2.2.3.2 El cine y la impresión de realidad	105
2.2.3.3 El decir de lo real y la verosimilitud inconfesada. El efecto de verdad según Roland Barthes	106
2.2.3.4 Breve apunte acerca de la noción de referente	108
2.2.4 El teatro del absurdo en la tradición cultural rumana	111
3. NUEVO, JOVEN Y NACIONAL. LOS NUEVOS CINES EN EL MARCO DEL CINE EUROPEO Y LAS CORRIENTES TRANSNACIONALES.....	115
3.1 Algunas acotaciones históricas	117
3.2 El cine rumano en el ámbito de los nuevos cines de los años sesenta: ¿una nueva ola?	129
3.3 Sobre las implicaciones del término “nueva ola”	143
3.4 Festivales de cine: Industria, imaginario y redes alternativas.....	147
3.5 Hibridaciones simbólicas en un mundo globalizado.....	151
3.6 Apreciaciones del cine europeo: nación, identidad, provisionalidad, escenario común.....	155
3.7 Colaboración, autofinanciación y fondos europeos. Una nueva generación de cineastas rumanos recalca en Europa.....	161
4. CRISTI PUIU. Conciencia, poética de lo irrelevante y cuentos morales.....	167
4.1 Conciencia y representación. Carta abierta a un cine futuro	171
4.2 Rumanía desde el asiento trasero de una furgoneta	175
4.3 Análisis de <i>La muerte del señor Lazarescu</i> (2005)	181
4.3.1 Estructura de la película.....	181
4.3.2 Coordenadas de espacio y tiempo	183
4.3.3 Análisis textual.....	184
4.3.3.1 Títulos de crédito.....	184
4.3.3.2 Políticas del cuerpo, cuerpo político y puesta en escena.....	184
4.3.3.3 Puesta en abismo y humor negro	188
4.3.3.4 Iconografía religiosa y ausencia de piedad.....	191
4.3.3.5 Diégesis, montaje transparente y poética de lo irrelevante.....	195
4.3.3.6 Autoridad y patriarcado	201
4.3.3.7 Hacia una trascendencia espiritual de los personajes marginales	205
4.3.3.8 Realismo sin fronteras y los requiebros del lenguaje.....	208
4.3.3.9 Las preocupaciones de una generación que ha vivido la dictadura	216
4.3.3.10 Lenguaje y jerarquía social	217
4.3.3.11 Lenguaje y falta de sentido.....	225
4.3.3.12 Parada en el cuarto hospital. Fin del trayecto	225
4.4 Otras vertientes formales, continuidad e intersecciones metatextuales	231
4.4.1 Tudor Giurgiu, un ejemplo de diversidad formal y temática.....	233
4.4.2 <i>Aurora</i> (Cristi Puiu, 2010): dispositivo de vigilancia, patriarcado y reflexión metacinematográfica... 237	
5. CRISTIAN MUNGIU. Transversalidad, políticas del encuadre y estructuras de control.....	245
5.1 La televisión y el Gran Hermano.....	249

5.2 Cruces y desvíos en torno a la emigración	255
5.3 Análisis de <i>4 meses, 3 semanas y 2 días</i> (2007)	269
5.3.1 Contextualización y estructura de la película	269
5.3.2 Coordenadas de espacio y tiempo	270
5.3.3 Análisis textual	271
5.3.3.1 Coordenadas del marco histórico	271
5.3.3.2 Inestabilidad, solidaridad y abrochamiento del punto de vista	272
5.3.3.3 Políticas del encuadre y dinámicas de la represión institucional	277
5.3.3.4 Profundidad de campo, extrarradio y engendros del sistema	281
5.3.3.5 Formas de la violencia, espacio y disposición de los cuerpos	284
5.3.3.6 Fuera de campo, conflicto de clases y conformismo	301
5.3.3.7 Sátira de la autoridad, control y sanción moral	307
5.4.8 La vida sumergida y el sentido de un (no) final	312
5.4 Entre la diversidad de propuestas y la continuación de las formas	321
5.4.1 Cristian Nemescu: Eclecticismo, experimentación y realismo ontológico	322
5.4.2 Historias de la edad de oro: El sentido del humor como herramienta de resistencia política en el interior de una estructura de control y vigilancia social	327
6. CORNELIU PORUMBOIU. Dispositivo, acontecimiento y los límites del lenguaje	335
6.1 Lo que el pasado no se llevó. Archivo, memoria y dispositivo	339
6.2 Verdad y dispositivo. El acontecimiento revolucionario a debate	351
6.2.1 ¿Hubo o no hubo revolución?	353
6.2.3 El orden del mito y los mecanismos de representación	354
6.2.3 Revelar el artificio: marcos y mediaciones	358
6.3 Análisis de <i>Policía, adjetivo</i> (2009)	367
6.3.1 Estructura de la película	367
6.3.2 Coordenadas de espacio y tiempo	368
6.3.3 Análisis textual	369
6.3.3.1 Mirada, representación y sentido	369
6.3.3.2 La ley, el paso del tiempo y la función adjetiva	372
6.3.3.3 Quiebra y denuncia de la mirada vigilante	375
6.3.3.4 El efecto de verdad a la hora de la comida	376
6.3.3.5 Deconstrucción de los mecanismos de vigilancia	377
6.3.3.6 Registro, iconicidad de la imagen cinematográfica y representación simbólica	381
6.3.3.7 Percepción e interpretación de los hechos	383
6.3.3.8 Metáfora, metalenguaje y puesta en abismo	384
6.3.3.9 Kafka y el laberinto	388
6.3.3.10 Vigilancia y panóptico	392
6.3.3.11 El sujeto espectral, entre el <i>ser</i> y el <i>hacerse</i>	393
6.3.3.12 Realidad y orden simbólico, entre <i>ver</i> y <i>crear</i>	394
6.3.3.13 La inestabilidad del signo lingüístico	395
6.3.3.14 Alicia a este lado del diccionario	396
6.3.3.15 La regla del juego	401
6.3.3.16 Lo decible, la realidad y su abstracción simbólica	402
6.4 El viaje, la Revolución rumana de 1989 y los límites del lenguaje	407
6.4.1 Marian Crisan. Viaje, frontera y hospitalidad	408

6.4.2 La revolución de 1989 vista por tres realizadores en 2006. Entre la conciencia autoreflexiva y la proyección subjetiva.....	414
7. CONCLUSIONES.....	425
A. Consideraciones acerca del término “nueva ola” y de la categoría de cine “nacional”	429
B. Las diferentes vertientes del joven cine rumano.....	433
C. Acerca de la posible consolidación de una marca común.....	437
D. Rasgos comunes, divergencias y formas cinematográficas compartidas.....	441
BIBLIOGRAFÍA	447
ANEXO I	467
ANEXO II	479

RESUMEN

Esta tesis doctoral analiza el cine en tanto que modo de representación que se inscribe en el entorno socio-político y cultural en que se desarrolla, y en el cual establece relaciones dialógicas, y en permanente conflicto, con otras prácticas discursivas. Es en este sentido que, como prácticas significantes, las películas movilizan formas específicas de conocimiento, expresión y experiencia que influyen en el sentido que los individuos otorgan a la realidad que les rodea. Por lo tanto, el estudio de las formas filmicas supone una aproximación teórica privilegiada para comprender tanto las diversas realidades que nos rodean, como las representaciones culturales que condicionan las distintas formas de ver el mundo. Se trata, entonces, de ver de qué manera los filmes generan sentidos, de analizar los modos en que, a través de las formas filmicas, del dispositivo cinematográfico que ponen en juego, accedemos a la comprensión de los contenidos. De acuerdo con este planteamiento, consideramos coherente trazar nuestro acercamiento al objeto de estudio desde la perspectiva metodológica del análisis textual, enmarcado en la semiótica filmica.

El presente trabajo de investigación se centra en estudiar un fenómeno cinematográfico que fue adquiriendo un cariz propio en el circuito de festivales de cine europeos, en especial en el Festival de Cannes, así como en la prensa especializada, y que se vino a llamar la “Nueva ola del cine rumano”. Nuestro punto de partida es asumir que conceptos como “cine nacional” y “nueva ola” requieren pensarse en el marco de un mundo globalizado, tomando como referente principal el contexto europeo de la primera década del siglo XX, así como el rol que tanto los festivales de cine como los diferentes mecanismos de financiación europeos juegan en la configuración de las tendencias cinematográficas que ocupan el primer plano de la actualidad. En este punto, se vuelve necesario incorporar términos como “cine europeo” o “cine transnacional”. Asimismo, dadas las particularidades expresivas y narrativas del objeto de estudio, estas precisan estudiarse en relación con modelos y corrientes cinematográficas precedentes, como el Modelo de Representación Primitivo, el Modelo de Representación Institucional, el neorrealismo y los “nuevos cines” de los años cincuenta y sesenta. De igual forma, consideramos necesario enmarcar el análisis de las películas que componen nuestro corpus en las reflexiones teóricas que se

han desarrollado en torno a la cuestión del realismo cinematográfico, así como en relación al concepto de dispositivo.

Todas estas cuestiones teóricas las desarrollamos en el capítulo dos de la tesis, que compone el marco teórico en el que se inscribe, el cual se cierra con un breve estudio del teatro del absurdo, que constituye uno de los referentes más destacados del cine que analizamos. El tercer capítulo proporciona una contextualización histórica del objeto de estudio, trazando un recorrido por la historia de Rumanía desde los años sesenta, cuando Nicolae Ceausescu accedió al poder, hasta la primera década del nuevo siglo. A continuación, desarrollamos un estudio crítico de las películas que suponen la aportación rumana a los nuevos cines de los años sesenta, extendiendo la reflexión al concepto de “nueva ola”. En los puntos siguientes, reflexionamos acerca de la corriente cinematográfica que analizamos, situándola en el horizonte teórico que componen los siguientes nodos teóricos: nuevo, joven, nacional y cine europeo.

En los capítulos cuatro, cinco y seis de la tesis desarrollamos el análisis textual de la producción cinematográfica de los tres realizadores más relevantes de este movimiento cinematográfico, Cristi Puiu, Cristian Mungiu y Corneliu Porumboiu, respectivamente; tomando como marco temporal el período que va del año 2001 al 2010. Ampliaremos el procedimiento analítico a la producción de otros realizadores que se incluyen en esta “nueva ola”, como Tudor Giurgiu, Cristian Nemescu, Marian Crisan o Radu Muntean, lo que nos ayudará a dar respuesta a nuestra pregunta de investigación principal, que va unida a la hipótesis de partida, en la que nos proponemos identificar las señas de identidad, en el plano político, narrativo y estético, que distinguen a este grupo de producciones, así como señalar las divergencias y grietas que pudieran cuestionar la coherencia del movimiento que se engloba en la etiqueta “Nueva ola del cine rumano”.

Por último, planteamos las conclusiones del trabajo en el capítulo siete, donde incidimos en las cuestiones teóricas desarrolladas, proporcionamos una síntesis del contenido aportado, y destacamos los resultados, así como las aportaciones de la investigación, en relación a las cuestiones y los análisis planteados en los capítulos previos. Tras la relación de fuentes documentales que componen la bibliografía de la tesis, aportamos como anexo las fichas técnicas y artísticas de cada una de las películas analizadas.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

El presente trabajo de investigación parte del interés de estudiar el cine como medio de expresión artística capaz de generar discursos que establecen una relación dialógica con las transformaciones sociales. En tanto que prácticas de producción cultural, las películas se estructuran como objetos cargados de significación en los que se construyen y modulan subjetividades, demandas sociales, formas de comprender la realidad, modalidades de conciencia social; en ellas quedan impregnados los cambios sociales y políticos, así como las diferentes maneras de pensar el mundo y de pensarse como sujetos. Es en este sentido que las películas suponen mecanismos representacionales que movilizan sistemas de significación que interrelacionan con el horizonte referencial en el que se insertan; esto es, no constituyen objetos aislados, sino que circulan en un armazón de orden histórico en el que establecen relaciones dialógicas con otros discursos. En virtud de este sistema relacional, el análisis de los mecanismos internos de una película nos lleva a establecer una correlación con el contexto político, social, económico y cultural en el que fue producida.

En nuestro caso, el estudio de las formas fílmicas se enmarca en el proceso de transición vivido por Rumanía en la primera década del siglo XXI, una etapa decisiva de la historia del país que se inicia con el fin del sistema comunista en diciembre de 1989, y que dio un salto definitivo con la entrada en la Unión Europea el 1 de enero de 2007. El 1989 fue también el año de la caída del Muro de Berlín, simbólico pistoletazo de salida al desmoronamiento de la URSS (1989-1991), que trajo consigo el desplome económico del socialismo real. Este cambio de orden mundial había sido bautizado por Francis Fukuyama (2015) como el “fin de la Historia” para destacar la posición dominante de la democracia liberal como punto de llegada de la evolución ideológica. Esta corriente, que se vio impulsada por las políticas neoliberales de Ronald Reagan y Margaret Thatcher en la década de los 80, se concretaría en una globalización económica favorable a las grandes empresas transnacionales, cuya agenda ha ido dependiendo cada vez menos de los controles de los Estados, de tal manera que las naciones europeas han ido perdiendo poder sobre sus territorios en favor de las corporaciones mundiales que operan al amparo

de los mercados financieros. Al tiempo que EEUU reforzaba su papel global, con China pisándole los talones como fábrica mundial, Alemania iba reforzando su poder dentro de la Unión Europea, una posición que se vio reforzada por la entrada a la misma de las antiguas repúblicas soviéticas.

Como señala Eric Hobsbawm (1998), el siglo XX acabó con más incertidumbres que certezas, si exceptuamos la asunción popular del triunfo de Estados Unidos y su modo de vida a nivel global. Un triunfo que pareció confirmarse cuando en 1989, con el desmantelamiento de la Unión Soviética, se puso fin al orden bipolar mundial de las dos superpotencias. Esta posición de dominio ha convertido el credo neoliberal del libre mercado en ideología preponderante a nivel mundial, respaldada por la (pre)potencia militar, la cultura masiva, la aceleración de las vías de información y el control de acceso a las mismas (Miller et al., 2005: 31-32). Las estrategias del nuevo orden militar-industrial comprenden la liberación y unificación de los mercados, la uniformización estética complaciente, la ubicuidad de las estrategias militares y comerciales, así como la neutralización y marginación de soluciones alternativas.

De tal manera que, con la entrada en el nuevo siglo, los valores que habían dado forma a la idea de Europa se iban a poner en entredicho. Un comienzo del siglo XXI que está marcado por los atentados del 11 de septiembre de 2001, tras los cuales se intensificaron las guerras estratégicas y se reforzó el giro neoconservador que se expandiría bajo la amenaza de un terror global, y a los que les sucedería una crisis financiera global en 2008 cuyas consecuencias todavía estamos sufriendo:

El estallido de la crisis financiera y la *gran recesión* que la siguió contribuyó a minar la confianza entre los países europeos, favoreciendo la fractura entre Norte y Sur de la Unión Europea, que se unía a la Este-Oeste, debilitando con ello otro de los pilares fundamentales de la construcción europea, el de la solidaridad (Moreno Juste: 2018: 66, cursiva en el original).

La consecuencia más evidente e inmediata de esta crisis ha sido el aumento de las desigualdades, no solo entre países, sino en el interior de las sociedades, con una degradación paulatina de los servicios públicos, las condiciones laborales y las ayudas públicas que ha dado como resultado unos preocupantes niveles de pobreza y desempleo, sobre todo en los países del Sur europeo. Esta situación ha traído consigo una desconfianza creciente en las instituciones, en los representantes políticos y en el modelo europeo que ha sido aprovechada por los partidos de ultraderecha para situar la diana acusatoria en los migrantes y en las parcelas de libertad que, con tanto esfuerzo, se habían ido logrando. En este sentido, la respuesta europea a la crisis migratoria de aquellas personas que huyen de conflictos bélicos ha puesto en evidencia el clima de xenofobia, insolidaridad y recelo por el otro que recorre el territorio europeo.

Tomando en consideración este marco contextual, nuestro principal punto de partida es entender el cine como modo de representación, de acuerdo con la tesis propuesta por Noël Burch (2008), para desechar el pretendido carácter neutro del término “lenguaje”, que se corresponde con el modelo hegemónico o Modelo de Representación Institucional. Al asumir esta terminología, el estudio de un modo de representación nos conduce al modo de producción, a las condiciones económicas, políticas, sociales e ideológicas en que se ve implicado. Tales representaciones se inscriben, a su vez, en un sistema relacional en el que cada representación, cada objeto artístico, remite a una (o varias) representaciones previas. Dicho sistema relacional implica un proceso de significación en el que

todas las prácticas de la actividad humana se convierten en significantes al desarrollarse en un contexto social determinado, con lo que “lo importante no es tanto la comunicación o las estructuras de la comunicación, sino los *discursos implicados en el acto comunicativo*” (Carmona, 2010: 66, cursiva en el original). Es en este sentido, alineado con la perspectiva de la semiótica de la significación, que entendemos la realidad como *representamen*, siguiendo la teoría semiótica de Charles S. Peirce, y el conocimiento sobre la misma como un “proceso *inferencial*” (Colaizzi, 2007: 31, cursiva en el original). Desde esta perspectiva semiótica se aprecia que la idea de mimesis o imitación de la realidad sostenido desde posiciones burguesas se correspondía con un proyecto que recorría el siglo XIX para presentarse a comienzos del XX, y, gracias al medio cinematográfico, como verdad histórica, escamoteando en beneficio de unos intereses concretos su naturaleza de discurso e invisibilizando los códigos mediante los que se construía el relato. Se vuelve necesario, por lo tanto, “entender que un modo de representación nos remite a un modo de producción, a las premisas y a las implicaciones económico-sociales, políticas e ideológicas que ello conlleva” (*ib.*: 9).

Las convenciones culturales de cada momento trazan formas específicas de construcción de realidad. En este sentido, la irrupción de nuevas formas de ver posibilita la articulación de nuevos mecanismos discursivos que induzcan a construir formas alternativas de prácticas sociales y de construcción de subjetividades. Esta operación transitiva que lleva de la representación a la recepción implica una relación experiencial que no solamente alcanza a producir efectos de sentido, sino también pragmáticos. En este sentido, “en una sociedad marcada cada vez más por lo visual [o ya claramente dominada por un magma audiovisual que lo absorbe todo], es necesario entender el cine como acto, más que como hecho, texto o dispositivo”, es decir:

El hecho filmico entendido como acto cinematográfico incluiría así no sólo el texto producido por una estructura socio-económica y un mecanismo de producción cultural, sino también las lecturas que se hacen de él, las interpretaciones que trazan sus juegos y que lo animan, se apropian de él desde contextos específicos y desde experiencias múltiples y distintas (Colaizzi, 2007: 41).

Cada film debe entenderse, por tanto, como texto y como contexto, como un espacio de relaciones de significación y producción de sentido, y como tal, deberán analizarse. Desde que se da un proceso de selección, ordenación y conformación en un universo simbólico autónomo de la realidad hasta que un receptor realiza un proceso de lectura a partir de unos referentes culturales concretos, y de las convenciones que rigen el orden simbólico en un determinado momento histórico, nos movemos siempre en el terreno del lenguaje: una práctica semiótica que implica la producción de sentido en un marco referencial concreto y que se va actualizando con cada acto de lectura.

Es desde este enfoque, atento a la dimensión textual y experiencial, que hemos considerado coherente abordar el estudio de nuestro objeto de estudio por medio de los instrumentos metodológicos que ofrece el análisis filmico de raíz semiótico y textual. Como territorio textual, una película constituye una “materialidad” constituida por imágenes y sonidos, elementos estos que establecen relaciones entre ellos, adoptando formas que crean sentidos (Zunzunegui, 2007: 299). De lo que se trata, entonces, es de ver de qué manera las películas dicen lo que dicen, de averiguar el modo en que a través de las formas filmicas se lleva a cabo la significación en el cine. Se trata, en suma, de “aplicar el bisturí analítico a vastos corpus diacrónicos a fin de poner en pie una historia de las

formas filmicas que intente, a la vez, comprender la utilización de las mismas en su especificidad y complejidad histórica y cultural” (Castro de Paz, 2019: 9-10).

De acuerdo con esta argumentación, en nuestra aproximación al objeto de estudio nos mueve el interés de seguir profundizando en la relación entre el cine y la manera de ver el mundo, pues no solo constituye un instrumento privilegiado para comprender las distintas realidades que nos rodean, sino también las representaciones culturales que condicionan esas formas de ver. Por sus correspondencias a nivel social, cultural e histórico, cada película debe ser entendida en relación con el contexto histórico que refiere y en el que se inscribe su producción.

Las películas que constituyen nuestro objeto de estudio se caracterizan por presentar renovadas visiones de la Rumanía de los últimos años de la dictadura comunista y de las dos décadas posteriores a su caída, en las que el afianzamiento de las nuevas reglas democráticas se veía dificultado por la pervivencia de determinadas estructuras sociales y políticas, así como de toda una serie de prácticas corruptas, características del régimen anterior. En clara oposición al cine anterior, que comprende tanto el realismo socialista como el cine “metafórico” de los primeros años noventa, según la descripción ofrecida por Cristi Puiu y Cristian Mungiu (Scott, 2008a), la nueva generación de jóvenes rumanos que estudiamos recurre a estrategias formales realistas para recuperar el relato de la vida cotidiana, de las preocupaciones y los anhelos que afectan a la gente común, al tiempo que proponen una reflexión acerca de las condiciones socio-políticas vividas por el país durante dicho periodo: “there is an almost palpable impulse to tell the truth, to present choices, conflicts and accidents without exaggeration or omission. This is a form of realism, of course, but its motivation seems to be as much ethical as aesthetic, less a matter of verisimilitude than of honesty” (Scott, 2008a). Llegamos, así, a una de las cuestiones centrales que importan a esta investigación: la cuestión del realismo, que ha ocupando uno de los lugares centrales en el debate teórico sobre el cine. Nuestro punto de partida es asumir que el

cine no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación; en tanto discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite continua y necesariamente a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto al sujeto como a las representaciones (Colaizzi, 2007: 39-40).

En este sentido, el mayor o menor grado de realismo de una película no guarda relación con una mayor fidelidad de reproducción del material profilmico del que parte, sino con las estrategias discursivas puestas en marcha para proporcionar una experiencia al espectador que se ajuste lo mejor posible a las normas y reglas que responden a la idea de realidad en un contexto particular: “Desde un punto de vista poético, el realismo actúa sobre los códigos cinematográficos, sobre los filmicos y el sistema textual completo de la obra, caracterizándose como una modalidad en su uso, y, por tanto, como un tipo de especificidad del discurso científico” (Bettetini, 1982: 114). En relación con la especificidad del discurso cinematográfico, y tomando como punto de partida el mito de la caverna platónica, Santos Zunzunegui colige “un hecho fundamental: la realidad reproducida tiene un carácter artificial. La ilusión es creada por el dispositivo, no por su mayor o menor grado de imitación a la realidad” (1984: 76).

Asumiendo estas consideraciones, la reflexión en torno al realismo se vuelve todavía más necesaria en un mundo en el que han desaparecido los grandes sistemas referenciales y en el que la idea de pantalla global (Lipovetsky, Serroy, 2009) sugiere un entorno transformado en pantalla, en el que, hipotéticamente todo es visible: una saturación por exceso que deriva en una ceguera efectiva. En este aspecto, las redes sociales digitales constituyen el espacio idóneo para que el tejido social se vuelva virtual, el criterio sea sustituido por un algoritmo, el ciudadano se convierta en sujeto solo en término de consumo, y donde todos nos entreguemos con goce a cumplir por fin el viejo sueño de Estado: la pesadilla orwelliana del Gran Hermano. Así pues, en un mundo dominado por la imagen, por el espectáculo y el simulacro, y donde los grandes medios de comunicación están influidos por toda una serie de coordenadas económicas y políticas, se vuelve prácticamente imposible identificar la huella de la propia realidad; como si el mundo no fuese más que “una superposición de diferentes construcciones de la realidad, cuya auténtica existencia no se halla en lo empírico sino en el interior del propio cerebro, entendido como creador de universos exteriores y forjador de la propia consciencia” (Quintana, 2003: 281-282).

De esta manera, se llega a percibir que el mundo real solo existe como resultado de su filtración y codificación a través de los medios audiovisuales, como si la misma realidad ya no importara y fuera suplantada por una imagen especulativa: textos que reclaman otros textos, textos que engullen otros textos, palabras que no acuden al convocarlas, palabras que se vacían de significado por el (mal) uso. Esta virtualización o simulacro de la realidad se ve correspondida por una creciente búsqueda de efectos cada vez más espectaculares e impactantes de impresión de realidad(es). El ejemplo más claro, en el campo de lo *audiovisual*, es el de el cine de las grandes producciones. Un cine comercial influido por las técnicas televisivas y publicitarias (montaje frenético y ultrafragmentado, absoluta ubicuidad de la cámara, despedazamiento del espacio como motor de configuración espectacular...) (Company, Marzal, 1999) que recurre a las más avanzadas técnicas digitales para seducir al espectador con la promesa del “más difícil todavía”, una estrategia en la que es desplegado todo un arsenal de efectos especiales —que se constituyen en la justificación espectacular de la ficción dramática más allá de los más elementales recursos narrativos— como reclamo para un espectador ávido de nuevas sensaciones, siguiendo “la lógica de *lo cada vez más visible*, la satisfacción de ver ‘siempre más’” (Comolli, 2010: 14-16, cursiva en el original).

Dentro de esta dominante vertiente cinematográfica, “donde lo *escópico* —la *exhibición del efecto o golpe visual*, para goce del ojo del espectador— se ha constituido en principio regulador de la estructura del relato filmico” (Company, Marzal, 1999: 29, cursiva en el original), el penúltimo truco visual que se ha impuesto en los últimos años es el cine en 3D. Una atracción más, en consonancia con la *hipervisibilidad* que hemos apuntado, dentro de una oferta en la que tal vez deberíamos incluir a las que incluye el centro comercial en el que se suelen instalar las multisalas que lo programan, que se oferta a un espectador pasivo que acepta de buena gana el acuerdo tácito de encontrarse frente a unas imágenes que no pertenecen a la realidad. Mas bien, la cascada visual con efecto de *montaña rusa* a que este espectador es sometido va dirigido a sumirle en un estado hipnótico e inconsciente de cuya capacidad de evasión y entretenimiento dependerá el éxito de la película.

De otra parte, el cine que se inclina por ofrecer una mirada más directa al mundo real o de producción documental constituye la otra tendencia cinematográfica que prolifera en nuestros días, aquella que busca acercarse a los hechos reales a través de un cierto naturalismo visual. Este cine representaría la alternativa al escapismo que ofrece el cine

comercial, la opción elegida por un público que demanda un cine con capacidad para informar acerca de lo que ocurre en el mundo, que analice los temas más candentes, que ofrezca un testimonio social o histórico. Un cine de resultados muy dispares pero que ha logrado un considerable éxito comercial, como en el caso, en la década que estudiamos, de Michael Moore (*Bowling for Columbine*, 2002; *Fahrenheit 9/11*, 2004); *Capitalism: A love Story*, 2009), o en films como *Ser y tener* (*Être et avoir*; Nicolas Philibert, 2002), *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), *El abogado del terror* (*L'avocat de la terreur*; Barbet Schroeder, 2007), *Roman Polanski: Se busca* (*Roman Polanski: Wanted and Desired*, Marina Zenovich, 2008), *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010), *La noche que no acaba* (Isaki Lacuesta, 2010); y otras como *En construcción* (José Luís Guerín, 2001), que apuntan en la dirección de que las débiles fronteras entre documental y ficción parecen haberse difuminado del todo en los últimos años.

En este contexto, en el que las formas audiovisuales dominan el paisaje cotidiano, y tomando en cuenta la relevancia de canales comunicativos como YouTube e Instagram, el debate sobre la presencia o no de fragmentos de realidad en la ficción o de la verdad de lo real que encierra una obra adscrita al género documental parece estéril. Parece más acertado esperar que el cine nos revele las trampas que rodean nuestra relación con el mundo perceptible, los modos en que la realidad es representada, alterada o simulada. Las consecuencias de estos cambios parecen apuntar en la dirección de un cambio de perspectiva, un nuevo orden de cosas en el que la ficción es la que se origina en el interior del género documental. Ejemplo de lo que decimos son películas como *La clase* (*Entre les murs*, Laurent Cantet, 2008), un documento dramatizado protagonizado por los alumnos y el profesor de la clase de un colegio de Francia; *Vals con Bashir* (*Waltz with Bashir*, Ari Folman, 2008), un documental de animación (o al contrario); *Dong* (Jia Zang-ke, 2006), apunte documental de la película de ficción *Naturaleza muerta* (*Sanxia haoren*, 2006) o *Una cierta verdad* (Abel García Roure, 2008), donde Roure, ayudante de dirección de *En construcción*, pone en duda la existencia de una verdad absoluta, de una realidad científica, mensurable y verificable. De ahí que en ocasiones las palabras no resulten suficientes para explicarla y haya que recurrir a los símbolos, a las flechas y los paréntesis, a inventar idiomas nuevos. Es el caso de la propia *Naturaleza muerta*, un argumento ficcional narrado sobre el fondo de un mundo en ruinas (o en permanente cambio), en este caso las consecuencias de la implantación del capitalismo más voraz en China, en concreto la construcción de la presa de las Tres Gargantas, una construcción faraónica que ha obligado a desplazarse a millones de personas y que ha puesto en evidencia la confrontación de dos mundos, de dos modos de vida: lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad, las relaciones humanas y las directrices del capital; la metáfora de un mundo en permanente transformación, de la desaparición de determinados modos de vida; se trata de una metáfora que podría ser también la de un cine que ha muerto (Godard) para reinventarse de nuevo.

Es en este contexto europeo de desencanto y de demanda de un plus de realidad, generado por la coyuntura sociopolítica que hemos trazado, en el que vamos a entender la irrupción del joven cine rumano surgido con el nuevo siglo como un reflejo crítico en el que pensarse. Asumimos este punto de partida tomando en consideración el retrato que presentan estas películas, cuyos argumentos se sitúan en la última etapa de la era Ceausescu o en los inmediatos años posteriores: un escenario funesto en el que las sombras de un pasado reciente condicionan un presente que decepciona y que no tiene visos de mejorar, una situación generalizada de desconfianza hacia las instituciones, una corrupción

endémica mantenida por las nuevas jerarquías, la desprotección a la que se ve sometido el héroe anónimo o el descrédito hacia la versión oficial de los hechos.

Desde esta perspectiva, se vuelve fundamental precisar el modo en que estas películas lograron visibilizarse en gran parte del mundo, gracias, sobre todo, al papel que han jugado los festivales de cine europeos; así como el modo en que este fenómeno iba adquiriendo una entidad propia en el circuito comercial y en la prensa especializada que se dio a conocer como la “Nueva ola del cine rumano”.

Cuando el Festival de Cannes de 2005 concedió al film *La muerte del señor Lazarescu* (*Moartea domnului Lazarescu*, Cristi Puiu, 2005) el premio a la mejor película en la sección *Un Certain Regard* los focos de la crítica internacional se dirigieron hacia la industria cinematográfica de Rumanía, un país en el que la producción de películas estaba sumida en la decadencia desde que en 1989 una revolución ciudadana pusiera fin a la dictadura comunista. El cine de socialismo de estado (1948-1989) que rendía culto a la personalidad del dictador Nicolae Ceausescu había dejado paso, en la década de los 90, a un cine “miserabilista” que, liberado de la censura, se había llenado de escenas gratuitas de sexo, de violencia, de lenguaje grotesco y parábolas políticas que evidenciaban un vacío de identidad (Pop, 2014: 57). Al mismo tiempo, algunos autores se habían refugiado en un “realismo simbólico” que evitaba toda referencia a la realidad social en favor de lograr una belleza estética (*ib.*: 95). Este declive había hecho mella en el ámbito de la exhibición: de las 320 salas de cine del año 1989 se había pasado a las 85 del año 2005. De lo que se concluye que, en un país de alrededor de 22 millones de habitantes, el año en que se estrenó *Lazarescu* el acceso al cine en Rumanía estaba restringido a los grandes centros urbanos.

Dado que Rumanía carecía de infraestructura suficiente para producir, distribuir y exhibir su cine más allá de sus fronteras, el único canal viable era el circuito de festivales internacionales. *La muerte del señor Lazarescu* fue la primera película rumana en distribuirse a nivel internacional, y fue la encargada de abrir el camino a toda una serie de estrenos que darían empuje a esta nueva corriente cinematográfica. Una “nueva ola” que iba a acaparar galardones en los principales festivales de cine de todo el mundo en los siguientes años, pero que ya había dejado su impronta en los años precedentes en una categoría menor.

Un año antes de que su segundo largometraje se convirtiera en la película seminal de este creciente interés por el cine rumano, Cristi Puiu se había alzado con el Oso de Oro al mejor cortometraje con *Cigarettes and Coffe* (*Un cartus de Kent si un pachet de cafea*, 2004). Ese mismo año el corto *The Apartment* (*Apartmentul*, Constantin Popescu, 2004) lograría el mismo galardón en el Festival de Venecia, mientras que *Traffic* (*Trafic*, Catalin Mitulescu, 2004) consiguió la Palma de Oro al mejor cortometraje en el Festival de Cannes 2004, si bien la fecha inicial de esta renovación de la cinematografía rumana hay que situarla en 2001, año de producción de *Bienes y dinero* (*Marfa si banii*), primer largometraje de Puiu.

La Cámara d’Or de Cannes a *12:08 al este de Bucarest* (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006) y la Palma de Oro en el mismo festival en 2007, acompañada del reconocimiento internacional de *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 Luni, 3 saptamani si 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007), ratificaron el atractivo que esta joven generación de cineastas rumanos suscitaba tanto en la crítica especializada como en los festivales internacionales. Sin embargo, los directores aludidos no se reconocían en una etiqueta que los englobaba en una práctica común. Para Cristian Mungiu, todo se reduce a “una etiqueta. No hay un plan ni un manifiesto, solo una serie de directores de edad similar que nos expresamos a la vez y que reaccionamos contra el tipo de cine que se hacía en Rumanía a finales de los 80 y principios de los 90. Nada más” (Salvà, 2010). Cristi Puiu lo expresa de forma similar:

[...] jamás ha existido una “ola rumana” ni nada parecido porque no hay ningún manifiesto ni somos cineastas que tengamos cosas en común. Muchos productores y periodistas internacionales, sin embargo, piensan que sí, de modo que ha existido una presión muy grande para que hagamos películas al ‘estilo rumano’, con cámara en mano, etc. (Sardá, 2012).

Así pues, el interés por este “movimiento” ha circulado paralelo a su cuestionamiento como tal. Eulàlia Iglesias se sumaba a esta cuestión introduciendo en el debate el papel que juegan los festivales de cine: “¿Existe una explosión del cine rumano? ¿O se trata de una de estas modas que se dan en los festivales, aficionados a encumbrar periódicamente alguna cinematografía hasta entonces ignota?” (Iglesias, 2008: 25). En el *New York Times* se lanzaba una pregunta similar: “Is there or is there not a Romanian new wave?” (Scott, 2008). Una cuestión que se repite en los análisis científicos sobre este tema: “Is it or is it not a “New Wave?” (Pop, 2010: 20). Todos estos interrogantes sitúan el foco de atención en la confluencia, o falta de ella, de unos rasgos formales y argumentales comunes a todas estas películas, así como en dilucidar si los cineastas incluidos en este movimiento comparten unas motivaciones artísticas y unas preocupaciones sociales afines. Existe una coincidencia general en los estudios realizados al respecto –baste señalar los dos más extensos y representativos (Pop, 2014; Nasta, 2013)– en destacar una serie de conceptos que se repiten: realismo, naturalismo, ausencia de música extradiegética, sobriedad interpretativa, humor negro, teatro del absurdo, planos secuencia largos, neorrealismo, los nuevos cines de los años 60, ruptura formal, cámara al hombro, etc. Por su parte, el crítico de cine Andrei Gorzo considera relevante “una intención tremenda y especial por buscar la verdad”, de modo que estaríamos ante un cine que, aunque parte de “una problemática profundamente local, a través de la pasión por la búsqueda de la verdad, llegan a algo universal”. Gorzo no duda en señalar los referentes de este cine en “el neorrealismo italiano de posguerra, el *Cinéma vérité* que intentaron los directores de la *Nouvelle vague*, así como con los cineastas norteamericanos de los 60-70”. Un cine, por tanto, en el que las fronteras entre la ficción y el documental quedarían desdibujadas. Gorzo habla de “películas de ficción que cultivan el documental” y de una “preocupación común por no manipular al espectador” (Istanbul, Martínez, 2008).

A su vez, la consideración de “nuevo cine” que recibe esta eclosión cinematográfica guarda relación con los movimientos artísticos conocidos como los Nuevos cines, que surgieron a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta como reacción a una experiencia social traumática o a un estado de cosas que se pretendía cambiar. Este fenómeno, que alcanzó una dimensión mundial, supuso una amplia y heterogénea galaxia de nuevas propuestas fílmicas como portadoras de imágenes, formas de hacer, modelos industriales y códigos lingüísticos que abrieron la puerta a la modernidad en la Historia del Cine. Es decir, nuevas técnicas y nuevas formas estéticas, nuevas maneras de relacionarse con la realidad, nuevas miradas sobre las respectivas sociedades en las que nacen, nuevas generaciones de creadores y profesionales, nuevos discursos y nuevos conceptos cimentan la irrupción de una clara conciencia reflexiva sobre el hecho cinematográfico y sobre la propia práctica del cine. Estos “nuevos cines” se dieron en España, Brasil, Argentina, Gran Bretaña, Polonia, República Checa o Hungría. Las circunstancias históricas, el dilatado régimen dictatorial de Nicolae Ceausescu y la difícil situación económica que siguió a su caída, han determinado que la eclosión de esta nueva cinematografía haya coincidido con la incorporación de Rumanía a la Comunidad Económica Europea.

Por otro lado, resulta complicado establecer un arco temporal que delimite la evolución de este movimiento cinematográfico, sobre todo teniendo en cuenta el difícil consenso que se logra en lo relativo a esta cuestión, y que la producción de películas no se da de acuerdo a un objetivo programático común. Sin embargo, teniendo en cuenta que el primer exponente surgió el año 2001, que el éxito internacional de *La muerte del señor Lazarescu* data de 2005, y que este nuevo cine parece consolidarse en 2008, tras el estreno de *4 meses, 3 semanas y 2 días*, consideramos que establecer un periodo de 2001 a 2010 nos da el margen suficiente para estudiar el núcleo básico de este cine, antes de que comiencen a afianzarse las poéticas individuales o evolucionen hacia otras formas cinematográficas. Con todo, el interés y el reconocimiento internacional que recibe el cine procedente de Rumanía no ha decaído, como lo demuestran películas como *Madre e hijo* (*Pozitia copilului*, Calin Peter Netzer, 2013), *Sieranevada* (Cristi Puiu, 2016) o *Touch Me Not* (Adina Pintilie, 2018)¹.

A raíz de lo expuesto anteriormente se abren múltiples interrogantes: ¿En qué términos se puede hablar de la “Nueva ola del cine rumano”? ¿Qué condicionantes estéticos implicarían la inclusión en dicha categoría? ¿Qué propuestas cinematográficas se incluirían en dicho corpus? ¿Cuáles serían sus referentes y qué similitudes y diferencias guardaría con ellos? ¿Cómo puede la puesta en escena de un film inscribir en la pantalla una voluntad de crítica social o un gesto político? ¿En qué medida el ánimo renovador de estos realizadores se traduce en una alternativa a las fórmulas cinematográficas tradicionales? ¿Su repercusión y reconocimiento a nivel europeo se corresponde con una necesidad del viejo continente de volver la vista atrás, de situar en primer plano al ciudadano común, sus odiseas cotidianas, de recuperar, con tiempo, unos valores compartidos?

Todas estas cuestiones hacen del Nuevo cine rumano un interesante objeto de estudio que, sin embargo, no cuenta todavía en España con una investigación en profundidad. En referencia a la manera rosselliniana de mostrar, Víctor Erice precisaba que de “la realidad se desprende un sentido que estaba latente, pero escondido”². En este sentido, cabe reivindicar este cine ya que corren tiempos en los que la simulación, la profusión de simulacros, vuelven inaccesible la realidad sino es a través de las propias simulaciones.

Situándonos en este horizonte teórico y contextual, la presente investigación se estructura en siete capítulos, donde los dos primeros constituyen el marco teórico, metodológico y epistemológico de la tesis; en el tercer capítulo, además de desarrollar un recorrido por la historia de Rumanía desde los años 40 del siglo pasado, reflexionamos acerca del concepto “nueva ola” aplicado a un grupo de películas rumanas de los años 60 y a nuestro objeto de estudio; además, analizamos el papel que juegan los festivales de cine y estudiamos conceptos como “cine europeo” y “cine transnacional”; los capítulos 4, 5 y 6 están dedicados al análisis filmico de las películas tratadas en nuestra investigación y el séptimo comprende las conclusiones finales.

En el segundo capítulo desarrollaremos un recorrido histórico a través de los modos de representación y las corrientes cinematográficas que han marcado la evolución del

1. A propósito de esta última película, que se alzó con el Oso de Oro en el Festival de Berlín, se puede consultar el siguiente artículo: Belmonte Arocha, Jorge y Guillamón Carrasco, Silvia (2020). “Sexualidad, política del cuerpo y función socioeducativa en *Touch Me Not* (Adina Pintilie, 2018)”. *Fotocinema* n° 21, 373-401.

2. Entrevista a Víctor Erice realizada por José Luis Guarner, grabada en Madrid el 23 de julio de 1992 y recogida en el *press book* de *El sol del membrillo*. Publicada también en Guarner, José Luis: “Conversaciones con Víctor Erice” en *Filmcrítica*, 429, noviembre, 1992.

medio; sobre todo, aquellas que más importan a esta investigación, como el Modo de Representación Primitivo (MRP), el Modo de Representación Institucional (MRI), el constructivismo ruso, el neorrealismo y los nuevos cines de los años cincuenta y sesenta. Este estudio nos ayudará a identificar las estrategias narrativas y expresivas que han marcado cada uno de estos modelos, y que están necesariamente enmarcadas en unas condiciones de producción y en un marco histórico determinados. Emprendemos este recorrido sosteniendo la idea de que el debate de las ideas se articula a través de la reinención de las formas; y que son estas, en última instancia, las que articulan la significación de un texto fílmico. Por lo tanto, este apartado se constituye como un recorrido a través de las formas cinematográficas que, bien sea por analogía o por oposición, dieron lugar a la renovación, dentro de la modernidad cinematográfica, que se dio a conocer como los “nuevos cines” y que constituye uno de los referentes principales de nuestro objeto de estudio.

La segunda parte de este segundo capítulo comprende nuestra reflexión teórica en relación a los conceptos sobre los que se asienta el análisis que desarrollamos a continuación. Por sus cualidades fotográficas, el cine tiene una mayor capacidad para reproducir de forma análoga la realidad que recrea en la pantalla. Esta cualidad perceptiva se ve reforzada por la impresión de movimiento y por la utilización de elementos sonoros, lo que da como resultado la organización de las imágenes en un tiempo que queda *embalsamado* por la filmación. Alrededor de las cualidades específicas del cine para reproducir la realidad se desarrolló un debate teórico que agrupa, por un lado, a las teorías formalistas o constructivistas; y por otro, a las teorías consideradas realistas. Dentro de este último grupo, estudiamos las reflexiones de André Bazin, desde las que defendía la cualidad esencial del cine para reproducir y registrar la realidad y sus fenómenos.

A continuación, estableceremos las bases teóricas de uno de los conceptos que va a constituir uno de los ejes esenciales en nuestro estudio: la cuestión del dispositivo. La noción de dispositivo está asociada a la idea de artificio, de aparato organizativo dispuesto a la consecución de un fin. Si acudimos al diccionario de la RAE, nos encontramos con las siguientes acepciones: “Mecanismo o artificio para producir una acción prevista” y “organización para acometer una acción”. En el campo de la filosofía, Michel Foucault entiende el dispositivo como una red dinámica de elementos heterogéneos que incluye los discursos, las edificaciones, las reglamentaciones institucionales, los enunciados científicos, filosóficos y morales; tanto las que son verbalizadas como las que no (Foucault, 1991: 129). Desde este prisma, que el filósofo desarrolla, sobre todo, en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (2002) e *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber* (1998), el dispositivo se constituye en un entramado que incluiría todos aquellos aspectos sociales capaces de cumplir una función que organice, controle, oriente o module el modo en que los individuos se piensan a sí mismos en relación al entorno que les rodea.

Para la teoría cinematográfica, la noción de dispositivo refiere los mecanismos perceptivos y de identificación que se dan entre el espectador y la película, así como el modo en que se inscribe el espectador en la ficción, los mecanismos que lo envuelven y las implicaciones ideológicas de dicha experiencia espectral. El origen de esta reflexión teórica se sitúa en el número 23 de la revista francesa *Communications*, centrada en el enfoque psicoanalítico del cine y publicada en 1975, en el que se incluyeron los siguientes trabajos: “*Le significant imaginaire* y *Le film de fiction et son spectateur*”, de Christian Metz; y “*Le dispositif: approche métapsychologique de l’impression de réalité*”, de Jean-Louis Baudry. La inscripción del espectador en la representación recorre la historia de las artes figurativas en Occidente hasta alcanzar la perspectiva renacentista, que Burch (2008) sitúa

en relación al MRI³. Centrando el debate en las implicaciones ideológicas que los medios productivos y técnicos tienen en la configuración de un tipo específico de representación cinematográfica, cuestión que hemos situado al inicio de nuestra reflexión, Metz y Baudry teorizan acerca del modo en que el dispositivo propio del cine y los efectos de sentido que se producen a partir de las articulaciones formales que lo sostienen

confluyen para asignar al sujeto cinematográfico un lugar en el film, vía la multiplicación de efectos de real, que desembocan en la mayoría de los casos –esa es la fuerza y la limitación, a la vez, del cine clásico– en la producción permanente de efecto de sentido, que se concretaba en el reforzamiento de la impresión de realidad (Zunzunegui, 1984: 80).

Completamos estos recorridos teóricos con el estudio de los conceptos de verosimilitud, impresión de realidad, efecto de verdad y referente, recurriendo para ello a las teorías de Jean Mitry, Christian Metz y Roland Barthes. Estas cuestiones teóricas se sitúan en el debate acerca de cómo dar cuenta de la realidad inmediata, de pensar los modos en que el mundo real es representado a través de las ficciones.

El tercer capítulo comenzará con una contextualización histórica de los acontecimientos que llevaron a Nicolae Ceausescu al poder en 1967, siguiendo con los principales acontecimientos que marcaron su mandato, que concluyó de manera trágica en diciembre de 1989, para terminar con un repaso de las primeras décadas del nuevo régimen, marcadas por las políticas continuistas, los sucesivos cambios de gobierno, los graves casos de corrupción y la entrada del país en la Unión Europea. Como ya hemos sugerido anteriormente, en el análisis de nuestro objeto de estudio importa “la manera en que una película afronta su inserción en una tradición cultural –en el preciso ámbito del momento histórico concreto– y la declina (aunque sea para negarla)”, con el fin de llegar a perfilar “la forma en que las películas singulares inscriben, en su particular manera de ser e interpelar al espectador, los datos tanto de su propia historia como de la historia en general” (Zunzunegui, 2005: 32-33). En nuestro caso, las películas del joven cine rumano surgen a comienzos del nuevo siglo, una circunstancia nada desdeñable desde la que dilucidar el modo en que estas películas, cuya repercusión se gestó en Europa hasta alcanzar un ámbito internacional, se presentan como un instrumento privilegiado para radiografiar el estado de la Europa del siglo XXI. Por sus particularidades históricas, como una larga dictadura y una revolución popular que impulsó un cambio de régimen, estas películas se constituyen en la expresión cinematográfica de unas convulsiones políticas, sociales y culturales que, en Europa, y en otras partes del mundo, se sucedieron a mitad del siglo XX. Al igual que ocurrió entonces, este nuevo cine recurre a formas realistas para plasmar su visión de aquella realidad que había sido relegada de las corrientes dominantes; una conciencia, y un compromiso ético, ligados a la memoria de la gente común, cuya índole nacional refiere la respuesta artística e ideológica a las transformaciones políticas que se suceden en un país.

3. A diferencia de la representación medieval, que era plana y en la que el espectador debía orientarse a través de una ordenación de símbolos divinos, la representación renacentista situaba al observador en el centro de una perspectiva en profundidad y en un entorno habitable de acuerdo con una lógica que se pretendía desimbolizada. Trasladada al cinematógrafo, esta experiencia de inmersión individual se oponía a la experiencia colectiva y descuidada del cine de los orígenes.

Desde nuestro punto de vista, tanto su inscripción nacional como la aplicación del término “nueva ola” a nuestro objeto de estudio necesitan pensarse en el contexto de un mundo globalizado, en el que los festivales de cine y los mecanismos de financiación europeos, tanto públicos como privados, influyen en las tendencias cinematográficas que ocupan el primer plano de la actualidad, y en el que términos como “cine europeo” y “cine transnacional” constituyen nodos teóricos desde los que cartografiar y comprender los flujos de ideas que atraviesan las propuestas cinematográficas a nivel mundial.

En los siguientes capítulos, del 4 al 6, se desarrolla el análisis textual de las películas que comprenden nuestra investigación, y da comienzo en el capítulo 4 con el trabajo de Crisi Puiu, cuyo primer largometraje, *Bienes y dinero* (2001), se sitúa en el origen de lo que se daría a conocer como la “Nueva ola del cine rumano”, y que tuvo su primer gran éxito internacional con *La muerte del señor Lazarescu* (2005), a la que dedicamos un extenso análisis fílmico. Conscientes de que estas nuevas olas están atravesadas por múltiples contradicciones, y comprenden un conjunto de singularidades y propuestas variadas, trazamos otras vertientes formales a partir de la obra de Tudor Giurgiu, cuya primera producción se presentó también el año 2001, *Popcorn Story*. Cerraremos este capítulo con el análisis de la película que Puiu realizó en 2010, *Aurora*.

El capítulo 5 está centrado en las producciones de Cristian Mungiu, y donde realizamos un amplio análisis de la película que se recibió mundialmente como la confirmación de la eclosión de una nueva cinematografía, *4 meses, 3 semanas y 2 días* (2007). El análisis de dos de sus primeras películas nos servirá para romper con las visiones teleológicas que consideran que se da una evolución lógica y coherente que lleva a la consecución de esta nueva ola. Como ejemplo de las idiosincrasias particulares que destacan dentro de este grupo de jóvenes realizadores, elaboraremos un estudio de la corta filmografía de Cristian Nemescu, caracterizada por el eclecticismo y la heterogeneidad.

En el capítulo 6 nos centramos en el tercer realizador al que dedicamos un estudio más extenso, Corneliu Porumboiu, sobre todo a su película *Policía, adjetivo* (2009), en la que el lenguaje adquiere un especial protagonismo. Partiendo del análisis de sus primeras películas, trazaremos un estudio acerca de cómo la cuestión del viaje, que se amplía a la problemática de la emigración, así como las reflexiones en torno a la Revolución de 1989, ocupan una parte importante de las preocupaciones de esta generación de realizadores, ampliando el espectro con nombres como Marian Crisan, Radu Muntean y Catalin Mitulescu.

La tesis concluye con el capítulo 7, donde recogemos las conclusiones fruto del análisis textual realizado en los capítulos precedentes. En este proceso analítico aplicaremos los esquemas metodológicos antes descritos, así como el marco conceptual que hemos trazado, en el que la noción de dispositivo y las cuestiones relativas a la espinosa problemática del realismo ocuparán una parte relevante. Todo ello nos permitirá explorar los modos en que una nueva cinematografía se inscribe en el circuito internacional del cine, así como examinar y especificar los rasgos comunes y las divergencias que se dan en este grupo de películas. Por último, pero no menos importante, el análisis textual nos ofrecerá la posibilidad de establecer un estudio de las formas fílmicas que proponen estas obras, así como comprender las relaciones dialécticas que establecen con el fondo histórico y cultural sobre el cual se proyectan. De igual forma, prestaremos una especial atención al modelo de sujeto espectral que construyen dichas formas cinematográficas.

1.2 OBJETIVOS E HIPÓTESIS

El objetivo principal que guía la investigación es identificar las singularidades estéticas y de significación, es decir, los elementos significantes que vehiculan las obras cinematográficas desarrolladas por una generación de jóvenes rumanos durante la primera década del siglo XXI, y que, a tenor de su importante repercusión internacional, se dio a conocer como la “nueva ola del cine rumano”. En concreto, nos referimos a ejes temáticos, de condiciones de producción, a ejes político-ideológicos, estilísticos y de recepción, tanto a nivel local como global, pero, sobre todo, a cuestiones formales que atañen a la puesta en escena, la planificación, el montaje y la correlación entre elementos sonoros y visuales.

Como veremos con más detalle cuando revisemos las características y el papel histórico de los nuevos cines surgidos en las décadas de los años cincuenta y sesenta (capítulo 3), estas cinematografías de carácter nacional están atravesadas por múltiples contradicciones, que se articulan con todos los trazos que posibilitan su mayor o menor cohesión como movimiento. Nos referimos a las múltiples individualidades que se dan dentro del grupo en cuestión; a los diferentes orígenes que impulsaron su creación, así como la formación previa de sus conformantes; a su relación con el pasado reciente, también con las cinematografías nacionales que les precedieron; al desarrollo de planteamientos teóricos paralelos a los textos cinematográficos o al grado de renovación formal, en términos de lenguaje cinematográfico, que presenta cada una de las propuestas.

Tomando en consideración estas cuestiones, estamos en condiciones de formular nuestra pregunta de investigación principal, que está unida necesariamente a la hipótesis de partida: ¿Cuáles son las señas de identidad, en el plano político, narrativo y estético, que distinguen a este conjunto de producciones? Consideramos que se dan un conjunto de rasgos estilísticos y narratológicos compartidos, si bien es posible distinguir idiosincrasias particulares de cada uno de los realizadores, que se van a ver acentuadas con la progresión de sus producciones cinematográficas. Estos trazos comunes están relacionados con unas determinadas condiciones político-sociales, así como con una airada reacción

al pasado histórico de su país y a los modos en los que se estaba dando la transición de la dictadura al nuevo régimen democrático que se abría al marco común europeo. Entendemos, asimismo, que este movimiento cinematográfico se da a partir de unas coordenadas referenciales que se sitúan principalmente en los nuevos cines antes citados, que tienen en el neorrealismo italiano el principal punto de partida, y que en el caso de Rumanía se trata de una producción exigua en la que destaca una obra fundamental, como es *La reconstrucción (Reconstituirea)*, Lucian Pintilie, 1968). Si bien pensamos que también deben tomarse en consideración otras producciones europeas y transnacionales coetáneas al surgimiento y desarrollo de nuestro objeto de estudio, las cuales habían destacado por ofrecer renovadas estrategias cinematográficas de corte realista.

Partimos del supuesto que la vocación realista de las películas que componen el corpus que estudiamos implica una reacción política que se ofrece como alternativa a los discursos dominantes y a los procedimientos de virtualización y simulación de la realidad. Desde esta perspectiva, que comprende una actitud respecto a la comprensión del mundo y las formas que se nos ofrecen para pensarlo, se vuelve muy interesante el análisis de estas películas por cuanto se erigen en una privilegiada mediación a través de las cuales dilucidar las tensiones que se dan entre el texto y el contexto en el que operan una producción de sentido. Estas producciones no solamente surgen en un periodo de crisis europeo y mundial, sino que operan una circunstancia de “crisis” de realidad (tal como refleja el título de este trabajo de investigación), en las acepciones de “cambio de apreciación”, “intensificación de los síntomas” y “examen y juicio” que incluye el término.

Para dar respuesta a estos interrogantes iniciales, planteamos una serie de objetivos fundamentales de la investigación, que serán desarrollados tanto en el conjunto de la tesis como en el planteamiento de los apartados específicos en los que se estudian los ejes teóricos de la misma:

1. Contribuir al estudio de una cinematografía que, enmarcada histórica y geográficamente en las décadas que siguieron a más de cuarenta años de periodo comunista y, por tanto, en el ámbito europeo de cambio de siglo, supone una actualización de los nuevos cines surgidos en los años cincuenta y sesenta. Desde esta perspectiva, su repercusión internacional se manifiesta como un diagnóstico a través del cual observar la Europa del siglo XXI.

2. Contextualizar su emergencia en el proceso histórico vivido por Rumanía en las últimas décadas del siglo XX y la primera del siglo XXI. De igual manera, enmarcar este trayecto histórico en la Europa de las décadas recientes, para rastrear las tensiones, los conflictos y las transformaciones que se han vivido los últimos años, en relación con esta nueva corriente de realismo cinematográfico.

3. Enmarcar esta corriente cinematográfica en el devenir histórico de un concepto tan espinoso como es el “realismo”, tomando en consideración una serie de estudios y de prácticas que del mismo han influido en la evolución del cine.

4. Detallar los referentes que se situarían en la herencia recibida por este movimiento, prestando especial atención a los nuevos cines de mitad del siglo pasado y al neorrealismo italiano, sin olvidar cierta corriente del cine europeo ligado al cambio de siglo desde perspectivas realistas. Asimismo, analizar otras particularidades de esta cinematografía, como la influencia del teatro del absurdo y su función como mediador de una política de memoria y de reparación del trauma.

5. Establecer un corpus filmico a partir del cual estudiar y determinar las particularidades que dan sentido a este nuevo cine.

6. Desarrollar un exhaustivo análisis filmico de tres de las más destacadas obras que se enmarcan en este joven cine, las cuales consideramos ejemplares de la estrategia discursiva y del dispositivo cinematográfico que forman parte del cine que analizamos, atendiendo a la trayectoria de los respectivos realizadores: Cristi Puiu, Cristian Mungiu y Corneliu Porumboiu.

1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN E INTERÉS CIENTÍFICO

Los estudios centrados en el cine rumano contemporáneo han estado ausentes de las publicaciones académicas y especializadas prácticamente hasta 2009. Las producciones cinematográficas estrenadas en los años sesenta y principios de los setenta fueron recogidas en dos estudios comparativos del cine de los Balcanes: *Cinema Beyond the Danube: The Camera and Politics* (1974) y *Balkan Cinema: Evolution After the Revolution* (1979). Ambos estudios se centran en singularizar el contenido de las obras, y en cómo este ha ido evolucionando, según cada cinematografía nacional, por lo que, al ignorar los aspectos formales de cada obra y los posibles rasgos estilísticos que comparten, las conclusiones a las que llegan no dejan de ser parciales y “paradójicas”, pues se aplican en demostrar que todas estas producciones van encaminadas a demostrar el inevitable “triumph of the socialist state over the lawbreaker” (Stojanova, Duma, 2007). Sin embargo, ninguna de las dos mayores antologías sobre el cine de Europa del Este publicadas en los años ochenta incluye algunas referencias al cine rumano: *Politics, Art and commitment in the East European Cinema* (1983) y *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe* (1989). Christina Stojanova (2007) señala dos razones que justifiquen esta ausencia. De una parte, el férreo control que el régimen de Ceausescu había aplicado en los últimos años, y que había aislado al país del resto del mundo; de otra, la falta de estudios autóctonos que ofrecieran una perspectiva propia del cine que se estaba haciendo en el país. Esta llegaría una vez comenzado el siglo XXI.

A partir de 2001 el cine rumano fue adquiriendo una visibilidad y un reconocimiento insólito para una cinematografía que producía unas pocas películas al año. Tras la sorpresa inicial, cada nueva obra de Puiu, Mungiu, Porumboiu o Muntean parecía confirmar la idea de un nuevo paradigma estético estaba tomando cuerpo en forma de cine nacional. Los críticos de cine fueron los primeros en debatir y aportar argumentos suficientes para consolidar la idea de que se trataba de una “nueva ola cinematográfica”. De ahí que consideremos conveniente prestar atención a algunos de los artículos más relevantes que se publicaron en periódicos y revistas al respecto, pues son la prueba evidente de que, al asumir como planteamiento inicial la etiqueta “Nueva ola del cine rumano”, se están

dando por sentado una serie de conceptos que requieren una explicación teórica y analítica. Más que nada, teniendo en cuenta la limitada producción académica que el fenómeno ha suscitado, el cual, sin embargo, ha ocupado, y sigue ocupando, páginas y páginas en las más renombradas revistas de cine especializadas, como *Film Comment*, *Positif*, *Sight and Sound*, *Cahiers du Cinéma* o *Caimán cuadernos de cine*.

Los comentarios que acompañan a la relación de libros, artículos, capítulos de libro y tesis doctorales que sigue a continuación, no se propone como un criterio para valorar la calidad o relevancia de los mismos, sino que parten de la relación entre la propuesta metodológica y de análisis que proponemos en nuestro trabajo y las diferentes investigaciones que consideramos, las cuales constituyen una aportación fundamental al objeto de estudio.

Dentro de la literatura publicada en rumano, y de la cual no se encuentra disponible una traducción a otro idioma, destacamos “*Nou val*” in cinematografia românesc (2006), una serie de entrevistas a los realizadores de la nueva generación realizada por el crítico de cine Mihai Fulger, dentro de la que sería la primera obra que se refería al fenómeno como “nueva ola”. Paradójicamente, ahí están las comillas para sugerirlo, ninguno de los realizadores entrevistados, entre los que se encuentran los que centran nuestro trabajo, reconoce formar parte de ningún movimiento común, siquiera compartir un proyecto artístico compartido. Sí reconocen, en cambio, la destacable influencia del cine de Lucian Pintilie. En *4 decenii, 3 ani i 2 luni cu filmul românesc* (2009), Alex Leo Serban recoge una serie de textos críticos sobre cine rumano, desde los años ochenta hasta la edición de Cannes de 2008. Según se recoge en los créditos, se trata de un “libro de actitudes más que de certezas”. La muestra se completa con *Noul cinema românesc, de la tovarul Ceausescu la domnul Lazarescu* (2011), en el que Cristina Corciovescu y Magda Mihilescu hacen un recorrido histórico por el cine rumano desde la era Ceausescu hasta la película de Puiu; y *Politicile filmului: contribuii la interpretarea cinemaului românesc contemporan* (2014), una compilación de artículos dirigida por Andrei Gorzo y Andrei Istrate.

En uno de los artículos más citados por los estudiosos de la Nueva ola del cine rumano (Scott, 2008), el periodista del *New York Times* A. O. Scott hacía balance de un fenómeno cinematográfico que había acaparado la atención en los principales escaparates mundiales del cine en los últimos tres años, en especial en el Festival de Cannes, y que resumía en el siguiente enunciado: “Have you seen the romanian movie?”. Scott sitúa el comienzo de este interés por una cinematografía que, hasta ese momento, se había mantenido en un lugar muy marginal en la proyección en ese mismo certamen de *La muerte del señor Lazarescu* en 2005, y que alcanzaría una repercusión y un reconocimiento internacional dos años después cuando *4 meses, 3 semanas y 2 días* se alzara con la Palma de Oro en Cannes.

Este artículo está fechado en enero de 2008, a pocos días del estreno de la película de Mungiu en Nueva York, y después de que *4 meses* hubiera cosechado un extenso palmarés en festivales de todo el mundo. De ahí que Scott se haga eco de algo que se escuchaba cada vez con más fuerza: “the Romanian new wave has arrived”. A continuación, lanza una pregunta que será recogida después por gran parte de los estudiosos interesados en esta joven cinematografía: “Is there or is there not?”. Toma este interrogante del título original de *12:08 al este de Bucarest* (Porumboiu, 2006), la cual cuestiona la existencia de una revolución en la ciudad natal del realizador en los días previos a la caída de Ceausescu, para poner en discusión si hay o no hay una Nueva ola rumana. Este extenso artículo recoge ya algunas de las constantes que irán adheridas al común denominador que

comprende esta serie de películas: naturalismo, realismo, falta de cierre, cuestionamiento de la autoridad, honestidad creativa, el relato de los traumas del pasado y las confusiones del presente, o el bajo coste de las producciones.

La cuestión planteada por Scott es retomada por Doru Pop (2010), profesor de Cinema and Media Studies de la Universidad de Cluj-Napoca y uno de los académicos que más ha escrito sobre el tema, para tratar de articular una gramática del *New Romanian Cinema*. Pop sitúa este debate en el marco de la crítica de su país durante casi una década y pone en duda el concepto de “nueva ola”, que identifica como una reminiscencia de la *Nouvelle Vague*, y prefiere hablar de una “nueva ola nueva”, reconociendo el trabajo que desarrollaron en los años sesenta los realizadores Lucian Pintilie, Liviu Ciulei y Mircea Daneliuc, aunque de manera dispersa y con escasa repercusión internacional. En esta “vieja ola” reconoce “a guideline for the ‘new’ generations, as well as sources for theoretical controversy” (*ib.*: 20-21).

También recoge el estudio de uno de los críticos de cine rumano más prestigiosos, Alex Leo Serban (2009), quien observa que esta nueva generación de cineastas rumanos no cuenta con antecedentes teóricos previos, aunque, como ocurría con la *Nouvelle Vague*, está alentada por una revuelta similar contra los modelos del cine anterior. Desde estos supuestos, Pop se apresta a precisar una serie de elementos que identifiquen una gramática compartida, como la centralidad que ocupan los espacios cotidianos del proletariado, una narrativa opuesta al modelo clásico y al cine de acción contemporáneo, la vulneración de la “cuarta pared” o la dimensión humana de los personajes.

En otro artículo publicado también en 2010, Pop aborda el estudio de esta nueva ola desde una perspectiva psicoanalítica, partiendo de conceptos como trauma, identificación, fetichismo o complejo edípico, bajo el título “Psychoanalytical Keys to Understanding the Romanian New Wave”.

En 2014, Pop investiga la existencia de un posible sub-género centrado en la comedia en el artículo “What’s Eating the Romanian ‘New Wave’?”. En un artículo posterior (2015), Pop indaga en los mecanismos de autorrepresentación que distinguen a esta cinematografía nacional desde un enfoque interpretativo comparativo, con el título “An Analysis of Romanian’s Self-Image in Contemporary Cinematographic Representations”. Sus investigaciones se reunieron en la monografía que publicó en 2014 con el título *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. Partiendo de un análisis comparativo, Pop enmarca el trabajo de estos jóvenes directores en una corriente que atraviesa el cine europeo, para después señalar temas, motivos y narrativas comunes a todos ellos. El libro se divide en ocho capítulos: En el primero enmarca este cine en el papel de los festivales, en la reacción de los críticos, en su relación con el cine rumano precedente y en las implicaciones del término “nueva ola”; en el segundo se centra en identificar los rasgos estéticos que lo definen, en relación con los conceptos de realismo, naturalismo y minimalismo, y tomando en consideración la influencia del neorrealismo y de la técnica documental; el tercero está centrado en la figura del antihéroe en el marco de “historias de la marginalidad”, el cuarto desarrolla una metodología psicoanalítica desde la que abordar el tema; en el quinto plantea otro tipo de acercamiento teórico: “la interpretación semiológica e iconográfica”; el sexto está dedicado a la influencia que el humor negro y el teatro del absurdo tienen en este cine; en el séptimo recoge el primer estudio sobre la representación de la mujer en este cine; y cierra con “el espectador ausente”, en referencia a la escasa visibilidad que estas películas tienen en Rumanía.

De todos los textos sobre cine rumano que sirven de apoyo a este trabajo, el de Pop es el que nos resulta más interesante y el que más nos ha aportado. En especial, el primer

apartado, en el que, además de reflexionar acerca de la pertinencia del término “nueva ola”, por las implicaciones que tiene con los nuevos cines europeos de los años sesenta y con el rumano en especial⁴, inserta este cine en la tradición del “cine europeo”, una categoría cultural que recoge la tradición del “cine de autor”, y que se ve refrendada por el papel de los festivales de cine europeos y por las ayudas institucionales que lo hacen posible. Si bien el análisis semiótico que desarrolla aporta perspectivas nuevas que enriquecen la lectura de las películas, centrado en motivos iconográficos relacionados con la comida y con la religión, le llevan a una conclusión que cuando menos resulta problemática: “‘Reality’ is not built upon cinematographic techniques, but on narratives” (Pop, 2014: 137). ¿A qué se refiere Pop cuando habla de “realidad”? El ejemplo en el cual se inserta esta afirmación nos ayudará a comprenderlo. Pop toma el cortometraje *Cigarettes and Coffe* (Cristi Puiu, 2004) como el “mejor ejemplo” de que la comida constituye una herramienta fundamental para esta “nueva ola”. Esta obra, que desarrollaremos en el capítulo 4, relata un encuentro entre un padre y un hijo en un restaurante. Cuando el hijo está comiendo, el padre entra para pedirle que medie para conseguirle un trabajo, pues le acaban de despedir del puesto que ocupaba desde hacía treinta años. De la conversación entre ambos se deduce que el hijo actúa de acuerdo con el convencimiento de que forma parte del nuevo cambio social que impulsa el país, pero el padre constata que las cosas no han cambiado tanto como el hijo piensa.

Pop describe cómo, durante toda la conversación, el hijo va pasando de un plato a otro, mientras el padre asegura que no tiene hambre. Desde el punto de vista del autor, la comida no solo constituye una metáfora de las relaciones personales o un apoyo para la descripción de caracteres, sino

a fundamental narrative structure, one positioning the viewer inside the action, through each eating ‘position’. We are the ones who are ‘eating’ the information about these lives. We are chewing without feelings, and we are transformed into ‘devourers’ of reality ‘cooked’ by the director (Pop, 2014: 138).

El texto concluye con lo que el autor considera el logro último del cortometraje: “Cristi Puiu manages a remarkable thing: he is leaving the viewers with a bitter taste in their mouth” (*ib.*: 138). La “realidad” a la que se refería se infiere, por tanto, de las diferentes reacciones de los comensales frente a las cuestiones culinarias, y que trasladarían al espectador una cierta impresión de contigüidad respecto de lo representado. Comprobamos de qué manera la metáfora de la comida no es entendida únicamente como elemento estructural que articula el filme, sino que es la figura retórica que da sentido al propio texto crítico. A nuestro modo de ver, el apoyo signifiante de la comida se erige en un débil elemento de análisis si no se atiende la estructura formal por la que el texto suscita una determinada respuesta semántica. Asegurar que la experiencia cognoscitiva del espectador, el reconocimiento de la “realidad” representada y construida por el texto, se ancla en la información que aporta la (in)apetencia de los comensales supone ignorar el dispositivo retórico que implica al sujeto espectral. Esto es, analizar no solo lo que se cuenta, sino cómo se cuenta. Y esto último pasa inevitablemente por prestar atención

4. Hay que remarcar que, a pesar de cuestionar el término y proponer otro alternativo, que dé valor a las escasas producciones rumanas de principios de los sesenta y lo distinga de corrientes como la *Nouvelle Vague*, Pop sigue refiriéndolo, a lo largo de todo el libro, como *Romanian New Wave*.

a la puesta en escena y la planificación, que hacen de mediación entre el espectador y la pantalla. Además, el autor entiende dicha experiencia “informativa” exenta de sentimientos, como si la experiencia filmica se pudiera dar en un estado aséptico, sin efectos de interpelación.

Desde nuestra perspectiva, el proceso de significación que se da con la lectura de un texto emana de los elementos significantes que lo componen e interactúa con el contexto cultural en el cual se inserta. En el caso que nos ocupa, consideramos necesario atender a la composición de los encuadres y a la planificación que dan cuerpo al cortometraje, a la manera en que se alterna el uso del plano-contraplano, un recurso prácticamente ausente en las películas de este director, para enfatizar la separación que se establece entre los dos interlocutores, con el plano de conjunto. Este último se da en momentos clave: cuando se evidencia el soborno necesario para acceder a un trabajo, cuando descubrimos que son padre e hijo y cuando, al final, el hijo le da dinero al padre. Un plano de conjunto que los enmarca en un amplio ventanal que da a la calle y que limita dos espacios, que son a la vez los dos mundos representados por los personajes⁵. Pero esta composición en abismo pone de manifiesto también el sistema de representación que posibilita el relato, abriendo el filme a la intervención creativa del espectador, e invitándole, por ejemplo, a cuestionarse el modo en que estas nuevas formas de representación proponen formas alternativas de establecer un diálogo entre el pasado y el presente de Rumanía, el modo en que se abren a otras realidades. Este procedimiento de análisis textual es el que echamos en falta tanto en el texto de Pop como en los que consideramos a continuación (capítulos 4 a 6).

Un año antes de la publicación del libro de Pop, Dominique Nasta había publicado la primera historia completa del cine rumano en inglés, en la que abarca casi un siglo de cinematografía rumana hasta llegar al cine que nos ocupa. De los trece capítulos que componen el libro, únicamente cuatro están directamente relacionados con el nuevo cine rumano. El recorrido histórico que se desarrolla en los ocho primeros capítulos constituye la parte que más valor aporta a esta obra. Este ambicioso proyecto, que recurre a un método eminentemente historicista, del que Alison Frank (2014) ha destacado los errores lingüísticos, “it feels as though the book was originally written in French and entrusted to a weak translator” (Frank, 2014: 124), flaquea a la hora de analizar los textos cinematográficos, tal como subraya Frank:

Even in a newspaper review, it would not be enough to say that a film or a particular aspect of its style is ‘outstanding’, ‘astonishing’ or ‘remarkable’. The reader needs to know what, specifically, makes it so. Where the author offers a reason for her praise, there is still, too often, a lack of detail. An inability to convey this information with precision may be a problem, yet again, of language. Alternately, it could be the result of haste, which might explain why the author seems to restrict herself to a narrow range of references beyond her large corpus of Romanian films. (Frank, 2014: 124-125).

Ese “qué” señalado por Frank, que va ineluctablemente ligado al “cómo”, y a la carencia de un sustento teórico y metodológico, constituyen las debilidades que apreciamos en el libro de Nasta. Con todo, los capítulos que más interesan a esta investigación son los

5. El cortometraje se inicia con un plano similar desde el fondo del restaurante, en el que las puertas acristaladas de la entrada refuerzan la idea de marcos, de separación y de representación. Este plano es el que capta la entrada del padre, que va despistado por la calle.

dedicados a los cortometrajes que funcionaron de avanzadilla en los principales festivales de cine europeos, así como el capítulo dedicado a Puiu, Porumboiu y Muntean, y, sobre todo, el dedicado a la película *4 meses, 3 semanas y 2 días*.

En *Hesitant Histories on the Romanian Screen* (2017), László Strausz propone una herramienta conceptual para la descripción e interpretación del cine rumano que sea capaz de salvar las diferencias entre las películas más antiguas y las recientes. Es desde este marco teórico que analiza el cine rumano de los últimos cincuenta años. El análisis que efectúa de películas como *4 meses, 3 semanas y 2 días* o *12:08 al Este de Bucarest* se ve condicionado por este concepto, que no es otro que el de “hesitant”. Strausz complejiza el concepto de “vacilación” y lo aplica en tres frentes: como herramienta de interpretación de las películas y de las estrategias formales que ponen en marcha; como enfoque histórico desde el que establecer un canon que distinga la etapa socialista del cine rumano del nuevo siglo; y como instrumento desde el que vincular los productos mediáticos con la realidad histórica y social en el que se enmarcan, proyectando un enfoque cercano a los estudios culturales.

Para el autor, esta estrategia surgió a finales de los años sesenta y se fue transformando a lo largo de los años siguiendo un tropo “realista-modernista”. Defiende que la “vacilación” se desprende de las temblorosas imágenes de una cámara móvil, de los relatos que ofrecen diversas perspectivas de interpretación, que ofrecen lecturas ambiguas; de lo cual se derivaría “a mobile subject position and an interpretive strategy created for the viewer, overdetermined and specified by the particular social-historical circumstances surrounding its emergence” (Strausz, 2017: 11). Aún reconociendo las evidentes conexiones que dicho planteamiento mantiene con nuestro trabajo, sobre todo en el papel activo del espectador, el concepto propuesto por el autor se nos presenta como una alternativa al análisis textual que se pliega a las distintas necesidades analíticas, pues se aplica de igual manera en enfoques teóricos distintos. Desde el punto de vista del autor, tanto *Rashomon*, que es de 1950, *La reconstrucción* (1968) y *4 meses, 3 semanas y 2 días* (2007), recurren “a strategy of hesitation”. Si bien sus resultados se acercan a los planteamientos que aquí proponemos, el abuso del concepto y el escaso interés dedicado a los elementos significantes que dan forma a los filmes restan riqueza al texto; y le llevan, en el análisis de *4 meses*, a hablar de “mimetic-realist interpretation of the film” o a plantear en términos de cambio de ritmo la tensión que transmiten las imágenes, ignorando el papel que juegan el fuera de campo y la composición de los encuadres, o a resumir el estilo de la película, y de su “autor”, como “modernist” (*ib.*: 126-127).

Consideramos de gran valor el capítulo que Catalina Florina Popescu dedica a *Policia, adjetivo* dentro del libro *Global Markets. Genres, Identities, Narratives* (2014), si bien su análisis se centra en cuestiones argumentales y de construcción de diálogos. No comprendemos, en cambio, que incluya a Nae Caranfil en este nuevo cine, un realizador que pertenece a una generación anterior y cuyo cine difiere argumental y formalmente del mismo. De igual manera, importa a esta investigación el capítulo dedicado a *12:08 al este de Bucarest* por Alice Bardan en el libro editado por Anikó Imre y dedicado a los cines de Europa del Este (2012). Estos dos capítulos se insertan en un proyecto de investigación conjunto cuya perspectiva va más allá de nuestro objeto de estudio. Por otro lado, en relación al film *4 meses*, y partiendo del concepto de trauma, Elena Adam y Simona Mitroiu estudian las representaciones de las mujeres en el cine rumano posterior a 1989 en el artículo “Remembering the past: Representations of women’s trauma in post-1989 Romanian cinema” (2016), un trabajo que supone un sólido apoyo para nuestro trabajo. Especialmente atractiva resulta la aportación de Hajnal Király en su artículo “Looking West:

Understanding Socio-Political Allegories and Art References in Contemporary Romanian Cinema”, en el que detecta en estas películas unos motivos alegóricos que relaciona con la iconografía cristiana y ortodoxa. Hay que destacar también un artículo centrado en la representación de la migración rumana en busca de trabajo dentro de este cine, “There is good for the body, but here is better for the soul. The representation of Romanian Work Migration in the Romanian New Wave Film” (Adela, 2014). Resulta llamativo que la pregunta que abre este acercamiento al estado de la cuestión sigue estando presente en un artículo fechado en 2014 y firmado por Elena Roxana Popan: “Recent Romanian Cinema: Is It a Real New Wave or Just a Splash in the Water?”, en el que aborda de manera general cuestiones relacionadas con la exhibición, producción y recepción de esta “nueva ola”, que completa con una serie de rasgos estilísticos comunes, para concluir que sí se trata de una “nueva ola”, si bien es ignorada en su propio país.

La monografía más reciente centrada en nuestro objeto de estudio es la editada por Christina Stojanova, con la participación de Dana Duma, bajo el título *The New Romanian Cinema (Traditions in World Cinema)* (2019). Esta obra reúne un total de quince artículos agrupados en cuatro partes, en la que se plasma una perspectiva general del cine rumano contemporáneo desde prismas analíticos que van del análisis histórico al estético o de los estudios culturales a los de género. Además, incluye entrevistas con los tres realizadores que más importan a esta investigación: Cristi Puiu, Cristian Mungiu y Corneliu Porumboiu. Este volumen ofrece una perspectiva amplia y novedosa sobre el tema, desde posiciones teóricas que abordan el minimalismo en el arte, el melodrama, la intertextualidad, la ética, el género o la cuestión nacional, si bien sigue sin incluir el análisis filmico de alguna de las películas.

Si nos fijamos en los estudios académicos en España, el interés por el nuevo cine rumano es más bien escaso. Con motivo de una muestra de cine rumano programada en la Filmoteca de Andalucía, Sandra Istanbul y José Ángel Martínez entrevistaron al crítico de cine Andrei Gorzo, el resultado de la cual fue publicado por la revista de humanidades y ciencias sociales *El genio maligno* (Istanbul, Martínez, 2008). Encontramos una aproximación histórica en la que se da repaso a la recepción a nivel mundial de este cine, centrándose en la censura del régimen comunista y en la que aplica la propia industria del cine, en la revista de estudios filológicos *Tonos digital* (Mérida Donoso, 2014). Cabe destacar el número que le dedicó la revista de la Universitat d’Alacant *Quaderns de cine* en 2016, con el título *Obsesiones y paradojas en la filmografía rumana de la transición*, en el que se recogen siete artículos centrados en temas como el cine de Cristian Nemescu, la representación de los gitanos, los problemas del subtítulo o la cuestión del aborto. El mayor aporte para esta investigación lo constituye el artículo de Delia Prodan Nicolau, titulado “Transició, aberració... Pseudofotogrames de la societat poscomunista en el cinema romanès de començament de mil·leni”, en el que desarrolla un análisis temático e histórico de dos obras de Porumboiu. En el ámbito de los estudios de género, nos encontramos con la tesis doctoral de Marina Radu Nicolae, *El género como categoría social en la Rumanía post-socialista* (2012), en la que la referencia al nuevo cine rumano se reduce a una nota a pie de página en la que se cita la película *4 meses*. Este estudio tangencial se da también en la tesis doctoral de Elena Laura Vulpoi, titulada *La traducción audiovisual y el perfil del traductor audiovisual en Rumanía*, en la que el primer capítulo contiene una síntesis del cine rumano desde los orígenes hasta la actualidad.

En cuanto a las revistas periódicas, como *Cahiers du Cinema España*, ahora *Caimán. Cuadernos de Cine*, o *Dirigido por*, sí han seguido de forma regular la evolución

del fenómeno, dedicando artículos especiales al nuevo cine rumano. Tal es el caso del número de enero de 2008 de *Cahiers du Cinema España*, que además dedicaba la portada al film de Mungiu *4 meses, 3 semanas y 2 días*, estrenado por aquellas fechas. De igual manera, el interés por el cine proveniente de Rumanía no ha decaído, como lo demuestran las periódicas muestras que se realizan en filmotecas y universidades de todo el Estado español, organizadas por el Instituto Cultural Rumano de Madrid. Tanto es así que en enero de 2019 se organizaba en la Filmoteca Nacional la 9ª Muestra de cine rumano de Madrid, la cual se proyectó en la Filmoteca Valenciana en abril del mismo año.

Consideramos que nuestra investigación, por tanto, adquiere un interés científico evidente al aportar novedades al actual panorama académico nacional. Dado que, si bien el atractivo que suscita el nuevo cine rumano se vuelve patente, se hace necesario complementarlo con un extenso estudio en profundidad; no únicamente desde proyecciones históricas, temáticas o ideológicas, sino analizando y especificando aquellas estrategias formales que distinguen esta cinematografía. Es en este punto donde este trabajo se singulariza respecto de las monografías publicadas en inglés, y a las que hemos hecho referencia anteriormente, pues, además de resaltar aquellas características que dan coherencia al objeto de estudio, enmarcadas en un determinado contexto histórico, nos proponemos llevar a cabo un detallado análisis filmico de tres de las obras más relevantes. Nos referimos a *La muerte del Sr. Lazarescu* (*Moartea domnului Lazarescu*, Cristi Puiu, 2005), *4 meses, 3 semanas y 2 días* (*4 luni, 3 saptamini si 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007) y *Policía, adjetivo* (*Politist, adjectiv*, Corneliu Porumboiu, 2009). Este aspecto es el que más hemos echado en falta en estas publicaciones, pues consideramos que no es suficiente con agrupar unas características estéticas y temáticas comunes, desde supuestos históricos e ideológicos, sino que se vuelve imprescindible analizarlas en detalle para desvelar las operaciones de sentido que vehiculan estas películas. Esto es, para analizar de qué forma cuentan lo que cuentan, y cómo estas propuestas cinematográficas entran en una relación dialógica con el marco cultural y político en el que se insertan.

El análisis textual de las películas nos llevará a identificar los elementos estéticos que dan sentido a la obra, y el modo en que se abren a una relación dialógica con el espectador, así como el valor expresivo de los mismos. De igual manera, nos llevará a concretar mejor los referentes previos de la misma y las diferentes idiosincrasias de estos tres realizadores. Para ello, prestaremos atención a la producción anterior y posterior a dichos filmes, así como a las obras de otros realizadores de este nuevo cine.

1.4 METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Tomando como punto de partida que *lo real* como tal resulta inaprensible y que únicamente podemos trazar vías de acceso al mismo mediante procesos de mediación, asumimos que el concepto de realismo, en cuanto sistema relacional entre el objeto artístico y el mundo, no supone una traslación directa y espontánea de unos procesos históricos de una realidad concreta a un marco textual, sino un conjunto de estrategias formales que proponen una relación con el mundo en la que sea factible identificar las huellas de *lo real*. Esas huellas nos llegan a través de representaciones que se inscriben en un sistema relacional, en el que los objetos artísticos suponen la representación de una representación previa.

Nuestro objeto de estudio, el cine, implica varios niveles de mediación: un mecanismo tecnológico, que impregna el profílmico mediante técnicas fotográficas, para su posterior procesado y filmación; un mecanismo representacional, derivado de lo anterior, sobre el que se interviene en un proceso de construcción representacional; y un mecanismo discursivo que genera una sistema de significaciones que participa de un marco referencial histórico, ya que los procesos de significación entran en una relación de dependencia con el entorno que los producen: “los conceptos no permanecen uno junto al otro sin hacerse caso mutuamente, sino que se encuentran en un permanente estado de intensa e ininterrumpida interacción y lucha” (Voloshinov, 1993: 114). En consecuencia, las películas, en tanto procesos de mediación, encarnan discursos que fluyen en un entramado de orden histórico, en el que entran en conflicto con otros discursos. Como prácticas discursivas influyen en la manera en que los individuos comprenden y construyen las diferentes formas de ver y estar en el mundo; de ahí que aquello que se entiende por realidad en un contexto histórico específico puede arraigarse en un régimen de verdad dominante o puede responder a la producción de prácticas discursivas alternativas que generan otro régimen de subjetividades, desde las que enfrentan las relaciones de poder que implican los discursos hegemónicos:

las prácticas de producción cultural, movilizandando la fantasía, pueden empujarnos a buscar nuevos modos de articular demandas nuevas, dando visibilidad,

presencia y sentido a lo que siempre queda por decir, a lo que (siempre) queda por cambiar. Si la realidad es virtual, el arte puede ayudarnos a convertir la virtualidad –la fantasía de un mundo distinto, más justo– en una realidad (Colaizzi, 2007: 164-165).

Es en este sentido, como ya hemos apuntado anteriormente, que entendemos la propuesta realista de las películas que componen nuestro objeto de estudio como una alternativa política a la virtualización de la vida cotidiana, al imperio de las ideologías dominantes y a la relectura y la manipulación interesada de los acontecimientos históricos. “Jamás se impugna realmente una organización de la existencia sin impugnar todas las formas de lenguaje que corresponden a ella”. Esta frase de Guy Debord incluida en la película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) advierte de que la lucha contra el poder totalitario del espectáculo “*debe hacerse contra las formas mismas que el espectáculo pone en acción para dominar*. La lucha de las formas se oculta en la mayor parte de las formas de lucha” (Comolli, 2010: 12, cursiva en el original). Es en este sentido que las formas dominantes del espectáculo se sirven de la ficción, del valor imperativo de la imagen, agravado por la mercancía y la propaganda, para proponer modelos, formas concretas con las que aprehender el mundo; el artificio se naturaliza para presentar como realidad lo que no son más que (interesadas) articulaciones de sentido. De ahí la necesidad de resolver “el equívoco que sostiene que las imágenes comunican de «forma directa», pasando por alto la necesidad de analizar cómo comunican y funcionan los discursos visuales” (Carmona, 2010: 16). El conflicto, por tanto, se libra en las formas y en la gestión del tiempo.

De acuerdo con estas consideraciones, en nuestra investigación llevaremos a cabo un análisis filmico de acuerdo con los procesos expuestos por Casetti y Di Chio (1994): descomposición, recomposición e interpretación. Este análisis textual, que se enmarca en la semiótica filmica, profundiza en aquellos recursos asociados a la estructura del relato y la construcción de personajes, así como el análisis de los procesos de significación formales: planos, tipos de encuadre, iluminación, sonido, movimientos de cámara y sintaxis filmica. Además, prestaremos especial atención en nuestro análisis al papel asignado al espectador en la representación.

En su obra fundacional *Lenguaje y cine*, Christian Metz sienta las bases de la semiología del filme como

la voluntad de tratar los filmes como *textos*, como unidades de discurso, obligándose así a buscar los diferentes *sistemas* (sean códigos o no) que vienen a informar estos textos y a implicarse en ellos. Si se declara que la semiología estudia la *forma* de los filmes, debe hacerse sin olvidar que la forma no es lo que se opone al contenido, y que existe una forma del contenido, tan importante como la forma del significante (Metz, 1973: 41, cursiva en el original).

Metz distingue el hecho cinematográfico –todo aquello que compete al cine como institución– del hecho filmico, que refiere al texto susceptible de ser analizado. Como texto supone “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994: 69). Teniendo en cuenta que un texto se actualiza en cada acto de lectura, se ha propuesto una definición más amplia:

Bajo la misma noción tradicional de ‘texto’ han venido funcionando, de modo ambiguamente simultáneo, dos conceptos diferentes que remiten a realidades

y posiciones distintas: el primero lo hace al resultado de la transformación de un objeto dado en estructura coherente, esto es, en un sistema de relaciones articuladas según una cierta lógica; el segundo, al resultado del trabajo que el espectador opera sobre dicho objeto, ya estructurado, en un esfuerzo por apropiárselo. Llamaremos al primero *espacio textual*, reservando el término *texto* para el segundo (Carmona, 2010: 66-67, cursiva en el original).

La noción de texto alude, entonces, al “resultado de convertir las propuestas significantes o no, de un espacio textual dado, en *sentido* concreto, para un lector concreto en una situación concreta. Queda claro, pues, que hay tantos *textos* como *lecturas*” (Carmona, 2020: 67). Es desde esta concepción que nos proponemos abordar el espacio textual que da cuerpo al filme, entendido no como el resultado de una voluntad creadora ni como una estructura inamovible en la que han quedado fijados unos códigos con unos significados determinados previamente, sino como un espacio dialógico, susceptible de reestructuraciones significantes y sensible a las influencias externas.

Atendiendo a todas estas cuestiones, desplegaremos un análisis que preste especial atención a la forma para así lograr una mejor comprensión de los contenidos, de acuerdo con los criterios establecidos por Francesco Casetti, resumidos por Imanol Zumalde:

La *coherencia interna* (el hecho de que las afirmaciones que encadena el análisis no se contradigan entre si), la *fidelidad empírica* (el que esas afirmaciones vengán avaladas por datos procedentes del film) y la *relevancia cognoscitiva* (el que en lugar de incidir sobre los aspectos conocidos, el análisis aporte algo novedoso) [...] la *profundidad* (el análisis debe sondear al máximo el texto sin contentarse con los efectos superficiales de sentido), el que concierne a la *extensión* (según el cual ‘un análisis, para ser válido, debe también tener en cuenta el mayor número de elementos posibles’), y por último el que alude a la *economía* (por el cual tanto más válido será un análisis cuanto más sintéticamente razone y exponga sus argumentos) (Zumalde, 2002: 30, cursiva en el original).

Este método analítico nos llevará a exponer los mecanismos de significación que se dan en cada texto filmico, teniendo en cuenta que este trabajo de interpretación no persigue descifrar una especie de arcano dejado ahí por el autor externo al texto –cuando nos refiramos a la figura del “autor” señalaremos a aquel que es construido por las estrategias textuales-, ni un significado esencial inscrito en la película; tampoco asumiremos la idea de que cada texto se puede interpretar *ad infinitum* (Eco, 1990: 357); por el contrario, partiendo de que cada proceso de lectura de un film genera un texto,

los límites de la producción del *texto* vienen impuestos por el *espacio textual*. [...] Resulta coherente que indique qué tipos de significado y, en consecuencia, qué soportes de sentido no pueden ser producidos sin caer en lo que Eco llamó la ‘decodificación aberrante’ (Carmona, 2010: 67-68, cursiva en el original).

En virtud de la naturaleza de nuestro objeto de estudio, el reconocimiento de los mecanismos de identificación puestos en marcha por los filmes que estudiamos nos llevará a establecer similitudes y diferencias atendiendo tanto al conjunto de las películas que se han dado en llamar “Nueva ola del cine rumano”, como dentro de la producción de un mismo realizador. En este segundo caso, el repaso a su trayectoria no implica la asunción

de una actitud personal que se plasma sobre las obras de un creador, asumiendo la existencia de un ente enunciativo al que se identifique con la figura real del autor. Al contrario, la figura del autor que se pueda concebir de la lectura del texto se corresponderá con aquella entidad que es construida por el propio texto, puesto que

leer no es tanto un descubrimiento de los significados, ofrecidos a través del objeto, como manifestación de la supuesta voluntad de un supuesto *autor*, cuanto un trabajo para producir sentidos a partir del entramado en que aquellos se inscriben. En una palabra, no se trata de transcribir el monólogo que un sujeto (autor) realiza a través suyo, sino de establecer un diálogo con el objeto mismo (Talens, 2010: 41, cursiva en el original).

Desde esta perspectiva teórica, entendemos la noción de autor como aquella voz enunciativa que deriva de las estrategias discursivas inscritas en el texto, atendiendo a las implicaciones semánticas que de ellas declinan, y no a las supuestas intenciones que un determinado realizador habría plasmado en la película. No se trata, por tanto, de descifrar la voluntad del sujeto real que firma la producción, sino de analizar desde dónde y de qué manera la película cuenta lo que cuenta, de identificar “un determinado punto de vista, individual o colectivo, articulado e inscrito [...] en términos de montaje/sujeto de la enunciación” (Talens, 2010: 61)

De lo anterior se deduce la pertinencia del análisis textual como la metodología a aplicar en esta tesis doctoral; esto es, el prisma metodológico a través del cual explorar las producciones de sentido que generan los textos que componen nuestro objeto de estudio y el modo en que dialogan con el marco histórico en el que se insertan, partiendo de unas determinadas condiciones de producción y exhibición. Como hemos venido señalando, un elemento fundamental a tener en cuenta será la posición que ocupa el sujeto espectral en dichos textos, qué modelo de espectador construyen, puesto que es esta instancia, fruto de las estrategias textuales, la que, mediante un proceso cognitivo, establece un flujo entre lo percibido por los sentidos y su experiencia personal, dando como resultado otro texto. Es en este proceso experiencial⁶ en el que se da la posibilidad de observar la realidad, o mejor, otras realidades, de imaginar formas alternativas de ver y estar, de concebir el mundo que nos rodea.

6. Cuando aludimos a la idea de experiencia nos referimos a “un acontecimiento lingüístico (una interpe-lación) que, al remitir a un sistema de valores, a un conjunto de relaciones sociales pre-existentes y a una dimensión histórica de la existencia, determina a su vez el conocimiento como interpretación, lectura, y convierte el ‘ser’ en un *estar* en un horizonte de referencia” (Colaizzi, 2007: 31, cursiva en el original).

2. MARCO TEÓRICO

2.1 REPRESENTACIÓN, MODO(S) Y MANERAS: UN TRAYECTO POR LA EVOLUCIÓN DE LAS FORMAS CINEMATOGRÁFICAS HASTA EL SURGIMIENTO DE LOS NUEVOS CINES

2.1.1 La ciencia y el mito. El Modo de Representación Primitivo en los orígenes del cine

El cinematógrafo nació como un instrumento científico capaz de registrar la realidad gracias a sus cualidades fotográficas. Cuando los hermanos Lumière registraron, en varias tomas, la salida de los obreros de su propia fábrica, estaban certificando las cualidades del novedoso invento, aunque sin olvidar cuestiones de forma como el encuadre o el movimiento de los *improvisados* figurantes. Sin embargo, todavía habría que esperar unos años para que los operadores del cinematógrafo se decidieran a contar historias. En un principio, se mostraban personajes exhibiendo habilidades como un circo, también situaciones cotidianas, banales, con mera intención de registro de la realidad; y el público quería ver un prodigio, un espectáculo y, al mismo tiempo, enterarse de algunas cosas. El nuevo invento atraía a las clases populares y su lugar eran las barracas de feria que exhibían los más fascinantes trucos de magia y otros espectáculos de variedades. Poco después, Méliès se planteó contar historias de ficción, manipulando abiertamente la realidad, inventando trucos nunca antes vistos. Al mismo tiempo, Alice Guy se convertía en pionera del género de ficción con *La Fée aux choux* (1896)⁷, así como en obras posteriores como *Les résultats du féminisme* (1906) o *La vérité sur l'homme-singe* (1906), en las que trataba temas pocos transitados en aquella época.

En el libro *El tragaluz del infinito* (2008) Noël Burch describe el desarrollo del Modo de Representación Primitivo como un proceso complejo ligado a los condicionantes socio-políticos que determinaban su despliegue, a las diferentes innovaciones técnicas, así

7. Para ampliar la información al respecto, se pueden consultar los siguientes estudios: Colaizzi, Giulia (ed.) (1995). *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme; Slide, Anthony (1986). *The Memoirs of Alice Blache (The Scarecrow Filmmakers Series)*. Lanham: Scarecrow Press Inc.

como a los distintos intentos formales y narrativos que iban influyendo en su desarrollo. El autor centra su estudio en las primeras producciones cinematográficas de Francia, Inglaterra, Dinamarca, Italia y Estados Unidos para analizar cómo los diferentes desarrollos industriales de cada país y las variadas innovaciones que del nuevo medio se iban introduciendo terminaron confluyendo en la concepción hegemónica del Modo de Representación Institucional.

A partir de 1904 se fueron poniendo de moda las películas de actualidades, sucesos de países lejanos que informaban de algún acontecimiento, adoptando el cinematógrafo una función informativa. A medida que estas actualidades iban perdiendo su capacidad de sorprender, el cine de ficción se iba afianzando. Antonio Weinrichter (2004) reconoce en estos primeros años las diferentes derivas de un invento abierto a múltiples posibilidades, pero falto de una conciencia propia:

Para existir, y pensarse, como categoría la no ficción debía antes tener enfrente a su “contrario”, el cine de ficción. Y hasta 1903, ocho años después de su nacimiento, el 75% de las películas que se rodaban eran *actualités* o noticiarios que traían al asombrado espectador primitivo imágenes que inicialmente provenían de su propio mundo cotidiano (...) Luego, cuando la novedad se fue gastando, fue cuando se hizo necesario filmar paisajes y conductas externas, exóticas, épicas o bélicas (Weinrichter, 2004: 25-26).

Si buscamos en las enciclopedias, encontraremos que el cine nació el 28 de diciembre de 1895. Aunque, si hacemos un repaso al siglo XIX, comprobaremos que, más que un descubrimiento, fue el resultado de una larga búsqueda plagada de inventos. ¿Qué ocurrió de especial en esa fecha? Ese día tuvo lugar la primera proyección pública del cinematógrafo, un invento de dos industriales de Lyon, Louis y Auguste Lumière, en el salón chino del Grand Hôtel del boulevard des Capuchines en París. Se trataba de un gran aparato provisto de una manivela y un objetivo de vidrio capaz a la vez de capturar imágenes (más tarde se dirá filmar) y de proyectarlas. Ese día se presentaron diez películas o “vistas” de poco más de un minuto cada una, como *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, *El regador regado*, *El desayuno del bebé* o *La entrada de un tren en la estación de la ciudad*. Esta última es la más conocida de todas, pues, tal como se ha establecido, hizo palidecer de asombro a los escasos espectadores que había en la sala.

Lo ocurrido aquella noche ha trascendido los hechos concretos para situarse en el terreno de la leyenda. Como se sugiere al final de *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962): “Cuando la leyenda se convierte en hecho, imprime la leyenda”. Dicho con otras palabras: “La tradición inventada implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado” (Hobsbawm, Ranger, 2002: 8). De hecho, no se trataba de la primera proyección organizada por los hermanos Lumière; habían organizado una en marzo de ese mismo año. Tampoco se trataba de la primera proyección comercial; se había producido con anterioridad una en el museo Grévin. Respecto del aparato, había sido inventado por Léon-Guillaume Bouly en 1882, y la banda sensible a la luz enganchada a un mecanismo era propiedad de Thomas Edison. Lo que sí se dio en esa proyección es la conjunción de lo que más tarde se llamaría “cine”: una sala a oscuras, una pantalla en blanco y un público que paga por asistir a la representación.

El nacimiento del cine se sitúa, por tanto, entre la fábula y los avances científicos, entre el mito y la ciencia. Esta confluencia es sugerida por Francis Ford Coppola en *Drácula de Bram Stoker* (1992), al hacer coincidir el primer encuentro entre el conde Drácula y la joven Mina con aquella proyección en Le Grand Café des Capucines; lo que supone el abrazo turbado entre el mito y la razón, entre la magia y la ciencia, entre el reino de las sombras y el de la luz. También el carácter inmortal de las imágenes impresas sobre un material fotosensible, la capacidad del cine de embalsamar el tiempo; la naturaleza vampírica del cinematógrafo, así como la visión romántica del amor heterosexual que caracterizará el modelo de representación clásico de Hollywood, se llegan a conjugar en esta secuencia.

Las dos vertientes antes señaladas se pueden apreciar en *Demolición de un muro* (*Démolition d'un mur*; 1896), en la que Louis Lumière documenta la demolición de un muro de una fábrica perteneciente a su familia. Bajo las directrices de un capataz, cuatro hombres se aprestan a realizar las labores de derribo. La toma única y desde un punto fijo que abarca toda la escena da comienzo en los instantes previos al derrumbe, cuya nube de polvo hace desaparecer a los operarios como si de un truco de magia se tratara. Esta vista se solía proyectar seguida de la misma toma al revés, es decir, con el paso de manivela al lado contrario. Este efecto de rebobinado provocaba que el muro se reconstruyera antes los ojos de los asombrados espectadores. Este giro imprevisto, que sucede al encantamiento provocado por el humo blanco, marca dos derivas de una misma expresión artística que fluyen prácticamente desde su nacimiento.

Este cine de los primeros años se debate, por tanto, entre la novedad científica y el espectáculo de barraca de feria. En manos de los Lumière, el cinematógrafo suponía un instrumento para capturar escenas de la vida cotidiana, con una fuerte impresión de vida y de movimiento. Para George Sadoul, el éxito de la obra de Louis Lumière se fundamenta en su “realismo”, en su capacidad para “reconstruir la vida”: “(...) las hojas se movían con el viento, el viento arrastraba el humo, las olas del mar rompían en la orilla, las locomotoras irrumpían en la sala, los rostros se acercaban a los espectadores” (Sadoul, 1960: 24). Más tarde, la obra de los Lumière se ampliará con las actualidades, que sus operadores llevarán por ciudades como Madrid, San Petersburgo, Nueva York, Bombay, Río de Janeiro o Melbourne. Estas filmaciones en exteriores, que suponían un registro de la sociedad del momento, contrastaban con las piezas registradas por Edison para su Kinetoscopio, un dispositivo adaptado a la visión individual. Filmados en su estudio Black Maria, que aprovechaba la luz del sol sobre una estructura móvil, los filmes de Edison reproducían escenas de marcado carácter violento y/o erótico sobre un fondo negro. A partir de 1896, el Kinetoscopio es sustituido por la Vitascope, que llevará los filmes de Edison por las principales capitales mundiales.

Estas dos corrientes primigenias avanzan de alguna manera la evolución que va a seguir el arte cinematográfico, de acuerdo con la reflexión de Jean-Louis Leutrat:

Los nombres escogidos: *cinematógrafo*, escritura en movimiento, y *kinetoscopio*, vista en movimiento, o *vitascope*, visión de la vida, son muy significativos. De un lado, un espectáculo, del otro, una escritura con todas las posibilidades implícitas de investigación (...). El cine está cogido entre esas dos “pretensiones”, aunque no se debería utilizar nunca el singular: la palabra cine recubre realidades muy diferentes, algunas contradictorias. Del mismo modo, los “orígenes” del cine nos recuerdan otras dos tendencias presentes (...) en el comienzo: la relación con el movimiento, con la imagen por la imagen y la

animación, por un lado; la relación con la “realidad”, es decir, la vida tomada en sus apariencias, por el otro (Benet, 1999: 24-25).

En este sentido, antes de que la dimensión espectacular de este nuevo modo de expresión acabe dominando gran parte de sus vías de producción y de exhibición, el nuevo medio estimula tanto la sorpresa, el extrañamiento o el *shock*, como la curiosidad, el espíritu viajero o el estímulo informativo. Esta dualidad se deja sentir en la recreación que hace Gorki de aquella mítica sesión parisina. El escritor expresa su inquietud por el carácter siniestro de las imágenes en blanco y negro: “Rayos grises de sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de gris ceniza. No es la vida, sino su sombra, no es el movimiento, sino su espectro silencioso” (Geduld, 1981: 21). Frente al carácter documental de estas vistas que se exhiben como atracción para asombro del público, Gorki hace notar la apariencia irreal de las mismas. Sin embargo, los hermanos Lumière nunca se consideraron cineastas, y su interés no iba más allá de mostrar, como una novedad científica, la impresión de realidad que provocaban las “fotografías animadas” de las que habla Sadoul. No obstante, en sus vistas hay un encuadre cuidadosamente elegido, una profundidad de campo que posibilita el enfoque nítido de los sujetos en movimiento, un tratamiento de la luz y una distribución de los elementos dramáticos en función del tiempo que se dispone. Es decir, que en la relación que se establece entre el objeto filmado y la cámara participa la intermediación de una mirada. Además, y de manera inevitable, estas imágenes contienen una carga ideológica, pues se corresponden con el punto de vista de una adinerada familia burguesa. Este proceso de mediación supone una interpretación de lo real que aporta un componente ideológico a la proyección de dicho punto de vista. Por lo tanto, aquello que identificamos con la realidad, y que reconocía Sadoul en las imágenes de los Lumière, se corresponde con una representación: una construcción producto de un punto de vista concreto:

La idea de ver el cine como un medio que puede facilitar un discurso descriptivo objetivo del mundo es una ingenuidad, ya que toda imagen desvela un fenómeno —una realidad preexistente que ha sido capturada por la cámara— pero también desvela la existencia de un pensamiento que se pone de manifiesto mediante la temporalidad. El pensamiento modifica la realidad, ya que implica la presencia de una subjetividad (Quintana, 1997: 31).

Si volvemos a *Demolición de un muro*, apreciaremos en las dos partes de la misma, diferenciadas por un mecanismo de arrastre de la película marcha atrás (no siempre se proyectaban las dos versiones), dos acercamientos diferenciados a la hora de capturar las imágenes en movimiento. Si bien el cine de los primeros tiempos tiene un carácter eminentemente mostrativo, la primera parte se correspondería con un tratamiento de la imagen como documento, mientras que en la segunda la mostración deviene atracción y potencia el valor de la imagen como representación. Así como los Lumière no parecen interesarse por seguir investigando esta segunda vía, será precisamente un fallo en el arrastre de una de las tomas recogidas en la calle la que abra los ojos de George Méliès a un mundo de posibilidades: un día, mientras proyectaba uno de sus films, un error en el arrastre produjo la ilusión óptica de convertir un tranvía en un coche fúnebre. El descubrimiento fortuito de este sencillo truco le dio la oportunidad de utilizar el cine como soporte para el humor y el espectáculo de magia, algo que había triunfado en el vodevil con la linterna mágica.

Pronto se dio cuenta de que el cine, además de servir como documento, podía ser un vehículo para crear mundos imaginarios, que su principal objetivo era despertar la imaginación del espectador. Desde ese momento, Méliès construyó un mundo propio poblado por hadas y duendes, utilizando técnicas de sus shows de ilusionismo, como fuegos artificiales, decorados pintados, actores de circo. Pero, para los trucos utilizaba las técnicas que el cine le permitía, como sobreimpresiones, simulaciones, exposiciones múltiples, fondos negros. Su estudio de cine, fundado en 1887, se considera el más ambicioso de su tiempo. Se trata de un cine de marcado carácter teatral, movido por el deseo de mostrar objetos y personas en movimiento, por sorprender, por maravillar. Un cine donde se establece una relación con el espectador y la pantalla basada en el reconocimiento de una ilusión cinematográfica. Es decir, el espectador es consciente en todo momento de asistir a una función. Para ello es interpelado para que aplauda los mejores trucos, es saludado desde la pantalla como en un espectáculo de variedades. Su ojo coincide con el objetivo de la cámara; una cámara fija frente a la que actúan los personajes para que animen la escena. Esta organización del espacio fílmico como una sucesión de cuadros vivientes (*tableaux*), en la que no se privilegia el valor de determinados personajes u objetos a la mirada del espectador, y en la que el punto de vista guarda la distancia que ocuparía un espectador sentado en su butaca, se enfrenta a la tarea de “superar ‘la exclusión’ del espectador de la imagen primitiva” (Burch, 2008: 55) para abrir el camino a la linealidad del relato cinematográfico, a las estructuras narrativas y a la posibilidad de un mundo diegético en el interior de ese espacio fílmico. Esto es, en lugar de presentar la escena desde un punto de vista único, lograr la asimilación espacial de la misma por parte de un espectador que se identifica con el punto de vista de una cámara móvil.

La posibilidad de esa ilusión de continuidad y de la verosimilitud de ese espacio diegético autónomo van ligados al desarrollo de estrategias discursivas que invisibilicen la voz enunciativa:

Con el fin de que estas dos realidades lleguen a ser “invisibles” al igual que la materialidad de la sintaxis y de los signos impresos, debía de ser superado primeramente un obstáculo importante. Había que hacer invisible, por artificio, lo que no lo era “naturalmente”. Había que convencer particularmente al espectador de que se podía fragmentar el espacio pro-fílmico (que no fue, en una primera época, sino el del proscenio teatral) y hacerle admitir que estos fragmentos, desfilando sucesivamente ante él, en un espacio siempre idéntico (la “ventana” de la pantalla) podían constituir un espacio mentalmente continuo. Lo que no era (casi) más complicado que esto: para llegar a una credibilidad novelesca, era necesario por una parte, poder filmar objetos o personajes de cerca –aislar un rostro, una mano, un adorno (como lo hace el discurso novelesco)– pero evitando desorientar al espectador con relación a su propio análisis “razonado” (instintivo, en realidad, pero compatible con la razón inmediata) del continuo espacial en causa en aquel momento, evitando del mismo modo atraer su atención sobre los artificios por los que se alcanza esta ilusión de la continuidad (Burch, 1985: 56).

En definitiva, para lograr el viaje inmóvil en el que la mirada del espectador queda cautiva en el mundo que las imágenes en movimiento construyen, era preciso solventar las condiciones del modelo primitivo, que eran percibidas como “carencias”: “carencia de profundidad, carencia de centrado, carencia de continuidad, carencia, en suma, de

presencia, de verosimilitud” (*ib.*: 143). La consolidación del MRI pasaba entonces por lograr la centralidad del sujeto espectral en un “espacio habitable”, en el que adopta una posición ubicuitaria. Burch destaca algunos elementos formales que posibilitaban la creación de este mundo posible, como la puesta en escena en profundidad, una mejor iluminación, el uso del primer plano, la fragmentación escalada del espacio, el *travelling*, la centralidad de la acción o el desplazamiento de los actores en el eje de la cámara.

Este movimiento del cine primitivo al cine narrativo implica un cambio en los referentes artísticos en los cuales se mira: de la linterna mágica, el vodevil y el teatro de variedades, a una creciente influencia del folletín, la novela por entregas y el drama victoriano (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997: 175 y ss.). Al respecto, S. M. Eisenstein no dudará en señalar la obra de Dickens como la mayor influencia del cine de D. W. Griffith, de quien brotarían “las primeras tomas de la estética filmica norteamericana” (Eisenstein, 1977: 186). Eisenstein establece paralelismos y diferencias entre el cine de Griffith y la obra de los cineastas soviéticos, planteando un modelo realista que compara los dos modelos narrativos desde la óptica de determinados elementos estructurales y formales. Este planteamiento abrirá un debate en torno al realismo en el que el principal interlocutor de Eisenstein será Dziga Vertov.

2.1.2 Eisenstein-Vertov. La teoría del montaje y la transformación de la realidad

Los razonamientos teóricos de Eisenstein y Vertov, cuyas ideas se vieron refrendadas en su obra cinematográfica, fueron planteados en toda una serie de publicaciones de vanguardia durante la década de los años veinte y en el marco de la construcción de una sociedad revolucionaria (y que se puede encontrar en diferentes publicaciones, por ejemplo, *Memorias de un cineasta bolchevique* (1974) o *Reflexiones de un cineasta* (1970)). Este debate dialéctico bascula entre dos concepciones opuestas respecto de las particularidades y las propiedades del cine como medio expresivo:

This argument reveals two different if not irreconcilable concepts of ‘cinema of fact’. Eisenstein did not believe that the camera -a mere instrument in the filmmaker’s hands- was capable of penetrating reality or revealing the hidden meaning of everyday events, as Vertov, Shub, Gan, and other constructivists contended. Drobashenko further infers that Eisenstein rejected the idea that a film image per se could achieve any substantial impact on the viewer unless sufficiently stylized before and after the shooting. In contrast, Vertov had a complete trust in the camera’s power to ‘unveil those aspects of the filmed event which otherwise cannot be perceived’. This penetrating and revelatory capacity of the camera was the basis of the ‘Film-Truth’ principle, which Eisenstein considered an artistically useless, purely mechanical device (Petric, 1993: 54).

Por lo tanto, mientras que para Eisenstein la cámara era un mero instrumento dentro de un sistema más complejo de representación y estilización de la realidad, para Vertov suponía la herramienta básica para explorar la realidad y extraer de ella un principio de verdad. Vertov fundó y dirigió el noticiero cinematográfico de actualidades *Kino-Pravda*,

suplemento del diario Pravda. Desde su concepción del Cine-Verdad, Vertov promulgaba el rechazo de toda estrategia implicada en los mecanismos de representación ficcional. Esta impugnación derivó, tras su experiencia en los noticiarios, en la configuración del *Kino Glaz*, el Cine ojo. Por medio de textos y películas, el Cine ojo manifestaba que “el cine debía rechazar actores, vestuario, maquillaje, estudios, decorados, iluminación, en una palabra, toda la escenificación y someterse a la cámara, ojo más *objetivo* aún que el ojo humano. La impasibilidad de la mecánica era para ellos la mejor garantía de la verdad” (Sadoul, 1960: 205). Así, el ojo de la cámara se erigía en punto de vista privilegiado desde el que capturar fragmentos de realidad, de *apresar la vida en lo imprevisto*. Es lo que hará Vertov en su obra más conocida, *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kino-apparatom*, 1929), sirviéndose de todos los avances técnicos que el medio cinematográfico le posibilitaba en ese momento. Al estilo de otras sinfonías urbanas, como las dirigidas por Paul Strand o Walter Ruttmann, Vertov rompe con la idea de inmersión narrativa haciendo evidente el dispositivo y destacando el papel del camarógrafo como creador. El progreso tecnológico, el papel de las máquinas, se erigía en motor del dinamismo y el ritmo de la ciudad, y el cinematógrafo tenía un papel importante en el desarrollo de las mismas. De ahí que “el arte se traslada casi por entero al *montaje*. La personalidad del realizador se manifiesta por la elección de los documentos, su yuxtaposición, por el ritmo creado” (*ib.*: 205).

En suma, Vertov defendía la autonomía del cinematógrafo, frente a la influencia de otras expresiones artísticas como la literatura, capaz de organizar un espacio y un tiempo propios a partir elementos capturados de la realidad sin la intervención de la puesta en escena. Será a través del montaje que el cineasta organice los fragmentos y otorgue al conjunto un ritmo específico. Esta apelación a la “realidad bruta” tiene su origen en “la práctica cotidiana del montaje de las actualidades”, así como en “las teorías de la vanguardia, que se desarrollaron tanto en los ‘papeles pegados’ de Picasso y Braque (1910) como en los ‘cadáveres exquisitos’ de los surrealistas (1928) o en los fotomontajes de los dadaístas o los constructivistas (hacia 1920)” (Sadoul, 1973: 107).

Por su parte, Eisenstein hace una defensa del cine de Griffith, de la profunda emoción que consigue imprimir en sus imágenes y de la utilización del montaje, que extrae de las novelas de Dickens. Tanto las novelas de uno como las películas de otro lograban transmitir al público las pasiones que se vivían en la pantalla. “Tal vez el secreto resida en la creación de una plasticidad extraordinaria”, dirá Eisenstein (1977: 193). Su confianza en las capacidades expresivas y emocionales de la imagen en movimiento la resumió en la siguiente frase: “No soy un realista. Soy un materialista. Creo que las cosas materiales, la materia misma, nos dan las bases de nuestras sensaciones. Me aparto del realismo para ir hacia la realidad” (Seton, 1978: 123). Esta concepción del cine marca distancia respecto de aquellos que, como Vertov, apostaban por la captación de la realidad en bruto. En este sentido, es eminentemente formalista, pues admite que únicamente por medio de una elaboración artificiosa de las imágenes en movimiento se puede alcanzar un significado simbólico. De ahí que Eisenstein rechazara la representación puramente objetiva, simplemente informativa, por contraposición a lo patético y lo orgánico que se alcanzaban con el material montado.

A partir del estudio de la cultura japonesa, Eisenstein elaboró una teoría del montaje cinematográfico como un medio para desarrollar una idea a partir de fragmentos aislados: una palabra concreta (una denotación) junto a otra palabra da por resultado un concepto abstracto – tal “como sucede en el chino y el japonés, en donde un ideograma material puede indicar un resultado trascendental (conceptual)” (Eisenstein, 1977: 52)–.

Su ingente producción teórica, en la que se cruzaban diferentes disciplinas artísticas y corrientes de pensamiento, como el marxismo, dio comienzo con un artículo publicado en 1923 titulado “El montaje de atracciones”. En él desarrolló un modelo de montaje cinematográfico encaminado a potenciar las capacidades expresivas del medio, que antes había probado en el teatro *Proletkult*. Como asistente de decoración, experimentó con la puesta en escena teatral para traspasar los límites espaciales y temporales tradicionales y lograr una conexión más directa con el público. Por ejemplo, en *El mejicano* incluyó un combate de boxeo fuera de los límites del proscenio, con lo que los espectadores vivían la escena con una mayor intensidad. En *El sabio*, los personajes, situados en el escenario de un circo, se expresaban mediante gestos, mímica y movimientos acrobáticos. En algunos momentos, estos saltos traspasaban más allá de los límites aceptados por la norma de la representación, incrementando la tensión dramática, tal como explica el propio Eisenstein (*ib.*: 163-164).

El montaje de atracciones se basa en las relaciones simbólicas que se establecen entre elementos de la puesta en escena por medio del montaje, con el fin de sugerir ideas o imágenes chocantes que provoquen una respuesta en el espectador a partir de una excitación sensorial o psicológica, que deriva en una lectura ideológica. Estas asociaciones otorgan una entidad dramática a cada uno de los fragmentos que las contienen, de manera que el potencial expresivo de tal relación es superior al de las partes:

Considerándolo en su esencia, esto determina básicamente los posibles principios de la construcción como “construcción activa” (del conjunto de la producción). En vez del ‘reflejo’ estático de un acontecimiento, con todas las posibilidades de actividad encerradas en los límites de la acción lógica del acontecimiento, avanzamos a un nuevo plano: el libre montaje de atracciones independientes (dentro de la composición determinada y los lazos argumentales que mantienen unidos los actos de influencia) arbitrariamente escogidos; todo ello con el propósito de establecer ciertos efectos temáticos finales: esto es el montaje de atracciones (Eisenstein, 1974: 170).

A este respecto, las posiciones teóricas de Eisenstein quedarán completamente alejadas de los postulados de Bazin, para quien toda la carga simbólica que el realizador ruso imprimía en sus imágenes suponía un exceso de artificiosidad que alejaba al cine de su especificidad, de aquellas composiciones que se asemejan a la percepción natural de la realidad. En cambio, la visión del cine proyectada por Vertov, influenciada por el futurismo, anunciaba la muerte del cinematógrafo y el advenimiento de un cine-verdad influenciado por el poder de la máquina y los ritmos de una ciudad mecanizada; un cine documentalista que registra la realidad cotidiana de un país en plena revolución.

Entre aquellas opciones que persiguen capturar la verdad del mundo por medio del montaje de fragmentos tomados de la realidad y aquellos que tratan de dar sentido a la existencia por medio de unos determinados recursos formales que manipulan esos fragmentos de realidad no hay una línea divisoria clara; más bien al contrario, fluyen en un terreno resbaladizo lleno de contradicciones e influencias mutuas. En efecto, toda obra cinematográfica implica una selección, una ordenación y, por lo tanto, una subjetividad implícita en el acto de mirar el mundo. De tal manera que entre la ficción y el documental se dan ciertos grados vinculados al tratamiento estético y a una intencionada argumentación sobre el mundo, que en el caso del documental

[s]ostiene una visión lógica del mundo, una visión en la que una perspectiva razonada parece subordinar y movilizar la pasión con objetivos propios en vez de orquestar los sentimientos para abordar o resolver contradicciones que siguen siendo espinosas para la razón o que se siguen de patrones de organización social (jerarquía, dominio, control, represión, rebelión, etc.). El cualquier caso hay implicaciones ideológicas, pero el punto de partida y el énfasis difieren. El realismo documental no es solo un estilo sino también un código profesional, una ética y un ritual (Nichols, 1997: 219).

Esta parte relativa al compromiso ético interesa especialmente a esta investigación, por la importancia que tendrá en el neorrealismo italiano, así como en el desarrollo de estrategias formales realistas que, en el caso del documental, van encaminadas a lograr una mejor funcionalidad del mensaje. En este sentido, hay que recordar una figura relevante de la década siguiente, en los años treinta, dentro del movimiento documentalista surgido en Gran Bretaña. Se trata del realizador John Grierson, que tendrá una gran influencia en el cine más comprometido políticamente. Grierson criticaba la actitud “acrítica” de Robert J. Flaherty y defendía un cine social que diera la voz a la clase trabajadora:

las películas intentaban hacer una descripción del Reino Unido a través de una diversidad de situaciones y de ocupaciones populares. La política general consistía en acercarse a la gente, en establecer una relación sensible con los protagonistas de la situación, con el fin de ganar su confianza y de permitirle expresarse lo más naturalmente posible. La operación se completaba con un montaje simplificado (Piault, 2002: 128).

Desde esta perspectiva, podemos asumir que la adopción de formas realistas va ligada a una actitud de compromiso, una operación de observación y análisis de la realidad para visibilizar determinados conflictos políticos y sociales. Esta visión del realismo implica la necesidad de construcción de una memoria colectiva ligada a las clases menos favorecidas y comprometida con las injusticias sociales, la cual se situará en los presupuestos de partida del *Free Cinema* inglés y en otros movimientos de renovación cinematográfica, también en el que constituye nuestro objeto de estudio.

2.1.3 El Modo de Representación Institucional: la transparencia enunciativa como forma de representación realista del mundo

En el análisis que hace de la evolución del lenguaje cinematográfico, Bazin considera que en la década que va de 1930 a 1940 se ha alcanzado un grado de expresión compartido en el lenguaje cinematográfico. En efecto, en Estados Unidos se han consolidado los géneros cinematográficos y en Francia el realismo poético ha dado grandes obras de Jean Renoir o Marcel Carné, de manera que “la producción americana y francesa bastan para definir claramente el cine sonoro de la anteguerra como un arte que ha logrado de manera manifiesta alcanzar equilibrio y madurez” (Bazin, 2008: 86-88). De tal manera que el modelo narrativo que se había consolidado en dicha década había logrado tal influencia que se identificaba con el lenguaje cinematográfico, en relación al cual llegaban a medirse otros modelos de expresión cinematográficos. Esta idea de *lenguaje* será rebatida

por Noël Burch para señalar la carga ideológica que contiene y para situar dicha práctica en su dimensión histórica.

En su libro *El tragaluz del infinito* (2008), Noël Burch se propone *desnaturalizar* la experiencia que supone asumir la lectura del modelo clásico como un lenguaje natural, y que él identifica con el Modo de Representación Institucional, para “subrayar que este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico, tampoco es neutro”, y “que produce sentido en y por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX” (2008: 17). La posición privilegiada que ocupa el espectador en este modelo, cuyo referente sitúa Burch en la perspectiva del Renacimiento, lo pone en relación con las aspiraciones burguesas y su visión del mundo, encaminada a “la Re-creación de la Realidad, hacia la realización de una ilusión perfecta del mundo perceptual” (*ib.*: 21). Esta ilusión de un mundo perfectamente visible y asimilable suponía la culminación de los avances científicos que precedieron al cinematógrafo: el “gran sueño frankensteiniano del siglo XIX: la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte” (*ib.*: 29). Como consecuencia, esta sensación de ubicuidad se traducirá en la inmersión del espectador en un espacio habitable, regido por sus propias leyes, y en el que es orientado por aquellos aspectos más relevantes, aquellos que aseguran un mayor grado de identificación emocional:

Sin la reunión de las condiciones necesarias para la puesta en marcha de este viaje [inmóvil], una película se vuelve inaccesible para la amplia mayoría del público actual tal y como demuestran ampliamente las pocas películas de vanguardia que rechazan estas condiciones, cada vez que tienen la oportunidad de salir de su guetto cultural y enfrentarse a públicos “no advertidos” (Burch, 2008: 231).

Este modelo canónico apuntado por Burch se gestó a lo largo de la década de los años 10, sobre todo en los trabajos de Griffith para la Biograph, de tal manera que en 1917 estaría plenamente consolidado (Marzal, 1998: 22). Según la tesis defendida por José Javier Marzal, el lugar hegemónico que el MRI alcanzó a nivel internacional se asienta en la influencia del melodrama, cuyas prácticas teatrales acabó incorporando Griffith al cine para potenciar su dimensión espectacular y alcanzar una mayor implicación del espectador. Esta evolución, que en ningún caso debe entenderse de manera lineal o teleológica, circula paralela a la instauración de unas determinadas condiciones de producción, exhibición y recepción, así como a la asunción de una serie de convenciones encaminadas a dotar de verosimilitud al relato filmico: “respeto riguroso de las determinaciones dramáticas y psicológicas de la escena y construcción de un espectador ideal para el que la descomposición del espacio escénico nunca debe poner en peligro su verosimilitud” (Zunzunegui, 2016: 106). Para asegurar esta verosimilitud, la cadena causal en la que se articulaba el relato filmico se engrasaba en cuestiones de orden psicológico que hacían avanzar la narración y guiaban al espectador en un sentido orgánicamente articulado. Tal como señala Santos Zunzunegui,

[y]a André Bazin señaló, con gran precisión, que la planificación clásica, tal y como aparece explicitada en el grueso de los filmes realizados en Estados Unidos a partir de la década de los treinta, estaba regida por determinaciones de orden sustancialmente dramático-psicológico y que su sentido profundo no era otro que el de ofrecer al espectador un sentido unívoco acerca de los

acontecimientos mostrados. Estas dos afirmaciones me parece que conservan, hoy en día, todo su valor y no deben confundirse con otras, derivadas demasiado rápidamente de aquellas, del tipo “el cine clásico es un cine basado en una puesta en escena *invisible*”, “el cine clásico es un arte que no requiere ningún trabajo de parte de los espectadores” (Zunzunegui, 2016: 84).

A partir de esta aclaración, la narración en el MRI se sostiene además en una estructura deseante que moviliza la identificación del espectador con las peripecias que se suceden en la pantalla a través de una serie de expectativas y de recompensas; esto es, a partir de una serie de esquemas posibles que son modelizados a fuerza de repetirlos, que derivan en la inevitable resolución final, la cual resuelve todo conflicto y da coherencia al conjunto: “el espíritu del espectador se identifica con los puntos de vista que le propone el director porque están justificados por la geografía de la acción o el desplazamiento del interés dramático” (Bazin, 2008: 82-83).

Este modelo recurre al montaje analítico, consistente en la fragmentación espacio-temporal en una variedad de planos sucesivos, para la construcción de dicho espacio diegético, que se articula en una multiplicidad de puntos de vista que privilegian la mirada del espectador, instaurando

una forma –hay otras, sin duda- de componer el espacio, el tiempo y la acción en cuanto elementos significantes, es decir, con una considerable dosis de arbitrariedad que los separa de sus referentes y los hace aptos para construir un discurso, en cuyo interior reaparecen los patrones narrativos y verosímiles de la novela decimonónica (Sánchez-Biosca, 1991: 116).

Por su parte, David Bordwell, junto a Janet Staiger y Kristin Thompson, estudia el estilo clásico de Hollywood, en un arco que va de 1917 a 1960, como un estilo uniforme ligado a unos sistemas de producción y de recepción específicos. Un modelo en el que lo narrativo vehicula el espacio y el tiempo en función de una cadena causal que hace avanzar el relato: “causalidad, consecuencia, motivaciones psicológicas, el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos. La causalidad centrada en los personajes –es decir, personal o psicológica- es el armazón de la historia clásica” (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997: 14). Y a continuación, describe algunas de las características de este modelo canónico, como la referida a la insistencia en fórmulas heredadas de la tradición teatral en cuanto a la estructura, tales como “la presentación, el conflicto, la complicación, la crisis y el desenlace” (*ib.*: 18). Otras cuestiones a considerar son las que afectan al modo en que son tratados los acontecimientos históricos, así: “Las películas clásicas suelen presentar los acontecimientos históricos como exentos de causa. [...] Cuando la historia se ve como algo dotado de causa, esta se puede buscar en un individuo definido psicológicamente” (*ib.*: 14). En cuanto a las acciones, son concebidas en este modelo como la proyección de los deseos y los sentimientos de los personajes principales: “La mayoría de las acciones del cine clásico proceden, como dice Bazin, ‘de la suposición intuitiva de que exista una relación causal necesaria e inequívoca entre los sentimientos y su manifestación externa’” (*ib.*: 16). De tal manera que “una vez definido como individuo a través de rasgos y motivos, el personaje asume un papel causal debido a sus deseos. Los personajes de Hollywood, en especial los protagonistas, siempre están orientados hacia un objetivo” (*ib.*: 17).

Esta articulación narrativa es lo que Gilles Deleuze llama “la gran forma” SAS’, en la que S, una situación dada, se transforma por medio de una acción A en una nueva

situación transformada S'. Para Deleuze el realismo del modelo canónico "se define por su nivel específico". Esto es,

[e]n este nivel, no excluye en absoluto la ficción y hasta el sueño; admite lo fantástico, lo extraordinario, lo heroico y sobre todo el melodrama; puede comprender un exceso y una desmesura, pero que le son propios. El realismo está constituido simplemente por esto: medios y comportamientos, medios que actualizan y comportamientos que encarnan. La imagen-acción no es otra cosa que la relación entre los dos, con todas las variedades de esa relación. Y este modelo fue el que aseguró el triunfo universal del cine americano, hasta el punto de servir de pasaporte a aquellos autores extranjeros que participaron en su constitución (Deleuze, 1984: 203-204).

Por consiguiente, el encadenamiento de acciones sigue una lógica causal que es motivada, por lo general, por causas psicológicas que hacen avanzar a la narración. Esta dinámica recurre al montaje analítico para fragmentar el espacio y comprimir o dilatar el tiempo según las necesidades dramáticas, con el fin de destacar aquellos aspectos más significativos. Se trata, por tanto, de construir un espacio autónomo, cuyo discurrir espacial y temporal se perciba de manera natural, una diégesis independiente del referente que guía la mirada del espectador por un territorio homogéneo que fluye de manera continua y unívoca hacia un final en el que confluyen las diferentes líneas narrativas. Los elementos de la puesta en escena, como la iluminación, el vestuario, la interpretación de los actores y la composición centrada del plano, se organizarán para dirigir la atención hacia aquellos elementos o personajes que transmitan una mayor información narrativa.

Un rasgo característico del MRI es la ocultación del sujeto de enunciación, transmitiendo la impresión de que la historia se cuenta sola, sin estar sujeta a una ley discursiva. De manera que el borrado de las marcas discursivas se lleva a cabo a través de la figura del *raccord*, que asegura una sucesión continua y causal entre los elementos que conforman el relato. Este sistema de sutura entre planos logra que el espectador perciba de manera continua y lógica una sucesión de fragmentos, sin tomar conciencia de la instancia narrativa que los ordena, es decir, "los signos propios del acto de hablar aparecen sublimados en beneficio de la búsqueda de la transparencia de la representación" (Quintana, 2003: 97). Desde este planteamiento, cualquier operación autorreflexiva que hiciera visible el proceso de escritura, como una mirada a cámara, rompería la ilusión que sostiene ese mundo autónomo que se sucede en la pantalla, ese pacto tácito entre el espectador y la obra que se basaba en un principio de verosimilitud. De manera que "las rupturas efectuadas por la presencia de la enunciación suponen una parada en el viaje imaginario del espectador, un proceso de distanciamiento o extrañamiento (en términos brechtianos) que le devuelven su capacidad analítica" (Gómez Tarín, 2003: 52-53). Este será uno de los rasgos que identifique el surgimiento de los nuevos cines en la modernidad cinematográfica, dentro de un cine consciente de las operaciones discursivas que reclama un espectador atento. De ahí nuestro interés en especificar los rasgos generales del Modelo de Representación Institucional, pues será la medida referencial a partir de la cual se estudien futuras corrientes cinematográficas.

Otro rasgo característico que cabe tener en cuenta de dicho modelo es la fuerte presencia de la figura del plano-contraplano, que fragmenta el espacio de acuerdo con la regla de los 180°, y el *raccord* de mirada para presentar tanto al personaje que habla como al que escucha, y posibilitar, a su vez, la inmersión imaginaria del espectador en el interior de la diégesis. Además, la enunciación tiende a ser impersonal y omnisciente, la cual

organiza un régimen de saberes (en ocasiones el público dispone de más información que los personajes y a la inversa) que alimenta las expectativas del espectador. En conjunto, la organización del espacio aviva la ilusión de totalidad del espectáculo y su operatividad es funcional a la acción: “el espacio se convierte principalmente en un contenedor para la acción de los personajes; la historia se ha apropiado de él”. De ahí que “la exposición de un espacio es lo que menos tiempo lleva en cualquier fase de una escena (a menudo menos de veinte segundos y rara vez más de treinta). Para entonces, los personajes ya se han adueñado de la narración” (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997: 71). Esta funcionalidad del espacio al servicio de la narración se traduce en la reversibilidad del mismo, de acuerdo con la cual cualquier elemento fuera de campo es susceptible de entrar en cuadro más adelante, con lo que su valor narrativo se ajusta a los límites de la narración:

El elemento en *off* actúa narrativamente, puesto que no hay fuera de campo narrativo reconocido en el modelo. [...] El fuera de campo se presenta como parte de un espacio global cuyo valor narrativo y dramático pesa sobre el film; pero nunca será, en cambio, un agujero negro marcado por la ausencia (Sánchez-Biosca, 1991: 124).

Este tratamiento del espacio señalado por Sánchez-Biosca, del elemento en *off* y de la disposición temporal del relato, marcará una decisoria diferencia respecto de nuestro objeto de estudio, como comprobaremos en los apartados referidos al análisis fílmico (capítulos 4 a 6). En cuanto al orden temporal, Bordwell ejemplifica cómo en este modelo se encadenan temporalmente los sucesos más significativos y se eliden los intervalos que los separan, y señala el importante papel que juegan los plazos y las citas en la organización del tiempo diegético. De manera que son las acciones de los personajes y sus objetivos los que determinan la duración: “La película clásica crea su duración estructurada no sólo a través de lo que deja fuera, sino por medio de un recurso específico e intenso. La acción de la historia establece su propio límite de duración” (Bordwell, Staiger, Thompson, 1997: 49). En consonancia con lo anterior, la intervención del azar o el encuentro fortuito, que se incorporará al cine de la modernidad, será visto con recelo por los guionistas de Hollywood, que solo lo concebirán como verosímil si se da en el primer segmento del relato. Estos límites temporales, que son justificados por la acción, delimitan el tiempo diegético y prefiguran el horizonte de expectativas que hace avanzar al espectador a través de un montaje en continuidad, cuya sutura es justificada y naturalizada por el movimiento de los personajes. De tal manera que “el plano-secuencia es muy poco común. Por tanto, las estrategias del montaje clásico tienen que señalar la continuidad temporal. La *continuidad de movimiento* es el indicio más explícito de continuidad entre un momento y el siguiente” (*ib.*: 50, cursiva en el original).

Otra característica que nos interesa resaltar es la configuración de un héroe, por lo general masculino, cuyos objetivos y motivaciones de orden psicológico harán avanzar al relato, una vez superados los obstáculos que se interpongan en su camino. Esto supone, “de forma casi invariable, [que] una de estas líneas de acción implica la relación sentimental heterosexual” (*ib.*: 18).

Todas estas dinámicas, todas las líneas de acción que hayan sido perfiladas, van a confluir en la inevitable clausura, donde las cuestiones planteadas a lo largo y ancho del relato encontrarán respuesta, ese *happy ending* o “tesoro ideológico final”, según Burch (2008).

Este modelo cinematográfico que acabamos de exponer de manera siquiera sucinta, y que vivió su década de oro en los años 30 con el auge del sistema de estudios, supone

un paradigma que responde a unas condiciones históricas, de producción y a unas normas estilísticas que se mantuvieron en equilibrio a lo largo de varias décadas, lo que no impidió tanto la absorción y asimilación de influencias externas como la disidencia desde el seno del propio sistema. En definitiva,

un conjunto de normas, parámetros, convenciones y convicciones en las que se reconocen todos los participantes en el juego –o casi-. Son el respeto por los cánones y las reglas que tiene, no el sujeto singular, sino un sujeto colectivo y, al mismo tiempo, la extrema flexibilidad, la capacidad para autorregularse, valorar y acoger una serie de variables interconectadas, lo que impide a los conjuntos y al sistema envararse prestándoles de continuo modalidades, sin producir con ello, inestabilidades y crisis irreversibles (Brunetta, 2011: 28).

En relación a estas crisis y a las transgresiones que se dan en el modelo hegemónico, Deleuze apunta al cine de Hitchcock y a su capacidad para crear imágenes mentales, las cuales tiene el potencial de transformar las imágenes-acción, las imágenes percepción y afección, como uno de los síntomas de la crisis de la imagen tradicional. Una crisis que respondería para Deleuze a múltiples razones de índole social, económica, política y moral, como también artística, literaria y cinematográfica (Deleuze, 1984: 293).

Estas disidencias o grietas en el sistema clásico constituyen el objeto de estudio de un libro de Carlos Losilla (2003), en el que a partir de una serie de ensayos centrados en realizadores norteamericanos pone en cuestión la supuesta homogeneidad del modelo clásico, identificando una serie de rasgos formales y argumentales, de “heridas”, que fracturan su uniformidad y avanzan su crisis, que se haría más evidente en los años 50. Una década esta en la que el estilo “manierista”⁸ tendría una mayor presencia, proponiendo un desplazamiento de la mirada, del sujeto, que agrieta la pretendida transparencia de la representación (González Requena, 1986: 38-41). Losilla identifica esas grietas en el cine de terror de Rouben Mamoulian, en los antihéroes de Raoul Walsh, en la combinación de géneros que practica Mitchell Leisen o en el “gran pecado original” que se oculta, como una zona en sombra, en el cine de John Ford. Otros nombres completan el estudio, como Robert Aldrich o Richard Fleischer, quienes “abordan crispadamente géneros tradicionales del cine clásico como el western o la película de guerra”; a los que se sumarían autores como Joseph Mankiewicz o Billy Wilder, capaces de introducir “un sesgo literario en los códigos visuales del melodrama” o de alterar los códigos del género de comedia hasta motivar una reflexión sobre los mismos. Como consecuencia de todas estas fracturas, “el manual de instrucciones del ‘clasicismo’ hollywoodiense queda ligeramente desvirtuado” (Losilla, 2003: 17-18).

Estas tensiones que se dan dentro del modelo institucional coinciden con un contexto socio-político convulso, atravesado por la Gran Depresión, el auge del nazismo, la Segunda Guerra Mundial, la bomba atómica... En los estertores de este periodo de crispación y destrucción surgió uno de los fenómenos cinematográficos que más influyó en la transformación del modelo narrativo clásico de Hollywood o MRI: el neorrealismo italiano.

8. La representación manierista en el cine, desarrollada en las décadas de los años cincuenta y sesenta, comprende la puesta en marcha de mecanismos de puesta en escena autónomos respecto del relato, que marcan una distancia respecto de los hechos que se narran. Al respecto, “[e]n el estilo manierista se introducen ciertos elementos de virtuosismo formal en los procesos de escritura clásicos, lo que se manifiesta, por ejemplo, en la ubicación de la cámara. A diferencia del cine clásico, ahora se filmará desde el ángulo que aporte más ambigüedad al relato, pues el acto del héroe comienza a tornarse dudoso” (Gutiérrez, 2017: 46).

2.1.4 El Neorrealismo italiano o la recreación de un mundo que emerge de sus ruinas

El neorrealismo italiano comprende un movimiento cinematográfico que se fue conformando durante la Segunda Guerra Mundial y que se desarrolló en el período comprendido entre 1945 y 1949, tras el cual, dio paso en los años siguientes a la modernidad cinematográfica con obras tardías como *Europa 51* (1952) y, en especial, *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), ambas de Roberto Rossellini. Será sobre todo en los años sesenta cuando se complete este viraje, cuando “la preocupación fundamental no consistió en establecer un modelo de realismo, sino en preguntarse qué era la realidad” (Quintana, 1997: 112). El neorrealismo supone la expresión cinematográfica de la necesidad de dar testimonio histórico del momento, de plasmar un inventario lo más fiel posible de la situación a la vez que se construye una mirada nueva sobre la realidad, que refleje fielmente un entorno realista en el que el público pudiera reconocerse con sus problemas cotidianos y sus conflictos morales. Para ello no se pretende tanto la reproducción de un contexto histórico, aunque se recurra a material documental y escenarios naturales, como la proyección de una mirada personal sobre esa misma realidad. Es decir, la configuración de una nueva mirada que supone una cierta ruptura con los cánones clásicos, la cual tendrá una gran influencia en el cine posterior, y que, a su vez, está influenciada por referentes anteriores procedentes tanto del cine como de la literatura.

Entre sus influencias más destacadas se encuentra el realismo poético francés de los años treinta, el cual se nutría del cine de gánsters de los años veinte, el expresionismo alemán, el documental verista y la novela naturalista. La obra de Jean Renoir se rebela capital en esta empresa. No en vano, François Truffaut considera su película *Toni* (1934) como el primer exponente del neorrealismo. Esta aseveración es matizada por Roman Gubern:

Bien es verdad que el sentido de protesta social del cine italiano de postguerra está ausente en “Toni”, que no pasa de ser una crónica de un conflicto pasional, pero sus aportaciones –más allá de lo formal, que el cine ruso ha llegado en esto mucho más lejos- son las de haber convertido un tema destinado al género policiaco en crónica y reportaje social y haber desplazado la temática de los sentimientos y de las pasiones del marco elegante, burgués, al que parecía indisolublemente ligada, para llevarla al terreno de los humildes (Gubern, 2014: 229).

La conexión del realismo poético con el neorrealismo se daría, por tanto, en la selección de unos temas cotidianos, protagonizados por personajes cuyas vidas habían estado ausentes de las grandes narraciones. Al respecto de los referentes apuntados, obras como *L’Atalante* (Jean Vigo, 1934) y *El muelle de las brumas* (*Le quai des brumes*, Marcel Carné, 1938), deudoras en parte del expresionismo alemán, son representativas de la estilización de la realidad propia del realismo formal.

El neorrealismo italiano supone, además de unos esquemas formales y narrativos concretos, una actitud frente a la realidad en la que se inscriben. En este sentido, las historias centradas en antihéroes anónimos que son retratados en sencillos actos cotidianos, cuyas vidas son inscritas en un presente perfectamente reconocible, y que comparten un sentimiento común de solidaridad y justicia social son rasgos definitorios del “humanismo revolucionario” que Bazin reconocía en las películas de Vittorio De Sica o Roberto

Rossellini. Para uno de sus principales teóricos, Cesare Zavattini, “el neorrealismo no es un movimiento de naturaleza estrictamente histórica [...] nace más bien de una nueva actitud ante la realidad”, e identifica la perspectiva del neorrealismo “en el descubrimiento de la *actualidad*” (Romaguera y Alsina, 1985: 204). Zavattini reclama un cine en el que los hechos se impongan por encima del argumento novelesco:

Para el cine, lo único que existía eran los ‘grandes’ hechos. La guerra, en cambio, nos hizo descubrir la vida en sus valores permanentes. “Es la guerra”, dijimos, y nos encontramos en contacto con una realidad tremendamente descompuesta, mientras iba adquiriendo consistencia una disposición pacifista en nuestro espíritu (Romaguera y Alsina, 1985: 205-206).

Advertimos, así, cómo el giro hacia un cine de la inmediatez iba parejo a la asunción de una conciencia moral frente a los estragos de la guerra y la imperiosa reconstrucción de un mundo hecho pedazos. La Italia de 1945 era un país que había sido vencido en una guerra mundial tras largos años de fascismo, en los que también se dio batalla desde la resistencia. Es así como “los partisanos derrotaron al fascismo, con las consecuentes esperanzas de cambio, algunas veces de revolución, a la par de sus exigencias de simplicidad popular y de redescubrimiento de los valores nacionales” (Farassino, 1996: 84). Farassino ve en el papel que jugó el cine en esta etapa de cambio no tanto un reflejo de las condiciones históricas como un terreno en el que se ensayaba un renovado compromiso social con la realidad. Una realidad que el régimen fascista se había esforzado en maquillar apoyado en gran medida por la producción cinematográfica, dado que en el periodo fascista predominaba el cine de dimensiones épicas a mayor gloria de los héroes caídos en la lucha contra el comunismo. También destacaban los melodramas ambientados en escenarios de cartón piedra y las grandes producciones de corte operístico que dotaban de trascendencia histórica a las gestas fascistas. Roberto Rossellini participó de este cine propagandístico con *L'uomo della Croce* (1942), un film en memoria de unos “curas castrenses caídos en la cruzada de los sin Dios” (Quintana, 1997: 45).

En contrapartida, el neorrealismo se presentaba como un “cine útil” para recuperar a través del arte unas señas de identidad propias, y para poner de manifiesto las condiciones de existencia y los padecimientos de la gente, unos referentes sólidos con los que los ciudadanos pudieran identificarse. Con todo, el término neorrealismo no comprende un conjunto homogéneo de films. Tampoco fue la única producción italiana del periodo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, ya que abundaban las películas comerciales con temas populares, folclóricos, operísticos o de aventuras. Como movimiento se caracteriza por su espontaneidad y eclecticismo, y no responde a ningún planteamiento teórico previo, sino más bien una evolución potenciada por el contexto histórico y asentada en un fuerte compromiso ético y estético. *Obsesión* (*Ossessione*, Luchino Visconti, 1943) y *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945) se sitúan en la génesis de este cine que resultará determinante tanto en la evolución del cine italiano como en el nacimiento de los nuevos cines de los años cincuenta y sesenta.

Esta película de Rossellini, así como su obra posterior, va a suponer un acontecimiento significativo en la consideración y la evolución del neorrealismo. El rodaje de *Roma, ciudad abierta* se vio influido además por la escasez de medios materiales y el rodaje en escenarios naturales, circunstancias estas que acabarían convertidas en señas de identidad de este cine, en el que,

[I]a nueva concepción del realismo cinematográfico proponía la recuperación de la función de la mirada implicada del cineasta y de las capacidades reproductoras del cine como medio de comunicación. La tradición documental había establecido una forma de discurso basada en la discontinuidad temporal y en la potenciación del efecto referencial, que privilegiaba la ilusión de que el universo mostrado por la película podía ser una reproducción objetiva de una realidad no manipulada (Quintana, 1997: 77).

Siguiendo este planteamiento, podemos afirmar que el distanciamiento respecto de las formas estéticas precedentes y el privilegio de la experiencia concreta de los nuevos cines ya estaba en el neorrealismo. Además, con el fin de inscribir en lo filmado un carácter realista, se recurrirá a estrategias propias del documental. Unas estrategias que Raymond Borde y André Bouissy categorizaron en diez elementos estilísticos destacables, y que son recuperadas por Hennebelle:

1° La utilización frecuente de los planos de conjunto y de los planos medios y un encuadre parecido al de las actualidades; 2° el rechazo de los efectos visuales (sobreimpresiones, imágenes inclinadas, reflejos, deformaciones, elipsis) caras al cine mudo: el neorrealismo reemprende el cine donde los hermanos Lumière lo habían dejado; 3° una imagen bastante gris, ajustada a la tradición del documental; 4° un montaje sin efectos particulares; 5° el rodaje en decorados reales; 6° una cierta soltura en el découpage que implica un recurso frecuente a la improvisación; 7° la utilización de actores eventualmente no profesionales; 8° la sencillez de los diálogos; 9° el recurso a la postsincronización, siendo los films rodados sin voz; 10° la modicidad de los presupuestos (Hennebelle, 1997: 101-120).

En conjunto, las propuestas estéticas y narrativas del neorrealismo italiano comprendían tanto el enfoque marxista de *La tierra tiembla* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948), financiada con ayuda del Partido Comunista Italiano, como el humanismo poético de De Sica o Zavattini, pasando por directores que practicaban un cine “caligráfico”, como Lattuada o Castellani. Además, como bien señala Farassino, este fenómeno de renovación cinematográfica se nutre de experiencias cinematográficas anteriores. Se trata de propuestas que reproducen estructuras narrativas propias de géneros cinematográficos tradicionales, como la comedia o el melodrama, y en las que se adivinan determinadas influencias: “el cine soviético, el realismo poético francés y el cine americano más interpelable en sentido social. Incluso, en los contenidos, permanecen temas como la italianidad o el ruralismo que ya el fascismo o algunos de sus súbditos habían cultivado” (Farassino, 1996: 95).

Por su parte, André Bazin dedicó varios escritos a analizar el surgimiento del Neorrealismo italiano, deteniéndose, sobre todo, en el cine de Rossellini. En “*El realismo italiano y la escuela italiana de la liberación*” (Bazin, 2008: 286-315) hace un recorrido por la herencia de este movimiento, negando su aparición como una especie de “milagro”. Esto es, tomándolo como una nueva fase de la oposición entre realismo y esteticismo cinematográficos, después de la producción rusa post revolucionaria. Desde este enfoque, reconoce la influencia del cine de Jean Renoir y René Clair y rastrea precedentes temáticos y expresivos en el cine producido durante el régimen fascista; si bien reconoce el florecimiento de una “nueva” escuela, propiciada por las nuevas condiciones que trajo la Liberación, por “las nuevas formas sociales, morales y económicas”. A diferencia de Francia, donde la Resistencia adquirió inmediatamente un estatuto mítico, Bazin destaca

el largo proceso que siguió en Italia tras la guerra, cuando “la liberación no significaba la vuelta a una libertad anterior muy próxima, sino revolución política, ocupación aliada y desquiciamiento económico y social” (*ib.*: 290-291). Es en este contexto, en el que películas del neorrealismo están apegadas a la actualidad de su producción, y adquieren un valor documental por su conexión con las raíces sociales en las que se inscriben: “Esta perfecta y natural adherencia a la realidad se explica y justifica interiormente por una adhesión espiritual a la época” (*ib.*: 291). Es en este punto que Bazin hace una reflexión que nos gustaría destacar, por la relación que se puede establecer con el contexto que alumbra el nuevo cine rumano, en el cual la realidad había pasado de ser idealizada de manera mítica y propagandística, a ser ignorada en favor de otras vías de escape y a confundirse en el marco más general de una virtualidad colonizadora. De acuerdo con Bazin,

[e]n un mundo que estaba y sigue estando obsesionado por el temor y el odio, en el que la realidad no es casi nunca aceptada por sí misma, sino rechazada o prohibida como un signo político, *el cine italiano es ciertamente el único que salva, en el interior mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario* (Bazin, 2008: 292, cursiva en el original).

Es este humanismo el elemento que destaca el crítico francés como el principal mérito, en cuanto al fondo, de estas películas. Las cuales recurren al humor, la sátira, la poesía, la realidad social o a los códigos del melodrama para criticar una realidad que no falsean en beneficio de la narración, “no olvidan que el mundo, antes de ser condenable, ‘es’, simplemente” (*ib.*: 292). Bazin destaca cómo se añade realismo al relato mediante la conjunción de actores no profesionales, que guardan una relación directa con su personaje, y actores profesionales. En este segundo caso, “lo que importa es no colocar al profesional en su utilización habitual: las relaciones que mantiene con su personaje no deben estar lastradas para el público por ninguna idea *a priori*” (*ib.*: 295). Ahora bien, Bazin insiste en subrayar, en sintonía con lo anotado anteriormente, el carácter “profundamente estético” del realismo. En este sentido, y al hilo del empleo del montaje intelectual ruso en pos de un cine ‘realista’, añade lo siguiente en relación al nuevo cine italiano: “Su realismo no encierra en absoluto una regresión estética, sino por el contrario un progreso en la expresión, una evolución conquistadora del lenguaje cinematográfico, una extensión estilística”. A continuación, pasa a enumerar una serie de recursos que pueden “fundamentar un ‘realismo’”, como la profundidad de campo, que restituye a “la realidad su continuidad sensible” a diferencia de la fragmentación del montaje analítico, el rodaje en exteriores, el escenario natural, la iluminación con luz solar, el empleo de actores no profesionales o el sonido directo (*ib.*: 296-301).

Resulta muy interesante el análisis del relato neorrealista que hace Bazin, poniéndolo en relación con la novela americana, de Hemingway, Faulkner o Dos Pasos. Identifica en el nuevo cine italiano un cierto grado de improvisación, tanto en el guión como en la planificación, a diferencia del rígido modelo clásico. Bazin habla de esbozo, tanto en la composición de los encuadres como en los movimientos de cámara, donde “la cámara tiene que estar tan dispuesta a moverse como a inmovilizarse. Los *travellings* y las panorámicas no tienen el carácter casi divino que les da en Hollywood la grúa americana. Casi todo se hace a la altura del ojo o a partir de puntos de vista concretos como son un techo o una ventana” (*ib.*: 306). Esta idea la resume Bazin en el modo en que en el cine de Rossellini se explican los hechos:

En la planificación cinematográfica habitual (según un proceso semejante al del relativo novelesco clásico) el hecho es apresado por la cámara, dividido, analizado y reconstruido; no pierde sin duda toda su naturaleza de hecho, pero queda envuelto en abstracción [...]. Los hechos, en el caso de Rossellini, adquieren un sentido, pero no a la manera de un instrumento cuya función ha determinado ya previamente la forma. Los hechos se suceden, y la mente se ve forzada a advertir que se reúnen y que, al reunirse, terminan por significar algo que estaba en cada uno de ellos y que es, si se quiere, la moral de la historia (Bazin, 2008: 310).

Aunque pronto hablará de agotamiento, de necesidad de regeneración, Bazin alabará el film *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948), por la verdad que transmiten sus imágenes, pues a pesar de ser un filme “tan minuciosamente previsto como en una superproducción en el estudio (lo que permite, por lo demás, las improvisaciones del último momento)” [...], “no busca nunca más que realzar con toda limpidez el acontecimiento, con el mínimo índice de refringencia por el estilo” (*ib.*: 338). Bazin habla de un estilo de “mostración”, sin recurrir a ángulos o movimientos de cámara que expliciten los hechos, a partir del cual alcanzar una cierta revelación.

Estas cuestiones referentes al guión, la interpretación de los actores, la planificación, la puesta en escena o la composición de los encuadres nos interesan especialmente para nuestro análisis. En especial, las cuestiones que afectan a la duración de los planos y las conexiones que se puedan trazar entre el estudio que Bazin hace de *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952) y una película como *La muerte del Sr. Lazarescu*. Para Bazin, en la película de De Sica “puede entretenerse en varias ocasiones lo que sería un cine verdaderamente realista en cuanto al tiempo. Un cine de la ‘duración’” (*ib.*: 359). Un cine en el que identifica un “argumento invisible”, hecho de pequeños momentos insignificantes en la vida de un hombre, pero que por medio de una atención prolongada de los pequeños gestos logra “una constatación desconcertante e irrefutable sobre la condición humana” (*ib.*: 362).

En resumen, entendemos el neorrealismo como un impulso colectivo que, atento a cierta herencia anterior, supo imprimir en su cine una mirada comprometida con la realidad del momento y con el sentir popular. Este espíritu renovador y ecléctico, que se concentra en un grupo de directores y en unos pocos años, constituirá una fructífera influencia en todo el cine posterior. Al respecto, la conclusión de Monterde resulta esclarecedora:

Dejando de lado el análisis de la realidad de los supuestos rechazos del Neorrealismo (donde había ficción, argumento, guión, elipsis, movimientos de cámara, angulaciones complejas, nuevos héroes y divas, etc.), lo cierto es que su conjunto se define no como negación del estilo (y mucho menos del modo de representación dominante), sino como depuración y reformulación de la tradición cinematográfica, pues no en vano el Neorrealismo se constituye en uno de los puntos de arranque de la modernidad cinematográfica, bien apoyado en su conciencia histórica (de la Historia del Cine) y en su autoconciencia (lingüística y estética) aun en el terreno de las puras intuiciones (Monterde, 2002).

2.1.5 Autoconciencia y escritura. Hacia la modernidad cinematográfica

En la segunda parte de su fundamental díptico, Deleuze (1986) describe el paso de un cine en el que las imágenes se pliegan a la necesidad de contener y reproducir acciones a

lo largo de una cadena de causas y efectos, según el principio ordenador de la narración, a unas imágenes que, liberadas en gran parte de su función narrativa, resta su duración. Este cambio supone el paso de la preeminencia de estímulos sensoriomotrices a situaciones donde lo óptico y lo sonoro comprende lo que más se percibe de las imágenes, cobrando valor por sí mismas y estimulando la participación activa del espectador. De manera que la imagen-movimiento restaría como una de las posibles dimensiones que adopta la imagen. Deleuze sitúa el detonante de esta imagen-tiempo en el neorrealismo italiano, momento en que la imagen, liberada del “tópico” y los “encadenamientos sensoriomotores” comienza a ser mucho más plena, de manera que,

[a] veces se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla “interesante”. Pero a veces, por el contrario, hay que hacer agujeros, introducir vacíos y espacios blancos, rarificar la imagen, suprimirle muchas cosas que se le habían añadido para hacernos creer que se veía todo. Hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero (Deleuze, 1986: 37).

Al respecto, el autor describe tres potencialidades que posibilita este modelo. En primer lugar, esta “imagen óptica y sonora pura” remite directamente a una imagen-tiempo que destaca sobre el movimiento. Se produce de esta forma una inversión en la que el movimiento se sitúa en la perspectiva del tiempo. Cita como ejemplos de este cine del tiempo a Welles y Resnais. En segundo lugar, los elementos visuales y sonoros de la imagen establecen relaciones internas entre ellos que conducen a “leer” la imagen, a “que tenga que ser legible tanto como visible”. Esto no significa que la imagen pierda su carácter informativo o descriptivo de los elementos que la componen, sino que ahora se subordinan a las relaciones interiores, “lo que hace del mundo sensible un libro en su ‘literalidad’”. En tercer lugar, el filósofo se refiere a los movimientos de la cámara, la cual no tiene que recurrir únicamente al plano fijo como única alternativa al movimiento; “la cámara ya no se contenta con seguir unas veces el movimiento de los personajes y otras con operar ella misma movimientos de los que los personajes no son sino el objeto, sino que en todos los casos ella subordina la descripción de un espacio a funciones del pensamiento”. Una cámara, o una escritura, de acuerdo con Astruc, consciente de sí misma “que ya no se definiría por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar” (Deleuze, 1986: 39-39). De esta forma, el cine “clásico” va dando paso al cine “moderno”, un cine del devenir y el acontecimiento.

Como consecuencia, la modernidad, entendida como una “tendencia” y no como un periodo delimitado en el tiempo, se define a partir del concepto básico de “conciencia lingüística” (Monterde, 1996: 29). Esto es, una categoría reflexiva que se opone a la idea de mimesis y a la concepción totalizadora de la realidad del clasicismo, en la que destacan

la pérdida de confianza en la relación referencial que conduce al predominio del carácter inmanente del signo sobre sus funciones trascendentes; la disolución del vínculo jerárquico entre forma y contenido; el rechazo de la estructura lógica del discurso; la preeminencia de un nuevo psicologismo que adquiere su fundamento central en la nueva vivencia del tiempo; la tendencia a la fragmentación, sea caótica o analítica, en la perspectiva utópica de una síntesis totalizadora; la reafirmación de planteamientos hermenéuticos sobre los meramente denotativos o descriptivos; la instauración de la autorreflexión

y los metalenguajes como dispositivo central del funcionamiento artístico, etc. (Monterde, 1996: 18).

Desde esta perspectiva, esta escritura autoconsciente se va a plasmar, en mayor o menor medida, en toda una serie de recursos retóricos, acompañados en muchos casos por reflexiones teóricas y críticas, que van a caracterizar los Nuevos cines surgidos en los años cincuenta y sesenta. Unos recursos que nos proponemos enumerar a continuación de manera sintética, a partir del análisis de Monterde (*ib.*: 31-45). Los mecanismos distanciadores, que pueden adoptar tanto una perspectiva brechtiana, como visiones paródicas o irónicas, también recurriendo a referencias metalingüísticas o bien mediante una exposición discontinua del relato que apunta a una realidad ambigua, elíptica; el realismo psicológico, que se concibe en relación con “la experiencia vivida (y no solo perceptiva) del espectador”, de manera que la función del cineasta es “más la de dar cuenta de esa experiencia que no restituir una realidad objetiva y autónoma respecto de su observador”; una subjetivación del tiempo cinematográfico, una relativización del tiempo y del espacio, que ya no tienen por qué estar sujetos al devenir de la narración; “la preeminencia de la crónica sobre la historia”, privilegiando lo particular y subjetivo; unos personajes que no se definen por rasgos psicológicos definidos ni tienen un objetivo claro; una escasa o nula identificación espectral con las vivencias de los personajes: “gusto, disgusto y acciones no están al servicio de la emoción, sino de la comprensión crítica de los comportamientos”; una narración que ya no se corresponde con la visión totalizadora y lógica de una realidad predeterminada, es decir, “la ruptura del mecanismo del relato a partir del predominio de la causalidad, linealidad y diacronicidad logradas mediante el montaje clásico”; la irrupción del azar en el argumento; “la construcción episódica del relato”, la desdramatización provocada por la ausencia de clímax o por la inclusión de situaciones en apariencia triviales o que no parecen aportar información relevante a la narración; “la presencia explícita o implícita de las marcas de enunciación”; la ausencia de clausura y/o la diversidad de lecturas a que se presta el texto fílmico.

Esta tendencia cinematográfica tomará cuerpo en obras que se ofrecen como visiones personales del mundo y que encontrarán su correlato en una nueva conciencia histórica, en formas nuevas de pensar el cine, en perspectivas críticas renovadas y en un público con otros deseos e inquietudes nuevas.

2.1.6 Joven y nacional: una brecha generacional, social y formal

Los movimientos cinematográficos de carácter nacional conocidos como los “Nuevos cines” suponen un fenómeno a escala mundial que se consolida en los años sesenta, aunque su argumentación teórica y sus primeras obras se localizan en los años cincuenta, así como en las diferentes sensibilidades que dieron origen a la modernidad cinematográfica. Como ya hemos señalado, el paso del clasicismo a la modernidad hay que rastrearlo a lo largo de la década de los cuarenta no como un programario compartido, sino con una mirada atenta al florecimiento de disidencias dentro del propio sistema hollywoodiense y a las originales propuestas de creadores de otras partes del mundo. Entre las referencias a destacar, cabe citar a Orson Welles, Eric Von Stroheim, Eisenstein, Ozu, Ford, Hawks o Jean Renoir (Monterde, 1996: 23). El neorrealismo y, sobre todo, la figura de Rossellini, en concreto el film *Viaggio in Italia* (1954), producido ya fuera de la esfera neorrealista, van a suponer una influencia decisiva en el desarrollo de la modernidad cinematográfica.

El surgimiento de los jóvenes cines nacionales se enmarca, por tanto, en el descenramiento de los modelos hegemónicos y en las reflexiones teórico-prácticas que pretenden impulsar nuevos modelos de pensar y vivir las sociedades, que posibiliten la recuperación de espacios referenciales ligados al relato cotidiano de los ciudadanos. El impulso de estos cines jóvenes se dio en paralelo o entrelazado a cambios socio-políticos cuyo origen hay que situarlo, según Guy Hennebelle, en tres acontecimientos: el fin del colonialismo tradicional europeo y la consiguiente emancipación de culturas largo tiempo silenciadas; “el estancamiento de la súper-potencia americana en Indochina, la aparición con el advenimiento del régimen castrista del ‘primer territorio libre’ en América Latina y la explosión de numerosas revueltas o revoluciones anti-imperialistas un poco por todas partes”; la expresión de malestar con la que jóvenes cineastas de los países del Este “sojuzgados por el social-imperialismo soviético” exhiben renovadas sensibilidades, en paralelo con el llamado “deshielo” que sucede a la muerte de Stalin (Hennebelle, 1997: 98-99). En este sentido, su carácter nacional implica la expresión ideológica y artística de transformaciones socio-políticas en el marco de una sociedad determinada; asumiendo que “la cultura nacional es el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en el plano del pensamiento para describir, justificar y cantar la acción a través de la cual el pueblo se ha constituido y se ha mantenido” (Fanon, 1962: 117).

Los años cincuenta son también los años de cierta pérdida de influencia del cine hegemónico, el Modelo de Representación Institucional, de la ruptura de los principios básicos del relato institucional, espoleado por el auge de la televisión, la crisis de los grandes estudios, el advenimiento de nuevos modelos narrativos y sociales y el desplazamiento de la acción como factor que articula todo el sentido en favor de un modelo más reflexivo que trasciende los límites reglamentados por el régimen del entretenimiento.

Estos nuevos modelos alcanzan gran difusión y reconocimiento gracias a un renovado espíritu, en sintonía con las luchas y reivindicaciones sociales, y con el apoyo de festivales como Cannes, tal como había ocurrido en 1951 con el cine japonés con ocasión del estreno de *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). Para Louis Marcorelles el “joven cine” refiere el cine de “los países sin historia cinematográfica o alienados respecto a las cinematografías dominantes: la de Estados Unidos en primer lugar y después la de Francia, Italia y Alemania para los países capitalistas, y la de la Unión Soviética para los países socialistas” (1978: 23), de cuyo influjo se liberan para desarrollar una industria propia que retome la historia nacional para proponer relatos propios ligados al devenir de la gente común. Es decir, este cine responde a la necesidad de estos jóvenes de exponer su visión de la realidad y la defensa de unos valores propios, locales. En el plano cinematográfico, estos movimientos de renovación se sirven de dispositivos técnicos más ligeros, que permiten la grabación en exteriores y en condiciones de grabación más naturales, para ofrecer modelos descentrados de las prácticas hegemónicas y ligados a la idea de testimonio y compromiso del referente neorrealista. Se ofrecen historias rodadas en los mismos lugares en los que se desarrolla la acción con el fin de captar la esencia de los pequeños acontecimientos, sin atender a los grandes hitos históricos, de situar el foco en los problemas que aquejan al ciudadano anónimo, de proyectar líneas de observación sobre unos personajes con los que el espectador se pueda sentir identificado.

Existe un ánimo común que comparten estos nuevos cines: la voluntad de ruptura con las formas de representación dominantes que les precedieron. Una voluntad que es expresada previa o simultáneamente a la vida del movimiento, en la mayoría de los casos por medio del análisis teórico. Y que se ve refrendada en algunos casos mediante un manifiesto colectivo.

En este sentido, la *Nouvelle Vague* francesa, la expresión con más resonancia internacional de estos jóvenes cines, se elaboró de manera crítica y teórica a lo largo de los años cincuenta en las páginas de *Cahiers du Cinéma*, y de otras revistas como *Arts*, en la que escribía François Truffaut. Su defensa de un cine comprometido con su propio tiempo, así como de la impronta neorrealista y del cine de autores como Jean Vigo o John Ford es compartida por los “jóvenes airados” del *Free Cinema* en Gran Bretaña. Lindsay Anderson y Karel Reisz, quienes aireaban sus postulados críticos en la revista *Sequence*, firmarán, junto a Lorenza Mazzetti y Tony Richardson, un temprano manifiesto en febrero de 1956, desde el cual se comprometen en la defensa de un cine libre, personal, contrario a la ortodoxia. Similares formas de reacción se dan en Polonia, República Checa, España o Brasil. En este último va a destacar la singular personalidad de Glauber Rocha, quien sitúa el problema en la influencia del cine norteamericano en el imaginario nacional para destacar su compromiso: “Nuestra lucha quiere implantar una mentalidad; y está por el asalto al poder cinematográfico del cine; está por hacer que el cine brasileño se haga verdaderamente un cine nuevo, digno de un país nuevo” (Rocha, 1971: 222). Por lo tanto, podemos afirmar que los nuevos cines comprenden un abanico de nuevas expresiones cinematográficas nacionales que adquirieron relevancia internacional en los años sesenta, pero que “registró casi todas las premisas de su fundación (teóricas, críticas, poéticas y políticas) y no pocas predicciones nacionales concretas en la década anterior” (Micciché, 1995: 17).

En resumen, nuevas formas que posibiliten nuevas experiencias, nuevas miradas y nuevos espacios de conocimiento. Como conclusión, estos serían los rasgos estilísticos y narrativos más destacados: un contexto opresivo que motiva una necesidad de cambio; la ruptura con las formas establecidas; un compromiso ético, moral y político con la obra y con la realidad y una puesta en escena que persigue destellos de realidad en las pequeñas historias de la gente común. Lino Micciché establece una serie de características concernientes a la producción de los nuevos cines a nivel mundial entre 1965 y 1969, sobre todo aquellas que los distinguen del modelo clásico: rechazo de la narración totalizante en la que todo conflicto encuentra su solución y en la que las acciones de los personajes responden a una motivación clara; impugnación del montaje “transparente” del modelo clásico a favor de un cine vivencial, que ya no se ofrece como mimesis sino como experiencia de la realidad; manifestación del gesto de filmar, de las huellas de la cámara, como expresión de un cine que se piensa a sí mismo; articulación de un andamiaje metafórico que esquiva el adoctrinamiento ideológico y refuerza el potencial estético del lenguaje cinematográfico; así como la reivindicación de estructuras alternativas de producción que posibiliten una mayor libertad creativa (*ib.*: 24-30).

El caso de Rumanía se enmarca en el epígrafe de “Nuevos cines del Este”; una categoría “del pasado” que engloba las cinematografías de los países “socialistas” del centro y este de Europa, que surgieron como oposición a la narrativa dominante soviética a lo largo de las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta, dependiendo de las circunstancias históricas de cada país. Bien como contrapunto o como oposición frontal, el realismo socialista suponía la estética que los jóvenes cineastas del este se proponían dejar atrás (Markus, 2006: 13-17). Sasa Markus incide en las diferentes condiciones sociales y políticas que influyen en estos cines con respecto a aquellos que se producen en Occidente en un periodo similar, como el caso de la *Nouvelle Vague*, donde,

las características propias de la tradición cinematográfica del realismo socialista, una estética que los nuevos cines del Este pretenden invertir, parodiar y reemplazar, influirá en que los autores del cine moderno de los países

comunistas desarrollen una expresividad particular. Además, los directores del nuevo cine del Este [...] apostaban mucho por su papel de artistas conscientes de su responsabilidad moral frente a la posición oprimida de sus respectivos pueblos (Markus, 2006: 25).

En este sentido, la consolidación de estos nuevos cines pasa por el desarrollo de una industria propia, por la creación de escuelas de cine, por la necesidad de exponer nuevos puntos de vista ligados a la idea de testimonio y de compromiso frente a prácticas dominantes que silencian, ocultan o falsean la realidad, por su presencia en festivales internacionales de cine, por el apoyo institucional, etc. En definitiva, este nuevo modelo de representación propicia una nueva estética marcada por un cruce cada vez mayor entre los registros de la ficción y el documental. Se trata de un cine, por tanto, que se presenta como una expresión del mundo, de las prácticas cotidianas, que se vincula al ámbito político por su capacidad para cuestionar el orden imperante.

2.1.7 *Free Cinema*. La respuesta airada de las clases populares en el Reino Unido

El *Free Cinema* británico adquirió carta de presentación en febrero de 1956, entre los días 5 y 8, cuando los firmantes del manifiesto que le otorgó entidad, Lorenza Mazzetti, Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson, presentaron en el National Film Theatre sus trabajos cinematográficos. En dicho manifiesto se defendía una “actitud común”, la “libertad”, “la importancia del individuo” y “la significación de lo cotidiano”, de manera que, “una actitud implica un estilo. Un estilo implica una actitud” (Monterde, 2001: 75-76). Hasta marzo de 1959 se organizaron cinco programas más, en los que, además de trabajos propios, se proyectaron trabajos de otros realizadores, como Georges Franju, Roman Polanski o Claude Chabrol. Esta primera fase del movimiento lo constituyen cortometrajes y medietrajes documentales que tienen en la escuela documentalista de Grierson su más directo referente, si bien reivindicaban por delante de este la obra de Humphrey Jennings. Eso sí, con una notable diferencia. Así como los documentales británicos de los años treinta y cuarenta

se interesaban principalmente por la figura del trabajador, entendida como una maquinaria perfectamente engrasada [...], los realizadores del *Free Cinema* se centran en el individuo, al que no tan sólo se le adjudica un valor que excede al de la cadena de montaje laboral, sino que en cierta manera es una figura que surge precisamente como pieza desgajada de esa cadena: un producto de un nuevo desclasamiento y proletarización de una clase media apenas incipiente (Català, Cerdán, 2001: 57).

Por consiguiente, si bien estas obras primeras serán reconocidas como un eslabón entre el cine documental anterior y el que se produciría unos años después, se les achaca un débil compromiso ideológico y una escasez de renovación formal, achacable también a su máximo referente. De una parte, se les atribuye “la voluntad un tanto artificiosa de purificar el cine británico, a la zaga de los *angry young men* y con una vaga mezcla de socialismo sentimental y rebelión de fin de semana por todo bagaje ideológico” (Català, Cerdán, 2001: 57). Marcorelles también apunta a que su pretendido ataque contra el conformismo imperante no suponía “en realidad un auténtico proceso de desenmascaramiento, de cuestionamiento

de lo real. Se limitaban a arañar simplemente en la superficie del puritanismo victoriano” (1978: 49).

De otra parte, Zunzunegui caracteriza la tradición del cine británico que estamos tratando como un “realismo iconográfico que suele satisfacerse, cuando los filmes tomen por objeto la representación de las ‘clases populares’, con la presencia recurrente de ciertos espacios y lugares: las ferias, los suburbios, los descampados industriales, el pub, etc.”. Una estrategia encaminada a garantizar “la producción de un ‘efecto de realidad’ capaz de satisfacer al espectador en sus deseos de ‘autenticidad’” (Zunzunegui, 2001: 69). Si bien, en la línea antes apuntada por Marcorelles, Zunzunegui objeta que

el cine inglés más comprometido de los años treinta aún ocupándose de problemas ‘sociales’ como la salud, el trabajo, la vivienda o la educación, no fue capaz de edificar un ‘sistema alternativo de representación’ que pudiese servir de guía, [...] más allá de la referencia puntual a un cierto ‘realismo poético’ que vendría a convertirse en su etérea seña de identidad (Zunzunegui, 2001: 69).

La segunda fase del *Free Cinema* la constituirían los largometrajes del núcleo duro del movimiento, Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson, en filmes como *Mirando hacia atrás con ira* (*Look Back in Anger*, Tony Richardson, 1958), *Sábado noche, domingo mañana* (*Saturday Night, Sunday Morning*, Karel Reisz, 1960) o *El ingenuo salvaje* (*This Sporting Life*, Lindsay Anderson, 1963), lo que suponía, en estos y otros ejemplos, la adaptación literaria de autores de la corriente renovadora del momento, como Alan Sillitoe y John Osborne. Si bien es la ópera prima de Jack Clayton *Un lugar en la cumbre* (*Room at the Top*, 1958) “el primer largometraje que responde a los módulos básicos del *Free Cinema*” (Monterde, 2001: 77), a los que se sumará el trabajo de realizadores como John Schlesinger. Tampoco en estas películas se ha visto la renovación cinematográfica que reclamaba la propia crítica que los cineastas hacían del cine que les precedía, del que rechazaban su “incierto realismo y su fatiga emocional”. Zunzunegui cita a John Berger para apoyarse en la crítica que hace a este nuevo cine, al que hecha en falta una mejor definición de la “realidad” que pretendían representar, “más allá de la genérica necesidad de ‘volver visible’ el mundo de la clase obrera británica y, después, los ‘términos’ que deberían utilizarse para hablar de ella” (2001: 71). A partir de una cita de Berger en la que reivindica el humanismo como “fuerza positiva”, incluso “subversiva”, frente a la aniquilación de determinados valores que estaban siendo suplantados por “el espejismo del consumo”, el autor atribuye a estos filmes un “realismo superficial” de los problemas del proletariado que no había sabido ofrecer un imaginario común alterativo al individualismo que se estaba imponiendo. Esto es, “sin ofrecer una alternativa sostenible, en términos de lenguaje cinematográfico, a las fórmulas tradicionales” (*ib.*: 73).

Por su lado, Marcorelles destaca de qué manera en el *Free Cinema*, así como en la literatura y el teatro del momento, “se buscaba con afán la posibilidad de conceder la palabra al hombre de la calle y sobre todo a los seres más humildes, que en la Inglaterra postvictoriana sólo aparecían en la escena o en la pantalla bajo formas caricaturescas” (Marcorelles, 1978: 48), una palabra que sonaba con el lenguaje y el acento propios del personaje en cuestión, como en *Sábado noche, domingo mañana*, en la que Albert Finney se expresa con el habla de la región de Manchester.

Aunque siempre resulta complicado fechar estos movimientos, a partir de 1963 el *Free Cinema* se fue debilitando y los miembros de lo que llegó a conocerse como *kitchen*

sink films, un apelativo que aproxima este cine al “realismo sucio”, acabaron trabajando en Hollywood, a excepción de Lindsay Anderson, quien en 1968 ganaría la Palma de Oro en Cannes con *If...*, una sátira en la que se revolvía con virulencia contra la institución educativa británica.

2.1.8 *Nouvelle Vague*. De la letra a la imagen

En el capítulo dedicado a la *Nouvelle Vague*, dentro de sus *Histoire(s) du cinema* (1998), Godard inscribe sobre imágenes como la panorámica final de *Los 400 golpes* (*Les 400 coups*, F. Truffaut, 1959), el rescate de Madelaine por Scottie bajo el puente de San Francisco en *Vértigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*, A. Hitchcock, 1958) o imágenes documentales de la Segunda Guerra Mundial la siguiente expresión: “igualdad y fraternidad entre la ficción y lo real”, un montaje de imágenes, texto y palabras que termina con la imagen congelada de Antoine Doinel mirando a cámara. Esta apelación a la capacidad del cine para desvelar un sentido oculto de las cosas por medio de la abstracción de la realidad se conecta con los argumentos bazinianos sobre la especificidad del cine. No en vano, el teórico francés y la revista *Cahiers du cinéma*, que se publicó por primera vez en 1951, están en el origen de esta nueva ola.

Desde esta revista se va a defender la *política de los autores*, que tiene en el famoso texto de Alexander Astruc sobre la “caméra-stylo” su principal base teórica. Astruc defiende un cine en el que la cámara escriba como una estilográfica, que se corresponda con la expresión artística y personal del cineasta, “desarrollándose en el tiempo, es un teorema”. [...] “El cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento” (Astruc, 1948); esto es, una corriente dialéctica que interpela directamente al espectador, como lo hace Doinel al final de la película de Truffaut. En torno a la revista *Cahiers* se va a reunir el núcleo duro de la *Nouvelle Vague*: François Truffaut, Jean Luc Godard, Jaques Rivette y Eric Rohmer. Una “cinefilia a contracorriente” (Fecé, 2002: 51) que defendía el cine de Renoir, Bresson, Cocteau, Ophuls o Tati y que reivindicaba el cine negro norteamericano y las obras de “autores” como Hitchcock, Wyler, Welles o Hawks. Algunos de sus compañeros de viaje fueron Jacques Demy, Marcel Hanoun o Jean Eustache, así como representantes de un “nuevo cine”, la llamada *rive gauche*, como Agnès Varda, Marguerite Duras, Alain Resnais o Chris Marker.

Para Román Gubern, esta nueva ola supuso, además de un movimiento de renovación formal y teórica, nuevos métodos de producción y de financiación cinematográfica, así como una nueva generación de espectadores formada en los cineclubs y las cinematecas, y que tuvo su presentación oficial en el Festival de Cannes de 1959, donde *Los 400 golpes* ganó el Premio a la mejor dirección y se proyectó fuera de concurso *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) (Gubern, 2014: 414).

La presencia del cine de Hitchcock en el collage que Godard dedica a la nueva ola francesa es significativa del lugar preponderante que el cine del realizador británico, a quien Godard consideraba un gran creador de formas, ocupaba en el nuevo paradigma teórico que alumbraban las páginas de *Cahiers du cinéma*. Es a través del análisis de su cine que se introduce y teoriza otro concepto de gran influencia, que se sumaría al de cine de autor. Nos referimos a la noción de “puesta en escena”, “mise-en-scène”, que pone el foco en las decisiones tomadas por el autor, en la forma en que es presentado el argumento. Esto es,

tamaño y duración de los planos, puntos de vista elegidos, angulaciones y movimientos de cámara y dirección de actores. Unos años más tarde, el estructuralismo señalaría los límites de esta manera de concebir la crítica cinematográfica para ampliar el campo de visión hacia el análisis del texto filmico. Un desplazamiento, que Zunzunegui perfila a partir de una cita de Serge Daney, desde “la pregunta acerca de ‘qué hay que ver detrás de una imagen’ [...] a esa otra, hija de la inocencia perdida, y que se interroga en torno a qué es lo que hay que ver en la imagen” (Zunzunegui, 2002: 69, cursiva en el original).

Esta preocupación por las formas desarrollada en el plano teórico será llevada a la práctica por los integrantes de la *Nouvelle Vague*, lo que se traducirá en un cine consciente de su escritura, una “conciencia lingüística” que se convertirá en sello identificativo de la modernidad cinematográfica. Posiblemente, el más “reflexivo y radical” de todo el movimiento sea Godard, quien ya había demostrado en sus escritos sus “ansias iconoclastas de incordiar, provocar, crear nuevas expectativas y desarrollar un lenguaje propio” (Casas, 1995: 103). En su primera película, *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), Godard recurre a rupturas de *raccord*, saltos en el eje, miradas a cámara, desincronización entre la imagen y el sonido o falsas elipsis, recursos estos tendentes “a romper la identificación del espectador con lo que sucede en la pantalla, que cuestionan la relación puramente emotiva de éste con los personajes y que rompen el efecto de hipnosis generado por el lenguaje clásico” (Heredero, 2002: 150). Estos efectos de extrañamiento, de distanciamiento, que rompen el embrujo de la representación a fuerza de hacerla evidente, tienen como precedente cinematográfico *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) y como precedente teatral, las obras de Bertolt Brecht.

En el cine de Jacques Rivette, estos mecanismos de ruptura que hacen visible la gramática fílmica se traducen en “juegos meta-teatrales”, en una reflexión acerca de los caminos embrollados que llevan de la realidad a la ficción y viceversa. Los géneros cinematográficos, como el cine negro o el musical, son convocados por este nuevo cine, bien sea para homenajearlos o para deconstruirlos. Heredero destaca un rasgo relacionado con la caracterización de los personajes, “que carecen de una encarnadura psicológica propia, figuras casi opacas y difíciles de entender por dentro, sometidas a una descripción predominantemente conductista y fenomenológica” (*ib.*: 153). Enumera, como ejemplos, “los retorcidos, ambiguos y atormentados héroes” del cine de Chabrol, “las figuras sonámbulas y estatutarias de Marguerite Duras”, “las siluetas fantasmáticas que recorren *El año pasado en Marienbad* (Resnais)” o “los cuerpos misteriosos, pero frágiles y vulnerables, que habitan el ‘universo Godard’, frecuentemente convertidos en meras carcasas de arquetipos que remiten, expresamente, a otros héroes de ficción” (*ib.*: 153). A diferencia de los héroes clásicos, estos personajes se caracterizan por “el vagabundeo” (Deleuze, 1985: 22-23) por una realidad falta de sentido y de la que se han vuelto espectadores. También la imagen cinematográfica se va a interrogar acerca de una realidad que se ha vuelto esquiva, que se presenta como objeto de búsqueda, dando lugar a dos corrientes analíticas: “ontológica y unitaria para el mentor de los cahieristas, dialéctica y recompuesta para la teoría francesa, pero capaces ambas de ‘revelar’ un sentido diferente o enriquecedor que ya no está dado de antemano, sino que pasa a ser considerado como algo a conquistar” (Heredero, 2002: 158).

Al articular esta interrogación sobre la realidad, que se abre a la concepción de sentidos nuevos, con la reflexión metalingüística se multiplican las formas de realismo. Carlos F. Heredero resume, en el siguiente párrafo, algunas de ellas:

La puesta al día de las teorías vertovianas del cine-ojo (implícita en la propuesta de Rouch), las reflexiones sobre la manipulación de las imágenes que

plantean los trabajos de Chris Marker [...], las interrogaciones planteadas por Marcel Hanoun (cuyo *Octubre à Madrid* ‘destapa’ literalmente las entretelas de su propia producción y articulación como film), las indagaciones –de carácter fenomenológico y de construcción objetiva- en la subjetividad de los personajes (específicas de Rohmer), la reformulación de un opaco y ahora problematizado realismo psicológico (tal y como sugieren las películas de Chabrol) o el reciclaje del realismo épico (Brecht) y del realismo crítico (Lukács) en versión godardiana, según se manifiesta en *Le mépris*, *Made in USA* o *Pierrot le fou*, ejemplifican la disparidad de caminos seguidos por aquellas búsquedas (Herederó, 2002: 158).

Estas aportaciones formales destacadas por Herederó son matizadas en lo que refiere a su capacidad de articular una crítica social. Dado que, aunque en el retrato que hacen de París utilizan técnicas veristas heredadas del neorealismo, como “rodaje en exteriores e interiores naturales, estilo de reportaje, iluminación con *spots*, cámara llevada a mano...”, su visión destaca por un acusado formalismo: “el realismo se reduce muchas veces a la descripción exterior de las cosas, sin hurgar bajo su piel” (Gubern, 2014: 415). Tras analizar el rupturista e intelectual cine de Godard, el “sensible e inteligente” cine de Truffaut y la película de Louis Malle *Los amantes* (*Les amants*, 1958), Gubern les acusa de haber prestado más atención a lo que ocurría en la cama que lo que pasaba en las calles: “El cine de la ‘nueva ola’ es *lato sensu* un cine ferozmente individualista, teñido con frecuencia de un cinismo agridulce, alejado de los grandes problemas colectivos y obsesionado por los problemas de *la pareja*” (*ib.*: 420, cursiva en el original). Con todo, lo que no cabe duda es que la renovación en las formas cinematográficas que aportó la nueva ola francesa tuvo una importante repercusión en el cine posterior.

2.1.9 Deshielo en el Este. Los Nuevos cines de las repúblicas soviéticas

Durante el XX Congreso del PCUS (Partido Comunista de la Unión Soviética) se oficializa la crítica al estalinismo, tras la muerte de Stalin el 5 de marzo de 1953. En este congreso, Nikita Krushev presentó un informe en el que detallaba la nefasta política cultural llevada a cabo por Stalin, a quien acusaba de estar desconectado de la realidad, que en el plano cinematográfico se canalizaba mediante el cine oficial, que la idealizaba con desenfreno. Para Román Gubern, el cine ruso producido tras la Segunda Guerra Mundial “no tiene nada de realista ni de socialista y sí mucho de culto a la personalidad y de conformista tarjeta postal de horrible gusto *pompier*” (2014: 425-426). Este proceso de cambio supuso la transformación de las estructuras económicas, que, en el campo de la cultura, supuso un proceso de apertura ideológica que posibilitó la reincorporación de autores prohibidos, así como la dinamización de las actividades culturales; además de la puesta en marcha de un proceso de descentralización industrial que posibilitó la emergencia de nuevas productoras y el acceso a las mismas de nuevos profesionales. Esta transformación se dio también en otros estados como Checoslovaquia. Salvando las distancias de las particulares condiciones de cada país, estos aires de cambio impulsaron la corriente de unos nuevos cines en los países del Este que, con la resonancia alcanzada en los principales festivales de cine, hicieron llegar al resto del mundo unas ideas liberadoras que tensaban las férreas estructuras soviéticas simbolizadas por el Muro de Berlín, que había dividido

el mundo en dos bandos contrapuestos. Si cabe resaltar un aliento común que atravesara la multiplicidad de estilos y autores comprendidos en todos ellos, este es “un sentido general de la causa en contra de la cual combatían: un arte sometido a los imperativos ideológicos del realismo socialista oficial” (Quintana, 1995: 192). Esto supuso una lucha constante contra la censura, que llevó a algunos cineastas al exilio e incluso la cárcel, como le ocurrió al realizador soviético Sergei Paradjanov, acusado de homosexualidad.

El realismo socialista supuso el principal elemento de rechazo contra el que ofrecer alternativas estéticas e ideológicas. Este modelo cinematográfico fue desarrollado en la URSS en la década de los años treinta y se mantuvo prácticamente como modo de expresión artística dominante en los países comunistas hasta 1955, cuando convivió con la aparición de los nuevos cines hasta la caída del Muro de Berlín en 1989 (Markus, 2006: 17-22). Este cine se caracterizaba por la exaltación patriótica de los valores comunistas contra todo lo que representaba el enemigo: burguesía, zarismo y los ignorantes de la lucha proletaria. En unos casos se recuerda la lucha revolucionaria o la victoria en la Segunda Guerra Mundial, mientras que en otros la estructura narrativa conduce a la construcción del héroe o la heroína socialista. Siguiendo la argumentación de Markus,

[u]na de las pautas narrativas que solía explotar a menudo consistía en la vida de un hombre o una mujer de origen obrero o campesino y, siguiendo la estructura de una *Bildungsroman*, contaba cómo este protagonista masculino o femenino adquiría conciencia social, entraba en el Partido y devenía un héroe o heroína de la lucha colectiva contra el enemigo burgués durante la Revolución; o la lucha para un mantenimiento o mejor funcionamiento del sistema comunista, si la trama transcurría en el periodo de paz (Markus, 2006: 17).

Frente a esta figura heroica destacada por Markus, el nuevo cine va a proponer un personaje central sin un destino claro y que se interroga acerca del mundo que le rodea. Por otra parte, al igual que ocurre con otros modelos “clásicos”, las obras del realismo socialista solían terminar con un final feliz, que sellaba el triunfo de los valores socialistas, como la igualdad de clases y el colectivismo, sobre aquellos considerados “contrarrevolucionarios”. En alguna de estas reconstrucciones históricas, véase *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, S. Eisenstein, 1938), se recreaban situaciones injustas del pasado que afectaban al campesinado para compararlas con las condiciones del momento. Muchas de estas epopeyas históricas adquirirían la forma de gran espectáculo y conseguían atraer un gran número de público. En cambio, en *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, 1962), Andrei Tarkovsky ofrecerá una mirada lírica y subjetiva frente al carácter épico de estas obras. Otro de los géneros habituales del realismo socialista era el musical, que, en películas como *Tractoristas* (*Tractoristy*, Ivan Pyriev, 1938), solían desarrollarse en granjas colectivas y fundían el romance adolescente con la visión idílica de la vida en el campo. Al final, “los buenos trabajadores vencían a los perezosos e ignorantes” (*ib.*: 19). Como modelo nuclear permeable a las circunstancias históricas, podía adquirir maneras expresivas particulares en función del país de producción, sobre todo en aquellos países con una trayectoria cinematográfica largamente asentada, como en Checoslovaquia, Hungría y Polonia. Será precisamente en estos países donde los nuevos cines adquieran una mayor envergadura.

¿Qué atributos cabe destacar de las nuevas sensibilidades cinematográficas, que se contraponían al realismo socialista al tiempo que sintonizaban con las corrientes de la modernidad cinematográfica? Markus recupera los valores defendidos por algunos de los

cineastas de la URSS cuando se les preguntaba por el tema: “la sinceridad, la verdad y un tratamiento más realista de los héroes humildes y sus vidas cotidianas” (Markus, 2006: 24); lo cual supone un planteamiento que se puede hacer extensible a las propuestas de artistas de otros países del Este. Teniendo en cuenta que, de acuerdo con los principios imperantes cualquier obrero que desempeñara su trabajo correctamente era un héroe que contribuía a la causa general, Markus aprecia una doble connotación en

[e]l hecho de querer contar historias sobre “héroes humildes” expresa justamente un deseo de apartarse del concepto de los personajes heroicos, épicos, como Tchapaief, y aproximarse a los protagonistas como individuos y desde un punto de vista personal. Pero al acentuar el estatus de “héroe” del obrero común, también se busca una legitimidad ideológica del concepto que se propone (Markus, 2006: 24).

Este cambio de registro de la figura del héroe o la heroína, que implica un desplazamiento ideológico, será igualmente apreciable en las películas que estudiamos, como tendremos ocasión de comprobar. Al mismo tiempo, se pone el acento en los actos cotidianos, en las personas comunes y en las pequeñas historias, con sus problemas particulares y alejados de las cuestiones generales. A su vez, esta perspectiva de carácter realista se reforzaba con la aplicación de un determinado tratamiento formal, esto es la “aplicación del lenguaje moderno, uso del plano-secuencia y de un montaje que se aleja de los principios clásicos, juegos formales con la imagen, acentuación de la intertextualidad, apertura a varias posibilidades de interpretación de los eventos, etc.” (*ib.*: 24). En suma, se reclamaba una mirada subjetiva (en oposición a una visión colectiva que se corresponde con el relato oficial), la renuncia del *star system* que caracterizaba el cine anterior, al relato cotidiano por contraposición a las grandes gestas históricas, a presentar los aspectos más grises de la existencia en lugar de idealizarla y a experimentar con las posibilidades formales del medio cinematográfico. Estas nuevas miradas iban acompañadas de una toma de posición moral respecto a las condiciones de opresión que se vivían en cada país, de la responsabilidad moral que tenían como artistas. Markus ilustra esta situación con unas declaraciones del realizador polaco Andrzej Wajda:

Se opine lo que se opine de *El año pasado en Marienbad*, es innegable que se trata de una película inspirada en esas tradiciones y comprensible sólo en el ámbito de las mismas. Imaginemos, por un momento, que en Polonia surge una obra análoga. Sería una rosa repujada en cuero, una flor nacida sobre la piedra (Markus, 2006: 25).

Además, y al igual que sucederá con otros movimientos, el apoyo a la educación cinematográfica, con la creación de nuevas escuelas, y a la exportación internacional de las obras reforzará esta regeneración. Para Markus, los Nuevos Cines del Este comprenden un conjunto de “universos de múltiples búsquedas de formas expresivas” (*ib.*: 29).

Polonia será el primero de los países en dar signos de vitalidad en un cine que, en la segunda mitad de los años cincuenta, se centró sobre todo en los estragos causados por la guerra. En 1957 *Kanal* (Andrzej Wajda) logró el Premio del Jurado en Cannes con una historia de resistencia situada en los canales de Varsovia en 1944. Ese mismo año, *Heroica* (*Eroica*, Andrzej Munk, 1957) encadena dos historias que transcurren en plena guerra para ofrecer una visión satírica, incluso grotesca, del heroísmo; dado que el mayor logro heroico de sus protagonistas es mantenerse con vida. Munk construye una mirada que guarda cierta

distancia de los hechos narrados gracias al contraste que provocan unas situaciones que basculan entre la parodia y el dramatismo (Balbuena, 2006: 203-204). Un año después, *Cenizas y diamantes* (*Popiol i diament*, Andrzej Wajda, 1958) compondrá un “villano” diferenciado de la tradición socialista, con un aspecto a lo James Dean, que acabará convertido en símbolo de la joven generación del momento. La historia se centra en un día de fuerte carga simbólica, que marca el fin de la guerra, cuando este protagonista, cuya ambigüedad moral le hace debatirse entre las concepciones románticas y las imposiciones históricas, debe asesinar a la representante del partido comunista polaco. La sobrecarga simbólica que imponen sus imágenes, las miradas a cámara, la ruptura del *découpage* clásico, la disolución del espacio y los procedimientos discursivos que evidencian el mecanismo de representación la emparentan con la *Nouvelle Vague*, cuyas primeras obras son coincidentes en el tiempo (Santamarina, 2006: 187-190).

Ejemplo de la heterogeneidad del nuevo cine polaco son las primeras películas de Jerzy Szlaimowski y Roman Polanski, autores que, según Hennebelle, se habían “alineado por completo con el cine occidental como lo atestiguan su culto de lo insignificante, su negativismo, su filosofía del absurdo y su propensión al vagabundeo psicológico y social” (Hennebelle. 1977: 348). Por su parte, Gubern perfila unos rasgos comunes al cine polaco del momento a raíz de la crisis política de 1956, que “aporta como novedad su gran capacidad autocrítica, su alejamiento de todo didactismo ejemplarista, su ejemplar libertad formal y su atención hacia los problemas individuales” (Gubern, 2014: 430).

Este énfasis en el individualismo, una reclamación que se hacía también desde el manifiesto del *Free Cinema*, completa una cita de Milos Forman incluida por Quintana, y escrita por el director checo en 1965: “Objetivamente, podemos decir que la condición ideal para que una obra de arte pueda triunfar –junto al presupuesto fundamental de que esté hecha por un artista de talento- es la total independencia de los burócratas y la conciencia de una absoluta responsabilidad individual” (Quintana, 1995: 194). Por el contrario, la nueva ola checa, *Nova Vlná*, se presenta como uno de los ejemplos más claros de movimiento colectivo en los países del Este, y su producción cinematográfica tuvo una repercusión internacional similar a la vivida por el cine que constituye nuestro objeto de estudio, sobre todo cuando en 1966 obtuvo 26 premios internacionales para sus largometrajes y un gran número de premios para sus cortometrajes.

La Nova Vlná se caracterizó por presentar una visión irónica y escéptica de la existencia que revelara el absurdo de la misma a la vez que abría vías liberadoras al totalitarismo que les atenazaba; unas características estas que la emparentan con el joven cine rumano. Gubern aprecia dos tendencias principales dentro de la nueva ola checa. La primera, “de corte realista, ofrece imágenes veraces de la vida cotidiana, aunque con un matiz crítico, que reviste por lo general la forma de ironía al presentar los personajes y las situaciones” (Gubern, 2014: 433). Aquí se incluirían la primera película de Forman, *Pedro el negro* (*Cerný Petr*, 1964), y *Los amores de una rubia* (*Lasky jedne plavovlasky*, Milos Forman, 1965). Esta segunda está organizada en tres grandes bloques, filmados en planos largos y un único escenario, que están intercalados por fragmentos formalmente más arriesgados que funcionan como transición. El tono general bascula entre la farsa y el lirismo con que son presentadas las ilusiones de las jóvenes, quienes, a pesar de expresar libremente sus deseos, se ven abocadas a la insatisfacción por la sofocante influencia del entorno. También en esta tendencia se incluirían las primeras películas de Jiri Menzel, como *Trenes rigurosamente vigilados* (*Ostre sledované vlaky*, 1966), en la que se recrea de forma cómica la iniciación a la sexualidad de su protagonista en un contexto de guerra. Estas películas, que

en muchos casos adaptaban novelas de escritores contemporáneos, como Milan Kundera o Bohumil Hrabal, como es el caso de la película de Menzel, “desafían las pautas del realismo social, ya que, en lugar de retratar una juventud dedicada al partido y al crecimiento personal heroico, representan los problemas amorosos y sociales de los protagonistas, y cómo acaban influyendo, no siempre positivamente, en sus vidas” (Markus, 2006: 31).

La otra tendencia apuntada por Gubern comprende aquellas películas que presentan un “universo absurdo” influenciado por la obra de Franz Kafka. Se incluirían en este grupo películas como *Diamantes en la noche* (*Démanty noci*, Jan Nemeč, 1964), que relata las peripecias de dos jóvenes judíos que son conducidos en tren a un campo de concentración nazi en tiempo condicional, o *La fiesta y los invitados* (*O slavnosti a hostech*, Jan Nemeč, 1966), una alegórica y compleja crítica contra el conformismo que fue prohibida hasta 1989. Si bien la diversidad creativa de esta nueva ola se complementa con trabajos más experimentales, como *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, Vera Chytilová, 1966), en la que, siguiendo la técnica del collage, se experimenta con el montaje, la escenografía o el vestuario para presentar las intervenciones subversivas de sus dos protagonistas en un mundo dominado por hombres.

Aun encontrando puntos en común entre este cine y nuestro objeto de estudio, cabe distinguir una mayor experimentación formal en el cine checo, así como el uso de mecanismos de ruptura de la linealidad narrativa, que llegan a provocar la indeterminación temporal y espacial en algunos casos, y que incluye el uso de *flashbacks* y fundidos encadenados para hacer avanzar o retroceder el tiempo diegético; recursos estos que no se dan en la mayoría de los filmes que analizamos, que son rigurosos en la construcción de historias cuya narración fluye de manera continua, hasta el punto de dar la impresión de suceder en tiempo real. Hay que tener en cuenta, como recuerda Markus, que el estilo cinematográfico de estos países se ve influenciado por las restricciones que se impone en los mismos a la distribución del cine occidental, lo que, a falta de influencias externas, lo vuelve muy particular. A excepción de Yugoslavia, donde sí había una distribución regular de cine occidental, lo que se aprecia en el trabajo de directores como Dosan Makavejev (*ib.*: 36-37). Al respecto, resulta clarificadora la cita que reproduce de Mijail Romm, profesor de Tarkovski:

En los años anteriores hemos considerado el neorrealismo italiano como algo de lo que defenderse sólo porque venía de Occidente; sin embargo, los mismos neorrealistas estudiaron en el Centro Sperimentale del Cinema en Roma, donde se había enseñado clandestinamente marxismo durante el fascismo. Veían las películas soviéticas, las estudiaron; muchos se hicieron directores comunistas y, justo después de la caída del fascismo, levantaron la bandera del arte progresista italiano (Markus, 2006: 37).

El cine rumano de los años sesenta se pudo beneficiar de forma relativa de la apertura soviética impulsada por Kruschev, debido al férreo control impuesto por Ceausescu, que se resistía a formalizar una integración económica y militar con la Unión Soviética. En el libro colectivo *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*, Ángel Quintana reduce la aportación rumana a estos nuevos cines a la figura de Lucian Pintilie (ampliaremos esta cuestión en el apartado 3.2), quien debutó en 1965 con *Domingo a las 6* (*Duminica la ora 6*), una película centrada en las últimas horas de un joven disidente político, y que se recrea en los momentos románticos vividos por su protagonista. Su segunda película, *La reconstrucción* (*Reconstituirea*, 1968) supone una

de las más importantes películas del cine rumano, que destaca también entre las producidas en los países del Este en esos años, y un elemento importante de nuestro trabajo, que analizaremos con más detalle en el apartado 3.2. En ella, y a través de las peripecias de dos jóvenes que son obligados a reconstruir cinematográficamente un pequeño delito que han cometido, Pintilie construye un artefacto que reflexiona acerca de la capacidad del cine para recrear los hechos, a la vez que supone una feroz crítica contra el abuso de poder. Cabe destacar también una película del que fue profesor de Pintilie, Liviu Ciulei, *El bosque de los ahorcados (Pâdurea spânzuratilor, 1964)*, que, en el marco de la Primera Guerra Mundial, contrapone los valores del humanismo a las atrocidades de la guerra. Ambos realizadores se vieron obligados a abandonar el país a comienzos de los setenta, una década en la que despuntará el cine de Dan Pita y Mircea Daneliuc.

En relación a lo expuesto, cobra especial relevancia la siguiente cita de Pintilie, en la que reivindica la desmitificación del ideal impuesto por el realismo socialista, la capacidad transgresora de la sátira y la búsqueda de la verdad a través de las formas cinematográficas:

Para nosotros, artistas de los países socialistas, la realidad tuvo durante años un carácter sagrado, mitológico. Esta situación dio lugar a posturas de negación, de duda. La desacralización de esta realidad ha provocado en muchos artistas una reacción de pesimismo. Sin duda, hay ahí el peligro de un nuevo dogma: el manierismo, la coquetería negativista que suele ser cosa de artistas mediocres y, para colmo, antiguos adeptos del arte estalinista (...). Detesto el mezquino negativismo naturalista, reacción circunstancial y desprovista de significación verdaderamente polémica, pero creo con pasión, con desesperación en la dimensión patética de la sátira (...). Mi film que se titula *La reconstrucción* representa el asco de un artista comunista hacia las ‘realidades’ idílicas, mitológicas, con las que intentan drogarnos los burócratas. Espero que sea el preludio a otros choques que reemplacen un cinema de mistificación por un cinema fanáticamente fiel a la verdad. Espero que, en ese fanatismo de la verdad, se vea la condición primordial de la creación en un artista para quien Marx y Lenin no sean imágenes edulcoradas ni pretextos demagógicos (...). A este respecto, los más serios me parecen los húngaros, los más serios y también los más marxistas (Hennebelle, 1977; 352).

No resulta complicado entrever en estas declaraciones el “preludio” de la toma de posición respecto a la realidad que van a tomar los realizadores del joven cine rumano del nuevo siglo. De una parte, la desmitificación de una realidad que se impone mediante un relato idealizado que emana del poder; de otro, el rechazo del modelo cinematográfico que se adapta a dicha ideología, y la defensa de un cine que se ofrezca como una respuesta política desde formas artísticas alternativas, en el sentido de compromiso hacia esa “verdad” que la representación cinematográfica puede ayudar a desvelar.

De otra parte, se da un consenso general en reconocer la década de los años sesenta como la edad de oro del cine de Hungría, tanto por el volumen de producción como por la aceptación nacional e internacional de las producciones (Bálint Kovács, 1995: 211). Kovács caracteriza esta cinematografía como una síntesis entre “los rasgos etnográficos del primer neorrealismo” y las modernas y urbanas formas cinematográficas de la *Nouvelle Vague*, a lo que añade una importante influencia más: el cine de Michelangelo Antonioni, sobre todo *La aventura (L'avventura, 1960)* y *La noche (La notte, 1961)*. En función de

estos referentes, Kovács aprecia dos tendencias destacables: “Por una parte, un estilo muy intelectual que se servía de un ambiente urbano, siguiendo el modelo francés, y, por otra, una tendencia netamente folclórica que seguía el modelo neorrealista italiano” (*ib.*: 219). A tal respecto, Miklós Jancsó reconoció haber visto diez veces seguidas *La noche* antes de dirigir *Cantata (Oldás és kötés, 1963)*. Esta influencia se aprecia en la composición de amplios planos del paisaje húngaro para profundizar en la caracterización psicológica de los personajes. Jancsó es reconocido como la figura más relevante de este nuevo cine, “por su sentido trágico y su obsesión por componer los planos a base de vastas dominantes horizontales, marco desolador de sus conflictos colectivos” (Gubern, 2014: 435) Su cine se caracterizaba, además, por los continuos reencuadres y movimientos de cámara, que componían una especie de coreografía con los movimientos de los personajes, para lo que también recurría al *zoom*. A partir de *Los desesperados (Szegénylegények, 1966)*, su cine se caracteriza por plasmar una interpretación personal de la historia, abstraída de un tiempo y un lugar concretos, así como por el recurso cada vez más acentuado del plano-secuencia (Weinrichter, 1995: 200). En una vertiente más neorrealista, Kovács distingue una serie de películas que recuperan con cierta nostalgia los valores tradicionales del ámbito rural para confrontarlos con la modernización urbana que vivía el país (Kovács, 1995: 221).

2.2 RECORRIDOS TEÓRICOS Y BASES EPISTEMOLÓGICAS

2.2.1 El realismo ontológico de André Bazin

En el libro *¿Qué es el cine?*, que compila una serie de artículos publicados con anterioridad, André Bazin postulaba el *realismo ontológico* de la imagen cinematográfica al afirmar que la evolución del lenguaje cinematográfico cumple la vocación realista del cine al ofrecer al espectador una ilusión más cercana del mundo real (Bazin, 2008: 81-100). Influido por la fenomenología y el existencialismo vigentes en la Francia de la posguerra, el autor “acabó reivindicando una estética que no impusiera su huella sobre lo real ni modificase la belleza material del mundo” (Quintana, 2003: 129). Bajo el título “Ontología de la imagen fotográfica”, Bazin sostiene que el principio que hace posible la ilusión cinematográfica es el poder de la imagen para revelar la realidad.

Hemos visto que el Modelo de Representación Institucional se caracteriza por un montaje “invisible” en el que la lógica espacial y temporal queda subordinada a las necesidades discursivas de la acción dramática, la cual se sostiene en una cadena de causalidades. Este fraccionamiento de los planos propio del montaje analítico se justifica por la lógica interna al relato tratando de borrar sus costuras, de ahí que pase inadvertido a los ojos de un espectador que “se identifica con los puntos de vista que le propone el director porque están justificados por la geografía de la acción o el desplazamiento del interés dramático” (Bazin, 2008: 82-83). Bazin identifica un nexo entre la neutralidad del montaje clásico y otros recursos de fragmentación del relato –como el montaje paralelo (Griffith), el montaje acelerado (Gance) o el montaje de atracciones (Eisenstein)- que derivaría de la definición misma de montaje: “la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones” (*ib.*: 83). Ante esta abstracción de la realidad que entiende que se ha asumido como “lo esencial del arte cinematográfico”, contraponen el cine de algunos realizadores del cine mudo como Eric von Stroheim, F. W. Murnau o R. J. Flaherty, en cuya obra “la composición de su imagen no es nunca pictórica, no la deforma, se esfuerza por el contrario en poner de manifiesto

sus estructuras profundas, en hacer aparecer las relaciones preexistentes que llegan a ser constitutivas del drama”. Uno de los principios rectores que sustenta su postura teórica parte de admitir que la esencia de lo cinematográfico se sustenta en “un lenguaje cuya unidad semántica y sintáctica no es el plano; en el que la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela de ella” (*ib.*: 85-86). Esta tesis de partida, que sostiene que la imagen cinematográfica es capaz de revelar una verdad inmanente a las cosas, será una de las señas de identidad del autor, así como uno de los puntos más controvertidos de su discurso.

Para tratar de demostrar esta hipótesis, el teórico francés contrapone el montaje interno, vinculado a las unidades expresivas con profundidad de campo y al plano-secuencia, con la descomposición espacial y temporal en diversos planos propia del montaje analítico, con el fin de determinar un mayor o menor grado de adecuación a la realidad percibida, al sentido oculto de la vida. En esta cuestión, el cine de Renoir le sirve de ejemplo a seguir “por encontrar, más allá de las comodidades del montaje, el secreto de un relato cinematográfico capaz de expresarlo todo sin dividir el mundo, de revelarnos el sentido escondido de los seres y de las cosas sin romper su unidad natural.” (*ib.*: 98). Más aún, se apoya en las palabras del propio Renoir para confirmar que el estilo de montaje que se corresponde con un planteamiento realista es aquel que renuncia a segmentar el tiempo y el espacio, que registra un hecho determinado en un segmento continuo: “Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a hacer una puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla; y cuanto más lo hago, más renuncio a las confrontaciones entre dos actores cuidadosamente colocados delante de la cámara como ante un fotógrafo” (*ib.*: 93).

En su argumentación, sostiene que la ambigüedad inherente a la realidad es una virtud que el cine debe potenciar. Según el crítico y ensayista francés, el montaje analítico reduce la ambigüedad propia de lo real, reduciendo y asfixiando los potenciales sentidos que de la representación cinematográfica se puedan extraer. En cambio, defiende una subjetivada visión del mundo, en la que el espectador pueda gozar de esa ambigüedad a través de una representación que reproduzca las condiciones de su visión e ideología “espontáneas”. Para Bazin, el modelo narrativo clásico de Hollywood construye una realidad de corte psicologista que establece una relación con el espectador dirigista, pasiva y gregaria, basada en la secuenciación de diferentes centros de atención. En contraposición a esta práctica fílmica de hondo calado propone otras alternativas, como el cine de Orson Welles, el de William Wyler o el neorrealismo italiano, en las que el espectador tendría la posibilidad de enfrentarse a la realidad en su temporalidad real, de elegir el foco de atención en lugar de ser dictado por la selección del montaje.

Del cine de Jean Renoir subraya su capacidad para captar el fluir azaroso de la naturaleza y dotarlo de entidad dramática, para reproducir la belleza en bruto de los objetos filmados, así como su prematura eficiencia en el uso del plano-secuencia y la profundidad de campo. En la obra de William Wyler, sobre todo en sus primeros trabajos, destaca su capacidad para posibilitar al espectador una amplia libertad de elección, ofreciéndole una extensa oferta informativa. De esta manera, la esfera de lo social, lo cultural y lo político encontraba un correlato en esa actitud activa del público de las salas colectivas de exhibición. De Orson Welles destaca el empleo sistemático de una profundidad de campo inusual, así como la nitidez con que sus encuadres abarcan todo el espacio dota a todo el campo visual de una complejidad dramática, posibilitando así una mayor apertura de sentido. Si bien el interés del montaje analítico es centrar la atención del espectador en detalles psicológicamente justificables dentro de una escena, la toma larga logra que los

aspectos espaciales y temporales de una escena se perciban de manera continua y palpable, dando como resultado una sensación más cercana a la realidad.

Bazin expone que el realismo en el arte está supeditado al artificio de la representación que, en el caso del arte cinematográfico, se nutre de una contradicción, según la cual “resulta inútil oponerse a todo proceso técnico que tenga por objeto aumentar el realismo cinematográfico: sonido, color, relieve”. De ahí que califica de *realista* a “todo sistema de expresión, a todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla” (*ib.*: 299). Para ello, toma como ejemplo de puesta en escena realista el uso de la profundidad de campo en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941). Es en este punto en el que las críticas no se van a hacer esperar, sobre todo para incidir en lo que de mediación tiene todo acto de representación. Jean Mitry opone “el hecho de que lo real filmico es un real mediatizado entre el mundo real y nosotros: está el filme, está la cámara, está la representación, en el caso límite en que, por añadidura, no hay un autor” (Mitry, 1978: 12). Admitida esa artificiosidad, la justificación de Bazin resulta insuficiente, “pues la geografía de la acción y la lógica material o dramática de la escena no son naturales, sino hechos también de discurso y, por tanto, procedimientos que, en lugar de explicarlo todo, deben de ser ellos mismos explicados” (Sánchez-Biosca, 1991: 118). De ahí que se exija precisar que ese plus de realidad únicamente se puede valorar en relación “con un sistema de valores que ahora se juzga caduco”. Es decir, que la formulación de dicha aseveración “va pareja a la instauración de un nuevo sistema convencional” (Aumont, Bergala y Vernet, 2012: 140-141).

Cuando Bazin apuesta por el montaje interno, está poniendo de manifiesto su existencia como recurso artístico, al tiempo que suscribe su naturaleza constructiva. De hecho, aunque este punto haya sido señalado como la principal debilidad del discurso baziniano, él mismo reconoce que “el cine es un lenguaje” (Bazin, 2008: 30). Por lo tanto, aquellas formas de expresión que identifica con un modelo cinematográfico realista –profundidad de campo, plano-secuencia, panorámicas laterales– son parte integrante de ese sistema de códigos que hacen del cine un medio de creación desligado de la realidad, un modelo de representación. Esta aseveración no es negada en ningún momento por Bazin, aunque en algunos momentos se aplique en eludirla, de ahí que se pueda admitir que “Bazin, sin embargo, no incurrió en tal error sino esporádicamente y su defensa del neorrealismo italiano al tiempo que su apuesta por Charles Chaplin, cuyas concepciones del montaje son diametralmente opuestas, demuestra que lo determinante para él no radica en dichos estilemas.” (Sánchez-Biosca, 2001:48).

2.2.1.1 Una mirada humanista a la realidad

El retrato que Bazin realiza del niño protagonista de *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1948) es distanciado, sin buscar la complicidad o la adhesión sentimental; preservando la ambigüedad inherente al interés por el mundo de la infancia, de tal manera que, “la profunda originalidad de Rossellini consiste en haber rechazado voluntariamente todo recurso a la simpatía sentimental, toda concesión al antropomorfismo” (Bazin, 2008: 230). Al respecto, nada en el guión o la interpretación nos informa acerca de lo que piensa o siente, lo vamos deduciendo de su comportamiento, pues poco o nada sabemos de su conflicto interior. El autor resalta la originalidad del planteamiento de Rossellini al formalizar el realismo a través de la puesta en escena y no

en el argumento. Esta particularidad de “estilo”, que compara con el cine de Renoir, logra captar la atención del espectador en unas acciones que se encuentran “objetivamente en el mismo plano de escena que su contexto”, sin sentimentalismo, apelando a la inteligencia de la persona que asiste a la representación. Desde este planteamiento, que se distingue del MRI, donde por lo general todos los elementos narrativos se subordinan a las acciones, que acaban configurando un sentido final sobre el que acaban cerrándose, se asigna un papel activo al espectador, un “tomar partido”, quien extraerá un sentido que está más allá de los acontecimientos dramáticos. Como consecuencia, “en esta puesta en escena, el sentido moral o dramático no se hace aparente nunca en la superficie de la realidad; sin embargo, no podemos dejar de saber que existe si tenemos conciencia” (*ib.*: 232).

Estas decisiones formales tienen unas implicaciones morales, y políticas, que interesan especialmente a esta investigación. Bazin distingue, por una parte, el modo “clásico” de presentar los hechos cinematográficos, esto es, una planificación al modo “novelesco”, cuando son descompuestos en fragmentos para ser reordenados de tal manera que la forma determina el sentido, lo cual supone una abstracción de la realidad. A este modelo opone, de otra parte, la manera que en el cine de Rossellini, “los hechos se suceden, y la mente se ve forzada a advertir que se reúnen y que, al reunirse, terminan por significar algo que estaba en cada uno de ellos y que es, si se quiere, la moral de la historia” (*ib.*: 310). Estas coordenadas formales, desligadas de los esquemas analíticos y focalizadas en compartir la experiencia sensorial de los personajes, son las que caracterizan el cine que analizamos. Un cine que transforma los pequeños actos del día a día en una intriga ética, atento a las miradas, los gestos, el desplazamiento de los cuerpos, al contexto en el que se desarrollan las luchas diarias de los personajes; todo ello envuelto en un clima de ambivalencia e incertidumbre. Siguiendo la metáfora empleada por Bazin de las piedras que ayudan a cruzar el cauce de un río, este cine proyecta el riesgo de la aventura, las dudas a la hora de poner un pie en una piedra u otra, de tomar decisiones que tendrán consecuencias, de la posibilidad de mojarse; esto último es lo que le ocurre al espectador, que no tiene más remedio que comprometerse con lo que está viendo, con lo que está compartiendo. Por lo tanto, estas opciones formales comprometen cuestiones morales que se derivan de ese fluir de los hechos, ese paso de una piedra a otra, a menudo a contracorriente, a traspíe. Esta dimensión moral, incluso espiritual, que se desprende de la mostración de los hechos concretos caracterizará películas como *Bienes y dinero*, *La muerte del Sr. Lazarescu o 4 meses, 3 semanas y 2 días*.

Aunque pronto hablará de agotamiento del modelo, de la necesidad de regeneración, Bazin alabará el film *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948), por la verdad que transmiten sus imágenes, pues a pesar de ser un filme “tan minuciosamente previsto como en una superproducción en el estudio (lo que permite, por lo demás, las improvisaciones del último momento) [...], “no busca nunca más que realzar con toda limpidez el acontecimiento, con el mínimo índice de refringencia por el estilo” (*ib.*: 338). En su análisis, destaca el carácter mostrativo de este filme, basado en la ausencia de ángulos o movimientos de cámara que expliciten los hechos, a partir del cual se lograría alcanzar una cierta revelación.

Estas cuestiones referentes al guión, la interpretación de los actores, la planificación, la puesta en escena o la composición de los encuadres nos interesan especialmente para nuestro análisis. En este sentido, el estudio que Bazin hace de *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952) nos interesa por su análisis de la duración de los planos y por las conexiones que se puedan trazar con una película como *La muerte del señor Lazarescu*. Para Bazin, en

la película de De Sica “puede entreverse en varias ocasiones lo que sería un cine verdaderamente realista en cuanto al tiempo. Un cine de la ‘duración’” (*ib.*: 359). Un cine en el que identifica un “argumento invisible”, hecho de pequeños momentos insignificantes en la vida de un hombre, pero que por medio de una atención prolongada de los pequeños gestos logra “una constatación desconcertante e irrefutable sobre la condición humana” (*ib.*: 362). Precisamente, la potencialidad expresiva y reflexiva de la toma larga ocupará una parte importante de nuestro análisis.

2.2.1.2 Cine de poesía o cine de prosa. Los ecos de un debate

Las tesis defendidas por Bazin en torno al realismo cinematográfico generaron una polémica que se enmarca en un debate que atraviesa la historia del cine prácticamente desde sus inicios, el cual se dirime en un terreno resbaladizo: las fronteras entre la realidad representada y el referente hacia el que apunta, entre la puesta en escena y la captación de la realidad, entre la ficción y el documental o el cine de no ficción. Al igual que ocurría con la percepción baziniana, todo análisis focalizado en las confluencias de este binomio se sitúa en el campo de la retórica, en el que “la teoría postestructuralista nos recuerda que vivimos dentro del lenguaje y la representación, que no tenemos acceso directo a lo ‘real’”. Pero la naturaleza construida y codificada del discurso artístico apenas impide toda referencia a una vida social común” (Shohat, Stam, 2002: 186). Esta concepción teórica circula articulada en dos direcciones: la del lenguaje como mediación y la del lenguaje como constructor de realidades, como testigo del devenir histórico. Este es el terreno en el que se ha movido históricamente esta controversia. Dicho de otra forma, entre el cine mostrativo de los Lumière y el mundo imaginario de Georges Méliès; entre la dimensión política de la cámara como registro, en Dziga Vertov, y la capacidad del montaje para movilizar aquellas emociones que la sola imagen es incapaz de desvelar; entre la concepción del cine como reproducción de la realidad, en Bazin, y la reivindicación del cine como reflejo del mundo, en Siegfried Kracauer; o entre el cine de poesía de P. P. Pasolini y el cine de prosa de Éric Rohmer.

Este último debate se reunió en un pequeño libro bajo el concluyente título de *Cine de poesía contra cine de prosa*. En el prólogo, Adriano Aprá establece una relación entre la polémica surgida entre Pasolini y Rohmer y el debate que alimentaron los cineastas soviéticos entre los años 1931-1934. Al respecto, Eisenstein desconfiaba de que la imagen por sí sola fuera capaz de intervenir en la producción de sentido, de ahí que se inclinara por un enfoque poético que “al alejarse por un momento del drama en el sentido propio, el cine ha asimilado perfectamente los métodos de la épica y la lírica”. Para Eisenstein, la esencia del montaje es “la capacidad de ofrecer la ‘imagen del contenido’, opuesta a la ‘representación del contenido’”. En el lado opuesto se posicionaban los argumentos de cineastas como Yukevitch, para quien el

famoso lenguaje cuya pureza han defendido tantos apresurados innovadores, (...) aquel lenguaje poético donde los encuadres se han transformado en ritmos, y son recitados como versos, ha llevado a la negación del hombre, convertido en objeto, a la reducción de la acción a una pantomima estereotipada. Es esta misma tendencia la que ha aportado al cine soviético una serie de obras amaneradas y abstractas elaboradas según los cánones de la ‘vanguardia francesa’ (Pasolini y Rohmer, 1970: 6).

Antes del surgimiento del cinematógrafo, otras disciplinas artísticas habían situado el foco en la realidad circundante. Tanto la pintura como la literatura y, más tarde, la fotografía, habían tratado de plasmar el entorno más inmediato de la forma más realista posible. El término “realista” se utilizó con el fin de describir una corriente de pensamiento que entre 1840 y 1880 cuyo fin principal era la representación objetiva del mundo. Marc Henri Piault enmarca estas nuevas formas de mirar y proyectar el mundo en un contexto de crispación social y política, en el que,

[I]as grandes crisis económicas, políticas y sociales son igualmente reconsideraciones más o menos radicales de lo ético ante los sistemas de valores y de los modos de representación. Los modos de expresión lo muestran, tanto en el plano formal y estético como en el de los contenidos propiamente dichos. Éste fue el caso a finales del siglo XIX y principios el XX, cuando los novelistas naturalistas se dedicaron a desvelar la realidad miserable de la revolución industrial y de las nuevas concentraciones urbanas. La fotografía, mucho más que el cine, todavía joven y a la búsqueda de su lenguaje, participó en esta denuncia (Henri Piault, 2002: 123).

Nos encontramos, por tanto, con que la apuesta por el realismo se produce como reacción a una visión distorsionada del mundo, la cual se desarrolla en un contexto de crisis y de emergencia de nuevos modelos de organización social. Este proceso de toma de conciencia de la realidad implica, de un lado, nuevas formas de representación –que en el caso del cine se traducen en estrategias de montaje y de puesta en escena– y, de otro, la focalización y visibilización de problemáticas y vivencias que habían sido ignoradas por las narraciones institucionalizadas.

A su vez, la crisis del modelo de representación clásico de Hollywood es comprendida por Gilles Deleuze como la disolución del esquema imagen-acción a favor de la imagen-tiempo. Una ruptura que sitúa, en un primer momento, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y en relación con el advenimiento de la modernidad cinematográfica, y cuyas razones son de índole social, económica, política y moral, como también artística, literaria y cinematográfica:

la guerra y sus secuelas, el tambaleo del ‘sueño americano’ en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de las gentes, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros (Deleuze, 1984: 293)

Esta idea de ruptura del modelo clásico y de emergencia de nuevas formas de representación del mundo en sintonía con la construcción de realidades nuevas es relativizada por Deleuze, a medida que avanza el texto, a lo largo que un tramo histórico que abarca desde el año 1948, asociado al surgimiento del Neorrealismo italiano, a finales de los años sesenta, con la consolidación de los Nuevos cines, pasando por el año 1958 y el reconocimiento de la *Nouvelle Vague*. La manifestación de esta imprecisión que abarca un período histórico difuso incide en el modo en que las prácticas artísticas, así como los procesos de alegorización del mundo, responden a unas determinadas construcciones de producción de sentido:

Historizar significa ubicar cada una de esas concreciones socioculturales en el interior de una red de prácticas interconectadas e interactuantes que funcionan

en un específico punto en el tiempo y el espacio, para mostrar cómo sus efectos no pueden ser entendidos más que dentro del complejo campo de poder(es) que articulan las conexiones entre diferentes prácticas. Por ello el ‘objeto de estudio’, así como el ‘sujeto’ del discurso, están desprovistos de cualquier cualidad que pudiese ser considerada como ‘esencial’, ontológica o trans-histórica, y son mostrados en tanto construcciones, como específicos productos temporales de las relaciones de poder entre superficies, cuerpos e instituciones (Colaizzi, 1990: 14).

Partiendo de estas bases teóricas, en esta tesis nos proponemos especificar y analizar los rasgos estilísticos que caracterizan al nuevo cine rumano, una corriente cinematográfica que se ha destacado por su *realismo* (Pop, 2010); Nasta, 2013; Scott, 2008), siguiendo la pista avanzada por Scott:

Because of the stylistic elements they share –a penchant for long takes and fixed camera positions; a taste for plain lighting and everyday décor; a preference for stories set amid ordinary life– Puiu, Porumboiu and Mungiu are sometimes described as minimalists or neo-neorealists. But while their work does show some affinity with that of other contemporary European auteurs, like the Belgian brothers Jean-Pierre and Luc Dardenne, who make art out of the grim facts of quotidian existence, the realism of the Romanians has some distinct characteristics of its own (Scott, 2008).

Scott reconoce, por lo tanto, la filiación neorrealista del nuevo cine rumano, así como la identificación de ciertos rasgos formales propios que lo distinguen del cine de otros realizadores europeos contemporáneos que también plantean sus obras según los esquemas del realismo cinematográfico.

2.2.2 Dispositivo, cine e ideología

2.2.2.1 Control y exclusión. La noción de dispositivo en Michel Foucault

El recorrido que hemos trazado a lo largo de este marco teórico nos ha llevado al estudio de diferentes modos de representación cinematográfica, como el Modo de Representación Primitivo y el Modo de Representación Institucional, así como al análisis de diferentes fenómenos de renovación del medio, como el neorrealismo italiano o los nuevos cines. De la misma forma, hemos analizado algunos de los debates y reflexiones teóricas que han surgido en torno al concepto de realismo cinematográfico, tomando en consideración la relación que estas cuestiones teóricas guardan con nuestro objeto de estudio.

La formalización práctica de estos modos de representación implica la creación de toda una serie de propuestas discursivas en las que se produce la selección, la ordenación y la jerarquización de diferentes elementos de la realidad en base a unos determinados criterios valorativos. Asimismo, y atendiendo a la dimensión industrial de la que participan,

estos mecanismos representacionales movilizan sistemas de representación que interactúan con el orden político-social en el que se insertan y participan de la conformación de una diversidad de órdenes del saber que estructuran el conocimiento en un espacio determinado. Es en virtud de esta relación entre las prácticas discursivas y la producción de conocimiento, siempre en correlación con las estructuras de poder que los determinan, que se dan en un espacio organizado socialmente que consideramos conveniente introducir la noción de dispositivo en nuestro trabajo.

Este concepto, de carácter polivalente y dúctil, se ha venido empleando en diversos campos de la sociología (como la ciencia o el trabajo), la pedagogía, el derecho o la filosofía. En el ámbito de los medios de comunicación, Pierre Shaeffer describió la relación entre los responsables de la comunicación y los receptores como un “dispositif stratégique” (Shaeffer, 1971: 61); mientras que en el estudio del medio cinematográfico sería Jean-Louis Baudry quien recurriera al término para referir la proyección cinematográfica, incluyendo al sujeto que asiste a la misma (Baudry, 1975: 58).

El origen del empleo teórico del término hay que situarlo en los estudios filosóficos de Michel Foucault, quien en 1975 hizo referencia al *dispositivo disciplinario* en el libro *Vigilar y castigar*. En el estudio que hace de este concepto, Óscar Moro Abadía (2003) sitúa el origen del mismo en la noción de *épistémè* que Foucault desarrolló en los años sesenta, dentro del estudio de las relaciones que se dan entre saber y poder en el ámbito de lo social. Mora Abadía señala una “doble coincidencia entre el concepto de *épistémè* y el de *dispositivo*”: de un lado, “un espacio que se define tanto por la posición que ocupan los elementos que se distribuyen en él (incluida la distancia que los separa) como por las funciones de dichos elementos”; de otro, el hecho de que ambos conceptos “se refieren a una *multiplicidad*”, que, en el caso de la primera refiere “la pluralidad de componentes del espacio del saber”, y que, en referencia al dispositivo, “estructuran un espacio determinado” (Moro Abadía, 2003: 35, cursiva en el original).

La noción de dispositivo se inserta en la reflexión filosófica de Foucault como un intento de articular una respuesta a las preocupaciones derivadas de las conexiones que observa entre las relaciones de poder y la producción de conocimiento. Tomando distancia respecto de los planteamientos positivistas, cuestiona las visiones que entienden la historia oficial desde las relaciones de causa-efecto que se establecen entre los hechos, los cuales son presentados según un orden que responde a criterios racionales. Para Foucault, dicha historia no responde a ninguna voluntad racional que derivaría de los hechos concretos, sino a un entramado de sucesos que no responde a criterios de coherencia. De ahí que el ordenamiento lógico de acuerdo a una idea de progreso responda a una quimera construida por los historiadores. En consecuencia, en lugar de hablar de historia, recurre al concepto de arqueología para centrarse en el campo de producción de conocimiento, no en el sentido de la historia en relación a su “perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad” (Foucault, 1980: 7).

Este método arqueológico de las ciencias humanas es desarrollado en *Las palabras y las cosas* (1968), donde Foucault describe el concepto de episteme, que constituiría el antecedente de la noción de dispositivo expuesta una década después en *Vigilar y castigar* (2002). El libro *Las palabras y las cosas* parte de un cuento de Borges, *El idioma analítico de John Wilkins*, donde que se cita “cierta enciclopedia china” en la que se expone una taxonomía de animales ciertamente extraordinaria que, tanto por la naturaleza fantástica de los seres que la componen (*sirenas, perros sueltos o que acaban de romper el jarrón*)

como por la disposición que los agrupa, la cercanía de unos con otros en un *lugar común*, evidencia la imposibilidad de pensarla. Más allá de la monstruosidad de los componentes y de su puesta en serie siguiendo el orden alfabético, Foucault no encuentra una base sólida, un espacio fabulado para su encuentro, ni tan siquiera en los márgenes de *lo imposible*: asombro, desvarío, turbación frente al fantasma, a la ausencia,

quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito* (Foucault, 1968: 3, cursiva en el original).

Nos encontramos, por tanto, frente a la imposibilidad de pensar, de ubicarse en un espacio coherente. La reacción incómoda ante esta indeterminación nos sitúa en un terreno en expansión atravesado por “camino embrollados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones imprevistas” (Foucault, 1968: 4). Un espacio intermedio en el que la mirada no queda prefijada, en el que el lenguaje se desembaraza de los encadenamientos *a priori*, en el que la relación entre las palabras y las cosas no sigue un orden establecido. Cuando nos situamos en el terreno de las heterotopías se vuelve especialmente complicado señalar los límites entre lo *Mismo* y lo *Otro*; entre las estructuras apriorísticas que conforman y ordenan el conocimiento (de acuerdo con el imperio de la razón y el peso de la Historia), predeterminando cualquier representación de la realidad o figuración creativa, y lo imprevisible, lo impropio. Es en este terreno heterogéneo en el que tratará de hacer ver “el campo epistemológico, la episteme en la que los conocimientos, considerados fuera de cualquier criterio que se refiera a su valor racional o a sus formas objetivas, hunden su posibilidad” (*ib.*: 7). Dicha posibilidad se daría en un espacio intermedio entre la cultura, entendida como el sistema que clasifica los elementos que determinan nuestra percepción, los “órdenes empíricos” y las teorías científicas, así como el pensamiento filosófico, los cuales establecen un orden sobre el que también hay que reflexionar (*ib.*: 5-6).

Más adelante, Foucault refiere las singularidades de un dispositivo disciplinario en *Vigilar y castigar* (2002), partiendo de la explicación de diferentes modos de vigilancia y castigo empleados en el siglo XIX, para después exponer su aplicabilidad en la sociedad actual a través de diferentes organismos, como el ejército, la educación, el hospital o la cárcel. La diferencia principal entre estos dos modelos estribaría en que el cuerpo de las personas deja de ser el objetivo principal del sistema punitivo para centrarse en métodos de organización, corrección y representación que lo reglamentan, hasta tal punto que los límites del recinto carcelario no son tanto físicos como psíquicos. De acuerdo con su exposición, el sistema carcelario supone un modelo en su estado más preciso, aquel que incluye el resto de formas disciplinarias del comportamiento, aplicable a otros ámbitos sociales en los que la vigilancia, las pautas de comportamiento, las conductas físicas, el control, los estímulos o los castigos forman parte de una red de adiestramiento y control tendente a la normalización, de acuerdo con las directrices de los órganos de poder, las cuales se legitiman con el soporte de otras instituciones, legislativas, mediáticas o políticas. Todos estos mecanismos de control y corrección se sostienen en sofisticados mecanismos de vigilancia: el ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplican (Foucault, 2002: 175).

El sistema de vigilancia carcelaria descrito por el filósofo francés, de acuerdo con el concepto de panóptico, se corresponde con un diseño penitenciario en el que los reos están permanentemente vigilados pero distribuidos de forma que no pueden ver a sus vigilantes: las celdas se distribuyen en el espacio periférico de un edificio circular y en el centro se sitúa la torre de vigilancia. Dado que los reclusos carecen de información acerca de la figura del vigilante, que se mantiene invisible, este diseño de dominación asegura la imposibilidad de un contrapoder, de un “contagio” que se organice en sentido contrario a aquel en el que se ejerce el poder. Foucault considera que la sociedad moderna se desarrolla de acuerdo a un modelo panóptico: los ciudadanos son vigilados, reeducados y adoctrinados sin que logren ver al carcelero que los controla. Además, el sistema se refuerza por medio de la desconfianza, que lleva al vigilado a convertirse en vigilante. Estas características se corresponden con un dispositivo muy efectivo, dado que el poder se descentraliza y acaba alcanzando una forma absoluta, la cual es reforzada por el propio funcionamiento de los elementos que lo componen.

Estos sistemas de vigilancia y normalización se vuelven más eficientes en un clima de miedo generalizado. Foucault recurre al ejemplo de la peste, cuando el miedo al contagio justifica el cierre de la ciudad y el control absoluto sobre los ciudadanos. En estas condiciones se vuelve más permisible la aplicación de medidas de registro e inspección permanentes, de redistribución territorial, de control de movimiento, de vigilancia constante y de revisiones médicas; además, quedan justificados los recortes en derechos individuales. Al respecto de estas medidas coercitivas, el “capitalismo del desastre”, descrito por Naomi Klein en *La doctrina del shock*, así como las medidas adoptadas por muchos países tras los atentados del 11S, que primaban las condiciones de seguridad sobre los derechos individuales e incluían la tortura como práctica legítima, son un buen ejemplo de cómo los métodos descritos por Foucault han encontrado formas de adaptarse a los nuevos tiempos. El desarrollo de estas dinámicas, que marcan a las claras qué lugar ocupa cada quien en el orden social (quién está fuera o dentro, y quién es víctima y quién victimario) requieren de enunciados que naturalicen y faciliten la asimilación de estas regulaciones. Klein recoge en su libro unas palabras del economista Milton Friedman que lo resumen perfectamente:

Sólo una crisis -real o percibida- da lugar a un cambio verdadero. Cuando esa crisis tiene lugar, las acciones que se llevan a cabo dependen de las ideas que flotan en el ambiente. Creo que ésta ha de ser nuestra función básica: desarrollar alternativas a las políticas existentes, para mantenerlas vivas y activas hasta que lo políticamente imposible se vuelve políticamente inevitable (Klein, 2007: 27).

Con el tiempo, la noción de dispositivo se va perfilando como una parte significativa de la reflexión filosófica del autor, en conexión con su personal forma de concebir el poder. Su concreción, sin embargo, es controvertida, dada la ambigüedad del término. Será en una entrevista realizada en 1977, y titulada “Le jeu de Michel Foucault”, cuando el filósofo sintetice una definición de dispositivo:

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no dicho, estos son los elementos del dispositivo.

El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. [...] por dispositivo, entiendo una especie –digamos– de formación que tuvo por función mayor responder a una emergencia en un determinado momento. El dispositivo tiene pues una función estratégica dominante... El dispositivo está siempre inscrito en un juego de poder. Lo que llamo dispositivo es un caso mucho más general que la episteme. O, más bien, la episteme es un dispositivo especialmente discursivo, a diferencia del dispositivo que es discursivo y no discursivo. (En Agamben, 2011: 250).

A la luz de esta definición, el dispositivo destaca por la heterogeneidad de elementos que se disponen en una red dinámica que varía en función de la efectividad lograda en una situación específica. Esta capacidad mutable implica tanto a los elementos que refieren lo que se dice como a aquellos que se sitúan del lado de lo no dicho, y todo ello inserto en un juego de relaciones de poder. En consecuencia, este dispositivo es capaz de dar respuesta a una problemática histórica concreta potenciando o bloqueando determinadas relaciones de fuerza, lo que tiene efectos en el ámbito del saber. Su función no responde a las órdenes concretas de una instancia de poder, sino que responde a una estrategia que es el resultado de las relaciones que se dan en el mismo en una coyuntura determinada (Foucault, 1991: 127-130). Es a través de estas estrategias que el dispositivo incide en lo real, aplicándose en un conjunto de elementos y logrando efectos concretos. Así lo resume el autor: “De un modo general, pienso que más bien hace falta ver cómo las grandes estrategias de poder se incrustan, encuentran sus condiciones de ejercicio, en las micro-relaciones de poder” (*ib.*: 133). De ahí que el dispositivo constituya la herramienta idónea de la microfísica del poder, “cuyo campo de validez se sitúan en cierto modo entre esos grandes funcionamientos [los aparatos de poder y las instituciones] y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas” (Foucault, 2002: 33). ¿Cómo analizar, entonces, estos micropoderes? Foucault responde: “el análisis de los micropoderes no es una cuestión de escala ni de sector, es una cuestión de punto de vista” (Foucault, 2007: 218).

La tesis acerca del dispositivo planteada por Foucault ha sido retomada por Giorgio Agamben, quien ha ampliado su radio de acción hasta comprender cualquier mecanismo capaz de controlar, modelar, definir u orientar y, con ello, lograr influir en el desarrollo de conductas y opiniones. Desde este prisma, el móvil, el ordenador o la televisión serían dispositivos en el sentido más simple del término. Agamben describe cómo en las sociedades contemporáneas los dispositivos activan “gigantescos procesos de subjetivación, los cuales no responden a ninguna subjetivación real” (Agamben, 2011: 262). De ahí que un acto de pensamiento se constituya también en dispositivo, en la medida en que determina el ángulo de comprensión del marco referencial. Considera también que las medidas de reconocimiento y vigilancia, que invaden los espacios públicos, han convertido las ciudades en inmensas prisiones: “A ojos de la autoridad -y puede que tengan razón- nada se parece más a un terrorista que un hombre ordinario” (*ib.*: 263). Concluye el filósofo italiano que la “profanación” de los dispositivos es urgente y requiere de procesos de subjetivación, “para traer a la luz ese ‘Ingobernable’ que es a la vez el punto de origen y el punto de partida de toda política” (*ib.*: 264).

Es en razón de su naturaleza flexible y heterogénea que la noción de dispositivo puede ser aplicada como marco conceptual en otras áreas de estudio, como el cine. Serán sobre todo Christian Metz y Jean-Louis Baudry, como trataremos a continuación (apartados 2.2.2.2 y 2.2.3.1)), quienes en los años setenta desarrollen su aplicación teórica tanto en los procesos psíquicos de recepción (mecanismos de identificación) como a la creación de imágenes (artefacto).

2.2.2.2 El cine y su espectador. El dispositivo cinematográfico según Jean-Louis Baudry

El concepto de dispositivo cinematográfico planteado por Baudry refiere tanto la proyección del film como la situación del espectador ante la misma; lo cual difiere de la noción de *aparato de base*, que incluye el material fotográfico sensible, la cámara y los componentes técnicos que hacen posible el dispositivo de proyección.

En su artículo sobre el dispositivo y la impresión de realidad, Baudry establece un paralelismo entre las condiciones que envuelven a los cautivos del mito de la caverna de Platón y los procesos psíquicos experimentados por el espectador de una sala de cine. Las condiciones de inmovilidad, de oscuridad, de sombras proyectadas desde un lugar ajeno a la visión del espectador, de reproducción (las sombras de la caverna son producidas por simulacros, no por objetos reales), de eco o de sonido envolvente, conectan ambas situaciones (Baudry, 1975: 59-60). En la disposición planteada por Platón se evidencia, y este es el punto de partida de la tesis del teórico francés, que la impresión de realidad no deriva de la realidad misma, dado que los prisioneros no tienen acceso a ella, ya que están encadenados desde la infancia; de lo que se deduce el carácter artificial de la realidad percibida, que no es más que una ilusión, la cual es producida por el dispositivo. De ahí que se pueda hablar de imitación de la realidad.

Desde esta perspectiva, el mito de la caverna se situaría en el origen de un anhelo que precedería la invención del cine, el deseo inherente a un efecto buscado y deseado por el cine: “le ‘mythe’ de la caverne est le text d’un signifiant de désir qui hante l’invention du cinéma, l’histoire de l’invention du cinéma” (*ib.*: 63). El autor señala como elemento clave para el logro de esa satisfacción a la impresión de realidad. Para concretar las características de esta última como expresión de un deseo recurre al psicoanálisis freudiano en *La interpretación de los sueños*. Su lectura le lleva a determinar que tanto en el sueño como en el hecho cinematográfico se produce una suspensión momentánea del mundo exterior y una inhibición de la movilidad, lo que conduce a considerar que “le dispositif cinématographique reproduit la dispositif de l’appareil psychique durant le sommeil” (*ib.*: 71). A su vez, las imágenes percibidas en el cine se ven reforzadas por los datos que aporta el aparato psíquico, lo que les confiere un estado similar a las imágenes sensoriales del sueño. ¿Cuál sería la diferencia entre estos dos procesos? Esta se sitúa del lado del sujeto instaurado por las imágenes cinematográficas, cuyo carácter artificial marcaría la diferencia entre el sueño y las alucinaciones. En este punto encuentra Baudry la confusión a que puede llevar la concepción del realismo cinematográfico:

Alors que, dans les rêves et les hallucinations, les représentations apparaissent comme réalité perçue, il y a bien au cinéma perception réelle, sinon perception ordinaire de la réalité! Il semble que ce soit sur ce léger déplacement que les théoriciens du cinéma, dans leur analyse de l’impression de réalité, se soient égarés. Dans le rêve et l’hallucination, les représentations se donnent comme réalité en l’absence de perception, au cinéma les images sont données comme réalité mais à travers la perception. C’est pourquoi d’un côté -celui des réalistes, on envisage le cinéma comme redoublement de la réalité- et on analyse l’impression de réalité à travers ce schéma -de l’autre, on fait du cinéma un

équivalent du rêve- mais on s'arrête là en laissant en suspens le problème posé par l'impression de réalité (Baudry, 1975: 72).

La diferencia que señala se situaría, por tanto, en el grado de impresión de realidad percibido por el sujeto, que, en el caso del cine, se traduce en la percepción de algo real producto de la representación, que equivale a un “efecto de real”; mientras que en el sueño o la alucinación se da una percepción “ordinaria” carente de mediación. La impresión de realidad se presenta, de esta forma, como una simulación, un estado del sujeto, que no se corresponde con la realidad. De acuerdo con el autor, el dispositivo adquiere un rol fundamental como mediación entre el sujeto y la realidad pues es lo que posibilita la visión, pero que permanece invisible. Dicho de otra forma, el espectador vive la ilusión de ver, desde una posición privilegiada, central, un mundo en el que todo está a la vista, gracias a la intervención de una serie de artificios que lo ordenan a tal efecto.

En medio de estas circunstancias, la eficacia simbólica del dispositivo dependerá tanto de las estructuras psíquicas de recepción como del olvido de todo lo referente con las relaciones de producción por parte del espectador. Esta intervención, que determina aquello que es visible de lo que no lo es, tiene unas implicaciones de orden ideológico, en las que “la reducción de la parte oculta de la técnica a su parte visible entraña el riesgo de prolongar la dominación de lo visible, la *ideología de lo visible* (y lo que implica: enmascaramiento, borrado del trabajo)” (Comolli, 2010: 149, cursiva en el original). Comolli cita a Serge Daney para referir la carga ideológica implícita en la “idea” que el espectador se hace del mecanismo cinematográfico, y que tiene a la cámara como agente, que incluye todo aquello que comprende el rodaje y el plató, y deja fuera lo relacionado con el laboratorio y el montaje (cortes, transición entre fotogramas, *raccords*, emulsiones, sonido, etc.).

Por otro lado, Baudry propone la noción de “aparato de base”, una especie de aparato que produce lo visible de acuerdo con la perspectiva que rige la representación del mundo, como es el caso del Modelo de Representación Institucional, que responde a la perspectiva del Quattrocento, en la que el sujeto ocupa un lugar central en el sistema de representación. Este esquema, que prima el órgano de la visión sobre los demás sentidos, se corresponde con una “ideología de lo visible ligada al logocentrismo occidental: la imagen producida por la cámara no puede hacer otra cosa que confirmar y duplicar ‘el código de la visión especular tal como lo define el humanismo renacentista’” (*ib.*: 150). Desde esta óptica, como ya hemos podido comprobar, el MRI responde a un proceso de instrumentalización ideológica de la imagen, que oculta los procesos mediadores de la representación para ofrecerse como traslación especular de las verdades del mundo.

El efecto ideológico se da, por tanto, en el enmascaramiento de los mecanismos productores de la impresión de realidad. Partiendo de la teoría marxista de Louis Althusser, Baudry hace corresponder dicho excedente ideológico con el agregado económico que resulta del encubrimiento de los procesos de producción para la obtención de mercancías. Este planteamiento se complementa con el psicoanálisis lacaniano, del cual extrae una forma de entender el cine como un dispositivo que conecta con el inconsciente y proporciona una ilusión totalizante de un mundo convertido en imagen. El dispositivo cinematográfico, de acuerdo con este enfoque, se corresponde con el estadio del espejo planteado por Lacan (1987). De manera similar a como el niño de corta edad se constituye en sujeto por medio de un proceso de identificación con la imagen reflejada en el espejo, el espectador cinematográfico se constituye en sujeto trascendental, ocupando una posi-

ción central en el sistema de representación, desde la que se identifica más con el aparato que pone en marcha la acción que con el espectáculo mismo. Merced al movimiento y la ubicuidad de la cámara, así como al deseo y la necesidad de satisfacción alimentados por el inconsciente, el espectador viaja a través del espacio y el tiempo, cumpliendo el sueño de poder y control propio de la modernidad. En este mecanismo se sustenta la concepción del cine como instrumento ideológico: “Appareil destiné à obtenir un effet idéologique précis et nécessaire à l’idéologie dominante: créer une fantasmatisation du sujet, le cinéma collabore avec une efficacité marquée au maintien de l’idéalisme” (Baudry, 1978: 25).

En su crítica de la representación cinematográfica dominante, Baudry ignora los aspectos formales y discursivos del cine, que por aquel entonces ya ocupaban a una parte importante de la crítica, para centrarse en los fenómenos de identificación que el mismo pone en marcha, así como la carga ideológica que implica el ocultamiento de las transformaciones históricas de las cuales deriva: “Peu importe au fond les formes de récit adoptées, les ‘contenus’ de l’image, du moment qu’une identification demeure possible” (*ib.*: 24). El análisis de esta organización discursiva será emprendido por Jean-Louis Comolli en el ensayo “Técnica e ideología: cámara, perspectiva, profundidad de campo” (1971-1972).

Desde nuestra perspectiva, el ámbito de la especificidad técnica y de las relaciones productivas se complementa con las operaciones discursivas y estéticas, dando lugar al dispositivo cinematográfico. De acuerdo con Gaudreault (1988: 12), atenderemos la existencia de tres dispositivos distintos en función del proceso discursivo que se desarrolle. El dispositivo profilmico se corresponde con la puesta en escena⁹; el dispositivo de toma de vistas, con la puesta en cuadro; y el dispositivo de tratamiento de imágenes filmadas hace referencia a la puesta en serie.

2.2.3 Verosimilitud, impresión de realidad y efecto de verdad

A lo largo de nuestro recorrido teórico hemos podido comprobar de qué modo la relación entre el mundo real y su representación cinematográfica ha sido, y continúa siendo, uno de los temas fundamentales tratados en los debates teóricos en torno al cine. Los dos modos apuntados al inicio, que se sitúan en el nacimiento del cinematógrafo, no se han desarrollado de manera paralela a lo largo de la evolución del cine; por el contrario, han experimentado un proceso de préstamo e influencia mutua en el que han expandido sus territorios, llegando a coexistir dentro de una misma obra, incluso en la misma imagen. No hay que olvidar, al respecto, que la imagen cinematográfica, codificada y significativa, tiende a articularse, a integrarse en un sistema que desborda el objeto filmado. De lo que se deduce que la mediación cinematográfica implica un proceso de subjetivación que tiende a evacuar la realidad misma.

La creencia baziniana, que confía al medio cinematográfico la capacidad de capturar la esencia de verdad que se oculta tras la apariencia de las cosas, se basa, como ya hemos estudiado, en las posibilidades de las estrategias de puesta en escena y planificación, “se

9. Entendemos por “puesta en escena” la “construcción de un espacio imaginario de representación”; y por “puesta en serie”, la articulación de cada uno de los fragmentos que componen el film, tomados de dicho espacio, “en una sucesión que forma una cadena temporal” (Carmona, 2010: 117).

trata de repudiar las categorías de la interpretación y de la expresión dramática para obligar a la realidad a darnos su sentido a partir de sus solas apariencias” (Bazin, 2008: 395). El ejemplo que sustenta esta certidumbre es el modo en que la fisicidad de los personajes que pueblan *Europa 51* (R. Rossellini, 1952) adquieren mucha mayor importancia que los sentimientos que puedan transmitir; si bien el autor se apresta a admitir que una puesta en escena como la que despliega esta película “requiere una estabilización muy pronunciada. Un film como éste es todo lo contrario del realismo ‘tomado de la vida’” (*ib.*: 395). Esta contradicción es la que late en el centro mismo del debate. ¿Cómo dar cuenta, entonces, de la realidad inmediata? ¿Son las estrategias de ficción el mejor instrumento para alcanzar, si quiera, un cierto conocimiento de la realidad? Si tomamos como ejemplo una obra como *Sleep* (Andy Warhol, 1963), que filma en una toma a un hombre durmiendo durante más de cinco horas, surgen, al respecto, unas dudas similares: ¿Se están explorando, en un filme como este, los límites del cine como reproductor de la realidad o, en cambio, se están evidenciando por defecto la necesidad de las estrategias narrativas y estilísticas? (Niney, 2012: 16). Esta contradicción ha ido ocupado el centro de muchos debates teóricos con el paso de los años.

En los años sesenta, Jean Mitry y *Cinétique*, revista de cine de orientación marxista-leninista, criticaron la visión idealista promulgada por Bazin, que atribuía a recursos formales como la profundidad de campo la capacidad para reproducir la ambigüedad natural de la realidad. Según Mitry, la idea de que el cine es capaz de ir “más allá de los fenómenos” físicos para desvelar la esencia de las cosas responde a una visión espiritual más que estética, donde “claramente se ve que el idealismo finalista y espiritualista de Bazin -que curiosamente se confunde con un realismo ingenuo- va en contra del examen fenomenológico que pretendía” (Mitry, 1986: 7). Contra esta perspectiva “metafísica”, Mitry opone las condiciones de fragmentación, de selección y de significación; mediante las cuales, el cine sustituye la percepción continua de la realidad por el ensamblaje en continuidad de una serie de fragmentos, que son ordenados de acuerdo a una lógica espacial y temporal *otra*, diferente de lo real. Asimismo, cada plano implica un proceso de selección y recorte, de manera que cada parte aislada se vuelve “otra cosa”, diferente de aquella que forma parte del conjunto que referimos como realidad. Además, al encadenar los elementos que componen el texto cinematográfico por medio del montaje, dan lugar a procesos de significación, “de relaciones o de referencias que no existen en la realidad verdadera” (*ib.*: 3-4). Esta misma idea la desarrolla Mitry de la siguiente forma:

Desgajados de su forma contingente e inestable, los elementos seleccionados son fijados en un devenir que los ordena y los estabiliza, es decir, en un devenir que, en cierto modo, los transfigura y los trasciende. Cada imagen es la posibilidad de ciertas relaciones fugitivas no captadas en lo real inmediato, introducidas en una corriente que no es la de las cosas mismas, sino la de un mundo imaginario fabricado por el cineasta (Mitry, 1986: 5).

Se vuelve necesaria, por tanto, la intervención de una estrategia precisa para que lo real emerja de o entre las imágenes, admitiendo que siempre será una idea de lo real que se conjugará con el espectador a través de la percepción y la experiencia. La mayor o menor impresión de realidad que resulte de dicha experiencia cinematográfica se expresa a partir de diversos conceptos teóricos, entre los que se encuentran lo verosímil, la “impresión de realidad” y el “efecto de verdad”.

2.2.3.1 Lo verosímil: entre la suspensión de credibilidad y la norma

Por los vínculos que mantiene con la realidad extra ficticia, la consideración del grado de verosimilitud de un texto cultural se puede abordar desde consideraciones filosóficas, lógicas, socioculturales o estéticas. Sin embargo, el género de ciencia ficción o el de terror han demostrado que lo imposible puede convertirse en probable, dado que esta posibilidad se sustenta en un acuerdo tácito por el que el espectador acepta el juego de la ficción y pone en marcha un mecanismo de suspensión de la credibilidad, el cual dependerá del régimen de verosimilitud que la ficción afiance.

Lo verosímil guarda relación con la opinión general, con la intertextualidad y con la capacidad del texto para producir mundos posibles; de ahí que dependa de factores como el régimen de verdad que convoque un mayor consenso dentro de un marco histórico, el grado de verosimilitud de las motivaciones implícitas al relato, la relación que guarda con esquemas narrativos precedentes, el grado de coherencia interna del universo que compone la diégesis o las convenciones de los géneros, como el *western* o el musical (Aumnot et al., 2012: 141-148). De acuerdo con la argumentación de Christian Metz, estos factores implican un régimen de censura, en el que “de entrada lo verosímil es reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* entre los reales posibles, es antes que nada censura: de entre todos los posibles de la ficción figurativa, sólo ‘pasarán’ los *autorizados* por discursos anteriores” (Metz, 2002: 254, cursiva en el original). De lo anterior se deduce que el consenso general de esos “posibles” dependerá de la época, el país, el género, el medio artístico o la cultura. Como muestra, el caso de los crímenes por honor que abundaban en el cine español de los primeros años chocaría con la mentalidad actual. Eso sí, teniendo en cuenta que el progreso no siempre se traduce en una mayor libertad creativa. Por ejemplo, resulta complicado imaginar hoy en día el estreno en España de una película como *Tras el cristal* (Agustí Villaronga, 1986), que se daría de bruces con la autocensura generalizada y el alarmante contagio del sentir ultramontano.

La censura que Metz considera institucional, que se concentra en ciertos puntos, “políticos o ‘de conducta’”, no se centra en los temas, sino que afecta a la forma misma de las películas, “al contenido mismo” (“el tema no es el contenido”) (*ib.*: 256-257). Por lo tanto, si la censura por lo verosímil señala *la forma del contenido*, esto es, la forma en que las películas dicen aquello que dicen, y no aquello de lo que hablan, está apuntando a todas las películas, independientemente del tema que traten. Si nos fijamos en nuestro objeto de estudio, cuando en una película el papel protagonista está encarnado en un anciano alcohólico y enfermo, en una joven que ha decidido abortar o en un joven policia que disiente de las leyes que debe aplicar (el caso de Puiu, Mungiu y Porumboiu), se está abriendo la puerta a la posibilidad de un verosímil que había estado ausente de las pantallas rumanas a lo largo de varias décadas¹⁰.

La posibilidad de este verosímil se gesta en el dispositivo enunciativo y en los procesos estilísticos, y se traduce en un espacio simbólico: “todo objeto de lenguaje -también el filme- posee un rostro manifiesto y un rostro por manifestar: esta distinción, que es la de signifiante y significado, sirve para diferenciar lo que siempre se ve de lo que siempre

10. Metz ejemplifica esta ampliación de lo posible con el modelo de personaje adolescente que incorporan algunas películas de los “Nuevos cines”, como *Masculino, femenino* (*Masculin féminin*, Jean-Luc Godard, 1966) o *Pedro, el negro* (*Cerny Petr*; Milos Forman, 1964) (Metz, 2002: 257).

se tiene que buscar”. Para Metz, lo positivo de la modernidad cinematográfica, en cuando confrontación contra la censura institucional, es que “abren nuevas expectativas y permiten esperar que no sólo los temas de los filmes sino la realidad de su contenido (=forma del contenido) serán cada vez más libres, más diversos, más adultos” (*ib.*: 258-259). En este sentido, las normas generales determinan la comprensión que se tiene de los hechos particulares, de ahí que la conducta de un personaje será entendida en la medida en que pueda encajar en el marco referencial de la norma. De tal modo que la representación de una conducta o un modelo de personaje nuevo supone un hecho extraordinario, por cuanto no responde a máximas o modelos precedentes.

La eventualidad en el interior de los textos cinematográficos de posibles todavía no dichos es vista por Metz como una “maravilla”, “como verdad” (artística). Esta verdad es relativa, por cuanto es susceptible de actualizarse, e implica “esos momentos privilegiados en los que, en un punto determinado, lo verosímil salta hecho pedazos, en donde un nuevo posible hace su entrada en el cine” (*ib.*: 261).

A su vez, Metz introduce una segunda definición de verosímil que va más allá de su condición de posibilidad, de la convención, y que implicaría la asimilación de la convención: “no existe un verosímil, sólo existen convenciones verosimilizadas. [...] Lo verosímil es algo que no es lo verdadero pero que se le parece: es (únicamente) aquello que se asemeja a lo verdadero sin serlo” (*ib.*: 263). Este proceso de asimilación se resuelve en los códigos que dan forma al contenido y se legitiman en las expectativas que va generando la trama y que satisfacen los deseos del espectador. Como consecuencia, las dos formas de evitar el corsé de lo verosímil son desde dentro del propio género, desbordándolo (lo que Metz llama “los *verdaderos* filmes de género”) o posibilitando la irrupción de discursos que admitan un “nuevo posible”, como en el caso de “los filmes *verdaderamente* modernos” (*ib.*: 264).

Termina Metz su exposición haciendo referencia al “cine joven”, cuya propuesta ideológica promueve “la progresiva desintegración o flexibilización del verosímil cinematográfico con su corolario, el progresivo enriquecimiento de lo decible filmico (vivido como ‘deseo de decirlo todo’)” (*ib.*: 264-265). Este enfoque teórico desplegado por Metz nos ayudará a interpretar las prácticas cinematográficas del joven cine rumano en su contingencia para ampliar el horizonte cognitivo, para aumentar el foco hasta alcanzar lo que no se ha dicho, aquello que se mantenía invisible. Es decir, “aunque no hay verdad absoluta, no hay verdad separada de la representación y su difusión, todavía hay verdades contingentes, cualificadas y dependientes del punto de vista en el que están inmersas ciertas comunidades” (Shohat, Stam, 2002: 186).

2.2.3.2 El cine y la impresión de realidad

Las reflexiones de Christian Metz a propósito de la impresión de realidad en el cine fueron publicadas originalmente en dos números de *Cahiers du Cinéma* en mayo y junio de 1965. De entrada, Metz hace notar que, a diferencia de otras artes, como el teatro o la pintura, el cine se caracteriza por su riqueza perceptiva, por movilizar un proceso de “participación” que genera en el enunciatario la convicción del “así es”, de percibir los hechos de manera “creíble”. En cine, los códigos figurativos de las artes representativas son reforzados por la alta calidad reproductiva del medio y, sobre todo, por la sensación de movimiento y el trabajo sobre las duraciones.

El movimiento, a diferencia de otras organizaciones visuales como el volumen, casi siempre es percibido como real: “el movimiento aporta entonces dos cosas: un índice

suplementario de realidad y la corporeidad de los objetos” (Metz, 2002: 35). Aquello que en la fotografía quedaba fijado como la huella de un hecho pasado, el movimiento lo actualiza en un modo de visión que es percibido como una reproducción de la realidad, que no se debe confundir con lo que es de hecho una representación del objeto: “en el cine, la impresión de realidad es también la realidad de la impresión, la presencia real del movimiento” (*ib.*: 37). Esta impresión de realidad emana, necesariamente, de la realidad de la ficción, la cual se genera en el acto cinematográfico, con los procesos de identificación y referencialidad que se dan en el hecho perceptivo.

Metz distingue entre la impresión de realidad que aporta la diégesis, que refiere el sistema de representación; y, por otro lado, la percepción de la realidad que se infiere del material empleado en dicha representación. Al respecto, en el teatro habría un déficit de impresión de realidad de la diégesis derivado de que emana de un material de base “demasiado real”; mientras que es la condición de irrealidad que caracteriza el texto filmico lo que posibilita que la diégesis sea percibida como una cierta realidad (*ib.*: 40). De lo cual se deriva que la capacidad de transmitir un determinado grado de impresión de realidad no se encuentra en el material a partir del cual se construye la representación, ni en los elementos registrados por la cámara, sino en el texto filmico que llega al espectador; y que conlleva tanto unas operaciones retóricas como un proceso de interpretación y de producción de sentido: “El ‘secreto’ del cine *también* radica en esto: inyectar en la irrealidad de la imagen la realidad del movimiento, y realizar así lo imaginario hasta un punto jamás alcanzado hasta entonces” (*ib.*: 42, cursiva en el original).

2.2.3.3 El decir de lo real y la verosimilitud inconfesada. Barthes y el efecto de verdad

La idea de un “efecto de verdad” en la obra de Barthes deriva de sus estudios en el campo literario, ligado a otras cuestiones como la construcción de las estructuras narrativas o la conciencia histórica. Dicho concepto fue el título de un texto publicado por el autor en la revista *Communications* en 1968, en el que planteaba la competencia de ciertos elementos descriptivos que el análisis semiótico de las obras literarias ignora por su “insignificancia” estructural. Este planteamiento alude a aquellos pasajes cuyo cometido no es relevante en el desarrollo de la trama, que se pueden considerar prescindibles, pero que añaden densidad al clima que envuelve la acción. Se puede seguir el hilo que da pie a esta argumentación en las aportaciones defendidas por Barthes en el campo de la fotografía, con conceptos como el *punctum*. Este elemento “perturbador” se identifica con una suerte de azar que se da en una foto y que es capaz de *punzarnos*, de provocar un efecto imprevisible, expansivo y sorpresivo, como si se desvelara algo que se había mantenido escondido, también para aquellos que intervienen en la fotografía (Barthes, 1989: 59-66).

Para el autor, el efecto de verdad se da con el detalle “inútil” y “superfluo”, con aquello que parece cumplir una función de relleno, lo que parece haber sido vaciado como signo para expresar “el mero encuentro entre un objeto y su expresión” (Barthes, 1994: 187). Es decir, el efecto de verdad aparece con aquellos detalles, convertidos en unidades narrativas, cuya presencia en el texto es difícil de justificar por su función y que, en última instancia, no dirían más que esto: *nosotros somos lo real*. Por su relevancia, reproducimos completo el fragmento correspondiente:

Semióticamente, el ‘detalle concreto’ está constituido por la colusión *directa* de un referente y un significante; el significado está expulsado del signo y, con él, por supuesto, la posibilidad de desarrollar una *forma del significado*, es decir, de hecho, la misma estructura narrativa (la literatura realista es ciertamente narrativa, pero eso sólo porque el realismo en ella es solamente parcelario, errático, está confinado en los ‘detalles’, y el relato más realista que podamos imaginar se desarrolla de acuerdo con vías irrealistas). Esto es lo que se podría llamar la *ilusión referencial*. La verdad de esta ilusión es ésta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puertecilla de Michelet, en el fondo, no dicen más que esto: nosotros somos lo ‘real’; entonces lo que se está significando es la categoría de lo ‘real’ (y no sus contenidos contingentes); dicho de otra manera, la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un efecto de realidad, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de las obras más comunes de la modernidad (Barthes, 1994: 186, cursiva en el original).

En este sentido, el efecto de verdad tiene un carácter más tautológico que representativo, es más una mostración que una narración; y en su función denotativa refiere una realidad concreta, “lo que ha tenido lugar” (*ib.*: 185), un reglamento de suficiencia similar al “esto ha sido” que desarrollará más adelante en *La cámara lúcida* (1989). Para Barthes, estos pormenores, que describe a partir de ejemplos de la literatura, carecen de función específica, pero aportan un plus narrativo que vale la pena sopesar. La pregunta que surge, entonces, es la siguiente: “¿cuál sería, en definitiva, si nos podemos permitir hablar en estos términos, la significación de esta insignificancia?” (*ib.*: 181). Tomando como punto de partida la descripción de la ciudad de Rouen en *Madame Bovary*, Barthes detecta unas exigencias estéticas que apuntan a un grado de verosimilitud cuyo sentido estaría en relación con “las reglas culturales de la representación”, y no con su adecuación a un modelo previo: “las exigencias estéticas están entonces penetradas de exigencias referenciales, tomadas al menos como excusas” (*ib.*: 183). Esto es, aislados de las cargas argumentales y de los dictados de belleza, estos excesos descriptivos exponen una articulación más primaria entre el signo y el anhelo referencial.

Como suplemento descriptivo, estos remanentes denotan lo que se entiende por “realidad concreta” (un simple gesto, un objeto insustancial, una palabra redundante): “La “representación” pura y simple de la “realidad”, la relación desnuda de “lo que es” (o ha sido) aparece de esa manera como una resistencia al sentido” (*ib.*: 184, cursiva en el original). Desde este supuesto, el referente, ese real concreto, se desvela desprovisto de toda función, sin necesidad de significado alguno, lo que supone desbaratar la propia estructura narrativa. Si se elimina el significado, el referente se vincula al significante y se anula la posibilidad de sentido, como si aquello que se identifica con “lo sucedido” no pudiera significar. Así como en el relato de ficción este freno que dificulta la adecuación de la “realidad concreta” al sistema narrativo se ve delimitada por las leyes de lo inteligible, pasa a ser un modelo sustancial en el relato histórico, en el que se asume la exposición de “lo que ha pasado realmente”.

El autor sitúa esta necesidad de “autenticar lo real” en sintonía con las tendencias históricas y artísticas que desactivan las exigencias estructurales de la ficción para dar

cuenta de la realidad. En este escenario, cobran importancia significativa fenómenos como el auge de la fotografía, el reportaje, las exposiciones de objetos antiguos o el turismo museístico. Dado que, “todo ello afirma que lo “real” se considera autosuficiente, que es lo bastante fuerte para desmentir toda idea de “función”, que su enunciación no tiene ninguna necesidad de integrarse en una estructura y que el “haber estado ahí” de las cosas es un principio suficiente de la palabra” (*ib.*: 185, cursiva en el original). Sin embargo, aunque la narración histórica se presente como una certificación de lo sucedido, el resultado es un sentido nuevo: esa realidad que se ve significada por el discurso. Por lo tanto, lo que se percibe como real es el propio discurso histórico, que concluye significando una realidad con la que no tiene por qué coincidir.

Barthes opone lo “real”, que sitúa del lado de la Historia desde la antigüedad, a lo verosímil, que se relaciona con la opinión pública. Argumenta que la postura de toda cultura clásica ha sido la de afirmarse con el convencimiento de que lo “real” no lograría contaminar el régimen de verosimilitud en el que se sostenía dicho modelo. Sin embargo, dado el carácter particular de la Historia y la naturaleza mutable de lo verosímil, el modelo de anotación al que se refiere (esquinado, intersticial) es capaz de desligarse de las intenciones postuladoras y abrir espacios desde los que vislumbrar otras realidades. Así, “existe una ruptura entre lo verosímil antiguo y el realismo moderno; pero, también por eso mismo, nace una nueva verosimilitud que es precisamente el realismo (entendemos por realista todo discurso que acepte enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente)” (*ib.*: 186). Este razonamiento conecta con la reflexión ofrecida por Metz en relación al verosímil, que hemos desarrollado en el apartado 2.2.3.1, y que nos lleva a considerar como textos realistas aquellos que, frente a los modos de hacer y pensar que se asientan en la tradición, proponen una reubicación o relevo de los mismos para posibilitar otras formas del decir. La consideración acerca del término realista varía, por tanto, dependiendo de las épocas, las tradiciones estéticas y las condiciones culturales.

2.2.3.4 Breve apunte acerca de la noción de referente

Conviene comenzar el estudio de un término tan esquivo como el referente tomando como punto de partida

la realidad, en tanto representamen, como propone Peirce, nunca como referente, y el conocimiento como un proceso inferencial (y no referencial) en el cual el texto ‘yo’, más que expresar una percepción, goza del (dudoso, efímero) privilegio de instituirse como ‘yo’ en el mismo acto de palabra que atribuye un sentido al objeto que se constituye con la percepción (Colaizzi, 2007: 31-32).

Se nos presenta, entonces, la realidad como un universo referencial que se sitúa entre la representación y aquello que refiere. Un territorio sensible y complejo atravesado por conceptos, ideas, sentimientos, imaginarios compartidos, etc; y que influye en, y se ve influido por, la actividad humana. Asimismo,

[a]sumimos que *lo real* es, tal y como Lacan (1987) lo concibió, por naturaleza inaprensible. En cambio, asistimos a la realidad como representación de una representación: “así, pues, nace la realidad: como producto del proceso incesante

en el que lo real es informado, dotado de forma, por un(os) código(s). El orden de la información es, por tanto, el orden de la construcción de la realidad, Y, precisamente por ello, a diferencia de lo real, la realidad es siempre social y necesariamente intersubjetiva” (González Requena, 1989: 17).

Por lo tanto, los significantes no se corresponden con objetos reales, dado que los códigos se dan en el orden cultural de una sociedad de acuerdo a unas convenciones concretas. En el caso del cine, dada la naturaleza fotográfica del dispositivo cinematográfico, el referente representado está dotado de una especial pregnancia, pues puede asimilarse a una realidad concreta. Sin embargo, y en conexión con lo expuesto anteriormente, “no puede entenderse como un objeto preciso, sino más bien como una categoría, una clase de objetos. Consiste en categorías abstractas que se aplican a la realidad, pero que tanto pueden quedar virtuales como actualizarse en un objeto particular” (Aumont, 2012: 102). La cuestión del referente se resolverá, por tanto, en el orden simbólico, en el valor cultural que se le atribuya en un contexto histórico concreto. Aumont contrapone un filme de ficción y una película amateur para concluir que no hay un único referente, sino una gradación de lo referenciado en función de la cantidad de información de que dispone el espectador, proveniente tanto de las imágenes como de su conocimiento experiencial. Esta diferencia gradual no supone que las categorías más complejas comprendan un estatus de verdad mayor que aquellas más generales, que pueden sostenerse en un armazón verosímil o en el sentido común. El autor pone el ejemplo del cine negro norteamericano para constatar que “en las películas policíacas americanas de la década de 1930, el referente no es la época histórica real de la prohibición, sino el universo imaginario de la prohibición tal como se constituía en el espíritu del espectador en los artículos, novelas y películas que leía o veía” (*ib.*: 105).

A tenor de lo expuesto, se deduce que el plus de realidad que se otorga a las imágenes se dirige en las convenciones sociales en que se enmarcan, así como en las expectativas y competencias culturales del receptor. De tal manera que “[e]l efecto de realidad no se produce en lo que la cámara registra, sino en lo que el espectador ve. Porque no es lo mismo lo registrado que lo después visto” (Urrutia, 1999: 27). De lo cual se deduce que toda representación parte de un proceso de selección y ordenación del material registrado, seguidos de unas operaciones discursivas que dotan de significación al material de base y que componen el texto que es ofrecido al espectador, que hará su propia lectura acorde con un marco socio-cultural concreto. Esto es,

la impresión de realidad atribuida al cine por consenso general no es la huella física de objetos y figuras sobre la película, el apresamiento de la realidad en la imagen, sino más bien el resultado de la capacidad del cine para reproducir en la película nuestra propia percepción, para confirmar nuestras expectativas, hipótesis y conocimiento de la realidad (de Lauretis, 1992: 103).

En este sentido, y en relación con la emergencia del realismo en momentos de crisis, de ruptura, que ya hemos comentado, y que podemos constatar en movimientos cinematográficos como el neorrealismo o los nuevos cines de mitad del siglo XX, consideramos que la carga realista no se manifiesta únicamente en la ilusión de realidad, sino también en el modo en que (in)forman acerca de los hechos concretos, ofrecen modos de representación alternativos y negocian con el marco referencial en el que se sitúan. De ahí que convenga recordar que “si el realismo de una imagen no está simplemente ligado a la cantidad de

información que transmite, es porque hay que añadir una cláusula a nuestra definición: la imagen realista es la que da el máximo de información pertinente, es decir, una información fácilmente accesible” (Aumont, 1992: 219). El mayor o menor grado de accesibilidad se jugará en la distancia que dicha representación haya marcado respecto de la convención dominante: “Si ‘casi cualquier imagen puede representar casi cualquier cosa’ (Goodman), entonces, el realismo no es sino la medida de la relación entre la norma representativa en vigor y el sistema de representación efectivamente empleado en una imagen dada” (*ib.*: 220).

Para ilustrar dichas consideraciones, vamos a tratar un ejemplo extraído de una de las películas que componen nuestro corpus. En este caso, analizaremos el trayecto en coche que lleva a los tres protagonistas de *12:08 al este de Bucarest* (C. Porumboiu, 2006) al plató de televisión. En esta película se plantea la duda, expuesta en un debate televisivo, de si hubo o no una revolución en Vaslui, la ciudad natal del realizador. La diégesis transcurre en el año de producción del filme, momento en que Rumanía estaba culminando un periodo de transición democrático, que sería legitimado el 1 de enero de 2007 con la adhesión a la Unión Europea. ¿Cuál es el aspecto que nos muestra la película de ese presente de comienzos del nuevo siglo? A la luz de las imágenes, se nos presenta una sociedad gris, desolada, desapacible, solitaria y descuidada. Además, mediante la caracterización grotesca de los personajes se evidencia que las libertadas conquistadas no han podido evitar que se perpetúen determinadas dinámicas del régimen anterior en las relaciones de poder que se dan en la vida cotidiana.

Llegamos pues al trayecto en cuestión, filmado en un *travelling* que muestra el vehículo desde atrás mientras recorre las calles de la ciudad. Este fragmento, que en una película convencional hubiera sido eliminado mediante una elipsis, por su falta de información dramática, transcurre, en este caso, durante más de un minuto. Un tiempo suficiente para que el espectador tome conciencia del espacio de filmación. El registro lo constituyen “las calles de Vaslui” (significante icónico + significado “las calles de Vaslui”), pero lo que ofrece la película no es una mirada objetiva sobre el objeto, pues entra en el universo de lo simbólico, del signo, que se ofrece a la visión subjetiva de la persona que mira. De ahí que el referente no sean las calles concretas que filma la cámara, sino



12:08 al este de Bucarest (2006)

una categoría más abstracta que guarda relación con el tema planteado, y que refiere una idea de la Rumanía de principios de siglo XX. Es decir, un retrato más amplio que señala la precariedad de un país que no se ha repuesto de décadas de totalitarismo: monótonos y desvencijados bloques de cemento, aceras desconchadas y calles mal asfaltadas en las que se acumula en barro, los coches abandonados o dignos de un museo, los solares descuidados... Todo ello dominado por los tonos grises y una humedad que lo impregna todo, como si el moho de otras épocas se resistiera a desaparecer. Una representación que entra en conflicto con aquellas de orden institucional que pretenden ofrecer una visión idealista de la nueva Rumanía.

Esta nueva forma de mirar las cosas es asociada por Pascal Bonitzer¹¹ al neorrealismo en la cita que de él hace Monterde (1999: 141-142): “[...] el neorrealismo hace surgir una mirada, a un tiempo insistente y despegada (no digo: distanciada) sobre los seres, los gestos, las cosas; un ‘detenerse’ a la vez absolutamente nuevo sobre los detalles, los elementos indiferentes a la acción”. Por lo tanto, el referente en una ficción cinematográfica quedará anclado en el mundo diegético que construye, no en el profilmico, estableciendo relaciones con otros textos anteriores así como con todo un tejido de experiencias culturales que exceden el objeto filmico.

2.2.4 El teatro del absurdo en la tradición cultural rumana

Uno de los rasgos más destacados del cine que estudiamos es el recurso del humor, en su vertiente más absurda, como filtro crítico de las condiciones sociales, y cuyas raíces habría que situarlas en el folclore rumano y en la tradición literaria del teatro del absurdo, “with its subversive criticism of society” (Pop, 2014: 153-154). Doru Pop reconoce el empleo del humor negro y los comentarios ácidos sobre la sociedad como un rasgo *genérico* del cine europeo, más en concreto, de la *tradición balcánica*; si bien entiende que, en el caso del cine rumano que compone nuestro corpus, los referentes más inmediatos serían el teatro de Eugène Ionesco y de Ion Luca Caragiale, a los que habría que añadir el film *La reconstrucción* (L. Pintilie, 1968), entendiéndolo su función “as a satirical tool to survive totalitarian states and absurd social conditions” (*ib.*: 153).

El caldo de cultivo del teatro del absurdo es la falta de sentido existencial ligada a una crisis de valores, a una progresiva disolución de los vínculos que proporcionaban cohesión a la experiencia humana. Al igual que las religiones han supuesto siempre un anclaje para proporcionar un equilibrio estable, las narraciones se vuelven indispensables para tratar de vivir el tiempo de la Historia. Pero cuando las narraciones también entran en un periodo de crisis, se vuelve indispensable un cambio de perspectiva. Las causas de esta insolvencia narrativa se situarían, de acuerdo con Walter Benjamin, en el progresivo desarrollo tecnológico propio de la modernidad, cuya consiguiente consecuencia es la guerra a nivel mundial. El advenimiento de la sociedad de masas, la tecnificación de la sociedad y el imperativo de la actualidad determinarían un escenario en el que la apremiante fugacidad del presente debilita el valor de eternidad que Benjamin asocia a la narración (Benjamin, 2008). Frank Kermode analiza, por su parte, cómo, a lo largo del tiempo, el

11. Bonitzer, P. (1982). “Neorrealismo. ¿Qué realismo?”. En Micciche (ed.). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*. Valencia: Mostra Mediterrani, p.65.

hombre ha tratado de dar sentido a su existencia, ligada al paso del tiempo, de encontrar un modo de estar relacionado con un principio y un final. Afirma que, en esta búsqueda, el hombre solamente puede recurrir a la ficción y, en función de ella, vivir el tiempo de los relatos, que se articularía, como en Aristóteles, en base a un final que carga de sentido el presente (Kermode, 2000).

La representación del absurdo de la existencia viene a señalar esas grietas entre el mito y el logos en las que el ser humano corre el peligro de perderse. Su precedente más claro sería el carácter juguetón, cínico e irreverente que el dadaísmo expuso en el periódico *Cabaret Voltaire*. Tras la Segunda Guerra Mundial, el teatro del absurdo toma los escenarios de la mano de autores como Ionesco, Becket, Genet o Adamov sustituyendo el existencialismo racional y filosófico de Camus o Sartre por el instinto y la intuición (Esslin, 1962: 86). Esta idea del absurdo está presente en la literatura de la modernidad en obras como las de Franz Kafka, en las que las palabras se vuelven irrelevantes, ya que las acciones pueden trascender o contradecir aquello que ha sido dicho. De otra parte, en *El mito de Sísifo*, Camus define el absurdo como una condición fundamental de la modernidad, en la que la búsqueda de la verdad no tiene sentido debido a que esta se vuelve inalcanzable.

Martin Esslin acuñó el término *teatro del absurdo*, tomado de la terminología existencialista, para referirse al teatro de principios del siglo XX que ponía en escena los aspectos más disparatados de la condición humana. Para Esslin, esta categoría teatral se caracteriza por una “devaluación radical del lenguaje”. Esto es, en el teatro del absurdo no cuentan tanto los aspectos narrativos o descriptivos de los personajes, o los conceptos intelectuales, como la representación de determinadas situaciones puestas en escena por otros medios teatrales, como la composición de imágenes poéticas. Así,

[...] the audience can ask, ‘What is going to happen next?’ But then *anything* may happen next, so that the answer to this question cannot be worked out according to the rules of ordinary probability based on motives and characterizations that will remain constant throughout the play. The relevant question here is not so much what is going to happen next but what is happening? ‘What does the action of the play represent?’ (Esslin, 1968: 416, cursiva en el original).

De acuerdo con lo expuesto por Esslin, en las obras del teatro del absurdo se hace patente la dificultad de entendimiento entre los personajes, pues el lenguaje se presenta como un instrumento insuficiente en las relaciones humanas y en la capacidad de éstos para comprender la realidad circundante. Esta dislocación entre lo expresado por el lenguaje y la realidad que refiere se traduce en el modo en que las palabras ya no son capaces de fijar aquello que habían significado hasta ese momento. Ocurre entonces que para alcanzar un valor semántico más allá de la esfera lingüística se vuelve necesario recurrir a la poesía.

Las obras de Ionesco ponen de manifiesto este artificio retórico recurriendo al humor, las situaciones ridículas o los juegos de palabras. En *La cantante calva* los personajes se ven envueltos en situaciones cómicas en las que hablan de manera automática, ilustrando el vacío de un mundo sin metafísica. En *Las sillas*, como solución a los graves problemas que acechan a la humanidad se ofrece únicamente una fórmula algebraica. Esta visión pesimista proyectada por el teatro de Ionesco nos invita a ver el mundo con una perspectiva nueva. Por medio de estrategias teatrales que denuncian los lugares comunes, los clichés de las conversaciones, y las mecánicas que rigen las relaciones humanas, Ionesco denuncia

el sinsentido de una sociedad que se ha rendido a una vida acomodada, normalizada, estereotipada y conformista. Es en este punto donde la ironía se presenta como un recurso para debilitar los convencionalismos, para subvertir los límites, para hacer emerger lo inaudito, lo inesperado. Teniendo en cuenta, además, que la ironía siempre conlleva un desplazamiento, una transgresión, una apertura de sentido.

Toda esta batería crítica dirigida a una sociedad aburguesada cristalizará en la que es quizá su obra más conocida, *El rinoceronte*. La obra se sitúa en una pequeña ciudad en la que la mayoría de sus habitantes se han convertido en rinocerontes. Premisa esta que sirve al autor para plantear lo difícil que resulta defender lo que uno piensa frente a la uniformización de aquellos que unidos en la sumisión al poder y en la creencia de un conjunto de eslóganes tratan de ahogar cualquier intento de disensión. En suma, una parábola kafkiana que presenta una sociedad despersonalizada que tiende a engullir al diferente. Ionesco, quien decidió abandonar su ciudad, Bucarest, y su país debido al creciente ambiente totalitario y antisemita, reconoció que el simbolismo de esta obra apunta al clima de nazificación que se vivía en Rumanía, y que se puede extender a toda forma de integrismo.

A su vez, Ionesco reconoce su admiración por la obra de Ion Luca Caragiale, con quien coincide en recurrir al humor para derribar el muro de convencionalismos sostenido por los automatismos del lenguaje, para atisbar el latido social que discurre más allá de las apariencias:

La déformation du langage, l'observation politique sont si grandes que tous les actes de la vie baignent dans une bizarre éloquence, faite d'expressions aussi sonores que merveillusement impropres, où les non-sens s'accumulent avec une richesse inépuisable et servent à justifier, noblement, les actions inqualifiables (Ionesco, 1966: 185).

El humor absurdo, y sobre todo la influencia del teatro de Ionesco, es señalado como una de las principales influencias del nuevo cine rumano. Dominique Nasta (2013) habla del toque Ionesco como una referencia fundamental detrás del humor inexpresivo de películas como *12:08 al este de Bucarest* y *La muerte del señor Lazarescu*. Doru Pop se refiere a estos jóvenes directores como “The Children of the Absurd”. Si bien Pop comprende que el humor negro forma parte de una tradición de orden general que abarca tanto a la literatura como el cine, reconoce una tradición dentro de la cultura rumana que brilló en el teatro de Ion Luca Caragiale, “where the tragedies of everyday life become a source for a comedy, with people laughing at the limits of absurdity”. El autor identifica los patrones de este tipo de humor en el folklore rumano y “into modern theater of the absurd by Eugene Ionesco, with its subversive criticism of society” (Pop, 2014: 153-154). Su ridiculización de la clase alta y la construcción irónica de los “héroes populares” siguieron ejerciendo su influencia durante el comunismo y, tras su caída, en la renovación cinematográfica que vendría después (*ib.*: 161-162). De hecho, el sentido del humor absurdo es algo así como un rasgo constitutivo del que los rumanos se enorgullecen.

En su estudio sobre el teatro de protesta, George E. Wellwarth considera que “con la excepción de Samuel Beckett, ningún dramaturgo contemporáneo ha dado lugar a una gama tan variada de interpretaciones críticas como Eugène Ionesco” (Wellwarth, 1974: 73). Wellwarth destaca la actitud iconoclasta de las obras de Ionesco, cuya finalidad sería la de “protestar contra el orden social y la condición humana”, no bajo la forma de una crítica social de acuerdo con la razón, sino como “un grito desesperado y frenético”,

como “un intento de cruzar los límites de la realidad, de acceder a una *ultra-realidad* que con su mera existencia ridiculice por contraste la realidad cotidiana contra la que protesta”. Es decir, señalar desde una irracionalidad distanciada “la ridiculez esencial de la realidad cotidiana” que suele pasar inadvertida. Además, “Ionesco utiliza el diálogo disparatado para mostrar la absurdidad de la vida cotidiana a través del colapso de la semántica”. Esta imposibilidad de comunicación pone en evidencia los lugares comunes en los que se refugian los hablantes y que limitan el entendimiento. De manera que “cada persona se encuentra encerrada en su célula individual por lo inadecuado de los medios de comunicación” (*ib.*: 75-77).

El absurdo supone, por tanto, un elemento subversivo que atenta contra el orden de lo real, que instaura una duda en la convención, que desarma las certezas, que señala espacios en crisis; pero que no ofrece soluciones, no perfila otro orden posible. Su sentido se encuentra en la búsqueda de aquello que escapa a la razón, en atisbar los límites del lenguaje, en traspasar la frontera del pensamiento conceptual (Esslin, 1964: 66).

3. NUEVO, JOVEN Y NACIONAL

**LOS NUEVOS CINES EN EL
MARCO DEL CINE EUROPEO Y LAS
CORRIENTES TRANSNACIONALES**

3.1 ALGUNAS ACOTACIONES HISTÓRICAS

En diciembre del año 2000 los rumanos estaban llamados a las urnas. Tras una primera vuelta, las opciones para elegir presidente se debatían entre Ion Iliescu, un ex miembro del aparato soviético, y Corneliu Vadim Tudor, líder ultra nacionalista del Partido de la Gran Rumanía. Ion Iliescu había encabezado los dos primeros mandatos presidenciales tras la ejecución de Ceausescu, de 1990 a 1992 y de 1992 a 1996, una etapa caracterizada por el retraso en los cambios previstos para la transición del país a una democracia que lo acercara a la Europa comunitaria, así como por los constantes casos de corrupción y nepotismo. Por su parte, Vadim Tudor representaba a la ultraderecha xenófoba que clamaba contra la minoría húngara, los judíos y los gitanos. Fue Iliescu quien ganó finalmente las elecciones, con el 70,2% de los votos, frente al 29,8% de Vadim Tudor. Con 22,4 millones de habitantes, Rumanía era por entonces el país más pobre de los 12 aspirantes a ingresar en la Unión Europea, con la mitad de su población bajo el umbral de la pobreza fijado por los Quince. Recordemos que la entrada de Rumanía en la Unión Europea se hizo oficial el 1 de enero de 2007. Recordemos también, en relación a nuestro estudio, que el primer largometraje de Criti Puiu, *Bienes y dinero*, el primer exponente del cine que analizamos, es una producción del año 2001.

En relación a las acotaciones que ofrecemos en este apartado, es importante señalar que ambas opciones hundían sus raíces ideológicas, de una u otra forma, en el régimen anterior a 1989 (Judt, 2001), lo que da una medida de la situación política y social por la que atravesaba el país en los albores del nuevo siglo. Iliescu, que había sido miembro del comité central del Partido Comunista desde 1965, representaba las posiciones reformistas en la última etapa de Ceausescu, y se le atribuye un papel activo en las movilizaciones que acabaron con el dictador, para lo que se supone que contó “con el apoyo tácito de la Unión Soviética” de Gorbachov (Kaplan, 2017: 167). El estudioso Robert D. Kaplan valora su primera etapa como presidente más por lo que pudo evitar que por los logros conseguidos, pues considera que el retraso en las tan ansiadas reformas evitó un cambio brusco que hubiera podido facilitar los brotes de violencia interétnica; algo que sí ocurrió en la vecina Yugoslavia durante los 6 primeros años de mandato de Iliescu (*ib.*: 168). Por su parte, Tudor, que adoptó el nombre de Vadim en homenaje al realizador francés Roger

Vadim, ejerció de periodista, editor y poeta en la época comunista, y dedicaba odas laudatorias a su líder. Tras 1989, fundó el Partido de la Gran Rumanía, con el apoyo económico de muchos emigrantes, que se caracterizaba por una mezcla de nacionalismo, racismo y nostalgia de tiempos pasados.

En tales circunstancias, no es de extrañar que *Bienes y dinero* (*Marfa si banii*, 2001), el primer exponente de la “nueva ola” procedente de Rumanía, cuente la historia de un joven que, para dejar atrás la tienda de chucherías que sus padres regentan en una parte del domicilio familiar y establecerse por sí mismo, recurra a hacer negocios con el mafioso local.

Debido a su estratégica posición geográfica, que abre el paso del Oeste al Este bordeando el Danubio, Rumanía ha sido sometida a todo tipo de invasiones y se ha visto abocada a un lugar marginal respecto del resto de Europa. Solamente en el siglo XX ha “conocido el desmembramiento territorial, la ocupación, la monarquía, la dictadura militar, el fascismo y el comunismo [...] también la revolución y la democracia” (*ib.*: 54). Todas estas vicisitudes han llevado a que los rumanos se caractericen por su capacidad de supervivencia y adaptación. No en vano, un conocido proverbio local les compara con la polenta (la *mamaliga*): “La polenta no explota. Es amorfa, sin entrañas, adopta siempre la forma precisa” (*ib.*: 83).

Durante la Primera Guerra Mundial el país fue ocupado por una serie de tropas que se desplegaron por todo el país: los austrohúngaros por el norte, mientras que los alemanes por el sur tomaron la capital. Finalmente, la victoria final de los Aliados frente a los rusos restituyó los territorios históricos al país en 1920. Mientras que el periodo de entreguerras fue una época convulsa caracterizada por los regímenes totalitarios y la presión territorial proyectada por Hitler de un lado y por Stalin de otro. Rumanía se veía de nuevo empujada a un abismo político debido a su situación geográfica. En 1930 Carlos II comandó un golpe militar para acceder al poder con el apoyo del Partido Campesino, ya que había sido excluido de la línea de sucesión por diversos escándalos, algunos relacionados con su vida privada. Así, “[s]u reinado se caracterizó por el aumento de la corrupción y del autoritarismo, el desprecio de las instituciones parlamentarias y la introducción de leyes antisemitas” (Clapp, 2018: 15). Este fue el caldo de cultivo que propició la creación y el crecimiento exponencial de la Guardia de Hierro, una organización paramilitar que tenía su origen en la Legión del Arcángel Miguel, fundada en un monasterio a las afueras de Bucarest por Corneliu Zelea Codreanu en 1927, y que supuso la corriente de extrema derecha más poderosa de la Europa del Este.

La Guardia de Hierro cumplía dos peculiaridades que la distinguían de los fascismos alemán e italiano. De una parte, sus legionarios profesaban el culto cristiano-ortodoxo, “supuestamente los guardianes consagraban sus reuniones bebiendo copas con sus sangres” (*ib.*: 16); de otra, contaban con el apoyo de intelectuales de reconocido prestigio, como Mircea Eliade, Emil Cioran o Eugen Weber. Más adelante, este fenómeno de perturbación y contagio adquirirá forma de fábula en la obra de Eugen Ionesco *El rinoceronte* (1959). Para Kaplan, este rasgo distingue a Rumanía de la mayor parte de países occidentales, donde los intelectuales se han posicionado tradicionalmente en el lado izquierdo del pensamiento político. En cambio, en Rumanía y a lo largo de los últimos dos siglos, “han demostrado en no pocos casos una mayor disposición a ocupar el espacio filosófico de la derecha, poniendo énfasis en el mito, en la nación étnica y en la vida agrícola de la tierra”. El caso de Eliade, novelista, ensayista y filósofo de las religiones, resulta paradigmático, pues consideraba a la Guardia de Hierro “un movimiento fundamentalmente espiritual, pensado para crear un *nuevo hombre* e ir en pos de nuestra *redención nacional*” (Kaplan,

2017: 106). Estas ideas de sesgo nacionalista las expuso en *Los rumanos: breviario histórico* (1943), donde recurre a la religión ortodoxa, los mitos fundacionales del espíritu rumano, a una visión idealista del mundo rural y al arte religioso para trazar un perfil del pueblo rumano. Esta inclinación conservadora de gran parte de la *intelligentsia* rumana influirá en el alto grado de represión comunista, como veremos seguidamente.

La Guardia de Hierro logró infiltrarse en importantes estamentos de la sociedad rumana y llegó a atentar contra dos primeros ministros. En 1938 su poder era tal que el monarca decidió dismantelar el sistema político al completo e instaurar una dictadura de facto. Codreanu, el fundador de esta organización paramilitar, fue encarcelado y asesinado en prisión. Pero el tablero europeo estaba moviendo ficha a manos de Hitler, quien entregó a Hungría gran parte de Transilvania, lo que supuso el descrédito y la posterior destitución del rey. El nuevo gobierno estuvo liderado por Ion Antonescu, un general de la Guardia de Hierro que se alió con Hitler y que perpetró la masacre de más de quince mil judíos en Iasi. Más tarde, para reforzar su alianza con Hitler, “aplastó a la Guardia con tropas regulares”, y a continuación, “se unió al ataque nazi contra Rusia enviando veintisiete divisiones a Stalingrado, más que todos los demás aliados de Alemania juntos, y matando a doscientos cincuenta mil judíos en territorio soviético” (Clapp, 2018: 18).

Estas decisiones tuvieron sus consecuencias. En octubre de 1944, un acuerdo entre Winston Churchill y Jósif Stalin le concedió a este último el 90% de los intereses en Rumanía. Dado que el Partido Comunista Rumano era un movimiento residual cuyos líderes tenían un origen étnico diferente al rumano, la expansión comunista por todo el territorio se llevó a cabo con el despliegue soviético de tropas de casi un millón de hombres del Ejército Rojo (Kaplan, 2017: 152). Esta debilidad, unida a su situación geográfica, influyó en que la “mano dura soviética” se sintiera más que en ningún otro sitio (Judt, 2013: 207). Con un 90 por 100 de la población dependiente del trabajo agrario y faltos de conciencia proletaria, los comunistas rumanos dependían en gran medida de las fuerzas soviéticas. Por lo que su estrategia política no se basaba tanto en lograr el voto popular, más improbable, como en “la velocidad y eficacia con la que podían ocupar la jefatura del Estado y dividir y destruir a sus opositores de los partidos ‘históricos’ del centro liberal” (*ib.*: 209). Una tarea que desempeñaron con solvencia, pues en marzo de 1945 contaban ya con 405 de los 414 escaños de gobierno.

El “brazo ejecutor” de Stalin fue Gheorge Gheorghiu-Dej, que ascendió al poder a finales de 1947 tras la declaración de la República Popular de Rumanía (Kaplan, 2017: 155). De origen humilde y militante ferroviario, Gheorghiu-Dej había pasado años recluido en las cárceles de Valaquia, donde ingresó en 1936, junto a otros representantes del Partido Comunista. Ahí conoció a Nicolae Ceausescu, un aprendiz de zapatero veinte años más joven. Desde la cárcel, Gheorghiu-Dej mantenía el contacto con el Comité al tiempo que consolidaba un núcleo duro de procedencia campesina que despreciaba a los comunistas intelectuales que se habían formado en la URSS, y que “representaba al comunista por antonomasia asociado al mito del Partido: un obrero rudo y turbulento, totalmente desvinculado de la imagen de los intelectuales rumanos que habían estudiado en la escuela del Comintern de Moscú” (*ib.*: 154). Desde el comienzo, su mandato se caracterizó por una brutalidad desmedida, llegando a asesinar con una barra de hierro a uno de sus viejos colaboradores en el transcurso de una purga ideológica que afectaba a los miembros más cercanos a Moscú. Además, blindó el Estado con una red de policía secreta que controlaba la seguridad interna. Al carecer de una base obrera que los apoyara y con un imaginario nacional tradicionalmente dominado por una ideología de derechas, “los

comunistas hubieron de mostrarse particularmente implacables [...]. El idealismo, una emoción que los comunistas sabían manipular de antiguo, había representado el feudo de la derecha rumana en los años de entreguerras”. Tras apoyar militarmente la respuesta moscovita al alzamiento húngaro de 1956, Gheorghiu-Dej se mantuvo firme en sus convicciones estalinistas como respuesta a la apertura anunciada por Krushev, una estrategia que sería continuada por su sucesor Nicolae Ceausescu, así “Rumanía conservaría su ideología estalinista, el totalitarismo en cuanto al nivel de represión y el nacionalismo en la llamada a las emociones de la población” (*ib.*: 155-156).

Tras acceder al poder en 1967, Ceausescu se propuso reforzar el sentimiento nacional y la devoción al líder oponiéndose a la invasión soviética en territorio checoslovaco en 1968, una decisión que le aseguró el apoyo popular, a la vez que trataba de reforzar su posición frente a Moscú. El deseo de alentar el culto a su personalidad se incrementó tras una visita a la China de Mao y a la Corea del Norte de Kim II Sung, donde él y su esposa Elena quedaron impresionados por la espectacularidad de la movilización de las masas, el desfile de tropas y las exhibiciones populares. Este cambio de rumbo impulsó uno de los proyectos más destructivos y deshumanizadores emprendidos por el dictador, la *sistematización*, consistente en “reducir el número de pueblos rumanos a la mitad en el año 2000, que exigiría la destrucción de miles de ellos. Los nombres de las poblaciones desaparecerían del mapa de Rumanía y serían sustituidos por un creciente rosario de campos de trabajo y asociaciones industriales o agrícolas” (*ib.*: 159). Si bien este plan quedó lejos de completarse, sí se desarrolló un “fascismo nacional” que sometía a la ciudadanía a un control político que afectaba su vida diaria; un control que se extendió al cuerpo de las mujeres, como ilustra el lema lanzado por Ceausescu en 1984: “La crianza, mujeres camaradas, es vuestro deber patriótico”. En virtud de estas premisas, las mujeres eran sometidas a revisiones médicas periódicas, se condenaba el uso de anticonceptivos y se castigaba fiscalmente a las parejas que no tenían descendencia. Se calcula que más de diez mil mujeres perecieron a causa de prácticas abortivas realizadas sin las mínimas medidas sanitarias (*ib.*: 159). La criminalización del aborto y las consecuencias que de ello se derivaron ocupan una parte de nuestro objeto de estudio, como veremos con más detalle en el apartado 5.3.

Por otro lado, Ceausescu continuó con el desplazamiento de importantes bolsas de población del campo a las ciudades, al tiempo que se favorecía el crecimiento del sector industrial. Se calcula que entre “1950 y 1989 el porcentaje de población empleada en la agricultura pasó del 75 a poco más del 25 por 100” (Clapp, 2018: 22). Esta estrategia se traducía en un incremento de los beneficios materiales de la población, a lo que había que sumar una menor pérdida de vidas que en regímenes anteriores, con lo que “a finales de la década de 1970 disfrutaba de una verdadera popularidad” (*ib.*: 23). Esta admiración iría decayendo en las décadas posteriores debido a los excesos cometidos sobre la población. Además, dicho periodo de popularidad se vio favorecido por las buenas relaciones internacionales que el régimen comunista mantuvo con Occidente.

Al distanciarse de Moscú, Ceausescu se procuró un doble beneficio: reforzar el control interno y ganar la simpatía de los líderes occidentales. Richard Nixon y De Gaulle veían con buenos ojos este modelo de comunismo nacionalista, más preocupado por el control totalitario de sus intereses nacionales que por los conflictos internacionales. No en vano Rumanía fue el primer Estado del Pacto de Varsovia en entrar en “el Banco Mundial y el FMI (1972), en entablar relaciones comerciales preferentes con la Comunidad Económica Europea (1973) y en entrar en la lista de naciones más Favorecidas de Estados Unidos (1975)”. Si bien hay que recordar que “el comunismo rumano era especialmente

despiadado y represor”. De hecho, “a diferencia de otros Estados satélite, Rumanía no permitía ninguna oposición interna –los intelectuales de Bucarest de los años sesenta, aislados de su propia sociedad, no participaban en debates domésticos (eran inexistentes)” (Judt, 2013: 627-628). Según Judt, “bajo el régimen de Ceausescu, el comunismo había dejado de ser un leninismo nacional para convertirse en una especie de satrapía neoestalinista, donde un complejo entramado de nepotismo y de ineficiencia se sustentaba en las actividades de una omnímoda policía secreta” (*ib.*: 894).

En aras de alimentar su megalomanía y el culto a su persona, Ceausescu añadió a su figura un papel paternalista, para lo cual se rodeó en el Gobierno de alrededor de treinta familiares de ambas ramas de la familia, con lo que “lo que había sido una oligarquía, como en cualquier otro Estado del este de Europa, se convirtió en una dinastía” (Clapp, 2018: 25-26). Por su parte, Elena Ceausescu se postuló como la madre del Estado, y se presentaba como una destacada científica, un argumento que legitimó con cátedras honorarias concedidas por importantes instituciones, como el Central London Polytechnic. Esta narración oficial, al servicio del culto a la personalidad de los padres de la patria, ocultaba la realidad del día a día, marcada por las penurias y el control impuesto por la Securitate, que contaba con la red de informantes más grande del bloque oriental. Una narración que se puede seguir en la reconstrucción que Andrei Ujica elaboró en el filme *Autobiografía de Nicolae Ceausescu (Autobiografía lui Nicolae Ceausescu, 2010)*, quien trabajó con las grabaciones originales difundidas por el régimen. Esta película se nutre de un material propagandístico que por arte del montaje apunta a un fuera de campo que se va articulando a medida que circulan las imágenes, en los intersticios que se abren entre ellas, en esa zona de fricción en que al entrar en contacto unas imágenes con otras adquieren una posición otra y se abren a operaciones de sentido imprevistas. Es ahí donde es posible orquestar un relato alternativo que atravesase las pequeñas historias cotidianas que permanecían ocultas en el reverso de la proyección que emanaba del régimen.

En este sentido, resulta más que significativa la estructura que adopta el film de Ujica, que da comienzo en el juicio popular que se celebró tras las movilizaciones de 1989, unos minutos antes de que Ceausescu y su esposa Elena fueran ejecutados. De tal forma que todo el montaje de imágenes se inserta en un fragmento del juicio, que abre y cierra el film, justo en el momento en que el líder depuesto se niega a responder al tribunal, como si el continuo de imágenes se correspondiera con la proyección mental del dictador, una especie de *flashback* que repasara su trayectoria desde la muerte de su predecesor Gheorghiu-Dej hasta momentos antes de su propia muerte. Desde esta perspectiva se intensifica el carácter subjetivo, personalista, idealista y de puesta en escena del conjunto de imágenes que recorren sus veinticuatro años de mandato.

Queremos detenernos en un bloque de la película de Ujica que nos parece especialmente relevante en relación a lo que venimos afirmando. Extraemos una agrupación formada por cuatro fragmentos, el primero de los cuales corresponde a la celebración del duodécimo Congreso del PCR, donde Ceausescu es vitoreado de manera unánime por una multitud de asistentes. Estas imágenes en blanco y negro contrastan con el colorido del momento siguiente, que corresponde a la visita que realizó a Corea del Norte, a la que hemos hecho referencia anteriormente. Estas imágenes llaman la atención por las multitudinarias coreografías sincronizadas que acompañaban la visita oficial, un espectáculo que, recordemos, impresionó gratamente al matrimonio Ceausescu. A continuación, tras un pequeño *travelling* cámara en mano que recorre unos almendros en flor, vemos, de nuevo en blanco y negro, a Ceausescu dirigiéndose a la Gran Asamblea Nacional, donde

comunica lo siguiente: “No basta con escribir únicamente sobre cosas abstractas, si bien son también necesarias. Por supuesto que es hermoso escuchar una buena poesía de amor, pero tampoco es suficiente. Necesitamos poesías sociales y poesías revolucionarias. Y creo que también las mujeres disfrutarán al escuchar estas poesías, y nuestros escritores y poetas deben comprender estas cuestiones”¹². El siguiente fragmento, también en blanco y negro, muestra un besamanos en el aniversario de Elena Ceausescu. Tras atender las felicitaciones, la vemos leer, con claras muestras de nerviosismo, unas notas de agradecimiento en las que se dirige también a su “camarada de vida”, de quien resalta su coraje y su devoción en la lucha revolucionaria. La pareja se besa y por corte se pasa a unas imágenes en color y sin sonido ambiente. La falta de sonido, unida a la especial puesta en escena que ilustra el momento, confiere a las imágenes un aire de cuento de hadas. Sobre un paisaje montañoso completamente nevado se recortan las figuras del matrimonio Ceausescu, engalanados para la ocasión con unos abrigos de oso polar que se confunden con el blanco de la nieve. Suben a un trineo portado por caballos blancos mientras sus rostros son iluminados por los *flashes* de los fotógrafos. Finalmente, los caballos emprenden la marcha y les vemos alejarse por un camino nevado. Sin querer entrar en una lectura detallada, sí nos gustaría extraer de este montaje de fragmentos varios conceptos, como los de espectáculo, narración, representación y puesta en escena; todos ellos al servicio del poder y la figura del líder. Precisamente son esos mismos conceptos los que dan cuerpo filmico a la lúcida y feroz crítica que Pintilie lanzó contra el sistema en *La reconstrucción* (1968), y que podremos comprobar más adelante cuando procedamos a su análisis (véase apartado 3.2).



Autobiografía de Nicolae Ceausescu (2010)

12. La traducción de la edición francesa de la película es de nuestra responsabilidad.

Tras un periodo de bonanza económica, favorecida por un ambicioso programa de industrialización y un exhaustivo control de la deuda externa, la situación del país se volvió crítica en la década de los años 80. En 1979 el régimen decidió sobreendeudarse “para financiar una expansión de refinerías de petróleo, complejos petroquímicos y plantas siderúrgicas, todas ellas con elevados niveles de consumo energético, justamente cuando la segunda crisis del petróleo sacudió a Occidente” (*ib.*: 27). La consecuencia más alarmante fue el incremento de la deuda al 80 por 100 del valor del total de exportaciones en 1982. La decisión del líder fue devastadora, pues Ceausescu decidió devolver la deuda rápidamente aplicando un severo plan de austeridad que afectaba tanto a la inversión como a las importaciones; de tal manera que, en muy poco tiempo, el país pasó a un régimen de subsistencia basado en la agricultura. Apenas había combustible para abastecer el transporte público, se producían cortes de la calefacción central en pleno invierno y el agua caliente se restringía a un día a la semana. Una dramática situación que se agravó en 1984 con una hambruna generalizada: “la carne, el azúcar, la harina, la mantequilla y muchos otros productos estaban estrictamente racionados. [...] En 1986 se puso en marcha un programa de cría de caballos para sustituir a los vehículos de motor” (Judt, 2013: 896). A esas alturas, el programa de *sistematización* había borrado del mapa decenas de pueblos y trasladado a sus habitantes a granjas comunitarias. Fue esta dramática situación la que llevó al dramaturgo Eugène Ionesco a declarar que su país natal estaba “a punto de abandonar Europa para siempre, lo cual significa abandonar la historia” (*ib.*: 1078). Ceausescu daba por supuesto que los rumanos soportarían durante más tiempo la miseria que se le había impuesto, pero los ánimos estallaron en 1989, tal como apunta Clapp en su estudio:

[u]n levantamiento en Timisoara con motivo de la expulsión de un sacerdote húngaro de su parroquia por parte del Estado precipitó en todas partes masivas protestas en solidaridad, que obligaron al Conducator a hacer un llamamiento para convocar una manifestación a favor del régimen en Bucarest, la cual rápidamente se convirtió en una turbulenta protesta: “¡Abajo Ceausescu!”, “¡Regresemos a Europa!”. El matrimonio Ceausescu huyó de la ciudad en helicóptero, pero tuvo que aterrizar cerca de Targoviste debido a una “problema de motor”. Capturados por unidades militares fueron conducidos a un aula de una escuela militar y sometidos a una parodia de juicio que duró noventa minutos. Sentenciados por genocidio y crímenes contra la humanidad, la Primera Pareja fue atada frente a una pared de ladrillo y a un pelotón de fusilamiento. “¡Vergüenza! ¡Vergüenza!”, gritó Elena cuando sus ejecutores ataron sus muñecas con una cuerda. “¡Os he criado como una madre!”. Se dijo que Nicolae murió cantando la Internacional (Clapp, 2018: 29-30).

No existe un consenso a la hora de nombrar o de explicar lo que ocurrió en Rumanía a finales de ese año tan determinante. Tras citar las declaraciones del sobrino del dictador, quien ve “un golpe del Estado soviético” detrás de estos acontecimientos, Kaplan reconoce cierta influencia rusa en la desconfianza hacia los dirigentes rumanos, pero insiste en que “el levantamiento sí fue un acontecimiento popular” (Kaplan, 2017: 163). El historiador Tony Judt ve claro que “en diciembre de 1989 una facción del Partido Obrero Rumano que ocupaba el poder sí decidió realmente que lo mejor para su pervivencia era apartar por la fuerza a la cuadrilla gobernante de Nicolae Ceausescu” (Judt, 2013: 894). De ahí que resalte “el carácter de ‘golpe palaciego’ de la revolución rumana” (*ib.*: 900). En su investigación del film *12:08 al este de Bucarest* (Corneliu Porumboiu, 2006), Alice Bardan analiza cómo lo que en un inicio fue visto por televisión como una revolución,

más tarde ha sido considerado por los analistas como un golpe de estado. Dentro de la esfera pública rumana, Bardan describe cómo el argumentario de las élites ha ido dirigido a dotar de autoridad a una perspectiva específica, con unos procedimientos discursivos concretos, que aseguren “the recognition of the Romanian ‘revolution’ as revolution, and therefore, as a true meaningful ‘object’ of commemoration” (Bardan, 2012: 131). Tal como explica la autora Alice Bardan, este debate se ha extendido a la Educación, en concreto a la explicación que de los acontecimientos se hace en los libros de texto, a los medios de comunicación en general, y a los debates televisivos en particular.

En tales circunstancias, no resulta fácil formular una teoría aclaratoria de los acontecimientos sucedidos en diciembre de 1989, como tampoco ha habido una voluntad política de explicar quiénes fueron los responsables de las mil personas que perecieron en los mismos a lo largo de más de una semana (Marcu, 2003: 3); si bien esta cifra se considera exagerada y se calcula que la cifra real de víctimas se aproxima a cien (Judt, 2013: 899).

Lo que sucedió después pone en entredicho la versión de la revuelta popular que acabó con el régimen. El Frente de Salvación Nacional (FSN) se constituyó unas horas después de la desaparición de Ceausescu el 22 de diciembre de 1989 con antiguos altos cargos de su gobierno, el cual “evoluciona en semanas, desde un primer lenguaje democratizador, hacia una política continuista con el régimen anterior y una práctica de persecución violenta contra los demás partidos” (Marcu, 2003: 10). El FSN, liderado por Ion Iliescu, fue el partido que ganó las elecciones del 20 de mayo de 1990, a las cuales habían concurrido un total de 88 partidos, con un 85% de los votos. Un síntoma del carácter continuista del nuevo gobierno se aprecia en el hecho que la primera ley ratificada por el Parlamento, previa a la Constitución, “fuera la Ley de la Seguridad Nacional, ley que otorgaba poderes importantes al Servicio Rumano de Informaciones. La misma Ley sellaba por 50 años los archivos de la Securitate” (*ib.*: 17). En los años que van de 1990 a 1996 se sucedieron las convocatorias electorales y los cambios en la presidencia del Gobierno, al tiempo que crecía la desconfianza hacia el régimen de Iliescu, que contaba, además, con el rechazo occidental, lo que se tradujo en “no solo seis años perdidos en los meandros de los escenarios internacionales, sino un coste inmenso para los intereses fundamentales de la sociedad rumana” (*ib.*: 19). Para Judt,

[I]a auténtica cualificación que tenía Iliescu para dirigir el proceso era su capacidad para controlar a las fuerzas armadas, sobre todo la Securitate, cuyos últimos miembros recalcitrantes abandonaron la lucha el 27 de diciembre. De hecho, aparte de autorizar el 3 de enero de 1990 el restablecimiento de los partidos políticos, el nuevo presidente no hizo mucho para dismantelar las instituciones del antiguo régimen (Judt, 2013: 899).

Varios hechos corroboran la continuación de prácticas propias del anterior régimen por parte de Iliescu, quien había disuelto la Securitate pero no sus presupuestos prácticos. De tal actitud, se puede señalar la no movilización de medios para impedir los ataques a la minoría húngara sucedidos en Targu Mures, que se saldaron con ocho muertos y cientos de heridos. Más tarde, en junio de 1990, tampoco dudó en enviar en autobuses a un numeroso grupo de mineros para que frenaran a los estudiantes que se manifestaban en la capital, de manera que “veintiuno fallecieron y unos seiscientos cincuenta resultaron heridos. A Rumanía aún le quedaba un largo camino por recorrer” (Judt, 2013: 900).

A partir de 1996 el Gobierno rumano estuvo constituido por un gobierno de coalición e ideología liberal liderado por Radu Vasile, cuyo programa anunciaba grandes reformas

antes del año 2000. Pero las luchas internas por el poder siguieron caracterizando el orden político y los grandes temas quedaron de nuevo sin solución, como la cuestión de las minorías, el problema del paro o la reindustrialización. La transición se estaba alargando y las reformas económicas no acababan de llegar, lo que llevó al presidente del Senado y líder del Partido Demócrata a amenazar con abandonar el gobierno si estas no se hacían efectivas (Marcu, 2003: 19). En medio de este clima convulso, se sucedían las protestas, como la protagonizada por los mineros del Valle del Jiu tras el cierre de las minas de carbón. Además, el número de personas que emigraban a países comunitarios como España no paraba de crecer. Hay que destacar también que a finales de los noventa el salario mensual medio en Rumanía rondaba los 80 dólares (Judt, 2013: 1059). Esta situación condujo a desánimo general que se comprueba, por ejemplo, en datos como el descenso de la asistencia a las salas cinematográficas en un 94% (*ib.*: 990). Durante este mandato, la presidencia estuvo ocupada por el geólogo Emil Constantinescu, quien declaró que se hacía cargo de un Estado que no era poscomunista, pues se mantenían en pie “todas las estructuras comunistas”, lideradas por “nuevas caras que habían privatizado el comunismo y establecido una democracia de títeres” (Clapp, 2018: 35). Además, se encontró con las imposiciones del FMI en 1997, que implicaron el cierre de empresas estatales, el recorte de ayudas sociales y la consiguiente miseria generalizada, que alcanzó una tasa de pobreza del 44%.

Volvamos al comienzo de nuestro recorrido, las elecciones del año 2000 que le dieron el tercer mandato a Iliescu, quien, en esta ocasión, le cedió las decisiones políticas al primer ministro, Adrian Nastase, veinte años más joven. Durante su gobierno, en el que abundaban los antiguos miembros del aparato y agentes de la Securitate, “respaldó la invasión de Iraq, albergó una cárcel clandestina cerca de Constanza donde la CIA torturó a sus prisioneros y supervisó la entrada de Rumanía en la OTAN”. Dado que la entrada en la UE requería un cambio en la Constitución, “Nastase falseó las votaciones en 2003 sin que Bruselas hiciera preguntas. Flotando en un mar de sobornos y fraudes, el crecimiento económico fue brevemente sólido”. Sin embargo, cuando se presentó de nuevo en 2004 “el hedor de la corrupción era demasiado fuerte y perdió por un estrecho margen” (*ib.*: 35-36).

El vencedor, Traian Basescu, era un antiguo miembro del PCR que comenzó su carrera como capitán de un petrolero en la marina mercante de Ceausescu, donde las operaciones de contrabando y los sobornos eran habituales. Con el nuevo régimen, se unió al FSN y llegó a ser elegido alcalde de Bucarest en el año 2000, siendo acusado de utilizar su cargo para adquirir de manera fraudulenta propiedades inmobiliarias. En 2004 se presentó con un nuevo perfil: el de “acérrimo anticomunista” (*ib.*: 36). A pesar de las luchas internas y de dos referéndums para destituirle, consiguió mantenerse diez años en la presidencia, en parte gracias a las redes clientelares que había tejido en las altas instancias, como el Tribunal Constitucional. Durante su mandato se produjo la entrada de Rumanía en la UE; se aprobaron las medidas legislativas que ordenaban la devolución de todas las propiedades y bienes inmuebles nacionalizados por el régimen anterior a sus propietarios, “una medida tan extrema que ningún otro país del este europeo la ha intentado y que en la práctica convirtió todo ese patrimonio en un ilimitado botín para los correspondientes depredadores poscomunistas” (*ib.*: 36-37); se mantuvo la intervención militar en Iraq hasta el final de la intervención y se aplicó un austero plan económico tras la crisis financiera de 2008.

Sin embargo, el historiador Clapp destaca como la herencia más perdurable del mandato de Basescu la creación de la Dirección Nacional Anticorrupción (DNA), la cual, por

medio de dos leyes, calificaba la cuestión de la corrupción un problema de Estado, en el cual se incluía la evasión fiscal. Para hacer efectiva esta *batalla*, instaló una unidad de inteligencia nacional en el palacio de Cotroceni que no respondía frente a ningún órgano de control que no fuera la propia presidencia. El autor define así su proceder: “sus métodos son turbios, hasta el punto de que prácticamente puede encarcelar a cualquier rumano”. El control impuesto por Laura Codruta Kövesi, Fiscal Anticorrupción, una antigua jugadora profesional de baloncesto, alcanza tanto a las élites políticas como a empresarios y ciudadanos de a pie, “encarcela de media a tres rumanos a la semana y tiene a otros cinco mil a la espera de juicio”. Por ejemplo, en 2014 “encerró no solo a veinticuatro alcaldes, cinco diputados, dos exministros, siete jueces, trece fiscales y alrededor de novecientos funcionarios de menor rango, sino también al antiguo primer ministro Nastase” (*ib.*: 38). En 2007 se ordenó el traslado de gran parte de los archivos de la Securitate para que la DNA tuviera acceso a ellos. Esta información fue utilizada en los juicios por corrupción como forma de desprestigio. Además, los arrestos eran filmados y publicitados en las redes sociales para deleite de los más jóvenes, y los acusados eran retenidos hasta tres meses a la espera de juicio, “filtrando a la prensa transcripciones editadas de sus conversaciones telefónicas e impidiendo cualquier oportunidad de tener un juicio justo” (*ib.*: 39).

En consonancia con esta estructura de vigilancia y control militar, los miembros más destacados de la Securitate se han reinventado como impulsores de la reforma neoliberal. Ninguno de sus funcionarios ha sido llevado a juicio, por el contrario “la mitad pasaron al sector privado y el resto se incorporó a los nuevos servicios de seguridad, que estaban subordinados a los militares” (*ib.*: 39). Porumboiu ejemplifica con qué impunidad y suficiencia se ha producido esta transición en su película *12:08 al este de Bucarest*. Durante la emisión del programa de televisión en el que se debate sobre la revolución rumana, y que ocupa la segunda mitad de la película, el profesor de Historia acusa a un destacado miembro de la Securitate de increparle para que abandonara la plaza de su ciudad cuando se manifestaba el 22 de diciembre de 1989. A los pocos minutos, el aludido llama en directo al programa tachando de falsas esas acusaciones y advirtiendo de que ahora es un rico industrial, con tres fábricas y más de ciento cincuenta empleados, para pasar, a continuación, a amenazarle públicamente por mancillar su reputación y “nuestra querida revolución” con sus palabras.

Este ejemplo resulta característico de una élite que, procedente de la vieja escuadra comunista, ha ido ocupando destacadas posiciones de poder político y económico desde las que ha perpetuado una estructura burocrática corrupta que se ha extendido a todas las capas sociales. Cuando se vio asediado por las condenas por corrupción, el Partido Socialdemócrata, una reconversión del PCR que supone el mayor partido político de Rumanía, presentó en 2017 un proyecto de ley que pretendía legalizar la corrupción. Anteriormente, había logrado que se aprobara un proyecto de ley que permitía reducir las condenas mediante la publicación de “trabajos de interés científico”, “dando lugar a repentinos arrebatos de pseudoerudición (Por ejemplo la titulada “Implantes dentales frente a prótesis cementadas en dentaduras naturales”, firmada por Realini Lupsa, una estrella pop actualmente en la cárcel por evasión fiscal)” (*ib.*: 40). Con todo, las protestas callejeras estaban protagonizadas únicamente por una clase media desengañada, que había visto cómo las tan ansiadas reformas que debían hacerse efectivas con la entrada en la UE no lograban desactivar las prácticas abusivas que se habían gangrenado en el sistema político y social del país. En cambio, el bloque de “izquierdas” contaba con el favor del campesinado, del cual se habían erigido como los únicos garantes de sus intereses. En un país con la participación electoral más baja de Europa, el voto campesino supone un valor seguro

para el PSD, pues la clase media ha perdido toda confianza en la clase política. La posible refundación de la izquierda rumana queda, por tanto, “limitada en Bucarest a *CriticAtac*, una plataforma *online* de análisis marxista, y en Cruj a la bilingüe Babes-Bolyai University, que posee uno de los principales departamentos de sociología de Europa” (*ib.*: 43).

A este estado de podredumbre social y moral, hay que añadir los estragos ocasionados por la aplicación del capitalismo salvaje en los años 90, que aprovechó la frágil coyuntura del país siguiendo la lógica del “miedo y el desorden como catalizadores de un nuevo salto hacia delante”, y manteniendo la “alianza entre unas pocas multinacionales y una clase política compuesta por miembros enriquecidos; una combinación que acumula un inmenso poder, con líneas divisorias confusas entre ambos grupos” (Klein, 2007: 30-38).

De tal manera que empresas multinacionales como Société Générale, Raiffeisen, el Grupo Erste,  sterreichische Mineral lverwaltung o Renault se hicieron cargo del sector bancario, energético y automovilístico respectivamente. La compa n a minera con sede en Canadá Gabriel Resources obtuvo los derechos para escavar una mina de oro en una zona declarada patrimonio de la Humanidad, mientras que enormes extensiones de bosque eran vendidas a la Universidad de Harvard y a IKEA. En 2012, la entidad financiera Rabobank, con sede en Utrecht, se adue n  de las propiedades de “los residentes de aproximadamente cincuenta pueblos de Banat, la fértil región situada en el oeste del país [...] Hay docenas de casos similares y pocos han recibido compensaciones” (Clapp, 2018: 11).

Es en este contexto que mueve a la decepción, la desconfianza y la indignación donde se comprende mejor el desarrollo de este nuevo cine, dado que la pervivencia de la corrupción estructural y el modo en que la influencia del pasado sigue condicionando la vida diaria del país es uno de los temas centrales del cine que estudiamos. Películas más recientes, como *Los exámenes (Bacalaureat)*, Cristian Mungiu, 2016), siguen ahondando en las consecuencias de una podredumbre sistémica que ha contaminado las relaciones personales a todos los niveles y que parece haberse perpetuado de manera indefinida.

De manera significativa, el primer plano de esta película pertenece a una calle en obras, y Eliza, la protagonista, sufre una agresión sexual en un solar “que lleva en obras toda la vida”, en relación a esa transición que no acaba de materializarse, y en cómo la represión de épocas pasadas sigue afectando a los cuerpos, sobre todo a las mujeres. Romeo, su padre, un médico perteneciente a esa clase media que volvió al país a principios de los 90 convencidos de que podrían cambiar las cosas, ha puesto las esperanzas que ha hurtado al futuro del país en su hija, que pretende ir a estudiar a Inglaterra. Cuando estas aspiraciones se vean obstaculizadas por un trágico suceso, el protagonista se va a enredar en una red de corruptelas que van a poner de manifiesto su fraudulenta integridad moral, así como los engranajes de la Rumanía postcomunista en la que, lejos de haber dejado atrás los perversos métodos de la dictadura, se han normalizado la violencia, el machismo, la corrupción y la pobreza moral. Romeo ha tirado la toalla y prefiere que, si hay que movilizarse, lo hagan otros. La  nica salida que ve para el futuro de su hija se encuentra fuera del país. Cuando trata de convencer a su hija de la necesidad de recurrir a cualquier método para cumplir su objetivo, su argumentación se alinea con las prácticas que defiende despreciar: “A veces en la vida lo que cuenta es el resultado. [...] Nosotros te hemos criado para que siempre seas honesta, pero el mundo ha cambiado y, en ocasiones, tenemos que luchar usando sus propias armas. [...] Si pensara que existe alguna manera de cambiar las cosas en este sitio, te animaría quedarte y a pelear”.

La película de Mungiu da comienzo con un plano general de una calle vacía que est  en construcción y termina con un plano totalmente ocupado por un grupo de jóvenes que

se acaban de graduar y que representan el futuro, mientras que, en fuera de campo, se escucha la voz de Romeo que repite de manera inquietante lo siguiente: “Sonreíd. Otra vez. ¡Más felices!”. En una sociedad capitalista y de consumo, en la que el compromiso social se ha perdido o se ha privatizado y en la que la realidad se confunde con su simulacro, lo más importante es poner buena cara. Si nos fijamos bien, apreciamos que, durante un instante, Eliza mira a cámara. Ahí, tras el objetivo, también estamos nosotros. Mediante esta operación discursiva se apunta a que las circunstancias políticas y sociales que se exponen en el filme, en el marco de un escenario de cambio permanente donde la corrupción se ha instalado a nivel estructural, generando un clima de violencia latente, recaen en la responsabilidad colectiva.



Los exámenes (2016)

3.2 EL CINE RUMANO EN EL ÁMBITO DE LOS NUEVOS CINES DE LOS AÑOS SESENTA: ¿UNA NUEVA OLA?

El período inmediatamente posterior a la designación de Ceausescu como Secretario General en 1965 se caracterizó por un notable florecimiento económico y un deshielo en todas aquellas cuestiones que afectaban a la vida cultural, y que propició, por ejemplo, la vuelta al país de figuras como Ionesco, Brancusi o Eliade (Nasta, 2013: 18-19). Esta etapa de transición se desarrolló entre los años 1965 y 1971, en los que se produjeron alrededor de cien largometrajes, lo que situaba a esta cinematografía en un puesto “rezagado” respecto del resto de las industrias filmicas de los países del Este. El final de esta etapa vino marcado por la introducción de restricciones censoras que afectaban tanto al guión como a la fase final de producción. La investigadora Dominique Nasta recoge una cita de Liehm en la que se establece un compendio de las producciones de mediados de la década de los años 60: “amounted to 15 fiction films, 25 cartoons, 76 newsreels, 150 documentaries, mostly stereotyped comedies, mysteries, antifascist tales about the unflinching heroism of Romanian soldiers” (*ib.*: 19). Dentro de las películas de ficción comprendidas en esta etapa, destacan las adaptaciones cinematográficas de reconocidos autores rumanos, así como las recreaciones históricas llamadas a configurar una epopeya cinematográfica nacional.

Estas ficciones patrióticas de la segunda mitad de la década de los sesenta abren la vía para la creación de un imaginario común que solidifique un modelo de identidad nacional basado en una relectura heroica de la historia del país, que refuerce el Estado socialista como una cruzada nacionalista guiada por un líder al que se debe rendir culto. A su vez, este reforzamiento simbólico de la identidad rumana se alineaba con la estrategia emprendida por Ceausescu de mantener cierta independencia respecto del bloque soviético. Recordemos que el 21 de agosto de 1968 el líder rumano se dirigió a una multitud de más de cien mil personas para condenar la invasión de Checoslovaquia, en la que participaron tropas lideradas por la Unión Soviética.

Sergiu Nicolaescu es el realizador más representativo de este cine histórico y uno de los realizadores más populares de la historia del cine rumano. En 1966 dirige su primera película, *Los guerreros del imperio (Dacii)*, en la que relata la lucha de los dacios contra las legiones romanas, una primera pieza de la mitología de los orígenes que sería continuada por directores como Mircea Dragan, en películas como *Columna* (1968). Se trataba

de súper producciones al estilo hollywoodiense que contaban con el respaldo económico del gobierno y movilizaban miles de extras. También gozaron de gran éxito las películas de “capa y espada” dirigidas por Dinu Cocea, como *Haiducii* (1966) o *Rapirea fecioarelor* (1968). El resto de la producción es destacado por Nasta por su escasa calidad y por su dependencia con las restricciones censoras:

Light comedies, animated films and adaptations of authorized writers were produced at a constant pace with poor results in terms of quality, given that censorship had continued to be very active and no great liberty in subject matter or dialogue was granted to filmmakers. A handful of atypical filmmakers did not make concessions to the commercial strain of imposed gender films (Nasta, 2013: 21).

En estas circunstancias, únicamente un puñado de películas van a desafiar estas directrices y van a destacar por ofrecer alternativas tanto en los temas propuestos como en la forma en que son presentados, las cuales constituyen la escasa aportación por parte de Rumanía a las “Nuevas Olas” de los años sesenta, y que Ángel Quintana recoge bajo el epígrafe “Países socialistas casi sin nuevo cine” (López Martín, 2006: 267), aunque se limita a destacar el cine de Pintilie. El propio López Martín reconoce, en el apartado dedicado al nuevo cine rumano, la necesidad de emprender una “tarea de normalización historiográfica”, y nombra, al respecto, la investigación llevada a cabo por Dominique Nasta¹³, quien amplía el foco más allá de la obra de Pintilie y Ciulei. A continuación, vamos a hacer un breve estudio crítico de estas películas cuya aportación estética y narrativa apenas ha sido tenida en cuenta, a excepción de los dos nombres mencionados.

El primer largometraje dirigido por Lucian Pintilie, *Domingo a las 6* (*Duminica la ora 6*, 1965), es considerada la primera película rumana que recoge las influencias estilísticas de la modernidad europea (Nasta, 2013: 86), más en concreto de la *Nouvelle Vague* francesa (Pop, 2014: 164). La película está ambientada en los albores de la Segunda Guerra Mundial, aunque por su aspecto visual se diría que sucede en el contexto de producción del filme. Esta doble dimensión, que sugiere la conveniencia de considerar los hechos presentes en relación a los precedentes, se da también en el planteamiento discursivo, como apreciaremos en la lectura que hacemos del filme. En el apartado dedicado a los nuevos cines de los años cincuenta y sesenta hemos destacado como un rasgo característico de algunas las películas del nuevo cine polaco y de la nueva ola checoslovaca el hecho de estar ambientadas en la Segunda Guerra Mundial. Avancemos, también, que este regreso al pasado como vía para reflexionar acerca del presente, con el fin de configurar narrativas alternativas a la oficial, es característica también del cine rumano reciente, en películas como *4 meses, 3 semanas y 2 días* (2007), *Cómo celebré el fin del mundo* (*Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii*, Catalin Mitulescu, 2006) o *El papel será azul* (*Hirtia va fi albastra*, Radu Muntean, 2006), estas dos últimas ambientadas en 1989.

Radu, el protagonista de *Domingo a las 6*, pertenece a un movimiento comunista que combate desde la resistencia. Durante el transcurso de una misión va a vivir una intensa y corta historia de amor que le lleva a replantearse sus principios. La propuesta formal

13. Nasta se había encargado del apartado dedicado a la cinematografía rumana dentro de la colección dedicada a la historia del cine mundial dirigida por Gian Piero Brunetta: “Cinema rumeno”. En Brunetta, Gian Piero (ed.) (2000). *Storia del cinema mondiale III: L'Europa. Le cinematografie nazionali*. Turin: Giulio Einaudi Editore, 1459-1493.

puesta en marcha desde la enunciación llama la atención desde los créditos iniciales, que se imprimen sobre la imagen en primer plano del protagonista, situado tras un cristal empañado por la lluvia y filmado con un ligero desenfoque (fotograma 1), y que es sintomática de todas aquellas trabas que dificultaban cualquier análisis del contexto histórico, y que, como consecuencia, confundían la mirada. Además, la utilización de la cámara subjetiva, la presencia de voces *over* que se proyectan sobre un fondo indeterminado, la composición de imágenes abstractas, los *flashback*, las conversaciones íntimas en los bares, los *travelling* de seguimiento en exteriores, la utilización del gran angular para captar imágenes de aspecto documental, la fotografía en blanco y negro, e incluso el montaje intelectual (un primer plano de la protagonista instantes antes de morir encadena con un plano cercano de una gallina y de una maquinaria engrasada que se pone en marcha para pararse súbitamente instantes después), hacen de esta película un claro exponente de la modernidad cinematográfica.



FOTOGRAMA 1

Destaca también la forma en que esta película construye motivos visuales que se repiten a lo largo del metraje, como un plano subjetivo que baja por unas escaleras hacia un sótano oscuro en el que no encuentra salida o un plano descendente desde el interior de un ascensor, y que anticipa la muerte de la protagonista. Sobre el primero se escucha una voz femenina que le reclama al protagonista que recuerde su nuevo nombre en clave y que olvide todo lo demás. Siguiendo esta línea, tanto el protagonismo que adquiere

la memoria, y los meandros a través de los que es convocada, y el aparataje formal que construye esta advocación remiten a la película de Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (1959), una influencia que Nasta focaliza en la similar forma de plantear la necesidad de recordar u olvidar aquellas vivencias personales que son dolorosas (Nasta, 2013: 87).

Cabe añadir que la abstracción de imágenes cuya composición remite al estado de ánimo de los personajes nos lleva también al cine de Antonioni, una influencia que se deja sentir principalmente en el plano sonoro. La música atonal que es sostenida por el piano y los instrumentos de viento, así como los paisajes sonoros experimentales, aluden a las composiciones de Giovanni Fusco, responsable de la música de la película de Resnais y de varias películas del realizador italiano, como *El desierto rojo* (*Il deserto rosso*, 1964), estrenada un año antes. También el final refiere otra película de la nueva ola francesa. La huida del protagonista del filme de Pintilie le lleva al mar, desde cuya orilla se vuelve para interpelar a la cámara (fotograma 2), recordando el gesto de Antoine Doinel al final de *Los 400 golpes* (1959). En el cierre, se recurre a un efecto de desenfoque sobre la imagen del protagonista en el agua que rima con la imagen inicial, anudando un texto que reproduce un clima social opresivo y adverso en el que cualquier forma de disidencia se ve condenada a un futuro funesto, difuso. Todo ello en un filme cuyo año de estreno coincide con el ascenso al poder de Ceausescu.



FOTOGRAMA 2

Un año antes se había estrenado el tercer, y último, largometraje de Liviu Ciulei, director teatral, actor, guionista, profesor y director artístico. Se trata de *El bosque de los ahorcados* (*Pâdurea spânzuratilor*, 1964), basada en la novela homónima de Liviu Rebreanu, y que ganó el premio a Mejor director en el Festival de Cannes del siguiente año. El argumento se centra en un teniente rumano, un hombre culto y un tanto ingenuo, que se enrola en el ejército Austro-húngaro durante la I Guerra Mundial. A lo largo de esta travesía, en la que se tendrá que enfrentar a sus compatriotas, va siendo consciente de los sinsentidos y los horrores de la guerra, un terreno abonado para las miserias humanas, lo que le situará en la disyuntiva de tener que elegir entre su deber militar y los principios humanos más básicos.

La película destaca por la contrastada y granulada fotografía en blanco y negro, de aspecto embarrado, los diálogos filosóficos de aliento existencialista y una cámara siempre en movimiento, de manera que en un mismo plano las acciones pueden evolucionar en tiempos diferentes, generando ideas distintas. Asimismo, el movimiento de los personajes en el interior del plano los puede llevar de un primerísimo primer plano a un plano general o a interponer su cuerpo entre el objetivo y el profilmico. Este planteamiento formal la emparenta con una película como *Cantata* (*Oldás és kötés*, Miklós Jancsó, 1963), incluso con *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, Andrei Tarkovsky, 1962). Llama la atención, en relación a lo apuntado en la película de Pintilie, que, durante el prólogo, donde se ve un pelotón de soldados que marcha hacia el frente, uno de ellos se gire para mirar directamente a cámara, reteniéndose su imagen en pausa hasta el final del genérico, tras el cual continúa la marcha de los soldados mientras sus siluetas se difuminan en un cada vez más acusado desenfoque (fotograma 3).



FOTOGRAMA 3

Estas dos películas, junto, por supuesto, a *La reconstrucción*, son las únicas que se incluyen en el apartado dedicado al nuevo cine rumano, dentro del libro dedicado a los nuevos cines de los países del Este coordinado por Losilla y Monterde (2006). Tampoco

Pop (2014) se detiene a considerar este grupo de películas. Dominique Nasta sí amplía el espectro con algunos títulos más, como *Rascoala* (Mircea Muresan, 1965), que se basa también en una novela de Liviu Rebreanu en la que se recrea un levantamiento campesino a principios de siglo. En opinión de Nasta, la película acusa la herencia literaria, con diálogos artificiales y una “obvia” representación del sistema rumano feudal. Destaca las secuencias “etnográficas”, capaces de captar “everyday life in very authentic locations”, aunque considera que la calidad de la imagen es “mediocre” y la música demasiado “pervasive” (*ib.*: 23). Nos gustaría destacar, sin embargo, la representación de los grandes movimientos de masas, con una cámara que se mueve con nervio de acuerdo con la retórica documental, los planos que tratan de reproducir la visión subjetiva de los hechos por parte del personaje principal y la secuencia del baile de los campesinos, cuyo montaje, alternado con las consignas lanzadas por algunos personajes, imprime un ritmo vitalista a la toma de conciencia colectiva. Esta película obtuvo el premio a la Mejor ópera prima en el Festival de Cannes de 1966.

Por su parte, *Baltagul* (Mircea Muresan, 1969) adapta una novela del escritor y político Mihail Sadoveanu, quien se encarga del guión. Se trata de una historia de venganza protagonizada por una mujer, para Nasta “probably one of strongest feminine figures in the whole of romanian literature” (*ib.*: 23), un papel que es interpretado por Margarita Lozano, ya que se trata de una coproducción con Italia. Nasta destaca la falta de coherencia respecto de la obra original, el tono “ethno-mythical” que adopta y la relevancia que adquieren los paisajes naturales (*ib.*: 24). Añadamos que en esta película pesa la carga literaria que arrastra, pues adapta el texto con una afectación que se deja sentir en la puesta en escena, a la que se le notan demasiado las costuras en el intento de construir imágenes trascendentales, las cuales son desnaturalizadas por el uso abusivo del *zum*.

Entre 1966 y 1967 se produjeron una serie de películas que Nasta sitúa en la estela de los cines emergentes de la Europa del Este que ofrecían “a non-schematic perception of contemporary topics”, si bien los tacha de dramas emocionales con un resultado mediocre, “infested with post-Stalinist catchphrases and featured usually gifted performers acting in an unbearably artificial way” (*ib.*: 24), e incluye los siguientes títulos: *Diminetile unui baiat cuminte* (Andrei Blaier, 1967), *Meandre* (Mircea Saucan, 1966), *Un film cu o fata fermecatoare* (Lucian Bratu, 1966), que fue comparada en el momento de su estreno con *Jules et Jim* (François Truffaut, 1962), y *Gioconda fara suris* (Malvina Ursianu, 1967) (esta película fue destacada en su momento por los críticos locales por el hecho de estar dirigida por una mujer).

Gioconda fara suris, de la que Nasta se limita a recordar que estaba “infested with post-Stalinist catchphrases and featured usually gifted performers acting in an unbearably artificial way” (*ib.*: 24), es el segundo largometraje de Malvina Ursianu, tras diez años de inactividad debido a razones políticas, cuya trayectoria como realizadora y guionista se prolongó hasta el año 2003. Se trata de un drama psicológico en el que una ejecutiva que trabaja en un complejo industrial se replantea su vida tras un encuentro fortuito con dos hombres con los que mantuvo una relación sentimental. A través de sucesivas conversaciones, que suponen un viaje de ida y vuelta al pasado, la protagonista, cuya situación sintoniza con la que vivían las mujeres en la sociedad socialista del momento, emprende un viaje personal hacia la independencia personal, asumiendo también su parcela de soledad: esa Gioconda sin sonrisa a la que hace referencia el título. Los diálogos lacónicos, los fríos espacios modernistas, los paisajes industriales, las fiestas de la alta sociedad o los paseos en coche (filmados con transparencias, como en un filme de Hitchcock), todo ello

envuelto en un clima de sospecha generalizada, van trazando la radiografía de una clase burguesa en decadencia que remite al cine de Antonioni, como es el caso de *La noche* (*La notte*, 1961) o *El desierto rojo* (1964).

Diminetile unui baiat cuminte supone, según Nasta, la primera película de “autor” de Blaier, quien hasta ese momento había realizado “mediocre comercial products” (*ib.*: 24). El protagonista, Vive, trabaja como soldador y ocupa su tiempo con sus amigos, en cafeterías y tiendas de discos, sin preocuparse de las cuestiones laborales relacionadas con su trabajo o de las condiciones sociales que afectan a la convivencia. Esta actitud nihilista le enfrenta tanto a sus padres como a sus compañeros de trabajo. Nasta hace notar cómo esta película presenta algunos hechos que habían estado ausentes de las pantallas rumanas, como las disputas violentas entre padres e hijos, la problemática del suicidio o el problema del alcohol en la clase trabajadora; y percibe ecos de la película checa *The Return of the Prodigal Son* (*Návrat ztraceného syna*, Evald Schorm, 1967), estrenada un año después, y no el mismo año como la autora señala (*ib.*: 25). Por nuestra parte, advertimos en la película algunos recursos formales que se repiten en este grupo de filmes, como el uso del desenfoque, que sugiere los distintos niveles de percepción de la realidad; los barridos energéticos, que dinamizan las acciones o ilustran el estado de ánimo del protagonista; el zum, como forma de organización interna del plano y como instrumento para significar ostensiblemente aquellos elementos que se consideran relevantes dramáticamente; los cortes súbitos de montaje que rompen la progresión causal de las acciones; así como las voces *over* o la ruptura de la cuarta pared. Destaca también la composición jazzística que acompaña las imágenes, de ahí que situemos sus influencias en una zona intermedia entre la nueva ola francesa y los nuevos cines del Este. La película da comienzo con la imagen de unas siluetas desenfocadas que anticipan el final de la película (como luego sabremos), seguidas de la mirada a cámara del protagonista, mientras se escucha una voz que lee su currículum personal (fotograma 4); y que preceden a un proceso de toma de conciencia social que termina, componiendo un final abierto que interrumpe la película a mitad de una acción, con una imagen de fuerte carga simbólica: un vaso de agua que se desborda (fotograma 5).



FOTOGRAMAS 4 Y 5

Nasta dedica una mención especial a la escasa obra de Mircea Saucan, que dirigió solo dos películas, y lo compara con Pintilie, si bien es mucho menos conocido tanto dentro

como fuera de su país. Estos dos filmes son *Meandre* (1966) y *100 de lei* (1973). Ambas producciones sufrieron cortes de censura y fueron archivadas tras un breve periodo de exhibición hasta después de 1989; una situación que motivó el exilio de Saucan a Israel en 1980. En *Meandre*, el trío protagonista compone un triángulo amoroso en el que la mujer se debate entre el que fue su marido y un hombre más joven; y en el que los tres enfrentan cuestiones como el fracaso personal y profesional, los celos, el conformismo, la rebeldía o los condicionamientos morales. Se trata de intelectuales con trabajos creativos, como la arquitectura y la escultura, que viven un momento de incertidumbre. Nasta achaca la falta de coherencia en el texto a los múltiples cortes de censura que sufrió. Sin embargo, apreciamos una película mucho más estilizada que las anteriores, con un desarrollo narrativo discontinuo, en el que resulta complicado situar espacial y temporalmente las secuencias, con imágenes recurrentes que parecen extraídas de un paisaje onírico, como un grupo de flamencos que parecen flotar sobre el agua o unos caballos que entrenan unos saltos (fotogramas 6 y 7) (y que recuerdan las imágenes en movimiento captadas por Eadweard Muybridge), las cuales son vistas en la pantalla de un televisor mientras de fondo se escucha una voz *over* que, en francés, recita unos versos que aluden a la memoria. Además, gran parte de la película está filmada utilizando unas angulaciones muy pronunciadas que deforman la percepción de la realidad. Todo ello va acompañado de una música atonal, que reproduce sonidos electrónicos como si se tratara de una película de ciencia ficción.

Todos estos elementos componen un texto fragmentario, más atento a la realidad interior que a la exterior, en la que los laberintos de la conciencia y la memoria, esos meandros a los que alude el título, refieren la complejidad del pensamiento y sus mecanismos; los cuales son convocados con imágenes hipnóticas, repetitivas, encaminadas a transmitir estados de ánimo y de conciencia. Todos estos meandros interiores contrastan con el protagonismo que en la película tienen las estructuras arquitectónicas por las que se mueven los personajes, de líneas rectas y trazados cartesianos (fotograma 8); y que integran a unos personajes atrapados en un estado mental y social que parece conectarse con “el gran confinamiento” descrito por Foucault, donde “la moral es administrada como el comercio o la economía” (Foucault, 1998: 58), y donde, de nuevo, el mar se encuentra al final como un espacio de libertad. Por todo ello, esta propuesta, que se distingue del cine rumano de la época, se sitúa claramente en la estela de *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961).



FOTOGRAMA 6



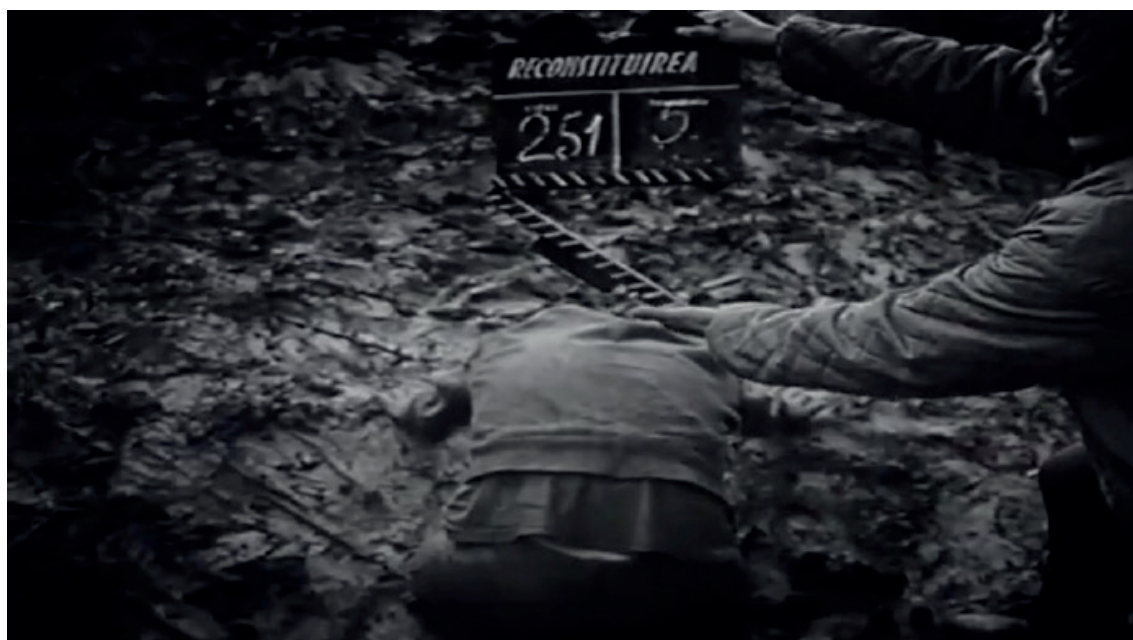
FOTOGRAMAS 7 Y 8

El segundo largometraje de Pintilie, *La reconstrucción* (*Reconstituirea*, 1968), es considerada el máximo exponente del cine rumano de los años 60 (López Marín, 2006; Iliescu, 2009; Nasta, 2013; Pop, 2014; Strausz, 2017) y una de las principales influencias del nuevo cine rumano del siglo XXI. Además, ha sido elegida “la mejor película rumana de todos los tiempos” por la Asociación de críticos de cine rumanos.

El argumento de esta película se centra en las vicisitudes de dos jóvenes que son obligados por las autoridades a reproducir ante un equipo de filmación unos hechos delictivos. El día que celebraban su fiesta de graduación, Ripu y Vuica se habían peleado, habían golpeado al camarero de un bar bajo los efectos del alcohol y habían roto una de las

ventanas del local. La previsible condena según la ley es sustituida por una representación que será utilizada por el Estado con fines educativos en escuelas y fábricas. La producción es supervisada por el procurador, a quien acompañan un camarógrafo, un obediente policía, un asistente de confianza y un maestro. Este último, junto con Ripu, serán los únicos que cuestionen este singular procedimiento. La trama discurre a lo largo de una jornada y en un único escenario: un bar situado junto a un río en una zona boscosa. En otro plano, las peripecias del rodaje son coreadas de vez en cuando por los gritos que profieren los asistentes a un acontecimiento deportivo que se celebra en un lugar cercano.

Pintilie construye una compleja alegoría en la que el discurso oficial redefine los hechos poniendo en marcha una representación edificante al estilo realista, la cual nos es mostrada por medio de una puesta en escena que la deconstruye, en un ejercicio metacinematógrafo, siguiendo unas estrategias formales que evidencian el dispositivo al tiempo que plantean una reflexión acerca del medio cinematográfico, las condiciones de producción y su relación con las estructuras de poder (fotograma 9).



FOTOGRAMA 9

Con el afán de ser lo más realistas posible, los responsables de la filmación inducen constantemente a los jóvenes a repetir las escenas para lograr así una interpretación más creíble. En las imágenes iniciales, Vuica cae de bruces contra el barro una y otra vez tratando de recrear fielmente la pelea de días atrás, y con el fin de alcanzar un efecto de verdad. De esta manera, las aspiraciones de los camaradas quedan lejos de la concepción baziniana del realismo ontológico del cine; puesto que, de acuerdo con la retórica del sistema, ser realista significa actuar de acuerdo con las normas imperantes. Desde la lógica propagandística, la verdad se reviste de una dimensión mítica para la que las circunstancias de los hechos originales son irrelevantes. Como señala Herta Müller,

el equipo de cine y la policía luchan cada uno por una forma distinta de autenticidad: los cineastas, por la autenticidad del arte; los policías, por la autenticidad de la represión. El joven que se ha peleado está al margen de todo. Ninguna de las dos formas de autenticidad tiene nada que ver con la vida actual del chico (Müller, 2015: 36).

Así las cosas, mientras que Vuica se esfuerza por seguir las instrucciones que les dictan los responsables del rodaje, Ripu se muestra apático y distraído, sobre todo por la presencia constante de una joven en bikini de la que nada se sabe, pero que, por su apariencia, parece salida de una película de la *Nouvelle Vague* (fotograma 10). Tanto la indiferencia mostrada por Ripu como las objeciones del profesor resultan actitudes pasivas que no logran frenar la tarea del juez. Además, los intentos por parte del profesor de argumentar la falacia sobre la que se sostiene el rodaje son invalidados por su condición de borracho y por su inacción frente a una situación que entiende injusta. Dicho de otra forma, siempre que se encuentre una explicación para la desobediencia, el sistema puede seguir validando su discurso.



FOTOGRAMA 10

La película muestra cómo tanto la ignorancia como la obediencia ciega tienen consecuencias trágicas. En la parte final, Ripu golpea una y otra vez a Vuica, ante la satisfacción del equipo de rodaje. Müller ve en esta reacción una rabia que crece en su interior “azotada por la imposición. No tiene nada que ver con su amigo, pero la canaliza en él. [...] Lo que hace resulta auténtico porque, en el interior de su mente, está dando golpes a los que le torturan” (Müller, 2015: 36). Cuando se apaga la cámara y el equipo se marcha dando por terminada la filmación, Ripu recoge a su amigo del suelo, pero Vuica está

gravemente herido y muere en sus brazos, en una imagen que remite iconográficamente a *La Pietà* de Miguel Ángel (fotograma 11). Como ocurría en *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), aquellos que con su honestidad rompen las reglas del juego y tratan de alcanzar un estatus que no les pertenece, pagan con la muerte su osadía.



FOTOGRAMA 11

En relación a los recursos formales que caracterizan esta película, López Martín considera que

Reconstrucción se atiene punto por punto a todas las características señaladas por Lino Micciché para caracterizar la producción de los Nuevos Cines: [...] en el nivel de las estructuras narrativas, disolución de la noción de trama y de los personajes cuyo origen y destino está perfectamente aclarado; [...] en el nivel de los procedimientos rítmicos, olvido del *découpage* clásico que daba respuesta a todos los interrogantes de los espectadores y colmaba cualquier vacío informativo relevante sobre los personajes, con el consiguiente reemplazo de lo “categorial” por lo “existencial” “en el film de Pintilie, abundan los planos que, desde el punto de vista del desarrollo clásico de la *story*, serían prescindibles, como el de las hormigas que suben por la pierna del juez, o el del profesor haciendo muescas en la corteza de un árbol: tiempos muertos que rarifican la progresión rítmica de la película); en el nivel de lo ‘fílmico’, manifestación de la presencia de la cámara...” (López Martín, 2006: 238-239).

Esta adscripción a los estilemas propios de los nuevos cines se combina con la tradición del teatro del absurdo, que proviene de autores como Brecht, Gogol o Ionesco (Nasta, 2013, 91). Una mirada grotesca, tragicómica, que se hace patente en el momento en

que un moribundo Vuica pronuncia sus últimas palabras: “Me duele, me duele el culo”. Por corte directo, se nos muestra a un grupo numeroso de hombres que atienden absortos a un televisor en el que se muestra el logotipo del canal único estatal, mientras suena de fondo una canción de corte romántico. De acuerdo con Nasta, “a constant, absurdist form of humour turns a ridiculous totalitarian enterprise into a huge metaphor for deranged authority” (*ib.*: 91).

La película fue prohibida a las pocas semanas de su estreno, que se retrasó debido a las reticencias burocráticas hasta 1970. El propio Ceausescu escribió una crítica en la que objetaba que la mayoría de las críticas habían apuntado al tratamiento negativo que reciben en la película las autoridades policiales, “pero no se pone el foco en lo que es real”. En su opinión, “se presenta a nuestra juventud como una juventud primitiva y esto no es real”. Además, considera que “en esta película no hay nada desde un punto de vista artístico”. Y propone una solución: “Enviadla al extranjero a un concurso. Espero que ahí sea entendida. Enviadla a Occidente. Si la enviáramos al Este y no ganáramos ningún premio dirían que es responsabilidad nuestra” (Stanculescu, 2014: 217)¹⁴. Llama la atención la alusión por parte de Ceausescu a la falta de adscripción “realista” de una película que, precisamente, y a modo de reflexión metacinematográfica, cuestiona la capacidad del medio para reproducir los hechos, para llegar a alguna forma de verdad, la cual estará inevitablemente determinada por un punto de vista y unas condiciones de producción, desde las cuales se edifica esa parcela de realidad. A la vez que este mismo artefacto formal refiere las consecuencias que dicho dispositivo representacional, sujeto a las directrices del poder, puede tener sobre las condiciones de vida de los ciudadanos, y que puede conducir a la muerte efectiva, como en el caso de Vuica, o a un estado de muerte social¹⁵.

14. La traducción del rumano es de nuestra entera responsabilidad.

15. Curiosamente, en una película de igual título, *Reconstruction* (Christoffer Boe, 2003), el personaje de un maduro escritor pronuncia una frase que ilustra esto mismo que decimos: “Es ficción... pero duele igual”.

3.3 SOBRE LAS IMPLICACIONES DEL TÉRMINO “NUEVA OLA”

El grupo de películas que acabamos de revisar se enmarca en lo que sería la aportación rumana a los nuevos cines del este europeo, lo que Doru Pop refiere como “The ‘Old’ Romanian New Wave”, producidas durante un breve período de apertura del régimen comunista en la década de los años sesenta. Las características argumentales y formales que hemos señalado las sitúan en la corriente de una nueva forma de entender el cine, conectada con la situación del presente y el pasado inmediato, que atraviesa multitud de cinematografías de diferentes países, dentro de la categoría de los “nuevos cines”. Pop encuentra un argumento que valida esta consideración en los artículos de la principal revista cinematográfica de la época en Rumanía, *Cinema*, en los que a la hora de analizar estas películas se recurre a conceptos como neorrealismo italiano, *Nouvelle Vague* o *Free Cinema*, mientras que la película *La reconstrucción* (Lucian Pintilie, 1968) es apreciada por “its new perspectives in storytelling and its deep innovative cinema direct practices” (Pop, 2014: 20). La misma revista *Cinema* se hacía eco de lo que ocurría en otros países del Este, de las novedades conceptuales que incluían estas películas, y lo completaba con entrevistas a realizadores como Karel Reisz o Luchino Visconti. Algunos críticos, como Calin Caliman, señalaban en sus artículos “a clear knowledge of the ‘new’ European trends” por parte de los cineastas rumanos en aquellos años (*ib.*: 20).

Desde otro frente, estas nuevas prácticas expresivas eran calificadas por realizadores apegados ideológicamente al régimen, como Sergiu Nicolaescu, de “antipatrióticas” y representativas de la “decadencia” de Occidente. Esta opinión, Nicolaescu la trasladó por carta a Ceausescu al tiempo que reclamaba la necesidad de desarrollar un cine nacional. Debido a las restricciones censoras institucionales, que motivaron el exilio de algunos directores, la prohibición de volver a dirigir (como le ocurrió a Ciulei) o la asimilación ideológica vigente por parte de otros, se volvió imposible la consolidación de una adecuada escuela cinematográfica, “even if some efforts were made in the direction of innovating the Romanian filmmaking, and attuning the national cinema with some of the practices developed by the New Wave” (*ib.*: 21). Sin embargo, Pop se desmarca de la opinión de considerar este grupo de películas por su sincronía histórica con el resto de

cines nacionales de los años cincuenta y sesenta, entendiendo “that these were too rare and incoherent incident, and thus not enough to make them build into a proper ‘wave’” (*ib.*: 22), quizás es debido a esta premisa que no se detiene a analizarlas. Esta opinión entronca con la de directores como Cristi Puiu, que reniegan tanto de la existencia de una ola precedente como de la actual: “The old wave was a happy accident as we are today happy accidents” (Pop, 2010: 21). ¿Qué características debe reunir, entonces, un grupo de películas como estas para ser considerado una *nueva ola*?

En el apartado dedicado a los nuevos cines (2.1.6), hemos señalado algunas características comunes, como la superación o impugación de las formas cinematográficas precedentes, la experimentación de nuevas formas de realismo, la plasmación visual de otras formas de subjetivación, la discontinuidad narrativa, la conciencia reflexiva de las elecciones formales, la ruptura de la transparencia, la figura del anti-héroe, la carga estética del tiempo filmico o el rechazo de los grandes temas en favor de la cotidianidad de los conflictos ordinarios. Todo ello está en sintonía con el ánimo común y juvenil de las luchas y las reivindicaciones sociales, que, en el caso de los países socialistas del centro y este de Europa, coincidió con un periodo de cierta permisividad social y creativa; siempre dependiendo de la idiosincrasia y las circunstancias históricas de cada país.

¿Quiere decir esto que dentro de estas cinematografías se daba una coherencia programática, estilística, argumental y de condiciones de producción? La respuesta se puede revestir de muchos matices, pero en ningún caso puede ser absoluta. En opinión de Michel Marie, la *Nouvelle Vague* supuso “una de las escuelas más coherentes de la historia del cine”, entendiendo por escuela “una mínima doctrina crítica, compartida por un grupo de periodistas o de cineastas; un programa estético que suponga una estrategia; la publicación de un manifiesto que explicita esa doctrina...” (Fecé, 2002: 45-46). Sin embargo, a diferencia del *Free Cinema* inglés, no todos los nuevos cines tenían un manifiesto común. Tampoco los propios cineastas tenían dicha percepción de pertenencia. Godard situaba el origen de la *Nouvelle Vague* en “los cineclubs, la Cinémathèque y también en un cierto pensamiento crítico cuya figura principal fue, sin duda, André Bazin”; mientras que para Claude Chabrol el término no dejaba de ser una etiqueta: “En 1958 y 1959, cuando los compañeros de los *Cahiers* y yo pasamos a la realización, fuimos promocionados como una marca de jabones” (*ib.*: 45).

En un artículo publicado en 1959, Noël Burch rebajaba el significado social y político del término “nueva ola” y hablaba de un “fenómeno comercial” que se había producido en la “bolsa de valores de Cannes”. La calificaba de una “school within a school”, dado que la actitud de los miembros hacia el cine se había fraguado en la revista *Cahiers*. Burch destaca algunas particularidades a tener en cuenta: la decadencia del modelo de cine anterior; el bajo coste de las producciones de esta nueva ola; el éxito de las películas, tanto dentro como fuera del país; una preocupación por la dimensión moral de los temas; o un cierto formalismo. A continuación, lleva a cabo un repaso de algunas de las obras, distinguiendo entre aquellas que se proponen descubrir una cierta verdad de los hechos y las que no logran trascender los planteamientos técnicos (Burch: 1959: 16-18). Hay que tener en cuenta que este artículo se escribió antes del estreno de películas como *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960) o *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda, 1962), por ejemplo.

Al igual que ocurría en otras cinematografías, bajo el paraguas de dicha etiqueta destacaban las singularidades de cada realizador, de tal manera que son las renunciadas (a los esquemas narrativos hegemónicos o a los grandes temas argumentales) el principal

nexo de unión (Pérez, 2002: 178-179); si bien podemos añadir otros como un sustrato teórico común, la influencia de la teoría de la “política de los autores” o el modo en que las reivindicaciones sociales de la juventud se traducían en una mayor libertad creativa.

En el caso del grupo de películas rumanas que hemos descrito en el apartado 3.2, producidas en la década de los años sesenta, hemos encontrado argumentos, esquemas formales e influencias artísticas que las emparentan con los jóvenes cines nacionales que se habían desarrollado en el continente europeo. De acuerdo con los rasgos que hemos destacado, observamos coincidencias con aquellos que señala Sasa Markus en su investigación como comunes a los Nuevos Cines del Este: descripción de la vida cotidiana durante la lucha contra el fascismo, en lugar de centrarse en los “logros heroicos de los luchadores”, lo que les enfrentaba a la censura institucional, dado que “la vida cotidiana durante la guerra aportaba situaciones en las que no siempre quedaba bien claro quién era ‘el bueno’ y quién ‘el malo’; además, surgían situaciones llenas de posibles ambigüedades y dudas morales”. Asimismo, la alternativa al realismo social que ofrecían estas películas incluía en muchos casos la observación de conflictos amorosos y sociales de los protagonistas y el modo en que acababan influyendo en sus vidas, proyectando una sensación de malestar general y de dudas existenciales que estaba lejos del retrato de “una juventud dedicada al partido y al crecimiento personal heroico” del modelo dominante (Markus, 2006: 31).

A diferencia de cinematografías como las de Checoslovaquia, Hungría y Polonia, cuyas películas gozaron de una amplia distribución internacional y lograron una gran cantidad de premios en los más prestigiosos festivales de la época, el nuevo cine rumano, con una producción mucho menor, tuvo una escasa repercusión internacional. Además, “la rica y larga tradición cinematográfica de estos países es uno de los factores que influyeron en que luego se convirtieran en estados donde los Nuevos Cines arraigaran más que en otros lugares” (*ib.*: 21). El propio Doru Pop reduce la consideración de esta “Old New Wave” al cine de Ciulei y Pintilie (los únicos dos autores que cita cuando escribe de este periodo del cine rumano), a los que añade el premio otorgado en Cannes a *Rascoala* (Mircea Muresan, 1965). Por otro lado, y en relación al problema de la censura argumentado por Dominique Nasta, este también se dio en el resto de países socialistas, y derivó en condenas de cárcel, como el caso de Sergei Paradjanov y Lazar Stojanovic; en el exilio forzoso, como les sucedió a Milos Forman, Andrei Tarkovski y Jerzy Slolimowski; o en la degradación profesional, como el caso de Zivojin Pavlovic.

Si, en virtud de lo señalado anteriormente, se dan razones suficientes para estimar el conjunto de películas antes señalado como integrantes del nuevo cine rumano de los años sesenta, ¿se puede considerar otro “nuevo cine rumano” en el nuevo siglo? ¿Cuáles serían los elementos que harían de este cine un “nuevo cine”? ¿Qué de “nuevo” tiene este cine rumano surgido en el nuevo siglo? ¿Qué papel juegan los festivales de cine en la catalogación y asimilación de dicha etiqueta? ¿Son necesarias unas cualidades formales, gramaticales y estilísticas comunes? ¿Son determinantes la formación y las condiciones de producción en la cohesión del supuesto movimiento cinematográfico? Preguntas estas que no tienen fácil respuesta, pero que debemos tener en cuenta a la hora de examinar las circunstancias que dieron lugar a nuestro objeto de estudio. Los apartados que siguen buscan plasmar esta problemática y alcanzar ciertas respuestas.

3.4 FESTIVALES DE CINE: INDUSTRIA, IMAGINARIO Y REDES ALTERNATIVAS

Antes de que comenzara a tomar forma la idea de una “Nueva ola de cine rumano”, se había ido formando en los festivales de cine internacionales, con el Festival de Cannes como pico de la cresta, una *wave of prizes*, como la llama Doru Pop. No deja de ser relevante que este fenómeno diera comienzo en el año 2001, justo después del *año cero*, en el cual no se produjo ninguna película en Rumanía. Esta circunstancia, que traza una especie de frontera imaginaria, sitúa al cine rumano contemporáneo en el nuevo milenio, teniendo en cuenta que los datos cronológicos no nos deben hacer olvidar que todas las películas rumanas producidas a partir de esta fecha no se engloban en dicha etiqueta, ni todos los realizadores rumanos que estrenan películas después de esa fecha pertenecen a la misma generación (Pop: 2014: 9).

Tal como hemos detallado en la introducción, la eclosión del joven cine rumano dio comienzo con la selección de *Bienes y dinero* (Cristi Puiu, 2001) en la sección Quinceña de Realizadores del Festival de Cannes, donde cosechó buenas críticas, que fueron refrendadas posteriormente con el Premio especial en el Festival de Cottbus y el Premio FIPRESCI en el Festival de Thesalonika. Después sería el turno de los cortometrajes, que se alzaron con los máximos galardones en Cannes, Berlín y Venecia en 2004; el premio *Un Certain Regard* en el Festival de Cannes de 2005 para *La muerte del señor Lazarescu* (Cristi Puiu); la Cámara de Oro al año siguiente para *12:08 al Este de Bucarest* (Corneliu Porumboiu, 2006); la Palma de Oro y el Premio FIPRESCI en Cannes 2007 para *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu); y el premio FIPRESCI dos años después para *Policía, adjetivo* (Corneliu Porumboiu, 2009), en un año en que la crítica internacional ya se hacía eco de la onda expansiva que estaba generando lo que ya se conocía como “La nueva ola del cine rumano”. Como reconoce Pop, “this was more than just a lucky strike; it was a process of continuous development” (*ib.*: 11).

El papel de los festivales de cine como medios de difusión de corrientes renovadoras del cine, de articulador de contextos culturales diversos, procedentes de cinematografías alternativas, de altavoz de reivindicaciones políticas o de constructor de audiencias cubre un amplio y complejo espectro de la evolución del cine que, desde hace unos años, está ocupando una parte relevante de la historiografía académica de los estudios filmicos:

They play a key, if often underacknowledged, role in the writing of film history. Festival screenings determine which movies are distributed in distinct cultural arenas, and hence which movies critics and academics are likely to gain access to. This last point is hardly negligible. As so many of the non-Western films that Western audiences are likely to be familiar with emerged as festival entries, scholars tend to approach them through the nostalgic invocation of those moments when non-Western industries were “discovered” – that is, discovered by Westerners – at major international competitions (Stringer, 2001: 134-135).

A este respecto, las sucesivas olas que han ido dinamizando el discurrir heterogéneo del medio cinematográfico se han originado en el marco de las competiciones internacionales. Hagamos un breve repaso: el Gran Premio del Festival de Cannes para *Roma, ciudad abierta* en 1946; el Premio al Mejor director en el mismo festival para *Los 400 golpes* en 1959; la publicación del Manifiesto de Oberhausen en el Festival de dicha ciudad, que dio origen al Nuevo Cine Alemán; la cancelación del Festival de Cannes en mayo de 1968, con la intervención de realizadores como Godard, Truffaut, Forman, Polanski o Carlos Saura; la lectura de un manifiesto contrario a la invasión de Praga por parte de realizadores de la Nueva Ola Checa en la Mostra de Venecia de 1968; la difusión de cinematografías como la iraní (Abbas Kiarostami, Dariush Mehrjui), la china (Zhang Yimou, Chen Kaige, Wong Kar-wai), el cine argentino (Leopoldo Torres Nilsson, Manuel Puig); o el cine filipino (Lav Diaz, Brillante Mendoza), por poner algunos ejemplos; así como la exhibición de cortometrajes como vía de descubrimiento de nuevos autores. También el auge vivido por el género documental en los últimos años tiene una deuda con los festivales de cine, que lo han incluido en su programación, y donde ha recibido un gran espaldarazo con la Palma de Oro y el Premio FIPRESCI en la edición de Cannes de 2004 para *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore).

En su extenso estudio sobre cine europeo, Thomas Elsaesser (2005) dedica un apartado al estudio de los festivales de cine, a los que considera una red y una fuerza clave en el negocio del cine, que influyen en cuestiones relacionadas con la autoría, la producción, la exhibición o la cohesión de corrientes de cine nacionales, a las que otorga una dimensión europea y les ayuda a participar en las “economías simbólicas globales” (Elsaesser, 2005: 83). Considera que, en la esfera de los festivales de cine europeo, las nociones de arte, cine nacional y de autor son los principios rectores, a la vez que suponen un circuito alternativo a la influencia global ejercida por el cine de Hollywood, de manera que,

[w]e could call film festivals the symbolic agoras of a new democracy -repositories and virtual archives of the revolutions that have failed to take place in Europe over the past 50-60 years, but whose possibilities and potential they keep alive merely by the constituencies- Hardt/Negri would call them the multitudes- they are able to gather together each time, each year, in each place. In this sense, film festivals are indeed the opposite of Hollywood, even as they outwardly and in some of their structures appear more and more like Hollywood. On the festival circuit, Europe and Hollywood no longer confront each other face to face, but within and across the mise-en-abyme mirrors of all the film cultures that now make up “world cinema” (Elsaesser, 2005: 103-104).

Al respecto, cabe añadir que los festivales han incorporado secciones paralelas destinadas a fomentar los contactos entre profesionales: las ferias industriales, como el *Marché du film* de Cannes; las plataformas de financiación y coproducción destinadas a pro-

mover proyectos de cinematografías con una industria deficiente, como el Hubert Bals Fund de Rotterdam o el IDFA Bertha Fund; el Fonds Sud Cinéma, un fondo de ayuda al cine de Latinoamérica; o los talleres de desarrollo de proyectos como el IDFA Workshop, la Cinéfondation de Cannes o el Berlinale Talent Campus, que ofrece una residencia colaborativa para el desarrollo de proyectos. Todas estas iniciativas se benefician del programa MEDIA de la Unión Europea, creado en 1991, y destinado a promover y fomentar el desarrollo de iniciativas audiovisuales a nivel europeo.

Todas estas circunstancias llevan a repensar el concepto de “nacional” aplicado a una cinematografía, pues, como explica Jaime Pena, probablemente quede muy poco de “aquel concepto que, además de una renovación generacional y estética, supuso una indudable apertura hacia territorios hasta aquel momento vírgenes en el panorama cinematográfico mundial”, si bien no “podemos dar por muerto un término que renace cada cierto tiempo”. En los festivales de cine las películas se presentan asociadas al nombre del realizador seguido del “pabellón” nacional, con lo que portar el rango de “nuevo cine” resulta muy productivo “si pretendemos lanzarnos a la conquista de los grandes festivales internacionales” (Pena, 2008: 12). Frente a esta deriva, otros conceptos han ido tomando forma, como son “cine transnacional” o “cine europeo” y a los que es oportuno dedicar atención en los apartados siguientes.

3.5 HIBRIDACIONES SIMBÓLICAS EN UN MUNDO GLOBALIZADO

El fenómeno de la globalización, que comprende mayoritariamente la liberalización de los mercados financieros acorde con la expansión totalizadora del capitalismo, así como la pérdida por parte de las naciones del control de los flujos productivos en favor de las corporaciones internacionales, que se benefician de las políticas desreguladoras, ha obligado a repensar las cuestiones que afectan tanto a lo social y político, como a la esfera de los fenómenos culturales. El cine es uno de ellos.

Esta mayor circulación de los productos culturales, unida al carácter internacional de los festivales de cine, las coproducciones, los fondos de ayuda, el acceso a los contenidos que ofrecen las nuevas tecnologías o el auge de las plataformas digitales han dado lugar a flujos de sistemas simbólicos en los que las particularidades locales se cruzan con lo universal. Estos fenómenos de migración cultural generan fuerzas que influyen en la generación de imaginarios sociales¹⁶ que, si bien tienden a la homogeneización, también posibilitan las hibridaciones y la visibilización de formas hiperlocales. Cabe remarcar que “lo nacional y lo transnacional no constituyen una pareja dicotómica en el paradigma transnacional, sino que su relación se presenta como compleja, y hasta cierto punto constitutiva”, por lo que “es perfectamente concebible que un producto ‘nacional’ sea el resultado de fuerzas a nivel global”, como sería el caso del Nuevo Cine Argentino, cuyo surgimiento se vio beneficiado por la financiación extranjera (Lefere y Lie, 2016: 20); lo cual es también aplicable a una parte del cine que analizamos, tal como nos proponemos argumentar en los párrafos siguientes.

En el campo del cine, el concepto transnacional refiere un modelo descentrado, “más dinámico y plural” que la noción de nacional o de “cine mundial”, en el que influyen cuestiones económicas, idiomáticas, artísticas, culturales, de entorno geográfico, políticas; que “remite a la facultad de cruzar fronteras nacionales y al hecho de involucrar a menudo artistas y técnicos de países diferentes”; y que se opone a “la omnipotencia de

16. Para profundizar en esta cuestión, se puede consultar el libro de Imbert, Gérard (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

Hollywood” (*ib.*: 22); a lo que habría que añadir, un cine de Hollywood que siempre se ha nutrido y ha asimilado las influencias que le han llegado del exterior. De hecho, este fenómeno de desterritorialización e hibridación no es nuevo. Dentro de cada nuevo cine su puede rastrear la influencia de otros cines contemporáneos o de modelos precedentes; de igual forma que Orson Welles podía rodar una película con su impronta en España o Tarkovsky era capaz de hacer una película “rusa” en Suecia; también Woody Allen trasladó su particular mundo a Europa debido a las dificultades para encontrar financiación y, a cambio, convirtió a algunas capitales europeas en protagonistas de sus historias; al igual que autores como Isabel Coixet o Ang Lee conciben su cine en un lugar ajeno a las fronteras físicas o culturales; como también ocurre que el reciente cine asiático, como pueda ser el de Hou Hsiao-hsien, encuentra en el cine de Godard, Bresson, Antonioni o Pasolini sus más inmediatos referentes; o, la manera como en el cine de Almodóvar se produce una amalgama que enhebra lo “castizo” con todo tipo de citas pertenecientes a una multiplicidad de países y entornos culturales llamativamente heterogénea, a lo que se suma el hecho de que su obra sea más apreciada fuera de su país.

Todas estas circunstancias han llevado a que, tanto desde la crítica como desde los estudios académicos, se replantee la conveniencia del concepto de “cine nacional” y de los parámetros en los cuales puede ofrecerse todavía como herramienta teórica. El paso de los años parece haber demostrado que tras el fenómeno colectivo acaban destacando algunos nombres. Elsaesser pone el ejemplo de un equipo de fútbol que jugara bajo la camiseta de “international art cinema”, el cual podría estar compuesto por jugadores de diferentes tradiciones culturales, como Zhang Yimou, Kim-Ki-duk, Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson o Fatih Akin (2005: 498); y hay quien se pregunta si “en lugar de hablar de un ‘nuevo cine rumano’ cabría preguntarse si no sería más apropiado privilegiar el nombre de tres directores, Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu y Cristian Mungiu” (Pena, 2008: 13).

De acuerdo con José Enrique Monterde (2008), cabe hacerse la pregunta de “cuál es la fundamentación conceptual del cine nacional” y “hasta qué punto es pertinente esa noción en el momento presente”. El autor entiende que, sin contar con los aspectos relacionados con las cuestiones administrativas y de financiación, la consideración de “la posible identidad del discurso filmico” derivaría “de las tipologías posibles resultantes de la articulación entre lo cinematográfico y lo extra-cinematográfico”. Aquí entrarían cuestiones artísticas, narrativas, sociales o técnicas, así como ideológicas, históricas, psicológicas, religiosas, etc. Este planteamiento abriría, según el autor, dos interrogantes: “¿Hasta qué punto los dispositivos ‘cinematográficos’ pueden estar nacionalmente caracterizados? ¿En qué medida los aspectos citados pueden constituir una idiosincrasia ‘nacional’ y por tanto determinar también el carácter ‘nacional’ del film?”. La primera cuestión llevaría a considerar la posible articulación de unos dispositivos nacionales, frente a modelos como el MRP o el MRI, a partir de la conjugación de elementos artísticos, ideológicos y narrativos. Para responder a la segunda, habría que tomar en consideración el posible carácter nacional de una película en relación a un contexto histórico y cultural que se inscribe en la dialéctica entre globalización (también cultural) e identidad (donde se incluirían, además del “carácter nacional”, la etnia, el género, la religión, etc.). Monterde concluye admitiendo la relativa utilidad de un término ya desgastado (pone el ejemplo de Ken Loach), la cual se ve “compensada por las repercusiones del abusivo flujo de imágenes filmicas que recorre nuestra iconosfera”, de ahí la pertinencia del término “transnacional” (Monterde, 2008: 14). Es decir, un conjunto de factores definitorios del concepto de “cine nacional” que consideramos de suma importancia.

Todas estas consideraciones hacen del término “cine nacional” un concepto permeable con unas fronteras difusas, y cuyo significado ha ido readaptándose a lo largo del

tiempo. Su sentido se refuerza cuando se constituye en la manifestación artística e ideológica de las transformaciones sociales y políticas de una determinada sociedad, como era el caso de muchos de los nuevos cines de los años sesenta, como los países del Este que hemos señalado, o como el caso de Brasil o España; pero, la noción va perdiendo consistencia a medida que el fenómeno de la globalización se va afianzando. El cine rumano que analizamos se sitúa en esta intersección, dado que se constituye en la respuesta cinematográfica a la compleja transformación que vive el país, al tiempo que se enmarca en los flujos transnacionales del cine a nivel mundial.

De ahí que se vuelva necesario articular unas herramientas teóricas que ayuden a pensar este concepto. En un artículo de 1989 titulado “The Concept of National Cinema”, Andrew Higson ofrece unas claves para comprender algunas de las implicaciones que conlleva el uso del término “nacional” en relación al cine. Para ello distingue entre cuatro criterios, que vendrían a resumir lo señalado anteriormente. En primer lugar, se situaría una aproximación económica al término en relación a la industria cinematográfica del país en cuestión: dónde está producida, cuál es el equipo responsable, quién se encarga de la producción, qué otros medios de financiación han intervenido, cuáles han sido las condiciones de distribución y exhibición. En segundo lugar, tendríamos una aproximación textual al cine nacional: la identificación de un estilo común, el tema tratado, el reflejo que ofrecen las obras del carácter nacional o hasta qué punto se plantean explorar, cuestionar y construir una noción de nacionalidad tanto en los textos como en la conciencia del espectador. En tercer lugar, están los aspectos relacionados con la exhibición, con el público potencial que ve estas películas, en este punto importa la influencia cultural que puedan ejercer en relación a modelos dominantes como el de Hollywood. El cuarto criterio refiere el enfoque que de este cine se proyecta desde la crítica, su cualidad artística y su capacidad para conectar con los deseos y las fantasías de un público popular (Higson, 1989: 36-37).

Antes de entrar a estudiar las particularidades de nuestro objeto de estudio en relación a estos criterios, vamos a desarrollar unas consideraciones acerca de los estudios que han abordado el cine europeo desde una perspectiva que contempla las relaciones imaginarias y de influencia que se establecen entre los cines de las diferentes naciones y la entidad socio-política que llamamos Unión Europea, y que conduce a la consideración de un “cine europeo” como conjunción de distintos imaginarios históricos desde manifestaciones nacionales y transnacionales. Elsaesser (2005) apunta algunas especificidades de base a tener en cuenta, como el cine de autor, las nuevas olas, el arte de vanguardia o el realismo:

The (West) European cinema has, since the end of World War II, had its identity firmly stamped by three features: its leading directors were recognized as auteurs, its styles and themes shaped a nation's self-image, and its new waves signified political as well as aesthetic renewal. Ingmar Bergman, Jacques Rivette, Joseph Losey, Peter Greenaway, neo-realism, the nouvelle vague, New German Cinema, the British renaissance – these have been some of the signposts of a cinema that derived legitimacy from a dual cultural legacy: that of the 19th century novel and of the 20th century modernist avant-gardes. Both pedigrees have given Europe's national cinemas a unique claim to autonomy, but they also drew boundaries between the work of the auteur-artists, representing the nation, high culture and realism, and the makers of popular cinema, representing commerce, mass-entertainment and consumption (Elsaesser, 2005: 9).

Todas estas consideraciones las desarrollamos en el siguiente apartado (3.6), dedicado al cine europeo.

3.6 APRECIACIONES DEL CINE EUROPEO: NACIÓN, IDENTIDAD, PROVISIONALIDAD, ESCENARIO COMÚN

De las consideraciones expuestas en el punto anterior, podemos deducir que el término “nacional” alude a un ente flexible, en permanente construcción, que ha demostrado su funcionalidad como objeto de investigación y que se presta a diferentes problemáticas, sobre todo en un escenario globalizado.

En dicho escenario, surgen nuevos conceptos analíticos, como el de “nación sin estado”, que pone el foco en la comunicación entre los individuos, en la idea de identidad construida mediante un proyecto de cohesión común, “aimed at redefining the autonomy of national groups within the existing international system of states, the eventual exercise of national power relies upon ‘the relatively coherent and stable structure of memories, habits and values’”, y que dependen de las infraestructuras que faciliten la comunicación social, tanto pasadas como presentes (Schlesinger, 2000: 19-20). Esta idea de comunicación social es entendida como una manera de ser que integra a un pueblo y lo singulariza; y se sustenta en la capacidad para preservar, recordar y difundir información. Si bien, esta concepción funcionalista de interacción entre los integrantes de una comunidad entra en conflicto cuando se evalúa junto a los flujos culturales de un sistema global. Aún así, Schlesinger considera que

the continuing strong links between modes of social communication and national political spaces remain fundamental for conceptions of collective identity. And it is precisely that connectedness that informs, constructs and reproduces the problematic of a national cinema (Schlesinger, 2000: 30).

Esta idea de lo “nacional” desligada de la orientación institucional y que se constituye en expresión de la forma de ver la vida de una comunidad se complementa con el proceso de observación hacia las distintas manifestaciones que se dan en el interior de la nación sugerida por Higson: “more inward-looking process, exploring the cinema of a nation in relation to other already existing economies and cultures of that nation state” (Higson, 1989: 38). De la necesidad de una mirada dirigida hacia otros ámbitos surge un interrogante: ¿para qué un cinema nacional si no existe audiencia nacional?, como es el caso del cine

que estudiamos, cuya cuota de pantalla en su propio país es muy baja. Es en medio de esta encrucijada donde el cine nacional se abre a otro tipo de problemáticas de orden político, y entra en relación dialógica con conceptos como cine transnacional o cine europeo:

Así, el cine, entendido como parte de la expresión cultural y del engranaje de la producción de bienes, se convierte en un sujeto problemático que es necesario contemplar desde la política, desde los sistemas de distribución-exhibición, así como desde la representación y la recepción, extremos que encontramos reflejados tanto en la preocupación por la audiencia como en la notoriedad que se busca en festivales, por ejemplo (Ledo Andión et al., 2016: 312-313).

Desde esta perspectiva atenta a cuestiones relacionadas con la distribución, la exhibición y las leyes estatales, las producciones cinematográficas que se producen en las diferentes naciones que integran la Unión Europea se constituyen en un mercado común gracias a la aplicación de diferentes políticas cinematográficas. En este sentido, el programa Europa Creativa ofrece financiación y ayudas para la captación de audiencias, la formación o la creación de proyectos culturales, facilitando la colaboración entre profesionales del ámbito artístico a nivel europeo. En 2019, el programa contaba con un presupuesto de 1.400 millones de euros. Dentro de este programa se encuentra el programa MEDIA, dirigido al desarrollo cinematográfico, con ayudas a la formación, la distribución y la innovación. Otro programa europeo dirigido al campo del audiovisual es EURIMAGES, dirigido a potenciar la coproducción, distribución y exhibición de películas europeas. Se trata de facilitar nuevas redes de coproducción, con el objetivo de poner en contacto a compañías de países con un alto potencial de inversión con otras más débiles con para fomentar la producción audiovisual en mercados pequeños. Tomando en consideración que las obras cinematográficas son bienes tanto culturales como económicos, estos proyectos se proponen “shape European identities by reflecting cultural and linguistic diversity, promoting European cultures across borders and facilitating cultural exchange and mutual understanding among citizens, as well as contributing to the formation and development of critical thinking” (Committee on Culture and Education, 2015).

Todas estas medidas han propiciado la creación de proyectos de coproducción cinematográfica entre países europeos. Un dato significativo, y relevante para nuestro estudio, es que ninguna película rumana se benefició de los fondos que ofrecen estos programas europeos en la década que va de 1989 a 1999. Pop recuerda que fue a partir del año 2000 cuando algunas películas rumanas se beneficiaron de las ayudas europeas. Una de las primeras fue *Filantropía* (*Filantropica*, Nae Caranfil, 2002), seguida de *El síndrome de Timisoara* (*Sindromul Timisoara*, Nicolae Opritescu, 2004). Esto hace que estos modelos de coproducción coincidan con el desarrollo del nuevo cine rumano, lo que lleva al autor a integrarlo en el ámbito del cine europeo de la siguiente manera:

Today these “new” European cinema-makers are completely integrated into the “old” European cinema, they share a common language, are connected by their “Europeanness” (in similar ways the “new” directors of other Central and Eastern European countries, or, for that matter, those in the former Soviet Republics, are becoming more and more assimilated into the European identity). They were grown by, and integrated into, the great discourse of the European cinema, and culture (Pop, 2014: 14).

Al respecto de lo argumentado por Pop, cabe añadir que un excesivo énfasis en la unidad, la integración y la cohesión puede llevar a una consideración simplista de la cultura

cinematográfica europea, la de un cine positivista, consensuado y acrítico; el cual se podría ver impulsado por la estrategia comercial que busca competir con el cine de Hollywood, reproduciendo un sistema similar: presupuestos más elevados, el protagonismo de grandes estrellas y una similar estructura narrativa, todo con el fin de llegar a grandes audiencias. Sin embargo, cualquier repaso a los movimientos cinematográficos que se han ido desarrollando en Europa (desde el neorrealismo al *Free Cinema*, pasando por el nuevo cine español o el nuevo cine italiano) nos demostraría que pocas veces han sido complacientes con el sistema social y político en el que se desarrollaban. Por ejemplo, cuando en la última etapa del mandato de Margaret Thatcher se estrenaron películas como *Sammy y Rosie se lo montan* (*Sammy and Rosie Get Laid*, Stephen Frears, 1987) o *El fin de Inglaterra* (*The Last of England*, Derek Jarman, 1987), el historiador afín Norman Stone las calificó de “worthless and insulting” por representar el testimonio exaltado de la “barbarie” social en Gran Bretaña, haciendo válida la afirmación de Walter Benjamin: “No existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie” (Wayne, 2002: 19). Resulta más sensato, por tanto, atender la complejidad del tema asumiendo que la cuestión de la identidad no responde a criterios estables o inamovibles, por lo que “[t]he search for a stable and coherent identity can be successful only at the expense of repressing internal differences, tensions and contradictions” (Higson, 1989: 43).

En sintonía con esto último, en el volumen *European Identity in Cinema*, editado por Wendy Everett (2005), se recogen una serie de ensayos que exploran esa diferencia al tiempo que tratan de dar forma a ese ente complejo que sería la identidad europea, entendiendo que la identidad cultural debe concretarse en las divergencias con otras identidades culturales. Los marcadores lingüísticos e históricos, así como los mitos que construyen para significarse y los rasgos culturales en los que se asientan, permiten identificarse a los cines nacionales. La cuestión estriba en encontrar pistas que ayuden a distinguir el cine europeo de otros cines mundiales. A la luz de los ensayos que dan forma a este libro, Everett destaca algunas particularidades, como la multiplicidad de lenguas, la ironía, el ritmo más lento, el tono reflexivo, la ambigüedad, las estructuras abiertas o el mayor control que tienen los cineastas sobre la obra, y que conduce al concepto de cine de autor. Asumiendo que toda película es el resultado de un equipo, Everett resalta la capacidad de los directores europeos para desarrollar un cine personal, identificable, y pone los ejemplos de Wenders, Tarkovski, Almodóvar, Loach o Kassovitz. En este punto intervienen cuestiones como el disponer de un presupuesto más ajustado, un equipo técnico más reducido y unas condiciones de producción diferentes a las que se dan en Hollywood. De ahí que entienda que este reconocimiento de la diferencia constituya otro rasgo identificativo del cine europeo. Añade, además, la capacidad de este cine para situar al individuo en el centro del relato, y desafiar las certezas que el espectador pueda tener de sí mismo y de su entorno. En este sentido, habla de un cine provocador, tanto en su estilo como en el tratamiento de los temas; un cine capaz de abrir interrogantes, de articular identidades y de modular complejos procesos de memoria, teniendo en cuenta lo siguiente: “Importantly, the critical gaze of European film is as likely to be directed inwards upon subjective landscapes as outwards upon society and, marked by the climate of uncertainty that has for so long dominated Europe, filmic narratives frequently interrogate the nature of reality, identity, and memory” (Everett, 2005: 7-12).

Siguiendo esta misma línea, y tomando como punto de partida una forma de entender el cine como “a form of symbolic action, rather than as a one-to-one reflection of reality, or even as the construction of socially significant representations” (2005: 120), Elsaesser analiza cómo lo que se entiende por cine europeo ha ido modificándose en función de las transformaciones históricas, de los cambios en las tendencias estéticas y de la influencia

que han ido ejerciendo determinados autores. De manera que, aunque haya sido identificado por su marcado carácter político y por una estética influenciada por la modernidad cinematográfica, lo que ha reducido su recepción a un público minoritario, su carácter heterogéneo ha conducido a que dicha etiqueta cobre más sentido cuando se aplica desde fuera que desde dentro del territorio. Tras analizar y reconsiderar algunos conceptos asociados a dicha categoría, como “nacional”, “autor”, “arte” o “cultura”, el autor estima que, visto desde el “interior”,

European cinema does not (yet) exist: the gap between Central/Eastern Europe and Western Europe remains as wide as ever, and even in Western Europe, each country has its own national cinema, increasingly defended as a valuable treasure and part of an inalienable national patrimony” (Elsaesser, 2005: 13).

De ahí que el autor apueste por superar la tradicional distinción entre “cine europeo” y “cine americano” por el término genérico “cine del mundo” (‘world cinema’). Por su parte, Doru Pop encuentra en el libro de Elsaesser las claves que justificarían la consideración del nuevo cine rumano como constitutivo de una manera europea de hacer cine. De una parte, estaría la cuestión del realismo, heredado del neorrealismo italiano. De otra, el hecho de responder a un cine autor. Asimismo, el rodaje en los lugares naturales donde transcurre la acción y la preocupación por plasmar los problemas sociales y políticos de su tiempo serían, según el autor, característicos de este cine. En relación al concepto de autor, señala que los realizadores de la “nueva ola” escriben e incluso producen sus propias películas, un rasgo que les emparentaría con los nuevos cines de los años cincuenta y sesenta, a lo que se añadiría el carácter nacional, una característica

identifiable from the Czech (Slovak) moviemakers to the Spanish film directors, is that it has a thematic development focused on national self-image, one centered on recovering the recent memory and providing a historical recording (or recounting) of real contemporary historical events (Pop, 2014: 15-16).

Observamos, así, cómo a la orientación por la significación política e histórica, Pop añade la preocupación por la renovación estética, conectando con esa dimensión artística que se le supone al cine europeo frente al carácter “comercialmente popular” comúnmente asignado al cine hollywoodiense; y lo rubrica con la opinión expresada por Cristian Mungiu: “It is easier to make accesible movies, and the Americans are good at this, but the idea is to make an uncomfortable movie for yourself”. También propone tomar en consideración la tarea ejercida por los festivales de cine europeos, “as Elsaesser suggested it, where the symbolic spaces of Europe are constructed, where a ‘new’, European cinematic identity is developed”. Añade, como última característica, los bajos presupuestos que manejan estas producciones, “where the visual narratives, deeply rooted in realism, are constructed following a minimalist logic” (*ib.*: 17). Por último, hace ver que, en el libro de Elsaesser, publicado en 2005, y todo un referente en los estudios académicos sobre cine europeo, no hay ni una referencia al cine rumano, de ninguna época.

Nos encontramos, por tanto, frente a un concepto complejo, controvertido¹⁷, que toma forma en las iniciativas institucionales a nivel europeo, en la agenda y las tendencias

17. En 1990, el British Film Institute organizó una conferencia titulada “Screening Europe”, donde se debatieron cuestiones relacionadas con el cine europeo, donde no se logró un consenso para identificar unos rasgos comunes y donde Chantal Akerman proclamó lo siguiente: “there is no such thing as an European film”. Para ampliar esta información, se puede consultar el libro de Rosalind Galt (2006). *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press.

que marcan los festivales de cine, en la reordenación política y económica tanto europea como a nivel mundial y en las diferentes propuestas cinematográficas a nivel nacional; una enunciación, esta última, que se presenta “más marcada y urgente en países que se ven a sí mismos como económicamente excluidos o culturalmente independientes de la Europa central y occidental” (Ledo Andi6n et al., 2016: 314).

Entendemos lo nacional, entonces, como la posibilidad de una narraci6n alternativa, dirigida a la naci6n en momentos de crisis y de cambio, la cual se daría “a expensas de reprimir las diferencias internas, las tensiones y contradicciones (de clase, g6nero, raza, religi6n, etc.)” (*ib.*: 314). Este cine se da, actualmente, en un escenario globalizado de flujos constantes de transacciones, ideas, personas e im6genes, cuyo potencial cr6tico se abre a la respuesta de pr6cticas significativas que desafíen las perspectivas y valores dominantes, tanto a nivel nacional como transnacional.

En cuanto al cine europeo, del que se han seÑalado algunos atributos que lo caracterizarían, como el car6cter autoral, la tendencia al realismo, la renovaci6n est6tica, el talante reflexivo o la conciencia hist6rica; resultaría, en cualquier caso, un ente heterog6neo, un conjunto de singularidades tanto nacionales como individuales, en cuyas narrativas se pueden rastrear las tensiones, las transformaciones y los conflictos que han ido marcando el proyecto europeo; el cual, en los últimos tiempos, est6 marcado por la p6rdida de influencia de los estados-naci6n en favor de las finanzas y el mercado, la desigualdad, las migraciones, el dominio del capital y por una sensaci6n generalizada de descontento.

Esta concepci6n del cine europeo como relato que “no teme la hibridaci6n, la apropiaci6n, el mestizaje o el *remake*” se conecta con lo que Pilar Carrera ha denominado el Modo de Representaci6n Europeo (MRE), donde “lo pol6tico, tal como lo entendemos, en su v6nculo con la ret6rica, funciona como una especie de reactivo que hace emerger el c6digo, que lo ‘pone en escena’ sin, por ello, obstaculizar o cuestionar el discurrir del relato”. Este modelo “concibe documental y ficci6n como las dos caras de una misma moneda o como dos extremos del espectro representacional, no como opuestos ni como identidades”, y refiere un cine errante, fronterizo, que explora una geografía marcada por la otredad, tambi6n del relato, y que “representa el discurso como espacio de poder que determina qu6 verdades y qu6 mentiras se ponen en escena y cu6les se dejan fuera de cuadro” (Carrera, 2018: 129-137). Un modo de representaci6n, en suma, habitado por el fantasma y atravesado por cordilleras metatextuales donde el acto cinematogr6fico deviene acto pol6tico, que consideramos acorde con el cine que analizamos.

3.7 COLABORACIÓN, AUTOFINANCIACIÓN Y FONDOS EUROPEOS. UNA NUEVA GENERACIÓN DE CINEASTAS RUMANOS RECALA EN EUROPA

La expresión *Nouvelle Vague* fue acuñada por Françoise Giroud a finales de 1957 con motivo de una encuesta de investigación, lanzada por el semanario *L'Express*, para categorizar a una nueva generación. Este término designó a una generación, nacida antes de la Segunda Guerra Mundial, como un fenómeno sociológico por derecho propio. En el terreno cinematográfico, terminó dando forma a un grupo de cineastas que compartían unas inquietudes comunes y unos planteamientos estéticos similares.

Al hilo de esta consideración, el grupo de cineastas rumanos que componen la primera “oleada” del nuevo cine rumano también pertenecen a una misma generación: Cristi Puiu (1967), Cristian Mungiu (1968), Corneliu Porumboiu (1975), Catalin Mitulescu (1972), Tudor Giurgiu (1972), Constantin Popescu (1973) o Radu Muntean (1971). Una generación que coincide en cierta medida con la “generación del decreto”, esto es, nacidos después del decreto contra el aborto promulgado por Ceausescu en 1966; y la misma generación que tuvo un papel más activo en las transformaciones vividas por el país después de 1989, transformaciones que hay que considerar, en palabras de Doru Pop, “cinema-making included!” (Pop, 2014: 25). Este hecho desborda los datos biográficos para situar a estos jóvenes en un horizonte histórico compartido, justo en un momento en que el país vivía un período de cambios y de turbulencias sociales y políticas.

Además, siguiendo la argumentación planteada por Pop, hay que tener en cuenta que en este grupo de realizadores se da una situación similar a la “politique des copains”, según la cual, no solo compartían unos planteamientos similares, sino que colaboraban también en los proyectos que desarrollaban. Valga recordar, como ejemplo, que Chabrol escribió para Rivette, Rohmer para Godard o Resnais colaboró en la edición de los cortometrajes de Truffaut. De la misma forma, Florin Serban llevó a la pantalla un guión de Catalin Mitulescu, Razvan Radulescu escribió guiones para Puiu y Muntean, Puiu elaboró un guión para Bobby Paunescu, Paunescu fue coproductor de varias películas de Puiu o Tudor Giurgiu produjo las películas de cineastas como Titus Muntean. También Mungiu escribió los guiones de los episodios que conforman *Historias de la edad de oro* (*Amintiri din epoca de aur*, 2009). De ahí que Pop considere que estas circunstancias otorgan coherencia generacional a esta “nueva ola” (*ib.*: 25-26).

En cuanto a la producción, se trata por lo general de proyectos con un bajo presupuesto y financiados, en el caso de los tres realizadores que estudiamos, por sus propias compañías. El caso de Corneliu Porumboiu es especial, dado que su padre es un rico empresario de la ciudad de Vaslui, lo que le permitió fundar en 2004 su propia productora, 42 Km Film, y mantener su autonomía creativa. Sus primeras películas están ambientadas en su ciudad natal, en la que, paradójicamente, no hay ningún cine. Además de su propia producción artística, en 2010 produjo el debut de dos realizadoras rumanas, *Burta balenei* (Ana Lungu, Ana Szel); y en 2016, el film *Dogs (Caini)*, (Bogdan Mirica), con el apoyo de EURIMAGES, que obtuvo el Premio FIPRESCI en la edición de Cannes de ese mismo año.

La primera empresa privada dedicada a la producción cinematográfica tras la caída del régimen comunista fue Filmex, fundada en 1991 por Constantin Popescu, y que comenzó su actividad con la coproducción de *El roble (Balanta)*, (1992) y *Demasiado tarde (Pera târziu)*, (1996), ambas dirigidas por Lucian Pintilie. Filmex ha participado también en la producción de películas de reconocidos directores rumanos, como Nae Caranfil, además de ocuparse de las obras del propio Popescu. Por su parte, Tudor Giurgiu fundó Libra Film en 1994, con una clara vocación internacional. En efecto, Libra Film ha participado en más de una veintena de coproducciones internacionales, tales como *Sangre y polvo (Cendres et sang)*, (Fanny Ardant, 2009), *El viaje del director de Recursos Humanos (Shlichuto Shel Hamemune Al Mashabei Enosh)*, (Eran Riklis, 2010) o *Caníbal* (Manuel Martín Cuenca, 2013); así como las películas del propio Giurgiu, la última de las cuales cuenta con producción española, *Parking* (Tudor Giurgiu, 2019). De otra parte, Cristian Mungiu dio vida a Mobra Films, desde la que ha producido muchas de sus películas, así como las de algunos de sus colegas, como es el caso de *6.9 pe scara Richter* (Nae Caranfil, 2016), una coproducción con Bulgaria financiada por EURIMAGES. Un año después, junto a Hanno Hoffer y Oleg Mutu, Cristi Puiu funda la productora Mandragora, responsable, entre otras, de la producción de *Lazarescu* o de *Aurora, un asesino muy común (Aurora)*, (Cristi Puiu, 2010).

También a nivel institucional se produjeron una serie de cambios que impulsaron la reactivación de una industria que llevaba una década generando muy pocos proyectos, en gran medida dependientes de las coproducciones extranjeras. En el año 2000 la Oficina Nacional de Cine pasó a ser el Centro Nacional de Cinematografía (CNC), dependiente del Ministerio de Cultura, desde el que se concretaron nuevas líneas de financiación; las cuales se ampliaron en 2002 con una ley que extendía el concurso de guiones a los cortometrajes. Las ayudas a la financiación ascendieron al 49% del presupuesto, si bien el criterio seguía favoreciendo a la vieja guardia, como es el caso de Nicolaescu (Nasta, 2013: 149). Estas medidas, que promovieron la reactivación de la industria cinematográfica rumana, se sitúan cronológicamente en el arranque del cine rumano reciente.

Hemos visto el importante cometido que ejercen los festivales de cine a la hora de marcar una agenda que determine las corrientes cinematográficas y los nombres de los que se harán eco los medios y los mercados del cine. También hemos estudiado cómo esos mismos festivales cuentan con departamentos destinados a fomentar los proyectos de jóvenes realizadores y de aquellas cinematografías que cuentan con una industria limitada. Dentro del espectro europeo, estas iniciativas se pueden ver complementadas por los fondos destinados a potenciar el cine europeo, tal como hemos analizado. Veamos ahora algunos ejemplos de cómo estas iniciativas han influido en el florecimiento del cine que estudiamos.

El cortometraje *Cigarettes and Coffee (Un cartus de kent si un paquet de cafea)*, (Cristi Puiu, 2004) fue coproducido por Visual Arts Foundation, que es financiada con aportaciones de empresas privadas, y que proporciona becas para fomentar el trabajo y la

formación de artistas visuales. *Black Sea (Marea Negra, Radu Jude, 2004)* contó para su producción con la ayuda del Berlinale Talent Campus, tras ser seleccionado su guión. El debut de Radu Muntean, *Furia (2001)*, cuenta con la producción de MediaPro Studios y del CNC. El proyecto que Porumboiu desarrolló durante una estancia en la Cannes Cinéfondation en 2005 dio lugar a *12: 08 al este de Bucarest (A fost sau n-a fost, 2006)*. El proyecto colectivo *Lost and Found (C. Mungiu, S. Arsenijevic et al, 2005)* contó con el apoyo de The German Federal Cultural Foundation a través de Icon Film y la participación de Mobra Films; mientras que *4 meses, 3 semanas y 2 días (C. Mungiu, 2006)* se pudo llevar a cabo gracias a la financiación del CNC y la participación del Rotterdam Hubert Bals Fund.

Por lo tanto, y a diferencia del puñado de películas que hemos descrito como representativas de un nuevo cine rumano en sintonía con los “Nuevos cines”, lo que se ha venido en llamar “Nueva ola del cine rumano” ha contado desde el primer momento, además de con un refuerzo de las ayudas estatales, con el apoyo de fondos europeos, tanto públicos como privados, y con el respaldo y el refrendo de los festivales de cine. Las circunstancias que hemos descrito, generacionales, de reacción airada frente a la situación social y política y a contracorriente de las formas de representación anteriores, así como de producción, de colaboración y de compromiso común, sitúan a este movimiento en la estela de los cines nacionales de los años sesenta. A esto se une una formación común en la Universidad Nacional de Teatro y Cine, en el caso de Mungiu, Muntean, Nemescu y Porumboiu, Crisan y Giurgiu, así como un plantel actoral y un equipo técnico compartido. En este sentido, el actor Dragos Bucur vendría a ser el Jean-Pierre Léaud del cine rumano contemporáneo, y el operador de cámara Oleg Mutu es el responsable de la fotografía de películas como *Zapping (C. Mungiu, 2000)*, *Cigarettes and Coffee (C. Puiu, 2004)*, *La muerte del señor Lazarescu (C. Puiu, 2005)* o *4 meses, 3 semanas y 2 días (C. Mungiu, 2007)*, entre otras. De ahí que, en relación con lo apuntado por Burch a propósito de la *Nouvelle Vague*, se puede hablar, tanto de un “fenómeno comercial” como de una “escuela”.

En cuanto a lo que se refiere a su adscripción nacional, si prestamos atención a los cuatro criterios señalados por Higson (1989), advertimos, de acuerdo con lo anterior, coincidencias idiomáticas, de producción, de financiación y de distribución. Asimismo, es reseñable la identificación de un interés común por revisar la situación presente y pasada del país para cuestionar y abrir nuevas vías en la noción de nacionalidad, y confrontarlas al relato dominante, y que mueven a repensar nociones como “realidad”, “identidad” y “memoria”, como sugería Wendy Everett (2005).

Otro de los criterios planteados por Higson contemplaba el enfoque aportado desde la crítica, que, en este caso, ha sido fundamental en la visibilización y consolidación de esta nueva corriente cinematográfica. Desde esta perspectiva, este “nuevo cine nacional” se podría considerar una respuesta a la demanda planteada por el realizador Nicolaescu a Ceausescu en los años sesenta, desde un planteamiento ideológico opuesto, quien, recordemos, reclamaba la necesidad de dar forma a un cine nacional.

Un breve repaso a la prensa especializada nos ayudará a comprender el modo en que fue tomando forma la etiqueta “nueva ola del cine rumano”. El número de enero de 2007 de la revista francesa *Positif* se abría con un especial dedicado al “cine rumano”, cuando faltaban unos meses para la presentación de *4 meses, 3 semanas y 2 días* en Cannes. Un primer artículo revisa la obra de Porumboiu, a propósito del estreno de *12:08 al este de Bucarest*, al que le sigue una entrevista con el realizador. En ninguno de los dos artículos se habla de “nueva ola rumana”; sí se habla, en cambio, de la participación decisiva del Festival de

Cannes, donde el realizador había disfrutado de una estancia en la Cinéfondation, y que considera esencial en su manera de concebir el cine: “Ça m’a aussi permis de découvrir comment fonctionne le milieu de la production cinématographique: le CNC, les maisons de production... Comprendre le fonctionnement de ce monde a été déterminant (Martinez, 2007b: 11). Este especial, que también incluye dos artículos dedicados al mediotraje *Tertium non datur* (Lucian Pintilie, 2006), se cierra con una mesa redonda en la que participan Radu Mihaileanu, Radu Muntean y Corneliu Porumboiu; es Mihaileanu, quien ha desarrollado gran parte de su obra en el país galo, quien abre el debate con una afirmación que sienta las bases de lo que será la reacción de la crítica tras el seísmo generado por *4 meses, 3 semanas y 2 días* (C. Mungiu, 2007):

Il y a, je pense, une vraie nouvelle vague roumaine, qui n’est quère comparable à la Nouvelle Vague française car elle existe pour d’autres raisons, mais une *nouvelle vague* quand même, représentée par des films qui sont incroyables, qui se vendent, qui raflent des prix à l’étranger et sont encensés par la critique (Martinez, 2007b: 16).

Mihaileanu nombra a Puiu, Mitulescu, Porumboiu, Muntean, Mungiu y Calin Netzer como integrantes de un movimiento que parte de unos condicionantes sociales e históricos diferentes a la nueva ola francesa, pero comunes, así como del apoyo recibido por crítica y festivales. También Porumboiu da razones para afirmar dicha cohesión: “nous essayons tous de faire un cinéma social. Nous partons tous d’un même point, comme la révolution, la chute de Ceausescu, après quoi chacun cherche sa propre voie. En même temps, le mouvement a quelque chose de collectif. On se connaît, on se parle” (Martinez, 2007b: 17).

Es en enero de 2008 cuando A. O. Scott, crítico de cine del *New York Times*, da carta de validez a esta “nueva ola” en el artículo “New Wave on the Black Sea”. También ese mes la revista *Cahiers de Cinéma España* se abre con una portada dedicada a *4 meses* y plantea la existencia de un “nuevo cine rumano”. En marzo, el periódico *The Guardian* publica el artículo “Romania’s new wave is riding high” (Bergan, 2008), lo mismo ocurre en el *Washington Post* de la mano de Philip Kennicott. Otras muchas publicaciones siguieron el mismo patrón. Además, la reflexión se trasladó a Rumanía, sobre todo de la mano del crítico Alex Leo Serban, quien analizó las influencias teóricas que este nuevo cine mantenía con el neorrealismo, la *Nouvelle Vague* o los cines del Este europeo en el libro *4 Decades, 3 Years and 2 Months with the Romanian Cinema* (Pop, 2014: 19).

El interés por este cine ha ido creciendo en los medios, en los estudios académicos, en las filmotecas y en los festivales, donde ha continuado cosechando premios. Mientras tanto, parte del debate se centraba en la distinción conceptual entre “Nueva ola del cine rumano” (la opción elegida por Doru Pop para su libro) y “Nuevo cine rumano”. La monografía de Dominique Nasta opta por una opción más neutra, “Cine rumano contemporáneo”, dado que estudia el cine rumano de varias generaciones de realizadores; mientras que, cuando habla del cine de Puiu, Mungiu, Porumboiu o Muntean, recurre al término “nueva ola”. Lo mismo ocurre con otras investigadoras, como Ruxandra Cesereanu, que utilizan el término “Cine rumano contemporáneo” porque analizan conjuntamente el cine de Pintilie, Daneliuc y Puiu, lo que comprende un arco temporal de más de medio siglo. La más reciente publicación de la Universidad de Edimburgo aborda el tema bajo el título *The New Romanian Cinema* (Stojanova, 2019), dado que incluye el cine más reciente de Pintilie y Caranfil, pertenecientes a generaciones anteriores. Las implicaciones de utilizar

un término u otro tienen que ver con las relaciones que se establezcan con la nueva ola francesa, con los nuevos cines de los años sesenta y con el valor que se le otorgue a la aportación rumana a dichos cines. En este apartado, hay que tener en cuenta sobre todo que hablar de “cine rumano contemporáneo” excluye la posibilidad de pensar la existencia de una corriente distintiva dentro de un abanico tan amplio. Por otro lado, hemos demostrado que la aportación rumana a los nuevos cines de los años sesenta, por escasa que sea, merece ser tenida en cuenta. Por su parte, el investigador Doru Pop propone el término “New New Wave”, para distinguirlo de la “Old New Wave” (Pop, 2014. 23), aunque, a continuación, lo desecha.

Por nuestra parte, dudamos de la funcionalidad de un término como “nueva nueva ola”, y nos inclinamos, en razón de lo expuesto, por el término “Nueva ola del cine rumano”, admitiendo que, a estas alturas, hablar de “nuevo cine rumano” implica un término sinónimo. Razonemos, a continuación, esta elección conceptual, tomando como referencia los criterios propuestos por Higson que hemos expuesto en este mismo apartado.

La reacción de la crítica demuestra que el fenómeno tomó cuerpo en los festivales de cine europeos, sobre todo en Cannes y Berlín, donde desde 2001 a 2008 se fue dando valor a esta cinematografía, que había sido impulsada, a su vez, por cambios administrativos en su país, por unas favorables condiciones de producción, por el respaldo de la crítica y por el ánimo común de unos cineastas que compartían similares vivencias e inquietudes. Este cine emerge, además, en un entorno europeo convulso, marcado por los ensayos de un nuevo orden mundial, la desigualdad, las migraciones, el desánimo ciudadano y la virtualización del entorno social.

A estos efectos, la repercusión lograda por este cine, aunque escasa dentro de Rumanía, lo distingue del “viejo nuevo cine rumano”, y lo sitúa en un plano similar al de las “nuevas olas” que arriban a las costas de Cannes cada vez que se descubre una nueva cinematografía; con lo que el “nuevo cine rumano” referiría las producciones que se dieron en la década de los 60 en sintonía con los llamados “Nuevos cines”. Por lo tanto, esta “nueva ola del cine rumano” inunda las pantallas europeas, y mundiales, con el nuevo siglo y con la potencia liberadora de aquellas personas que han atravesado un periodo de oscuridad y confían al poder de la memoria, las imágenes y las narraciones la posibilidad de un cambio social, de nuevas formas de pensar(se).

Siguiendo con los criterios propuestos por Higson, faltaría atender los aspectos relacionados la influencia cultural, en relación a otros modelos, y la aproximación textual al mismo: estilo, temas, carácter nacional, conciencia del espectador. También consideramos necesario estudiar este cine en referencia a la noción de cine europeo que hemos desarrollado. Aquí es donde cobra especial relevancia el análisis textual que aplicaremos a en los Capítulos 4, 5 y 6 de la tesis doctoral.

4. CRISTI PUIU

**CONCIENCIA, POÉTICA DE LO
IRRELEVANTE Y CUENTOS
MORALES**

En estos próximos tres capítulos (Capítulo 4, 5 y 6), vamos a desarrollar un análisis de la producción de los tres realizadores más relevantes del corpus fílmico que estudiamos, Cristi Puiu, Cristian Mungiu y Corneliu Porumboiu, centrándonos en las obras que estrenaron en el período histórico que hemos proyectado. Comenzaremos cada capítulo con una reseña personal de cada uno de los cineastas, incidiendo en su formación académica y en su perfil profesional. Estas cuestiones preliminares nos ayudarán a reflexionar acerca de los criterios que valoramos (Higson, 1989. Véase Capítulo 3) en relación a la pertinencia de aplicar el término “cine nacional” a esta “nueva ola”. A continuación, desarrollaremos el análisis fílmico de las obras seleccionadas, atendiendo a los conceptos que conforman el marco teórico que articula este proyecto de investigación (Capítulo 2). Con el fin de atender a la hipótesis de partida, en la que asumíamos la existencia de unos rasgos comunes dentro de las producciones que se agrupan bajo la etiqueta de “Nueva ola del cine rumano”, asumiendo las idiosincrasias de las producciones cinematográficas de cada realizador e insertándolas en las condiciones político-sociales vividas en las últimas décadas de la historia de Rumanía, ampliaremos el análisis a las obras de otros realizadores insertos en este mismo movimientos cinematográfico, como Marian Crisan, Cristian Nemescu, Tudor Giurgiu, Catalin Mitulescu y Radu Muntean.

La primera película que capta la atención internacional y que otorga carta de legitimidad a esta etiqueta cinematográfica es *La muerte del Sr. Lazarescu*, todo y que *Bienes y dinero* (2001) es considerado el primer “building block” de la nueva ola del cine rumano (Pop, 2014: 3). Cuando en enero de 2008 el crítico de cine de *The New York Times* titula su artículo “In film, the Romanian new wave has arrived” (Scott, 2008a), la segunda película de Puiu encabezaba el repaso de esta nueva ola. Dos meses más tarde, el crítico de cine del periódico *The Guardian*, Ronald Bergan, publicaba la crónica de unas jornadas celebradas en Bucarest a las que había sido invitado bajo el título “Romanian Films Today”, en la que comenzaba con la siguiente aseveración: “The Death of Mr. Lazarescu launched the ‘Romanian new wave’” (2008). A continuación, recuerda que no fue hasta después de que llegaran los premios y las críticas entusiastas de críticos como Jay Weissberg, de *Variety*, que los críticos más “lentos” comenzaron a ensalzar sus cualidades. De nuevo, como ya ocurriera con los nuevos cines de los años cincuenta y sesenta, van a ser los festivales de

cine internacionales, sobre todo el Festival de Cannes, los encargados de visibilizar y certificar las nuevas expresiones cinematográficas; más si proceden de países con escasa o nula distribución cinematográfica a nivel internacional, tal como hemos analizado en el apartado 3.2. Si *Bienes y dinero* fue un “presagio” de lo que estaba ocurriendo en el cine rumano, que ganó varios premios y fue seleccionada para la Quincena de realizadores de Cannes (Nasta, 2013: 157), *Lazarescu* no solamente se alzó con casi cincuenta premios en festivales de todo el mundo, sino que fue la primera película rumana en lograr una distribución internacional a una “relatively large scale” (*ib.*: 162-163). De acuerdo con la lista de las mejores películas rumanas de la historia preparada por más de cuarenta críticos y periodistas, la película de Puiu ocupa el tercer lugar. El resultado, publicado por *HBO-Revista de Film* (Mérida Donoso, 2014: 11), presenta la siguiente clasificación:

1. *La reconstrucción (Reconstituirea)*, Lucian Pintilie, 1968)
2. *El bosque de los ahorcados (Padurea Sapanzurator)*, Liviu Ciulei, 1965)
3. *La muerte del Sr. Lazarescu (Mortaea Domnului Lazarescu)*, Crisit Puiu, 2005)
4. *4 meses, 3 semanas y 2 días (4 luni, 3 saptamani, 2 zile)*, Cristian Mungiu, 2007)
5. *Secuencias (Secvente)*, Alexandru Tatos, 1982)
6. *Boda de piedra (Nunta de piatra)*, Mircea Veroiu, Dan Pita, 1973)
7. *El molino de la fortuna (La moara cu noroc)*, Victor Iliu, 1956)
8. *12:08 al este de Bucarest (A fost sau n-a fost)*, Corneliu Porumboiu, 2006)
9. *Prueba de micrófono (Proba de microfon)*, Mircea Daneliuc, 1979)
10. *Crucero (Croaziera)*, Mircea Daneliuc, 1981)

Cristi Puiu (1967) inició los estudios de pintura en la Escuela Superior de Artes Visuales de Ginebra, aunque pronto decidió pasarse a los estudios cinematográficos en la misma escuela, donde se graduó en 1996. De vuelta a Rumanía, trabajó como asistente para Pintilie, para quien escribió el guión de *Niki y Flo (Niki Ardelean, colonel in reserva)*, Lucian Pintilie, 2003), en colaboración con el escritor Razvan Radulescu. El apoyo personal y profesional de Pintilie va a ser fundamental en los primeros trabajos de Puiu (Nasta, 2013: 155). Asimismo, Puiu va a contar con la participación de Radulescu en la escritura de sus dos primeras películas. Este escritor, que pertenece a la misma generación que los realizadores de la nueva ola, se ha ganado un lugar preponderante en la misma. Su primera novela, *The Life and Deeds of Elijah Cazane* (1997), ganó el Premio de los escritores rumanos a la primera novela. Desde ese momento, su colaboración en el cine ha sido constante. Además de elaborar guiones para Pintilie y Puiu, ha trabajado con Radu Muntean o Constantin Popescu, y participó como asesor de guión en *4 meses, 3 semanas y 2 días*, de Mungiu. En 2009 se pasó a la dirección, en colaboración con la realizadora Melissa de Raaf, en la película *Ante todo Felicia (Felicia, inainte de toate)*.

El guión de *Lazarescu* estaba listo poco después de presentar *Bienes y dinero*, pero fue rechazado por el Centro Nacional de Cinematografía. No fue hasta después del Oso de Oro al mejor cortometraje en el Festival de Berlín para *Cigarettes and Coffee* (2004), y de que Puiu enviara una carta de protesta al Ministerio de Cultura, que se consiguiera la financiación necesaria para emprender el proyecto (*ib.*: 157). Esta circunstancia otorga una especial relevancia a este cortometraje, que concentra alguna de las claves argumentales y estilísticas del cine que estudiamos. No en vano, el crítico de cine Alex Leo Serban acuñó la categoría ACP (After Cristi Puiu) para referirse a las producciones posteriores a *Lazarescu* (*ib.*: 162-163). Como apunta Nasta en otro texto, los más reputados críticos y teóricos rumanos consideran que “the trendsetting origins of the New Romanian Cinema pioneering aesthetic revolution are to be found” en las dos primeras películas de Puiu (2019: 24).

4.1 CONCIENCIA Y REPRESENTACIÓN. CARTA ABIERTA A UN CINE FUTURO

Cigarettes and Coffee (Un cartus de Kent si un packet de cafea, Cristi Puiu, 2004) concentra en poco más de diez minutos, y en el espacio de una mesa de comedor, la grieta que separa dos mundos opuestos, dos mentalidades, que confluyen en una Rumanía que se mira ya en el espejo de Europa: la comunista y la postcomunista.

Desde el interior de un restaurante y en plano fijo vemos a un señor mayor que, tras cerciorarse de que es el lugar que busca, entra y se sienta junto a un joven con aspecto de hombre de negocios que está terminando de comer. Este plano inicial, tomado desde el interior del restaurante, presenta la entrada del hombre mediante una composición que resalta el gran portal acristalado y enmarcado por unas cortinas (fotograma 1). Ya en la mesa, el recién llegado se apresta a disculparse por la tardanza, que achaca a los problemas de tráfico. Su perorata es interrumpida por el joven con el que ha quedado, quien le incita a que vaya al grano, ya que tiene asuntos urgentes que atender. El señor le explica que ha sido despedido de la cooperativa estatal en la cual había trabajado de chófer durante tres décadas, cuando solamente le quedan dos años para jubilarse, porque va a ser adquirida por una compañía extranjera. Sus circunloquios y su acusada afectación, propios de otra época, no logran quitar el apetito del joven, quien le interrumpe constantemente para que sea claro y conciso. Finalmente, el joven le informa de que tiene para él un trabajo de vigilante nocturno en una cochera de tranvías. A lo cual, el otro argumenta que no es capaz de hacer otro trabajo que el de chófer, y que con el nuevo sueldo no alcanzará a cubrir los gastos y le impedirá ocuparse de su mujer, que padece hemiplejía.

Es entonces cuando advertimos que se trata de un padre y un hijo. La alternancia del plano-contraplano, que subrayaba cuán distanciadas estaban las argumentaciones de uno y de otro, da paso a un plano de conjunto en el que cada uno ocupa un lado de la mesa frente a una ventana en la que se puede leer el nombre del restaurante: Graceland. De lo cual derivan dos generaciones contrapuestas, por tanto, con lenguajes diferentes, envueltas en una situación absurda y en un espacio occidentalizado. Observamos cómo el lenguaje práctico, resolutivo y técnico del hijo no conecta con las preocupaciones de una generación que va quedando relegada de las dinámicas de consumo. Aunque hay una

cuestión de fondo que une los dos mundos: el nuevo puesto de trabajo requiere de un soborno previo: un cartón de Kent y un paquete de café (y que se corresponde con el título original del filme). Sin embargo, el padre se ha equivocado con el café y lo ha comprado instantáneo, cuando debía de ser un paquete de café Lavazza. Así se lo hace ver el hijo: “¿Cómo te imaginas que podía presentarme ante ese director con un café instantáneo?”. A lo que el padre responde: “Pero, me pregunto, si has de sobornar tanto para un puesto de guarda nocturno, ¿cuánto deberías de pagar por un puesto de conductor de tranvía? (...) Al fin y al cabo, nada ha cambiado. Todo se resuelve como antes... con café, con cigarrillos...”. Este momento de revelación es marcado también con un nuevo plano de conjunto que los encuadra sobre el fondo del ventanal acristalado y las cortinas recogidas a los lados (fotograma 2).



FOTOGRAMAS 1 Y 2

Advertimos que tanto la planificación como la puesta en escena se aprestan a sugerir dos espacios convenientemente señalados por el encuadre y separados por una combinación de elementos que sugieren el umbral de la representación: un ventanal rectangular y unas cortinas recogidas en los extremos. Descubrimos, por tanto, dos niveles de representación dentro de la diégesis: el que se sitúa en el exterior del restaurante y el espacio interior, donde se encuentra la cámara desde un primer momento. El exterior, representado por el padre, se adivina un espacio caótico, intempestivo (el paraguas que porta en la mano así lo sugiere) y en el que resulta difícil orientarse (el hombre pasa de largo antes de percibirse de que ha llegado al lugar). Llega tarde y lo achaca a un problema del tráfico. El interior, en cambio, es un espacio ordenado, donde los actantes tienen un papel claramente definido y con unas pautas de actuación que se suceden siguiendo un orden. Estas dos dimensiones se dan también en el plano sonoro desde el comienzo del genérico. Mientras se suceden los créditos iniciales en riguroso blanco sobre negro, se escuchan de fondo los sonidos del tráfico. Por contraste, cuando, después de un fotograma negro, se dé entrada al plano de apertura, el plano sonoro cambia para reproducir los sonidos del restaurante.

El interior es el espacio del hijo, un restaurante caro, refinado, que responde al sueño de una Rumanía que se mira en Occidente, esa tierra de gracia y armonía que anuncia el nombre del local. Por su parte, el hombre de más edad no acaba de encajar en esta situación y duda si pedir algo o no. Entonces, el camarero le ofrece la carta de cervezas: “Tenemos Bergembier, Hopfen, Ursus, Tuborg, Stela, Amstel, Budweise, Corona. Una Corona

cuesta 110.000”. El padre se decide por un vaso de agua, a lo que el camarero inquiriere: “Perla, Dorna, Borsec, Harghita, Poiana Negri, Izvorul, Vittel, Perrier”. Es el hijo quien responde: “Tráigale una Dorna”. De nuevo, en este punto, la planificación abandona el plano-contraplano para ofrecer un plano de conjunto idéntico al anterior. Esta decisión de reservar este plano para subrayar los momentos en que se vuelve evidente la brecha generacional que separa a los personajes, las dos formas contrapuestas de asumir una misma realidad, supone una marca de enunciación, la cual, apoyándose en la idea de pantalla sugerida por los elementos de la puesta en escena, alude a la idea de dispositivo. Esto nos lleva a reflexionar acerca de la posición que ocupa el meganarrador, el ente enunciativo encargado del discurso global del filme (Gaudreault y Jost, 1995: 57), quien no abandona el punto de vista desde el interior del restaurante, desde el que se abisma hacia el exterior. Deducimos, entonces, que se proyecta una mirada desde el presente hacia el pasado. En otras palabras, es cierta idea del presente del país la que es puesta en duda por la presencia inquietante de las huellas del régimen anterior (como ocurre con la corrupción), y ahí están las representaciones para cuestionar los discursos preponderantes, para señalar la realidad compleja e injusta que se sitúa al otro lado del aparente orden nuevo que se pretende naturalizar, para abrir interrogantes que impulsen a pensarla.

El papel que los modos de representación cinematográficos tienen en la tarea de observar la realidad social y política en la que se enmarcan, de articular nuevos modos que respondan a demandas nuevas, de abrir la posibilidad a otra realidad, se termina de anudar en la rúbrica que cierra el filme. Desde la posición de plano de conjunto ya comentada, los comensales se levantan para marcharse, pero la cámara no reencuadra para mostrar sus rostros, que quedan por encima del ángulo superior del encuadre. Es cuando abandonan el campo visual que la cámara reencuadra, paneando hacia arriba hasta encajar perfectamente con el ventanal (fotograma 3). Esta composición en abismo desvela el dispositivo, la naturaleza artificial de la imagen, “confiesa y señala el poder del artista sobre la imagen” (Comolli, 2010: 145). Desde este punto, la pantalla, aquella ya sugerida por la



FOTOGRAMA 3

puesta en escena, está ocupada por esa realidad a descifrar; mientras que en primer plano queda anotada la invitación para que esta posición sea ocupada por otras representaciones. Diríamos que constituye una ventana que, en lugar de abrirse al mundo de manera transparente, “se abre a un devenir, un ‘por construir’” (*ib.*: 29).

En este plano final toma protagonismo el nombre del local que, impreso en el cristal (de tal manera que se lee del revés), advierte del carácter que imprime la enunciación al relato. Así, el tono irónico que caracteriza esta película conlleva un desplazamiento, una apertura de sentido, que hace emerger lo inesperado, que denuncia los convencionalismos. En el diálogo que mantienen padre e hijo se pone de manifiesto una dislocación entre las palabras empleadas por los contertulios y la realidad que refieren. Esta situación pone en evidencia tanto una crisis de valores como el debilitamiento de los vínculos que unían a las personas. La humillación sufrida por el padre supone la denuncia de la sociedad de la rentabilidad y el consumismo, que aísla a los elementos menos productivos, y en la que pervive la corrupción de tiempos pasados. De igual manera, ese ventanal cumple la función de espejo, de una visión enmarcada, a través del cual el espectador puede confrontarse con sí mismo y con el ver de otro. El pasado y el presente de Rumanía, el cambio generacional, la corrupción sistémica, el humor absurdo y la pervivencia de valores y dinámicas atribuibles a la herencia totalitaria, que caracterizan este cortometraje, formarán parte de *Lazarescu*, y ya se encontraban de manera embrionaria en *Bienes y dinero*.

4.2 RUMANÍA DESDE EL ASIENTO TRASERO DE UNA FURGONETA

El argumento de *Bienes y dinero* (2001) es bien sencillo. Ovidiu es un joven emprendedor que acepta el encargo del Sr. Marcel, un reconocido hombre de negocios, de llevar un paquete de medicamentos de Constanza a Bucarest. Se trata de un trabajo fácil y muy bien pagado que debe servir para que Ovidiu se monte su propio negocio. Ahora ayuda a sus padres en la tienda que han improvisado en un ala del hogar familiar. Contraviniendo las órdenes recibidas, el protagonista cuenta con Vali, su mejor amigo para que le acompañe, quien se presenta con Bety, su última conquista. Los tres van a emprender el viaje a la capital, dando forma a una *road movie* naturalista a través de la cual se va a perfilar un fresco de la Rumanía poscomunista en los albores del nuevo siglo.

La película se abre con un plano que nos informa acerca de la perspectiva adoptada por el meganarrador (fotograma 4).



FOTOGRAMA 4

Se trata de la parte exterior de la casa del protagonista, ahí donde se sitúa el pequeño negocio que regenta la familia, y que da a un parque. Funcionalmente se corresponde con un plano de situación, que nos ubica en el lugar a partir del cual se van a desarrollar los acontecimientos. Desde un punto de vista plástico, el resultado es más bien *feista*: no se busca realzar la cualidad compositiva o simbólica de la imagen; por el contrario, se trata de una imagen descentrada que destaca la precariedad del entorno al tiempo que se inscribe en un punto de vista que parece improvisado, desde el cual se justifica una presencia verosímil de objetos y personajes. Esta elección estética, próxima al estilo documental, se intensifica con el uso de la cámara al hombro, que otorga inestabilidad e inmediatez a las imágenes. En el documental *La nouvelle vague du cinema roumain* (M. Dolcov, V. Guyottot, 2008), Puiu expone que tenía clara esta opción estilística desde que volvió a Rumanía tras terminar sus estudios en Suiza: “[...] ya sea Cassavetes, Wiseman, Depardon, Godard, Bresson, Ozu, etcétera, etcétera. Yo me dije, yo quiero hacer cine directo, yo quiero hacer ficción directa”. Esta opción incluye también la elección de una porción de realidad nada complaciente con la situación de un país que se preparaba para su ingreso en la Unión Europea. Este realismo “sucio”, que conecta con la tradición neorrealista y con los nuevos cines, provoca reacciones contrarias que lo tildan de cine “miserabilista” (Pop, 2014: 8). También los movimientos precedentes recibieron críticas similares por centrarse en los aspectos más marginales y crudos de la realidad social. De esta forma era tildado el “Nuevo cine español” por Carlos Durán, representante de la “Escuela de Barcelona”: “En el cine de Madrid aparecen mujeres muy feas que dan la impresión de oler mal y que después de la más insignificante escena enamorada caen invariablemente preñadas y conocen grandes tragedias” (Aubert, 2016: 66). En el caso que nos ocupa, se nos presenta una realidad esquinada, marginal y precaria que, a pesar de situarse en la Rumanía del siglo XXI, recuerda a épocas pasadas. Como sugiere Porumboiu en el mismo documental, “esta es la Rumanía de hoy, estamos en una eterna transición. Estamos en alguna parte entre el comunismo y el capitalismo”¹⁸. Hacemos hincapié en este plano por tratarse de la imagen que inaugura el relevo del cine rumano.

Cuando el Sr. Marcel entra a buscar a Ovidiu, este todavía está durmiendo, cuando debería estar preparado para partir de acuerdo con lo acordado. Marcel lo despierta, se sienta en la cama a su lado y le señala el reloj. “¿Qué crees que estás haciendo?”, le pregunta mientras apoya su mano derecha sobre la rodilla de un Ovidiu medio dormido (fotograma 5). Por corte se pasa a los títulos de crédito, con lo que este primer tramo funciona como un prólogo en el que la vieja guardia, que controla negocios turbios y cuenta con el respeto social, da consejos a una juventud ociosa, despreocupada y ávida de alcanzar rápidamente la riqueza de los países vecinos. Baste apreciar que la habitación de Ovidiu está presidida por un gran póster de Iron Maiden y otro de Pink Floyd, y sobre la mesa hay un atlas abierto en el que se distingue el mapa de Europa. A continuación, Marcel le repite los pasos a seguir y las condiciones del encargo. Incluso se interesa por la regularidad con que hace sus necesidades el protagonista: “No se puede confiar en un tipo que caga a la noche. Conozco a varios y son todos unos tramposos”. La ligereza con que Ovidio se prepara para ganar un dinero fácil contrasta con el control que impone el empresario.

Ya de camino a Bucarest, la cámara se instala en el asiento trasero, junto a Bety. Desde ahí bascula entre los dos amigos y atiende a sus conversaciones, que son punteadas de vez en cuando por las reacciones y las miradas de la joven. Ovidiu fabula con regentar su propio negocio y tener empleados, discuten sobre música o hacen comentarios sobre los lu-

18. Traducción propia del francés.

gares por los que pasan. Entretanto, la cámara se mueve de uno a otro sin abandonar nunca el coche, con lo que inferimos la situación del país a partir de los diálogos aparentemente banales de los jóvenes y los detalles que vamos apreciando a través de los cristales del vehículo (fotograma 6): edificios históricos que van a ser derruidos para construir apartamentos, la constante presencia de los Lada, el mal estado de la autopista que espera eternamente una ampliación, los carros tirados por caballos en las zonas rurales, los métodos corruptos de la policía, los niños que se buscan la vida en la calle, la violencia soterrada que puede estallar en cualquier momento y, finalmente, la agitación y el caos de la gran ciudad. El episodio más significativo se produce cuando un Jeep rojo que les estaba siguiendo les obliga a parar y sus ocupantes les agreden físicamente. Finalmente, consiguen huir y despistarles.



FOTOGRAMAS 5, 6 Y 7

Como se corresponde con toda narración de viajes, el trayecto va a suponer un cambio de perspectiva también interior. De vuelta a Constanza, los protagonistas se encuentran con un accidente. Solamente Ovidiu decide bajar del vehículo y acercarse a ver lo ocurrido. Justo al final del camino rural que habían tomado para tratar de esquivar a sus perseguidores, se encuentra el Jeep rojo rodeado por una cinta policial. Ovidiu se acerca y ve la trágica escena: los dos hombres que ocupaban los asientos delanteros y la mujer que viajaba detrás han sido asesinados (fotograma 7). De vuelta al vehículo, Ovidiu es filmado en primer plano. La cámara se acerca lentamente a su rostro mientras el protagonista mira consternado a un punto indefinido. Bety y Vali duermen en el asiento trasero ignorantes de lo ocurrido, mientras que Ovidiu toma conciencia poco a poco de las implicaciones que comportan sus actos. Este instante de revelación supone el único momento en que desde la enunciación se proyecta una identificación con el protagonista, que se recurre al primer plano para acceder al mundo interior de uno de los personajes.

En líneas generales, el estilo de esta película se caracteriza por la institución de una figura enunciativa que no exhibe una naturaleza demiúrgica, un control absoluto sobre el

relato. Por el contrario, se potencian aquellos rasgos que se identifican con una mirada observacional, con un narrador que no dispone de más información que la que ostentan los personajes. Recordemos que

“[...] el cine se sitúa, al mismo tiempo, muy lejos de la literatura (que en palabras de Barthes, en relación a los objetos mismos, es fundamentalmente, constitutivamente, irrealista) y muy cerca de la misma, en tanto en cuanto comparte con ella toda una serie de procedimientos y técnicas que llamaremos *narrativos* y que son susceptibles de ofrecer un mayor o menor *efecto de realidad*” (Zunzunegui, 2005: 49, cursiva en el original).

De acuerdo con este planteamiento, un cine narrativo de carácter realista como el que nos ocupa aspira a imprimir un *efecto de realidad* en el texto cinematográfico capaz de lograr que el espectador identifique en sus imágenes el reconocimiento de una realidad y un tiempo concretos, que “ofrezca una representación reveladora de la realidad”; es decir, “[d]esde este punto de vista el ‘realismo’ aparece como una mera cuestión de eficacia histórica y queda de una vez por todas desvinculado de cualquier dimensión fotográfica o naturalista” (Zunzunegui, 2005: 50). En esta operación de revelación participa de manera activa la experiencia del espectador.

Para lograr esta *eficacia histórica* señalada por Zunzunegui, esa impresión de estar asistiendo a un fragmento extraído de la realidad, se recurre a procedimientos como la cámara al hombro que se mueve *con* los personajes, y transmite la tensión que se desprende de sus actos. Además, no se dan planos/contraplanos en las conversaciones, tampoco planos de carácter analítico que no son accesibles para los personajes de la diégesis, lo cual implicaría una estrategia enunciativa encaminada a dirigir la mirada extradiegética; se excluyen, asimismo, las motivaciones de carácter psicológico y la proyección de la mirada de los personajes como forma de evitar establecer un juicio sobre las acciones de los mismos. Tampoco se juzga ni se ofrecen soluciones complacientes, sino que el desplazamiento físico de la cámara lleva a seguir y compartir los hechos *con* los personajes. Sus movimientos, que incluyen barridos, *travellings* y panorámicas, están siempre justificados por los diálogos, las miradas o los movimientos de los personajes. Este efecto de transparencia no supone la *invisibilización* de la enunciación merced al uso del *raccord*, como en el Modelo de Representación Institucional; por el contrario, el temblor constante y la dilatación de los tiempos de una cámara que no recurre al montaje analítico del espacio y del tiempo vuelve evidente su presencia, en la que late la figura de un observador que asiste de manera aparentemente objetiva y accidental a los acontecimientos. Este recurso va dirigido a simular un mayor efecto de realidad.

Sin embargo, hay un elemento dramático que escapa a este esquema, y que consideramos en relación a la dimensión moral que apuntábamos. Si bien en la mayor parte del metraje disponemos de la misma información que Ovidiu, a quien acompañamos a lo largo de una jornada, al comienzo se nos proporciona una información adicional a través de la figura del empresario. En un momento en que el protagonista sale de la habitación para buscar un folio en el que apuntar los pormenores del encargo, el Sr. Marcel hace una llamada telefónica para advertir de la presencia de un vehículo que ha estacionado frente a la casa. Mira por la ventana y esta vez sí se nos ofrece un contraplano de su mirada, donde vemos al Jeep rojo con los tres ocupantes. Aun sin disponer apenas de información de sus intenciones o de la relación que guardan sus ocupantes con el Sr. Marcel, este fragmento sirve para instalar en el espectador una preocupación, una señal de alarma (en

sintonía con el color del vehículo). En consecuencia, esta operación narrativa implica la gestación de unas expectativas dramáticas dirigidas al espectador que van a contrastar con el ánimo distendido con que los tres jóvenes emprenden el viaje, y que se conecta con los mecanismos de un cine convencional. Teniendo en cuenta esta premisa inicial y tomando en consideración la revelación final que vive el personaje principal, *Bienes y dinero* adquiere tintes de cuento moral; y ello a pesar del final abierto que esquivo cualquier abrochamiento de sentido. La lectura podría ser la siguiente: la ambición de ganar dinero fácil y rápido recurriendo a los vicios del pasado puede acarrear trágicas consecuencias. Esta idea de cuento moral terminará de completarse cuando pasemos al análisis de *La muerte del señor Lazarescu*.

Los créditos finales terminan con una dedicatoria: “Mi agradecimiento al señor Lucian Pintilie, padre adoptivo de esta película, sin el cual el proyecto hubiera sido imposible”¹⁹.

19. La traducción del rumano es nuestra.

4.3 ANÁLISIS DE *LA MUERTE DEL SR. LAZARESCU* (2005)

4.3.1 Estructura de la película

El argumento de *La muerte del Sr. Lazarescu* se puede resumir como sigue. Dante Remus Lazarescu es un anciano de más de sesenta años que vive solo en un precario apartamento acompañado de tres gatos. Es viudo y su única hija vive en Canadá, con la que habla por teléfono de manera esporádica. También tiene una hermana que le ayuda económicamente. Su vida social se reduce al contacto casual con sus vecinos, que no le ven con muy buenos ojos debido a su alcoholismo y al olor que desprenden sus mascotas. Una noche, después de dos días de jaqueca y vómitos, decide pedir ayuda a sus vecinos y al servicio de ambulancias. Su traslado al hospital se va a complicar debido a que un aparatoso accidente de tráfico ha repartido gran cantidad de heridos en los diferentes hospitales de la ciudad. La enfermera de emergencias que lo atiende desde un primer momento será quien lo acompañe en un penoso periplo de hospital en hospital.

La estructura narrativa de la película no sigue un esquema tradicional de planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace. Sí hay un primer bloque que sirve de presentación del personaje principal, en el que se va agravando su estado de salud, y que abarcaría hasta la llegada de la enfermera y su traslado en ambulancia al hospital. A partir de ahí se suceden las visitas a distintos centros hospitalarios y sus respectivos equipos médicos. En el segundo centro, el Hospital Universitario, le diagnostican un neoplasma, un hematoma subdural en el cerebro, que requiere inmediata intervención quirúrgica. Además, tiene el hígado muy inflamado. El médico que lo atiende determina que el paciente se está muriendo. De ahí es enviado a la planta de neurocirugía del Hospital Floreasca, donde se niegan a practicar la intervención debido a que el paciente es incapaz de firmar la renuncia de responsabilidad. Finalmente, llegan al último hospital, donde, con Lazarescu ya inconsciente, se disponen a operarle. La película concluye con el protagonista tumbado sobre una camilla y cubierto por una sábana, momentos antes de entrar en quirófano,

mientras es observado por una enfermera. Se aprecia que Lazarescu mueve la cabeza, por lo que el final queda abierto, sin conclusión narrativa, mientras que el inevitable cierre es previamente anunciado por el título. En su repaso del neorrealismo, Bordwell y Thompson aprecian en los desenlaces no conclusivos de películas como *Ladrón de bicicletas* un rasgo que caracteriza la ambigüedad de este tipo de narración, “que rehúsa proporcionar un conocimiento omnisciente de los hechos, como si se reconociera que la totalidad de la realidad es simplemente impenetrable” (1995: 479).

De acuerdo con el esquema introductorio que hemos descrito, se observa que no encaja con el Modelo de Representación Institucional. El primer bloque, que se desarrolla íntegramente en el domicilio de Dante Remus Lazarescu, tiene una duración de 50 minutos, lo que excede el marco de una mera presentación de personajes. Esto se debe al estilo naturalista con que es presentado el argumento. Aquí no hay grandes conflictos ni objetivos que cumplir, sino el relato de unas horas en la vida de un anciano que está gravemente enfermo. De manera que la progresión narrativa sigue de manera lineal los acontecimientos, focalizados de principio a fin en el protagonista, los cuales se perciben como una sucesión de instantes en tiempo real gracias al trabajo de montaje, mientras que el estado de salud del protagonista es el desencadenante causal que hace progresar la narración. A esta circunstancia de orden físico se le unen otras de naturaleza social y política, como las condiciones del sistema de salud y el estado moral de la sociedad rumana; y un agravante azaroso, el accidente de autobús. Recordemos que el relato clásico se caracteriza por una causalidad de tipo personal o psicológica, así como por “el impulso hacia la superación de obstáculos y la consecución de objetivos” por parte de los personajes principales (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985: 14). En el caso que nos ocupa, el encadenamiento causal carece de implicaciones personales; por el contrario, el agravamiento paulatino del protagonista y las sucesivas reacciones de los distintos equipos médicos van a ser los que determinen este dramático periplo que, de acuerdo con el título, conduce a la muerte de Lazarescu.

Como veremos con más detalle en el análisis posterior, esta película se estructura como un fragmento de vida de un personaje anónimo, a través del cual se pueden extraer reflexiones de índole general. Desde esta perspectiva, su situación puede ser concebida como un efecto cuya causa se situaría en el fuera de campo que la precede: en el pasado reciente del país y en un presente que no cumple las promesas anunciadas. A través de los pequeños detalles, de los diálogos, y desde la distancia que marca la deformación irónica practicada por la enunciación es posible formular una lectura nacional y universal de este particular vía crucis que sufre el Sr. Lazarescu. Esta referencia religiosa es sugerida de manera simbólica por el nombre: Lazarescu Dante Remus. Los círculos del infierno descritos en la primera de las tres cánticas de *La divina comedia*, de Dante Alighieri, constituyen una referencia implícita del descenso a los infiernos que supone el trasiego de hospital en hospital del personaje principal. Lázaro es también un personaje bíblico que, según el *Evangelio de Juan*, fue revivido por Jesús, por lo que su nombre está asociado a la idea de resurrección. Tal como sugiere Dominique Nasta, Remus referiría uno de los hermanos que fundaron Roma, Rómulo y Remo, y destaca otros nombres bíblicos en la película, como Virgil, Beatrice o Anghel. Para Nasta, estas referencias implican “to set up a double discourse about ‘Hell on earth’ which oscillates between the hyperrealistic depiction of pain and suffering and a sustained ironic, albeit symbolic mode” (2013: 158). Por tanto, se hacen patentes, desde el principio, las implicaciones religiosas que derivan del particular martirio que va a padecer el protagonista de esta película.

4.3.2 Coordenadas de espacio y tiempo

El arco temporal descrito por la película comprende unas horas y comienza a la hora de la cena. En el primero de los planos, Lazarescu lleva en brazos a uno de sus gatos y le pone en el suelo un plato de comida mientras le dice “A cenar”. También sus vecinos están preparando la cena cuando acuden en su ayuda. A lo que se une que, cuando llegan al último hospital, sabemos por lo que dicen las enfermeras que están a punto de terminar su turno. Hacia el final de la película, Mioara, la enfermera que le acompaña, aporta otra indicación: “Llevamos desde las 10 dando vueltas”. Además, la hermana de Lazarescu va a llegar a las seis de la mañana, de lo que podemos deducir que la trama que plantea la diégesis abarca un intervalo que se corresponde con unas ocho horas. Esta limitación del tiempo diégetico, que va siendo puntuada por las preguntas de los facultativos desde que el protagonista hace la primera llamada, es un rasgo característico del modelo realista. Al acotar la estructura narrativa en un corto espacio de tiempo, los hechos, que son narrados de manera lineal y por medio de planos de larga duración, adquieren una mayor intensidad dramática. Así las cosas, van a ser los detalles los que se carguen de una especial significación: un gesto, una reacción involuntaria, un comentario o una determinada posición.

Este plus de intensidad se ve incrementado por el hecho de que no disponemos de más información que la que vamos descubriendo a medida que acompañamos al personaje principal. Aparte de Lazarescu y Mioara, no se muestran otros puntos de vista en la película, ni siquiera el de la hermana del protagonista, con la que habla por teléfono. En cambio, y tal como hemos estudiado en relación al Modo de Representación Institucional en el apartado 2.1.3, la distribución de saberes va alimentando las expectativas y el deseo de ver del espectador. Por ejemplo, en el melodrama, la posición de privilegio que proporciona la adquisición de un mayor saber provoca que suframos por los personajes. En el caso que nos ocupa, desde la enunciación se renuncia a estos privilegios para favorecer una percepción observacional de los hechos narrados, para sugerir una experiencia vivencial lo más cercana posible a una idea de realidad, ese “real a descifrar, siempre ambiguo” que apuntaba Deleuze en relación al neo-realismo, en lugar de “un real ya descifrado” que se correspondería con el MRI, “de ahí que el plano-secuencia tendiera a reemplazar al montaje de representaciones” (1987: 11).

Al contrario de lo que pudiera parecer, este efecto de realidad responde a un mayor control sobre el profílmico. A este respecto, el *making of*²⁰ de la película resulta revelador. Puiu hace repetir las tomas una y otra vez hasta lograr lo que para él se corresponde con la versión más realista de los hechos: “Hay que deshacerse de todo lo que no sea necesario”, insiste. No permite que los actores improvisen el texto, ni que sobreinterpreten. Esta ausencia de subrayados incluye al cámara, a quien reprocha que haga una panorámica que no estaba justificada por los movimientos de los personajes, lo cual podría ser interpretado como un recurso retórico. En sintonía con esta preocupación, es consciente en todo momento de las necesidades del montaje para que el corte se vea naturalizado por la acción. Además, la ausencia de música extradiegética en la película implica también una menor intervención en la dimensión enunciativa.

A todo esto, hay que añadir que los escenarios por los que transcurre la película se corresponden a lugares no creados en sets cinematográficos, sino extraídos de la vida real. En efecto, la casa donde vive Lazarescu se filmó en el domicilio de un anciano de Bucarest, y se rodó en los hospitales de la capital por la noche, mientras seguían funcionando, aunque con una menor afluencia de pacientes.

20. Se puede consultar un fragmento del mismo subtítulo en español en la siguiente dirección de Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=ocqDYwi1VWI>

4.3.3 Análisis textual

4.3.3.1 Títulos de crédito

Los títulos de crédito son de la máxima sencillez: letras blancas sobre fondo negro. Sin embargo, y teniendo en cuenta el tono trágico anticipado por el título, sorprende la canción elegida para acompañar el genérico. Se trata del tema “Cum e oare”, interpretado por Margareta Paslaru, una de las cantantes más reconocidas del panorama musical rumano, que ha trabajado también en teatro, cine, televisión y radio. Esta composición pop, en la que se pregunta “¿Cómo es el amor?”, fue grabado en 1963 y se enmarca en el estilo de canción ligera característico de dicha década. Su inserción al inicio del film supone un contrapunto en la línea del distanciamiento irónico y de puesta en escena al que hacíamos referencia. Además, inscribe la película desde el inicio en la década en la que se desarrolló la renovación cinematográfica que constituye el principal referente de este cine. No en vano, Puiu cita los *Seis cuentos morales* de Eric Rohmer, que se iniciaron en 1963 con *La panadera de Monceau*, como fuente de inspiración. Su idea era iniciar con esta película su propia serie titulada *Seis cuentos de las afueras de Bucarest* (Nasta, 2013: 158). Recordemos, al respecto, que Rohmer era un fiel apóstol de la ontología cinematográfica de Bazin, de perseguir una cierta objetividad de la mirada cinematográfica: “Es mucho más interesante suscitar lo invisible a partir de lo visible que intentar inútilmente visualizar lo invisible. Eso es una mentira o un truco”, opinaba. Es a través de las desviaciones que se producen entre imagen y palabra, verdadero motor estructural de su cine, que se accede a una toma de sentido, a “la reflexión que la conciencia de est[os] comportamiento[s] suscita[n]”: “La imagen no está hecha para significar, sino para mostrar. Su papel no es decir que alguien es algo, sino mostrar cómo es, lo que resulta infinitamente más difícil. Y sí, es verdad, al mostrar se significa, pero no hay que significar sin mostrar. La significación debe venir por añadidura” (Rohmer, 2010: 89-90). Así lo ve también Glòria Salvadó Corretger: “[...] la imagen revela las brechas del discurso, aquellas a través de las cuales se filtran las complejidades y contradicciones de la condición humana. La esencia de las películas reside en la tensión entre palabra y mirada” (2010: 90). El carácter mostrativo, la falta de subrayado significativo y las tensiones sociales que se dejan sentir en los diálogos y en los juegos de mirada están presentes también en esta película, como veremos. Eso sí, con el añadido del humor absurdo.

La canción se interrumpe justo antes de que se imprima el título de la película, momento en que irrumpen los sonidos de la calle, mientras se completa el resto de los créditos iniciales.

4.3.3.2 Políticas del cuerpo, cuerpo político y puesta en escena

La película da comienzo con un plano de situación desde la calle en el que se enmarca un bloque de viviendas. El temblor propio de la filmación con cámara al hombro añade vivacidad a las imágenes. Es de noche y hay luz en los ventanales. Este arranque, similar

al de *Bienes y dinero*, nos sitúa en un barrio periférico habitado por gente común, en el que cada ventanal iluminado daría pie a un relato ambientado en la cotidianidad. Por corte accedemos a una de las viviendas. En plano medio, se muestra a un hombre de avanzada edad en la cocina de su casa, va vestido con un pijama a rayas y un gorro de lana, y porta un gato y un platito con comida. Tras dejarlos en el suelo, anima al gato a comer: “Vamos, come. Es lo único que tengo”; completando así el retrato de penuria que ya se adivinaba en el entorno humilde que muestran las imágenes. Tras palparse el estómago con cara de preocupación, decide llamar por teléfono. A la asistente que le atiende le informa de que lleva cuatro días con dolor de cabeza y vomitando, aunque piensa que no se debe a un problema de estómago. Por la respuesta, se deduce que la enfermera sospecha que el hombre bebe, a lo que el protagonista responde que bebe como cualquier hombre, también ese día, y le da la dirección para que acuda una ambulancia. Tras colgar, se sirve un generoso vaso de alcohol.

La siguiente escena sucede en el comedor. La dominancia de colores ocres y marrones acrecienta la sensación de precariedad, rayana en la indigencia. Montones de periódicos viejos se agolpan por los rincones, confundándose con las sábanas que cubren los muebles o la alfombra que reviste el suelo. Plantas, marcos con fotos y restos de una comida anterior completan el escenario. Destaquemos el modo en que esta escena es significativa del estilo que caracteriza a este film. Filmada en un solo plano, comienza con Lazarescu sentado en el sofá. Se ha quitado el pantalón del pijama y está ajustando con cuidado las vendas que cubren las varices de sus piernas (fotograma 8).



FOTOGRAMA 8

Mientras tanto, en fuera de campo se escuchan las voces que llegan del televisor: “En el mar solo hay peces depredadores. Puedes usar polenta para los peces pequeños, pero

aquí los peces grandes se comen a los pequeños. Todo gira en torno a la comida”. En este punto, las palabras llaman la atención del personaje, que mira hacia la derecha, lo que propicia un barrido de la cámara hasta enmarcar el televisor. Advertimos que se trata de un programa de tertulia. El entrevistado sigue con su razonamiento sobre la pesca: “La polenta no funciona muy bien en el mar, es un tipo de cebo erráneo. Pero él dijo, bueno solo he venido por el aire salado”. Es ahora cuando entra en campo el personaje por la izquierda para coger sus pantalones (fotograma 9).



FOTOGRAMA 9

El invitado sigue con su perorata mientras Lazarescu se pone el pantalón: “La brisa es agradable, pero si no pescas nada, no sacas nada en claro”. Confirmamos que está hablando de política porque a continuación hace referencia a un político de Timisoara con un discurso perfecto capaz de reunir el noventa por ciento de los votos: “Timisoara se ha vuelto muy pobre. Hoy en día todo el mundo sabe que los políticos son grandes maestros en el arte de las relaciones humanas. Siempre enseñan su mejor rostro a la gente para que luego...”²¹. Esta última parte del razonamiento se muestra desde un ángulo en el que el protagonista se sitúa en escorzo en la dirección que apunta al televisor (fotograma 10), lo que sugiere la presencia del cuerpo enfermo como encarnación simbólica de un país en transito del comunismo al capitalismo, cuyo cuerpo social está, a su vez, corrompido y magullado, tal como se deduce de la argumentación televisiva. Así lo ve Paul Arthur

21. Al respecto de las palabras del entrevistado, cabe recordar que la polenta se utiliza como un símil del carácter del pueblo rumano, que destaca por su adaptabilidad, y que Timisoara es la ciudad en la que estalló el conflicto que originó las movilizaciones en diciembre de 1989.

en un artículo donde inscribe el film en un cine de naturaleza corpórea que nos remite a una política simbólica del cuerpo: “A particular politics of the body [...] gradually limns a symbolic body politic, a society undergoing wrenching transitions from communism to capitalism that inevitably foster some of the worst features of each” (Arthur, 2006: 46). Esta referencia a un cine del cuerpo nos interesa por lo que tiene de reivindicación al “inscribir en la película cuerpos reales, extraídos de la vida y no de los platós de maquillaje” propia de la modernidad cinematográfica. Mientras que, por su parte, la posmodernidad se convertirá en “una pasarela de cuerpos maltratados, de cuerpos fríos y extraños, de virus enfermizos y quirurgías post-mortem” (Font, 2012: 21-22). Esta característica propia del cine moderno será retomada también por otros cineastas contemporáneos de Puiu, como los hermanos Dardenne, Claire Denis o Alexander Sokurov, en cuya obra el cuerpo se erige como espacio de libertad en un mundo que se disuelve en un torrente de imágenes.



FOTOGRAMA 10

En suma, esta escena ejemplifica cómo la estrategia discursiva seguida en el filme es la de mostrar el relato corriente de un hombre común que vive sus últimas horas, el cual se proyecta sobre un fondo de una dimensión mucho mayor, a cuya lectura política accedemos mediante los detalles que se sitúan en segundo plano.

Pasado este trance, Lazarescu decide hacer otra llamada al servicio de asistencia médica para advertirles de que fue operado de una úlcera hace catorce años, por lo que sí podría ser del estómago. Aún así, decide automedicarse con jarabe y dos aspirinas. Cuando se sienta en el sofá, vomita lo que ha tomado. Después de lavar la ropa, decide hacer otra llamada, esta vez a su hermana Eva, aunque es su cuñado Virgil quien responde e inmediatamente le reclama el dinero que les debe. Lazarescu le responde que ya ha enviado el dinero y que les girará el total de su próxima pensión para completar la deuda.

Advertimos por la conversación con la hermana que Bianca, su hija, llama mucho más a menudo a su tía. Además, Eva le reprocha su adicción al alcohol. “El alcohol no provoca úlceras. Lo siento, pero la bebida corre de mi cuenta. [...] Las úlceras las provocan las helicobacterias, estás aprendiendo cosas nuevas. [...] Eres muy lista. Es genial que los intelectuales sepan más que los médicos”, puntualiza el protagonista. Estos diálogos, en los que los hablantes parecen condenados a no entenderse, son característicos del teatro del absurdo, en el que, como señalábamos anteriormente, las palabras sufren una deflación semántica. Tras recalcar que la bebida se la paga él, Lazarescu cuelga el teléfono.

Queremos advertir en este punto una particularidad que ya se destaca a estas alturas de la película. Nos referimos al predominio de planos medios y de conjunto, que, unidos al uso de focales de 50mm, se corresponden con la reproducción de una mirada más natural. Si a esto añadimos la ausencia de un punto de vista diferente al del protagonista, como sería la presentación de Eva al otro lado del teléfono, advertimos la construcción de una mirada enunciativa preocupada por no significarse, por ponerse al servicio de los personajes, renunciando al potencial ordenador de todos los aspectos del relato. En este sentido, no se juzga a los personajes ni se sugieren implicaciones psicológicas que impulsen el devenir narrativo. Tampoco se enfatiza la trascendencia dramática y emocional que se deriva de la situación por la que atraviesa el protagonista. Esto es, Lazarescu se siente enfermo y solo, pero lejos de subrayar de manera melodramática esta situación, la enunciación la sugiere recurriendo a elementos ya presentes en la puesta en escena, como comprobamos en el siguiente ejemplo. Unos segundos después de colgar, el teléfono suena. Después que Lazarescu responda “diga”, nadie responde. Por corte directo y sin que se resuelva la procedencia de dicha llamada se enlaza con un plano medio del personaje en penumbra que sale de la habitación en plano medio. Apaga la luz y el encuadre se oscurece de manera que dejamos de ver al personaje, hasta que una panorámica de seguimiento lo sigue hasta la puerta de la cocina, que lo ilumina, y donde Lazarescu parece perdido y da vueltas indeciso sin saber qué hacer. Es de esta forma que la situación de abandono y padecimiento que vive el personaje, además de la indiferencia que le dispensan aquellas personas que le rodean, es insinuada mediante recursos de planificación y puesta en escena sin cargar las tintas en el aspecto trágico. Finalmente, decide pedir ayuda a los vecinos.

4.3.3.3 Puesta en abismo y humor negro

Cuando Lazarescu llama a la puerta de los vecinos, la mujer le pregunta qué le pasa, pero no le invita a entrar. El marido cruza por la puerta con una bandeja recién sacada del horno y le pregunta lo mismo. Están ocupados en la cena, por lo que Lazarescu decide sentarse en la escalera. Entretanto, de fondo llegan los ecos de música electrónica de una fiesta que se celebra en un piso superior. La posición de la cámara, que no ha traspasado la puerta del domicilio, así como la sucesión de puertas abiertas, favorecen una composición en *mise en abyme* que ahonda en la situación de abandono por la que atraviesa Lazarescu, al tiempo que vuelve patente el dispositivo de representación (fotograma 11). Esta figura, que ya hemos señalado en el caso de *Cigarettes and Coffee*, se volverá recurrente a lo largo de nuestro estudio, como tendremos ocasión de comprobar.



FOTOGRAMA 11

Cuando el protagonista le pide una pastilla para el dolor de cabeza, la reacción de la mujer es acercarse para oler su aliento, culpando de nuevo a su alcoholismo. Por su parte, Sandu, el marido, se acerca a la puerta y le pregunta si esta vez es el hígado o el páncreas. De las palabras y las reacciones del matrimonio se deduce que no es la primera vez que Lazarescu acude en su ayuda, de ahí el desdén con el que le reciben. Sandu adopta una actitud paternalista con Lazarescu. Le conmina a dejar de beber si no quiere morir pronto, le hace un masaje y le instruye para que no mezcle bebidas. “Yo, cuando tengo resaca, me froto las manos y vuelvo a la normalidad”, le dice. Además, duda que una ambulancia acuda en sábado: “Son unos cabrones. Desde que subieron el precio de los medicamentos, nos están estafando”. Tras un rato de conversación en el rellano, Sandu le acompaña a casa para que se acueste.

De vuelta al salón, en la televisión están emitiendo un informativo: “De nuevo el despiste vuelve a causar estragos en las carreteras rumanas”. De las palabras del periodista se deduce que el conductor de un camión que se ha dormido al volante ha colisionado con un autobús turístico, causando siete víctimas mortales y veintinueve heridos graves. Al menos diez ambulancias han acudido al lugar del accidente, donde se ha producido una colisión en cadena. Ajenos a la noticia, la conversación posterior entre los dos hombres es significativa del humor absurdo, de la desconexión lingüística a la que hacíamos referencia:

Sandu: “¿Quieres ver la tele o la dejo apagada?”

Lazarescu: “No. Oye, Sandu, ¿cuánto tarda en llegar un giro postal a Targumures?”.

Sandu: “No lo sé. Unos cuantos días”.

Lazarescu: “En la oficina de correos me han dicho que llegará mañana”.

Sandu: “Imposible. Mañana es domingo”.

Lazarescu: “Es verdad. No lo había pensado”.

Sandu: “Deberías echarte y descansar”.

Lazarescu: “No puedo dormir. No tengo sueño”.

Sandu: “¿Por qué tarda tanto, está haciendo la pastilla o qué?”

(Entra la mujer)

Mihaela: “Dios mío, eso apesta a gato, es insoportable”.

[...]

Sandu: “Está débil. La muerte debería venir a buscarle. ¿Sabes qué dicen? Que Dios no te ayuda si no sabes cómo hablarle. Y que tampoco te ayuda si no tienes modales”.

Lazarescu: “Creo que la aspirina me ha sentado mal”.

Sandu: “¿Te gusta la gelatina?”.

Lazarescu: “Me siento muy débil”.

Al mismo tiempo, a través de los diálogos se van a poner en evidencia las relaciones de poder que se establecen a pequeña escala, y que son sintomáticas de un orden social mayor. Cuando Sandu y Mihaela se sientan en el sofá en el que está tumbado Lazarescu, interponiéndose entre el protagonista y la cámara, se enredan en una discusión. Sandu le hace ver a la mujer que se ha quemado el dedo por su culpa, por coger la sartén que ella había olvidado al fuego. “Tienes que acabar lo que empiezas, no puedes dejar una sartén al fuego y marcharte”, le recrimina. Además, por su culpa se ha quemado la gelatina. Los reproches hacia ella son constantes, no hace nada bien. Cuando la mujer se levanta para volver a su casa, Sandu le pregunta a Lazarescu: “¿Por qué no te deshaces de estos gatos?”. A lo que él responde: “¿Por qué no te deshaces de Miki?”. Pero Sandu solamente ve la miseria del vecino: el olor a orín de gato, las pulgas, la suciedad que acumulan los periódicos amontonados. A todo esto, Mihaela (Miki) se encarga de todo: vigila la gelatina, limpia el vómito, trae las pastillas, limpia el vaso de agua...

La pastilla que le han dado los vecinos no le sienta bien y Lazarescu vuelve a vomitar. Sandu decide llamar de nuevo a la ambulancia, ya que el vómito contenía sangre. En ese momento, entra en escena Gelu, un vecino al que Sandu había prestado un taladro. Cuando los dos se sientan en el sofá donde reposa Lazarescu, Gelu le pregunta a Sandu si todavía sigue en pie la borrachera que tienen preparada para el sábado siguiente. Consciente de lo hipócrita que resulta su situación, Sandu decide cambiar de tema y le pregunta si finalmente va a poner cristales dobles en sus ventanas. Cuando Lazarescu se levanta para ir al baño, retoman la conversación. Sandu no tiene claro si acudir porque no tiene dinero y lo paga con uno de los gatos, a quien encierra en una habitación. Vale la pena reproducir la conversación que se produce a continuación:

Sandu: “Nunca había visto tanta porquería en una casa. Mira cuánta mierda hay en esos papeles. ¿Qué se le puede decir si los intelectuales también viven con sus gatos?”.

Gelu: “No puedo prestarte nada hasta después de Navidad”.

Mihaela: “¡Sanduuu!”.

Sandu: “Siempre está gritando. La hija de Lazarescu se fue a América”.

Gelu: “A Canadá”.

Sandu: “¿Qué?”.

Gelu: “Bianca se fue a Canadá”.

Sandu: “América, Canadá. ¿Qué más da? Lo importante es que dejó a su padre solo. Que Dios nos perdone”.

Al respecto de este diálogo, Doru Pop desarrolla en su libro un amplio estudio del “humor negro” que caracteriza a los realizadores rumanos, y que se enraíza en una tradición que recorre los Balcanes, que recoge la influencia del *Yiddishkeit* de Centro Europa y que atraviesa la cultura rumana. Para Pop, la *visión* de Puiu supone una “broma amarga”, como en la

película que nos ocupa, “where an old man’s tragedy is constantly accompanied by derisive laughter, and constantly takes an attached satirical turn on society”. Pop analiza la dimensión política del humor, “where ridicule is used to indicate the tensions of social relationships in a given society or a group, which basically means describing the power structures and the dynamics of control and subjection in a political system by the kind of humor practiced” (Pop, 2014: 159-160). El autor subraya, por tanto, la relación directa entre el humor (o el “ridículo”) con cierta dimensión social, y con las estructuras de poder y control social.

Respecto de lo anterior, si durante la época comunista el humor suponía una de las posibles formas de resistencia a la opresión, en el presente supone además un mecanismo que revela los juegos de poder que se establecen en las relaciones humanas, los valores sociales que predominan, las tensiones sociales o el modo en que los ciudadanos conciben su inserción en una imaginada identidad nacional. La desigualdad social, las tendencias que impone la sociedad de consumo, la migración o el modo en que la indiferencia se traduce en rechazo hacia los marginados son algunos de los temas que emergen entre las líneas de diálogo de esta película.

4.3.3.4 Iconografía religiosa y ausencia de piedad

Cuando Mioara, la enfermera, entra en casa de Lazarescu, su mirada recorre los rincones con un gesto de desagrado. De fondo se escucha al anciano llamar a Sandu, quien acude al baño junto a la enfermera. Lazarescu se ha caído en la bañera. Esta será la primera de las caídas que sufrirá a lo largo de su personal calvario. Cuando al ser atendido se queja de dolor de estómago y de cabeza, Mioara no duda: “Ha bebido, ¿verdad?”. Él le cuenta que ha bebido mastropol, una bebida casera a base de alcohol fuerte, caramelo y vainilla. Tras tomarle la tensión, la enfermera recomienda vitaminas y glucosa, ya que achaca su estado al abuso del alcohol, y que el lunes visite al médico que le operó de la úlcera. Entretanto, Sandu aprovecha para hablar de su enfermedad de Mallory-Weiss, y Mihaela llega con una ración de musaka. Cuando se reúnen los tres en el sofá alrededor de Lazarescu, apreciamos una composición de fuerte inspiración pictórica (fotograma 12). La representación de la enfermedad era un motivo recurrente en la pintura de finales del XIX, como podemos ver en *El niño enfermo*, de Arturo Michelena (1986), y en *Ciencia y caridad*, de Pablo Picasso (1897); si bien por la disposición y cercanía de los figurantes, y atendiendo a las reminiscencias bíblicas ya comentadas, la imagen remite iconográficamente a la representación del Cristo yacente, como en la obra de Tintoretto *Lamentación por la muerte de Cristo* (1565). Este motivo pictórico alude a la idea de piedad, cuyo referente más reconocido y citado es la escultura de Miguel Ángel²², sirviéndose, en el caso de la película, del valor semántico que vehicula para añadir otra función simbólica a las imágenes, que se añade a la dimensión religiosa ya apuntada, y que acaba significando, precisamente por su ausencia, las circunstancias que vive el personaje y el contexto que le rodea.

22. Es conocida la referencia iconográfica a la *Piedad* de Miguel Ángel en *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, Roberto Rossellini, 1945), cuando Pina, la protagonista, muere en brazos de Don Pietro tras ser tiroteada por los soldados alemanes. Encontramos otro ejemplo en la fotografía que Therese Frare hizo a David Kirby instantes antes de su muerte, y que formó parte de una campaña de Benetton con el nombre de *Pietà*. Hemos visto también que al final de *La reconstrucción* (L. Pintilie, 1968) se reproduce icónicamente esta escultura, sirviéndose de su carga simbólica.



FOTOGRAMA 12



El niño enfermo. Arturo Michelena (1986)



Ciencia y caridad. Pablo Picasso (1897)



Lamentación por la muerte de Cristo. Tintoretto (1565)



Pietà. Therese Frare (1990)

Mioara continúa haciéndole preguntas para tratar de establecer un diagnóstico. Pien-
sa que puede deberse a un problema de colon y decide trasladar al enfermo a un hospital
para que lo examine un especialista. Como ya hemos sugerido, la referencia pictórica y
religiosa a la que hemos hecho alusión contrasta con las circunstancias del protagonista,
de ahí que suponga más un elemento de reflexión ofrecido al espectador que un reflejo
de los sentimientos que viven los personajes, tal como se comprueba enseguida. Cuando
Mihaela informa a la enfermera de que vive solo, Lazarescu responde: “Vivo con tres
gatos en un edificio, pero a los vecinos no les gustan los animales”. Mioara pide permiso
para fumarse un cigarrillo en la cocina y le pide a Mihaela que la acompañe. Esta escena
será la primera que suceda sin que el protagonista esté en el campo visual, y añadirá otro
componente a las suspicacias que provoca Lazarescu. Mioara le pide a Mihaela que les
acompañe al hospital, ya que facilitaría los trámites de entrada, pero la mujer tiene sus
dudas. Se excusa culpando al anciano de enseñar a beber a su marido “como lo hacían
en Hungría”, ya que la mujer de Lazarescu procedía de ese país. Cabe apuntar que los
húngaros constituyen la principal minoría étnica de Rumanía, con casi dos millones de
habitantes ubicados sobre todo en la región de Transilvania; aunque su asentamiento se
remonta muchos años atrás, su situación no ha estado exenta de conflictos. De las palabras
de Mihaela se extrae un componente racista, si bien ella trata de excusarse a su manera:
“Por favor, no me malinterprete. Siempre que nos pide algo, nosotros le ayudamos. Pero
cuando nosotros hemos necesitado algo, nunca nos ha dado ni un céntimo. No es que sea
tacaño, es que no tiene nada. Bueno, ¿está muy grave?”. Mioara informa al matrimonio
que piensa que pudiera tratarse de cáncer de colon. Aun así, a Mihaela tampoco le hace
gracia que vaya Sandu, pues no quiere quedarse sola un sábado por la noche. Finalmente,
se comprometen a llamar a la hermana para que acuda al hospital y Lazarescu parte con

la sola compañía de la enfermera. La única preocupación del protagonista son sus gatos, Mirandolina, Nushu y Fritz, y le pide a Sandu que los cuide.

4.3.3.5 Diégesis, montaje transparente y poética de lo irrelevante

Cuando el protagonista llega a la ambulancia se produce una discusión, debido a que se niega a subir en un vehículo tan pequeño. La enfermera le advierte que las ambulancias nuevas son para las urgencias. “¿Y una úlcera no es una urgencia?”, replica Lazarescu. Al final, accede a subir, pero rechaza tumbarse en la desvencijada camilla. La precariedad del sistema sanitario comienza a mostrar sus síntomas.

Durante este primer trayecto se va a establecer cierta confianza entre la enfermera y el paciente, al tiempo que crece la impresión de desamparo que rodea a este último, la cual no es construida de forma maniquea, pues Lazarescu no se abstiene en todo momento de decir lo que piensa. De hecho, nada más subir le reprocha al conductor que le empujara para obligarle a subir. Un análisis minucioso de la escena nos ayudará a ver de qué modo la planificación, los diálogos y la caracterización de los personajes contribuyen a aportar un efecto de realidad a la misma, una impresión de que los hechos suceden en tiempo real, sin que se añada un plus de dramatismo desde la posición del narrador. Digamos ya que la escena se constituye en dos planos. El primero incluye una panorámica y un movimiento de reencuadre, mientras que el segundo mantiene el mismo encuadre hasta el final del fragmento, de manera que los fotogramas que destacamos corresponden a diferentes momentos de dichos planos.

En primer lugar, conviene hacer notar que se trata del trayecto en ambulancia de un enfermo del que no se tiene un diagnóstico claro, pero cuyos síntomas apuntan a una dolencia grave. Estas circunstancias ponen el acento dramático en lo que ocurra en el centro sanitario, en la evaluación de un especialista, de la que dependerá el futuro inmediato y a largo plazo del protagonista. Por lo tanto, este fragmento carece de interés dramático si nos atenemos a una concepción canónica del relato. De ahí que, por lo general, sería elidido del montaje en un film convencional. Esta “poética de lo irrelevante” (Monterde, 1999: 152), esta presencia de tiempos narrativamente muertos por oposición a la tendencia a mostrar únicamente aquellos momentos relevantes desde el punto de vista dramático, representativa del MRI, es un claro exponente del cine de la modernidad y, por lo tanto, de los nuevos cines, que ya se aprecia en la seminal *Te querré siempre* (R. Rossellini, 1953).

La escena da comienzo después que Sandu ayude a subir a Lazarescu a la furgoneta con un socarrón “No te portes mal, ¿eh?”. Ya desde el principio, el anciano da muestras de desorientación: “Pero, ¿qué estoy haciendo aquí?”. Cuando se cierra la puerta del vehículo el encuadre mantiene un primer plano del protagonista (fotograma 13).

Mioara le indica al conductor el hospital al que se dirigen y le pide al anciano que no se mueva del asiento y que permanezca tranquilo. Tras asegurar que va a comportarse, Lazarescu levanta la mano derecha para despedirse de sus vecinos (fotograma 14). Siguiendo este movimiento, la cámara hace una panorámica corta, seguida de una pequeña maniobra de acercamiento, hasta encuadrar el hombro del conductor y una parte del cristal delantero (fotograma 15). Es entonces cuando se produce el corte, que conduce a una posición de cámara similar al plano inicial pero más abierto (fotograma 16), la cual se va a mantener sin cortes hasta el final del desplazamiento.



FOTOGRAMA 13



FOTOGRAMA 14



FOTOGRAMA 15



FOTOGRAMA 16

Con esta planificación se ha logrado evitar hacer un *racord* en el eje, del fotograma 13 al 16, el cual implicaría una operación de montaje que volvería más evidente el corte; mientras que la solución propuesta aprovecha el movimiento de la mano para naturalizar el movimiento de la cámara, y opera el corte partiendo de una escala de plano corta a otra varios grados mayor, lo cual se percibe de manera menos brusca. Esta es la regla recomendada en los manuales de montaje, la de insertar un plano de detalle que descontextualice la situación de partida, lo cual “no provocará ningún mal efecto a la percepción” (Marimón, 2016: 94). Esta voluntad de “invisibilizar” las operaciones discursivas que dan forma al texto filmico se alinea con la idea de “transparencia” del MRI, que ha llegado a ser dominante. Esto es, una operación de enmascaramiento de la discontinuidad narrativa “según la cual el filme tiene como función esencial *dejar ver* los acontecimientos representados y no dejarse ver a sí mismo como filme” (Aumont, Bergala, Vernet, 2012: 74). Este es el principio que rige el montaje analítico, que propone una fragmentación del espacio en una sucesión de planos, lo que también implica la concepción de un tiempo diegético propio, de acuerdo con la lógica narrativa que establece la voz enunciativa. En consecuencia, la arbitrariedad con que se organizan dichos fragmentos se ve justificada por la circulación del interés dramático que guía la mirada del espectador, así como por el deseo de ver de este. Con lo que, “[l]a satisfacción de este deseo, en cambio, se consume sólo en parte y mediante su subordinación a las leyes causales que rigen el proceso de la acción, amarrada, por tanto, al avance del relato” (Sánchez-Biosca, 1991: 117).

La principal diferencia respecto del montaje analítico es que en la película de Puiu no se produce esa fragmentación del espacio, tampoco se dan proyecciones del punto de vista ni planos de reacción de los personajes ni somos capaces de anticipar lo que va a ocurrir; por el contrario, el fluir continuo de los hechos y el borrado de las huellas del narrador van encaminados a lograr la impresión de asistir en directo a lo que está ocurriendo, sin que se enfatice un momento, un gesto o una palabra sobre el resto. Dicho de otra forma, la voz que va guiando la mirada del espectador a través de operaciones discursivas que modulan su deseo y el grado de identificación respecto de lo que ocurre en la pantalla, característica del MRI, es sustituida por una mirada observacional que se mantiene a cierta distancia de los hechos, tratando de evitar toda implicación emocional en provecho de una mayor objetividad. Nos encontramos, por tanto, con un modelo de representación realista

donde priman la linealidad, horizontalidad y sintagmaticidad. En realidad, no sólo no se trata de la desaparición o desvanecimiento del relato, sino de su extensión, su ampliación, hasta el punto de que precisamente ‘todo’ es narrable, susceptible de tener su lugar en esa aproximación totalizadora a la realidad (Monterde, 1999: 152).

Esta idea de la diégesis como un espacio totalizante en el que cada elemento dramático es digno de ocupar un lugar central, y donde los fragmentos sin una función dramática precisa adquieren la misma relevancia que los que sí la tienen, característica de esta película, se va a volver más evidente en las escenas que transcurren en los hospitales, en las que la cámara desatiende por momentos a los protagonistas para prestar atención a otros personajes que se cruzan en su camino.

De igual manera, el siguiente corte, que lleva del fotograma 15 al 16, coincide con la maniobra del conductor para sacar el vehículo del estacionamiento y tomar el carril dirección al hospital. De tal manera que la elipsis temporal implícita en dicha sutura se vuelve imperceptible, ya que se hace corresponder con el inicio del trayecto, como si este

sucediera sin intervalos. La duración del segundo plano del fragmento que analizamos se va a alargar hasta el final del trayecto. En el mismo, Lazarescu está sentado en plano medio, dándole la espalda al conductor y la enfermera. Es entonces cuando se gira para recriminar la actitud de Leonard, el conductor (fotograma 17). Reproducimos a continuación el diálogo que mantienen Mioara y Lazarescu.

Mioara: “Solo somos un par de pobres trabajadores, señor. Déjelo conducir tranquilo. ¿Cómo se encuentra?”.

Lazarescu: “¿Sabe usted cuánto llevo a querer a esos gatos? Me rompe el corazón tener que dejarlos solos en casa”.

Mioara: “Claro. Lo entiendo”.

(Lazarescu se cambia al asiento situado detrás del conductor para poder hablar en la dirección de la enfermera)

Mioara: “¿Sigue sintiendo náuseas?”.

Lazarescu: “Me siento melancólico”.

Mioara: “Lo entiendo perfectamente, mi hermana tiene un perro salchicha y se siente igual que usted”.

Lazarescu: “Perdone, señorita. ¿Tiene un cigarrillo?”.

Mioara: “Síntese y relájese. Ya casi hemos llegado al hospital. Aquí dentro no se puede fumar”.

Lazarescu: “Me apetece fumar un cigarrillo”.

Mioara: “No se puede fumar en la ambulancia. ¿No me ha oído? Ya estamos llegando al hospital. Yo también fumo, pero aquí dentro, no. Llevo treinta años fumando, treinta”.

Lazarescu: “Oiga, ¿qué le ha dicho mi hermana? ¿Cuándo vendrá?”.

Mioara: “Ha dicho que llegaría a Bucarest mañana a las seis de la mañana”.

Lazarescu: “Perdone, señorita, pero... ¿no sabe lo difícil que es criar a un hijo!”.

Mioara: “¿Tiene hijos?”.

Lazarescu: “Solo tengo un hijo. Es una chica, se llama Bianca. Se casó en Toronto, Canadá”.

Mioara: “Vaya. ¡Qué interesante!”.

Leonard: “Mi padre es de Turín, Italia”.

(Tras unos segundos...)

Mioara: “Tengo frío”

Los tres continúan la conversación hablando de sus familias, mientras de fondo se escucha la emisora de emergencias y el ruido del tráfico. Se puede apreciar cómo la construcción de los diálogos reproduce una situación banal, superflua, que se podría interpretar como espontánea, compuesta por

[unos] diálogos carentes del efectismo que los identifica peyorativamente como ‘literarios’, por lo que dependen de la aplicación del verosímil a sus contenidos y formas de ser dichos, de manera que incluso predomine la importancia de la constitución del universo sonoro sobre lo dicho, es decir, del predominio de la textura sonora sobre su contenido (Monterde, 1999: 154).



FOTOGRAMA 17

En este sentido, y en consonancia con lo expuesto por Metz (2002), se aprecia en esta película una ganancia de lo decible filmico, de lo verosímil; no solo en los diálogos, sino también en la tipología de los personajes y en la voluntad de ampliar el foco para tratar de alcanzar aquello que se había mantenido invisible. Además, al tratarse de un mismo plano que mantiene, de forma más o menos estable (pues el equilibrio del cámara está sometido al traqueteo del viaje), el mismo encuadre, no se ofrece el tradicional plano/contraplano de las conversaciones, ni siquiera vemos las caras de los asistentes médicos. Desde esta perspectiva, se anula cualquier énfasis dramático que se pudiera añadir a los diálogos o las reacciones de los hablantes, también cualquier posible juicio moral. Todo esto implica una menor intervención de la voz enunciativa, a la vez que la mirada del espectador dispone de una mayor libertad para aprehender la información que transmiten las imágenes²³. De lo que resulta un verosímil cinematográfico que incluye, por tanto, a la “forma del contenido” (Metz, 2002: 259).

23. Hay que hacer notar una paradoja que se da en este planteamiento. Tanto el plano secuencia como en las tomas largas filmadas cámara al hombro son identificados como recursos cinematográficos que aportan un plus de realismo, una menor intervención de los mecanismos de enunciación; si bien su práctica supone un subrayado de los desplazamientos. Así, “[l]a consecuencia más inmediata es que la naturalización se toma deficiente, puesto que la conducción que impone la voz narrativa no cesa de hacerse presente en vez de encubrirse tras la representación que ha construido”. En el segundo plano que hemos descrito la cámara no para de moverse, incluso bruscamente en algunos tramos, ya que el equilibrio del cámara está condicionado a los vaivenes del vehículo, lo que vuelve más evidente su presencia, sobre todo en los breves momentos en que no hay diálogo. En esta disyuntiva se jugaría el predominio del corte sobre el movimiento de la cámara, en el que “[e]l deseo de ver del espectador jamás se preguntará por las razones del corte, siempre y cuando el principio direccional y la sutura entre los planos funcionen, pero sí tomará conciencia, en cambio, en el caso contrario, pues su mirada, al no cesar de desplazarse, aparece siempre forzada a percibir las transiciones” (Sánchez-Biosca, 1991: 185).

El cambio de plano que traslada la acción a la llegada al hospital implica una elipsis temporal que también es enmascarada por la planificación²⁴. Lazarescu se queja de dolor de cabeza y pide permiso para tumbarse en la camilla. Mioara le pide que se relaje, que tenga paciencia, pero Lazarescu trata de incorporarse con dificultad. Es entonces cuando Mioara le da una orden al conductor: “Para”. Justo en ese momento se produce el corte, que enlaza con un plano en el que Mioara abre la puerta de la furgoneta. La cámara la sigue y vemos a Lazarescu tumbado en la camilla. De lo cual se deduce que se ha elidido el momento en que se tumbó y el tiempo que haya transcurrido desde entonces. En cambio, ese “para” ha servido para engarzar el final de un plano y el comienzo del siguiente como si se tratara de dos momentos consecutivos al nivel de la diégesis. Además, dicho corte se ha producido entre dos movimientos (el protagonista que comienza a levantarse y la puerta que se abre), tal como lo recomiendan la mayoría de los manuales. Así lo aconsejaba Edward Dmytryk:

Siempre que sea posible, corte *en movimiento*. [...] el montador deberá buscar algún movimiento del actor que atraiga la atención del espectador usando dicho movimiento para operar el corte de una escena a la siguiente. Una acción extensa ofrecerá el corte más sencillo, si bien incluso un ligero movimiento de alguna parte del cuerpo del actor puede servir para iniciar el corte que será *suave e invisible* (Sánchez-Biosca, 1991: 121-122, cursiva en el original).

En suma, en el análisis de este fragmento observamos unas operaciones discursivas encaminadas a ofrecer un mundo diégetico que ofrezca un verosímil histórico que sea legible para el espectador. Para ello se recurre a aquellas estrategias del montaje clásico que favorecen una percepción lineal y sin fisuras del torrente narrativo, en conjunción con recursos propios de una representación realista, como la presencia de personajes comunes, la mostración de hechos cotidianos, la presencia de tiempos muertos o fragmentos carentes de relevancia dramática, la aparente espontaneidad de los diálogos, los planos de larga duración con profundidad de campo, la falta de subrayado dramático, la iluminación simple o natural, el espacio profilmico realista, etc.

4.3.3.6 Autoridad y patriarcado

Al tratar de bajar de la ambulancia, Lazarescu sufre un pequeño desvanecimiento. Se queja de dolor, por lo que es trasladado en camilla a la sala de recepción de urgencias, cuya entrada está abarrotada de gente. En el tramo antes descrito, la enfermera ha establecido cierta confianza con el paciente, y a partir de ahora va a adoptar un papel de mayor protagonismo, implicándose personalmente en las circunstancias del enfermo.

Cuando el enfermero lee la ficha que aporta la enfermera, donde se lee “cólico abdominal y cefalea”, Mioara sugiere la posibilidad de que tenga un tumor en el colon. El médico de urgencias no entiende por qué no lo han llevado al Hospital Fundeni. Esta reacción se va a repetir, en mayor o menor medida, en el resto de hospitales, que se ven desbordados por el trabajo, por lo que un paciente más supone un incordio.

24. La escena dura 3 minutos y 55 segundos, lo que supone un tiempo considerable para un fragmento dramático de estas características, cuando el tiempo diégetico se correspondería con una media hora, tal como Mioara especifica en uno de los diálogos.

Lazarescu es atendido por el médico más joven en una camilla, bajo la atenta mirada de Mioara. Mientras que, de fondo, se escucha al médico jefe hablando con una paciente. Cuando Mioara presta atención a dicha conversación y se gira para observar, su movimiento es utilizado por la cámara para hacer un barrido y encuadrar dicha escena, donde vemos a la paciente tratando de dar dinero al médico, quien lo rechaza de manera tajante. Recordemos que los pequeños sobornos o las gratificaciones directas, herencia del régimen anterior, se volvieron una práctica habitual en la sociedad rumana, tal como se muestra en el corto *Cigarettes and Coffee* o en películas como *4 meses* o *Los exámenes*.

Por su parte, el médico jefe va a hacer gala de su insensibilidad y sarcasmo cuando pase reconocimiento al protagonista. Tras insistir en que deberían de haberle llevado al Fundeni, le pregunta a Lazarescu por qué bebe si tiene una úlcera. Mioara interviene sugiriendo que puede ser un problema de colon, a lo que el médico responde: “¿Desde cuándo haces diagnósticos? ¿Tienes algún método secreto que yo no sepa? ¿Usas bioenergía? ¿Ves al Espíritu Santo? [...] Escucha, no nos enseñes nuestro trabajo. ¿Por qué lo has traído aquí? El pasillo está lleno de tipos como él. Por eso tenemos este caos de mierda, porque siempre os metéis en los problemas de los demás”. En este momento, Lazarescu se queja de un fuerte dolor de cabeza, a lo que el médico le replica que deje de beber. Lazarescu reacciona pidiéndole por favor que no le hable así, a lo que el médico salta: “¡Que le den mucho a usted y a su maldita úlcera! Se ha inundado el cuerpo de alcohol y ahora viene a que yo se lo solucione. [...] Los hospitales están llenos de gente como usted. Gente que ahoga sus penas en el alcohol y luego pegan a sus mujeres e hijos”. Lazarescu trata de levantarse y se dirige a la enfermera indignado: “Le aseguro que yo nunca he pegado a mis hijos”. La ausencia implícita en esta frase denuncia un problema estructural que afecta a la situación de las mujeres en la Rumanía post-socialista, dado que “los problemas concernientes a las mujeres y al feminismo no están en el primer plano político. O simplemente no están”, en vista de lo cual “una respuesta puede estar en la identificación de los factores estructurales y culturales que contribuyeron al surgimiento de estas ausencias, silencios y rechazos” (Radu Nicolae, 2012: 282).

Siguiendo con este razonamiento, Radu Nicolae identifica el afianzamiento de estos factores en los primeros años tras el cambio de régimen, cuando “la retórica y la práctica antisocialistas afectan [...] el modo en que las identidades de género y las diferencias se ven abordadas por la política y por el estado postsocialista”. Se refiere a la idea de restablecer un “orden natural de las cosas” a partir de la concepción antinatural de un orden de género que se habría dado en la etapa anterior. Esta suposición implica “la necesidad de restaurar la autonomía y la autoridad de los hombres en la vida pública y privada, de redescubrir los papeles ‘naturales’, domésticos de las mujeres, así como la libertad de revalorizar la sexualidad”. Esta visión romántica de un pasado idealizado que el comunismo habría pervertido, otorgando un papel más activo de las mujeres, incluye la revalorización de “una idealizada familia tradicional”. Esta mentalidad se vería agravada por “el síndrome Elena Ceausescu”, y su papel de líder dentro de la mitología elaborada por el antiguo jefe de estado, y daría como resultado la transformación de “la mujer”, como categoría social, en uno de los chivos expiatorios del socialismo, siendo imputada por su ‘relación de complicidad’ entre ésta y la política socialista, así como por la ‘crisis’ de la familia tradicional” (*ib.*: 283-284).

En esta secuencia, que se desarrolla en el primer hospital, la figura de autoridad es un hombre, un médico experimentado que no tolera que se cuestione su autoridad y cuyos métodos resolutivos, prácticos, técnicos e indiferentes conectan con las nuevas corrientes,

en las que el capitalismo neoliberal impone sus propias necesidades. Culpa del caos a “aquellos que os metéis en los problemas de los demás”, dirigiéndose a Mioara, que representaría una mentalidad más conectada con los cuidados, con las cuestiones de orden social, más humana. La composición del encuadre establece de manera clara esta relación jerárquica de poder (fotograma 18), donde los hombres ocupan la centralidad del plano. A la derecha, el médico jefe se dirige a la enfermera desde una posición que perfila un ángulo superior respecto de la posición de esta, que se sitúa en una esquina y de perfil. La posición de frontalidad que adopta la figura masculina de autoridad, que refiere la idea de “inmovilidad, atemporalidad” (Zunzunegui, 1994: 54), afianza un modelo estructural que implica la “formación de una sociedad donde las diferencias redescubiertas se organizan jerárquicamente, estructuradas por el modelo paternalista de la subordinación de los ciudadanos al estado” (Radu Nicolae, 2012: 287).



FOTOGRAMA 18

Para colmo de males, la situación en urgencias se agrava con la llegada de varios heridos en el accidente de autobús. “Eso sí que son urgencias”, le señala el médico al protagonista. A lo que añade que no le ocurre nada grave, que su problema es la botella. “Es su responsabilidad, por eso le pagan”, le contesta Lazarescu. Lo que da pie a que el médico joven señale otra problemática: “¿Quién le ha dicho que estamos tan bien pagados?”. Por su parte, el médico jefe se irrita de nuevo, le dice que no le ha obligado a ponerse la botella en la boca y le ordena que se marche por sus propios pies. Cuando Lazarescu trata de levantarse, se produce la segunda caída en su particular calvario (fotograma 19).



FOTOGRAMA 19

Mientras que Mioara se apiada del anciano y le pregunta si se ha hecho daño, el médico persiste en sus formas: “¿Y usted se atreve a juzgarnos? Mire lo que le ha hecho el alcohol. [...] Apártalo de mi vista”. Finalmente, decide enviarlo a otro hospital: “Llévalo al Fundeni, tiene el hígado tan grande como el Parlamento”.

A la salida del hospital, se produce una conversación entre Mioara, Leonard y el conductor de la ambulancia que transportaba los heridos del accidente, quien relata la gravedad de lo sucedido. Hagamos notar que primero están hablando los dos hombres, y después se incorpora la enfermera. Además, toda la conversación está filmada en un único plano, de manera que los tres ocupan el mismo espacio dentro del encuadre (fotograma 20): una solución que se corresponde con el punto de vista que hemos comentado, y de la que se desprende también un clima de camaradería entre personas que comparten similares circunstancias. Mioara les resume lo que ha vivido durante la visita: “Su diagnóstico me ha cabreado y a nuestro enfermo también. Está borracho y no puede mantener la boca cerrada, y eso lo empeora todo”. Después de lamentarse por las víctimas del accidente, Mioara se refiere al médico que ha atendido a Lazarescu: “¿No estaba implicado en aquel escándalo médico?”. Leonard opina que se trata de otro médico: “No, pienso que ese era Aldea, Sandu Aldea”. “Pues pensaba que se llamaba Ardelean”, concluye Mioara.

A estas alturas, y a raíz de estos comentarios que hemos ido formulando, resulta evidente que el proceso que sigue la enfermedad del protagonista en pos de un diagnóstico y una posible cura, no es solo la exposición de su sintomatología y el modo en que es tratada por los distintos equipos médicos; sino, también, y esto es lo que nos parece especialmente relevante, la revelación de los síntomas de un sistema social y político enfermo, corrupto, cuyos vicios vienen también de muy atrás. Es así como cobra sentido la lectura en este fragmento del arraigo de la figura masculina asociada a la autoridad, al conocimiento, al control y al gobierno de lo público; es decir, la pervivencia de un sistema patriarcal que había extendido su dominación simbólica durante el gobierno de Ceausescu.



FOTOGRAMA 20

4.3.3.7 Hacia una trascendencia espiritual de los personajes marginales

La secuencia del siguiente trayecto en ambulancia se divide en tres planos. El primero de ellos recoge el momento en que los sanitarios suben a la furgoneta. Antes de partir, Mioara pasa a la parte de atrás, donde el anciano está tumbado en la camilla, para pedirle que esté tranquilo, ya que van al Hospital Universitario para hacerle unas pruebas. Cuando termina de hablar, la cámara reencuadra para ofrecer una imagen de Lazarescu en la que advertimos de nuevo una cita religiosa. Se trata de *Lamentación sobre Cristo*



Lamentación sobre Cristo muerto. Andrea Mantegna (1478) / *Mamma Roma* (P. P. Pasolini, 1962)

muerto, de Andrea Mantegna, de la que Pasolini realizó una recreación al final de *Mamma Roma* (P. P. Pasolini, 1962), como una forma de elevar al protagonista, un personaje marginal, a una categoría mítica, trágica, de reminiscencias espirituales; si bien en este caso se trataría de una inversión de la composición (fotograma 21). Hay que advertir que una composición similar a la del original hubiera supuesto falsear el espacio profilmico (la estructura del vehículo), lo cual traicionaría la mirada realista, semejante a la retórica documental, que se pretende construir.



FOTOGRAMA 21

El segundo plano recoge la totalidad del trayecto y es similar al fotograma 17, aunque ahora el enfermo va tumbado. Su estado de salud va empeorando a medida que avanza la noche. El primer diálogo se produce entre los sanitarios. Mioara se queja de su dolor de vesícula y de haber olvidado las pastillas, a lo que Leonard le responde si ha probado el té de ranúnculo. Estos diálogos inciden en la caracterización de unos personajes que se perciben como próximos, identificables con los que nos encontramos en la vida real, esto es, “el espectador comprende cerebralmente la irrealidad de lo que ocurre, pero lo observa como si se tratara de un acontecimiento real” (Lotman, 1979: 19). De igual forma, advertimos la composición de una mirada enunciativa que evita arbitrar sobre ellos. Esta situación de cercanía atañe también a la relación entre enfermera y paciente. Lazarescu les pide que vayan más despacio, que no se encuentra bien. La enfermera le sugiere que se dirija a ella por su nombre: “Me llamo Mioara, señor Lazarescu, y él se llama Leonard”. Por su parte, Lazarescu pide perdón por su comportamiento en el hospital, aunque recuerda que el trabajo de los médicos es atender a los pacientes.

Cuando Lazarescu vuelve a vomitar, Mioara se sienta junto a la camilla y es entonces cuando se produce una nueva conversación de carácter personal entre ellos. Lazarescu le pregunta por su edad y si tiene hijos, a lo que Mioara responde que tiene 54 años y dos hijos adolescentes. Entretanto, Mioara se va girando en dirección a la carretera para ver por dónde van. El corte se produce tras uno de estos movimientos (fotograma 22) para dar paso al plano que recoge la llegada al hospital (fotograma 23).

En este fragmento destaca, de una parte, la dimensión religiosa que trasciende del modo en que son presentadas las circunstancias por las que atraviesa el protagonista, y que establecen una relación dialógica con el contexto histórico en el que se inscriben; y de otra, el atento cuidado que le dispensa la enfermera que le acompaña, el cual contrasta con el deshumanizado sistema sanitario que presenta la película.



4.3.3.8 Realismo sin fronteras y los requiebros del lenguaje

En la zona de estacionamiento frente a la puerta de urgencias son recibidos por un responsable que les informa de que el hospital está desbordado, que deben irse a otro centro. Las víctimas del accidente han llenado los quirófanos y el nerviosismo se nota en las formas: “Escúchame bien, nadie se encargará de tu caso. De verdad. ¿Qué parte no has entendido de que os vayáis?”, le espetta el responsable a Mioara. Cuando la enfermera aclara que el enfermo precisa únicamente de un TAC, son admitidos en Medicina General.

En el momento de la entrada a urgencias la enunciación va a adoptar un cambio de punto de vista que supone la apertura de un espacio para que se cuele una realidad que hasta ese momento se había mantenido latente en fuera de campo. Si bien la función del fuera de campo implica que puede devenir campo en cualquier momento, en este caso apreciamos un gesto enunciativo que simula apartarse por un momento de la ficción que estaba desarrollando para facilitar la entrada a una realidad que pide paso con urgencia. Lo vemos con detalle.

La conversación entre Mioara y el responsable de ingresos está filmada en dos planos con similar encuadre. El segundo termina cuando, tras su admisión, Lazarescu es conducido al interior del hospital por dos camilleros, acompañado siempre por la enfermera (fotograma 24).



FOTOGRAMA 24

En esta ocasión el corte no va a estar naturalizado por el movimiento o la mirada de un personaje. Se trata, más bien, de un salto brusco que se abre a un encuadre que deja

descolocado al espectador, quien requiere de unos segundos para leer la nueva información y situarse en la línea argumental (fotograma 25). Observemos cómo la distribución de los elementos en el encuadre es tal que en la parte inferior central hay un espacio libre que coincide con la entrada en dirección al pasillo.

Este espacio es rápidamente ocupado por una camilla con un herido, los auxiliares que lo acompañan y los familiares, que son conducidos por el sanitario que ocupaba el lado izquierdo al inicio del plano con un ruego: “Cuidado. Dejen paso” (fotograma 26).



Antes de que pase la siguiente camilla transcurren tres segundos, durante los cuales vamos reconociendo la situación. Entre la gente que se agolpa por los pasillos, identificamos a dos periodistas, uno con un micro y otro con una cámara, que siguen con la mirada el paso de los heridos. Además, en el fondo de la imagen advertimos una camilla que espera junto al resto de pacientes. Se trata, ahora lo confirmamos, de Lazarescu, acompañado de Mioara, quienes enfilan el pasillo tras el paso de la segunda camilla (fotograma 27). Antes de que desaparezcan por el pasillo, se produce el corte a una imagen en la que se cruzan dos camillas. Por la izquierda va a circular la de una mujer herida del accidente de autobús, mientras que por la derecha van a continuar los protagonistas (fotograma 28). La cámara hace un barrido a derecha para seguirlos, mientras se escucha a Mioara pedir paso: “¿Nos deja pasar? Gracias”. Mientras esperan a ser atendidos, el narrador recupera la posición de acompañamiento que había mantenido hasta ese momento (fotograma 29).





 FOTOGRAMA 29

Al estudiar el fragmento con detalle, percibimos que en el paso del plano que se corresponde con el fotograma 24 al 25 se ha producido una corta elipsis temporal, en la que los protagonistas han esperado a que llegaran los heridos del accidente múltiple. Este *ceder el paso* a otro acontecimiento, que se impone con urgencia, es marcado por la enunciación con esa posición de cámara que se distancia de los protagonistas a los que ha acompañado hasta ese momento para que, en un mismo plano en el que estos se sitúan al fondo, se abra paso la realidad circundante. Esta operación discursiva se corresponde con la cualidad totalizante de la retórica realista que apuntábamos en el apartado 4.3.3.5. Es lo que Rodica Ieta llama “realismo sin fronteras”, en referencia al cine del este y centro de Europa, y a Rumanía en particular, posterior a 1989: “everything is worthy of being the subject of a film (a kino-eye premise) and everything can be represented as is, in its momentary occurrence, without concern for consequences (political, as in the past or artistic)” (2010: 25). Es decir, mediante estos mecanismos de puesta en escena se refuerza la impresión de realidad con que se viven los acontecimientos que se suceden en la pantalla, así como la presencia de una enunciación que está sujeta a los vaivenes de las acciones que se suceden en el interior de la diégesis, más que constituirse en una figura que controla y dirige la narración. Esta última idea se ve reforzada por la presencia de los periodistas (fotograma 27) que vemos apostados en el marco que separa las dos estancias, como si se tratara de un proscenio teatral, y que podemos identificar con la instancia narrativa que se trata de potenciar desde la enunciación: la de un reportero que capta la realidad tal cual es y en el mismo instante en que está sucediendo. Una pretensión que, a estas alturas, ya sabemos imposible por todas las operaciones discursivas que se ven implicadas en el trayecto de ida y vuelta que atraviesa la frontera que demarca ese proscenio imaginario.

Después de esperar en el pasillo, donde se agolpan enfermos, camillas y acompañantes, son atendidos por una doctora, quien repite el mismo patrón con relación al enfermo.

A la pregunta de cómo se encuentra, el protagonista responde que le duele mucho la cabeza. Tras acercarse para olerle el aliento, la doctora le responde: “Y ha bebido. ¿Por qué?”. Cada intento por parte de Lazarescu de captar la atención respecto de sus dolencias es respondido apelando a la cuestión del alcoholismo. Reconocemos en él a un hombre que trata de paliar su soledad entablando conversaciones personales con la gente que le rodea, aunque, desde el inicio de la película, hemos visto que estos intentos se han vuelto infructuosos. Esta imposibilidad de comunicación deriva de la función de un lenguaje que ha ido perdiendo su humanidad, en el que las palabras han ido perdiendo su capacidad de significar aquello que se pretende expresar y los personajes se ven presos en una suerte de sortilegio. Una situación que los autores del teatro del absurdo comprendieron muy bien:

La experiencia del mundo se da en el lenguaje; y éste ha estado anteriormente a nosotros, es praxis pública basada en conceptos, suposiciones y encantamientos. De este encantamiento, precisamente, quiere escaparse el Teatro del Absurdo, a través del silencio. Bien a partir de un mínimo de palabras y un máximo de silencios (Beckett), bien jugando con los significados (Ionesco), bien con la imposibilidad de decir lo que verdaderamente se dice (Pinter) o bien admitiendo que nadie entiende a nadie (Adamov). Pero se pregunta Ciorán, ¿quién ha amado tanto a las palabras como estos autores? Ellas son su sola compañía, su único soporte en la condena a decir la imposibilidad. Porque son conscientes con la realidad: el pensamiento va por un lado, el lenguaje por otro y la interrelación es mínima. (Herrerías, 1996: 121).

Esa imposibilidad de entenderse y la falta de interrelación personal a través del lenguaje es lo que destacamos en esta película. Continuando con el argumento, nada más entrar a la consulta, Lazarescu es ayudado por Leonard y un celador a bajar de la camilla para trasladarlo a otra. Es entonces cuando se produce una nueva caída del protagonista (fotograma 30).



FOTOGRAMA 30

Tras estudiar el caso, la doctora decide solicitar un análisis de sangre y un ionograma. Cuando se acerca a practicarle un reconocimiento, insiste en recriminarle su adicción al alcohol, a lo que el anciano responde que beber no le afecta, “que a veces la bebida no tiene nada que ver”. Mioara sigue el proceso junto a la camilla, aportando sugerencias y corrigiendo al anciano, como cuando este niega haber vomitado sangre. La doctora detecta un problema de hígado, pero Lazarescu insiste en que le duele la cabeza. Aquí se produce un nuevo encontronazo entre médico y paciente, y la doctora le pide que cuide su mal genio cuando se dirija a ella. Aún así, y a pesar de estar desbordados, decide llamar a neurología para practicarle un TAC. La frenética actividad que se sucede en la consulta es punteada por una cámara que realiza constantes paneos, atenta a los movimientos de los sanitarios que atienden a los pacientes en las estancias contiguas, y cuyos padecimientos son susceptibles de situarse en primer plano, como ocurre con el matrimonio de ancianos que son atendidos de forma paralela a los protagonistas. Nasta destaca esta situación en la que la cámara “constantly wanders from inside the consulting room to the waiting room and to different annexes, tracking all the characters, as if their actions were far more important than Lazarescu’s ever-growing pains” (Nasta, 2013: 160). También consideremos relevante introducir las aportaciones críticas de Irina Trocan, quien hace notar esta dispersión del núcleo dramático:

The camera pans rapidly left and right to keep up with the action, voices are heard from outside the frame, Mr Lazarescu travels to the far end of a long-shot *tableau* and is swallowed by the crowd in the hospital- the spectators’ feeling that they have everything dramatically relevant under observation is constantly thwarted (Trocan, 2019: 41, cursiva en el original).



Esta ampliación del foco de interés nos lleva a descubrir que la doctora mantiene una relación sentimental con el doctor Dragos Popescu, a quien solicita su ayuda y, de paso, un ramo de flores. Este cruce de historias propicia momentos como el que se produce entre la pareja de pacientes y la pareja de doctores (fotograma 31). Los ancianos preguntan a la doctora sobre la conveniencia de ir a descansar a un balneario, pues tienen pensado celebrar su cuarenta aniversario de bodas. La doctora lo celebra mientras coge la mano del doctor, quien a falta de flores le ha traído una manzana. “Ya sabes que te quiero mucho”, añade el doctor mientras se dirigen a la camilla de Lazarescu y la cámara recoge en su recorrido a la pareja de ancianos.

El chequeo que practica el doctor Popescu ofrece la oportunidad de un nuevo juego de palabras. Para comprobar su capacidad cognitiva, le pide que repita un trabalenguas, que el paciente es incapaz de completar. Tras hacerle repetir la palabra “naranja”, le pide que siga su dedo con la vista, y después, que se toque la nariz con el dedo índice de cada mano. Cuando llega la derecha, falla y se toca la mejilla. Cuando le pide que se levante y dé algunos pasos, Lazarescu está a punto de caer de nuevo. Mientras comprueba los reflejos autónomos del paciente con un pequeño martillo, el doctor le pide que le resuma lo que ha hecho desde que se ha levantado. Lazarescu relata un episodio en un mercado al que acudió a cambiar semillas del que no teníamos conocimiento. Puntualiza que le atendió un hombre con bigote. A continuación, el médico le señala su reloj y le pide que nombre el objeto. “Si ya lo sabe, ¿por qué me lo pregunta? Es un reloj”, objeta Lazarescu.

Popescu sospecha que, además de un hematoma, podría tratarse de algo más grave, pero no sería posible hacerle un TAC antes de tres horas. Los resultados de los análisis también obtienen resultados negativos. Cuando el doctor traslada al paciente la gravedad de la situación, Lazarescu no responde en un principio, aunque después afirma que no le asustan las operaciones. En este punto se produce una nueva desconexión lingüística, la cual traza un arco temporal que alcanza la Segunda Guerra Mundial:

Popescu: “¿Le operaron de una úlcera? Esto es mucho más sencillo”.

Lazarescu: “Las bombas estaban por todos lados, hasta en casa”.

Popescu: “¿Las bombas? Saque la lengua, por favor. ¿Estuvo en la guerra?”.

Lazarescu: “En el 44. Los americanos bombardearon Ploiesti, Bucarest y Brazi. Evelina y yo estábamos en Brazi, pero sobrevivimos a pesar de todo”.

Finalmente, los doctores presionan a Tomografía para que le atiendan de urgencia. “¿Y si fuera el tío de mi suegra?”, apunta Popescu con sorna al médico que atiende la llamada, aludiendo a los favores personales. Entretanto, Lazarescu se ha quedado dormido y Mioara toma su medicación, ya que le duele la vesícula. Estas notas de humor, en sintonía con la dispersión del centro dramático, parecen encaminadas a aliviar la tensión que se concentra en el drama que vive el protagonista, a rebajar el tono dramático para adecuarlo al ritmo cotidiano. Es en esta línea en la que encajan, a pesar de los contratiempos que no paran de acumularse (el doctor debe acudir a una urgencia y Mioara queda al cargo del paciente), los cachetes que Popescu le propina a Lazarescu antes de marcharse con un “buenos días” y la reacción de Mioara ante el informe que apunta la fecha de nacimiento del protagonista: “19 de noviembre, es escorpio”. “Sí, como mi hermano”, responde otra enfermera.

Mientras esperan el ascensor para subir a la cuarta planta, se produce una conversación entre Mioara y Lazarescu que es significativa de cómo el protagonista va perdiendo poco a poco la conciencia de lo que ocurre a su alrededor, al tiempo que ofrece otro ejemplo de incongruencia comunicativa:

Mioara: “Van a hacerle un TAC para ver si tiene algo en la cabeza”.

Lazarescu: “¿Sabe una cosa? Tiene algo que me resulta atractivo”.

Mioara: “Bueno. Quédese quieto y tranquilo”.

Leonard: “Es tarde, ¿me necesitas para algo más?”.

Mioara: “No. Vete”.

Lazarescu: “¿Se va con Virgil?”.

Mioara: “¿Cómo dice?”.

Lazarescu: “¿Se va con Virgil?”.

Mioara: “Madre mía. ¿Quién es Virgil?”.

Lazarescu: “Virgil Mascalu”.

Mioara: “No lo sé, señor Lazarescu. No sé de lo que me está hablando”.

Lazarescu: “Es el segundo marido de Eva”.

Mioara: “¿El segundo marido? No le entiendo”.

Lazarescu: “¿Viene con el tren interurbano o con el exprés?”.

Mioara: “¡Ay, Dios! ¿Qué he hecho yo para merecer esto? Si sigue hablando le cortaré la lengua, se lo prometo”.

En Tomografía Mioara se encuentra a Mariana, una enfermera conocida, a quien solicita que le eche una mano. Mientras esperan, las dos se entretienen hablando de la boda de una amiga que ha dado un “braguetazo” con uno del Partido Demócrata, del hijo de la protagonista, que no acaba de casarse, de la dieta que sigue Mariana para estar tan guapa o de los celos de su marido. Esto último sorprende a Mioara: “Entonces no tenéis nada en común, pensaba que eras una feminista”. De nuevo una conversación banal y en tono jocosos que se interpone en el periplo dramático que vive el protagonista, y que sintoniza con las primeras palabras del nuevo doctor: “¿Es el tío de la suegra de Dragos?”. A lo que añade: “¡Parece que esta noche se ha tomado alguna copita!”.

De nuevo, las palabras van a suponer un obstáculo a la hora de establecer un diagnóstico. La enfermera informa al médico de que el paciente había vomitado sangre, según le contó el vecino. A lo que el médico responde que podría tratarse de restos de tomate. Mioara insiste en que había vomitado hilos de sangre. “Define hilos de sangre”, le espeta el doctor. “Es lo que dijo el vecino”, se excusa la enfermera. El médico, que no para de mascar chicle, se muestra indiferente a las quejas del paciente. Cuando Lazarescu se queja del frío, le insta a que dé unos saltos para entrar en calor. Acto seguido, el anciano se orina encima. “Puede defecarse encima. [...] Primero el TAC, luego ya le cambiaremos”, le informa. Dado que el anciano no se tranquiliza, Mioara decide cambiarlo y ponerle su pijama. Al desnudarlo, descubren las vendas ensangrentadas que cubren sus varices. “¿Por qué no me había dicho nada de las varices, quería darme una sorpresa?”, le objeta el médico. En contraste con la dureza de la situación y la frialdad del médico, destaca el cuidado con el que Mioara trata en todo momento al protagonista (fotograma 32).

Las pruebas dan como resultado que el paciente “tiene un gran neoplasma”. El médico informa a la enfermera de que Lazarescu se está muriendo, y le urge para que lo lleve a neurocirugía para que le operen inmediatamente. Aunque, para ello es necesario que se trasladen a otro hospital. Mioara, con la ayuda de Mariana, trata de convencerlo para que lo operen ahí mismo. A pesar de las reticencias, el médico cede y lo intenta, pero los quirófanos están ocupados hasta las 10 de la mañana. Con la autorización del médico en la mano, se disponen a trasladarse al hospital Filaret. “Rápido o se te morirá por el camino”, insiste el médico.



FOTOGRAMA 32

4.3.3.9 Las preocupaciones de una generación que ha vivido la dictadura

De nuevo en la ambulancia, Mioara se sitúa desde el principio en la parte de atrás, junto al paciente (fotograma 33). La gravedad de la situación así parece requerirlo. También las horas transcurridas han ido acercando a los personajes, que han ido ganando confianza. Aún así, la narración dista mucho de ser complaciente. Veamos la conversación que se produce entre ellos, y que se abre a otro debate de carácter social y político:

Mioara: “Si quiere vomitar, dígamelo antes”.

Lazarescu: “Antes, cuando se ha enfadado, ha dicho que era un hijo de puta”.

Leonard: “¿Qué está diciendo?”.

Mioara: “No le entiendo, pero déjeme que le haga la cuenta. 140 euros de medicinas, otros 140 por la consulta, el TAC 1000 euros, el registro de entrada, la cama, las comidas, más dinero. ¿Qué opina?”.

Lazarescu: “Tengo sed”.

Mioara: “Está esquivando la pregunta”.

Leonard: “También hay que sumarle la ambulancia, el combustible, la tarifa y puedo seguir”.

Mioara: “Y encima ganamos una miseria”.

Lazarescu: “Tengo mucha sed”.

Mioara: “Oh, vuelve a dolerme la vesícula”.

Por corte en el eje, se encadena a un primer plano de la enfermera en el momento en que el conductor le pasa una botella de agua para que tome su medicina. Estos apuntes van propiciando una relación empática entre el espectador y la enfermera, cuya situación apunta a un sector de la sociedad, de mediana edad, y a sus preocupaciones diarias. En



FOTOGRAMA 33

su caso, una generación que ha vivido la última etapa del periodo comunista y que espera que las tan ansiadas reformas democráticas se vuelvan efectivas. De nuevo entabla una conversación con el conductor centrada en las relaciones de pareja. Leonard se acaba de divorciar y tiene una hija de dos años. Mioara se sorprende: “Leo, vuestra generación está perdida. Tú ya estás divorciado, mi hijo ya ha tenido un bebé y no ha sido capaz ni de casarse. ¡Qué desastre!”. La conversación continúa, centrada en la hija de Leonard, y es la enfermera la que concluye: “Espero que no te importe que te lo diga, pero no deberías haberte divorciado de tu ex mujer. Más que nada por la niña”.

4.3.3.10 Lenguaje y jerarquía social

Mioara entra en el nuevo hospital acompañando a Lazarescu y apremiando al personal a que actúe con urgencia. Les atienden una doctora y dos enfermeras que se muestran distendidas y cansadas después de una larga jornada. La doctora sugiere que debería haberse quedado en el hospital anterior o ir al Bagdasar, que es un hospital especializado en neurocirugía. Por su parte, Lazarescu se muestra confundido e incapaz de articular palabra, y se ha vuelto a orinar encima. “No puede comunicarse”, concluye la doctora, quien pierde la paciencia ante la insistencia de Mioara para que le operen cuanto antes y le ordena que le deje hacer su trabajo. En este punto, la respuesta de una de las enfermeras marca un referente temporal en el desarrollo de la diégesis: “Son las 3:20, estamos en servicio de ambulancia y hay otros pacientes”. Recordemos que cuando salieron de casa del protagonista eran las 10 de la noche. La insistencia de Mioara para que actúen de urgencia de acuerdo a los informes que trae va a provocar un conflicto de competencias.

El primer choque se produce entre Mioara y la doctora que le atiende en primer lugar, mucho más joven. La juventud de los médicos que aparecen en los diferentes hospitales es significativa de la transformación que está viviendo el país. Mientras que Mioara le recuerda a la doctora sus años de experiencia, esta última le pide que le deje hacer su trabajo, que recuerde cuál es su sitio. Para ello le enumera una serie de tecnicismos que están lejos del alcance de las competencias atribuidas a la enfermera de ambulancias. Una vez más, el lenguaje se interpone entre los personajes y se impone como instrumento jerárquico que reproduce relaciones de poder y dificulta la comunicación. Además, el color del vestuario va a subrayar esta escala jerárquica.

Cuando llega el especialista, se le avisa de la urgencia del caso, pero él está preocupado por encontrar un cargador para su móvil: necesita llamar urgentemente a su mujer. Esto último señala otro dato a considerar: las cuestiones privadas del equipo médico se van a interponer constantemente con su labor pública. Esta cuestión resulta sintomática de que, a pesar de pertenecer a una nueva generación, hay determinadas prácticas que se mantienen. El segundo choque se produce con el especialista, el doctor Mirica. La doctora hace notar la impertinencia de Mioara: “La enfermera ya nos ha dado el diagnóstico”. A lo que esta replica: “Solo he dicho que hay que operarle”. Entonces, Mirica reclama su papel: “¿Sí?, ¿y quién decide, tú o el especialista?”. La tensión entre ellos va creciendo mientras los médicos repiten el mismo protocolo que han seguido los anteriores hospitales; si bien, en este caso, los tecnicismos, el exceso de burocracia y la arrogancia de los facultativos elevan el tono hasta alcanzar un punto álgido previo al tramo final. Veamos de qué manera este conflicto es construido por medio de la planificación y la puesta en escena.

La entrada a la consulta se realiza mediante un *travelling* de seguimiento posterior, que da comienzo cuando Mioara abre la puerta, generando así una cierta expectativa, a la vez que se nos introduce en el espacio de la mano de la protagonista, subrayando de esta forma la empatía que se ha potenciado desde la enunciación entre la enfermera y el espectador, pues se trata de asistir a los acontecimientos *junto a* los protagonistas (fotograma 34).



FOTOGRAMA 34

Si repasamos las anteriores entradas a las consultas de los distintos hospitales, apreciamos cómo se repite un patrón similar (fotogramas 35 y 36).



FOTOGRAMA 35 Mioara entra en el hospital abriendo paso a la camilla a la voz de “déjenme pasar”.



FOTOGRAMA 36 Entrada a la sala de Tomografía en el segundo hospital.

Nada más entrar, anuncia que trae un paciente del Hospital Universitario, pero su anuncio no recibe la respuesta esperada, pues la doctora y la enfermera que registra las entradas salen por la misma puerta hablando distraídamente. Mioara no puede ocultar la cara de sorpresa (fotograma 37). Es la enfermera que está sentada al fondo del plano la que le pide que espere.



FOTOGRAMA 37

Cuando entra la doctora, Mioara le informa de que deben de practicarle una cirugía, y le entrega el informe hospitalario que trae consigo. Aquí comienzan los malentendidos que hemos comentado hasta que la situación se complica en el momento en que la doctora enumera una serie de términos científicos para hacer ver a la enfermera que no está familiarizada con la terminología especializada (fotograma 38).

La composición del plano constituye un espectador situado junto a Mioara y que asiste a su mismo ángulo perceptivo, desde el que la doctora interpela a ambos observadores desde una posición casi frontal y ligeramente elevada. Además, el espectador comparte el mismo saber que la enfermera, pues la ha acompañado en todo momento desde que entró en casa del protagonista, con lo que las palabras de la facultativa son percibidas todavía más como una afrenta. En este sentido, el gesto que traza con la cabeza ladeada acentúa su tono insolente. Entre ellas se sitúa la enfermera que registra las entradas y la pantalla del ordenador que está utilizando, símbolo ineludible del laberinto burocrático que dificulta el entendimiento entre los personajes. La discusión se resuelve con la siguiente intervención de la doctora: “Déjame que te explique cómo funciona. Son las 3. Nosotras también estamos cansadas, tú haces tú trabajo y nosotros el nuestro, y no vuelvas a hablarme así. ¿Entendido?”.



 FOTOGRAMA 38

Cuando entra el doctor, el uniforme verde resalta su condición de especialista y su superioridad respecto del resto. Su primera reacción es quejarse del mal olor a meado, y le reprocha a Mioara que no haya lavado al paciente. En este caso, la composición del plano refuerza todavía más la identificación entre la protagonista y el espectador (fotograma 39), cuya situación se ve enfrentada con la actuación de los médicos: ahí está la mano levantada del doctor hacia Mioara (y hacia la cámara) para enfatizarlo.



 FOTOGRAMA 39

En la siguiente conversación, Mioara trata de que Mirica atienda el informe del especialista del Hospital Universitario, pero este dice no conocerlo, le ordena que se calle y sale para llamar a su mujer (fotograma 40). Su posición de autoridad, prácticamente frontal (una composición que hemos comentado anteriormente con ocasión del primer médico que asiste a Lazarescu), se ve legitimada por ese póster que reproduce el interior del cuerpo humano, la mascarilla, la tarjeta identificativa, y el resto de enseres que le rodean.



FOTOGRAMA 40

Al igual que en los episodios que ya hemos comentado, también aquí volverá el humor a disipar la gravedad de la situación. Un humor cada vez más negro, acorde con la mortecina y grisácea luz que domina la estancia, y que ha ido ensombreciéndose a medida que se iba descendiendo en este particular calvario hacia el fin de la noche. También se muestra demudado el rostro de un Lazarescu que ya es incapaz de pronunciar su nombre. El doctor se acerca a él para tratar de explicarle la situación y saber si hay algún pariente que pueda acompañarle. Es entonces cuando se produce este diálogo:

Mirica: “No está en coma ni en estado letárgico; está cansado igual que yo, porque son las tres de la madrugada. ¿Tiene algún pariente?”.

Lazarescu: “Tengo una úlcera”.

Mioara continúa insistiendo en la urgencia del caso, pero solamente provoca el desconcierto del médico: “Pensaba que la doctora exageraba. No nos respetas nada”. La doctora será tajante: “Tienes que empezar a aprender cual es tu sitio y dejarnos hacer nuestro trabajo”. A lo largo de toda la discusión, los ojos de Lazarescu van moviéndose de uno a otro de los personajes, subrayando de forma cómica lo absurdo de la situación (fotograma 41).



FOTOGRAMA 41

Para poder operarle, necesitan que el paciente firme una renuncia de responsabilidad, pero Lazarescu ya no comprende lo que está ocurriendo, da muestras de afasia y es incapaz de firmar nada. Aunque se aplican con insistencia en lograr que firme, el anciano no reacciona. Mioara trata entonces de que comprendan que no está en condiciones, pero el médico la acusa de querer enviarlo a la cárcel, por lo que decide darle el alta para evitar realizar una operación quirúrgica sin autorización del paciente. Pero Mioara argumenta que debería ser también el paciente quien firmara el alta, que tampoco valdría dada su incapacidad. Punto este en que la discusión se encona al máximo:

Mioara: “Admite que no quieres operarlo y me lo llevaré a otro hospital”.

[...]

Mirica: “¿Sabes qué? Mételo en la ambulancia, conduce durante una hora y cuando esté en coma, vuélvelo a traer de nuevo aquí. Así no necesitaremos firmas ni narices. De lo contrario, si no firma, no pienso operarlo. Si eres tan buena en leyes y medicinas, encuéntrale un hospital más adecuado”.

En esta última parte de la discusión los dos protagonistas ya no comparten el plano con los facultativos; por el contrario, la cámara va haciendo barridos de unos a otros, confrontándolos, mientras los médicos impelen a la enfermera para que se lleve el paciente a otro hospital (fotograma 42).

La actitud insolente de los médicos contrasta con la calidez con que Mioara se dirige a Lazarescu, informándole de que se dirigen al hospital Bagdasar (fotograma 43). De forma similar a lo que hemos comentado en el apartado 4.3.3.6, la figura masculina vuelve a ocupar la centralidad del plano (fotograma 41) para imponer su autoridad, reclamando en su favor los tecnicismos que legitiman su posición, al tiempo que la actitud de los facultativos evidencia los síntomas de un sistema en el que los más básicos principios humanos han sido evacuados.



FOTOGRAMA 42



FOTOGRAMA 43



FOTOGRAMA 44

4.3.3.11 Lenguaje y falta de sentido

Por corte directo, la acción se traslada de la salida de la consulta al interior de la furgoneta, en un plano similar al que abría el trayecto anterior: Mioara sentada junto a la camilla toma el pulso de un Lazarescu con aspecto cadavérico (fotograma 44).

En el rostro de la protagonista se deja sentir el cansancio, la preocupación y la falta de sentido de una situación que parece haber llegado al límite. Una falta de sentido que se expresa por medio de la conversación incongruente que mantiene con el conductor:

Leonard: “Ya no huele mal”.

Mioara: “No lo entiendo”.

Leonard: “¿Qué has dicho?”.

Mioara: “He dicho que no lo entiendo”.

Leonard: “Pues yo digo que ya no huele tan mal”.

4.3.3.12 Parada en el cuarto hospital. Fin del trayecto

Este último tramo de la película se abre, a diferencia del resto, con un plano desde el interior del hospital, en el momento en que una señora de la limpieza pasa el aspirador. La falta de pacientes, el aspecto humilde del lugar y la densa luz de un gris verdoso componen el lúgubre espacio que acogerá finalmente al protagonista: el final del calvario (fotograma 45).

De nuevo se produce la entrada de los protagonistas a la sala de urgencias mediante un *travelling* de seguimiento junto a la enfermera (fotograma 46).



 FOTOGRAMA 45


 FOTOGRAMA 46

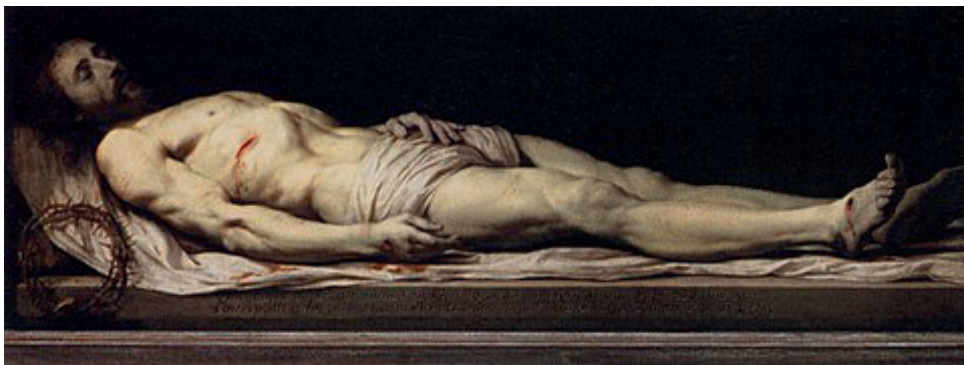
Es tarde y las enfermeras están cansadas. Han terminado con los heridos del autobús y están disfrutando de un momento de descanso. La enfermera jefe llama la atención del mal olor que despide el paciente, que parece que ha bebido también. Se repite, por tanto, la misma reacción de los hospitales anteriores, donde se da prioridad a otros enfermos antes que a un anciano alcohólico que se hace sus necesidades encima. Así lo ve también Nasta: “Again, a point is made about the fact that the victims of the Saftica bus accident have priority over a drunk, unconscious old man” (*ib.*: 161).

A pesar de la fatiga evidente que arrastra, la doctora reacciona de acuerdo con la gravedad de las dolencias del paciente y no entiende el motivo por el que no han querido operarle en el Filaret, ya que es evidente que el paciente ha perdido la conciencia. “Bueno. Ya nadie puede preguntarle si está de acuerdo o no. Regístrale conforme ha entrado y llama a cirugía”, ordena. Lazarescu es trasladado a preoperatorio dada la urgencia del caso. Como las camillas del hospital están ocupadas, Mioara y Leonard se ven obligados a acompañar al paciente hasta el lugar en el que van a lavarlo y afeitarlo, momento que es aprovechado por la enfermera para despedirse del protagonista (fotograma 47).

Con ayuda de las enfermeras, Lazarescu queda tendido inconsciente en una camilla mientras lo desvisten, lo lavan y afeitan su cabeza. Únicamente alcanza a levantar alguna queja: una vez perdida por el camino la propia identidad, resta únicamente su cuerpo (fotograma 48).



FOTOGRAMAS 47 Y 48



Cristo muerto tumbado en la cubierta, Philippe de Champaigne.

Cuando terminan, las enfermeras cubren el cuerpo desnudo del protagonista con una sábana, en el momento en que este gira por un momento su cabeza hacia la cámara y abre brevemente los ojos (fotograma 49). En fuera de campo se escucha la voz de la enfermera que apremia al personal para que se lleven al paciente y se lo entreguen a “Anghel”. De

nuevo observamos aquí la presencia significativa de elementos iconográficos que, contenidos en un determinado plano compositivo, remiten a la tradición sacra (tal como se aprecia en la obra que reproducimos de Philippe de Champaigne). Como son el cuerpo yacente, la sábana y ese nombre de ineludible resonancia bíblica.



FOTOGRAMA 49

La última imagen de la película mantiene el mismo ángulo compositivo y muestra a la enfermera que vuelve a entrar y se para a observar al paciente mientras se quita los guantes (fotograma 50). Un corte brusco a negro anuncia el final del filme.



FOTOGRAMA 50

En conclusión, el título del filme alude a la crónica de una muerte anunciada; sin embargo, el fallecimiento del protagonista no es representado en la película. Sabemos que todavía está vivo, por lo que la muerte puede llegar durante la operación o después, poco importa. Este final abierto parece apuntar en otra dirección, otro juego de palabras que marca una cierta distancia respecto de lo que vemos y evita, así, caer en el sentimentalismo o en ese “basural donde están amontonadas las explicaciones” (Cortázar, 1998: 26). Aquí no hay lugar para la compasión, el mensaje moralizante o el final esperanzador. En relación al neorealismo, no se da un proceso de “sentimentalización”, como ocurría en este al incorporar géneros clásicos como el melodrama (Quintana, 1997: 64-78); aunque sí late una dimensión moral, que sí estaba presente en ese cine, incluso espiritual, como en el caso del cine de Rosellini. De similar forma a como en la película que nos ocupa se incluyen referencias a la iconografía cristiana.

De nuestro análisis se extrae que *La muerte del Sr. Lazarescu* proyecta una mirada realista sobre la sociedad rumana en plena transición del comunismo al capitalismo; un trayecto en el que un cuerpo frágil, en decadencia, va poniendo en evidencia los rasgos ideológicos y las rutinas disciplinarias que se resisten a desaparecer o que son reproducidas por el nuevo sistema; un diagnóstico que privilegia la ironía y el humor absurdo, tan caro a la sociedad rumana. En esta película se tratan temas de gran transcendencia, como la muerte, la familia, la enfermedad, la soledad, las injusticias sociales, los estragos del capitalismo o la corrupción moral.; sin embargo, su planteamiento se aleja de determinados modelos de propaganda o del mensaje adoctrinante. Propone, en cambio, un ejercicio cinematográfico experiencial que va de lo particular a lo universal, proporcionando al espectador la oportunidad de compartir unas horas con los personajes. De los detalles de esa experiencia es de donde se destilan las cuestiones políticas y morales que se vislumbran en el trasfondo. Como señala Ioana Uricaru, “moral choices can only emerge through empathic experience -nurse Mioara’s kindness towards Dante Lazarescu [...]”, para ello recurre a “discursive tools that recreate and reassert the authenticity of experience” (Uricaru, 2019: 144). Estas formas cinematográficas que promueven nuevas formas de *ver* y de *estar* se alinean con la idea de que la eficacia del nuevo cine político ya no consiste en la elaboración de discursos incendiarios, eslóganes o llamativas pancartas. Es decir, no se basa

en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste, antes que nada, en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacio y de tiempo singulares que definen maneras de estar juntos y separados, «frente a» o «en medio de», dentro o fuera, próximos o distantes. (...) Ya no puede ser el arte que devuelve simplemente a los humildes la riqueza sensible del mundo. Necesita separarse, consentir en no ser más que la superficie en la que un artista busca traducir en figuras (formas) nuevas la experiencia de aquellos que han sido relegados al margen. (Rancière, 2010: 59-89)

Esta cita de Rancière resume alguna de las cuestiones que hemos ido destacando a lo largo de nuestro análisis, como la encarnación de un cuerpo simbólico, que señala una problemática que se traslada al cuerpo social en el que se inscribe, o la configuración de un tiempo y un espacio para que se expresen aquellas personas que se sitúan en los márgenes, que quedaban fuera del verosímil posible, y cuya experiencia es dada a compartir al espectador. Como hemos podido comprobar, el lenguaje ocupa un lugar preponderante en el cuerpo filmico de *Lazarescu*, un terreno donde se juegan las consignas sociales y las

relaciones de poder, donde vivir y morir un poco cada día atentos a la función de un sintagma: “El lenguaje no es la vida, el lenguaje da órdenes a la vida; la vida no habla, la vida escucha y espera. En toda consigna, aunque sea de padre a hijo, hay una pequeña sentencia de muerte -un Veredicto-, decía Kafka” (Deleuze y Guattari, 1994: 82). Siguiendo este hilo, apuntábamos en el párrafo anterior que esta película plantea la radiografía de una sociedad en la que la indiferencia se traduce en rechazo hacia los desheredados; aunque, quizás la fría imagen final deje la puerta abierta a un escenario peor: que los síntomas de deshumanización sean diagnosticados como simple impotencia.

La cuestión del cuerpo, que está presente a lo largo del todo el film, se hace patente en la parte final, en la que, al protagonista, despojado de sus facultades y expuesto a la muerte que anuncia el título de la película, no le resta otra cosa que su *nuda vida* (Agamben, 2003). Una cuestión que tiene una dimensión biopolítica, en relación a “la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida” (Foucault, 1998: 169), así como a la disciplina puesta en práctica por toda una serie de instituciones modernas, como la cárcel, la escuela, el hospital, el asilo o la fábrica, donde se desarrolla una estrategia de individualización, unida a técnicas de control del espacio, de cálculo del tiempo, de control de movimiento, así como diferentes formas de vigilancia que tienden a la explotación, la desarticulación y la recomposición del cuerpo humano, “la disciplina organiza un espacio analítico” (Foucault, 2002: 147). Un cuerpo, el del protagonista, que se ofrece como apertura, no como respuesta: “Un cuerpo es una imagen ofrecida a otros cuerpos, todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro” (Nancy, 2003: 92). Un cuerpo, además, que trasciende a una dimensión espiritual por medio de la iconografía religiosa como forma de denunciar la decadencia moral de la sociedad²⁵.

El último procedimiento de sentido inserto en los créditos finales rima con el de apertura. Se trata de nuevo de una canción de los años 60, interpretada por Madeleine Fortunescu, “When night is falling over the sea”. Una apelación, quizás irónica, al poder de la música para atravesar la frontera del tiempo de la historia y convocar un sentimiento que pueda ser compartido.

25. Hajnal Király analiza los motivos alegóricos y las referencias artísticas en el cine rumano contemporáneo y hace notar la significativa presencia en el encuadre de tres personajes en películas como *Lazarescu* o *Policía, adjetivo*; una composición triangular que supondría una abstracción visual de la Santísima Trinidad, de acuerdo con la religión ortodoxa. Király establece una conexión entre la iconografía religiosa presente en estas películas con varios aspectos de la sociedad rumana postcomunista, como las relaciones jerárquicas, el clientelismo o el patriarcado (2016).

4.4 OTRAS VERTIENTES FORMALES, CONTINUIDAD E INTERSECCIONES METATEXTUALES

El mismo año que *Bienes y dinero* (Cristi Puiu, 2001) plantaba la semilla de lo que se conocería como la “Nueva ola del cine rumano”, Tudor Giurgiu filmaba su primer cortometraje, *Popcorn Story* (2001), con el que abría una senda estilística completamente diferente. En efecto, tal como hemos comprobado en nuestro análisis (véase apartado 4.2), en la primera película de Puiu se dan cita algunos de los rasgos estilísticos y narrativos que destacarán en las películas de nuestro corpus, como los escenarios naturales, el contexto suburbano, la influencia que las políticas precedentes siguen ejerciendo sobre el presente del país, la corrupción sistémica, los planos de larga duración, la iluminación natural, el uso de la cámara al hombro, la ausencia de música extradiegética o la carencia de énfasis dramáticos. De manera que su compromiso con la realidad de una Rumanía en plena transformación se traduce en el recurso a ciertas formas realistas que hunden sus raíces en el flanco menos acomodaticio del cine rumano, el que trazan las películas de Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc y Nae Caranfil, y que se nutre, a su vez, de diversas corrientes del cine europeo de corte realista, así como de la crítica mordaz que se deriva del humor absurdo, en su vertiente eminentemente rumana.

A diferencia de dicho compromiso con la realidad, así como del planteamiento expuesto en *Bienes y dinero*, *Popcorn Story* se instala en un espacio extraterritorial ya apuntado por el idioma elegido para el título. En este corto, la típica trama de “chico conoce chica” supone un mero pretexto para una glamurosa exhibición visual. La historia nos sitúa en los aledaños de un cine en el momento en que el protagonista, un joven tímido y poco agraciado, se encuentra una bolsa de palomitas en la que dos estrafalarios camellos guardan el “material”. Tras degustar el seductor contenido de la bolsa, decide entrar al cine, donde se enamora de la encargada de las palomitas; quien, a su vez, queda prendada de un joven con un *look* deslumbrante. La ausencia de diálogos, los insólitos tiros de cámara, las luces de neón, los colores saturados, la extravagancia de la decoración y el vestuario, la aceleración de la imagen como efecto cómico, los gags sonoros o el empleo de música electrónica componen una obra heterogénea que celebra la fascinación de las tecnologías audiovisuales, como el cine, y cuya estilización formal la emparenta con el cine de Jean-Pierre Jeunet, de Wes Anderson o con el discurso publicitario. Ejemplo de la

heterogeneidad referencial de este cortometraje es el momento en que comienza la película en el cine futurista en el que se desarrolla la acción, cuando suena la adaptación que se hizo de *La gazza ladra*, de Rossini, para *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), y que coincide con una pelea entre los espectadores. En la película de Kubrick, el tema de la violencia, la individual y la del Estado, se acompaña de un diseño de producción futurista y muy llamativo que ejerce un atrayente efecto hipnótico sobre el espectador. Así pues, el énfasis en el envoltorio en la película de Giurgiu, en la atracción por el golpe visual, por el brillo de la superficie, da como resultado un producto posmoderno que toma distancia respecto de las formas realistas, incluso del más básico principio de verosimilitud. En el estudio que hace de *La diva* (*Diva*, Jean-Jacques Beineix, 1981), a la que considera uno de los primeros exponentes del cine de la posmodernidad, Fredric Jameson aporta una certera caracterización de este tipo de cine: “The primacy of the image itself, the commitment to the consumption of images and to the world’s transformation into visual commodities, into a celebration of the scopitic libido” (1992: 82).

De lo anterior se deduce que, a comienzos del nuevo siglo y tras el “año cero” del cine rumano se perfilaban (cuando menos) dos vertientes, con formas cinematográficas contrapuestas, desde las que pensar y simbolizar el presente, el pasado y el futuro del país. Las películas son el resultado de una determinada realidad social, política, cultural y económica, con cuyas representaciones participan de su construcción; así como también suponen la expresión artística de las distintas formas de pensar dicha realidad. Es así, entonces, como al analizar las formas cinematográficas podemos rastrear las condiciones sociales y los conflictos inherentes a las prácticas productivas, al contexto que las alumbró.

Tras una década marcada por las políticas continuistas, por el retraso de las reformas económicas, por las imposiciones del FMI, los numerosos casos de corrupción y nepotismo, el cierre de empresas estatales o el recorte en las ayudas sociales, que llevaron al país a una tasa de pobreza superior al 40%, las expectativas con que se inauguraba el nuevo siglo no eran muy halagüeñas, dadas las opciones electorales que proponía la convocatoria electoral celebrada en diciembre del año 2000, tal como hemos explicado en el apartado 3.1. Es en medio de esta situación de estancamiento, de decepción general y de podredumbre social y moral que una generación de realizadores que rondan la treintena va a hacer del espacio cinematográfico un campo de batalla cultural y político. Se trata de jóvenes formados en las universidades, que aprovechan las nuevas políticas de financiación y los fondos europeos, que crean sus propias productoras como forma de asegurarse un alto grado de independencia creativa, cultivados en la cinefilia de las escuelas de cine y las filmotecas y atentos a las corrientes cinematográficas transnacionales que promocionan los festivales internacionales de cine.

Dentro de este campo de batalla estético y ético, la herramienta más común va a ser el realismo o, si se prefiere, las formas realistas de signo comprometido, que se proponen como respuesta a las circunstancias políticas adversas y al cine precedente, tanto al de corte escapista que había dominado las dos décadas precedentes como a las grandes epopeyas épicas o al realismo socialista. No en vano, la estética realista ya contaba con una larga tradición asociada a la emergencia de movimientos que pugnaban por reconfigurar realidades que habían sido ocultadas, secuestradas o sepultadas, ya fuera en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, en las luchas de liberación colonial, como grietas en el interior de los estados totalitarios o como ingrediente en el caldo de cultivo de los movimientos contestatarios juveniles.

Muy otra es la opción que propone *Popcorn Story*, estilizada, posmoderna y despegada de la tradición artística específicamente rumana y de cualquier forma de realismo. Rastrear en el cine rumano posterior a 2001 la existencia de formas cinematográficas similares a las planteadas en este primerizo cortometraje de Tudor Giurgiu requeriría de una investigación paralela. Ahora bien, cuando procedamos al estudio de las primeras películas de Cristian Mungiu, encontraremos formas similares, identificables en modelos que circulan por el cine transnacional, tanto en el corto *Zapping* (2000), filmado un año antes, como en su primer largometraje, *Occidente* (2002), eso sí, insertas en un aparataje formal dominado por los esquemas realistas, el humor característico de la tradición rumana y unas preocupaciones temáticas apegadas al contexto histórico.

4.4.1 Tudor Giurgiu, un ejemplo de diversidad formal y temática

Tudor Giurgiu (1972) pertenece a la generación de cineastas rumanos de la “nueva ola”, junto a Cristi Puiu, Marian Crisan, Cristian Mungiu, Radu Muntean, Catalin Mitulescu, Corneliu Porumboiu y Florin Serban (Pop, 2014: 2). Además de fundar Libra Film, la productora desde la que gestiona sus películas, ha destacado como realizador de documentales y de videoclips. Durante el periodo 2005 a 2007 presidió la Televisión Nacional Rumana y es el fundador del Festival Internacional de Cine de Transilvania. Esta diversificación de funciones ha influido en que su producción cinematográfica no sea muy extensa. En el periodo que analizamos, dirigió su primer largometraje, *Love Sick (Legaturii bolnavicioase)*, 2006), que destaca por ser el primer largometraje rumano en abordar las relaciones homosexuales, femeninas en este caso (*ib.*: 196-197). Un breve análisis de esta película nos permitirá matizar algunas singularidades que destacan en ella.

Love Sick narra la historia de amor entre Alex, una estudiante que llega a Bucarest procedente de un pueblo del interior, y Kiki, una joven de la capital mucho más resuelta y que mantiene una tortuosa relación incestuosa con su hermano Sandu. El filme se abre con un prólogo que presenta a un hombre y una mujer que yacen desnudos y abrazados en la cama. Las manos de él recorriendo el cuerpo de ella son acompañadas de una sedosa música electrónica que provoca interferencias en la imagen con cada compás de las teclas del sintetizador, dando lugar a un efecto propio del videoclip que hace coincidir el montaje de imágenes con el ritmo de la música. El efecto logrado se intensifica con la elección de la canción, que sugiere al espectador el estado de ánimo con el que rendirse a la estructura de deseo que le proponen las imágenes. Se trata del tema “*Your Love Means Everything*”, de Faultline, el alter ego elegido por el productor musical David Kosten para lanzar su primer disco en 1999, haciéndose acompañar de vocalistas de reconocidos grupos musicales. Esta canción, interpretada por Chris Martin, cantante de Coldplay, supuso un éxito internacional en 2002, dentro de un álbum con el mismo título en el que también participaban Michael Stipe, de REM, y Mark Coyne, líder de The Flaming Lips, cuyo tema también suena en esta película. La repercusión lograda por el segundo disco de Faultline, plagado de composiciones electrónicas que se mueven entre la melancolía y la épica romántica, propició su reedición en 2004, dos años antes de la producción de este largometraje. De esta forma, la inclusión de este éxito musical vehicula una atmósfera y unas emociones que van adheridas a sus notas musicales como

un valor añadido²⁶. No en vano, se trata del *leitmotiv* de la película, que se mantiene en sus primeros compases a lo largo del metraje hasta que en el plano final se incorpora la voz de Chris Martin para rubricar con la letra de la canción el cierre del film: “It was a strange reaction / For someone like you to remain so sure / And in a chain reaction / I dissolve and break and then away I crawl”.

Sumado al hecho de tratarse de música extradiegética, algo muy poco habitual en el cine que analizamos, hay que añadir que dicho tema cumple la función de enfatizar un determinado sentido dramático, una función empática, según la clasificación hecha por Michel Chion (1997: 233). De acuerdo con el autor, la función empática es aquella que tiene un valor redundante, que ‘colorea’ la escena, que se constituye de manera vehemente para denotar emociones dramáticas bien en las acciones o en los sentimientos de los personajes. Es decir, supone un valor añadido al campo visual, un generador dramático que hace avanzar el relato anticipando el ‘color’ emocional de un determinado fragmento, impregnando las imágenes de unos ajustados acordes anímicos y proporcionando coherencia y espectáculo al fluir armónico de la trama. Esta función es opuesta al rol que juegan los dos temas que acompañan los créditos iniciales y finales de *Lazarescu*, interpretados por cantantes rumanas que triunfaron en los años sesenta. De igual forma, las dos canciones que se escuchan en *Policía, adjetivo* (una de ellas de forma diegética y la otra, acompañando los créditos finales) pertenecen a intérpretes rumanos que las grabaron en los años 80. En ambas películas se trata de canciones ligeras focalizadas en las relaciones sentimentales y que, a pesar de que fueron producidas en periodos convulsos de la historia del país, están exentas de cualquier tipo de conflicto. El efecto que producen estas canciones al ser incluidas en estas dos películas se aplica en provocar un contraste emocional entre la propia situación dramática y el acento melódico. Hablamos, entonces, de una función anempática. Es decir, no se opera una función de refuerzo del perfil de los personajes o de la inflexión de las situaciones, sino que amplía el conflicto a un ámbito múltiple, complejo, atemporal; se persigue provocar un efecto de extrañamiento mediante la disparidad de tonalidades entre la imagen y la música. Este distanciamiento emotivo posibilita una mirada más amplia de los acontecimientos, abriendo el horizonte cognitivo al espacio *off*, a un universo de asociaciones no prefijadas, ya que la unión entre música e imágenes no clausura el sentido, como ocurre con en *Love Sick*, ni lo determina, tampoco lo anula, sino que conduce a su explosión orgánica y heterogénea.

También a nivel formal se observan diferencias en *Love Sick* respecto de las películas dirigidas por Puiu que hemos analizado. En la película de Giougiu las prácticas sexuales no normativas se presentan en contraposición a las relaciones familiares tradicionales representadas por los padres de las dos muchachas. Y este planteamiento se lleva a cabo desde los esquemas del drama sentimental, mediante una planificación que favorece más las implicaciones emocionales de los personajes y no tanto la apertura de espacios y grietas temporales que susciten la participación activa del espectador. El empleo de la voz en *off*, además de delatar la herencia literaria del filme, una adaptación de la novela con el mismo título escrita por Cecilia Stefanescu en 2002, incide en la búsqueda de una relación empática entre las emociones del espectador y los sentimientos de una de las protagonistas. Si bien se produce una escisión en el punto de vista narrativo que complica la situación y que conviene analizar.

26. Las conexiones entre la película y la música comercial contemporánea no terminan aquí, ya que el papel del Sandu lo interpreta Tudor Chirila, cantante del grupo Vama Veche, una banda muy popular en Rumanía que comenzó su andadura en 1998.

El prólogo se cierra con una imagen de Kiki y Sandu frente a una ventana, y que corresponde con el plano que cierra el filme; de tal manera que el relato que está a punto de comenzar supone la narración que de los hechos hace la joven. Esto plantea una dualidad enunciativa que llega a ser contradictoria, ya que, mientras un narrador intradieгético enuncia los hechos en primera persona y desde un presente posterior al relato (desde la voz en primera persona de Kiki), el meganarrador conduce el relato inmediato focalizándolo en el punto de vista de Alex. De tal manera que, a pesar de la pregnancia que conlleva la presencia de la voz en *off*, el espectador se identifica con el personaje de Alex, cuyo punto de vista guía la planificación de la historia, a excepción del comienzo y del final de la película. Esta dualidad enunciativa plantea la relación dialógica entre dos modelos de una misma generación de jóvenes que se enfrentan de distinta forma a la herencia del pasado y a los retos de su futuro inmediato.

Kiki y Alex se conocen el primer día de universidad y, después de un año de amistad, Alex se traslada a una habitación en el mismo edificio en el que Kiki vive con su familia, cuando ambas entablan una relación sentimental. Aunque Kiki se siente cada vez más atraída por su compañera, es incapaz de romper la relación con su hermano Sandu, la cual vive de forma enfermiza con una mezcla de atracción y repulsión. Las implicaciones morales de esta situación son discutidas por las dos muchachas tomando como referente la obra *René* de François-René de Chateaubriand, en la que el protagonista vive una pasión romántica por su hermana. Mientras que Alex valora la temeridad con la que los personajes de la novela justifican sus impulsos sexuales estableciendo conexiones con elementos de la naturaleza, Kiki considera que sus acciones son inverosímiles, puesto que da la impresión que el autor no cree en ellos y se ve obligado a adoptar una posición contraria a sus convicciones. Digamos, pues, que así como Alex enfrenta la ruptura de la estructura familiar tradicional con la voluntad de construir nuevas formas sociales que transformen el orden político, Kiki permanece estancada en una mutación del antiguo orden de índole autodestructiva; lo que llevará a la primera a romper la relación y a la segunda a volver con su hermano.

A diferencia de lo que ocurre en *Lazarescu*, *4 meses o Policía*, *adjetivo*, la trama de *Love Sick* no transcurre en unas pocas horas o en varios días, sino a lo largo de varios meses, con elipsis constantes que son punteadas por fundidos en negro o por fragmentos transicionales que son imantados por una voz en *off* que se limita a confirmar lo que muestran las imágenes. Pero esta no es la principal diferencia, ya que el empleo de la cámara al hombro no esquiva la incapacidad de este film para inscribir una reflexión sobre el presente o sobre las distintas formas de pensar la realidad, así como los modos en que las distintas representaciones influyen (en) y determinan dichas formas. Al situarse mayormente en el plano sentimental, abordando antes los síntomas que las causas que los motivan, la película no logra vertebrar un discurso político que profundice en los conflictos del presente; antes bien, se trata de dar cuenta de un contexto físico y social realista desde el que relatar no tanto los dilemas que viven los personajes en relación al entorno social como su desarrollo psicológico y moral. De ahí la incapacidad de esta película de extraer una dimensión colectiva de lo que se plantea como un problema personal, individual, uno de los aspectos más destacados del cine que analizamos. Al respecto, tampoco se plantea en esta película una disquisición acerca de la capacidad del medio cinematográfico para observar el mundo, para abrir interrogantes o para intervenir en las narraciones que le dan forma. En relación a la alternativa planteada por Bazin, se diría que esta película confía más en el poder de la imagen que en la realidad misma.

Un ejemplo nos servirá para ilustrar esta toma de postura. Se trata de la secuencia de la comida en casa de los padres de Kiki, que, con una duración de siete minutos y medio, es la más larga del film. En ella se van a poner de manifiesto tanto los conflictos que enfrentan a la generación de los padres con la de los hijos como el sesgo clasista que la clase media de la capital aplica a aquellos que provienen de las zonas rurales. Todo ello, unido al juego de celos que practican Kiki y su hermano, va a poner en una tesitura incómoda a Alex, desde cuyo punto de vista es presentada la acción. Una situación similar se da en *4 meses, 3 semanas y 2 días*, cuando Otilia asiste a la celebración del cumpleaños de la madre de su novio, aunque con un planteamiento totalmente diferente, como veremos en el apartado 5.3.3.6. Así como en la película de Mungiu el empleo del plano secuencia fijo y la composición del encuadre configuran un fuera de campo penetrante que se abre a la imaginación del espectador, y en el que, además de lo que sucede en la habitación del hotel donde ha quedado la otra protagonista en circunstancias dramáticas, resuenan las condiciones sociales y políticas del país en los últimos años de dictadura; en la película de Giurgiu la constante fragmentación del espacio y la “absoluta ubicuidad de la cámara” (que adopta puntos de vista tan inauditos como el de uno de los jarrones que adorna el salón) (fotograma 51) contribuyen a dinamizar y espectacularizar la imagen, dotándola de un mayor atractivo escópico a costa de renunciar al trasfondo de los conflictos planteados. En efecto, la multiplicidad de planos, que incluye picados, contrapicados, *travellings* semicirculares, planos de detalle, primeros planos, planos de conjunto o la mecánica del plano-contraplano conduce a la fractura de la lógica narrativa para aplicarse en el trabajo sobre la imagen misma, sobre su superficie (Company, Marzal, 1999: 45-46).

Todas estas consideraciones nos llevan a situar a Tudor Giurgiu en una órbita distinta a la de los tres realizadores que estudiamos, en la que priman las emociones y un discurso cercano al publicitario como estrategia para alcanzar los sentimientos del espectador. Este planteamiento alcanzará su esquema más emotivo en el multipremiado cortometraje



FOTOGRAMA 51

Superman, Spiderman o Batman (Tudor Giurgiu, 2011), donde un niño apasionado de los superhéroes visita a su madre en el hospital, quien languidece a la espera de un trasplante de corazón, para entregarle unos corazones que ha dibujado y recortado en papel. El momento más tierno es subrayado por una composición musical similar a la interpretada por Chris Martin en *Popcorn Story*, en este caso a cargo de The Cinematic Orchestra y la voz de Patrick Watson.

4.4.2 Aurora (Cristi Puiu, 2010): dispositivo de vigilancia, patriarcado y reflexión metacinematográfica

Al contrario de lo que hemos señalado en relación al cine de Tudor Giurgiu, la siguiente película de Puiu profundiza en la construcción de una mirada observacional, distanciada y reflexiva en la que la ausencia de emociones y de motivaciones psicológicas de los personajes constituye uno de los principales puntos de partida. *Aurora, un asesino muy común* (*Aurora*, Cristi Puiu, 2010)²⁷ registra a lo largo de tres horas los movimientos de Viorel, un hombre de mediana edad que recientemente se ha divorciado y que acaba de perder su trabajo. El papel protagonista es interpretado por el propio Puiu de forma hierática, antinaturalista, sin dejar traslucir ningún tipo de emoción y negando cualquier empatía con el espectador, se diría que siguiendo el precepto anotado por Robert Bresson: “Un actor está en el cinematógrafo como en un país extranjero. No habla la lengua” (1979: 13). A lo largo de treinta y seis horas seguimos los pasos del personaje principal, pues no asistimos a ninguna situación en la que no esté presente: le vemos fumar junto a la ventana en el apartamento de una mujer, donde también hay una niña pequeña, conducir por Bucarest, vigilar a una familia tras unos remolques, comprar una escopeta, comer, hacer trabajos de reparación en la reforma de un piso, visitar la fábrica donde trabajaba para reclamar el dinero que prestó a un compañero. . . ., pero ninguna de estas acciones nos aclara cuáles son sus motivaciones o su situación personal. No será hasta iniciada la segunda mitad del filme que comencemos a identificar a los personajes y descubramos que Viorel tiene dos hijas que viven con su ex mujer, que mantiene una relación sentimental con una mujer separada que tiene una hija, que no soporta a su padrastro y que está reformando un apartamento en una zona muy significativa de la capital. Todos estos actos cotidianos son mostrados sin establecer relaciones de causa y efecto entre los mismos, sin enfatizar ningún componente dramático y mediante el empleo de la cámara al hombro y los planos de larga duración. De tal manera que va a ser el particular punto de vista que vertebra esta película el que adquiera una especial relevancia.

El prólogo es muy significativo al respecto. La primera imagen ofrece una composición en la que el encuadre queda dividido en dos mitades por la presencia de una pared de hormigón. Al fondo vemos a un hombre que fuma y que, al moverse, queda parcialmente oculto a la cámara. A continuación, en plano general desde el interior de la fábrica

27. El desafortunado subtítulo que se le añadió a la película para su distribución española parece responder a la preocupación por añadir un componente violento que hiciera más atractivo el visionado de una película que, efectivamente, reúne toda una serie de actos comunes. Además, lleva a la confusión con el nombre del protagonista lo que en un principio era una referencia a la película de Murnau *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927).

le vemos subir a unas oficinas junto a otro hombre. Dada la distancia y el ruido de fondo de las máquinas no les escuchamos hablar. En el siguiente plano le vemos fumar en el exterior, ahora sí advertimos sus rasgos faciales. Al apagar el cigarrillo, el protagonista marcha en dirección hacia la izquierda, pero, tras pensarlo un momento, decide irse por la derecha. Ninguna de estas acciones nos informa acerca del personaje; antes bien parece advertirnos de las particularidades enunciativas, de acuerdo con las cuales gran parte de la información se mantiene velada a la mirada del observador, y cuya presencia se vuelve manifiesta debido a la presencia constante de elementos arquitectónicos que se interponen en su trayectoria, al tiempo que delatan el dispositivo de visión (fotograma 52). Desde este punto de vista se vuelve patente que en todo proceso de análisis de la realidad hay una parte importante que se mantiene invisible y que el alcance de los procedimientos cinematográficos desde los que abordar dicho análisis es limitado.



FOTOGRAMA 52

Viorel es un hombre que no termina de encajar en la sociedad, que presenta una evidente falta de empatía y que tiene serios problemas de comunicación. Con tal de recuperar su rol de padre y restituir un orden acorde a sus “anticuados” principios morales decide asesinar a aquellos que, según él, contribuyeron a la ruptura de su matrimonio: el notario y los padres de su ex esposa. Al respecto, varios indicadores lo sitúan como representante de una clase media alta que gozó de privilegios en la etapa comunista y que ahora asiste al desmoronamiento de su mundo. Cuando visita su antigua habitación en la casa familiar, los sólidos y llamativos muebles, las fotografías antiguas, las pinturas que adornan las paredes, las estatuillas chinas, las armas, la colección de vinilos y DVD o los juguetes delatan el pasado de una familia que perteneció a una élite privilegiada que podía viajar al

extranjero. Dada las restricciones que controlaban la posesión de armas, Monica Filimon ve indicios claros de que el padre de Viorel perteneció a la Securitate (2017: 76-77). La decadencia de este pasado esplendoroso se formalizó en diciembre de 2006 con la condena oficial del pasado comunista por parte del gobierno presidido por Traian Basescu, y se volvió patente hacia el final de la década, cuando el crecimiento económico posibilitó el acceso de las clases menos favorecidas a los bienes raíces; y cuando el consumismo y el individualismo impulsaban los cambios sociales. Es en este contexto que Filimon considera a Viorel “a deposed father, who feels trapped in a present he does not understand and, therefore, seeks to erase” (*ib.*: 79). Y es también en este punto que cobra relevancia el lugar en que se sitúa el apartamento que está reformando. Se trata del distrito Titan-Balta Alba, conocido por albergar durante la etapa de Ceausescu a la clase más formada de Bucarest y a los dirigentes de la Securitate.

La manera en que el protagonista vive el desmantelamiento de su mundo y la desconexión social a la que se ve abocado se expresa de diversas formas. De una parte, experimenta una invasión de su espacio íntimo. Lo vemos cuando su madre y su padrastro entran sin avisar en su casa y ambos se permiten criticar la marcha de los trabajos de restauración. También su ex suegro entra junto a sus hombres antes de lo previsto y sin que Viorel esté presente para llevarse los muebles viejos. Si bien, la escena más significativa en este sentido es la de la ducha. Durante casi dos minutos vemos al protagonista ducharse mientras se palpa con esmero los testículos y el ano hasta que descubre en el techo una mancha de humedad que va calando poco a poco, la cual se debe, como descubrirá a continuación, a un descuido del hijo de los vecinos de arriba. También nuestra mirada se ve implicada en este allanamiento de la intimidad, pues la incomodidad que sentimos nos hace ser conscientes de nuestra posición de *voyeurs*. De otra parte, Viorel encuentra dificultades para acceder a algunos lugares, como cuando no puede entrar a casa de su madre, cuando acude a una *boutique* a buscar a una tal Andreea de la que nada sabemos, donde se le cierra el paso, o cuando al circular por la ciudad se detiene en un semáforo en rojo (resulta relevante que el corte del plano se produzca antes de que la luz cambie a verde). La otra forma en que se expresa esta desconexión es mediante la dificultad de comunicación, que se hace patente en los momentos en que Viorel hace llamadas con el móvil o las recibe sin que nunca llegue a hablar con nadie.

Como correspondía a los miembros de la Securitate, Viorel practica tareas de seguimiento y vigilancia, en su caso de aquellas personas que considera culpables de haber instigado en su contra, lo que le ha llevado a la pérdida del rol paterno. Se mueve, por tanto, en un terreno intermedio entre la posición de vigilante y de asediado. Indicativas de esta última son también las constantes e insistentes miradas hacia puntos fuera de campo, a través de las ventanas o, incluso a cámara (fotograma 53), denunciando la presencia de un observador que se mantiene a cierta distancia, vigilante. Ya hemos señalado cómo el planteamiento enunciativo de esta película se aplica en poner de manifiesto el artificio que sostiene la narración, la arbitrariedad de las decisiones relativas a la puesta en escena y a la construcción dramática, así como el alcance parcial de cualquier relato. A su vez, esta estrategia enunciativa va conformando y evidenciando un dispositivo de vigilancia estructural que, a modo de panóptico, controla los actos del protagonista, a la vez que informa de la pervivencia de estructuras sociales del régimen anterior que se resisten a desaparecer. Al volverse manifiesta su presencia constante, así como el carácter subjetivo de las soluciones narrativas puestas en marcha, el espectador es consciente en todo momento de su posición de observador y del rol activo que le compete en el acto de lectura

del filme. Es en virtud de estas singularidades que la película adquiere una estructura a modo de muñeca rusa, de puesta en abismo, la cual es sugerida también por la composición de los encuadres (fotograma 54).



FOTOGRAMAS 53 Y 54

El contexto social en el que se desarrolla la historia, anclado en el presente de la producción, es explicitado también a través de elementos secundarios. Una noche que

Viorel está disfrutando de un dulce en el comedor del apartamento se escucha la voz que llega del televisor: “a Mítica Dragomir de los hinchas que le insultan. Esta norma limita la libertad de expresión de los estadios. Ya no podemos entrar pancartas a los estadios ni siquiera banderas de nuestro equipo. Esta norma protege a miembros, así como a Mítica Dragomir y al presidente de la FRF, Mircea Sandu. Son medidas que censuran la libertad de expresión”. Dragomir fue el presidente de la Liga de Fútbol Profesional de Rumanía entre 1996 y 2014, cuando fue condenado a 7 años de prisión por evasión de impuestos. Además, era miembro del Partido de la Gran Rumanía, la agrupación ultra nacionalista y xenófoba liderada por Corneliu Vadim Tudor.

Por otro lado, la necesidad de reflexionar acerca de los relatos que vehiculan nuestra comprensión del mundo es ejemplificada, no sin cierta ironía, con el cuento de *Caperucita roja*. Gina, la pareja actual del protagonista, le cuenta a Viorel la anécdota que le ha trasladado la profesora de su hija. Mientras leían el cuento en clase, la niña ha observado que cuando el cazador saca a la abuelita de la panza del lobo, esta debería ir desnuda, ya que el animal se había vestido con su ropa. La escena es filmada desde de modo que es el protagonista quien se sitúa frente a la cámara: tras reconocer la “verdad” de tal observación, parece reflexionar al respecto (fotograma 55).



FOTOGRAMA 55

Teniendo en cuenta que el momento del cuento infantil sucede al inicio de la película, podemos extraer de esta referencia la idea de que Viorel actúa como un cazador a quien han arrebatado su participación en el cuento y hace lo imposible por recuperarla. Sus férreas convicciones, propias de una sociedad patriarcal -y que podemos identificar con la figura patriarcal proyectada por Ceausescu durante su mandato-, contrastan con

la situación que viven las mujeres que vemos en el filme, plenamente integradas en la sociedad. Además, dos de ellas son personajes extraídos de *La muerte del Sr. Lazarescu*: se trata de Gina, una de las enfermeras del hospital, y de Mioara, la enfermera que acompaña a Lazarescu en su calvario, y que aquí se presenta como la vecina de la madre de Viorel. Tampoco pasa desapercibido que, debido al alcoholismo del marido, es Mioara quien se encarga de llevar la familia adelante. Es así como, a través de estas relaciones metacinematográficas, estas dos películas van configurando un fresco de la sociedad rumana contemporánea.

Tras cometer los asesinatos y ejercer labores de padre, recogiendo a una de sus hijas en el colegio, Viorel decide entregarse a la policía. Dada la composición del plano que recoge su declaración, sus palabras quedan apagadas por las conversaciones de los policías que se sitúan en primer plano, dando a entender, igual que ocurría con los facultativos de *Lazarescu*, la manera en que las cuestiones personales se interponen en sus labores profesionales (fotograma 56). A su vez, los insustanciales diálogos de los policías apuntan en la dirección de una ausencia de autoridad competente, que ya hemos identificado como propia de los nuevos cines del Este, y que se volverá evidente también en *4 meses y en Policía, adjetivo*.



FOTOGRAMA 56

Tras comprobar algunos datos, el jefe de policía decide tomarle declaración. Viorel aporta datos concretos de las víctimas y del lugar de los asesinatos, nombres y direcciones completas, que son confirmadas por el policía que toma notas para asegurarse de escribir las referencias correctas. También aporta la dirección completa de su apartamento, su ocupación laboral, su lugar de nacimiento, el nombre de sus padres y el de sus hijas. El registro de estos tecnicismos poco aporta en relación a las causas que le han llevado a cometer tales crímenes. Ante la pregunta de “¿por qué los mató?”, Viorel, responde que tratará de ser lo más preciso posible, ya que comprende que, como policías, deben rellenar una serie de formularios. Sin embargo, duda a la hora de argumentar los motivos y no

alcanza a articular un discurso coherente. Hace referencia al carácter influenciable de su ex mujer y a la complejidad de la relación que los unía, que considera fuera del alcance de comprensión de la justicia. Ante este panorama, los policías se miran perplejos entre ellos y no parecen estar entendiendo nada de la situación que se les presenta.

Dada la duración del plano, más de diez minutos, su carácter conclusivo, el hecho de desarrollarse en el interior de una comisaría y la disposición de los personajes, nos lleva a relacionarlo con el largo plano que sucede en el despacho de Anghelache al final de *Policía, adjetivo*, como veremos con detalle en el apartado 6.3.3.14 (fotograma 57). No en vano, el policía que toma notas en *Aurora* está interpretado por el actor que da vida a Nelu, el compañero del policía que centra la historia. En ambos casos, la disposición triangular de los personajes puede ser leída como una referencia al icono religioso de la *Trinidad*, a través de la cual componer una alusión, por contraste, a la decadencia moral a la que ha llegado la sociedad rumana, como señala Hajnal Király (2016). Sin embargo, así como en *Policía, adjetivo* es el jefe de policía quien ocupa el lugar central, pues suya es la interpretación de la ley que acabará imponiéndose, aquí es Viorel quien ocupa tal posición. Su relato es el que debería dar sentido a su conducta, pero, llegado el momento, cuando toma el bolígrafo para explicar por medio de palabras todo lo sucedido, un corte a negro anuncia el final de la película.

En conclusión, este final vuelve a poner el acento en las condiciones del dispositivo de representación, en los límites del lenguaje y la relación que dichos límites guardan con los órganos de poder. Al igual que ocurre con la luz del amanecer, en referencia al título de la película, en la reproducción de los hechos concretos hay zonas iluminadas y otras que quedan en sombra. Tal como comprobaremos que sucede con los informes escritos a mano por el protagonista de la película de Porumboiu, aquí también se deduce que la verdad de los hechos está sujeta a las convenciones que rigen en un contexto social y cultural determinado, así como a las herramientas discursivas empleadas para su análisis; el sentido del cual, en última instancia, deberá ser completado por el lector. Dicha responsabilidad del lector-espectador en los hechos narrados queda implícita en una reflexión que Viorel dirige a los policías: “No me malinterprete, pero les he estado escuchando. Parece que lo entienden. Parece que siguen lo que les digo. Y eso me asusta. No sé si me entienden”.



FOTOGRAMA 57



5. CRISTIAN MUNGIU

**TRANSVERSALIDAD, POLÍTICAS
DEL ENCUADRE Y ESTRUCTURAS
DE CONTROL**

Cristian Mungiu (Iasi, 1968) cursó estudios de Literatura Inglesa y Americana en la Universidad de Iasi, tras lo cual trabajó durante un tiempo como periodista y publicó varios relatos cortos para algunas revistas. Más tarde, se graduó en la Universidad Nacional de Teatro y Cine Ion Luca Caragiale de Bucarest, al igual que otros miembros de la primera generación de los nuevos cineastas rumanos, como Radu Muntean, Cristian Nemescu y Corneliu Porumboiu; y a diferencia de Puiu, que, como hemos visto, se graduó en Artes.

Su formación como cineasta se cimienta como asistente de dirección en películas como *Capitán Conan* (*Capitaine Conan*, Bertrand Tavernier, 1996), *El tren de la vida* (*Train de vie*, Radu Mihaileanu, 1998), *Un caballero pasado de rosca* (*Teen Knight*, Phil Comeau, 1999) y *Beowulf, la leyenda* (*Beowulf*, Graham Baker, 1999). Antes de estrenar su primer largometraje, dirige seis cortometrajes, la mayoría como parte de su formación como estudiante. En 2003 funda su propia compañía de producción, Mobra Films.

Respecto de su formación teórica, se le supone un acervo común a sus compañeros de la escuela de cine, pues compartieron unos mismos equipos y herramientas técnicas bajo la supervisión formal de los mismos profesores (Pop, 2014: 18). No se reconoce como cinéfilo, ya que creció en una ciudad de provincias donde no había filmoteca ni salas de arte y ensayo; así que se nutría del cine comercial que se proyectaba en la tele o se comercializaba en las cintas de vídeo. Sin embargo, reconoce que era “sensible al poder del cine”, de ahí su decisión de hacer un cine que rompiera los códigos del cine rumano de los años ochenta, al que considera “un cinéma faux, artificiel, qui ne reflétait en rien notre réalité que ce soit au niveau des situations, des personnages et même de la façon de parler” (Kaganski, 2016). Como asegura en las entrevistas, se propone llevar a cabo un cine en el que la intervención del punto de vista del autor sea lo “más neutral posible”, tratando de no juzgar a los personajes. Cuando se le pregunta de qué manera se puede traducir este planteamiento en un estilo cinematográfico concreto, responde lo siguiente:

Nunca siento ganas de usar un ángulo que no corresponda a un punto de vista regular de un espectador frente a la situación. No siento ganas de cortar, porque

no veo cortes en la vida. Tenemos que experimentar la vida con todos sus momentos y tenemos que atravesar los tiempos muertos. En la vida no hay cosas esenciales y otras que puedas sacar en el montaje. Creo que el paso del tiempo es lo más específico del cine. Por eso trabajo con un flujo continuo de tiempo de una toma a otra. Es un estilo muy complicado de filmar, pues es una coreografía complicada, que al final parece simple. Llega después de mucho ensayo. No hay forma de mejorar el ritmo en el montaje. Si en el set no estás seguro de que lo que pasa es lo correcto, no hay nada que puedas hacer después. Ensayamos mucho, filmamos mucho. Obtener lo correcto durante diez minutos continuos con varios actores nunca es fácil. Pero creo que es honesto y es justo, y tiene que ver con mi punto de vista acerca del cine en este momento (Biéznobas, 2012).

De sus declaraciones se extraen algunas cuestiones que ya hemos señalado en el caso de Puiu, como una serie de estrategias para representar una realidad había sido ignorada por el cine precedente, el flujo continuo de la narración, el empleo de planos de larga duración, la presencia de tiempos muertos o la necesidad de ensayar mucho las tomas para lograr un resultado lo más naturalista posible. Antes de pasar a analizar los recursos formales y narrativos que efectivamente se dan en su cine, vale la pena que nos detengamos en una selección cinematográfica que Mungiu realizó para La Cinetek (La cinémathèque des réalisateurs)²⁸, pues constituye un material de primera mano para situar sus referentes cinematográficos. Dentro y en los límites del Neorrealismo, nos encontramos con *Ladrón de bicicletas* (1947) y *Rocco y sus hermanos* (1958); de la *Nouvelle Vague* se incluyen *Los 400 golpes* (1947), *Al final de la escapada* (1959), *El año pasado en Marienbad* (1961), *Cleo de 5 a 7* (1961) y *Al azar de Baltasar* (1966); *¡Al fuego, bomberos!* (1967) queda como única representante de los nuevos cines del Este²⁹; dentro del cine europeo, se incluyen destacados y personales autores de los nuevos realismos, como Lars von Trier, los hermanos Dardenne, Bruno Dumont, Emir Kusturica, un tardío Claude Chabrol, con *La ceremonia* (1995), y el *Decálogo* de Kieslowski; también aparecen títulos indiscutibles del cine norteamericano, como *12 hombres sin piedad* (1957), *El padrino* (1971), *Tiburón* (1975), *Taxi Driver* (1975) o *Pulp Fiction* (1993); no faltan directores como Bergman, Ozu, Woody Allen, Dreyer o Kiarostami; y, por supuesto, *La reconstrucción* (1969). Respecto a los nombres españoles, se incluyen dos películas: *Viridiana* (1960) y *Todo sobre mi madre* (1999). El cómputo general no depara muchas sorpresas y se ajusta bastante a lo que se podría encontrar en cualquier lista de películas imprescindibles de la historia del cine; si bien revela un gusto por ciertos autores y determinadas corrientes cinematográficas que han favorecido la renovación de los códigos cinematográficos o que han destacado por una poética visual muy particular (Renoir, Tati, Jarmusch, Coen y Tarr también se incluyen en la lista). Si hay que destacar una clara ausencia, esta es el cine clásico norteamericano, pues lo esquiva con tres saltos que van de *El maquinista de La General* (1926) a *Tiempos modernos* (1936), de ahí a *Ciudadano Kane* (1949), para pasar a *Con la muerte en los talones* (1958).

28. La lista completa se puede consultar en la siguiente dirección de Internet: <https://www.lacinetek.com/en/directors/cristian-mungiu>

29. En el cortometraje *The Firemen's Choir* (2000) Mungiu llevó a cabo una cita explícita al filme de Forman, "not only in terms of the title, but also in tone and content" (Nasta, 2013: 182).

5.1 LA TELEVISIÓN Y EL GRAN HERMANO

Dentro del estudio que vamos a dedicar a la producción de Cristian Mungiu, vamos a comenzar por el análisis de uno de sus primeros cortometrajes, *Zapping*. Se trata de un cortometraje de 15 minutos dirigido por Mungiu en el año 2000 y que tiene como clara protagonista a la televisión, como vehículo de alienación y como instrumento de control en manos del poder. Toda una declaración de intenciones que tiene como precedente un cortometraje anterior, *Mina lui Paulista* (1999), en el que Mungiu parte de una telenovela brasileña que había cosechado un gran éxito en Rumanía en la década de los años 80, *Avenida Paulista* (Walter Avancini, 1982), para construir una sátira que alerte de la contaminación del “virus de la telenovela”. Para ello recurre a una combinación de rumano, italiano, francés y portugués para ofrecer líneas de diálogo y subtítulos adicionales (con sentencias como “Life is wonderful” o “I want to watch the film”) de resultados cómicos, sin olvidar dejar espacio para la reflexión y la crítica costumbrista. De esta forma lo describe Dominique Nasta (2013):

The storyline and complex editing thus alternate embedded references to the series with two other real life subplots: some beggars are busy commenting on the series as it is visible in a shop window, while at the same moment the shop’s guard is held prisoner by an intrepid burglar who succumbs to his own fascination with the series (Nasta, 2013: 1982).

Esta doble dimensión, que supone un ejercicio metadiscursivo en el que se interroga acerca de las implicaciones de los dispositivos de representación en un contexto de comedia estrafalaria, se hace mucho más explícita en *Zapping*. El argumento de esta última se centra en el mísero apartamento de un matrimonio de mediana edad. Es de noche y el hombre, que está sentado frente al televisor, cambia de canal sin parar. La mujer protesta, ya que con ese ritmo es incapaz de seguir ninguno de los contenidos que se ofrecen. Cuando la mujer se acuesta, el hombre continúa con su rutina hasta que alguien que se sitúa en el interior del televisor le habla para recriminarle su actitud, que vuelve más duro si cabe su trabajo, que no es otro que gestionar desde dentro la oferta televisiva. En ese mundo catódico se dan cita también un grupo de policías, dirigidos por el implacable sargento Bisu, que vigilan que a ambos lados del televisor se cumplan las ordenanzas; esto

es, que los espectadores se mantengan frente al televisor el mayor tiempo posible y que los vigilantes se aseguren de que renuncien a otros quehaceres, como la lectura.

En el genérico que abre el filme, el título se imprime en letras de color azul metálico sobre fondo negro, mientras suena una música electrónica que remite a los filmes de ciencia ficción. Este rótulo inicial es sustituido por un punto blanco, rodeado de un halo azul, que, similar a la salida de un túnel, se va agrandando a medida que se acerca a la cámara (fotograma 1). De fondo se escucha una voz *over* que resuena como aquellas que simulan proceder de un ente maligno en la sombra: “It’s coming. You can’t run. You can’t hide. Nothing can stop it”. Tras el sonido de un obturador, que acompaña el parpadeo de la imagen, la película se abre con un montaje de imágenes que, a modo de *found footage*, compone un *collage* de contenido violento. Asimismo, este bloque encadena con un plano medio del protagonista, que mira absorto el televisor amarrado al mando a distancia, en el preciso momento en que un casquillo de bala atraviesa el aparato y cae a sus pies. Por corte se sucede el plano de un pasillo oscuro, cuya profundidad es ampliada mediante el uso del gran angular, en el que por medio de un *travelling* la cámara se acerca a un grupo de tres policías que vienen en sentido contrario hasta que coinciden en la puerta del protagonista, justo en el momento en que llaman con el puño. En este punto, la insistente música electrónica ha terminado fundiéndose con el sonido de las sirenas de la policía, cuyo origen desconocemos.



FOTOGRAMA 1

En virtud de las claves que hemos señalado, todo apunta a que nos encontramos frente a un *thriller* de ciencia ficción. Además, el modo en que se suceden los elementos que componen esta introducción -la situación de encierro, la posible salida, que lleva a un torrente de imágenes violentas, y la voz amenazante de un poder superior- sugiere una situación de partida que implica tanto la mirada del espectador como al propio protagonista, cuyo punto de vista se ofrece tras este prólogo. Un referente posible de lo que venimos hablando sería *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), donde el poder vampírico de la televisión se reviste de pesadilla fantasmática. Sin embargo, la ruptura de las expectativas generadas por este primer bloque no se hace esperar. Cuando los policías desenfundan sus armas y apuntan a la puerta, descubrimos que se trata en realidad de dos taladros: su misión consiste en encerrar a la pareja para que no salgan de casa.

La conversación posterior del matrimonio, la llamativa decoración que adorna el cutre apartamento, la caricaturesca caracterización de los personajes y el aspecto amateur que lo envuelve todo confirma que nos encontramos en el terreno de la sátira costumbrista bañada con otros géneros cinematográficos, y salpicada con toques de humor absurdo. Lo cual queda patente en la siguiente escena. Mientras atiende las tareas de la casa, como tender la ropa en medio del comedor, la mujer trata sin éxito de seguir alguno de los canales, ya que el marido cambia cada dos segundos, un ritmo que podemos identificar como propio de un lenguaje televisivo que ha ido contagiando al cine de acción *mainstream*, basado en la fragmentación constante del punto de vista con el fin de atrapar la atención escópica del espectador. Cuando la mujer le pregunta por qué cambia de canal constantemente, el hombre responde que “para ver lo que pasa”. Cabría añadir, “en la búsqueda por satisfacer una siempre ansiosa y nunca saciable *pulsión escópica* que parece haberse instalado definitivamente en la *iconosfera* contemporánea” (Company, Marzal, 1999: 39)³⁰.

Cuando en medio del potaje de sexo, violencia, acción y seriales lacrimógenos que el marido se sirve sin parar aparece en pantalla una película rumana, la mujer le pide que pare ahí, pero el marido cambia de canal: “¡Es una película rumana!”. De esta manera, se introduce un elemento crítico a la sociedad rumana que el propio Mungiu no tardaría en experimentar en carne propia. Hay que apuntar también que, para lograr que las claves humorísticas resulten efectivas a la hora de conectar con los potenciales espectadores, estos deben de reconocerse en el mundo posible puesto en pie por el filme, y ahí los roles de los personajes juegan un papel decisivo. No es de extrañar, entonces, que la mujer se presente en bata de ir por casa, encargada de todas las tareas domésticas, mientras el marido holgazanea en calzoncillos y camiseta de tirantes (fotograma 2), de acuerdo a la lógica tradicional de una sociedad machista y patriarcal.

La introducción del elemento fantástico viene precedida por el trueno que anuncia una tormenta y que, a modo de signo de puntuación, provoca una interferencia en la señal y un cambio en la puesta en escena; lo que supone otro procedimiento discursivo fácilmente identificable con determinados códigos genéricos del cine de terror. En este

30. En este punto, se vuelve inevitable recordar la intervención de Jean-Luc Godard en una rueda de prensa durante el Festival de Cannes de 1988, cuando un cámara de televisión se acercó a unos pocos centímetros para filmarle. Esta fue la reacción del director francés: “Este es el enemigo. No este hombre como tal, sino la cultura. [...] Yo ni siquiera me rebelo. Ni siquiera digo: el modo en que me grabas es tan desagradable, tan desagradable, que no me extraña que haya gente como Le Pen que están diciendo que los campos de concentración eran solo un detalle. Todo viene de esta forma de ver las cosas. Con la televisión, ni siquiera puedes considerar una forma alternativa de pensar; con el cine sí puedes”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=VGG61dzoxKs>

momento de cambio de registro, un hombre que está practicando sexo con su pareja se dirige desde el interior de la pantalla al protagonista y le pregunta qué está mirando. La respuesta del protagonista aporta un nuevo ingrediente alusivo al conjunto: “Are you talking to me?”. En dicha pregunta encontramos una clara referencia a Travis, el taxista de la película de Scorsese (incluida en la selección que hemos destacado al comienzo de este capítulo).



FOTOGRAMA 2

Nos encontramos, en consecuencia, ante un panóptico de doble dirección³¹ que parece querer dar respuesta, siquiera distorsionada, a la locución latina que inspiró el cómic *Watchmen* (Alan Moore, 1987): “¿Quién vigila a los vigilantes?”. En efecto, se trata de uno de los encargados, quienes ocupan una gran sala, de operar una rueda que posibilita el cambio de canal, y que, hartado de que el protagonista complique su trabajo, ha decidido ponerse en contacto con él para tratar de convencerlo de que emplee su tiempo en otros menesteres, como salir a pasear o leer un libro. Este comportamiento irregular por parte del empleado va a provocar la intervención del mando policial, que le retira la licencia para operar los mandos a distancia. Ha incumplido la primera regla: no decirles a los espectadores que hagan otra cosa que no sea ver la televisión, y en especial no decirles que lean. Al contemplar el arresto del operario, el protagonista toma conciencia de la injusticia, así como de su situación personal, y se enfrenta al sargento de policía; el cual, y desde una posición en la que la mirada se dirige directamente a cámara, le responde: “Escucha, chico listo. Piensas que ahora eres duro, pero pronto trabajarás para nosotros también, y ya te veré entonces. Esta película termina aquí. La diversión ha terminado. Cambia de canal”. De esta forma, la interpelación alcanza directamente al espectador.

31. En el libro de George Orwell *1984* se describía “la telepantalla [que] recibía y transmitía al mismo tiempo” (2012: 10), si bien la transmisión se realizaba en una única dirección; mientras que la transgresión de este operario ha ofrecido la oportunidad al protagonista de “ver” lo que ocurre al otro lado.

Un nuevo montaje de imágenes, que termina significativamente con el fragmento de una película de Sergiu Nicolaescu (máximo representante del cine épico y patriótico característico de la etapa comunista), nos devuelve al apartamento, donde el protagonista toma un libro en la mano y el mando en la otra, se dirige a cámara tratando de ver algo en el lado del espectador, el nuestro, y pulsa el mando, vulnerando la cuarta pared. El corto termina.

Podemos apreciar, por lo tanto, que el modo en que el cortometraje implica la mirada del espectador desde el primer momento lo convierte en un ejercicio didáctico de reflexión acerca de los mecanismos de control que el poder ejerce a través de los dispositivos de comunicación de masas. Es esta una ambición propia de los proyectos totalitarios que ha llegado a naturalizarse con el uso de las nuevas tecnologías de la información, las redes sociales y el uso de los teléfonos móviles, hasta el punto de que son los propios usuarios los que participan de manera voluntaria en estas dinámicas de exhibición consumista y control ciudadano. Dicho en otras palabras: “El momento histórico en que la realidad se totaliza como realidad supuestamente sin barreras, y a la vez como experiencia de angustia y crisis (o como crisis de toda experiencia), es justamente el momento en que se puede realizar el viejo sueño totalitario” (Méndez Rubio, 2021: 20).

Hay que tener en cuenta, además, que estas preocupaciones son mostradas desde un andamiaje formal que recurre a las claves de distintos géneros (fantástico, terror, comedia, costumbrismo), al uso de música extradiegética, a focales que deforman la percepción, a recursos como el plano-contraplano y a un humor paródico que poco (o nada) tienen que ver con el cine daría a conocer la obra de Mungiu mundialmente, en películas como *4 meses, 3 semanas y 2 días* o *Más allá de las colinas* (Dupa dealuri, 2012), en las que la puesta en escena se sostiene con rigor en planos de larga duración y donde apenas hay un resquicio para la ironía. Sí encontramos, en cambio, unos personajes comunes, que viven en un entorno humilde, y que se ven sacudidos por tensiones propias del pasado reciente del país que no han desaparecido, sino que han mutado con otras formas; y que son ofrecidas como instrumentos con los que interrogar a un presente en plena transformación. Estos elementos seguirán presentes en el primer largometraje dirigido por Mungiu, *Occidente* (*Occident*, 2002), en el que el tema de la emigración es tratado también desde la heterogeneidad formal y narrativa.

5.2 CRUCES Y DESVÍOS EN TORNO A LA EMIGRACIÓN

En el año 2002 Cristian Mungiu realiza su primer largometraje, *Occidente (Occident)*, una película de historias cruzadas que ofrece diferentes puntos de vista alrededor de un mismo suceso³² y que tiene como telón de fondo el tema de la emigración. Un tema que podemos considerar como indicador del compromiso del realizador con la realidad de su entorno más inmediato y, más en general, con ciertas problemáticas del mundo contemporáneo. La estructura narrativa del filme queda explícitamente representada en la primera imagen que acompaña al genérico: unas vías de tren que se entrecruzan (fotograma 3).



FOTOGRAMA 3

32. El filme *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), que popularizó este modelo narrativo, también se incluía en la lista de películas seleccionada por Mungiu.

Occident fue programada en la Quinciena de realizadores del Festival de Cannes, junto a *La furia* (*Furia*, Radu Muntean, 2002), y ambas cosecharon buenas críticas. Además, se alzó con el premio a mejor película en festivales internacionales de cine, como el de Tesalónica o el de Transilvania. Estas circunstancias cobrarán un mayor sentido a medida que ahondemos en el análisis del texto filmico.

La película está dividida en tres episodios. En el primero, titulado “Luci y Sorina”, se nos presenta una joven pareja que ha sido desahuciada del apartamento que ocupaban en unos bloques de la periferia, y cuyos muebles han sido distribuidos por el descampado que lo rodea. Luci está sin trabajo y Sorina, que trabaja en una escuela infantil, sueña con emigrar a un país europeo en busca de una vida mejor. El plano de situación que abre la película enmarca a los personajes en un entorno empobrecido, fácilmente identificable con la herencia comunista, y similar a los que abren la ya citada *Bienes y dinero* o *Los exámenes* (2016), la última película dirigida por Mungiu.



Occidente (2002)



Bienes y dinero (2001)



Los exámenes (2016)

Con la esperanza de encontrar una señal que les indique el camino a seguir, Sorina decide visitar la tumba de su padre en el cementerio, de quien espera obtener un consejo. Ambos se sientan en un banco a observar todo lo que les rodea y que pueda ser susceptible de interpretarse como un mensaje del más allá, como el repentino vuelo de unos cuervos. El resultado excede sus expectativas: justo en el momento en que una mujer vestida de novia corre frente a ellos y un coche se acerca en sentido contrario, Luci es golpeado por una botella que llega volando. Un instante antes, Luci había encontrado un anillo de pedida entre la hierba. Más tarde descubriremos que este es el punto en el que se cruzan las tres historias.

Les auxilia con el coche Jérôme, un ciudadano francés que entablará una amistad con Sorina, hasta el punto que ella se irá a vivir a su casa; una decisión que desconcertará a Luci, quien pretendía que compartieran una habitación en casa de la tía Leana, una anciana que ha prometido dejarle la casa a su muerte. Para tratar de convencerla de que rechace la idea de emigrar, el protagonista acude a una entrevista de trabajo de publicista, donde el encargado le informa de que se trata de un trabajo donde hay que esforzarse por comprender que los objetos tienen alma, y le resalta la importancia de amar el producto; sin embargo, a la hora de la verdad, le entregan un disfraz de botella de cerveza y unos pasquines para que los reparta por el centro comercial. Ahí conoce a Mihaela, que va embutida en un disfraz de teléfono móvil y anuncia una marca de telefonía, a quien confía sus problemas sentimentales. Cuando, después del trabajo, acude a casa de la madre de Sorina para hacerle una muestra de amor con velas y globos, descubre que se ha ido a vivir con Jérôme.

Entonces ocurre algo inesperado. La policía se pone en contacto con Luci para informarle de que su amigo Nicu, hijo de Leana y que había emigrado a Alemania, ha muerto. La noticia podría suponer un *shock* para la anciana, por lo que Luci acude rápido a avisar a Sorina, pero es demasiado tarde: ella ha partido rumbo a Francia con Jérôme.

En el segundo episodio, titulado “Mihaela y su madre”, asistimos a la ceremonia de boda de la protagonista. Todo está preparado menos el novio, Vasile, que no aparece. Este día tan importante Mihaela va a sufrir una doble decepción. Tras ser abandonada en el altar, corre a refugiarse en un banco junto al cementerio. En ese momento pasa Jérôme con su 4x4 y ambos se miran, una suave brisa envuelve el momento con un cierto aire romántico, pero el hombre acude a la llamada de Sorina y pasa de largo. Tras estos infortunios, la madre de Mihaela decide entonces que lo mejor para su hija es que se case con un extranjero y se vaya a vivir a un país donde pueda comer todos los fines de semana en un McDonald’s. Para ello decide acudir a una agencia matrimonial. Mientras tanto, Mihaela se siente atraída por Luci, a quien muestra sus poemas, ya que su mayor ilusión es lograr publicarlos. Cuando la madre la convence para acordar algunas citas, la suerte tampoco está de su lado, ya que son muy mayores o demasiado feos para su gusto. Finalmente, les presentan por teléfono a un italiano mucho más joven y educado que parece ser el candidato perfecto, por lo que preparan una gran recepción para conocerlo. Incluso su padre, Marian, un severo coronel de policía, hace que acudan sus hombres a ayudarles con los preparativos. Cuando le abren la puerta llega la sorpresa: es negro.

La tercera historia, titulada “Nae Zigfrid y el señor coronel”, se centra en el punto de vista del padre de Mihaela; quien, el día antes de la boda de su hija recibe un reconocimiento a su trayectoria, previo a su jubilación. Durante la boda, le vemos ir en busca del novio, que se ha dormido en un banco del cementerio a causa de la borrachera, y ha perdido los anillos. Con la promesa de que no va a volver a beber, el novio lanza la botella

al aire, que será la que impacte en la cabeza de Luci. Aún así, Marian no le perdona y la boda se suspende.

Tras la decepción de la boda infructuosa, Nae Zigfrid, un emigrado recién llegado de Alemania, acude a comisaría para denunciar que le han robado las maletas nada más llegar a Bucarest y le cuenta al coronel una historia. Doce años atrás, poco antes del derrocamiento de Ceausescu, Nae trató de huir del país por el Danubio y fue interceptado y torturado por Marian, que pertenecía a la Securitate. Nae le pide al coronel que no se disculpe, que eran otros tiempos, lo que Marian aprovecha para presumir de que ahora la gente acude a la policía como a un amigo. Entonces, Nae le informa de que viene a cumplir la última voluntad de su amigo Nicu, fallecido en un accidente de coche en Alemania. Resulta que Nicu era el mejor amigo de Luci y juntos intentaron escapar también de Rumanía cruzando el Danubio a nado, montados en una muñeca hinchable. Dado que solo cabía uno, lo echaron a suertes con una moneda y fue Nicu quien partió hacia Europa. Ahora Nae trae la moneda y la muñeca hinchable como recuerdo para la madre del fallecido. Sin embargo, cuando posteriormente se reúnen con Luci, este rechaza la historia, pues lo que ocurrió realmente fue que Nicu aprovechó un descuido de su amigo para dejarlo atrás, y Luci quedó al cuidado de la madre del amigo que lo había traicionado. Además, la muñeca hinchable era blanca, no negra como la que trae Nae. Para rematar la faena, como Nicu gastaba todo el dinero en alcohol, no le ha dejado nada a su madre.

Todas estas tramas parecen resolverse al final: Marian le pide a Nae que se lleve a Mihaela con él a Alemania, Leana recibirá una suma de dinero de Nae confiada de que se la envía su hijo y los padres de Mihaela volverán al campo. La película se cierra con la escena de Luci y Sorina en casa de Jérôme. Un *travelling* circular los envuelve en un abrazo, en lo que parece un final feliz, pero Sorina le informa de que se marcha a Francia con Jérôme. Ya de día, Luci se encuentra con Nae y Mihaela, que parten a Alemania. Mihaela sale del coche y se abraza a Luci. La imagen se congela y termina la película.

Este resumen de la dimensión argumental del texto permite constatar que el tono de este filme se corresponde con el de una comedia sentimental de sabor agrí dulce, con toques de realismo fantástico al estilo de ciertas producciones europeas, como pueda ser el cine de Emir Kusturica, dando como resultado un producto llamativo y personal muy del gusto de los festivales de cine³³. A continuación, desarrollaremos unas consideraciones acerca de los recursos formales que articulan el complejo discurso que Mungiu elabora.

La planificación bascula entre el uso de la cámara al hombro, los planos de larga duración y los planos medios o de conjunto que incluyen a varios personajes; combinados con momentos mucho más ágiles en los que un montaje fragmentado, con planos de menor duración, y el uso de la música extradiegética confieren dinamismo a las peripecias más cómicas. De esta forma, nos encontramos con planos como el que registra el trayecto en el coche de Gica para recoger los muebles de Luci que han quedado tirados en el descampado, y que coincide con el que mostraba las peripecias de los protagonistas de *Bienes y dinero* (Puiu, 2001) (véase apartado 4.2), tal como apreciamos en el fotograma 4; el *travelling* de seguimiento que nos introduce en casa de la tía Leana en compañía

33. Con esta afirmación hacemos referencia al argumento que defiende la existencia de una corriente cinematográfica internacional que destaca por su carácter artístico, y que comparte un espectro estilístico común. La unión de un universo fílmico de similares referencias históricas cinematográficas, compartidas con la audiencia, y el uso de las nuevas tecnologías aplicadas al cine daría como resultado una norma que podría llamarse “the international festival film” (Elsaesser, 2005: 18). En este sentido, Elsaesser defiende que realizadores como Hal Hartley, Richard Linklater, Paul Thomas Anderson, Alejandro Amenábar, Wong Kar-Wai o Abbas Kiarostami tienen más en común entre sí que con sus respectivos cines nacionales.

del protagonista, característico del cine que analizamos (fotograma 5), como hemos destacado en el caso de *Lazarescu* (véase apartado 4.3.3.10); o los planos que recogen una conversación entre dos personajes en plano medio (fotograma 6), y que constituirá un rasgo identificativo de una *poética visual*³⁴ en obras posteriores de Mungiu, como *4 meses, 3 semanas y 2 días* (2007) o *Los exámenes* (2016), como podemos comprobar en las imágenes que incluimos de estas dos películas.



FOTOGRAMAS 4, 5 Y 6

34. Tomamos el término de Zunzunegui, con el cual apunta “hacia la identificación de los rasgos constitutivos y pertinentes de un sistema estético y de significación”, para distinguirlo de la noción de estilo y de todas aquellas aproximaciones analíticas que admiten la existencia de una unidad identificable en la obra de un “autor”, la mayoría de las veces centradas en los “temas” comunes. En cambio, al poner el foco analítico en la “manera” en que son formalizados los distintos temas se observa que “no existe decisión expresiva que no se refleje en el plano del contenido (y viceversa) y el tejido de temas y figuras, de espacios y tiempos, de elecciones narratológicas o aspectuales, todas sin excepción, contribuyen a construir ese ‘ser mismo del texto’ (Gerard Genette) hecho de interrelaciones y contrastes, de ecos y reenvíos que es el único auténtico objeto de estudio” (1994: 72).



4 meses, 3 semanas y 2 días (2007)



Los exámenes (2016)

La segunda opción formal que comentamos se corresponde con estrategias propias del género de comedia, esto es, un estilo dinámico que poco o nada tiene que ver con el rigor formal, basado en los largos planos fijos, los travelling de seguimiento o la ausencia de música extradiegética, que formalizarán películas como *4 meses, 3 semanas y 2 días*; y que serán los que acaben significando a la etiqueta “nueva ola del cine rumano” (Istanbul, Martínez, 2008; Scott, 2008a; Nasta, 2013; Pop, 2014; Stojanova, 2019).

Un repaso al modo en que se resuelve la secuencia del cementerio servirá como ejemplo de lo que afirmamos. Mientras esperan una señal del espíritu del padre de Sorina (fotograma 7), pasa frente a ellos una mujer vestida de novia, que luego sabremos que es Mihaela (fotograma 8). Cuando Sorina está convencida de que la señal se acerca, se escucha un coche aproximándose (fotograma 9). Entonces Luci se levanta y, por fin, parece encontrar un indicio entre la hierva: se trata del anillo de boda de Mihaela (fotogramas 10 y 11). En el momento en que se incorpora, Sorina ve algo que se aproxima por el aire (fotograma 12): la botella impacta en la cabeza de Luci y cae al suelo sin resistencia (fotogramas 13 y 14). En este momento arranca la música diegética, subrayando la urgencia que marcan los acontecimientos con una melodía de vientos que recuerda las composiciones que Michael Nyman compuso para el realizador Peter Greenaway. Tras el impacto, Sorina echa a correr y pide auxilio al conductor del vehículo (fotogramas 15 y 16). Ambos salen en busca de Luci, a quien cargan en el asiento de atrás inconsciente (fotograma 17). Cuando el vehículo se aleja, la cámara asciende en un movimiento de grúa a la altura de la copa de los árboles, movimiento que es apoyado en un cambio del tema musical, que pasa a una melodía de xilófono mucho más etérea (fotograma 18). Ya en el hospital, asistimos a un plano subjetivo del protagonista con un efecto cómico, provocado por la imponente presencia de la enfermera en primer plano (fotogramas 19 y 20).



FOTOGRAMAS 7 Y 8



FOTOGRAMAS 9 Y 10



FOTOGRAMAS 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, Y 18



FOTOGRAMAS 19 Y 20

Toda esta multiplicidad de planos de corta duración y de puntos de vista aporta ritmo y dinamismo a la secuencia, el cual es potenciado por la parte musical. Además, la mezcla del elemento mágico, la irrupción de la sorpresa, el gag, el tono onírico, la multiplicación del punto de vista y la elección de los temas musicales contribuye a dotar al conjunto de un tono excéntrico y resolutivo. Este sistema expresivo es acompañado, en otros momentos de la película, con planos que se corresponden con un punto de vista insólito, pero que destacan por su atractivo visual. A esta categoría corresponde un plano desde el interior de la nevera (fotograma 21), característico, por ejemplo, de algunas películas dirigidas por Pedro Almodóvar (fotograma 22)³⁵ (en el ejemplo que destacamos, desde el interior de una lavadora), o un plano desde el interior del maletero del coche (fotograma 23), una de las marcas de enunciación más reconocibles de obras como *Reservoir Dogs* (1992) o *Pulp Fiction* (1994), ambas realizadas por Quentin Tarantino (F24).



FOTOGRAMAS 21 Y 22 *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984)

35. Aún siendo de sobra conocidos los numerosos préstamos que el realizador manchego ha tomado del cine de Hitchcock (véase, al respecto, Sánchez-Biosca, Vicente (1995: 57-69)), resulta llamativo que este tipo de planos “hitchcockianos”, como los llamaba Truffaut, fueran rechazados por el realizador inglés: “F. Truffaut: A menudo se ven películas en las que el director quiere obrar ‘a lo Hitchcock’ colocando la cámara en lugares extraños. [...] la estrella iba a coger algo de la nevera y, como por azar, la cámara estaba en el interior, en el lugar de la pared. Es una cosa que usted nunca haría, ¿no? -Hitchcock: No. Como colocar la cámara en una chimenea detrás de las llamas” (Truffaut, 2016: 53-54).



FOTOGRAMA 23



FOTOGRAMA 24 *Pulp Fiction* (1994)

En esta misma línea, en la que la estilización de la puesta en escena refuerza el carácter excéntrico de la imagen, se sitúa la secuencia en la que Luci acude a casa de la madre de Sorina para simbolizar un intento de reconciliación, y se encuentra con la ingrata sorpresa de que ella no está. Para la ocasión ha preparado unas velas (fotograma 25) y unos globos, con los que ha adornado la entrada de la casa, y ha portado consigo una caja de música (fotograma 26). El conjunto (fotograma 27), apoyado por una música de

resonancias románticas e infantiles, supone una cita bastante explícita al extraordinario universo de *Amelie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001), estrenada un año antes que *Occidente*.



FOTOGRAMA 25, 26 Y 27



Amelie (2001)

Por su carácter fragmentario y heterogéneo; así como por las citas que hemos apuntado y por la falta de cierre este primer largometraje de Mungiu destaca por su condición posmoderna (Lyotard, 1984). El carácter posmoderno implica, en el sentido que Lyotard atribuye al término, una crisis de los grandes relatos, de las certezas que se anunciaban como una verdad a seguir. La película cuestiona este discurso único presentando una multiplicidad de puntos de vista que aportan diferentes capas de sentido sobre un mismo acontecimiento, dando lugar a un espacio equívoco y oscilante en el que no hay lugar para las certidumbres. Esta crisis del relato afecta también a la capacidad de la ficción para construir una verdad sobre el mundo, de ahí que las leyes de la causalidad resulten insuficientes. En efecto, en un tiempo caracterizado por la emergencia de la realidad se vuelve necesario recurrir a sistemas ficcionales que se abran a la participación del espectador, que se expandan con una fuerza centrífuga antes que replegarse hacia un centro ordenador.

En este orden de cosas, el recurso cómico, así como los juegos de palabras, implican un desplazamiento de sentido, una interpretación alternativa, que se apoya en la incongruencia de sentido. Este desplazamiento carga las tintas en el carácter ambiguo de la representación, forzando una reformulación de los acontecimientos que implica una deformación significativa de aquello que era entendido como norma. Algunos ejemplos nos ayudarán a desplegar este razonamiento. Los valores que otorgaban sentido a la etapa comunista, como la fuerza del trabajo, la productividad, las fuerzas del orden o la familia, son aquí ridiculizados y caricaturizados. Así, lo que se prometía como un trabajo de publicista se reduce a convertirse en un eslogan andante. Asimismo, los policías son parodiados y presentados como monigotes que son incapaces de hacer bien su trabajo. Su torpeza vuelve visibles sus miserias personales y sus contradicciones. El propio coronel de la policía (no por casualidad, antiguo miembro de la Securitate) engaña a su mujer con la mejor amiga de la familia; mientras que ella, la esposa, está dispuesta a ofrecer a su hija al mejor postor. Ambos encarnan a ese reducto de la sociedad rumana que parece frenar el acceso a ese espacio de libertad que el cambio de sistema prometía. O más bien, se ofrecen como un síntoma claro de que las cosas no han cambiado tanto como se quiere hacer ver. Lo comprobamos con el siguiente ejemplo. Después del shock inicial que supone para los padres la aparición de Luigi, el pretendiente de ascendencia africana de Mihaela, se sientan todos a la mesa e intentan entablar un diálogo. La madre pone música italiana de fondo y le ofrece pizza, mientras que el padre le pregunta si en Mozambique hay policía. “Por supuesto. Policía, bancos, escuelas, bibliotecas, todo. Es un país normal. Cuando tú dices África, lo que piensa la gente es elefantes, bananas, ébola. Aunque esto es verdad, es una imagen deformada”, responde Luigi. Es la amiga de la familia la que completa el razonamiento: “Lo mismo que aquí. Excepto Drácula y Nadia Comaneci, ¿quién nos conoce en el extranjero?”.

Tras lo cual, podemos añadir que este recurso a la comicidad como “acto de rebeldía contra los valores inculcados por el Estado, [...] para ridiculizar al estalinismo, su retórica y sus formas de organización” entronca con la tradición de los cines de la Europa del Este de los años sesenta (Blanco Mallada, 2009: 62). Como ejemplo, pensemos en una película como *Los amores de una rubia* (1965), en la que la fábrica de zapatos y el ejército ofrecen el blanco idóneo para lanzar los dardos irónicos sobre los pilares del antiguo régimen. En otro ejemplo, *¡Al fuego, bomberos!* (1967), una celebración que pretende homenajear a un bombero veterano deviene un escenario en el que entrever las miserias de una sociedad que parece abocada al desastre, pues los mismos bomberos son incapaces de apagar el fuego. Una situación similar se da en *Trenes rigurosamente vigilados* (1966): cuando los

estamentos de la autoridad pierden pie por la doblez que impone la caricatura, el sexo se presenta como una de las escasas vías de liberación. También en *Occidente* son ridiculizadas las fuerzas del orden. Los policías que sirven a las órdenes del coronel son jóvenes, inexpertos y atolondrados, y su superior se sirve de ellos tanto para montar los preparativos de una recepción en su casa como para preparar la emboscada al ladrón de la maleta que contiene la muñeca hinchable, una operación a la que convoca a todo el cuartel.

Este tono burlón destaca en la secuencia de la emboscada al ladrón de la maleta de Nae. El coronel les instruye antes del operativo para que sean conscientes de lo importante que es la vigilancia del sospechoso, y para que logren una hazaña que puedan contar a sus nietos. Durante la espera, el coronel degusta pacientemente una manzana, cuando uno de los policías le transmite una duda: a diferencia de las manzanas y las naranjas, ¿dónde tienen las semillas los plátanos? Tras esta intervención absurda del policía, la operación casi se da al traste debido a que el encargado de silbar para avisar de la llegada del sospechoso no puede hacerlo debido a una intervención quirúrgica previa.

Además, en *Occidente* los personajes, sobre todo los tres protagonistas jóvenes, tienen dificultad para encajar en la sociedad y la decisión de marcharse al extranjero se presenta como una opción no solo de mejorar sus condiciones de vida, sino también de lograr una identidad que tomaría forma en la idealización de ese Occidente largamente soñado. La huida de Nicu nos recuerda que durante décadas el país se constituyó en una fortaleza de la que era muy difícil escapar. Por otro lado, las mejoras que prometía el cambio de régimen no parecen llegar con la misma velocidad para todos y el espejismo de una vida de riquezas acaba determinando las relaciones personales. Ni siquiera el amor encarna una fuerza suficiente para impugnar unas retóricas que se han instalado con fuerza en la esfera privada. De un lado, el rechazo a las narrativas que dominaron el periodo anterior con la ayuda de la propaganda conduce a identificar Occidente con la tierra prometida; de otro, el capitalismo impregna rápidamente el imaginario común con la promesa de un horizonte de felicidad al alcance de la mano. Es la dimensión enunciativa la que se encarga de fracturar este espejismo en la figura de Nicu, una figura ausente que es invocada por la madre, que le imagina viviendo una vida de lujo tan ajetreada que ni siquiera tiene tiempo de llamarla. Pero Nicu, como sabremos al final, vivió una vida de miseria consumido por su adicción al alcohol, que acabó matándolo en un accidente de tráfico.

Esta circunstancia, que subvierte la narrativa de abandonar el país, parece dar la razón a Luci, que decide quedarse, al tiempo que instala un clima de desesperanza que parece determinar el futuro de los personajes, el cual es determinante en el tramo final. El abrazo en el que se funden Sorina y Luci en el reencuentro final, que es filmado en un *travelling* circular que les envuelve y que es apoyado con una música melodramática, instala en el espectador la (falsa) expectativa de un final feliz; que no es tal, pues ella decide marcharse con Jérôme. A la mañana siguiente, Luci se cruza con Mihaela, que viaja en el coche de Nae Zigfrid camino de Alemania. Ella baja del coche y se funden en un abrazo. Esta vez, la cámara no se acerca; sino que se aleja dando espacio para que se sitúen en primer plano los dos niños de la clase de Sorina que se escupían mutuamente a lo largo del film. La imagen se congela cuando uno de ellos hace el gesto para volver a las andadas. En este punto se introduce como música extradiegética una canción infantil, y las imágenes recuperan su discurrir mientras los niños se escupen, al tiempo que vemos al fondo cómo Luci y Mihaela se separan (fotograma 28). Acto seguido, un movimiento de grúa ascendente muestra al coche perderse por el fondo de la imagen y a Luci caminando en sentido contrario con las manos en los bolsillos. ¿Qué lectura extraer

de ese movimiento de alejamiento de los personajes, la aparición de los dos niños y la introducción de la canción infantil?



FOTOGRAMA 28

Toda esta secuencia final está filmada en un único plano que describe una filigrana de alejamiento y elevación que, de una parte, inscribe en primer plano el tema de la infancia; y de otra, instaura un punto de vista elevado desde el que los personajes parecen abandonados a un futuro incierto. Por la edad de los protagonistas y el año de producción del film, los tres personajes principales son, al igual que Mungiu y otros realizadores del joven cine rumano, “hijos del decreto”. Esta categoría hace referencia al Decreto 770 de 1966, por la que se prohibieron las medidas conceptivas y se restringieron los abortos, y comprendería a las personas nacidas entre 1966 y 1972 (Pop, 2014: 25). ¿Qué dice entonces la canción infantil? Se trata de un tema titulado “Noi in anul 2000” (“Nosotros en el año 2000”), una canción patriótica característica de la retórica comunista de la infancia de los personajes: “Nosotros en el año 2000, cuando ya no seamos niños, haremos lo que una vez vimos: haremos realidad todos los sueños osados”. La operación formal de *Occidente* podría resumirse en este movimiento de grúa que se aleja de los personajes para evocar un pasado en el que los sueños parecían posibles. Ya en un plano elevado, y con el gesto irónico que se apoya en la travesura de los niños, la nueva realidad social se presenta falta de las certezas que se apuntalaban en el relato único característico de tiempos pasados y abocada a un horizonte de incertidumbres.

5.3 ANÁLISIS DE 4 MESES, 3 SEMANAS Y 2 DÍAS (2007)

5.3.1 Contextualización y estructura de la película

El argumento de *4 meses, 3 semanas y 2 días* transcurre en 1987, los últimos años de la dictadura, y se centra en dos compañeras de una residencia estudiantil, Gabita y Otilia, el día que la primera se va a someter a un aborto clandestino. Bebe, el curandero encargado de la intervención, aprovechará la situación de indefensión y miedo de las jóvenes para abusar sexualmente de ellas.

Si hacemos un repaso histórico, comprobamos que las leyes que regulaban el aborto en Rumanía fueron endureciéndose durante el mandato de Ceaucescu; de manera que si en 1966 quedaba limitado a circunstancias excepcionales (cuando ponía en peligro la vida de la mujer, en caso de enfermedad hereditaria o en el caso de una violación), en 1985 el aborto legal se redujo al caso de mujeres mayores de 45 años que ya tuvieran cinco hijos, lo que provocó un aumento en el caso de abandono de hijos no deseados. Además, muchas mujeres acabaron en la cárcel y la vigilancia policial se extendió al personal médico. Hay que tener en cuenta que los anticonceptivos estaban prohibidos, con lo que la tasa de natalidad se había duplicado en la década de los años setenta (Adam y Mitroiu, 2016: 2).

Bajo el férreo control de la Securitate, la planificación familiar constituía uno de los muchos mecanismos opresivos puestos en marcha por el régimen comunista. Mediante la aplicación combinada del control policial y la propaganda institucional las acciones de los individuos eran reglamentadas y sus decisiones se veían coartadas. De ahí que el aborto dejara de ser un asunto privado para convertirse en una cuestión de orden público. Maria Bucur-Deckard refiere un “útero político y nacional” para señalar que la libertad individual no tenía lugar en la sociedad comunista rumana, en la que los cuerpos, especialmente los de las mujeres, estaban sometidos al control totalitario. También su sexualidad era regulada por el Estado. No es de extrañar, entonces, que, según la autora, para las mujeres rumanas el aborto suponía un acto de resistencia (*ib.*: 6).

Tal como señalan Elena Adam y Simona Mitroiu, la sociedad rumana posterior a 1989 se mostró reticente a la hora de analizar la herencia del pasado comunista, de establecer mecanismos de recuperación del pasado y de reparación de las víctimas. Cuando se llevaban a cabo, se centraban en los aspectos teóricos, no fomentando los esfuerzos prácticos y el marco legal necesario para facilitar una política de la memoria y de reparación del trauma (2016: 2). Como apunta Sabina Loriga, “dada la relación fundamental de la historia con la violencia, la memoria colectiva está impregnada de heridas simbólicas que requieren curación”. Con lo que se puede “hablar de traumatismo, de herida de la memoria, de objeto perdido, de conducta de duelo, etc., también en el caso de comunidades o de grupos”. De lo cual se deriva que el trauma perturba gravemente la capacidad de simbolización, asemejándose “a un vacío, a un agujero, que reclama un trabajo indiciario indirecto” (2012: 18-20).

Es en este punto que el cine se presenta como medio de transmisión intergeneracional de la memoria, en línea con el concepto de posmemoria planteado por Marianne Hirsch (2015), de mediador de la memoria del trauma transmitido a las siguientes generaciones que no experimentaron directamente el pasado, pero que se han hecho conscientes de ello a través de las historias de sus padres o sus abuelos.

El desarrollo argumental del film, que hemos resumido previamente en una breve sinopsis, se estructura en tres bloques, en función del contenido dramático de las acciones que se suceden y de las localizaciones en las que se desarrollan. Esta división en partes se ve condicionada por la intervención del aborto clandestino, que ocupa el bloque central del film, la cual se sucede en una habitación del hotel; siendo la parte inicial los preparativos del mismo y la parte final las consecuencias de esa operación que no transcurre como las protagonistas habían previsto. De tal manera que el desarrollo narrativo mantiene, de forma más o menos coherente, la división clásica de situación inicial, desarrollo y conclusión, si bien el final no supone una clausura de las líneas narrativas planteadas. Esta fórmula narrativa implica que cada acción tiene una dependencia o es consecuencia de la precedente para que la historia pueda resultar verosímil y, al mismo tiempo, transmita al espectador la ilusión de una progresión narrativa.

En consonancia con los aspectos que destacábamos del neorrealismo (véase apartado 2.1.4), la película se centra en las peripecias de unos héroes anónimos en el contexto de sus actos cotidianos. La tensión dramática se destila por las fricciones que se dan entre el individuo y los condicionantes históricos en los cuales se mueve. Esta tensión se traslada a la puesta en escena por medio de estrategias que remiten a la concepción realista planteada por Bazin (2008), como el plano secuencia o la profundidad de campo, y por otras propias de la modernidad cinematográfica, como la potenciación del espacio fuera de campo, la ruptura del *découpage* clásico, la sustitución de la acción como motor de la narración por el vagabundeo o la presentación de conflictos reconocibles y anclados en un marco histórico, tal como comprobaremos en el siguiente apartado.

5.3.2 Coordenadas de espacio y tiempo

La voluntad de concentrar la narración en tres ejes dramáticos, que se desarrollan a lo largo de un mismo día, en las horas que van de primera hora de la mañana a la noche, dota de una especial significación a cada uno de ellos, de manera que los acontecimientos que se detallan en esas pocas horas trascienden el relato que los contiene para condensar la situación de toda una generación, incluso la de un periodo histórico, caracterizados por el

control institucional y la falta de libertades. La limitación del tiempo diegético es un rasgo característico del modelo realista, que se propone intensificar el dramatismo mediante un proceso de concreción narrativa en el que cada instante cobra una singular relevancia. En función de estos parámetros, las acciones se perciben como si sucedieran en tiempo real, sin recurrir a signos de puntuación temporal, como fundidos o encadenados, de modo tal que las elipsis se vuelven imperceptibles.

Como consecuencia de este planteamiento formal, el espectador advierte los hechos que se suceden en la pantalla con una fuerte impresión de realidad, de proximidad e inmediatez; con lo que el clima opresivo que se muestra en la película es percibido de manera realista por el espectador. En relación al neorrealismo, Cesare Zavattini hablaba de una “poética de la inmediatez”, “donde la identificación entre el objetivo y el ojo del espectador sea máxima” (Monterde, 1999. Pág. 141). Desde esta distancia cómplice los detalles se tornan significativos; es decir, los espacios y los objetos no son un mero fondo decorativo; sino que constituyen el marco histórico y simbólico que confiere al relato una validez histórica y que va a condicionar las vivencias de los personajes.

En el caso de la película que nos ocupa, da comienzo en medio de una conversación y termina antes de que se complete un gesto de la protagonista, trazando, de esta forma, un fragmento de vida, el cual es por naturaleza incompleto. Será el espectador quien termine de completar (o transitar) los huecos (y las vías) que la historia ha ido abriendo. Mungiu asocia estas decisiones de guión a lograr que “parezca lo más real posible”. El logro de esta impresión de realidad va asociado a todo un conjunto de decisiones formales. Así lo ve el realizador, en una reflexión similar a la que destacábamos en el caso de Puiu (véase apartado 4.3.2):

El estilo se basa en planos secuencia y en nuestra voluntad de no usar ninguno de los medios que teníamos a nuestro alcance que pudieran crear emociones de manera artificial. [...] La sensación final de la película es de total simplicidad. Es una historia sencilla, directa, aunque detrás de ella hubo muchas decisiones y nos costó mucho llegar a esta simplicidad³⁶.

A continuación, vamos a desarrollar un análisis fílmico de *4 meses, 3 semanas y 2 días* con el fin de destacar aquellos recursos formales y argumentales que la caracterizan y el modo en que reproducen el clima opresivo que se vivía al final de la era Ceausescu, así como las formas en que este afecta los actos cotidianos de las protagonistas. También prestaremos atención al modelo de mirada que convoca el filme, esto es, a las formas mediante las cuales el espectador es puesto en escena.

5.3.3 Análisis textual

5.3.3.1 Coordenadas del marco histórico

El genérico se sucede con sobriedad, letras blancas sobre fondo negro, y sin acompañamiento musical ni de ruidos de fondo. Al finalizar este, sobre fondo negro se inscribe

36. Estas declaraciones pertenecen a la entrevista que se incluye en la edición española del DVD de la película publicada por *Cameo*.

un lugar y una fecha: “Rumanía, 1987”. Hay que hacer notar que, aunque los hechos suceden en Bucarest, este dato referencial apunta de manera general a todo el país, en un momento en que la situación de precariedad y de desabastecimiento afectaba a gran parte de la población. Desde esta perspectiva, la odisea particular de las protagonistas adquiere una dimensión genérica.

La información contenida en este intertítulo sitúa al espectador en un ámbito espacial y temporal muy concreto, cuyas resonancias históricas hemos resumido en el apartado relativo al contexto histórico (3.1). Esta puntualización de las coordenadas en las cuales se inserta el relato que está a punto de comenzar invita al espectador a activar sus conocimientos relativos a dicho contexto histórico. En razón de este enfoque, su participación como “actor de la representación”, a la cual contribuye “sensible e imaginariamente” (Comolli, 2010: 13), se verá estimulada por las condiciones de existencia recreadas en el film.

5.3.3.2 Inestabilidad, solidaridad y abrochamiento del punto de vista

Por corte directo, se pasa al plano de apertura, el cual comprende un encuadre cerrado que se sostiene de forma temblorosa, debido al uso de la cámara en mano, durante quince segundos. Debido a la insistencia de este encuadre y atendiendo a su condición de imagen que abre el film tras el marco espacio-temporal, cada objeto contenido en el campo visual es advertido como una fuente de información (fotograma 29). Lo mismo ocurre con los ruidos que ocupan el plano sonoro.

En el centro de la imagen, una mesa en la que se acumulan diferentes objetos: platos, una taza, unos folios, un fajo de billetes, un paquete de tabaco, un flexo, un reloj –cuyo tic-tac acentúa el decurso temporal y anticipa el clima de tensión en el que se van a suceder los acontecimientos-, un cigarrillo humeante que sugiere la presencia de alguien más allá del encuadre y una pecera con dos peces. Retengamos este último elemento, ya que va a adquirir una especial significación en nuestro estudio. Al fondo de la imagen, una ventana cubierta en parte por unas cortinas, y en cuya repisa se agolpan botes de diversa índole (miel, azúcar, café) y más tazas de desayuno. Sobre la estufa, unas bragas y una botella de leche. En conjunto, se adivina una situación de precariedad, de cotidianidad y de encierro. Más, si cabe, si contamos con el frío espacio que se deja entrever tras los cristales, y con los ruidos que proceden del exterior; sobre todo un zumbido mecánico cuyo origen no podemos situar, y que acaba invadiendo todo el campo sonoro.

Todo el conjunto compone una especie de naturaleza muerta, un espacio desgajado, un micromundo en tránsito hacia algún tipo de transformación, hacia la descomposición, como ocurre con los retratos de frutas o de animales cazados. Al mismo tiempo, supone un espacio relacional en el que se tensiona la existencia de un afuera sistémico que subordina sus condiciones de existencia, y que anuncia la condición contingente de los hechos que van a ser narrados. A fin de cuentas, los objetos son elementos mediadores que albergan la esencia de vidas pasadas y la posibilidad de otras nuevas. Esta imagen nos remite a aquella con la que cerraba el cortometraje de Puiu *Un cartus de Kent si un packet de cafe* (véase apartado 4.1), en la que sugeríamos la invitación para que esta disposición fuera ocupada por otros relatos, pudiéndose establecer una rima visual entre ambas imágenes. En ambos espacios queda contenida tanto la idea de representación como de reclusión, de acuario, de un encerramiento irrespirable abierto a un exterior desapacible. Asimismo, en ambos encuadres la ventana ocupa un lugar preponderante, una posición clave “que per-

mite acceder al pensamiento y el imaginario” (Douchet, 2016: 385), y desde la que concebir las realidades alternativas que ofrece este cine, ese verosímil posible, en relación al concepto anotado por Metz (2002), que había sido invisibilizado en el cine rumano precedente.



FOTOGRAMA 29

Este primer encuadre se va a abrir para incluir a las dos protagonistas en un espacio que no les pertenece pero que habitan, en una historia que no da comienzo con ellas dos; ya estaba ahí, contenida en ese espacio vacilante, impregnada en esos objetos, encerrada en esas cuatro paredes cuya única salida parece ser esa pequeña ventana tras la cual cae la nieve con su densa cadencia.

Cuando por la parte izquierda del plano irrumpe una mano que coge el cigarrillo que humeaba sobre la mesa, el movimiento de retroceso de la mano se va a anudar con un *travelling* hacia atrás que nos muestra a Gabita, quien mira expectante a la derecha del cuadro (fotograma 30). En fuera de campo escuchamos: “Bien”. Es Otilia, a quien todavía no vemos, quien confirma. A lo que Gabita responde: “Gracias”. Por medio de este pacto tácito se sobreentiende que han llegado a un acuerdo tras una conversación a la que no hemos asistido, y que, como veremos, supone la aceptación por parte de Otilia de ayudar a su amiga en los trámites para someterse a un aborto clandestino. La cámara sigue los movimientos de Gabita por la habitación hasta que le pide ayuda a su compañera. Es entonces cuando Otilia entra en campo por la derecha y ocupa ese mismo lado en la mesa. Digamos ya que esa posición será la que ocupen en la mesa del restaurante en el plano secuencia con el que acaba la película.

Al retirar los objetos que cubren la mesa, Otilia sostiene la pecera y hace referencia a los peces. Gabita le explica que otra compañera se encargará de darles comida, a lo que Otilia añade que no se preocupe, que son solo dos días. En este momento, las dos se miran, conscientes de la decisión que han tomado y el riesgo que corren, y Otilia comienza a sangrar por la nariz (fotograma 31). Anotemos que la camaradería entre las dos compañeras, que comparten habitación en una residencia estudiantil, sobre todo la muestra de

solidaridad por parte de Otilia, va a constituir el comportamiento que destaque sobre un fondo hostil.



FOTOGRAMAS 30 Y 31

En los instantes siguientes, mientras se disponen a poner en la maleta todo lo que van a necesitar (dentífrico, jabón, tabaco...), se van a poner en evidencia tanto la escasez de productos básicos como el mercado clandestino y la red de sobornos y corruptelas que se ha establecido como consecuencia de esta atmósfera de restricciones. Es Otilia la que se va a encargar de hacer todas las gestiones. La cámara va a seguirla en todo momento, ya que la historia está enteramente contada desde su punto de vista, y es ella quien va a soportar toda la tensión narrativa. De hecho, su primera entrada en campo por la derecha supone el abrochamiento de su punto de vista con el del observador (fotograma 32). Tanto es así, que el espectador va a disponer de la misma información que la protagonista y no va a ser testigo de ninguna situación en la que ella no se encuentre (salvo en el

momento de la violación). Se trata de una estrategia que podemos definir como *ver con*, que exige un compromiso por parte de un espectador que es situado *junto* al personaje. De esta forma, el “foco cognitivo adoptado por el relato” descansa en la “focalización interna” de un único personaje (Gaudreault y Jost, 1995: 148)³⁷.



FOTOGRAMA 32

Tras este plano secuencia inicial, Otilia sale de la habitación para conseguir gel y tabaco. La cámara la sigue en todo momento a corta distancia, invitando al espectador, desde un primer momento, a seguir y a compartir los hechos con la protagonista. Cuando entra en las duchas para pedir prestado un secador a una compañera, esta le avisa de que la directora le reclama que justifique su última ausencia, ya que la excusa del periodo la había utilizado hace dos semanas. La reacción de Otilia se inserta en la red de pequeños detalles que son naturalizados por la acción y que van dando cuenta del entramado corrupto que ha ido ocupando todos los ámbitos de la sociedad (véase al respecto el apartado 3.1): “¿Sabes si fuma?”; “Vikend”, responde la amiga. Después, acude a la habitación de un compañero, quien ha habilitado un pequeño mercado a la entrada, para conseguir el jabón y el tabaco, pero no queda la marca Kent, la cual se había convertido en moneda de cambio, tal como hemos señalado anteriormente, y como recuerda el cortometraje de

37. De acuerdo con los autores, la focalización “se define en primera instancia por una relación de *saber* entre el narrador y los personajes”; siendo la *focalización externa* el caso de un relato donde “no se permite que el lector o espectador conozca los pensamientos o los sentimientos del héroe” (Gaudreault y Jost: 1995: 139, cursiva en el original). Respecto de la perspectiva visual de la película, la ocularización “caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*”. La ocularización puede ser interna, cuando se ancla “en la mirada de una instancia interna a la diégesis” (a su vez puede ser primaria, cuando se *sugiere* la mirada de forma subjetiva; o secundaria, “cuando está construida por los *raccords*, [...] por una *contextualización*”); u ocularización cero, cuando “ninguna instancia intradiegética, ningún personaje, ve la imagen [...]”. El plano remite entonces a un gran imaginador, cuya presencia puede ser más o menos evidenciada” (*ib.*: 140-144, cursiva en el original).

Puiu que hemos analizado en el apartado 4.1. El joven le pregunta si acudirá a la noche a la sesión de video casero, para la que tiene programada *El pájaro espinoso* (*The Thorn Birds*, Daryl Duke, 1983), a lo que Otilia responde: “¿No tienes *Al este del Edén* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955)?”. Esta pequeña anécdota nos ofrece la oportunidad de hacer la siguiente lectura: ante el tortuoso romance que enfrenta el servicio a un ente superior con la entrega a una pasión terrenal, Otilia prefiere el conflicto generacional, el enfrentamiento a la herencia recibida; dicho de otra *forma*, del academicista y complaciente lenguaje televisivo a una puesta en escena vigorosa que potencia la tensión inherente a la obra mediante una cuidada composición de los encuadres y del Cinemascope.

A continuación, en el pasillo alguien le informa que el padre de Gabita ha anunciado su llegada, que estará en la residencia a las 10. De nuevo en la habitación, desde la planificación se prefiere falsear el profilmico para ofrecer el ángulo opuesto al que abría la película, de manera que se tenga una visión completa del espacio, en el que se acumulan enseres de todo tipo (fotograma 33), terminando de componer de esta forma la idea de encierro y precariedad. La noticia de la visita deja consternada a Gabita, que no contempla informar a la familia de su situación.

Seguidamente, Otilia acude a la habitación de unas compañeras para prestarles leche en polvo, pues han encontrado unos gatitos abandonados. Allí se reúne un grupo de jóvenes alrededor de los productos de aseo con los que comercia una de ellas. Como la escena atestigua, la escasez de productos básicos había propiciado la circulación de un mercado negro, sobre todo de las marcas que provenían de otros países (fotograma 34).



Este primer bloque, ambientado en la residencia de estudiantes, se cierra de forma simétrica con otro plano secuencia desde la misma posición de cámara que daba cierre al primero. Los problemas se suceden. Gabita se queja de dolor de muelas, piensa que tiene fiebre y no disponen de calmantes. En suma, en estos primeros minutos se ha ido perfilando el dispar carácter de ambas protagonistas: más dependiente y frágil en el caso de Gabita; enérgico y resolutivo por parte de Otilia. Esta última se prepara para salir, ya que debe encargarse de pagar las reservas de hotel y de recoger al curandero. Además, ha quedado antes con su pareja. Cuando Gabita se queja también del estómago, su amiga la anima: “Tranquila, todo irá bien”.

5.3.3.3 Políticas del encuadre y dinámicas de la represión institucional

Cuando Otilia sale del edificio, la cámara la sigue durante un trecho, camino de la parada de autobús, pero se detiene frente a unos arcos, justo en la posición en que dos columnas demarcan el encuadre (fotograma 35). Esta primera imagen del exterior da cuenta del clima social de la época, y que la puesta en escena se va a encargar de poner de manifiesto a lo largo del filme. El lugar limítrofe que ocupan las dos columnas insiste en la idea de asedio, de coerción, la cual se prolonga en profundidad de campo por la profusión de líneas horizontales que trazan los árboles. El conjunto es completado con la dominancia de tonos grises y metálicos que integran un lugar frío, en el que la sensación de desolación y abandono es sugerida por las siluetas que se recortan en el horizonte y el paso de un perro callejero.



FOTOGRAMA 35

Ya en el autobús, se observa a dos mujeres que efectúan el control de billetes. Por los gestos de la protagonista, se adivina que no lleva billete. Va avanzando con disimulo y preguntando a los ocupantes hasta que un joven le presta un tique sobrante. Incluso en los

momentos de transición como este, faltos de carga dramática si nos atenemos a un modelo convencional, la impresión de vigilancia, la presencia invisible de un poder absoluto, se mantiene constante (fotograma 36); ahí esta, para certificarlo, la mirada desconfiada de la supervisora y la posición de las dos funcionarias cercanando a la protagonista (fotograma 36').



Otilia se encuentra con Adi, su pareja, en la Facultad, en el momento en que él espera para hacer un examen. De nuevo, toda la secuencia es filmada en un único plano y la conversación se produce frente a un gran ventanal (fotograma 37).

Otilia le ha pedido dinero prestado para el aborto, aunque no le ha explicado el motivo. Adi le recuerda que es el cumpleaños de su madre y le pide que compre las flores, pero ella le informa de que no va a poder asistir a la cena. Contrariado, él le pregunta el motivo, pero ella no se lo quiere explicar, y le pide que confíe en ella, que ya se lo contará. El tema deviene en discusión y, finalmente, Otilia le promete que hará lo imposible por asistir. Cuando se disponen a despedirse, un profesor le pregunta a Marius si lleva consigo la tarjeta de estudiante. El joven responde que sí, en lo que constituye un detalle inserto en la narración que refuerza el clima de control que hemos apuntado.

La siguiente visita es al hotel donde Gabita realizó la reserva. La composición del encuadre, en la que el mostrador se alarga en profundidad de campo hacia un punto central, va a ahondar en la distancia abismal que separa las circunstancias que vive la protagonista de la estructura burocrática que la rodea, como si se tratara de una línea trazada por el poder y que delimitara aquello que es aceptable de lo que no lo es (fotograma 38).



FOTOGRAMA 38

A pesar de que la reserva fue hecha con antelación, la recepcionista no la encuentra, y su actitud es en todo momento de desidia y suspicacia. Cuando Otilia insiste en que revise las reservas, la mujer decide llamar a un compañero.

Recepcionista: “Quizá mi compañero la reconozca”.

Otilia: “Yo no hice la reserva. Mi amiga llamó y habló con un hombre”.

Recepcionista: “¿Llamó?”.

Otilia: “Sí”.

Recepcionista: “¿No vino en persona?”.

Otilia: “Me parece que llamó”.

Recepcionista: “Cualquiera puede decir eso. ¿Confirmaron la reserva ayer?”.

Otilia: “¿Confirmar?”.

Recepcionista: “No me hable en ese tono. Hay que confirmar las reservas un día antes”.

Otilia: “Nadie le dijo nada”.

Recepcionista: “Lo dudo, son las reglas”

Este diálogo, en el que la burocracia se erige como una barrera inexpugnable, simbolizada por ese mostrador que se alarga hacia el infinito, recuerda las peripecias que se viven en *El castillo* (Franz Kafka, 1926); una novela, por cierto, en la que el protagonista llega a un lugar dominado por la niebla y la oscuridad, y en el que la presencia inquietante del castillo refiere un sistema, una maquinaria burocrática, que determina la existencia de los ciudadanos, quienes se rigen por condicionantes que no se corresponden con sus deseos expresos, sino por un deber que coarta sus acciones. Al final del libro, el castillo continuará ocupando un lugar en sombras, de una inabarcable negrura semántica. Veremos cómo este clima asfixiante se reproduce también en esta película.

La desgana de la recepcionista va en aumento, y cuando habla con su compañero encuentran un motivo de mofa en el apellido de Gabita, “Dragut” (“Lindo”). También aprovecha la conversación para pedirle que le avise cuando les ingresen el salario. Tal como ocurría con los sanitarios de la ambulancia en *La muerte del Sr. Lazarescu* (véase apartado 4.3.3.9), también aquí los funcionarios sufren las restricciones. Observamos de qué manera, en ambos casos, los personajes secundarios no acaban siendo absorbidos por la intriga, sino que son tratados como entes autónomos, con sus problemáticas particulares.

Debido a la insistencia de Otilia para que le consiga una habitación para tres, la comunicación con la recepcionista se vuelve insostenible. La reacción de esta última hace patente esta imposibilidad: “¿Entiende rumano? No lo parece”. Finalmente, decide probar en otro hotel. Esta vez opta por poner un paquete de Kent sobre el mostrador. La situación es presentada en una composición similar a la anterior (fotograma 39).



FOTOGRAMA 39

Desde el primer momento, la actitud de la recepcionista se caracteriza por su frialdad e indolencia, pues apenas mira a la cara de la joven. El hotel está lleno, pero Otilia

le pide que revise las reservas por si encuentra una habitación doble para dos noches. La funcionaria encuentra una que podría estar libre, pero solo tiene una cama de matrimonio. Cuando le entrega el carné para la reserva, la mujer se extraña de que unas estudiantes requieran de una habitación de hotel. Otilia responde que van a estudiar y que necesitan un lugar silencioso. Aunque el precio de la reserva es bastante más caro de lo que tenían previsto, no tiene más remedio que aceptar.

También esta vez, y en sintonía con lo ya apuntado en el caso de *Lazarescu*, las conversaciones de los empleados van trazando un mapa sistémico del entorno social en el que se distinguen los sobornos y las prerrogativas. Lo constatamos en el siguiente diálogo:

Botones: “Dime”.

Recepcionista: “Ve al bar a por dos cafés y llévalos ahí”.

Botones: “¿Nechezol o Nescafé?”.

Recepcionista: “Tú dile que son para mí. Ya sabe qué hacer”.

Cuando Otilia informa a su amiga de las novedades, Gabita se preocupa porque el curandero había dado órdenes precisas para la reserva en un hotel determinado. Además, ahora tiene que pedir más dinero prestado. Los problemas no paran de crecer, en gran parte por la ineptitud de Gabita, quien le especificó al hombre sus rasgos físicos a pesar de que es Otilia la encargada de ir a recogerlo. Antes de colgar, Otilia le recuerda que no olvide llevar la documentación. Todas estas cuestiones relacionadas con la situación de clandestinidad y de vigilancia constante que viven las protagonistas van generando toda una serie de inquietudes en el espectador, que se ven acentuadas por la tensión producida tanto por la trama como por la planificación y la puesta en escena.

5.3.3.4 Profundidad de campo, extrarradio y engendros del sistema

Por corte directo, y mediante una elipsis más acentuada que en los cortes anteriores, se conecta con el momento en que Otilia llega en taxi al lugar de encuentro con el curandero (fotograma 40). El clima sigue siendo desapacible y de desolación general, si bien llama la atención el plano general que abre la secuencia, un recurso que la singulariza, y que contrasta con los planos de interior y las composiciones cercadas que le preceden (y las que le van a suceder).

Cuando Otilia baja del taxi, una furgoneta de la cruz roja cruza a poca distancia de ella haciendo sonar el claxon. Este incidente se instala como una señal de alarma que advierte, de manera premonitoria, del peligro que le acecha (fotograma 41).

La composición en plano general se mantiene cuando se acerca a preguntar al encargado de una gasolinera si ha visto a un hombre en actitud de espera (fotograma 42), incluso llega a darle el nombre: “¿Sabe si trabaja aquí un tal Sr. Bebe?”. Mientras tanto, desde el fondo del encuadre se advierte la llegada de un coche rojo; otro dato premonitorio, porque el color rojo, además de ilustrar la pasión, se asocia con el peligro.

Otilia se apercibe del vehículo y se acerca a preguntar (fotograma 43). Este plano general supone una reducción a escala del fotograma 42, en el que se hace notar algo que en el anterior no llegaba a distinguirse: en la esquina del edificio del fondo se ha formado una cola de personas a las puertas de un comercio de alimentación. En estos tres planos, que encadenan sin que se perciba ninguna elipsis espacial o temporal, y que preceden al momento en que la protagonista entra en el coche, los planos generales informan de la situación de escasez y penuria que se vivía entonces, y que se sufría todavía más en los

entornos marginales como este. Es de ahí de donde surge el Sr. Bebe, desde el fondo de un encuadre general en profundidad de campo, como si se tratara del engendro de una sociedad degradada y maltrecha.



La conversación entre los dos se muestra desde esa misma distancia (fotograma 43), similar a la que impone el nombre del susodicho: Sr. Bebe. Las cosas van mal desde el primer momento. El hombre desconfía de que no sea Gabita quien ha acudido a la cita, tal como habían quedado. Otilia la excusa diciendo que no se encuentra bien y que les espera en el hotel. Ya en el coche, la situación no mejora. El hombre le advierte de la importancia que tiene en momentos como este la confianza mutua, por el peligro que corren todos los implicados; la situación empeora, todavía más, al saber que la reserva se ha efectuado en un hotel distinto a los dos señalados por él. Por la conversación, Otilia se da cuenta de que su amiga las presentó como hermanas y decide continuar el engaño. Para redondear la incomodidad que se ha instalado en la protagonista, el hombre le interroga acerca de su procedencia. Tanto Otilia como Gabita proceden de pueblos de zonas rurales, lo que ahonda en la situación de desprotección en la que se encuentran las dos jóvenes.

Antes de ir al hotel, el Sr. Bebe debe de hacer una visita. Esta secuencia es filmada en un único plano que recoge la llegada del vehículo (fotograma 44) y el encuentro del hombre con otra persona, esto último desde el punto de vista de Otilia, que permanece en el coche (fotograma 45).



El entorno comprende bloques de edificios desvencijados, calles sin asfaltar, coches abandonados, mujeres que sacuden las alfombras en el patio... Otilia, que desconoce los motivos de este encuentro, baja el cristal de la ventanilla para escuchar la conversación, de la que se deduce que el hombre habla con su madre. Resulta que la mujer se ha dejado la llave dentro de casa y no puede entrar. El hombre la riñe porque no debería de haber salido, a lo que ella responde que había ido a la tienda porque le habían informado de que habría azúcar. El tono de reproche por parte del hombre va en aumento.

Sr. Bebe: “Debes quedarte en casa, me sacas de quicio. Es la tercera vez este mes”.

Mujer: “La puerta se cerró con el viento”.

Sr. Bebe: “Una mierda. Toma, para que también la pierdas”.

Mujer: “No la perderé, querido”.

Sr. Bebe: “Seguro. ¿Puede saberse qué haces en la calle? ¿Quieres pillar un resfriado?”.

Mujer: “La Sra. Lancu hace cola en la tienda”.

Sr. Bebe: “Haberte quedado en casa”.

Como constatamos, estas primeras secuencias insisten en las condiciones de escasez por las que atraviesa la mayor parte de la población. Además, el hecho de que esta escena esté mostrada desde el punto de vista de la protagonista añade un elemento más de inquietud a su situación, y acrecienta la tensión que se ha ido acumulando desde el inicio, justo en el instante que precede al bloque dramático central, esto es, la intervención de aborto. Un hecho que, de por sí, nos remite al contexto social del país, en el que esta práctica era considerada un delito grave. Por otra parte, la conversación entre madre e hijo aporta humanidad a un personaje que se va a caracterizar por su vileza, evitando así caer en maniqueísmos. Estos apuntes, que se insertan en el ámbito de lo cotidiano, otorgan profundidad a los personajes y los hacen más creíbles y cercanos.

Cuando van a despedirse, la madre le llama por su nombre, Viorel, y le informa de que han llamado por teléfono preguntando por él. “¿Cuántas veces te he dicho que no contestes si no estoy?”, responde el hombre irritado. El clímax de la conversación es punteado por el sonido de un balonazo que impacta contra el vehículo y el salto de una asustada Otilia. Tras este signo de amenaza, por corte se encadena con una imagen del interior de la recepción del hotel.

Vamos a considerar todo el bloque central en su conjunto, la entrada de Otilia y Bebe al hotel y todo lo que ocurre en la habitación. Todo ello ocupa una duración de casi cuarenta minutos de metraje, pero debido a la tensión, la densidad dramática que acumula y las implicaciones de sentido que moviliza consideramos conveniente tratarlo, a continuación, en un mismo apartado.

5.3.3.5 Formas de la violencia, espacio y disposición de los cuerpos

En esta ocasión, la entrada al hotel está tomada desde la posición de los recepcionistas, una posición de control y vigilancia. Otilia y Bebe intentan pasar sin ser advertidos, pero son requeridos para que se identifiquen. Además, como la habitación es para dos personas, las visitas deben dejar el carné a la entrada. Así lo hace el Sr. Bebe. Observamos, dada la disposición de los personajes en el encuadre, cómo, una vez más, Otilia se encuentra rodeada, cercada, sin ninguna vía de escape aparente (fotograma 46).

Al subir a la habitación, son recibidos por Gabita, quien, en voz baja, advierte a su amiga de que no ha conseguido el dinero de más que necesitaban y que ha olvidado el plástico con el que cubrir la cama. La enunciación muestra la habitación tras la entrada de Otilia, manteniendo la coherencia del punto de vista. Es ella la que ocupa la posición

central en los primeros minutos de conversación, si bien dada su posición, el hombre se sitúa en un plano superior al de las dos jóvenes (fotograma 47).



FOTOGRAMAS 46 Y 47

Tras las disculpas iniciales de Gabita por el cambio de planes, el hombre puntualiza que han empezado mal, y que, por no seguir sus indicaciones, ahora su carné está en recepción. Por su parte, Otilia quiere conocer los detalles de lo que no acierta a nombrar, hasta que encuentra la palabra “interrupción”. Ante las preguntas del curandero, Gabita confiesa que está de tres meses; a lo que el curandero añade que no llevará a cabo ninguna anestesia, que introducirá una sonda y que el dolor será soportable. Lo más importante es que no se mueva mientras la sonda está en su interior, debido a la hemorragia que conlleva, pues la sonda no debe desprenderse. Estas explicaciones no hacen más que aumentar la preocupación de las dos amigas, que se miran mutuamente. El hombre quiere que esté segura, ya que corren el riesgo de acabar en la cárcel. Además, dado que la hemorragia

será abundante, es importante que no manche la habitación, pero Gabita ha olvidado el plástico en la residencia. También es fundamental que cierre con llave para que no entre ningún empleado en la habitación; y, sobre todo, es esencial que esté acompañada, pues si se sale la sonda, no volverá a introducirse.

Todas estas advertencias han ido perfilando en las protagonistas, y en el espectador, toda una serie de expectativas a cada cual más preocupante. No se trata de una situación de suspense, ya que, para que así fuera, el espectador debería de contar con una mayor información de la que disponen ellas dos, lo que le haría avanzar con congoja lo que fuera a ocurrir, y no es así: en todo momento accedemos al saber diegético al mismo tiempo que Otilia. Es ella la que plantea el peor escenario posible para estar preparada, como una infección, un desmayo, que no salga el feto, que tenga fiebre o que pierda mucha sangre. El hombre insiste en que deben evitar llamar a un médico pase lo que pase.

La situación se complica todavía más tras un primer examen, cuando el curandero advierte que la joven ha mentido, que está embarazada de cuatro meses. Ahora es el hombre quien ocupa la centralidad del plano, una posición que no abandonará hasta que se alcance el momento de máxima densidad dramática (fotograma 48).

El problema ahora es que después de cuatro meses ya no se considera aborto, sino asesinato, y las penas pueden llegar a los diez años. El hombre se muestra ofendido y reacciona con desdén: “Típico, todas son iguales. Lo dejan para más tarde, más tarde. Luego quieren que las ayudes. ¿Por qué debe pagar otro por lo que has hecho? Yo no me lo pasé bien”. La situación de las protagonistas es cada vez más tensa (fotograma 49).



FOTOGRAMAS 48 Y 49

El Sr. Bebe les hace ver que las condiciones han cambiado, que es muy peligroso y que “en este mundo todo tiene un precio”. Gabita dice que pagarán, pero Otilia especifica que, debido a que el hotel se ha encarecido, solo disponen de 2.850 lei, en lugar de los 3.000 iniciales. El hombre replica que nunca habló de dinero, que por teléfono se mostró comprensivo con la situación y que pretendía ayudar. Ellas explican que lo habían consultado con Ramona, la compañera que les pasó el contacto, quien les habló de dicha cantidad. A lo que el Sr. Bebe responde recordando que habló de llegar a un trato, y expone sus razones: “Arriesgo mi libertad. Tengo familia, un hijo. Por eso, si me porto bien, si te ayudo, también deberíais portaros bien, ¿verdad?”. En este punto, las protagonistas comienzan a intuir las perversas intenciones que traía consigo el hombre (fotograma 50).



FOTOGRAMAS 50 Y 51

Otilia se resiste a comprender, y el hombre se lo recrimina: qué pensaba, que iba a arriesgar su vida por 3.000 lei, acaso le han confundido con un mendigo. Después lanza el ultimátum: “Os diré qué hacemos. Iré al baño. Cuando salga, dadme vuestra respuesta.

Si aceptáis, decidme cuál va primero. Si no, me voy y se acabó. Recuerda que tú me pediste ayuda”. Por corte, las últimas palabras se han escuchado sobre la imagen de Gabita, quien, sentada en la cama, apenas puede asimilar lo que está ocurriendo. En ella recae toda la responsabilidad, pues ella tomó la determinación inicial y de sus decisiones han derivado la mayoría de complicaciones. Así se lo hace ver a Otilia, a quien pretende dispensar de tan desagradables circunstancias.

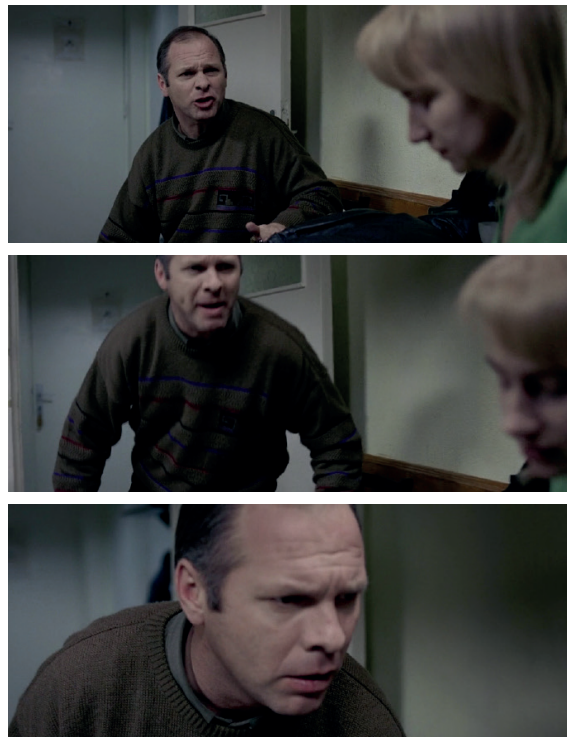
Cuando vuelve del baño el hombre, Otilia intenta convencerle de que conseguirán más dinero, que terminarán de pagarle más adelante. También lo intenta Gabita. Pero el hombre conoce su situación y sabe que no les va a resultar fácil en absoluto reunir 2.000 lei (Fotograma 51).

Detengámonos a considerar las cuestiones de planificación que han destacado hasta este momento. Desde el comienzo del film, abundan los planos medios y de conjunto, los cuales se corresponden con una retórica realista, mientras que los planos generales son puntuales. Tampoco se ofrecen proyecciones de punto de vista de los personajes y los movimientos de cámara están en todo momento justificados por los movimientos o las intervenciones de los mismos. De esta manera, y debido a la larga duración de los planos, en su mayoría fijos, son los propios personajes los que crean movimiento en el interior del encuadre. A este respecto, recordemos que “el movimiento en el encuadre parece *más real* que el movimiento del encuadre” (Comolli, 2010: 47, cursiva en el original). Siguiendo este razonamiento, tampoco se da una fragmentación del espacio para subrayar estados de ánimo o generar un determinado ritmo. En consecuencia, la intervención de la enunciación a nivel de planificación es mínima, ya que todo el trabajo se ha realizado previamente con las posiciones y los movimientos de los actores, así como en los emplazamientos de la cámara y las cuestiones de puesta en escena. Podemos comprobar ahora cómo la sencillez de la que hablaba Mungiu (véase inicio Capítulo 5), y que se traduce en la impresión de que los hechos se suceden en tiempo real, y con una fuerte impresión de verosimilitud, requiere de una intensa labor organizativa inicial.



Es gracias a este procedimiento formal que se logra la consecución de un estallido de violencia estructural que resulta demoledor. Desde la posición del fotograma 51, cuando Otilia está tratando de convencer al hombre de que acepte una suma mayor de dinero, la cámara panea a otro encuadre cuando el Sr. Bebe interpela a Gabita (fotograma 51’): “Llamadme cuando lo tengáis”, y hace el gesto de levantarse. Entonces, Gabita le suplica que se quede, que le dará dinero más adelante. Como veíamos en el caso del cine de Puiu (véase apartado 4.1), tampoco en este caso la cámara reencuadra para incluir al personaje que se ha incorporado y cuya parte superior queda fuera del encuadre; un movimiento que podría percibirse con cierta intención, como una marca de enunciación (fotograma 51’’).

Cuando Gabita se ofrece a dejarle su carné como señal de confianza, el Sr. Bebe replica que eso no le da ninguna garantía. En este momento, Otilia interviene y la cámara realiza un nuevo paneo para volver a la posición inicial (fotograma 51), siempre con el hombre ocupando el espacio central. La tensión está alcanzando límites insostenibles y ambos están perdiendo la paciencia. Otilia eleva el tono de voz para asegurar que no tienen más dinero, pero que el sábado puede conseguir más. La reacción no se hace esperar, el Sr. Bebe entra en cólera, da un golpe en la mesa y se levanta con actitud amenazante mientras grita lo siguiente: “¡Cabrona de mierda! ¿Me tomas por un puto gilipollas o qué? Podría hacerte pedazos. Han intentado engañarme otras más listas que vosotras. ¿Qué es esto, dos zorras contra un tarado? ¡A la mierda con todo esto!”. En su movimiento amenazante hacia Otilia, y mientras profiere estas palabras, ha llegado a ocupar casi la totalidad del plano; de tal manera que la reserva expresiva que se ha hecho hasta ese momento del primer plano provoca que se enfatice su recurso. El efecto resulta demoledor: la sensación general de malestar se vuelve estructural y torna el escenario irrespirable. La violencia cristaliza, por tanto, con la irrupción en primer plano del hombre y la expulsión del campo visual de la protagonista. Veámoslo en una breve secuencia de fotogramas.



FOTOGRAMAS 51’’, 51’’’’ Y 51’’’’’’

De esta forma, el tratamiento de la violencia que se hace en esta película evita su espectacularización. Es decir, la enunciación no participa de ella recreándose de modo pornográfico, ni se erige por encima de los personajes para adoctrinarlos, compadecerlos o condenarlos, sino que la construye mediante recursos formales para potenciar la experiencia del espectador, que es situado junto a las protagonistas. En lugar de ofrecer una violencia explícita, esta queda patente en los juegos de miradas, en la disposición de los cuerpos. Esta premisa se mantiene en el momento de las violaciones.

Tras proferir sus exabruptos, el hombre se levanta para marcharse, pero es frenado por Gabita, quien accede a sus condiciones a cambio de que no toque a su amiga. Para descargarla de responsabilidades, confiesa que no se trata de su hermana, pero él se desentiende de las explicaciones. Entonces Gabita prueba con otra excusa: dice que su amiga tiene la regla, pero el Sr. Bebe dice que no acepta regateos y se dirige a la salida. Desde fuera de campo, se escucha a Otilia que, llorando, le pide que le ponga la sonda a su amiga. El hombre se para y de modo insolente le pregunta qué pasa con sus exigencias previas. Hay que hacer notar que los planos en los que la protagonista no ocupa el campo visual, como en la imagen de la exploración de Gabita o en el fragmento que acabamos de describir (fotograma 52), se corresponden con un punto de vista semisubjetivo desde la posición de Otilia dentro de la habitación, con lo que se mantiene la coherencia de punto de vista que se ha establecido desde su entrada en el campo visual al inicio del film. Esta coherencia se va a fracturar en la escena en que Otilia sufre la violación, cuando el punto de vista se traslada a Gabita para evitar la mostración sensacionalista de la agresión y guardar una distancia respetuosa que resguarde la dignidad de la protagonista. A este respecto, observamos que no hay planos gratuitos o enfáticos. La imagen previa a la violación se corresponde con el punto de vista de Gabita, en un grado de “ocularización interna primaria”, de acuerdo con lo descrito por Jost (1995), que se identifica con su posición de mirada (fotograma 53).



FOTOGRAMA 52



FOTOGRAMA 53

Desde este punto de vista, que se corresponde con el fotograma 53, se muestra el momento en que comienzan a desvestirse. La expresión corporal de Otilia revela su estado de abatimiento y humillación. Mientras, el hombre procede a quitarse los calcetines, una acción que vuelve más desagradable si cabe la situación. Tampoco ayudan las vistas que ofrece el ventanal que, tal como sucedía en la imagen que captaba la salida al exterior de la protagonista (fotograma 35), deja entrever un entorno gris, frío y enmarañado, más una trampa que una vía de escape. Cuando termina de quitarse los calcetines, el Sr. Bebe dirige una mirada insolente a cámara, al lugar donde se sitúa Gabita (fotograma 54). Se trata de una mirada que propicia el corte por montaje para situarse al otro lado de la puerta, por la que sale espantada Gabita. Y una mirada, también, que denuncia el lugar del espectador, que compromete su actitud pasiva, que apela a su conciencia, a su responsabilidad como testigo de lo que está ocurriendo.



FOTOGRAMA 54

La carga dramática de lo que sucede en los minutos siguientes se va a hacer sentir en la gestión del tiempo, en la puesta en escena, en la composición de los encuadres y en el papel asignado al espectador. Estas decisiones estéticas tienen unas implicaciones directamente políticas: “la libertad del espectador cinematográfico requiere formas que actúen sin encerrar, encuadres desbordados, duraciones de disolución lenta; ventanas, muy bien, pero de esas por las que sopla el viento de lo real, esas ausencias en las que el espectador sueña con lo que ya no está en la pantalla” (Comolli, 2010: 120). De acuerdo con Comolli, aligerar el mundo supone convertirlo en imagen, espectáculo y rendimiento, esto es, “desmaterializar para aligerar” (*ib.*: 106), mientras que un plano que se extiende en el tiempo se abre a la experiencia del espectador, a que lo habite con su fantasía, “que puede ser también la de escapar de su influjo” (*ib.*: 121). Asimismo, “esta duración hace que los elementos encuadrados y no encuadrados lleguen (o puedan llegar) a *jugar* con los bordes del encuadre e inscribir en él una fragilidad, una precariedad e incluso una malicia de lo visible” (*ib.*: 38, cursiva en el original). Esta tensión entre lo visible y lo que elide el encuadre se juega en el fuera de campo y en las proyecciones imaginarias que comprometen el “lugar del espectador”.

Veamos de qué manera se formalizadas estas cuestiones en la película. Gabita se sienta sollozando en el respaldo de un sillón, de manera que queda encuadrada en plano medio (fotograma 55). Al fondo se ve la puerta de la habitación, tras la cual se sucede el hecho violento. A la derecha de la puerta, y en una posición que se corresponde con la de la cama de matrimonio, hay un gran espejo, una puerta a imaginar lo que ocurre al otro lado. En esta situación, similar a la que vive Alicia en la sala de las puertas (Carroll, 2013: 114-123), acceder al otro lado requiere un cambio de perspectiva, plegarse sobre sí misma; esto es, habitar la ficción para lograr un contacto, si quiera esquivo, con “lo real”, que siempre se sustrae a las miradas, con “*efectos de real* a los que se atribuye garantizar-nos la existencia de algo así como una realidad (de la cual formaríamos parte)” (Comolli, 2010: 128, cursiva en el original).



FOTOGRAMA 55

Mientras Gabita está sentada, se escucha un portazo en fuera de campo que la sobresalta, después unos pasos; Gabita mira a la derecha, se levanta y se encuentra con un hombre a quien pide un cigarrillo (fotograma 56). La mirada insistente e intimidante de un hombre que ostensiblemente ocupa la mayor parte del encuadre la perturba y decide volver a entrar en la habitación. Además, uno de los flexos que alumbraba el pasillo parpadea y su reflejo añade un plus de intranquilidad a la escena. Este detalle, que se aprecia brevemente en el momento de la llegada de Otilia y el Sr. Bebe, supone un rasgo característico del cine de terror, un estilema que suele anunciar un peligro inminente.



FOTOGRAMA 56

Al entrar en la habitación, Otilia se encierra en el baño y abre el grifo para evitar escuchar cualquier ruido procedente de la habitación contigua. El plano se sostiene en una escala media durante veinte segundos hasta que, mediante un *raccord* en el eje, acorta el encuadre hasta ofrecer un primer plano. Su cara de preocupación y su mirada, que apunta más allá del encuadre, señalan la posibilidad de que el campo visual sea invadido por el fuera de campo (fotograma 57). Esta variación de la escala del plano añade una elipsis, una indeterminación temporal, a la larga secuencia que analizamos, la cual se sucedía con algunos cortes, pero de manera similar a la duración del tiempo real. Este procedimiento, mediante el cual somos incapaces de determinar el tiempo transcurrido, se repetirá durante la violación de Gabita; es decir, todos aquellos detalles relacionados con las violaciones son omitidos con decoro. El efecto de este *vacío*, de lo no representado, resta, por lo tanto, a la imaginación del espectador.

Al reducir la escala visual, ya no podemos recrearnos en el entorno o en otros personajes, con lo que la fuerza del primer plano nos atrae hacia el rostro de la protagonista y, al mismo tiempo, nos hace estar alerta de todo cuando ocurre en el fuera de campo. Toda la potencia dramática del encuadre se concentra en la mirada, en esos ojos negros abiertos de par en par, y en el chorro de agua, que constituye el único sonido ambiente, dejando al margen aquellos que son atraídos por la pregnancia del fuera de campo.



FOTOGRAMA 57

Precisamente va a ser el poder purificador del agua lo primero que reclame Otilia cuando irrumpe súbitamente en el baño para lavarse en la bañera, tratando siquiera de borrar la suciedad de lo que acaba de ocurrir. Gabita la mira sin hablar y se dispone a pasar a la habitación: es su turno. A continuación, se sucede un plano que destaca por frenar la línea temporal y dramática, por romper con el estilo formal que se había mantenido hasta ese momento. Veamos el modo en que se suceden los planos.

Tras la salida de Gabita, la cámara adopta el punto de vista del personaje que acaba de salir y muestra a Otilia en la bañera (fotograma 58). La vemos lavarse durante unos segundos de espaldas cuando un corte la presenta en primer plano y de perfil (fotograma 59). No se escucha otro sonido que el del agua, que es impulsada por los frotamientos.



FOTOGRAMAS 58 Y 59

El siguiente corte es el que da paso al plano que nos referimos. La posición de cámara se sitúa en un tiro similar al fotograma 58, pero la composición se corresponde con la escala del primer plano, aunque tomado desde detrás del personaje (fotograma 60).



FOTOGRAMA 60

El corte se percibe de forma brusca, ya que no está justificado por ninguna acción, mirada o movimiento de los personajes. El salto se percibe también a nivel sonoro, donde se pasa del agudo sonido del agua a un zumbido mecánico, combinado con el sonido de una gota de agua que cae insistentemente, y que recuerda el plano sonoro (el tic tac del reloj) con el que se abría la película en la imagen que hemos detallado como una naturaleza muerta. También en este caso la narración es suspendida momentáneamente para privilegiar una composición que se percibe como una marca de enunciación, un instante trascendental, que pone de manifiesto su condición de artificio para implicar al espectador. Efectivamente, la imagen de Otilia en este encuadre se corresponde con la que ofrecería un espectador sentado en una butaca que fuera captado desde atrás. Esta relación especular que se establece entre lo que ocurre la pantalla y el papel asignado al espectador le recuerda a este su condición de observador, así como los procedimientos significantes que dan cuerpo a la representación. Asimismo, los instantes como este, en palabras de Raymond Bellour,

poseen una cualidad de abstracción y de irrealidad [...] que se propaga más allá de su pura inscripción material, haciendo volver el film sobre sí mismo, captando su drama singular, subrayando su irreductibilidad al tiempo demasiado natural de la ilusión, induciendo un espacio-tiempo en la frontera de lo visible y de lo invisible (Bellour, 2009: 122).

Es en virtud de esta abstracción, capaz de atravesar fronteras imaginarias, que la duración del plano, unos trece segundos, se abre a la participación del espectador, dejando vía libre al pensamiento reflexivo para ir más allá del encuadre, para establecer relaciones que posibiliten una experiencia sensible, subjetiva, entre su mundo y la representación que se

le ofrece. Esta imagen, que interrumpe el discurrir dramático justo a la mitad de metraje, se nos ofrece como un signo que es a la vez presencia y ausencia, que porta las huellas de otros signos, estallando no ya sobre un mismo plano de sentido, sino diseminándose y alcanzando a tantos casos similares al de la protagonista, e implicando mediante esta operación a la persona que asiste a la representación. Este procedimiento es contrario a la condición productiva de las leyes del espectáculo, que privilegian la *dimensión especular* y la *pulsión escópica*:

¡Qué extraña sincronía entre la generalización de los procedimientos de control [en las sociedades ‘democráticas’] y el exilio que empuja al espectador fuera de su lugar de implicación, para ponerlo en un lugar de ‘controlador’ donde puede juzgar *desde afuera* y no verse *él mismo en juicio!* (Comolli, 2010: 119, cursiva en el original).

Resulta significativo, igualmente, que el resto de lo que ocurre en el baño sea mostrado doblemente gracias al protagonismo que va a adquirir el espejo situado sobre el lavabo, y que hasta entonces apenas se había mostrado. Mientras Otilia termina de asearse frente al mismo, es Gabita quien entra directa a la ducha. Entonces Otilia la observa a través del espejo sin que ninguna sea capaz de articular palabra (fotograma 61). Desde un plano simbólico, esa doble imagen abre una fractura en la que se instala con gravedad este instante, a partir del cual ninguna de las dos volverá a ser la misma persona que era antes de entrar en esa habitación de hotel.



FOTOGRAMA 61

Mediante una elipsis, la acción se traslada al momento en que Gabita está haciendo la cama y rompiendo una bolsa de plástico con la que cubrir parte de la sábana, mientras que Otilia está terminando de fumar junto a la mesa y el hombre está en el baño. La protagonista aprovecha esta circunstancia para abrir la maleta del Sr. Bebe y curiosarse en sus pertenencias. Por la composición del encuadre, con el baño al fondo del plano, y que se

acompaña de los sonidos que proceden del mismo, se vuelve patente lo peligroso de su acción. Justo cuando el hombre está saliendo del baño, Otilia encuentra una navaja y la toma consigo (fotograma 62).



FOTOGRAMA 62

De vuelta a la habitación, el hombre limpia los utensilios y se dispone a practicar la intervención. Nadie va a mencionar lo ocurrido y la atención se va a centrar en los preparativos de la intervención (fotograma 63). Mientras realiza la operación, el Sr. Bebe va pidiendo a Otilia, que se encuentra fuera de campo, que le alcance lo necesario: la sonda, el esparadrapo... Como espectadores, disponemos de una información que aporta un suspense que se añade a los peligros que comporta la propia interrupción del embarazo, más en las circunstancias en que esta se lleva a cabo. De nuevo la presión que el fuera de campo ejerce sobre el campo visual se percibe con una inquietante pregnancia: ¿recurrirá Otilia a la navaja para resarcirse del daño sufrido? En una película convencional de género, esta tensión se construiría alternando planos de la protagonista con planos del hombre, como forma de proyectar sus intenciones. En este caso, ella permanece en fuera de campo y el foco se centra en los preparativos del aborto, evitando enfatizar desde la enunciación todo elemento relacionado con el suspense.



FOTOGRAMA 63

El siguiente plano, en el que el Sr. Bebe hace referencia al feto, está presentado desde el punto de vista de Gabita, en un grado de “ocularización interna primaria”, que coincide con la mirada del personaje (fotograma 64). Desde esta perspectiva, las palabras del hombre resuenan en su dimensión íntima y moral: “No tires el feto al váter, se atascaría. Ni entero ni a trocitos. No lo entierres donde pueda sacarlo un perro. Envuélvelo bien, coge un autobús, ve a un edificio alto, sube al décimo y tíralo por el colector de basuras. ¿Entendido?”. El gesto de Otilia de poner las manos sobre el estómago expresa la sensación de frío y de vacío que inunda el espacio.

Tras dar las últimas indicaciones, el hombre se ofrece para volver más tarde, pero Gabita rechaza el ofrecimiento. Con toda tranquilidad, les desea lo mejor y se marcha. Cuando sale, Otilia saca la navaja del bolsillo trasero del pantalón, la deja en la mesa y se sienta. El plano, que se corresponde con el fotograma 64, se mantiene entonces durante algo más de un minuto y medio, en el que ninguna de las dos dice nada (fotograma 64’).



Desde que han ocurrido las violaciones, las dos amigas no se han dirigido la palabra, y ahora se han quedado solas en la habitación. Se trata de uno de los momentos de mayor densidad dramática y, desde la enunciación, se opta, no solamente por mantener la continuidad de espacio y tiempo de una unidad completa, dentro del estilo que caracteriza a este filme, sino alargarla en el tiempo sin que haya ningún tipo de acción o diálogo. De acuerdo con la tesis defendida por Deleuze (1985) a la hora de caracterizar al cine moderno, se trata de poner el énfasis en el tiempo en lugar de en el movimiento y la acción.

A partir de un estudio estadístico basado en años de investigación, de visionado de infinidad de películas y de los análisis estadísticos aportados por una serie de académicos, Donato Totaro ha obtenido como resultado que una toma se considera de larga duración cuando se mantiene a partir de un rango entre 20 y 40 segundos (Totaro, 2001: 4). Más allá de los datos cuantitativos, consideramos que habría que interrogarse acerca de las implicaciones formales y de significación de cada plano, en función del texto en el que se inserta. Además, la percepción de su mayor o menor duración dependerá de su relación con el resto de planos que componen la película. Tomando en consideración las tesis de Bazin, Le Fanu pone el acento en la dimensión estética de este recurso, subrayando su relevancia en cuanto al “estilo” que opta por una mirada observacional: “in general, I think it is important in the definition of the long take to go for the spirit of the thing, not the letter. [...] it is not so much the actual length of the take that is crucial [...] but the fact that this cinematic style -which does of course utilize long takes- is geared towards con-templative engagement” (Le Fanu, 1997).

Siguiendo el hilo de este razonamiento, observamos que, en un plano como el que analizamos, el tiempo se constituye en un elemento formal y dramático esencial para hacer sentir no solo la repercusión dramática de los hechos, sino el peso del tiempo: el modo en que afecta a los personajes e implica al espectador. En un plano largo los personajes y los elementos de la puesta en escena se relacionan en un todo, se preservan las relaciones que se establecen entre ellos. De igual manera, los elementos contenidos en el encuadre se vuelven significativos al interactuar con los estados de ánimo de los personajes, con las consecuencias psicológicas de lo que acaban de vivir. Estas situaciones, además de enfatizar todos estos elementos, alteran la percepción del espectador y suponen una especie de epifanía dirigida a captar algo insoportable, poderoso o sublime. Es decir, la persona que asiste a la representación es situada junto a los personajes, para que se ponga en su lugar, para que experimente una experiencia afectiva. Al mismo tiempo, se le da un espacio y un tiempo a unos personajes que carecían de los mismos, que no encajaban en el verosímil posible que había dominado hasta entonces. Ahí radica ese compromiso contemplativo del que habla Le Fanu, y que ya teorizaba Bazin en relación al neorrealismo³⁸. Un compromiso sensorial y afectivo con los hechos que se suceden en la pantalla, una aproximación a los personajes más corpórea; ahondando en la ambigüedad y la inestabilidad significante que envuelve a los hechos.

Volviendo al plano que nos ocupa, Otilia primero está sentada en la silla de la derecha, tras unos segundos, toma un vaso y se dirige al baño a beber. A la vuelta, se sienta en la silla que había ocupado el Sr. Bebe. Esta es la composición que se corresponde con el

38. Rossellini recurría al término *attesa*, que en italiano significa espera o expectativa, para ilustrar la captación de instantes verdaderos, genuinos, extraordinarios, en los que se llega a percibir una energía vital. Encontramos un ejemplo de esta idea en la escena que sucede en la escalera de un edificio entre Pina y Francesco, en *Roma, ciudad abierta* (1945).

fotograma 64', en la que observamos a Otilia desde el punto de vista de Gabita. No olvidemos que la película comienza con la aceptación de la primera de ayudar a su amiga; una decisión que va a marcar un antes y un después en su vida, y que va a poner a prueba la relación entre las dos mujeres. Ahora la vemos abatida, junto a esa puerta por la que acaba de salir el violador, y que, en razón del encuadre, no apunta a ninguna salida. De esta forma, todo el peso dramático del momento recae sobre ella. Si nos fijamos, en primer plano se muestra la parte inferior del cuerpo de Gabita, cubierto por una toalla, y cuya pierna izquierda traza una línea perpendicular que apunta directamente a Otilia. En el aire flotan cuestiones como la rabia, la culpa, la vergüenza, el arrepentimiento, el compromiso, la humillación o la amistad. A la derecha del plano, un televisor apagado, testigo mudo de un sistema que no proyecta más que oscuridad, y cuya información se traducía en propaganda; no solamente un “útero político y nacional” que controla el cuerpo de las mujeres, tal como lo refiere Maria Bucur-Deckard (Adam y Mitroiu, 2016: 6), sino también un ente estructural que favorece tal degradación social que las convierte en moneda de cambio.

La dimensión estética de este largo plano hace emerger sus cuerpos como único espacio de lucha y rebeldía, en el que reverbera el aliento vital de otras tantas mujeres que pasaron por situaciones similares, como se dejará entrever en la siguiente conversación que van a mantener las dos. Así lo entiende Jacques Rancière al concebir la dimensión política en la estética que caracteriza el cine de Pedro Costa: “la cuestión política es la capacidad de cualquier cuerpo para apoderarse de su destino. Se concentra pues en la relación entre la impotencia y la potencia de los cuerpos, sobre la confrontación de las vidas con lo que pueden” (2008).

En sintonía con lo afirmado por Rancière, Otilia se va a expresar en un primer plano tomado de perfil, en el que los marcos de las puertas refuerzan la idea de trampa, de cerrazón social; un plano que se sostiene durante más de cuatro minutos (fotograma 65). Es Gabita la primera en decir algo: “Gracias”, que también es la primera palabra que pronuncia al inicio del filme. Otilia quiere saber por qué Ramona, una compañera de la residencia, le recomendó a este tal Bebe. Gabita explica las razones. Este mismo hombre practicó el aborto de Luciana, otra compañera. Además, no tendría problema en hacerlo aunque estuviera embarazada de tres meses y era más barato que las otras dos opciones, que eran mujeres. Otilia, sin levantar la voz ni perder la paciencia, le hace ver que toda la cadena de mentiras que ha ido tejiendo les ha llevado a esta situación. También el dinero es una cuestión a tener en cuenta, no olvidemos que se trata de estudiantes que proceden de una región empobrecida (esta cuestión se pondrá de manifiesto en la cena en casa de los padres de Adi, una secuencia que analizamos en el apartado 5.3.3.6). La responsabilidad se extiende también a otros ámbitos, como hace ver Otilia: “¡Joder! Si esa cabrona no hubiera anulado la reserva, no habría pasado”. Aún así, Otilia ofrece el último cigarrillo que les queda a su amiga, pues la solidaridad entre las dos prevalece a pesar de todo. Cuando se incorpora para entregárselo, hace una observación que adquiere una especial relevancia en nuestro análisis: “Este cuadro es muy raro”. Se refiere a la pintura que adorna el cabezal de la cama y que representa una naturaleza muerta (fotograma 66), una composición, recordemos, que hemos destacado en el plano que abre el filme.

Otilia informa a su amiga de que ha quedado con Adi en que acudiría al cumpleaños de su madre y que volverá en una hora. Cierra con llave la habitación y se va. Al pasar por recepción, la empleada le da el carné de Bebe, que no ha pasado a recogerlo.



FOTOGRAMAS 65 Y 66

5.3.3.6 Fuera de campo, conflicto de clases y conformismo

A diferencia de lo que hemos anotado en referencia a la tesis defendida por Vertov (véase apartado 2.1.2), cuya película *El hombre de la cámara* (1929) es citada en el plano de transición que separa el largo fragmento del hotel del resto de la película (fotograma 67), relativa al papel que el cine tenía como motor de dinamismo, como expresión artística acorde con las dinámicas de la sociedad del momento; en esta película el montaje se reduce ostensiblemente para presentar los hechos en su unidad espacio-temporal, a la manera de un “fragmento de realidad bruta, en sí mismo múltiple y equívoco, cuyo ‘sentido’ se desprende sólo a posteriori gracias a otros ‘hechos’, pero respetando siempre su integridad de ‘hechos’”. Esto es lo que, en relación al estudio de *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), Bazin reconocía como “la imagen-hecho”, singularizada por la cualidad centrífuga de la imagen y la construcción de un relato en el que “cada imagen [se concibe] como

un fragmento de realidad anterior al sentido total” (Bazin, 2008: 312). Bazin destaca la densidad dramática que se logra en estos momentos en los que se describe una acción “sin disociarla de su contexto material y sin disimular la singularidad humana en la que está imbricada” (*ib.*: 313). La escena de la cena en casa de los padres de Adi supone un buen ejemplo de esta “imagen-hecho”.



FOTOGRAMA 67



El hombre de la cámara (Dziga Vertov, 1929)

Tras un plano que muestra a la protagonista durante el trayecto en tranvía, Otilia llega al barrio donde se ubica la casa de su pareja. El escenario que ilustra su llegada tampoco resulta tranquilizador: calles poco iluminadas y sin asfaltar en las que se acumula la lluvia y el barro (fotograma 68). A cuestas, la conciencia de haber dejado sola a su amiga en una situación tan difícil.



FOTOGRAMA 68

Nada más entrar, Adi le hace ver que llega tarde y que ha olvidado las flores, provocando una reacción en Otilia acorde a la tensión que está viviendo. Antes de nada, pide llamar por teléfono, pero en el comedor se reúne un grupo de amigos de la familia que reclaman su presencia. Además, es la primera vez que visita a los padres de su pareja y toca hacer las presentaciones. En tales circunstancias, la llamada se interrumpe antes de que pueda hablar con Gabita. Ya en el comedor, es presentada al resto de invitados, la mayoría médicos, como el padre de Adi. Agobiada por la presión, Otilia se excusa para ir al baño, donde abre el grifo para disimular, y donde se compone una imagen que remite directamente a todo lo que acaba de dejar atrás y que condiciona su situación actual. Así lo hace ver su mirada hacia un punto fuera del campo visual (fotograma 69), en una composición que rima, de forma especular, con el encuadre que hemos destacado anteriormente (véase fotograma 61).



FOTOGRAMA 69

Las circunstancias la obligan a sentarse a la mesa con el resto de invitados. En esta escena, filmada en un único plano de más de siete minutos, se van a poner de manifiesto las particularidades estructurales de la sociedad rumana del momento. Los padres de Adi y sus amigos pertenecen a una minoría social que, en virtud de los privilegios adquiridos, se ha acomodado a las circunstancias y ha dejado de luchar por sus libertades. Por su edad, han vivido toda la etapa comunista y han llegado casi al final de la misma salvándose a sí mismos y desentendiéndose de aquello que no les concierne. De manera que sus preocupaciones están alejadas de los conflictos que viven las personas que no gozan de sus privilegios, como es el caso de Otilia. ¿Son estas personas las que un año después van a secundar una revolución, o más bien lo serán los jóvenes como la protagonista cuyos intereses están desconectados del ruido sordo manifestado por esta élite alienada?

Otilia está sentada frente a la cámara, que acorta el plano, dejando fuera de cuadro a la mayoría de invitados, para privilegiar el rostro de la protagonista, sus gestos, su expresión de preocupación e incomodidad, así como la relación empática del espectador con las circunstancias que la rodean (fotograma 70). Los movimientos de las manos y las cabezas de los personajes armonizan el plano en una coreografía que ocupa el espacio entre la cámara y la protagonista, cuya mente está en otro lugar. A lo largo de la conversación surgen temas como la enseñanza, la religión, el servicio militar, cuestiones de género, el relevo generacional, el papel del Estado o la diferencia de clases (los padres de Otilia son obreros que viven en una zona rural, como ella misma explica). Unos asuntos que, cuando se vuelven espinosos, la madre de Adi, situada a la izquierda del plano, trata de conducir hacia el terreno culinario. Ella va a ser la única que reaccione con disconformidad a las opiniones más tradicionalistas. Estas son algunas de las opiniones que son puestas sobre la mesa: “Las chicas no deben beber”; “La gente sencilla a menudo tienen más cabeza que los que tienen carrera”, “depende de donde los colocas”, dice otro; “Deben aprender que la vida es dura, luego no habrá caprichos”; “Cuando éramos jóvenes, era diferente”, “ahora se les ha dado todo en bandeja de plata”; “¿Qué tiene de malo el sistema?”, “sinceramente, me parece que ha ido muy bien”; “Si las chicas no se casan en la universidad, acaban con el maestro o con el sacerdote. Un sacerdote que suele ser el borracho del pueblo”; “Los chicos estudiaban técnica; las chicas, medicina”; “Con ciencias técnicas, no te mandan al campo”; “Una joven como tú no debería fumar delante de los padres de su novio, es una falta de respeto”; “Ahora los niños se rebelan delante de ti”; “Tanta comodidad no te enseña a ser un hombre”.



FOTOGRAMA 70

Si nos fijamos en la composición del encuadre, todas estas opiniones resuenan en un espacio sobrecargado, asfixiante, en el que la protagonista se encuentra, de nuevo, rodeada, sin ninguna salida aparente. A su espalda, una librería atiborrada de libros viejos, símbolo de esa cultura oficial que se deja sentir como una losa durante la cena. Tanto sus preocupaciones como la del espectador, que es el único en esta situación que conoce sus circunstancias, están más allá de los límites del recuadro. El fuera de campo emerge, y va tomando cuerpo a lo largo de todos estos minutos, no solamente de la habitación del hotel donde no sabemos qué ha ocurrido con Gabita, sino de esa sociedad que el texto filmico ha ido proyectando a través de sus imágenes, esa naturaleza muerta que se va descomponiendo poco a poco abandonada en un rincón, pero de la que no encontramos ninguna huella en las palabras de aquellos que han sido asimilados por el sistema.

Por fin, la protagonista consigue convencer a Adi para que se retiren los dos a la habitación del joven, donde rápidamente Otilia pide hacer una llamada, pero el teléfono está ocupado. La trama se va tensando más y más a cada instante. Adi quiere saber lo que le ocurre, y Otilia confiesa finalmente que ha ayudado a abortar a su amiga. Con semblante preocupado, Adi le habla de un médico amigo de su padre al que condenaron a tres años por practicar un aborto; a lo que ella responde poniéndolo en la tesitura de tener que decidir qué hacer si fuera su caso. El joven no acierta a responder, y Otilia le hace ver que el problema es siempre de ellas: “El jueves te dije que tuvieras cuidado, que no te corrieras dentro, pero te da igual”. La hipocresía de Adi es manifiesta cuando rechaza estas palabras. “Te molesta hablar de ello, pero no hacerlo”, le replica ella. Finalmente, el joven dice que se encargaría de todo, aunque está en contra del aborto porque es muy peligroso. Sin embargo, ella desconfía de su palabra. Cuando nombra el matrimonio como alternativa, ella no lo duda: “No pienso pasarme la vida cocinando para ti”. De acuerdo con el modelo de sociedad que ha sido expuesto sobre la mesa, la libertad de las mujeres está en entredicho. Así lo exponen Adam y Mitroiu para recordar que la responsabilidad del aborto recaía enteramente sobre las mujeres:

The responsibility of the unwanted pregnancies was entirely the woman's burden even if they were living in a world dominated by man. Thus, the lack of man involvement in dealing with the unwanted pregnancies is also raised. The women risked their lives during illegal abortions, and if they survived they also risked their freedom (Adam y Mitroiu, 2016: 8).

De esta forma, lo que ha ocurrido en la mesa también encuentra eco en la conversación entre la pareja. Otilia quiere saber si también él piensa que sus padres son “sencillos”. En este punto, cabe hacerse una pregunta: ¿Los jóvenes van a seguir la herencia recibida por los padres o se van a rebelar contra los dictados del pasado? Adi se esfuerza por desentenderse de las opiniones expresadas por los mayores, pero ella no le cree. Entonces él le pide perdón y le confiesa su amor, pero Otilia responde reclamando el teléfono. Aquí no hay lugar para el amor romántico, para el modelo de narración en el que la joven desamparada es rescatada por el héroe de turno de una situación complicada; es la protagonista quien toma las riendas de la acción y solventa los problemas. Su determinación es clara, y apunta al foco del conflicto: “Te has disculpado. Pero, ¿sabes por qué?”, le espeta a su pareja.

Cuando consigue llamar por teléfono, para hablar con su amiga e interesarse por su situación, Gabita no responde. Dada la urgencia de la situación, la protagonista decide marcharse sin despedirse de nadie, dejando a Adi en un trance comprometido. Cuando sale al exterior, la oscuridad se deja sentir como una materia viscosa que difumina los contornos, que camufla la realidad (fotograma 71). Otilia atraviesa pasajes, callejones a oscuras, corre detrás de un taxi y termina vomitando. Las líneas que trazan los encuadres ilustran el callejón sin salida en el que se encuentra la protagonista y que funciona como sinécdoque de

la situación general del país (fotogramas 72 y 73). En fuera de campo, ladridos de perros, puertas que se cierran, maullidos de gatos, ruido de motores o pitidos de los coches, van precisando un mapa de los peligros que acechan en la sombra. En conexión con lo que acabamos de exponer, Carlos F. Heredero resume de esta forma el modo en que las formas filmicas expuestas en la película, basadas en la temporalidad interna de planos de larga duración, proyectan la situación general del país a partir de las vivencias de las dos jóvenes, sin necesidad de recurrir a subrayados enunciativos:

Esos planos respetan escrupulosamente el tiempo real que atrapan en su ocurrir, pero consiguen conferir densidad y espesor a una representación capaz de esculpir una imagen resonante de Rumanía entera: la imagen de un mundo en descomposición, matriz del horror y la depravación más abyecta. Imagen de un universo que parece detenido en el tiempo, aislado de la Historia, sumido en la oscuridad de un túnel monstruoso. Es una imagen metafórica, consecuencia de una formalización y de una puesta en escena que se hacen expresivas sin necesidad de explicitar el discurso y sin someter la dramaturgia a servidumbres demostrativas (Heredero, 2008: 22).

Siguiendo el hilo argumentativo expuesto por Heredero, comprobamos en este fragmento de qué manera las extrategias discursivas empleadas en esta película reproducen la atmósfera asfixiante que se vivía en Rumanía en los últimos años de la dictadura comunista, esa fortaleza dominada por la niebla y la oscuridad que hemos prefigurado en la novela de Kafka *El castillo* (véase apartado 5.3.3.3); un mundo en descomposición que, como una naturaleza muerta, va degradando el tejido social. Siguiendo los pasos de la protagonista, se va proyectando el trazado de un laberinto burocrático, todo un entramado de control y vigilancia, que coartaba la libertad individual y en el que el cuerpo de las mujeres era regulado institucionalmente. Las siniestras consecuencias de esta situación se van a exponer de forma explícita en la siguiente secuencia.



5.3.3.7 Sátira de la autoridad, control y sanción moral

En la siguiente secuencia, sigue la situación de incertidumbre e inquietud. Cuando llega al hotel, la presencia de una furgoneta sanitaria hace saltar todas las alarmas: ¿Le habrá ocurrido algo a Gabita? ¿Estará en conocimiento de las autoridades lo que ha ocurrido en la habitación 206? Impelida por el miedo, cruza el vestíbulo con nerviosismo y se dirige al mostrador de recepción, donde el empleado está de cháchara con dos guardias en evidente estado de embriaguez (fotograma 74). Ocurre que en el salón principal se está celebrando una boda y todos están festejando la ocasión. Resulta evidente que la urgencia de la protagonista contrasta con la actitud distendida de los hombres, cuya disposición vuelve a dibujar una especie de cerco en torno a ella. A pesar de que ya habían tomado nota de sus datos, le requieren el carné antes de dejarla subir, pero Otilia no lo lleva consigo. Al mismo tiempo, observamos cómo los dos policías componen una pareja cómica, dado su evidente estado de embriaguez, en sintonía con la representación ridiculizada de la autoridad que explicábamos en el caso de *Occidente* (C. Mungiu, 2002), y que guarda relación con ciertos aspectos del joven cine de los países del Este de los años sesenta, tal como hemos comentado anteriormente (véase apartado 5.2). El recepcionista le pide que llame a la habitación para que baje su amiga, pero Gabita no responde. Finalmente, Otilia sube con la promesa de bajar el carné.

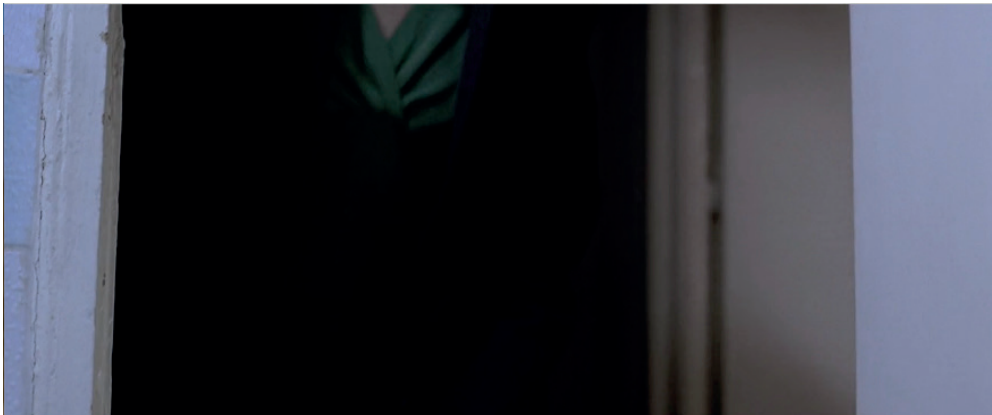


FOTOGRAMA 74

Ya en la segunda planta, la luz sigue parpadeando, lo que parece sugerir que el peligro todavía no se ha disipado. Entra a la habitación y la cámara la acompaña, introduciéndonos en el espacio, y en el saber de lo que ha ocurrido, junto a la protagonista. Gabita está inmóvil en la cama, cubierta por las sábanas, y no responde a la primera llamada, generando una nueva inquietud. Cuando lo hace, informa de que todo ha terminado y que lo ha dejado en el baño. Otilia va al baño, enciende la luz, que parpadea unos instantes, rimando con la del recibidor y precediendo a un fuerte impacto dramático: ella mira al suelo y se retira un paso, sin dejar de mirar algo que está en fuera de campo, que

podemos imaginar, pero cuya visión nos es privada. El siguiente plano es el más polémico de la película, el que más discusiones suscitó, y al que Mungiu ha dedicado mucho tiempo a justificar. Analicémoslo en el contexto formal del resto de la película.

Un plano medio corto desde el interior enmarca a Otilia en la puerta del baño en el momento en que desciende para ver de cerca lo que hay en el suelo (fotograma 75). Se arrodilla y su mirada queda atrapada en la visión de aquello que se encuentra por debajo del límite inferior del encuadre (fotograma 75'). De acuerdo con la utilización que se ha venido haciendo del fuera de campo, la lectura y las implicaciones de lo que se oculta a la visión del espectador conectan de manera funesta con las vivencias que se han relatado hasta ese momento, sin que requiera de más explicaciones; sobre todo, porque, de acuerdo con las estrategias enunciativas expuestas en la película, se han evitado en todo momento. Como ya hemos apuntado, no hay en la película contraplanos de la mirada de los personajes, ni panorámicas de reencuadre, ni siquiera cuando la imagen desenfoca por la proximidad o lejanía de la cámara respecto del objeto, tampoco cuando un personaje sale de cuadro total o parcialmente. Es decir, todo aquello que se pueda identificar como un subrayado enunciativo, para denotar algo que ya estaba connotado formalmente, es evitado a lo largo de la película. Sin embargo, este planteamiento, esta coherencia que destacamos, va a ser quebrantada para ilustrar lo que hasta ese momento era un fuera de campo inefable.



Retomando el momento que se corresponde con el fotograma 75', el teléfono de la habitación comienza a sonar, y lo más probable es que sea el recepcionista reclamando la documentación. Otilia le pide a su amiga que lo coja, sin poder apartar la vista del suelo. Hace un gesto hacia adelante en el que adivinamos que ha movido algo para ver mejor y, como en un resorte, reacciona retirándose con cara de espanto. Es entonces cuando la cámara realiza una panorámica vertical descendente en la dirección de su mirada, hasta encuadrar finalmente al feto, parcialmente cubierto por una toalla (fotograma 75"). Hay que tener en cuenta que la imagen permanece en pantalla durante veinticinco segundos antes de que Otilia lo cubra con esa misma toalla para guardarlo en su bolso.



FOTOGRAMA 75"

En este orden de cosas, este movimiento de cámara sí supone una marca de enunciación, una decisión que amplía la cuestión del aborto, más allá de la situación vivida por las dos mujeres, a la carga moral que deriva de ese embrión en el que se distinguen ya rasgos humanos. A propósito de la controversia generada por esta imagen, Nasta considera que "not only transgresses all taboos by explicitly showing the aborted foetus as an autonomous entity in a significant counter shot, it also proves consistent with the minimalist aesthetics" (2013: 195). La primera parte de esta oración pone el foco tanto en la dimensión ética como en la vulneración que implica visibilizar algo que habitualmente se sitúa fuera del ámbito de las representaciones. En la segunda parte es donde encontramos problemas, pues consideramos que ha olvidado valorar este instante en relación al resto de la película. Si bien es cierto que toda la escena está filmada en un único plano, esta breve panorámica se corresponde con la proyección del punto de vista del personaje principal, un recurso que no se da en ningún otro momento del filme; y que obliga a realizar otro movimiento de reencuadre cuando las dos mujeres se arrodillan para introducir el feto ya envuelto en la bolsa (fotograma 75"). Recordemos que, dentro de los parámetros formales de esta película, se evita en todo momento corregir el encuadre cuando un personaje entra o sale del mismo, tal como hemos ido señalando (véase apartado 5.3.3.5).



FOTOGRAMA 75””

Por su parte, Pop destaca lo aterrador del instante, traduce lo ocurrido como “killing one baby” (Pop, 2014: 139) y, sin detenerse a analizar la forma en que son expuestos ciertos materiales significantes y cómo estos producen determinados efectos de sentido, lo entiende como la ilustración explícita del horror vivido por estas mujeres, cuyas consecuencias ve plasmadas en la secuencia final en el comedor del hotel (esta secuencia final es la que analizamos en el siguiente apartado 5.3.3.8):

On the one hand we witness the brutal abortion, which makes our stomach turn, in a very terrifying scene where the bloody fetus lies thrown on the floor of the bathroom. This is opposed to the polite and civilized manner in which Gabita, who just had an abortion, sits at a table, waiting for her food. Here, at the table, the action slows down, and the development of the sequence gives the viewer an awful sensation that the separation line between the brutality of killing one baby (which was over the four-month limit) and the animal state the woman was thrown into has become very narrow (Pop, 2014: 139).

A este respecto, en la entrevista que incluye la edición publicada por Cameo, Mungiu explica que se rodaron dos versiones de la secuencia para poder tomar la decisión durante el montaje. En una, el plano que introduce a Otilia en la habitación se mantiene hasta el final, encuadrando a la protagonista en la puerta del baño a cierta distancia (y que se corresponde con el plano anterior al del baño en la versión definitiva (fotograma 76)). La otra opción era dividir la secuencia en dos planos, tal como ha quedado, uno siguiendo el punto de vista de la protagonista y otro desde el suelo del baño. Se decidió por esta segunda opción porque considera que el plano del feto “concentra gran parte de la historia”, que hubiera sido “deshonesto y gratuito no utilizarla”. Además, la duración del plano, que tanto ha sido cuestionada, iría en la línea del estilo del filme, “explica las emociones de la chica”, opina el realizador, sin las cuales no se podría comprender la parte final de la película.

Si atendemos al comportamiento de Otilia a lo largo de toda la película, su toma de decisiones no se rige por ningún sistema moral; más bien responde a un sentido espontáneo de lo que debe hacer y lo que no, que sintoniza con la noción de “decencia común” referida por George Orwell: “A diferencia de los buenos sentimientos, nacidos de la culpabilidad o del arrepentimiento, la decencia común expresa una vida afectiva anclada realmente en una práctica social cotidiana, y no desvela tantos sentimientos variables y cambiantes, sino un ca-

rácter vital único y propio” (Serra, 2013). Es por todo esto que consideramos que esta decisión formal y ética debe leerse desde los esquemas formales planteados en el texto, e interpretamos este movimiento de cámara como una marca de enunciación que implica una sanción moral, que hace de la mostración en plano corto de un feto de cuatro meses, en el que se distinguen rasgos humanos, no solo un elemento propio del horror, sino un detonante del que destilar diversas cuestiones morales. El tiempo considerable que el plano permanece en pantalla apunta en este mismo sentido, al desplazar (por unos segundos, sí, pero de fuerte impacto emocional) el núcleo dramático del padecimiento que están viviendo las protagonistas a ese ser al que se le ha *arrebata*do la vida, tal como sugiere la lectura de este hecho hace Doru Pop (2014: 139).



FOTOGRAMA 76 (escena eliminada del montaje final)

Recordemos en este punto que las leyes que penalizaban el aborto se habían ido reforzando en Rumanía hasta el punto que, en la época que reproduce la película, la interrupción voluntaria del embarazo quedaba restringida a aquellas mujeres de más de 45 años que ya tuvieran cinco hijos. La ley estipulaba penas de cárcel tanto para las mujeres que tomaban la decisión de abortar como para las personas que participaban en la intervención. Esta problemática sigue presente, en mayor o menor medida, en muchos países. Anotemos, como dato significativo, que el 30 de diciembre de 2020 se aprobó en Argentina una ley que legalizaba el aborto dentro del sistema de salud estatal hasta la semana 14 de embarazo, tras una larga lucha por parte de la marea verde feminista. En cambio, en Polonia, en consonancia con la política ultraconservadora de Viktor Orban, las leyes que regulan el aborto se han ido restringiendo hasta el punto de proponer que esta opción quede limitada a los casos de violación, incesto o cuando corra peligro la vida de la madre, es decir, prohibiéndolo incluso en caso de malformación grave del feto. El tratamiento penal de esta práctica se dirime entre la autonomía de las mujeres para decidir sobre su propia capacidad reproductiva y la opinión de aquellas instancias que atribuyen al feto los derechos de una persona jurídica. En esta disyuntiva se dirimen, por consiguiente, tanto cuestiones legales y políticas como morales, que afectan a la libre voluntad de las mujeres y a derechos fundamentales (como el derecho a la salud sexual y reproductiva). Es en el seno de este conflicto que consideramos la decisión de incluir el plano que analizamos una cuestión de orden moral e ideológica.

Pasado este trance, y antes de que se marche, Gabita le pide que prometa que lo va a enterrar; a lo que Otilia confirma que no lo va a “tirar por ahí”. Vamos a ver de qué manera la utilización de la iluminación, los sonidos fuera de campo, de distintos elementos de la puesta en escena y las miradas de la protagonista más allá de los límites del encuadre que se hace en la secuencia en exteriores, durante la que Otilia busca un lugar seguro al que

arrojar al feto, y que se divide en distintos planos de seguimiento, es sintomática del clima de control y vigilancia que se vivía en la Rumanía de los años ochenta.

Se trata de planos poco iluminados en los que resuenan sus pasos, los jadeos de su respiración (fotograma 77); en los que se deja sentir el frío de las calles mojadas y surcadas de montículos de nieve; se escucha también el ladrido de los perros, el claxon de los coches, el chirrido de una puerta, una botella que se rompe, alguien que grita, el sonido de un silbato, unos pasos que aceleran... Cuando se le acerca un hombre que porta un radiotransmisor, Otilia disimula preguntando por el próximo autobús. Cuando se acerca a un contenedor, un perro huye ladrando. Finalmente, sube las escaleras de un edificio a oscuras y encuentra un colector de basura. Se lo piensa un momento, pero, cuando se escuchan unas voces cercanas, lanza por la trampilla el contenido de la bolsa. Los sonidos reproducen la caída hasta que el golpe final le pone fin.



FOTOGRAMA 77

5.3.3.8 La vida sumergida y el sentido de un (no) final

Tras deshacerse del feto, la protagonista corre para tomar un autobús que le lleve de nuevo al hotel, donde la intriga se tensa un poco más. Otilia llega al recibidor de la segunda planta. La luz titilante continúa con su siniestro ritmo, mientras la protagonista se toma un tiempo antes de llamar (fotograma 78). Cuando lo hace, la amiga no responde. Insiste, pero sigue sin haber respuesta. Con nerviosismo se dirige a recepción. Al llegar, la empleada le informa de que se ha producido una pelea entre los invitados a la boda y que su amiga está en el otro salón comedor.

Sorprendida de que esté tan tranquila sentada a la mesa, Otilia muestra preocupación por su estado, a lo que Gabita confiesa que tenía mucha hambre, y que por esa razón ha acudido al restaurante. Sin querer dar detalles de lo que acaba de hacer, Otilia le hace prometer que nunca más van a volver a hablar de este asunto. Una promesa que difícilmente podemos imaginar que se cumpla y que, en cualquier caso, no repara el trauma derivado de las circunstancias por las que se han visto obligadas a pasar.



 FOTOGRAMA 78

La llegada del camarero trayendo el plato que ha pedido Gabita es el único momento en que, desde la enunciación, se introduce un elemento de humor negro, tan característico del cine que analizamos; un término “fronterizo” que Pop categoriza de bizarro, absurdo, grotesco y macabro, “a form of laughter helping us to cope with realities sometimes impossible to deal with” (Pop, 2014: 155). Otilia pregunta qué contiene el plato y el camarero responde: “El menú de la boda. Ternera, cerdo, hígado, sesos empanados, tuétano...”. “¿Puede traernos otra copa mientras nos lo pensamos?”, se limita a responder ella.

Ambas están una frente a la otra. De fondo, a través de unos grandes ventanales, llega la música del festejo nupcial y se adivinan las siluetas danzantes de los comensales. En este punto, no podemos sustraernos a evocar una escena similar que se da en el segmento final de *El sur* (Víctor Erice, 1983), una película que, aunque en principio pueda parecer una referencia alejada de nuestro objeto de estudio, en un nivel intertextual nos ayudará a dar sentido a esta secuencia final de *4 meses, 3 semanas y 2 días*.

La película de Erice está narrada a partir de la mirada y la voz de su protagonista, Estrella, quien, merced a una especial relación con su padre, a menudo ausente pero que ejercerá una intensa influencia sobre la niña-adolescente, va a ir dando forma en su cabeza a un lugar mítico, desconocido e imaginario; un lugar lleno de secretos que adquiere una



El sur (1983)

especial densidad semántica: el Sur. En el tramo final, Estrella se reúne con su padre en el restaurante del Gran Hotel, en cuyo salón contiguo se celebra una boda. En sus primeras palabras, Estrella hace ver al hombre que en su relación siempre ha habido muchos secretos, muchas cuestiones que han quedado por decir. En un momento de la conversación entre padre e hija, suenan los acordes del pasodoble “En er mundo”, trayendo consigo el recuerdo de la comunión de ella, cuando ambos lo bailaron. Esta remembranza del pasado va a evidenciar el modo en que las vivencias y el paso del tiempo cambian la percepción de los hechos, la manera como se transforman los sentimientos. De esta forma, la conmemoración que se desarrolla en segundo plano funciona de contrapunto, simbolizando la distancia que el punto de vista de la joven ha ido tomando respecto de los hechos pasados, y también de su progenitor; y que es ilustrado formalmente con un *travelling* que va de la posición de su mirada a los ventanales superiores, a través de los cuales se ve el baile.



Volviendo al momento en que Otilia y Gabita están sentadas en la mesa del comedor, las dos permanecen en silencio; las cuestiones pendientes han quedado guardadas, de momento, en el rincón de las cosas que quedan por decir (fotograma 79), como los secretos que se habían instalado entre Estrella y su padre. Gabita toma la carta distraídamente y Otilia la observa con gesto cansado. La distribución de los elementos en el encuadre compone una imagen simétrica, dividida en dos espacios. En segundo plano, ese espacio festivo donde se celebra la boda, extraño a las vivencias de las dos jóvenes, a los acontecimientos narrados, como un mundo de sombras en tránsito de desaparecer, pero todavía cercano -al igual que ocurre con ese padre-jefe de Estado cuya influencia lo envuelve todo-; y que funciona a modo de contrapunto simbólico, de similar forma a como es planteado en la película de Erice.

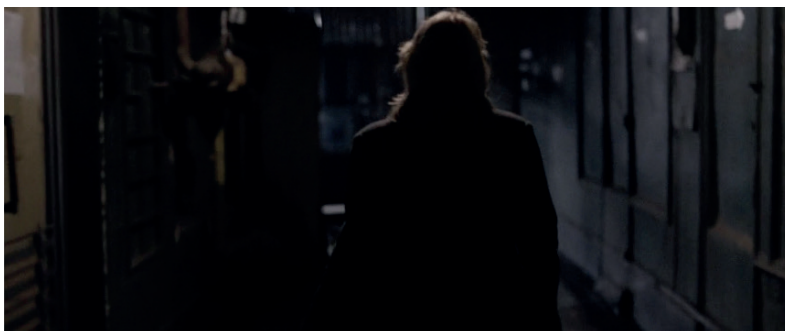


FOTOGRAMA 79

Un último procedimiento formal nos va a ayudar a interpretar en toda su plenitud este plano final. En el momento en que Otilia se sirve agua de la botella cuyo perfil traza la línea central de la imagen, se produce un cambio en el plano sonoro que va a anunciar una reconfiguración del campo visual: poco a poco se van a atenuar los sonidos que provienen del banquete, al tiempo que se van imponiendo los ruidos procedentes del tráfico. En medio de este tránsito sonoro, los faros de los coches se van a reflejar sobre las protagonistas, enfatizando la tensión que el fuera de campo va ejerciendo sobre el encuadre. Es en este momento cuando advertimos que la cámara se ubica en el exterior, que han un cristal entre ellas y la mirada que construye el relato. Y es ahora cuando adquiere una especial relevancia un elemento que apuntábamos en la descripción del plano inicial, y que terminará imponiéndose como abstracción simbólica de la idea de encierro, de reclusión; de figuración de un espacio clausurado en los límites del encuadre, ordenado, simétrico, cerrado sobre sí mismo, pero abierto al exterior, a la intemperie, a la mirada que controla. Se trata de la pecera con los dos peces, y cuya carga simbólica se deja sentir a lo largo del filme, no solo en este plano final, sino en el coche de Bebe (fotograma 80), en el baño del hotel (fotograma 81), en el tranvía (fotograma 82), en el recibidor del hotel (fotograma 83).



Asimismo, la otra forma que predomina en la película y que acompaña esta idea de control y vigilancia, de una especie de *cul de sac*, son los largos pasillos por los que circula la protagonista. Lo vemos en la residencia (fotograma 84), en la universidad (fotograma 85), en el hotel (fotograma 86), en el portal de la casa de Adi (fotograma 87).



Este clima represivo se complementa, además, con elementos que sugieren la situación de abandono y soledad a la que se enfrentan las protagonistas, como las imágenes de perros abandonados que se repiten a lo largo de la película o los gatitos encontrados en la residencia. Todos estos elementos son naturalizados por las peripecias y las acciones de los personajes, sin que sus implicaciones significantes sean subrayadas por el meganarrador.

Hay que destacar también que, a lo largo del transcurso de esta creciente tensión narrativa, se suceden varios episodios que se cargan de intriga: ¿conseguirán la habitación del hotel?, ¿logrará Otilia llamar por teléfono?, ¿por qué no contesta Gabita? Y otros, más llamativos, que abren la vía a un cierto suspense, como el pasaporte que Bebe olvida en recepción o el momento en que Otilia coge su navaja, pero que quedan como meros apuntes, sin llegar a resolverse³⁹. Es decir, aquellos esquemas narrativos que se corresponden con estrategias propias de géneros cinematográficos, plenamente asumidas, normalizadas, son esquivadas para favorecer una mirada más activa, liberada de mecanismos ficcionales tantas veces transitados: una mirada cercana a los pasos de la protagonista, y que es interpelada de forma directa en dos momentos, revelando así el dispositivo representacional.

Uno de ellos corresponde a la imagen que ya hemos explicitado, tras la violación de Otilia (fotograma 60). El segundo acontece al final del film, cuando Otilia se gira para mirar directamente a cámara, interpellando de nuevo a un espectador que, a esas alturas, no puede más que asumir su competencia respecto de la experiencia que acaba de vivir, ante la ausencia de soluciones reconfortantes (fotograma 88). De su parte queda también la posibilidad de construir otro espacio, como ese Sur de la película de Erice, donde sea posible hacer un ejercicio de memoria, reparar las heridas del pasado, desempolvar aquello que ocultaron los silencios y posibilitar otras realidades. No en vano, la protagonista da la clave para emprender ese camino, ya que si hay una noción que destaca sobre todo el conjunto, esta es la idea de compromiso; similar al que demuestra Mioara hacia Lazarescu o el protagonista de *Bienes y dinero* hacia su mejor amigo.



FOTOGRAMA 88

39. También es omitida la secuencia en la que Gabita se reúne con su padre en la residencia, aunque esta escena sí fue rodada. El padre llegaba del pueblo trayendo unas pastas caseras, las mismas que Gabita ofrece a Bebe en la habitación, y circulando con el coche de la empresa. Esta secuencia, que ponía de manifiesto la brecha generacional, fue eliminada del montaje final para preservar el punto de vista único de la protagonista, y se puede encontrar en algunas ediciones en DVD de la película.

En última instancia, comprobamos cómo el conflicto planteado en esta película no se resuelve mediante la acción, la consecución de objetivos o la clausura del sentido, sino por medio del mecanismo formal que sostiene el texto fílmico y en el papel asignado al espectador en la puesta en escena; es decir, en la gestión de un tiempo y un espacio que le lleve del reflejo a la reflexión. En este sentido, la potenciación que a nivel formal se hace del espacio *off* provoca que sobre el plano fijo penda una amenaza: que el campo visual sea invadido por el fuera de campo. En tales circunstancias, la consideración por parte del espectador de un espacio otro abre el relato a otras conexiones más allá de lo que ocurre en la pantalla, a experimentar las vivencias de aquellas personas que vivieron situaciones similares, posibilitando, así, una experiencia cognitiva ligada a la memoria de generaciones anteriores. Es decir, siguiendo los pasos de Otilia podemos ir reconstruyendo mentalmente cuáles eran las condiciones de vida de una sociedad dominada por el miedo, y en la que la confianza y la solidaridad habían sido sustituidas por la delación y el soborno. Acompañando a Otilia en su pequeña odisea, las imágenes han ido trazando un armazón que, aunque en apariencia azaroso, no es otro que un laberinto en el que todos los caminos conducen al mismo lugar: una cárcel (o una pecera) cuyos límites imponen las normativas institucionales y en la que todos aquellos que se adscriben y adaptan a dichos límites suponen los verdaderos guardianes del sistema.

5.4 ENTRE LA DIVERSIDAD DE PROPUESTAS Y LA CONTINUACIÓN DE LAS FORMAS

A tenor del estudio que hemos hecho de las primeras películas realizadas por Cristian Mungiu resulta evidente el salto estilístico y temático que separa *Zapping* (2000) y *Occidente* (2002) de *4 meses, 3 semanas y 2 días* (2007). En las dos primeras hemos destacado (véase apartados 5.1 y 5.2) la confluencia de rasgos estilísticos procedentes de diversos géneros cinematográficos, la introducción de elementos fantásticos en un contexto realista, el empleo de música extradiegética, la estilización de la puesta en escena encaminada a lograr un mayor atractivo visual, una planificación dinámica sustentada en los planos de corta duración, la multiplicación del punto de vista o los gags visuales. Nada de esto encontramos en *4 meses, 3 semanas y 2 días*; aunque, al igual que ocurre con esta última, a nivel temático se plantea ya una reflexión acerca del presente del país con la mirada puesta en el pasado más reciente. En este sentido, tanto los mecanismos de control y vigilancia expuestos en *Zapping*, como las circunstancias que impulsan a muchos jóvenes rumanos a tomar la decisión de emigrar a otros países, que encontramos en *Occidente*, ambas ambientadas en el presente de la producción, se conectan de manera dialógica con las condiciones socio-políticas por las que atraviesan Otilia y Gabita.

Como ya hemos apuntado en los apartados referidos en el párrafo anterior, el carácter heterogéneo y estilizado de las dos primeras producciones de Mungiu que hemos analiado encuentran un punto de encuentro en el cine de Tudor Giurgiu, como en las ya estudiadas *Popcorn Story* (2001) y *Love Sick* (2006) (véase apartado 4.4.1), cuyas influencias se encuentran, al igual que ocurre con las primeras producciones de Mungiu, en el cine europeo y transnacional que circula por los principales festivales de cine. Siguiendo esta vía de un cine ecléctico, que incorpora elementos fantásticos e influencias diversas, y donde priman las experiencias sentimentales y sexuales de la juventud rumana, procedemos a ofrecer unas consideraciones acerca de la trayectoria de Cristian Nemescu, el realizador más joven de esta nueva ola, cuyo trabajo es importante para modular una reflexión acerca de la posible cohesión de este movimiento cinematográfico.

5.4.1 Cristian Nemescu: eclecticismo, experimentación y realismo ontológico

Cristian Nemescu nació en 1979 en Bucarest, en el seno de una familia conectada con el mundo artístico, ya que su madre, Erica Nemescu, trabajaba de ingeniera de sonido en el cine y su padre es el compositor musical Octavian Nemescu. Se graduó en 2003 en la Universidad Nacional de Teatro y Cine Luca Caragiale, donde realizó cuatro cortometrajes como parte de su proceso educativo, entre los que destaca *C Block Story (Poveste de la scara C, 2003)*, en el que Andrei, el protagonista, enamorado de una vecina con la que coincide en el ascensor, decide llamar a una línea erótica para pedir consejo, sin advertir que es su madre quien al otro lado de la línea le responde con una impostada voz sensual. Dominique Nasta sitúa este cortometraje en la estela del cine posmoderno de Egoyan y Almodóvar, centrado en el “contemporary voyeurism” (2013: 214). Sin embargo, consideramos importante tomar en cuenta elementos importantes de la articulación de su discurso, como el tratamiento sobresaturado de la fotografía, los juegos de luces y sombras, el movimiento constante de la cámara, los *travellings* a cámara lenta siguiendo a los personajes por los pasillos, la cautivadora música de acordeón que mece las imágenes, los insólitos tiros de cámara, la densa plasmación de los sentimientos y el tratamiento no lineal de la narración. Dichos elementos hacen que este cortometraje se acerque más a una película como *In the Mood for Love* (Wong Kar-Wai, 2000), en la que encontramos propuestas formales muy parecidas, eso sí, con un final feliz. El entorno en el que se desarrolla la historia es un suburbio de Bucarest, que es descrito por medio de grandes movimientos de grúa que recorren sus balcones desde lo alto para envolver al protagonista, ya en tierra, en un contexto marginal en el que destacan, con un cierto aire de exotismo, las peleas familiares, los niños jugando en calles sin asfaltar, los desocupados que juegan a las cartas en un descampado o un joven que riega un trozo de césped con una manguera.

Los patios traseros de uno de estos suburbios de la capital es el entorno en que se desarrolla su siguiente película, un mediodmetraje de 45 minutos titulado *Marinela de la P7* (2006). En esta ocasión, el protagonista, que tiene el mismo nombre que el protagonista del cortometraje anterior, Andrei, es un niño de 13 años enamorado de una mujer en situación de prostitución llamada Marinela. Andrei y su grupo de amigos se reúnen cada tarde en una azotea para fumar, planear sus futuras correrías y para observar a escondidas a las mujeres que esperan a los clientes a las puertas del edificio contiguo. Con el fin de lograr una cita con Marinela, Andrei decidirá robar el trolebús en el que trabaja su padre.

Se trata de una historia de iniciación sexual focalizada en unos personajes marginales, que combina un estilo próximo al Dogma 95 con elementos fantásticos, recreaciones oníricas, recursos experimentales, como la partición múltiple de la pantalla, y soluciones melodramáticas. De esta forma, la crudeza del tema, que no evita el tratamiento directo del sexo, se diluye en el eclecticismo formal y en la caracterización estereotipada de los personajes. Es así como las andanzas de Andrei son seguidas por una cámara al hombro nerviosa que hace constantes barridos y *jump cuts*⁴⁰ siguiendo el principio ontologista que defendían los integrantes del movimiento cinematográfico danés⁴¹, según el cual la cámara debía apresar

40. El *jump cut* es un corte de metraje en el interior del mismo plano e implica la supresión de un fragmento de tiempo tan corto que no supone una transición dramática. Al no recurrir al *raccord* para invisibilizar el corte, este se vuelve evidente, al igual que ocurre con la enunciación, que prevalece sobre el enunciado. Este recurso no es nuevo, ya que es uno de los rasgos estilísticos reconocibles de las películas de Godard desde *À bout de souffle* (1960).

la verdad de los hechos en lugar de aplicarse en la construcción de una diégesis que respondiera a unos principios estéticos y “autorales”: todo un ejercicio de improvisación controlada que revestía de una personal ironía la paradoja que ocultaba su propia imposibilidad; puesto que en toda representación, por muy verdadera que se pretenda, se ven implicadas toda una serie de estrategias discursivas.

Esta mirada de corte documentalista, que renuncia al tratamiento simbólico de los elementos que componen la imagen para privilegiar una intencionada *imperfeción* de la misma, se combina con momentos tan llamativos como el que presenta, por medio de la multipantalla, a cuatro de las mujeres en situación de prostitución practicando sexo con los clientes en montaje alterno con cuatro de los niños masturbándose (fotograma 89). Este mismo recurso es empleado en la secuencia del robo del trolebús para combinar cuatro puntos de vista simultáneos de la acción. Igual de llamativa es la recreación del sueño de Andrei, quien, tras asistir a un pase televisivo de *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977), sueña que una nave de inspiración felliniana en forma de



FOTOGRAMA 89

41. El movimiento Dogma 95 se formalizó en mayo de 1995 con un manifiesto firmado por Lars von Trier y Thomas Vinterberg en el que se detallaba su “voto de castidad” con un decálogo de reglas restrictivas que afectaban al rodaje y producción de las películas. Su propuesta tuvo carta de presentación en la edición de Cannes de 1998 con la proyección de *Celebración* (*Festen*, Thomas Vinterberg, 1998) y *Los idiotas* (*Idioterne*, Lars von Trier, 1998). Posteriormente, la influencia se fue extendiendo por todo el mundo de tal forma que los responsables decidieron otorgar un certificado de validez a aquellas producciones que se ajustaran al dogma. De manera juguetona, y estirando la paradoja inherente al proyecto desde su inicio, fueron los propios firmantes quienes impugnaron el catálogo en sus siguientes películas. Para una mayor información sobre este tema, se puede consultar Vidal, Nuria (2002). “No es dogma todo lo que parece”. *Nosferatu. Revista de cine*, nº 39, 4-11; Hjort, Mette y Mackenzie, Scott (eds.) (2003). *Purity and Provocation. Dogma 95*. London: British Film Institute.

tetas invade el barrio, portando con ella a una galáctica Marinela. Los elementos fantásticos, así como las referencias a la mitología pop(ular) de Estados Unidos, no terminan ahí, pues Marinela es capaz de tumbar el alumbrado público con sus reacciones emocionales, y en el bar en el que se reúnen los vecinos actúa Elvis Romano, un personaje real que interpreta canciones de Elvis Presley en rumano, y que volverá a aparecer en el primer largometraje de Nemescu, que analizamos a continuación. A la vista de un planteamiento tan disparatado, resulta chocante la solución melodramática que cierra el filme: Marinela se suicida al no verse correspondida por el cliente del que está enamorada y muere en brazos de Andrei.

El desbordante espíritu ecléctico que caracteriza estas dos películas se va a desplegar en el primer e inconcluso largometraje de Nemescu, *California Dreamin'* (2007), que llevó al crítico A. O. Scott a destacar su “restless pop sensibility” (2009). Se trata de un filme inacabado porque su realizador falleció en accidente de tráfico un mes después de finalizar el rodaje y antes de que pudiera llevar a cabo el montaje del mismo. Aunque Nemescu tenía previsto que la duración del filme no sobrepasara las dos horas, la versión que se presentó excedía en veinticinco minutos esta previsión. Esto se debe a que el montador, Catalin Cristutiu, decidió eliminar únicamente aquellos fragmentos que había acordado previamente con el realizador. Es por esto que se le suele achacar al filme un acabado un poco tosco, así como la excesiva duración de algunas secuencias (Nasta, 2013: 216). A pesar de estas circunstancias, la película consiguió el Premio a Mejor película en la sección *Un Certain Regard* del Festival de Cannes de 2007, el mismo certamen que dio la Palma de Oro a *4 meses, 3 semanas y 2 días*.

El argumento de esta película se centra en las peripecias que desencadena la llegada de un convoy militar de la OTAN que transporta equipamiento para las tropas destinadas en la Guerra de Yugoslavia, y comandado por el capitán Jones, al pequeño pueblo de Capalnitza, donde debe esperar unos documentos que autoricen su paso por Rumanía. La estación de tren de este pueblo está dirigida por Doiaru, quien tiene razones personales para entorpecer las tareas de los marines norteamericanos, por lo que la espera se alarga cinco días, tiempo suficiente para que la presencia de los marines altere la vida de este pequeño pueblo.

La película comienza con un intertítulo de carácter referencial, “mayo 1944”, tras el cual unas imágenes en blanco y negro nos trasladan al momento en que las tropas británicas y norteamericanas bombardearon Rumanía como represalia por su apoyo a Alemania. Un parte radiofónico informa del aumento de bajas en la población civil rumana. Nos encontramos en un domicilio familiar, justo en el momento de la cena, cuando suenan las alarmas de bombardeo y todos corren a refugiarse en un sótano; todos menos el abuelo, quien se vuelve a sentar en su silla. En ese instante, una de las bombas perfora el techo y cae sobre la mesa del comedor, la traspasa y rueda por las escaleras tras los asustados vecinos del edificio hasta quedar parada en el mismo escalón en el que se encuentra el menor de la familia. Debido a su peso, la bomba rompe los escalones y se para finalmente en el sótano, sin que llegue a explotar. Un *travelling* de acercamiento, seguido de un escalado de dos planos, nos lleva, a la manera del trineo de *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), al detalle de fabricación del artefacto: “MADE IN USA. ASSEMBLED AT NEWPORT. MILITARY FACILITY CALIFORNIA”. También en este caso, el objeto en cuestión va a marcar la infancia del protagonista.

El tratamiento espectacular de esta secuencia inicial, que funciona como un prólogo que precede al título de la película, incluye planos de detalle de los objetos (como las ondas que producen los bombardeos en las tazas) para anunciar el peligro inminente o *travellings* verticales que siguen el descenso de la bomba por las escaleras, con un total de 31 planos en 2 mi-

nutos, a lo que se añade el tratamiento expresivo de la fotografía en blanco y negro, contrasta con el arranque de *4 meses*, un plano secuencia que comienza con un encuadre sostenido que hemos destacado como una naturaleza muerta. También el tema y el tono en el que es tratado difieren en ambas películas. En *California Dreamin'* se potencia de manera pintoresca el atraso que vivía el país a finales del siglo XX (con vacas que disputan los caminos rurales a los Lada escacharrados, niños que se fabrican sus propios monopatinos o la parafernalia de los entierros ortodoxos con carros tirados por caballos) para exponer con un humor festivo y estrafalario las convulsiones sociales y personales que provoca la llegada de los americanos⁴².

Teniendo en cuenta que ambas películas se presentaron, y fueron premiadas, en el mismo certamen de Cannes, unos meses antes de que se comenzara a hablar a nivel internacional de la “Nueva ola del cine rumano” (a partir de enero de 2008), tal repercusión se antoja un débil sostén desde el que comprenderla como un movimiento cinematográfico homogéneo o unitario, lo que, como estamos comprobando, nunca fue (cuestión esta que entronca directamente con nuestra hipótesis de partida. Véase, al respecto, el capítulo introductorio y, más en concreto el apartado 1.2). Antes de que llegara esta fecha, el crítico rumano Alex Leo Serban había publicado un artículo en el que apuntaba al “joven cine rumano”, destacando esta doble vertiente -que nosotros hemos prefijado en las divergencias que plantean dos producciones de 2001, *Bienes y dinero* y *Popcorn Story*- tomando como ejemplo dos producciones de bajo presupuesto que fueron presentadas en la Quincena de Realizadores de Cannes: *Bienes y dinero* (Cristi Puiu, 2001) y *Occidente* (Cristian Mungiu, 2002). La primera de ellas sumó a las dificultades de producción un fracaso de público en su país, mientras que la película de Mungiu se convirtió en un considerable éxito de público, lo que lleva al crítico a la siguiente reflexión: “These two titles mirror -as in a fable- the two facets of current Romanian cinema. It is torn, symbolically and effectively, between the need for commercial success and the necessity of finding a specific, hopefully personal, way of telling stories. [...] this is never easy” (Leo Serban, 2007: 56-57). En el mismo artículo, el crítico remarca la “ruptura” que se produce entre *Occidente* y *4 meses, 3 semanas y 2 días*, con la que hemos iniciado este apartado (5.4), entre la “almost clinical dissection of ‘solidarity’ in Communist times” y el “lighthearted, albeit dramatic, 3-part post-Communist fable in comedic mode that is ‘Occident’... It is not only his style which has changed (needless to say, for the better!); it is his whole conception of cinema” (*ib.*: 57).

Podemos afirmar, por tanto, que cuando a partir de enero de 2008 se comience a estudiar esta “nueva ola” y a aplicarle unos rasgos comunes, tales como la puesta en escena minimalista, las tomas largas, las posiciones fijas de cámara, el desarrollo argumental en un solo día o en unas pocas horas o la ausencia de música extradiegética, se está apuntando a una parte de los jóvenes realizadores rumanos surgidos al albor del nuevo siglo y, dentro de la producción particular de cada uno, a unos títulos concretos. Este procedimiento caracteriza también el seminal artículo publicado por A. O. Scott, quien traza, a la manera de un “mini canon”, el siguiente recorrido por el cine rumano del siglo XXI: *Bienes y dinero*, *La muerte del Sr. Lazarescu*, *12:08, al este de Bucarest*, *El papel será azul* y *4 meses, 3 semanas y 2*

42. Resulta inevitable destacar las semejanzas de este planteamiento con el alboroto que provoca en los vecinos de Villar del Río el anuncio de la llegada de los americanos en *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953). En ambos casos, la intrusión de un elemento externo que ha adquirido una condición mítica, asentada en el medio cinematográfico, posibilita la adopción de una mirada externa, distanciada, satírica, desde la que examinar la propia sociedad. Encontramos en ambas películas otros elementos comunes: las fuerzas del orden, con el alcalde a la cabeza, la escuela, el folclore local, las cuestiones sentimentales, las desemejanzas entre culturas y la ridiculización del poder van a ocupar el foco de interés dramático.

días, dejando fuera a realizadores como Tudor Giurgiu, Catalin Mitulescu y Cristian Nemescu (Scott, 2008a). De manera similar se expresa Leo Serban cuando emparenta la visión de Cristian Nemescu con la de Catalin Mitulescu, contraria al minimalismo que se atribuye a las películas de Puiu, Porumboiu, Mungiu y Muntean; y que en el caso de Mitulescu describe como “‘Good-bye, Lenin’ meets Kusturica style”, mientras que de *California Dreamin’* destaca “his fresh and playful combination of comedy, drama and teenage fantasies [...], in this unprecedented (for Romanian cinema) brand of solid script, good acting, cine-verite and childlike daydreaming -a sort of ‘magical neorealism’” (Serban, 2007: 59). Se constata, por tanto, la diversidad estilística y narrativa que caracteriza las obras de este grupo de realizadores; la cual apunta, desde el principio, a dos corrientes claramente diferenciadas.

Efectivamente, *California Dreamin’* se apoya en la robusta producción de MediaPro para componer una obra coral, plagada de personajes secundarios ricos en matices que los singularizan (y que en algunos casos es obra de actores no profesionales), marcada por el contexto histórico en el que se inscribe y que adquiere una estructura poliédrica en la que tienen cabida la arrogancia de la política imperialista de los EEUU, la corrupción institucional, las protestas laborales, el atraso de las zonas rurales, las ansias de emigrar de la juventud rumana, las fiestas locales, los conflictos sentimentales, las disputas de poder y la posición estratégica que históricamente ha ocupado Rumanía en el tablero geopolítico. De esta manera, el episodio anecdótico inicial da paso a un variado número de anécdotas individuales que acaba dando forma a una visión social y política mucho más grande, tal como nos permiten constatar los ejemplos que exponemos a continuación.

Doiaru, el jefe de estación, controla a la policía local y aspira a quedarse con la fábrica que da trabajo al pueblo gracias a los privilegios que le reportan los robos de parte de las mercancías que transportan los convoyes. Esta posición de dominio le enfrenta al alcalde y al representante de los trabajadores de la fábrica, quienes aprovecharán la presencia de los americanos para organizar una revuelta contra él. Entretanto, su hija Monica se enamora de uno de los marines y trata de conquistarlo con ayuda de Andrei, un joven tímido que lleva años enamorado de ella y que hará de traductor en este trío amoroso. Por su parte, el alcalde obsequia a los “invitados” con todo tipo de agasajos, como una fiesta popular en la que interviene el Elvis Romano o una recepción delirante en un hotel hecho a imagen de la casona de *Falcon Crest*, y que tiene una reproducción de la Torre Eiffel en el jardín, donde ha preparado un espectáculo disparatado inspirado en el Conde Drácula. Todos estos episodios van intercalados por *flashbacks* que recuperan la historia en blanco y negro de las tribulaciones que sufrió la familia de Doiaru a finales de la Segunda Guerra Mundial, la cual poseía una fábrica que dio apoyo al gobierno nazi, y que, ante la falta de intervención de los Estados Unidos, sufrió las represalias de la URSS. Se trata, por tanto, de una tragicomedia colorista, animada por una enérgica cámara siempre en movimiento, por composiciones musicales variadas y por personajes pintorescos, que recuerda la particular estética de Emir Kusturica, quien, a su vez, incorpora en sus películas el ambiente circense y onírico del cine de Federico Fellini (César, 1996: 143-175).

La siguiente anécdota que destacamos sucede al final de la película. Tras soportar los desplantes de Doiaru durante 4 días, quien no se doblega ni ante la presencia del Secretario de Estado del Ministerio de Asuntos Exteriores, el Capitán Jones decide organizar un mitin, con el apoyo del alcalde y del representante de los trabajadores, para alentar al pueblo a luchar unidos contra Doiaru, contra el tirano, para “derrotar a los Doiarus de este mundo”. Un discurso que clama a la unidad en nombre de Dios, con palabras altisonantes, para lograr una revuelta favorable a sus intereses, en lo que supone un claro ejemplo de la política exterior de los EEUU. De esta forma, logra que los habitantes organicen barricadas contra Doiaru, sus hombres y la policía local; lo que acaba en una batalla campal

en la que se matan entre ellos, incluido el propio jefe de estación, mientras el tren con los marines norteamericanos parte por fin rumbo a su destino, alumbrado por los fuegos artificiales que el alcalde ha preparado para la ocasión. El alcance simbólico de este episodio se hace patente, y vuelve a situar la Revolución de 1989 en la línea histórica de un país continuamente atravesado por intereses ajenos y que es abandonado siempre a su suerte.

5.4.2 Historias de la edad de oro: el sentido del humor como herramienta de resistencia política en el interior de una estructura de control y vigilancia social

En relación con lo apuntado en el apartado anterior, encontramos otro ejemplo de la variedad estilística y temática que venimos señalando en el siguiente proyecto de Cristian Mungiu, la obra colectiva *Historias de la edad de oro* (*Amintiri din epoca de aur*; 2009), producido por su propia compañía Mobra Films, una película ómnibus de seis episodios en la que se encarga de escribir los guiones y de dirigir la historia titulada *La leyenda de los vendedores de aire*. La nómina de realizadores la completan Hanno Höfer, Razvan Marculescu, Constantin Popescu e Ioana Uricaru, quien, junto a Ruxandra Zenide (Ryna, 2005) y Melisa de Raaf (junto a Razvan Radulescu) (*Ante todo, Felicia*, 2009), son las tres cineastas que forman parte del joven cine rumano de la primera década del nuevo siglo.

El título alude, de manera irónica, al nombre con el que Ceausescu se refería a su mandato, y comprende una serie de historias inspiradas en “leyendas urbanas” (tal como se señala en los créditos iniciales de la película) de los últimos años del periodo comunista y que han ido circulando vía oral hasta la actualidad. Así, la leyenda de los miembros del partido que acudieron a una aldea remota para preparar una visita oficial y quedaron atrapados en un tióvivo de columpios, dando vueltas durante horas; la del fotógrafo del periódico oficial del partido *Scânteia* que tuvo que retocar una foto para que Ceausescu no se viera más pequeño que Giscard d’Estaing; la del camarada profesor que pretendió alfabetizar a todo un pueblo de una zona rural; la del policía que decidió sacrificar y socarrar un cerdo en la cocina de su casa; la leyenda según la cual en los últimos años del comunismo los rumanos compraban autos Dacia con la venta de botellas vacías; y la que cuenta que muchos rumanos se vieron forzados a cometer un robo para sobrevivir en la cárcel durante los años ochenta, son presentadas de manera cómica, con un humor absurdo y, por momentos, estrambótico, en lo que Pop entiende como “a post-factual description of what laughter was supposed to be in communist Romania” (2014: 161).

Con esta película, se vuelve a dirigir una mirada crítica a los últimos años de la dictadura, aunque el tono irónico que domina en todos los episodios, y que en algunos casos adquiere la forma de comedia disparatada (como ocurre en *La leyenda de la visita oficial*, en *La leyenda del policía ansioso* y en *La leyenda del activista acuciador*, la que más se acerca a la poética de Kusturica), dista mucho del clima asfixiante, casi de terror, que se respira en *4 meses, 3 semanas y 2 días* (véase al respecto al apartado 5.3.3.6). En razón de este planteamiento, resulta fácil identificar *Historias de la edad de oro*⁴³ como una visión

43. No podemos pasar por alto los detalles referentes a la producción de esta película, ya que el guión de la misma fue seleccionado dentro del programa de subvenciones del Centro Nacional de Cinematografía por su “gran potencial” de cara a los festivales de cine. Además, en el proyecto participan programas públicos de ayuda europeos como See Cinema Network y Why Not Productions. Esta voluntad de armonizar con el “common market of ideas”, que Mungiu siempre ha admitido, “shows a reaction to the needs of this pan-European framework, which is surpassing the national interest” (Pop, 2014: 15).

cercana a *California Dreamin'*; sin embargo, si prestamos atención al capítulo dirigido por el propio Mungiu, advertimos una propuesta discursiva similar a la de *4 meses*, así como la presencia de formas ya recurrentes en nuestro estudio. Veámoslo con más detalle.

La leyenda de los vendedores de aire cuenta la historia de una pareja que decide desafiar al sistema, “using the propaganda techniques (in this case the recycling of empty bottles) as an instrument of social rebellion and resistance” (*ib.*: 96). El episodio se abre con un plano de situación que ya reconocemos, y que hemos explicitado en el apartado 5.2, dedicado al filme *Occidente*. Se trata del típico bloque de viviendas soviético, que se alza como un microcosmos hecho de pequeñas celdas. La composición del encuadre, partido en dos mitades horizontales, ocupando la parte inferior una desvencijada y vacía cancha de deporte, acentúa la impresión de cerrazón, angustia y desolación (fotograma 90).



FOTOGRAMA 90

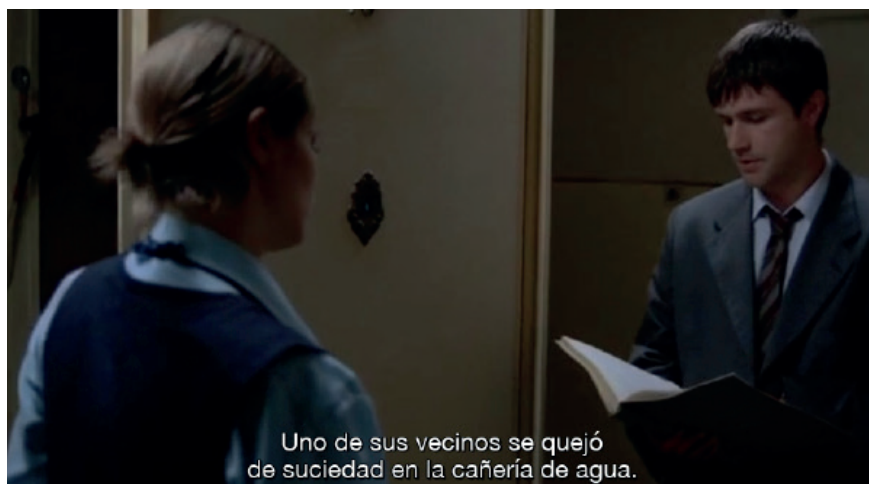
El siguiente plano va a ahondar en esta misma sensación, situándonos en el interior de uno de estos apartamentos y dando forma a una composición en abismo para presentarnos a la protagonista, quien queda, de esta manera, atrapada en una estructura que coarta sus movimientos y que reproduce simbólicamente las condiciones de existencia del contexto



FOTOGRAMA 91

histórico en el que se enmarca (fotograma 91). Además, como ya hemos señalado, esta composición propicia una reflexión acerca del dispositivo de vigilancia puesto en marcha en la era de Ceausescu y que alcanzaba incluso el espacio de lo íntimo, al tiempo que propicia una reflexión acerca del propio dispositivo de representación que sostiene la película, reactivando y estimulando la implicación del sujeto espectral (véase apartados 4.1 y 4.4.2). Estas composiciones espaciales que resaltan los marcos, que cercan a los personajes, que los abisman, se van a mantener constantes a lo largo del episodio.

Crina conoce a Bughi cuando este acude a su casa haciéndose pasar por un inspector del Concejo de las Personas y pidiéndole una muestra de agua del grifo (fotograma 92). La petición es parte de una estafa que consiste en lograr que los propietarios de la vivienda le den la muestra en un envase de vidrio para poder venderlo después. Esa misma noche, se vuelven a encontrar en la fiesta que organiza una amiga de Crina en su casa. Mientras en el salón hay organizado un baile, en una de las habitaciones están viendo una película de video⁴⁴. En el momento en que Crina entra a la proyección, podemos comprobar, por las imágenes del televisor, que se trata del cortometraje *Zapping* (Cristian Mungiu, 2000), justo en el momento en que dos policías se presentan en el domicilio del protagonista para asegurarse de que se mantenga pegado al televisor (fotograma 93). En cambio, cuando Crina pregunta de qué película se trata, le responden que están viendo *Bonnie y Clyde* (Arthur Penn, 1967). Por medio de esta pirueta metacinematográfica, la aventura clandestina que los dos protagonistas están a punto de compartir se reviste de una dimensión referencial en la que el cine se sitúa como elemento catalizador de los actos de resistencia política.



FOTOGRAMA 92

44. En los años ochenta las sesiones de video clandestinas se habían convertido en una práctica subterránea de contrapropaganda cultural, tal como se cuenta en el documental de la realizadora Ilinca Calugareanu *Chuck Norris contra el comunismo* (*Chuck Norris vs Communism*, 2014). La protagonista de esta apasionante historia es Irina Nistor, empleada del Ministerio de Propaganda rumano, quien dobló al rumano todas las voces de películas como *Doctor Zhivago*, *Desaparecido en combate*, *Rocky*, *Conan*, *Érase una vez en América* o *Dirty Dancing*. De tal manera que su voz llegó a ser la más reconocida en Rumanía después de la de Ceausescu. Las copias ilegales, que distribuía un misterioso hombre en un Peugeot 205, eran proyectadas en la casa del único vecino del barrio que poseía un videocasete, a cinco lei la silla o un sitio en el sofá. De esta forma, todas estas películas lograron alimentar un imaginario alternativo al canal único institucional, así como las ansias de cambio social.



 FOTOGRAMA 93

Es así como, en línea con el argumento de películas como *Bonnie y Clyde* o *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973), Bughi convence a Crina de que se una a él en una carrera delictiva que, tampoco en esta ocasión, tendrá un final feliz. Crina necesita conseguir 300 lei para irse de excursión con sus compañeros de clase y sus padres no pueden costearlo, por lo que decide conseguirlo con la venta de envases de vidrio. Con el fin de reunir el máximo número de envases posibles, Crina mejora el método recogiendo muestras de aire de las diferentes estancias de las casas de los infortunados vecinos. Las sucesivas visitas, que son filmadas en planos de larga duración o en planos secuencia, se convierten en una oportunidad para representar las pésimas condiciones de vida, así como la desconfianza y la sensación constante de amenaza que se había instalado en los ciudadanos; y que son sugeridas, como ya avanzábamos, por encuadres en los que dominan las estructuras que cercan y las composiciones en abismo (fotogramas 94 a 97).

Finalmente, tras involucrar al administrador de dos bloques para coordinar la recogida de botellas de todos los vecinos, son descubiertos y denunciados a la policía; lo que propicia una persecución por las escaleras hacia la azotea que se convierte en la única escena cómica del episodio, motivada por la torpeza de los agentes, que son incapaces de seguir a los dos protagonistas sin dar un traspies, en otra muestra de caricaturización de la autoridad que Pop identifica como uno de los rasgos del cine que analizamos, en películas como *Aurora* o *12:08 al este de Bucarest*, donde se percibe “a symbolic void of authority” (2014:26). En la terraza del edificio se dan cuenta de que no tienen escapatoria posible, por lo que Crina propone saltar al edificio contiguo, pero Bughi piensa que ya no hay nada que hacer. Además, para sorpresa de ella, resulta que su tío es secretario del Partido y con una llamada él estará fuera de la cárcel. Al sentirse traicionada, Crina salta dejando a su compañero en la azotea.

El desconcierto que experimenta la muchacha, tras ver que lo que parecía una salida desemboca en otro callejón sin salida, un bucle generado por un sistema corrupto que lo inunda todo, es expresado mediante un plano general en el que vemos a los agentes portando al detenido a comisaría (fotograma 98), un plano con el que se cierra el episodio. Cuando el coche de policía se aleja por el fondo de la imagen, Crina entra en primer plano por la derecha, expresando de esta forma su condición de excluida, de alguien que entra a un espacio que no le pertenece, regido por unas normas que le son ajenas (fotograma

98'). Un lugar, en suma, que se ha ido conformando a través de los encuadres (al igual que ocurría en *4 meses*) como un laberinto carcelario en el que las vías de salida han sido obstruidas. Al seguir sus pasos, la vemos pasar junto al coche cargado de botellas, triste símbolo de un país estancado en la miseria, y perderse por el fondo del encuadre, abandonada de nuevo a su suerte (fotograma 98'). Así como la sangrienta secuencia final de *Bonnie y Clyde* era sintomática de la violencia extrema con que EEUU responde a cualquier vulneración de sus intereses económicos, en el rígido sistema comunista rumano ni tan siquiera había espacio para que los intentos de disidencia llegaran a materializarse.

El análisis textual de este episodio nos permite afirmar, por tanto, que, a diferencia del carácter cómico que se atribuye a este proyecto colectivo (Pop, 2014: 161), en el episodio dirigido por Mungiu destaca la presencia de formas compositivas que cercan y abisman a los personajes como vehículo discursivo para representar las estructuras represivas que condicionaban la vida durante la etapa comunista (como también hemos podido comprobar en el caso de *4 meses, 3 semanas y 2 días*). Una problemática estructural que llegó a penetrar en todos los ámbitos de la sociedad y cuya pervivencia se vuelve notable en las primeras décadas de la etapa democrática de Rumanía, tal como se presenta en películas como *Cigarettes and Coffee*, *La muerte del Sr. Lazarescu* o *Aurora*, todas ellas dirigidas por Cristi Puiu. Estas formas que señalamos van a suponer uno de los rasgos más identificativos de la producción de Corneliu Porumboiu, tal como comprobaremos en el siguiente capítulo.





FOTOGRAMAS 98, 98' Y 98''

**6. CORNELIU
PORUMBOIU**

**DISPOSITIVO, ACONTECIMIENTO
Y LOS LÍMITES DEL LENGUAJE**

Corneliu Porumboiu (Vaslui, 1975) estudió administración en la Academia de Estudios Económicos de Bucarest, aunque reconoce que no le interesaban demasiado estos temas, por lo que pasaba mucho más tiempo en la Filmoteca de la ciudad, donde descubrió el neorrealismo italiano, la nueva ola checa, el cine de Andrzej Wajda, etc.; puesto que venía de ver películas del tipo *American Ninja Turtle* en su ciudad natal (Robinson, 2014). En 1999 emprende sus estudios de realización cinematográfica en la Universidad Nacional de Teatro y Cine Ion Luca Caragiale de la capital, donde realiza cuatro cortometrajes como parte de su formación, siendo los dos últimos los más conocidos: *Gone with the Wine* (*Pe aripile vinului*, 2002) y *Viaje a la ciudad* (*Calatorie la oras*, 2003), este último supuso su trabajo de fin de grado, que fue galardonado con el segundo premio en la sección Cinéfondation del Festival de Cannes en 2004.

Gone with the Wine se sitúa en un ambiente rural, donde el joven protagonista, Costelus, se distingue del resto de su familia por ser el único que no bebe alcohol. Costelus es un buen estudiante y aspira a emigrar a Inglaterra para trabajar en una plataforma petrolífera. Uno de los requisitos necesarios para obtener el permiso de trabajo es un certificado médico que acredite sus aptitudes físicas, para lo cual debe trasladarse a la ciudad. En la consulta del médico, coincide con un proxeneta que acompaña a un grupo de mujeres en situación de prostitución, quienes no tienen ningún problema en conseguir el certificado. Sin embargo, cuando llega el turno de Costelus, el resultado difiere mucho del esperado: el análisis de sangre revela un contenido de alcohol en sangre que dobla el máximo permitido por las normas europeas. Tras esta frustrante ironía, el protagonista coge la primera borrachera de su vida.

En un tono general de comedia, que en la escena final, de la borrachera, roza el *slapstick*, con una gallina y un adolescente que persigue a otro con un palo de por medio, este cortometraje primerizo de 9 minutos contiene algunos rasgos que vale la pena remarcar: la preocupación por los problemas que aquejan a las personas que se sitúan en los márgenes de la sociedad, el humor absurdo, la disparidad generacional, la corrupción sistémica, la falta de oportunidades, el desplazamiento del campo a la ciudad, la salida del país como

única vía de escape a las penurias, el desencanto resultante de no lograr aquello que se buscaba y la puesta en escena de un presente que se confunde con el escenario de tiempos pasados. Además, como ocurría en *La reconstrucción*, las actitudes honestas que se dan en el interior de un sistema injusto resaltan, por contraste, los aspectos más humanos de los personajes que las poseen, quienes, al final, acaban pagando por ello.

Porumboiu reconoce que el humor y el carácter absurdo forman parte de su manera de ver el mundo, que ve, a su vez, como algo propio del carácter rumano, heredado de nombres como Caragiale, Ionesco o Pintilie (Martinez, 2007a: 9-10). Otra particularidad a destacar es que la mayoría de sus películas están rodadas en Vaslui, su ciudad natal, situada cerca de la frontera con Moldavia. Porumboiu ha hecho de este pequeño enclave periférico, donde vivió hasta los dieciocho años y donde todavía vive su familia, un protagonista más de sus películas. Su madre es profesora y su padre fue un conocido árbitro de fútbol profesional, antes de fundar una próspera industria agrícola. La filiación familiar también se ha visto reflejada en su trabajo. La película *The Second Game (Al doilea joc, 2014)* reproduce un partido de fútbol que su padre arbitró en 1988, un año antes de la revolución, y que enfrentaba a un equipo formado por militares con otro formado por miembros de la Securitate. En la película, las imágenes del partido se suceden mientras de fondo se escuchan los comentarios de Porumboiu y su padre. Además, este deporte es el tema central de otro filme documental, *Infinite Football (Fotbal infinit, 2018)*, donde Laurentiu Ginghina, un secretario municipal de Vaslui y amigo de la familia, propone una reinención de las reglas del juego que se reviste de pretensiones filosóficas. Por otra parte, el apoyo familiar le permitió formar su propia compañía en 2004, junto a la productora Marcela Ursu, y asegurarse así su autonomía creativa.

En cuanto a sus referentes cinematográficos, señala el cine ruso, Nikita Mikhalkov, Andrei Konchalovsky o Alexei Guerman; la *Nová Vlna*: Jiri Menzel y Milor Forman; el nuevo cine polaco: Andrzej Wajda, Krzysztof Kieslowski; a los que añade a Federico Fellini y Vittorio De Sica. Reconoce en la figura de Pintilie una fuente de inspiración tanto para él como para el resto de compañeros de generación, y *La reconstrucción* como la mejor película rumana de todos los tiempos (*ib.*: 10). A diferencia de Puiu, quien siempre ha rechazado la existencia de una “nueva ola”, y solamente admite “a certain ‘style’” que sus colegas habrían tomado de su cine, Porumboiu advierte la existencia de una “aesthetic of the long takes” y una unicidad compartida de tiempo y espacio, apreciable en el hecho de que muchas de las películas de esta generación de realizadores se desarrollen en un mismo día (Pop, 2010: 25). Porumboiu ocupa el segundo lugar en la conocida sentencia acuñada por el crítico rumano Alex Leo Serban: “Puiu planted the seed, Porumboiu watered the plant and Mungiu got to pick up the fruits” (Pop, 2014: 12).

6.1 LO QUE EL PASADO NO SE LLEVÓ. ARCHIVO, MEMORIA Y DISPOSITIVO

El éxodo del campo a la ciudad se presenta de nuevo en su siguiente cortometraje, *Viaje a la ciudad* (2003), como un trazado en el que una serie de peripecias, a cada cual más absurda, van a poner de manifiesto las debilidades de un país en permanente estado de transición y marcado por las huellas del pasado (fotograma 1); un estado de las cosas en el que las ansias de progreso se tornan fracaso. Este trayecto es compartido por un profesor que quiere comprar un ordenador para llevar internet a la escuela y por el alcalde del pueblo, a quien su mujer le ha pedido un inodoro con un llamativo diseño. Una conversación entre los dos va a terminar de esbozar el planteamiento de esta película. El alcalde, mucho más preocupado por las satisfacciones inmediatas ligadas a las pulsiones, se pregunta por el interés que puede suscitar un ordenador. “Podemos crear mundos virtuales”, explica el profesor. “¿Para qué?”, insiste el hombre. “Por ejemplo, podemos construir nuestro pueblo en el ordenador”, concluye el joven. De sus palabras se deduce que el profesor representa a esa juventud que trata de abrirse camino, como el protagonista de *Gone with the Wine* (C. Porumboiu, 2002), que persigue una idea de *Occidente* (2002), como en la película de Mungiu que lleva ese título, y que se enfrenta, no sin cierta ironía, a los reveses de un sistema que les cierra el paso, como también le ocurría al protagonista de *Bienes y dinero* (C. Puiu, 2001). Ante la dificultad de traducir la idea de construcción de una sociedad nueva en hechos concretos, y no solo en una imagen virtual, muchos de estos jóvenes aceptarán la salida del país como única solución.

De camino a la ciudad, los protagonistas son asaltados por una banda de mafiosos que le roban al profesor el dinero para el ordenador. Cuando por fin llegan a la ciudad, se encuentran con la celebración del 854 aniversario de un pasado glorioso y con carteles gigantes que honran a los fundadores de la civilización rumana, Trajano y Decéballo. Este escenario festivo, dedicado a la idealización del pasado, contrasta con la decepción que marca el presente del desdichado profesor, quien, al final, expresa la esperanza de que algún día su hijo pueda construir ciudades virtuales en un ordenador. Los créditos finales van a colorear con un inconfundible tono irónico este rayo de esperanza: de fondo suena una canción de la banda de origen moldavo Zdob si Zdub, en la que se hace

referencia a Hollywood, a Johnny Depp y a otras fantasías que sirven de vía de escape (Nasta, 2013: 145).



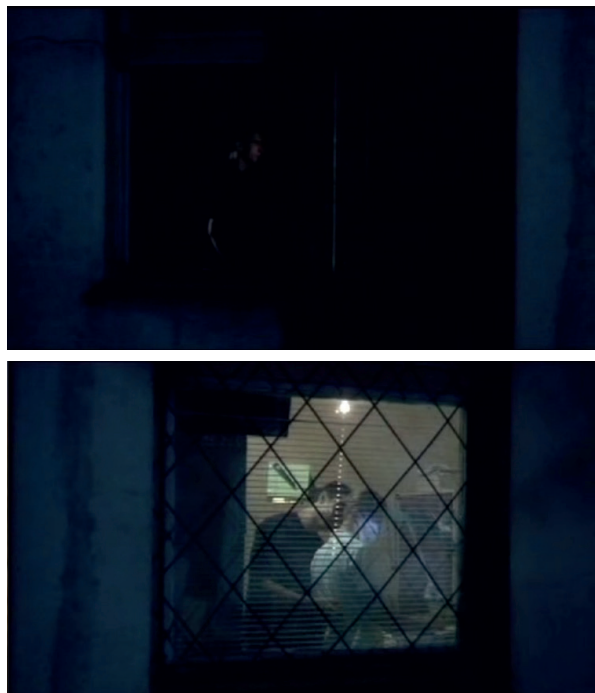
FOTOGRAMA 1

Estas mismas preocupaciones son planteadas, desde un esquema narrativo diferente, en *El sueño de Liviu* (*Visul lui Liviu*, 2004); una producción que fue financiada con fondos propios, con aportaciones privadas de comerciantes de la ciudad de Vaslui y con el apoyo del Centro Nacional de Cinematografía. Este mediometraje cuenta la historia de Liviu, un joven de veinticuatro años que asiste a todo cuanto le rodea con indiferencia. Vive con sus padres y un hermano en un pequeño pueblo, donde trapichea con mercancía robada con la connivencia de un policía corrupto. Se reúne con sus amigos en la terraza del edificio y mantiene una relación sentimental con Mariana, la novia de su mejor amigo, que se ha marchado a trabajar a Italia. Como forma de purgar sus frustraciones, reprocha a sus padres las decisiones que tomaron en el pasado, pero no puede evitar repetirlos. Además, su mayor sueño es ganar dinero para poder viajar al Mar Negro. Desde hace unas semanas se despierta exaltado todas las mañanas, pero es incapaz de recordar el sueño que le atormenta.

Al comienzo de la película, sobre un fondo negro, y antes de que se vea en pantalla el nombre de la productora, suena durante unos segundos la canción de Zdob si Zdob que cerraba *Viaje a la ciudad* con una referencia a los sueños escapistas, estableciendo, de esta forma, un vínculo entre las dos obras. Encadenando con este prelude, el *Concierto para piano n° 1* de Tchaikovsky da paso al prólogo, que se abre con las imágenes de un noticiario que resume el noveno congreso del Partido Comunista Rumano, en el que Ceausescu promulgó la aprobación del decreto 770 en 1967, por el que se restringía el derecho al aborto y se penalizaba su práctica con la cárcel (véase apartado 3.1). Tras lo cual,

la voz en *off* del protagonista nos introduce a sus padres y se presenta a sí mismo. Unos años después de dicho decreto, su madre entró a trabajar en una fábrica de confección, donde veía en los hilos la lana a las ovejas que los comunistas robaron a su padre. Como venganza, provocaba una avería en la tejedora cada cierto tiempo. Por su parte, el padre de Liviu quería ser conductor de locomotora, pero, dado que había muy pocas plazas y muchos aspirantes, terminó trabajando de transportista de cemento, y aprovechaba cada ocasión para robar todo lo que podía. Sus padres se conocieron en una fiesta organizada por la fábrica de textiles y Liviu pasó a ser uno de los “hijos del decreto”. Pero, cuando su madre se quedó embarazada de su tercer hijo, el padre la obligó a abortar.

Liviu reconoce que a menudo piensa en el hermano que no llegó a tener, considera que él tampoco debería de haber nacido y se sincera respecto de su situación: “I feel that gradually I start loosing interest in everything”. Estas palabras resuenan sobre un plano de Liviu frente al consultorio del dentista donde trabaja Mariana, esperando a que se quede sola para entrar. En este momento dan comienzo los créditos iniciales, que se alternan con las imágenes que muestran el encuentro de la pareja, el cual es mostrado desde el exterior por medio de una panorámica que sigue al personaje a través de dos ventanas (fotogramas 2 y 2’), hasta que cierran las cortinas para guardar su intimidad. Este plano, que cierra el prólogo, cobra una especial relevancia al cargarse de una doble significación. De una parte, los marcos de la ventana destacan en el encuadre como marca enunciativa que da cuenta de la idea de puesta en escena, del dispositivo de representación; por lo tanto, la panorámica de una a otra, siguiendo el movimiento del personaje, reproduce el mecanismo de puesta en serie que articula la propia película. Por otro, esos mismos marcos transmiten la idea de encierro, de una situación en la que el protagonista se siente atrapado, por las decisiones de los demás y por las suyas propias, como esta relación que debe mantener en secreto y que experimenta como una traición a su amigo.



FOTOGRAMAS 2 Y 2'

A diferencia de lo que ocurría en los dos cortos anteriores -así como en otras películas que hemos analizado, como *Bienes y dinero*, *Cigarettes and Coffee* o *La muerte del Sr. Lazarescu* (véase apartados 4.2, 4.1 y 4.3, respectivamente)-, el pasado socialista no se deriva únicamente de la puesta en escena (de los encuadres que reproducen las condiciones sociales o los escenarios que evidencian la permanente huella del mismo, como los bloques de edificios característicos de la época, ver fotograma 1), sino que es expuesto de manera explícita con la inclusión de unas imágenes de archivo en la apertura del filme. De esta forma, el hecho real se inscribe como desencadenante de la ficción a partir de unos hechos históricos cuya repercusión se pretende destacar.

En este sentido, el archivo se ofrece como legitimación histórica del relato a que da pie, funciona, como “una puesta en abismo de re-mediaciones” (Carrera y Talens, 2018: 144). Un relato que es recogido por la voz en *off* del protagonista para atestiguar la presencia de una ausencia, la de todas aquellas personas cuyas vidas no estaban contenidas en la narración hegemónica, y que retornan por mediación de las imágenes cinematográficas como si de un fantasma se tratara: “Eterno retorno de lo que no ha sido inscrito, de lo desaparecido, de lo *sumergido*. Un espíritu; es decir, un espectro. Lo que habría que llamar el *espíritu*, lo inmemorial, de una nación: los crímenes cometidos para edificar esta nación, en tanto no han sido inscritos” (Déotte, 1998: 30, cursiva en el original). Desde esta perspectiva, el cine se ofrece como una reestructuración del espacio simbólico desde la que replantear la memoria nacional; no desde una concepción teleológica de la historia que fomente la celebración nostálgica de un pasado épico, como aquella a la que asistían los personajes de *Viaje a la ciudad*, lo que llevaría a la simplificación del presente y a la repetición de los hechos pretéritos; sino a su reformulación crítica.

En este orden de cosas, el recurso a las imágenes de archivo se conecta con la necesidad de “autenticar lo real” que Barthes (1994) apreciaba en el auge de fenómenos como la fotografía, el reportaje o el turismo museístico. Esta forma de referir la “realidad concreta” acaba exhibiendo su condición de discurso que significa la realidad a la que alude. Tanto el cine como el relato histórico o el propio reportaje suponen “constructos retóricos [cuya] lógica no depende del valor referencial, sino de su coherencia compositiva a la hora de producir un *efecto de sentido*” (Carrera y Talens, 2018: 9, cursiva en el original). También los informativos de televisión constituyen mecanismos de articulación retórica de imágenes y sonidos similares al cine a partir de los cuales interpretar el mundo que nos rodea. Esto mismo es planteado en la primera escena tras el prólogo.

Estamos en casa de los padres del protagonista, cuando Liviu se despierta sobresaltado, aunque es incapaz de recordar lo que estaba soñando. Cuando se dirige al baño a lavarse la cara se cruza con su padre, que está viendo las noticias, donde se informa de un ataque con el resultado de seis personas muertas y quince heridas. El padre le traslada la información a Liviu (los diálogos corresponden a la versión con subtítulos en inglés de la película): “These Arabs have gone crazy. Carnage in Israel: nine dead people and fifteen wounded”, interpretando a su manera el mensaje. Cuando Liviu le corrige, el padre asegura que lo acaba de escuchar en las noticias. Esta anécdota cómica, a cuenta del efecto indirecto entre el mensaje y el efecto de sentido que produce en el receptor, pone el acento en los “modos de recepción”, en el efecto de “verdad” que provocan medios como la televisión cuando “la ausencia de una mirada crítica sobre el dispositivo retórico mediático impide un modo de recepción que permita trascender el contenido manifiesto de los mensajes” (*ib.*: 26). El padre de Liviu, según nos informa

la voz en *off* del protagonista, pasa todo el día viendo la televisión y está tan influido por lo que ve que pretende ir a trabajar a Israel y experimenta cada ataque a su territorio como si fuera judío. Su actitud se corresponde con el efecto de alienación y confianza ciega en las ideas que lo sustanciaban que perseguía la política propagandística emprendida por el régimen anterior. No obstante, como se ha encargado de ejemplificar el prólogo, estas políticas de corte totalitario encontraron respuesta en la corrupción cotidiana, en la desconfianza en el bien común y en las prácticas de supervivencia. Unas actitudes que perduran en el presente, tal como se expone en la película.

De las películas que hemos analizado, esta es la primera que recurre a la voz en *off* (después se utilizará este recurso en *Love Sick*), un mecanismo que sí era frecuente en el nuevo cine rumano de los años sesenta, y en corrientes paralelas como la *Nouvelle Vague*, como ya hemos visto en el apartado 3.2. La aplicación de dicho recurso supone que, a la figura del ente enunciador, que ordena y estructura el enunciado, hay que sumar la del propio protagonista, quien, mediante la voz en *off*, va proyectando su propio monólogo interior. Sege Daney recalca que “cuando la comprensión de una película parece depender de una voz en *off*, le otorgamos nuestra completa y estúpida confianza”, de ahí que la considerara “el canto de sirena del cine”; si bien, y a pesar de su poder de “seducción”, puntualiza que “no está ahí para decir la verdad, sino para *representar*” (Heinemann, 2013: 70, cursiva en el original). Como instrumento de representación funciona, como en este caso, como nexo de unión entre escenas, entre momentos diferentes o como aporte adicional de información, en sintonía con el mundo interior del personaje. Veamos ahora si, como apunta Daney, el relato interior del protagonista conduce al espectador en la dirección que señala una determinada comprensión de la película o si, en cambio, posibilita un modo de recepción tal que suscite una mirada crítica sobre el contenido.

Esta primera secuencia está rodada en un único plano que sigue a los dos personajes por la casa mientras se enzarzan en una discusión. El padre le pide que vaya al supermercado a comprar pan y tabaco, pero Liviu se niega aduciendo que tiene una cita a las diez. Se achacan mutuamente el hecho de pasar todo el día sin hacer nada productivo. Cuando entran en la cocina, Liviu cierra la puerta, impidiendo que entre la cámara, lo que provoca un corte y un cambio de plano. Es cuando sale que volvemos a escuchar su relato interior, desde el que lanza una crítica al modo de vida de su progenitor: “He had retired with 12 salaries, three of which he wasted on fiddlers and booze”. Su imagen es mostrada en un ligero picado, acompañado de un *travelling* de acercamiento (fotograma 3). Desde esta posición superior, el personaje es sometido al escrutinio del espectador, es decir, desde la enunciación se ofrece una distancia desde la que valorar la actitud de Liviu, diferente a la asimilación empática que podría ser sugerida con un plano a la altura del rostro. No en vano, las críticas que lanza al padre, representante de la generación anterior, son fácilmente aplicables a este personaje que, visto desde un plano superior y con un punto de ironía, representa el arquetipo de una juventud ociosa, que busca el dinero fácil, la satisfacción inmediata, ausente de responsabilidades y que encuentra en la generación anterior y todo lo que representa la excusa que justifique sus propios actos.

De hecho, cuando sale de casa para acudir a su cita, ni siquiera sale a la calle; sube a la terraza del edificio donde se reúne un grupo de jóvenes que organizan barbacoas, beben alcohol, toman el sol con sus parejas y comercian con productos robados. Esta azotea supone una especie de isla que los separa del resto del mundo, y desde la que observan a distancia y con indiferencia las transformaciones sociales que se producen a su alrededor (fotograma 4).



FOTOGRAMAS 3 Y 4

Cuando llega el proveedor habitual de Liviu, en lugar de ordenadores portátiles, zapatillas deportivas o móviles, como le había prometido, solamente ha podido robar trajes de novia. Así que, hasta que pueda venderlos, le pide a su colega Niebla que se los guarde; y este lo hace en la nevera que tiene en el trastero. Liviu aprovecha para preguntarle entonces si ha tenido algún sueño últimamente. Niebla cuenta un sueño en el que aparecen sus abuelos y una vaca a la que trata de encontrar infructuosamente. Rimando con este sueño, el protagonista realiza una visita a un conocido para tratar de colocarle uno de

los vestidos en el matadero en el que trabaja, rodeado de piezas de ternera recién sacrificadas; estableciéndose, así, una conexión entre los dos planos que tiene al humor negro como nexo de unión. Esta dialéctica entre sueño y realidad no resulta circunstancial si atendemos a la estructura de la película y a diversas opciones de puesta en escena; como son el rodaje en interiores (a excepción de la azotea, que, en cualquier caso, constituye un espacio aislado del contexto que la rodea), la indeterminación temporal⁴⁵, o la repetición sistemática de encuadres y de situaciones idénticas, que implican un mecanismo de abstracción y desreferenciación (Zunzunegui, 1994: 49) y que otorgan al conjunto una atmósfera de pesadilla, la de unos acontecimientos suspendidos en un tiempo y un espacio indeterminados en los que se ven impelidos a repetirse sin remedio.

En sintonía con lo que decimos, el plano siguiente se corresponde con los fotogramas 2 y 2', cuando Liviu vuelve a visitar a Mariana en su trabajo. Esta vez sí asistimos a su conversación en el interior del consultorio. Belly, el novio de ella, le ha encontrado trabajo en Italia, pero Mariana prefiere quedarse con Liviu, mientras que este se queda pensativo. La repetición de encuadres y situaciones continúa con el comienzo de un nuevo día: el protagonista se despierta sobresaltado, va al baño, hunde la cabeza en la bañera llena de agua y sube a la azotea. De nuevo, tras un *travelling* de acercamiento, y desde una posición en picado, se vuelve a escuchar la voz del joven censurando la actitud de sus progenitores (fotograma 5): "If you ask them what they've done with their lives, they'll start stammering. They'll say they built apartments and factories. When they realize they haven't really done anything, they'll put the blame on Ceausescu. If they would be honest they would at least look you in the face". Tras decir esto, y dando la espalda a la cámara, escupe hacia la calle, como si escupiera estas palabras a la sociedad rumana entera, a la que responsabiliza de la actual situación, cerrando un bucle: culpa a sus padres igual que ellos culpaban al "padre socialista". Al respecto, una anécdota en la terraza va a dar la medida del compromiso político y la memoria histórica de estos jóvenes. Mientras juegan al parchís Sombra, el marchante de mercancía robada, y Niebla (la relación de estos nombres con la idea de ceguera no puede pasar inadvertida), un niño le pregunta a Sombra quién es el personaje que adorna su camiseta, en la que está impresa la imagen característica del Che Guevara. Niebla piensa que es un "jodido cantante", pero Sombra le corrige, se trata de un futbolista. Esta anécdota incide en la desconexión que mantienen estos jóvenes respecto de los procesos históricos, en concreto, aquellos que implican una revuelta popular, como pudiera ser el caso de lo sucedido en Rumanía. Mientras tanto, en la radio se escucha que el gobierno ha puesto en marcha el programa "Holiday for the young people", que permitirá a los jóvenes sin recursos viajar al mar en septiembre por muy poco dinero.

De forma similar a como hemos visto en otras películas analizadas, (como es el caso de *4 meses, 3 semanas y 2 días*, *Occidente* o el episodio dirigido por Mungiu en *Historias de la edad de oro*), la autoridad es retratada siguiendo el arquetipo paródico que hemos ido analizando, y que hemos comparado con la representación que de la misma se hacía en algunas películas de la nueva ola checa (véase apartado 2.1.9). Aquí, el sargento de policía, quien se lleva una parte de los negocios de Liviu, se hace acompañar de dos policías que le llevan la compra y obedecen sus órdenes con docilidad y torpeza.

45. Si partimos de los datos aportados por la diégesis, podemos deducir que el relato transcurre a finales de los años 90, aunque no hay ninguna indicación que ancle las acciones en un periodo temporal determinado, más allá de advertir que los hechos ocurren de día o de noche. Esta indeterminación del tiempo narrativo, de la que se desprende que la historia se desarrolla a lo largo de varias semanas, supone la ausencia de uno de los rasgos comunes del cine que analizamos, como el propio Porumboiu reconoce: la unicidad de tiempo y espacio en un mismo día o unas pocas horas.

En la siguiente secuencia, Liviu se dirige de nuevo a la consulta del dentista, donde Mariana tiene algo que confesar: está embarazada y ha decidido que no irá a Italia. Piensa que tal vez el padre de Liviu decida marcharse por fin a Israel o los suyos volverán al campo, y así dispondrán de una casa; de forma que él se pondrá a trabajar y en unos años podrán ahorrar. Tampoco les faltará un perro. Esta idealización de una vida “normal” no parece ilusionar a Liviu, que, fiel a su pasividad, no dice nada. Encadenando con la última parte del relato de Mariana, se da paso al único plano de exterior, en el que la pareja camina junto a un edificio, el típico bloque comunista y mal iluminado que tanto hemos visto en las películas que analizamos, y que poco o nada tiene que ver con el luminoso futuro que la joven trataba de proyectar (fotograma 6). Para colmo, esta vía abierta por la joven termina de alejarse de manera simbólica en el siguiente plano: mientras Liviu toma una copa en un bar, se escucha el traqueteo de un tren que se aleja. Esta figura del tren pasando de largo frente al lugar donde transcurre la vida de los personajes va a puntualizar de manera significativa los pasajes vinculados a la relación sentimental del personaje, como comprobaremos más adelante.



El humor y las situaciones absurdas tienen en esta película un peso mucho menor que en los dos cortos anteriores, algo que se vuelve evidente en la última parte, en la que el clima opresivo y desencantado que se ha ido conformando se tiñe de gravedad. La habitual discusión con sus padres, esta vez a costa de un dinero que el hermano de Liviu le ha cogido sin permiso, termina con un duro enfrentamiento con el padre, a quien dirige las siguientes palabras: “You’re 50 years old and you can’t give your son 200 bucks to do something with his shitty life. If you’re an idiot why did you bring him to this world?”. En el siguiente plano, que coincide con el fotograma 2’, Liviu está en la misma posición que la escena que destacábamos en el prólogo, mirando por la ventana del consultorio a Mariana, mientras en *off* se pregunta qué enseñanza le podría dar a su hijo, ¿a robar? ¿A besar la mano del policía para salvar su vida? ¿A no confiar en nadie?

A su vez, su amigo Niebla también trae malas noticias: su abuelo se ha muerto. Niebla le pide a Liviu que atienda su bar, y este ve en esta circunstancia una oportunidad para provocar que Mariana se aleje definitivamente de su vida: traza un plan en el que la cita por la noche a una hora para que le vea practicando el sexo con otra mujer. Cuando se sucede el encuentro sexual, la posición de Mariana mirando por la ventana es simétrica a la descrita en el caso de Liviu, con una diferencia: la escena coincide con el paso de un tren cuyas luces alumbran lo que sucede en el interior (fotograma 7), dejando entrever, de manera simbólica, otra oportunidad perdida.



FOTOGRAMA 7

Pasado un tiempo, el protagonista decide visitar a la madre de Belly para hablar con su amigo por teléfono, quien le informa que Mariana ya está trabajando como enfermera en Italia y que esperan que les visite para la boda. Cuando le transmite con alegría que

están esperando un hijo, Liviu finge un problema en la línea y corta la comunicación, dado lo incómodo del asunto. Esa misma noche, el sueño se le aparece de forma clara. Una encarnación fantasmática del hermano que no llegó a nacer se le aparece en medio de la oscuridad para mostrarle el camino con la llama de un mechero: “Are you afraid to live? Trust me, it’s harder to be dead. Do you wanna end up like father and the others? Don’t you know that fish can’t drown?”. A continuación, una puerta se abre al fondo, dejando pasar la luz, en lo que parece la ansiada salida al bucle en el que Liviu está atrapado. Ya afuera, se encuentra de frente con el mar, con lo que parece que su sueño se ha cumplido; cuando, en realidad, está en alta mar, en un edificio gris y ruinoso, similar a una prisión (fotograma 8). De resultas, la posible solución a sus problemas se ha materializado en una isla, como lo era la azotea en la que mataba el tiempo: un bloque arquitectónico hermético e inexpugnable que da forma simbólica al rastro de un pasado que bloquea la consecución de los sueños de los “hijos del decreto”, esas quimeras que alumbró la revolución de 1989.



FOTOGRAMA 8

La imagen de esta especie de fortaleza flotante con la que se cierra el film compone un final abierto que evita las respuestas resolutivas o el abrochamiento de sentido que otorgue una unidad de comprensión al conjunto. En resumen, este mediometraje vuelve a plantear los temas que apuntábamos en el corto primigenio *Gone with the Wine*: el registro de los pequeños hechos de la vida cotidiana, focalizado en las zonas periféricas; la confrontación generacional; el fenómeno de la migración; la frustración derivada de no alcanzar la vida que se había soñado; la persistencia del pasado o la corrupción estructural. En consonancia con los dos ejemplos anteriores, la relación causa-efecto entre el discurso político de Ceausescu que abre el prólogo y el presente de una Rumanía estancada en el barro de

corrientes pasadas o, en un sentido más amplio, entre las decisiones del pasado y las respuestas del presente, no desemboca en una conclusión tranquilizadora; por el contrario, se abre a la posibilidad de una idea, a un espectro de interpretación, a una reconstrucción simbólica del pasado que ilumine el presente. Esta búsqueda es planteada por medio de un dispositivo enunciativo y unos estilemas que dan como resultado un espacio simbólico abierto a nuevas expectativas, que “sirve para diferenciar lo que siempre se ve de lo que siempre se tiene que buscar” (Metz, 2002: 258).

No en vano, la película concluye suspendida en el nivel del sueño, ya que las últimas imágenes se corresponden con el sueño del protagonista, ese que tanto le atormentaba y en el que anhelaba poder encontrar una respuesta a sus problemas, la cual, en el caso de darse, resultará de un proceso de interpretación por parte del espectador. En la comparación que establece Metz entre el sueño y la experiencia cinematográfica, el espectador es consciente de asistir a una ficción, mientras que el soñador no percibe que está soñando; de ahí que, mientras en el segundo caso se habla de una “ilusión de realidad”, en el cine se circunscribe a una “cierta *impresión* de realidad” (Metz, 2001: 101). De acuerdo con Freud, el autor entiende el sueño como un caso privilegiado del proceso primario, característico del inconsciente; mientras que el proceso secundario comprende, tras el despertar, las gestiones psíquicas, pensamientos y actos. Desde esta perspectiva, la experiencia cinematográfica se conectaría con dicho estado de despertar, de tal forma que la similitud entre película y sueño se daría solo durante el proceso secundario, pues supondría el sueño de un sujeto despierto que sabe que está soñando. En este caso, la película parece apelar directamente al proceso primario, a la fase previa al despertar, quizás tratando de alcanzar ese “absurdo verdadero” planteado por Metz, similar al “recuerdo de nuestros propios sueños”, en el que

se incluyen a la vez la oscuridad interna de los elementos y la confusión de su trabazón, la enigmática vivacidad de las zonas deslumbradas por el deseo y el bullente y entenebrecido naufragio de playas casi olvidadas, el sentimiento de una tensión y el de una molicie, el presunto afloramiento de un orden sepultado y la evidencia de una incoherencia verdadera, de una incoherencia que, al revés de la de las películas que pretenden delirar, no ha de ser un laborioso sobreañadido, sino la misma intimidad de un texto (Metz, 2001: 119).

En el naufragio de esas *playas olvidadas*, en dicha *incoherencia verdadera* señalada por Metz, se encuentra la duda como base metodológica, como principio de pensamiento que cuestione la veracidad de los contenidos. Como mecanismo representacional, el cine establece un diálogo, con sus propios procedimientos discursivos, con las representaciones generadas desde otros campos, pudiendo originar construcciones que se ofrecen como alternativa a las narrativas hegemónicas. En el caso de *El sueño de Liviu*, son puestos en escena los dispositivos que participan en la construcción de los hechos históricos, también de la propia película, los cuales son sometidos a toda una serie de mediaciones y de interpretaciones. Ocurría durante el mandato de Ceausescu, cuando se promovía la asimilación de un relato único, y se da también en el discurso televisivo, desde el que se confirma la verdad de los hechos (“está pasando, lo estás viendo”) (González Requena, 1999: 83), y se categorizan y simplifican los hechos históricos. Asimismo, en la película de Porumboiu se pone también en cuestión, mediante el dispositivo de toma de vistas, el relato interior del personaje.

En conclusión, esta película despliega un mecanismo discursivo en el que la apelación a los diferentes dispositivos de comprensión de la realidad, la abstracción generada

por la repetición y los procesos de desreferenciación; así como la apelación constante al pasado y la asunción de la imagen cinematográfica como un lugar para la reflexión y la interpretación y no como un retrato completo de los acontecimientos, se inscribe en un cine que participa en la construcción de la memoria; la cual es siempre, parcial, selectiva, fragmentaria, y está atravesada por los sentimientos y las ideas, en una reinterpretación constante. Este papel del cine como mediador en la construcción de una memoria crítica desde la que pensar el desastre y romper con la legitimación del haber estado ahí se conecta con el concepto de posmemoria planteado por Marianne Hirsch:

Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right (...) At the same time, -so is assumed-, this received memory is distinct from the recall of contemporary witnesses and participants (Hirsch, 2008:103).

Esta película indaga en la historia del país interrogándose acerca de los modos de representación desde los cuales pensar sobre la misma, de su pertinencia y de sus límites, asumiendo el carácter irreductible de lo real y la tensión permanente que se inscribe entre los acontecimientos históricos y su representación. Si hay un acontecimiento histórico que articula estas películas, ese es la Revolución de 1989, una revolución televisada que centrará, cuestionando su naturaleza, así como los modos de recepción y los dispositivos de representación de la misma, el primer largometraje de Porumboiu, *12:08 al este de Bucarest (A fost sau n-a fost?, 2006)*.

6.2 VERDAD Y DISPOSITIVO. EL ACONTECIMIENTO REVOLUCIONARIO A DEBATE

Antes de pasar a analizar el primer largometraje dirigido por Porumboiu, consideramos conveniente detenernos en una película compuesta enteramente por las imágenes que registraron los acontecimientos que dieron lugar a la Revolución rumana de 1989, y cuyo planteamiento formal nos ayudará a reflexionar sobre de dicho suceso, así como acerca de la noción de acontecimiento y de los dispositivos que influyen en su comprensión. Cuestiones, todas estas, que constituyen los ejes nucleares de *12:08 al este de Bucarest*.

En 1992 Harun Farocki y Andrei Ujica articularon en *Videogramas de una revolución* (*Videogramme einer Revolution*) un relato de los acontecimientos ocurridos en Rumanía en diciembre de 1989, y que dieron como resultado el derrocamiento del régimen de Ceausescu, a partir de imágenes de fuentes diferentes: de la televisión estatal, de cámaras de aficionados, de operadores de la televisión nacional, de reporteros de cadenas internacionales, etc. Por medio de un montaje que ordena cronológicamente todo este material, proponen una reflexión acerca del papel desempeñado por los medios audiovisuales en el acontecimiento: realizan *zooms* sobre las imágenes, las detienen, añaden comentarios sonoros y visuales, y señalan las particularidades de los distintos dispositivos puestos en juego. El dispositivo hegemónico, el estatal, implica un relato único y dominante, unidireccional y predeterminado. De manera que, cuando los ciudadanos toman el control de la imagen, se produce un ruptura formal y política que hace temblar las estructuras mismas del sistema; tal como se aprecia en el momento en que la televisión nacional corta la imagen durante el discurso del dictador, debido a la presión de los manifestantes.

Tras esta ruptura, y liberado del sometimiento formal y enunciativo de un discurso féreo, el nuevo dispositivo se dispersa en una multitud de puntos de vista: las cámaras salen a la calle, dan voz a las personas que no la tenían, abren nuevos espacios de discusión. De la propuesta de estos realizadores se deriva que las imágenes son legibles en virtud de un relato programático previo, esto es, una lectura predeterminada culturalmente; de tal manera que cuando irrumpe lo inesperado, como una revolución, se produce un shock, un deslizamiento de sentido en el que las imágenes pierden valor informativo. Esta dislocación afectaría tanto a las imágenes del régimen como a las que captaban los acontecimientos desde el lado de los revolucionarios. Es entonces cuando, con la mediación de nuevas formas de ver, las personas pueden acceder a una nueva conciencia. Farocki resume este desplazamiento en las siguientes

palabras: “no puede pensarse ninguna imagen filmica que no recurra a imágenes anteriores al cine, a imágenes pictóricas, escritas, narradas o inscritas en nuestras mentes. Desviándonos del camino podemos observar algo de este pasado” (Farocki, 2013: 202).

En rima con estas palabras, hacia el final de la película, sobre la imagen de unos reporteros que filman un televisor a la espera de una noticia importante, y cuando las calles se han quedado vacías y todos están atentos a lo que muestra la única cámara que tiene acceso a lo que está ocurriendo, la voz *over* argumenta lo siguiente:

Cámara y acontecimiento. Desde su invención, un objetivo fundamental del cine parecía consistir en hacer visible la Historia. Era capaz de representar el pasado y poner en escena el presente. Vimos a Napoleón a caballo y a Lenin en tren. El cine era posible porque existía la Historia. De forma imperceptible, como avanzando en la banda de Moebius, se pasó al otro lado. Miramos y solo podemos pensar: ‘Si el cine es posible, la Historia también es posible’.

Esa posibilidad abre la vía a otros relatos, a otras voces, a otras historias. Pero, ¿de qué manera es posible inscribir en las imágenes la verdad de un acontecimiento? ¿Cómo articular las experiencias personales y la memoria colectiva con las formas audiovisuales? ¿Cómo representar la memoria, el pasado, el trauma? Como ya demostró Claude Lanzmann en *Shoah* (1985), las imágenes no pueden ocupar el lugar de unos hechos concretos, pues el pasado no puede ser recuperado; en cambio, podemos servirnos de vestigios, de testimonios, para articular formas desde las cuales pensarlo. Sirviéndose de la paradoja, Godard lo había expresado en un juego de palabras: “Non pas une image juste, mais juste une image”⁴⁶. Por un lado, se pone el acento en la responsabilidad ética que las imágenes tiene con los hechos; de otro, se incide en el carácter simbólico de las mismas, que no suplantando a la realidad, pues no son más que imágenes. Imágenes, eso sí, que tienen la capacidad de estructurar otras formas de pensar el mundo cuando entran en contacto con otras imágenes, en virtud del doble poder que las caracteriza: “el de condensar una multiplicidad de gestos significativos de una época y el de asociarse con todas las imágenes dotadas del mismo poder” (Rancière, 2010: 128). Jacques Rancière, para quien la diferencia entre una película documental y otra de ficción estribaría en que para la primera “lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender” (2005: 182), lo resume de esta forma:

La memoria debe construirse, pues, contra la superabundancia de informaciones tanto como contra su ausencia. Debe construirse como vínculo entre datos, entre testimonios, de hechos y rastros de acciones, como ese ‘ordenamiento de acciones’ del que habla la *Poética* de Aristóteles y que él llama *muthos*; no ‘mito’, el cual remitiría a algún inconsciente colectivo, sino fábula o ficción (Rancière, 2005: 182-183).

De acuerdo con lo expuesto, y siguiendo el razonamiento de Rancière, se desprende que la relación que se establece entre el acontecimiento y las formas audiovisuales se juega, en gran parte, en el papel asignado al espectador. Es decir, de la lectura que este haga en relación a su propia historia, tanto individual como colectiva, y de su capacidad para adoptar la condición de “emancipado”: desprendido del “viejo reparto de lo visible, lo pensable y lo factible” para vislumbrar “una nueva topografía de lo posible” (Rancière, 2010: 50-52). La contingencia de este “nuevo posible” se puede rastrear en aquellos discursos filmicos que promueven el desmantelamiento de los esquemas que sostienen lo verosímil para dar forma a textos que amplíen el foco hasta alcanzar lo que no se ha dicho, para componer otras maneras de pensarlo, de acuerdo con la reflexión planteada por Metz (2002).

46. Encontramos esta frase en el filme *Viento del Este* (*Vent d’Est*, Grupo Dziga Vertov, 1968), perteneciente a la etapa más militante del realizador francés, posterior al Mayo del 68.

6.2.1 ¿Hubo o no hubo revolución?

12:08 al este de Bucarest (A fost sau n-a fost?, 2006) es el primer largometraje de Corneliu Porumboiu, el cual fue galardonado con la Cámara D'or en el Festival de Cannes de ese año y el Premio Label Europa Cinemas, que otorga un jurado formado por exhibidores en dicho certamen, además de una veintena de premios más en festivales de cine de todo el mundo, como en Sarajevo o Bangkok. El guión lo elaboró Porumboiu durante una estancia en la Cinéfondation de Cannes en 2004 y la financiación se cubrió enteramente con fondos propios, con un modesto presupuesto de 180.000 euros a cargo de 42 Km, la productora dirigida por Porumboiu. Además, gran parte del equipo aceptó trabajar sin percibir remuneración. Esta fue la primera película del cine que analizamos que se estrenó comercialmente en España.

El argumento de esta película se puede resumir como sigue. Con motivo del decimosexto aniversario de la caída del régimen de Ceausescu, la conocida como Revolución de 1989, una cadena local de la ciudad de Vaslui decide programar un debate en torno a la pregunta de si hubo o no una revolución en esta pequeña ciudad, paralelamente a la que se dio en la capital. Como invitados acuden un trabajador jubilado que ejerce eventualmente de Papá Noel y un profesor de Historia agobiado por las deudas que le genera su alcoholismo. El debate se propone aclarar si la gente de Vaslui salió a la plaza a protestar antes de la huida en helicóptero de Nicolae y Elena Ceausescu del Palacio Presidencial, las 12:08 del título, lo que supondría un acto revolucionario o si, por el contrario, se trató de una celebración posterior.

En su análisis de la película, Alice Bardan toma como punto de partida el título de la misma en sus diferentes versiones. El título original, *A fost sau n-a fost?* (“¿Fue o no fue?”), resume, a la manera de Hamlet, el del programa de televisión que inspiró a Porumboiu la idea inicial: “¿Hubo o no hubo una revolución en nuestra ciudad?”. Mientras que el título en inglés, al igual que en español, apunta a una hora concreta en un lugar indeterminado al este de Bucarest. Bardan ve en ambos casos un efecto de “time dilation”, una indeterminación que refiere un acontecimiento sin nombre y una referencia temporal incompleta que alimenta la curiosidad sobre aquello que no nombra. Partiendo del análisis que Jacques Derrida hace del 9/11, Bardan ve en ese “12:08” un signo de algo que ocurre de manera inesperada y que todavía escapa a cualquier intento de identificación, reconocimiento o análisis. Como ocurre con el 9/11, esta fórmula teórica supone, en palabras de Derrida, una “metonymy –a name, a number, also reveals our inability to recognize or understand how to qualify what happened” (Bardan, 2012: 125-126).

Es entonces esta imposibilidad de predecir un acto revolucionario, de tomar conciencia del mismo de acuerdo a un orden existente, la que late en el título de la película de Porumboiu: ¿En qué momento un acontecimiento adquiere naturaleza revolucionaria?, ¿cuáles son las características que lo definen como tal? La revolución rumana fue la primera en ser televisada, de ahí que su lectura estuviera mediada por las características y la sintaxis propias de este dispositivo. En *Videogramas de una revolución* queda patente de qué manera las contingencias y limitaciones del dispositivo televisivo influyeron en la comprensión de los acontecimientos ocurridos aquel 22 de diciembre de 1989, y que se dirimieron, en gran parte, en un estudio de televisión. En este sentido, Ignacio Ramonet destaca como una singularidad inherente al informativo televisivo una “ideología del directo y del tiempo real”, en virtud de las cuales se concibe la información como “enseñar

la historia sobre la marcha o, en otras palabras, hacer asistir (si es posible en directo) al acontecimiento”. El resultado de esta proyección ideológica es la convicción de que “la imagen del acontecimiento (o su descripción) es suficiente para darle todo su significado” (Ramonet, 2003: 22). De acuerdo con la lógica que describe Ramonet, un acontecimiento únicamente puede existir si es grabado y puede ser seguido en tiempo real (*ib.*: 38). Aunque, y siguiendo su razonamiento, el lenguaje televisivo prima la emoción, la espectacularidad, el protagonismo de las imágenes como garantes de la verdad; y que, además, ha simplificado su discurso cuando el mundo se ha vuelto más complejo. Sobre todo, tras los acontecimientos sucedidos en el mundo en 1989. Así fue como se llegó a asumir como verdaderas las imágenes de las fosas comunes de Timisoara, que se sitúan en el origen de la revuelta rumana (*ib.*: 74-75). Más tarde se comprobó que los cuerpos que mostraban las imágenes no pertenecían a víctimas de torturas y asesinatos por parte del régimen, sino a víctimas de accidentes con señales de la autopsia.

No existe un consenso a la hora de nombrar o de explicar lo que ocurrió en Rumanía a finales de ese año tan determinante. Tras citar las declaraciones del sobrino del dictador, quien ve “un golpe del Estado soviético” detrás de estos acontecimientos, Kaplan reconoce cierta influencia rusa en la desconfianza hacia los dirigentes rumanos, pero insiste en que “el levantamiento sí fue un acontecimiento popular” (Kaplan, 2017: 163). En su investigación, Bardan analiza cómo lo que en un inicio fue visto por televisión como una revolución, más tarde ha sido considerado por los analistas como un golpe de estado. Dentro de la esfera pública rumana, Bardan describe cómo el argumentario de las élites ha ido dirigido a dotar de autoridad a una perspectiva específica, con unos procedimientos discursivos concretos, que aseguren “the recognition of the Romanian ‘revolution’ as revolution, and therefore, as a true meaningful ‘object’ of commemoration” (Bardan, 2012: 131). Tal como explica Bardan, este debate se ha extendido a la educación, en concreto a la explicación que de los acontecimientos se hace en los libros de texto, a los medios de comunicación en general, y a los debates televisivos en particular.

Así como Farocki y Ujica exponen las posibilidades y las limitaciones del medio televisivo desde las diferentes perspectivas en que fue registrado, *12:08 al este de Bucarest* plantea la duda acerca de la naturaleza de un acontecimiento que cambió el rumbo de la sociedad rumana y sitúa en el centro del debate a los dispositivos de mediación que intervienen en su comprensión.

6.2.2 El orden del mito y los mecanismos de representación

El filme *12:08 al este de Bucarest* (C. Porumboiu, 2006) da comienzo con unos planos generales de la ciudad en la que se va a desarrollar la acción. El primero de ellos muestra la plaza principal, en una imagen similar a la que adornará el estudio de televisión donde se debatirá si allí hubo o no un levantamiento revolucionario. Ahora la vemos adornada con un gran árbol de navidad, justo en el momento en que se apagan las luces. Está amaneciendo y los planos sucesivos muestran en cadena cómo se va apagando la iluminación pública. Estamos en 2005 y Rumanía está despertando a una nueva era, que se haría oficial el 1 de enero de 2007 con su adhesión a la Unión Europea. También las luces de la revolución se han ido apagando y el país ha ido consumando poco a poco la transición a un modelo democrático. Ion Iliescu, un destacado representante del partido comunista, fue el encargado de emprender el camino del progreso durante los diez años

siguientes a la caída del dictador, y lo hizo posponiendo los cambios que tanto ansiaban los ciudadanos, lo que pudo haber evitado el caos y las rencillas interétnicas, según algunos autores (Kaplan, 2017: 84). No obstante, la herencia del régimen totalitario se dejará sentir en la vida cotidiana del país durante muchos años más, ya que los rumanos habían soportado “los años de Ceausescu sirviéndose de la corrupción del sistema” (*ib.*: 56), la cual esta estaba arraigada a nivel estructural. Como hemos podido comprobar, este hecho forma parte del argumento de algunas de las películas de nuestro corpus, como *Bienes y dinero* (2001), *Un cartus de Kent si un paquet de cafea* (2004), *La muerte del Sr. Lazarescu* (2005), dirigidas las tres por Cristi Puiu, o como en *Gone with the Wine* (2002) y *El sueño de Liviu* (2004), ambas dirigidas por Porumboiu.

¿Cuál es el aspecto que nos muestra la película de ese presente de comienzos del nuevo siglo? A la luz de las imágenes, se nos presenta una sociedad gris, desolada, despacible, solitaria y descuidada. El paseo en el Mercedes viejo y destartado de Jderescu, en el que, al menos, “no entra la lluvia”, que lleva a los tres protagonistas al estudio de televisión amplía este retrato de la precariedad de un país que todavía no se ha repuesto de décadas de totalitarismo: monótonos y desvencijados bloques de cemento, aceras desconchadas y calles mal asfaltadas en las que se acumula el barro, coches abandonados o dignos de un museo, solares descuidados... Todo ello dominado por los tonos grises y una humedad que lo impregna todo, como si el moho de otras épocas se resistiera a desaparecer. Aun así, cada familia se apresta en conseguir un abeto que aporte cierta calidez artificial (y occidental) a los hogares.

Tras las imágenes iniciales que nos sitúan en el contexto en que se va a desarrollar la acción, se sucede una secuencia que presenta al profesor Tiberiu Manescu, quien despierta en el sofá de su casa con una resaca descomunal en el momento en que recibe la llamada que le recuerda su participación en el debate televisivo. No recuerda nada de la noche anterior, mientras que su mujer, que se afana en regar las plantas, asiste indiferente a sus tribulaciones. Es ella quien le recuerda que llegó borracho, portando un abeto desvencijado y cantando el himno nacional. Mientras él trata de vestirse apropiadamente para la televisión, ella únicamente se muestra preocupada por asegurarse de que la paga de profesor llegue íntegra a casa; de otra forma, le prohibirá la entrada al domicilio. Manescu es un profesor de Historia con largos años de experiencia, pero debido a sus problemas con el alcohol le debe dinero a todos sus conocidos. Entre ellos está un ciudadano de origen chino que regenta una tienda de baratijas, a quien Manescu profiere insultos racistas cada vez que se emborracha. Paradójicamente, Chen será el único que llame al programa para defender al profesor.

Al salir de casa, hace la primera parada en su bar habitual, donde pide una botella más a cuenta excusándose en el nerviosismo que le provoca el debate sobre la revolución. “¿Qué revolución?”, le responde el joven camarero. Se celebra la conmemoración de los acontecimientos que acabaron con la dictadura comunista y nadie parece interesado en ello. Cuando llega a clase, se comprueba que también los alumnos prefieren un examen sobre la Revolución Francesa, en lugar de la rumana. “¿Por qué pensáis todos en la Revolución Francesa?”, pregunta el profesor. Toda la clase le mira sorprendida y nadie responde. Incluso la banda de música que ameniza la programación televisiva va a preferir tocar música latina.

A continuación, es presentado el otro contertulio, Emanoil Piscoci, quien está jubilado y vive solo desde que enviudó. Solía hacer de Papá Noel en las fiestas, por lo que todavía recibe visitas pidiéndole que se vuelva a poner el traje. Se nos presenta en el comedor de su casa mientras está montando el árbol de Navidad, y justo en el momento en

que anuncian el debate por la televisión; pero no puede seguir la noticia porque el aparato pierde la conexión, lo que trata de resolver a golpes. Esta es la primera señal que advierte de la dificultad del medio para dar cuenta de los acontecimientos. Además, Piscoci vive su guerra particular con los niños del vecindario, quienes le lanzan petardos a la puerta de su casa. De todo lo cual deducimos que estas fechas parecen más propicias para el sueño de un fin de año occidental que para exaltaciones nacionales. Por su parte, un grupo de jóvenes del vecindario se muestran admirados de las prestaciones de un coche de alta gama y dudosa procedencia del que presume uno de los amigos. Así las cosas, la mediática revolución rumana se nos revela desconectada de la realidad, como si hubiera accedido al orden del mito, al igual que ocurre con la celebración navideña.

Esta idea va a ser reforzada en la introducción de Virgil Jderescu, el presentador del programa y director de la televisión local, que se nos presenta en el momento en que está preparando el guión. Como no encuentra el libro que está buscando, llama a su madre, Rodica, para que le ayude, y se produce la siguiente conversación:

Jderescu: “¿Dónde está el diccionario?”.

Rodica: “¿Qué diccionario?”.

Jderescu: “El de mitología”.

Rodica: “En la librería”.

Jderescu: “En la librería, ¿dónde?”.

Rodica: “Con los diccionarios”.

Jderescu: “¿Y dónde están los diccionarios?”.

Rodica: “Primera estantería, de abajo a arriba”.

Jderescu: “¿Dónde?”.

Rodica: “¿Lo has encontrado?”.

Jderescu: “No”.

Rodica: “Mira detrás del barbudo”.

Jderescu: “¿Cuál, Aristóteles o Platón?”.

Este diálogo, característico del humor absurdo, avanza las preocupaciones que serán expuestas durante el programa televisivo, donde el lenguaje se presenta como un instrumento insuficiente en las relaciones humanas y en la capacidad de estos por comprender la realidad circundante. Esta dislocación entre lo expresado por el lenguaje y la realidad que refiere tiene como consecuencia inmediata la dificultad de las palabras para fijar un significado concreto. Esta perspectiva focalizará también la siguiente película dirigida por Porumboiu, *Policía, adjetivo* (*Politist, adjective*, 2009), en la que el momento crucial se desarrolla en una larga secuencia filmada en plano fijo que tiene como elemento principal un diccionario, como comprobaremos más adelante (véase apartado 6.3.3.14).

El propio Jderescu hace referencia al mito de la caverna de Platón en su presentación. Una intervención que suena impostada (no hay más que seguir la mirada de perplejidad que le dirige Manescu), pero que cuestiona si lo que está viviendo la población rumana no es otra cosa que las sombras de una promesa; esto es, una nueva caverna. Una población que se encuentra, como va a sugerir la película, también cautiva de los mecanismos de representación que dan forma simbólica a la realidad, de acuerdo con el paralelismo establecido por Baudry (1975) entre la noción de dispositivo y el ejemplo platónico; los cuales van a ser cuestionados desde la puesta en escena.

Si, tal como se vio por televisión, y se conmemora ahora, hubo una revolución, ¿trajo esta consigo un orden nuevo? A la luz de las imágenes que ilustran la película se alumbra

una sociedad que no difiere tanto de aquella de la que se pretendía huir. Esto es, una sociedad en la que las libertades conquistadas no han podido evitar que se perpetúen determinados valores del régimen anterior en las relaciones de poder que se dan en la vida cotidiana. El profesor Manescu resulta ejemplar en este sentido, pues sus problemas con el alcohol no son sino el síntoma más visible del desencanto que se ha instalado en su vida, y que traslada a sus alumnos. Como reacción a esta situación, descarga su frustración contra sí mismo y contra otros que considera más débiles, y se aferra a su protagonismo en la supuesta revolución que tuvo lugar en su ciudad como un intento por recuperar unos valores de progreso en los que nadie parece creer ya.

Jderescu, por su parte, ha aprovechado los nuevos tiempos para reinventarse a sí mismo de ingeniero textil a director y presentador de televisión. Mantiene una relación extramatrimonial con la presentadora de los informativos y se exhibe en público con la autoridad que considera coherente a su cargo. Eso sí, una posición que otros aprovechan. Lo vemos en los momentos posteriores al diálogo descrito, cuando Jderescu trata de localizar por teléfono a uno de los invitados que lo ha dejado colgado. Mientras le sirve el desayuno, Rodica aprovecha cada hueco en la conversación para tratar de sacarle dinero para su hija, que está pasando las vacaciones en una estación de esquí.

La pervivencia de ciertas dinámicas del anterior régimen y el modo en que sus actores se han adaptado a la nueva situación quedan ilustrados también en la llamada de un antiguo miembro de la Securitate durante el programa. Se trata de Costica Bejan, a quien el profesor Manescu sitúa en la Plaza aquel 22 de diciembre tratando de impedir toda manifestación popular. Bejan es ahora un rico industrial, con tres fábricas y más de ciento cincuenta empleados, que no tiene ningún problema en amenazar públicamente a Manescu por mancillar su reputación y “nuestra querida revolución” con sus palabras. El profesor estalla y expresa su descontento: “El otro era contable en la Securitate y ahora tiene fábricas, tú estabas en el sector textil y ahora tienes una cadena de televisión. Debí hacerme astronauta”.

La falta de entendimiento durante el debate televisivo, que es subrayada por los toques de humor absurdo, va a estallar de manera hilarante con la intervención final de Piscoci, quien, a lo largo del programa, ha ido perdiendo interés en lo que considera “estupideces”. Como relata con todo lujo de detalles, aquel 22 de diciembre discutió con María, su mujer, debido a los celos que siempre le acechaban y por los que le hacía la vida imposible. Para compensarla, le regaló unas flores que robó de vuelta del trabajo. Cuando encendió la tele, en lugar de *Laurel y Hardy*, como esperaba, vio a Ceausescu en el balcón presidencial que prometía 100 lei a cada ciudadano, tratando de aplacar los ánimos de la muchedumbre. Ahí vio una salida a la monotonía diaria y se puso a planear un viaje con María, quien no se fiaba ni de él ni del dictador. Sin embargo, la revolución frustró sus planes y salió a la calle después de las 12:08, apenado por la pérdida del dinero, pues como él mismo dice: “La revolución es como las farolas, se enciende primero en el centro y luego por toda la ciudad. [...] La gente de aquí es cobarde, tiene miedo. [...] Hacemos la revolución como podemos, cada uno a su manera”.

Al respecto, sucede que, como en todo relato, existen voces más autorizadas que otras. Además, con el paso del tiempo, los acontecimientos se ven desde otra perspectiva. Ocurre como en la cita de Heráclito que Jderescu incluye en su presentación: “Uno no puede bañarse dos veces en el agua del mismo río”. Importan, por tanto, las formas de contar, puesto que nuevas formas de representar se corresponden con nuevas maneras de pensar. Veamos ahora de qué forma todas estas cuestiones que hemos planteado son puestas de manifiesto, en un juego dialéctico con el espectador, por la puesta en escena.

6.2.3 Revelar el artificio: marcos y mediaciones

Retomemos, de nuevo, la película de Farocki y Ujica. Tras las imágenes del prólogo y el genérico, *Videogramas de una revolución* da comienzo con la grabación efectuada por un aficionado desde una residencia de estudiantes. Tal como ha quedado inscrito en las imágenes por el propio mecanismo de filmación, este registro se produjo el mediodía del 20 de diciembre de 1989, tres días después de que comenzaran los disturbios. Por su condición de discurso no autorizado, el sujeto se oculta en lo alto del edificio, de tal manera que la mayor parte de la imagen, aquella que está más iluminada, la ocupan los edificios cercanos, donde no ocurre nada significativo; mientras que el acontecimiento se desarrolla en el fondo: un grupo indeterminado de manifestantes se dirigen al centro de Timisoara mientras profieren cánticos. La voz *over*⁴⁷ que va comentando las imágenes concluye: “la cámara se acerca al acontecimiento tanto como se lo permite el objetivo”. En este ejemplo se condensa gran parte del desarrollo teórico que hemos expuesto anteriormente. Los relatos alternativos al oficial abren nuevas vías de entendimiento, aunque sea desde posiciones precarias; no obstante, ambas versiones se ven determinadas tanto por el dispositivo como por el desplazamiento de sentido que supone la irrupción de un suceso inesperado. Así las cosas, la comprensión de un acontecimiento requiere de reglas de conocimiento nuevas, pues su consecución abre un nuevo régimen de verdad. Verdad que no debe confundirse con la pregnancia de la imagen en directo, como advierte Ramonet (2003: 22), pues no deja de ser una imagen y, por tanto, un texto susceptible de análisis en función de un determinado punto de vista, de unos intereses concretos y de unas condiciones específicas de filmación.

De acuerdo con este planteamiento, vamos a comprobar de qué manera las formas expresivas que articulan *12:08 al este de Bucarest* son contrarias a la operación televisiva de asignar un estatuto de verdad a la imagen. De una parte, se pone en evidencia el dispositivo, el artificio, las dudas, la preparación, las operaciones discursivas que intervienen en una operación de construcción de sentido; de otra, despliega una estrategia formal que deja espacio y tiempo para que se cuele lo Real – entendido, en palabras de Comolli, como “lo que no tiene ni lugar ni nombre, lo que se sustrae, huye o aparece sin aviso; sería lo que falta siempre” (Comolli, 2010: 128)–. En el texto se abren, así, espacios que posibiliten una relación de interpelación con el espectador. Se trata de una puesta en escena cuya escritura se aprecia en los encuadres, en el trabajo del fuera de campo, en la duración de los planos, en la asunción de la complejidad y la ambigüedad del mundo. Todos estos registros formales, contrarios a la espectacularización del mundo, llevan a “implicar al espectador y reactivar sus proyecciones imaginarias. La operación cinematográfica postula que aún hay una realidad sobre la que se puede ejercer un influjo: que aún hay realidad en la relación del espectador con el filme” (*ib.*: 129).

Cuando hemos tratado la función que ejerce el humor absurdo en esta película, hemos apuntado cómo los personajes se encuentran encerrados en estructuras tanto sociales como lingüísticas que limitan su campo de acción. Este encerramiento es plasmado también a nivel visual por una composición de los encuadres que destaca los marcos de las puertas y ventanas, como veremos que ocurre en la presentación de los personajes que exponemos a conti-

47. Entendemos por voz *over* a aquella “que se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas, emergiendo de una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el film”; a diferencia de la voz en *off*, relativa al “monólogo interior o del personaje narrador de un flashback” (Carmona, 2010: 108)

nuación. Hay que tener en cuenta que todas estas escenas están filmadas en un único plano fijo que no fragmenta el espacio ni ofrece la proyección del punto de vista de los personajes.

Lo vemos en el caso de Piscoci, a quien vemos enmarcado por una ventana en el plano que nos lo presenta (fotograma 9), y que subraya la soledad del personaje, reforzada por el frío y gris espacio exterior. Se trata de un personaje que siente cierta añoranza por el pasado, que no experimenta ninguna necesidad de reivindicar la revolución y que mantiene un trato arisco con sus vecinos. Cuando recibe el encargo de una vecina de volver a vestirse de Papá Noel, sus movimientos quedan cercados también por el marco de la puerta (fotograma 10).



Lo mismo ocurre con el profesor Manescu y su mujer cuando discuten en la cocina de casa en la que apenas se pueden mover, dando a entender cómo su relación se ha ido tensando debido a las continuas borracheras del profesor. Esta situación asfixiante es subrayada por el protagonismo en primer término del marco de la entrada (fotograma 11). Cuando Jderecu visita a su amante, que también es su empleada en la televisión (otro ejemplo de las relaciones de poder que se dan también en los vínculos personales), en su apartamento, ella expone su intención de pasar las vacaciones en su pueblo a pesar de las amenazas de su jefe y amante, que prefiere tenerla siempre a su disposición. Vemos, por lo tanto, una vez más, cómo la composición del encuadre, además de resaltar los marcos, acentúa la profundidad de campo, situando a los personajes en una especie de *cul de sac* (fotograma 12).



En casa de Jderescu se da una situación parecida. Como hemos comentado previamente, mientras el presentador trata de contactar con el invitado que no ha respondido a la invitación, su madre intenta persuadirle para que le preste más dinero a su hermana. La escena es tomada desde el exterior de la habitación y gran parte del encuadre lo ocupa la puerta de entrada, que limita el espacio por el que se mueven los personajes (fotograma 13). Resulta significativo que el televisor, que en ese momento ofrece el informativo de la cadena local, se vea reflejado en el espejo que cuelga en la pared. Precisamente, el papel de la televisión como reflejo (distorsionado) de la realidad será expuesto por un planteamiento formal que desvelará sus estrategias discursivas, haciendo coincidir, como en un espejo, el punto de vista de la enunciación con el de la cámara de televisión (fotograma 14). De esta manera, todo el debate televisivo nos es presentado íntegro siguiendo este procedimiento, tanto lo que es emitido en directo como lo que queda registrado en la cámara del estudio, la cual se apoya en un trípode estropeado que la hace bascular de vez en cuando.

Asimismo, todos estos encuadres, además de vehicular el modo en que estos personajes están atrapados en unas circunstancias particulares, van cimentando un armazón retórico que cobrará sentido pleno durante la filmación del debate televisivo: la visibilización y el cuestionamiento del propio dispositivo cinematográfico.



El primer plano de la grabación del debate (fotograma 15) ofrece un encuadre descentrado en el que se aprecia el soporte que sostiene la fotografía que sirve de fondo, además de parte del techo. Son los segundos previos a la conexión en directo y los contertulios se preparan, con la ayuda del cámara, para su intervención. El presentador aprovecha para recordar algunos procedimientos básicos, como no mirar a cámara o el truco de rascarse la nariz cuando intervenga algún espectador incómodo. Tras varios percances y algún intento por parte de los invitados de animarse con alcohol, el cámara toma el trípode y busca la centralidad hasta encuadrar un primer plano del presentador. Un momento antes, Piscoci ha llamado la atención sobre el alto coste de electricidad que supondrá mantener tales infraestructuras. De esta manera, y antes de que dé inicio el programa, ya se ha puesto el acento en el artificio que envuelve al aparato informativo, así como a las condiciones de producción que lo hacen posible. Se trata, con ello, de evidenciar que

entre el hecho que merece atención y la plasmación mediática de ese hecho hay un proceso de toma y selección de datos, traslación a un lenguaje escrito o audiovisual y edición de la noticia o del mensaje que supone toda una mediación o, lo que es lo mismo, la *fabricación de la realidad mediada* (Sánchez Noriega, 2002: 89).

Es decir, cuando los medios como la televisión informan acerca de un acontecimiento, presentan como verdad lo que es el resultado de una selección previa, un montaje y un tratamiento visual. En cambio, en la película que nos ocupa, se está cuestionando continuamente esta realidad construida al hacer visible el dispositivo que la sostiene. Se aprecian las dudas a la hora de elegir un plano, cuando la cámara se mueve buscando el encuadre correcto se ven las manos del cámara que interviene para solventar los problemas que se presentan, vemos lo que ocurre en plató durante la pausa publicitaria. Ocurre entonces que el recurso retórico que debía de reforzar una idea predeterminada acaba significando lo contrario de lo que se pretendía. Así ocurre con los primeros planos, que ayudan a profundizar y a dar autoridad a lo que se dice en un momento dado, y que, en este caso, acaban evidenciando una opinión sesgada del debate.



FOTOGRAMA 15

El discurso del presentador se sirve para sus explicaciones de la imagen de fondo que reproduce la plaza de la ciudad, escenario del posible acto revolucionario, y que hemos visto previamente como parte del decorado. Testigo mudo de la preeminencia de la imagen como garantía de una cierta verdad, su presencia se va a volver inane cuando los invitados y las personas que intervienen por teléfono se enreden con sus opiniones. Esta tendencia televisiva se sostiene en la capacidad de las imágenes para simular los hechos concretos merced a los códigos que transmiten un efecto de realidad, lo que se acompaña de una cada vez mayor simplificación y la espectacularización de la información: “esta concepción de la información rechaza cada vez más el análisis (factor de aburrimiento) y favorece la producción de sensaciones” (Ramonet, 2003: 20). Esta sobredimensión del poder de la imagen ha vaciado de contenido el objeto representado, exhibiendo, en última instancia, su atractivo como simulación virtual del referente.

Otro factor que deslegitima el programa preparado por Jderescu, que pretende dar solución a la comprensión de un acontecimiento histórico, es la naturaleza de antihéroes de los tres contertulios. Todos son presentados con sus miserias, sus dudas y sus contradicciones vitales. Tampoco Jderescu encarna al intelectual o el experto que manifiesta su opinión sobre un tema concreto; todo y que la misma condición de experto ya hace recaer las dudas sobre el aludido.

De igual forma, el hecho de hacer coincidir el punto de vista de la enunciación con el de la cámara del estudio supone a su vez un ejercicio autoconsciente que hace visible el acto de representación. Este modelo cinematográfico apela directamente a la consciencia del espectador, para que reflexione acerca de los mecanismos que dan cuenta de lo que sucede en el mundo, de la multiplicidad de puntos de vista que intervienen en toda experiencia humana y de la necesidad de construir una mirada crítica más allá de las representaciones que se proponen como una transparencia del mundo real. Asistimos, por tanto, a una representación cinematográfica que señala a un fuera de campo; es lo que pasa, por ejemplo, con la llamada de Tina, la última persona en intervenir en el programa, quien advierte de que afuera está nevando, para que salgan a ver la nieve, pues al día siguiente se habrá convertido en barro. Desde este esquema narrativo se expresa que “el fuera de campo no es únicamente lo que el encuadre oculta al mostrar, es todo lo que se mantiene al margen de la posibilidad de ver, al margen del lugar del espectador (y por tanto no hace espectáculo), el *fuera de campo de toda imagen*”. De tal manera que evidenciar que “no se puede mostrar todo es poner al espectador en un lugar real respecto a la ilusión de totalidad del espectáculo” (Comolli, 2010: 127, cursiva en el original). Desde esta posición el espectador es consciente de los mecanismos de mediación que participan de la construcción de la realidad; un territorio complejo y cambiante que se ve atravesado por múltiples subjetividades, un universo de signos polarizados por los distintos centros de poder, y en cuya configuración es instado a participar.

El programa termina, los invitados se retiran y Lica, el cámara, recoge lo que ha quedado en la mesa del plató. Será su voz la que se escuche, como una voz en *off* que parece coincidir con la del narrador implícito, en la parte final, sobre la característica imagen de un bloque de viviendas comunista (fotograma 16). Primero, Lica reflexiona acerca de su papel en el programa, tratando de controlar a los invitados; “a partir de ahora me quedaré detrás del objetivo”, se dice. Después, retomando el comentario de Piscoci acerca de las farolas, recordará la revolución como un suceso tranquilo y hermoso, ahondando en el proceso de mitificación del acontecimiento que ya apuntábamos al inicio del análisis. Resulta llamativo el modo como desde la enunciación se recurre a la figura del cámara para

reflexionar acerca de la “identidad visual” (Zunzunegui, 1994: 72) del autor implícito del relato, manteniendo el tono irónico. La primera vez que vemos al cámara, está filmando a la banda de música del programa en cámara al hombro, una de las señas de identidad de “la nueva ola del cine rumano”, como ya hemos apuntado (véase apartado 1.1). Cuando llega Jderescu, se produce el siguiente diálogo:

Jderescu: “¿Qué haces?”.

Lica: “Filmar”.

Jderescu: “¿Cámara al hombro?”.

Lica: “Está de moda”.

Jderescu: “Ponla en el trípode o te la rompo encima”.



FOTOGRAMA 16

En el cierre, las farolas se van encendiendo en sentido contrario a la secuencia de apertura, con lo que la película adquiere una forma circular. Advertimos entonces que *12:08 al este de Bucarest* se propone como un artefacto cinematográfico consciente de su función de representación del mundo, de la ambigüedad de los mecanismos que la hacen posible y de los niveles de complejidad que implica. No es de extrañar, por tanto, que abra muchos interrogantes sin ofrecer soluciones. Es esta una historia pequeña, habitada por personajes comunes que cada día luchan por sobrevivir, conscientes, quizás, de que la nieve fresca de hoy mañana amanecerá embarrada, tal como apunta Tina, la señora que interviene por teléfono en el programa.

En conclusión, este texto fílmico se interroga acerca de la revuelta popular que acabó con más de cuarenta años de dictadura comunista en diciembre de 1989, y lo hace consciente de que en la comprensión de un acontecimiento no existe una verdad única, sino que influyen muchos factores que se ven influidos por los relatos que le dan cuerpo y por la forma de esos relatos; por los dispositivos que dan cuenta del mismo y por los modos

de recepción; consciente de que con el paso del tiempo, las circunstancias cambian y también lo hacen las mentalidades. De igual forma, las relaciones de poder que se dan tanto a nivel macro como a nivel personal influyen en la entidad que se otorga a dichos hechos. En suma, el film presenta una perspectiva que huye del didactismo o del retrato histórico para elaborar un texto cinematográfico que propicie una mirada crítica. Para ello recurre al humor absurdo, a las estrategias realistas y a una puesta en escena autoconsciente que reflexiona acerca de su propia función. Asimismo, la representación que hace del debate televisivo supone una crítica a los formatos audiovisuales que se ofrecen como un mecanismo transparente para la comprensión del mundo.

Tanto la duración de los planos, la composición de los encuadres, la visibilización de las estrategias discursivas que dan forma a un acontecimiento, así como las grietas que el absurdo abre en las convicciones más generalizadas, abren un espacio y un tiempo para la intervención reflexiva del espectador, a cuya responsabilidad se confía el sentido de lo expuesto en la película y sus posibles soluciones. También las estrategias realistas, como lo son los largos planos fijos y la compresión del relato en unas pocas horas de la vida de los personajes, contribuyen a que el espectador experimente lo que ocurre en la pantalla como un testimonio en el que se pueden identificar las huellas de lo real, con el fin de que sea capaz de ponerlo en relación con su experiencia cotidiana.

Hay en la película un personaje secundario que nos gustaría destacar. Se trata del niño que toca el clarinete en la banda de música que ameniza la televisión local, y a quien vemos en dos momentos. En el primero, se cruza con el profesor Manescu por la calle cuando va camino del estudio (fotograma 17). Va ensayando, pero se para porque el instrumento no suena como debería. Después lo vemos en el plató televisivo sentado en el suelo y observando a la orquesta. Jderescu le llama la atención y el niño responde que se le ha roto el instrumento. Sin embargo, es el sonido de su clarinete el que abre y cierra la película. De lo que podemos extraer que esta película se propone como una nota discordante que reivindica el ensayo y el error, que suena al margen de los himnos oficiales, de los discursos totalizantes y de los redobles conclusivos.



FOTOGRAMA 17

6.3 ANÁLISIS DE *POLICÍA, ADJETIVO* (2009)

6.3.1. Estructura de la película

El segundo largometraje dirigido por Porumboiu está ambientado también en Vaslui, en los años posteriores a la caída del régimen comunista, donde Cristi, un joven policía, está reuniendo pruebas contra un estudiante de secundaria que ha sido denunciado por consumo y venta de hachís por un amigo con el que comparte el porro todos los días. Cristi sospecha que la motivación real del denunciante es apartar al amigo del camino para así tener una oportunidad con su novia, quien les acompaña en sus ratos de esparcimiento. Dado que las sospechas recaen también sobre el hermano del inculcado, su superior pretende que el protagonista organice una emboscada para acusarle de consumo y obligarle a denunciar al hermano, pero Cristi tratará de evitar esta situación a toda costa, ya que la condena por fumar hachís puede elevarse a siete años y no quiere que el perjuicio que ocasionaría al adolescente recaiga sobre su conciencia.

Al sintetizar el argumento, obtenemos el siguiente esquema narrativo: un agente policial encargado de un caso, el desarrollo de la investigación, el seguimiento del sospechoso y la resolución del caso. Esta estructura básica nos sitúa en el terreno del género policíaco, que, en función de su formalización y de sus coordenadas argumentales, puede adoptar diferentes formatos. En el caso del cine, y dentro del *thriller*, “como instancia global y en tanto que supergénero capaz de acoger en sus cauces extraordinariamente flexibles numerosas manifestaciones de índole más o menos familiar” (Herederó y Santamaría, 1996: 28), se han señalado varias vertientes:

Dentro de sus coordenadas se abre paso la aparición, la formalización progresiva y el desarrollo de un *movimiento pluriforme* con raíces históricas capaz de engendrar en su interior, al menos, un antecedente germinativo (el *cine de gánsters* de los años treinta), una derivación transitiva (el *cine de denuncia social*), un género nuclear de pertinencia restringida y estricta acotación temporal, pero contaminante de distintos ciclos y formatos paralelos (el *cine*

negro), y varias corrientes asimiladas que bien pueden llegar en muchos casos -pero no todos- a superponerse de pleno con este último (el *cine de detectives*, el *cine criminal*), o bien pueden discurrir en paralelo y compartir con él, de forma sólo tangencial, algunas zonas comunes de mayor o menor amplitud, caso del cine policial (Herederó y Santamaría, 1996: 28, cursiva en el original).

En este sentido, hay que añadir que los géneros cinematográficos se desarrollaron dentro del Modelo de Representación Institucional como parte de un modelo industrial que recurría a la serialización de los formatos dentro de una estrategia empresarial que perseguía la asimilación del espectador a unos parámetros de consumo. La parte que interesa a esta investigación es su condición de “marco operativo, un estereotipo cultural socialmente reconocido como tal, industrialmente configurado y capaz, al mismo tiempo, de producir formas autónomas” (*ib.*: 18). Un modelo, por tanto, que se sustenta y retroalimenta en un imaginario compartido, que se caracteriza por unos rasgos comunes fácilmente identificables como tales por la audiencia; lo cual implica la concepción de unas expectativas previas por parte de esta.

En atención a lo anterior, más que una estructura articulada de acuerdo con el esquema clásico de presentación, nudo y desenlace; en esta película se da, como veremos, una concatenación de “tediosos rituales, largas esperas, laberintos burocráticos” y escenas cotidianas, como las comidas en casa, la mayoría de ellas filmadas en un único plano, que son registradas como si se tratara de un “frío registro notarial” (Cueto, 2011). El protagonista sigue todo el procedimiento oficial: establece puntos de vigilancia, recoge pruebas, elabora informes, se reúne con el delator; pero nada de esto le conduce a la obtención de pruebas concluyentes. Al contrario, las dudas aumentan, y el traficante podría ser el propio delator o, incluso, el hermano de la joven. Además, los procedimientos policiales empleados resultan desproporcionados respecto de la escasa trascendencia y la aparente simplicidad del caso que les ocupa. Tampoco hay una intriga que haga avanzar la narración, pues no hay escenas de acción ni persecuciones, y menos una gran organización criminal cuyo desmantelamiento destacaría la heroicidad del protagonista. Los antagonistas, en este caso, son unos chavales de instituto que se fuman un porro en sus ratos de esparcimiento. Este filme carece, por lo tanto, de una progresión dramática que conduzca a un clímax previo a la resolución final; por el contrario, la conclusión de la investigación tiene como núcleo dramático elementos en principio nimios, como un diccionario y una pizarra.

Vamos a proceder a descomponer el filme en secuencias para su análisis, teniendo en cuenta que la secuencia, a diferencia de la escena (una unidad “concreta” cuyo “significado se siente como unitario”), implica una unidad más compleja, donde no tienen por qué coincidir el tiempo filmico y el tiempo diegético (Metz, 1996: 155-156), y donde confluyen varios segmentos narrativos; de tal manera que

allí donde se advierte una mutación del espacio, un salto en el tiempo, un cambio de los personajes en escena, un paso de una acción a otra; en suma, allí donde termina una unidad de contenido y se inicia otra, podemos siempre situar con legitimidad el confin entre una secuencia y otra (Casetti y Di Chio, 1994: 40).

6.3.2. Coordenadas de espacio y tiempo

De los diálogos se extrae que la investigación se lleva a cabo a lo largo de ocho días,

siendo la mañana del noveno día cuando se dirime la resolución del caso, si bien el tiempo diegético transcurre en los dos últimos días, dado que la película da comienzo cuando las pesquisas ya están en marcha. Los escenarios son básicamente tres: la calle, donde se efectúan las labores de seguimiento y vigilancia; las dependencias policiales y el domicilio que el protagonista comparte con Anca, su mujer; a excepción de una escena que sucede en un bar, donde Cristi se reúne con el delator. De hecho, las acciones se repiten de forma rutinaria como hechos que el protagonista reitera cada día.

El contexto en el que se desarrolla la historia es la Rumanía posterior a 1989, un largo periodo de transición en el que confluyen las mecánicas del pasado con los anhelos de apertura democrática, sobre todo en las ciudades de provincias, como la de la película, donde los cambios se suceden con mayor lentitud. Catalina Florina Florescu alude a la doble identidad nacional de Rumanía para referir la simultaneidad con que conviven los efectos provocados por décadas de represión con los, todavía débiles, ensayos democráticos, y advierte: “These behavioral reflexes set among objects of the past may seem minor or inoffensive at first look, but the reality of their long-term damage should not be underestimated” (2014: 53). La autora ejemplifica su argumentación con el caso de una herida sangrante que se ha vendado sin limpiarla bien primero, con lo que la venda quedará pegada y causará un daño adicional al ser retirada; una situación traumática que puede extrapolarse a aquellos países que han vivido una transición similar.

6.3.3. Análisis textual

6.3.3.1 Mirada, representación y sentido

La película se abre con un plano de situación similar a la apertura de *Bienes y dinero* u *Occidente*, en el que destaca el estado ruinoso de los edificios y las aceras (véase apartado 5.2). El tiro de cámara delimita un encuadre en el que el edificio principal ocupa la mitad izquierda, dejando un espacio vacío en la derecha. Un adolescente con una mochila sale por la puerta del mismo y dobla la esquina. Es justo en ese momento cuando cobra sentido ese encuadre descentrado: por la derecha entra en el campo visual otro personaje, que después sabremos que se trata de Cristi, el policía que protagoniza esta historia, desde una posición que coincide con el ángulo de visión; y a quien vamos a seguir en todo momento (fotograma 18). Esta operación es similar, y desde el mismo ángulo, a la que hemos descrito en el caso de *4 meses* con la entrada en cuadro de Otilia; y que se corresponde con una focalización interna, relativa al *saber* del personaje principal, puesto que sobre él recae todo el peso de la narración, ya que no vamos a presenciar ninguna situación en la que no esté presente.

Esta estrategia implica situar la cámara “allí donde transmita al espectador su visión, su punto de vista, esta vez en el sentido físico, ciertamente, pero también, en el sentido psicológico y, por tanto, moral, ideológico” (Magny, 2001: 17). No se trata, sin embargo, de motivar una implicación psicológica con el personaje al estilo del MRI, en el marco de una cadena causal en la que las acciones guardan una relación directa con los sentimientos de los personajes, de acuerdo con el argumento planteado por Bazin. Al contrario “del realismo espectacular tradicional, dramático o psicológico” (Bazin,

2008: 389), esta película no solamente va a incidir en el carácter ambiguo de los hechos reales, un enfoque que Bazin asocia con “la actitud neorrealista”, sino que va a poner en escena la siguiente cuestión: el significado de la realidad depende tanto de la voluntad y la capacidad del lector para examinar la imagen en busca de elementos potencialmente significativos, como del sistema de representación que posibilita esta lectura, como tendremos ocasión de comprobar.

Siguiendo este planteamiento, el periplo dramático de Cristi le llevará finalmente a la construcción de un saber acerca del funcionamiento del sistema y del papel que en él tiene asignado; un saber que, además, discurrirá paralelo al del propio espectador.



FOTOGRAMA 18

Después de entrar en campo, el segundo personaje comienza a seguir al primero. La operación de rastreo es mostrada por medio de seis planos generales fijos, acompañados de panorámicas de seguimiento, en los que vemos a los dos personajes caminar por la calle: el adolescente, que va fumando, es seguido a cierta distancia y con prudencia por hombre que le vigila (fotograma 19). Cuando el primero tira la colilla al suelo, el segundo la recoge, la huele y la vuelve a tirar. La secuencia termina cuando el joven llega al instituto, donde se junta con el resto de estudiantes; y quien le vigila se para, en plano medio, frente a la puerta de entrada (fotograma 20).



FOTOGRAMA 19



 FOTOGRAMA 20

La falta de información acerca de los personajes y de las causas que motivan el seguimiento a que es sometido el adolescente imposibilita interpretar el sentido de este fragmento introductorio. Nos encontramos con un punto de vista inaccesible del personaje, debido al desconocimiento por parte del espectador de los acontecimientos que han dado lugar a la situación que se le presenta (González Requena, 2007: 129). Disponemos de pistas, de indicios, como el cigarrillo que uno tira y el otro recoge; como la forma de caminar, distraída en uno, recogida, pausada y con pequeñas carreras en el otro. Tampoco la forma de vestir nos ayuda a caracterizar al perseguidor, que se podría identificar con la de cualquier hombre joven. Tenemos, por tanto, la puesta en escena de un acto de mirar, que, a partir de ciertos indicios, plantea una situación de vigilancia y seguimiento. Como tendremos ocasión de comprobar, en estos minutos iniciales se han sentado las bases del planteamiento discursivo que sostiene la película; esto es, una escritura observacional, minuciosa, consciente del lugar que ocupa el lenguaje en el acceso al mundo que nos rodea; el cual, en cualquier caso, remitirá a una representación, un universo a descifrar. Este procedimiento reflexivo es trasladado también al texto fílmico y a las convenciones discursivas que lo sostienen.

Por otro lado, la ausencia de un anclaje de carácter referencial tras los créditos, como ocurría en *4 meses, 3 semanas y 2 días* (véase apartado 5.3.3.1), lleva al lector a deducir el contexto a partir de las imágenes. En virtud de esta lectura, el mal estado de los edificios (de nuevo están presentes los característicos bloques comunistas), de las calles (algunas de ellas sin asfaltar), la predominancia de colores grises⁴⁸ y la operación de control y

48. La dominancia de tonos grises es identificada por Dana Iliescu como una tendencia encaminada a representar la arquitectura típica comunista de las zonas urbanas y los interiores oscuros, y pone como ejemplo el *Decálogo* de Kieslowski (1988). Iliescu recoge una cita de Dana Iordanova en la que identifica el tono grisáceo que caracteriza las películas de Europa del Este como una metáfora de la vida cotidiana del socialismo de estado, monótona, tediosa y siniestra (Iliescu, 2009: 35).

vigilancia a que es sometido el personaje que sale de su casa (recordemos que cuerpos institucionales como la Securitate ejercían la vigilancia constante de los ciudadanos), se podría deducir que el relato se emplaza bajo el mandato de Ceausescu. Esta elección discursiva que, como apunta Florina Florescu (2014), evidencia la presencia de las huellas del pasado, es común a algunas de las películas que hemos analizado, como *Bienes y dinero* (2001), *Un cartus de Kent si un paquet de cafea* (2004), *La muerte del Sr. Lazarescu* (2005), dirigidas las tres por Cristi Puiu, o como en *Gone with the Wine* (2002) y *El sueño de Liviu* (2004), ambas dirigidas por Porumboiu. Será por medio de los diálogos que advirtamos que los hechos se producen tras la caída del régimen comunista.

6.3.3.2 La ley, el paso del tiempo y la función adjetiva

La siguiente secuencia emplaza al personaje principal en su trabajo, la comisaría; al tiempo que su entrada en la misma da cuenta del planteamiento discursivo del texto fílmico, de acuerdo con la definición de “enunciación” teorizada por Francesco Casetti⁴⁹, de “las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un film” (*ib.*: 97). Esta acción sin implicaciones dramáticas, que sería elidida en un film convencional o en el MRI, donde los elementos narrativos están subordinados a la acción como motor de la cadena causal, es aquí presentada en toda su duración temporal por medio de tres planos fijos: desde su llegada al edificio por el fondo de la calle hasta el momento en que Cristi abre la puerta de su despacho. Esta planificación se hará más notable en los largos y monótonos planos de vigilancia, en los que el crítico Andrei Gorzo observa en el registro de estos momentos de espera una diferencia respecto a los policiales estilo Hollywood. Dichos momentos serían simbolizados, por ejemplo, con un cigarrillo que se ha consumido como recurso para comprimir el tiempo diegético. Para Gorzo, “the structure of Porumboiu’s *Police, Adjective* could be described as a rhythmic organization of intervals of ‘dead’, ‘heavy’ time” (2018: 23), o también, como una forma de materializar el paso y el peso del tiempo. Los largos planos fijos, la escasez de diálogos, la ausencia de música extradiegética y de acción espectacular van a transmitir el tedio de este trabajo rutinario; sobre todo, tratándose de un caso tan sencillo como el que constituye, en apariencia, el argumento del filme.

Cuando el detective entra a su despacho, en todos los elementos que le rodean resuena el eco de tiempos pasados, como bien describe Damon Smith⁵⁰ en la cita recogida por Florina Florescu: el despacho es “a humble indicator of post-Soviet penury, with its cheap wooden desks, much-abused bank of rusty metal lockers, and a TRS-80-grade computer that’s never switched on” (2014: 52). Va a ser en este contexto, en el que el presente se confunde con el pasado, donde se va a evidenciar, como veremos, que el origen del drama es un problema semiótico, que el conjunto de los hechos humanos está determinado por los signos y las leyes que los gobiernan; en definitiva, que su papel de policía como sujeto de un enunciado es “necesariamente parcial, incompleto y contradictorio; marcado por un mundo de percepciones, sensaciones y afectos, por valores y discursos pre-existentes” (Colaizzi, 2007: 2). Lo paradójico es que va a ser él mismo quien, en un principio, ejemplifique la arbitrariedad de las leyes y el modo en que implican una regulación social e

49. Cita extraída de Casetti, Francesco (1983). “Les yeux dans les yeux”. *Communications* n° 38, 880-881.

50. Cita extraída de Smith, Damon (2009). “Shadow Play”. *Reverse Shot* n° 26. Recuperado de: http://www.reverseshot.org/reviews/entry/945/police_adjective

interpersonal, y que delimitan lo que es aceptable o no dentro de un sistema determinado.

Tras concertar una cita por teléfono con el fiscal para dentro de una hora, entra un agente de la comisaría al despacho buscando un GPS que prestó a Nelu, el compañero del protagonista. Este hombre aprovecha la visita para pedirle a Cristi participar en los partidos de fútbol-tenis que este organiza con un grupo de amigos. Crisi le dice que se olvide del asunto, que no le aceptarán, que juegan demasiado bien para él. “¿Cómo es que sabes cómo juego yo?”, se sorprende el agente. Cristi le replica que le ha visto jugar al fútbol y que no es buen jugador, por lo tanto, tampoco lo será jugando al fútbol-tenis. “¿De dónde sacaste esa idea?”, insiste el otro. “De ningún lado. Es así, es una ley”, argumenta el protagonista. Cristi reconoce que no está escrito en ningún lugar, “pero sigue siendo una ley”. Su compañero, en cambio, le hace ver que se ampara en una supuesta ley para no reconocer que simplemente no quiere que juegue con ellos. Este ejemplo de diálogo, que pone de manifiesto el artificio retórico, las convenciones sociales que son sustentadas por los automatismos del lenguaje, característicos del humor absurdo, ejemplifica el tono general de esta película.

A continuación, Cristi acude a la cita con el fiscal para tratar de convencerle de que no hay pruebas suficientes para condenar al sospechoso, y que, en cualquier caso, la condena sería desproporcionada respecto al delito del cual se le acusa. Su intención es lograr un apoyo legal antes de reunirse con su superior, quien está esperando que le informe de las evoluciones de un caso que se está alargando más de la cuenta, pero su propósito se va a ver frenado por la ley. Veremos cómo los juegos de palabras, las diferentes formas de interpretar la realidad en relación a la norma y el modo en que el lenguaje determina el sentido que le damos a cuanto nos rodea van a protagonizar esta conversación de seis minutos, que es presentada en un único plano fijo.

La composición del mismo acentúa la frontera burocrática, con todos esos archivadores e informes policiales sobre una mesa que funciona a modo de barrera, que separa al joven policía del representante institucional, quien atiende sus peticiones con total apatía y desinterés (fotograma 21). Esta situación nos remite directamente al ejemplo de *4 meses* que hemos estudiado previamente, cuando Otilia se dirige al hotel para confirmar la reserva y es atendida con total indiferencia por una recepcionista que le recita las reglas que rigen tales



FOTOGRAMA 21



4 meses, 3 semanas y 2 días (2007)

procedimientos, en ese caso, en el contexto del régimen totalitario (véase apartado 5.3.3.3).

De la conversación entre los dos hombres se extrae que Cristi lleva una semana de investigación, durante la cual ha ido elaborando informes de seguimiento a Victor, el sospechoso, quien suele fumar hachís con su novia, de quien el policía desconoce el nombre, y Alex, su mejor amigo y la persona que lo ha delatado a la policía. No hay evidencias de que Victor se gane la vida como traficante. Han investigado a su hermano mayor y tampoco tiene antecedentes penales. De otra parte, sus padres trabajan los dos y tienen una posición acomodada, de ahí que, en un principio, no tenga necesidad de ganar dinero como camello. Además, Cristi desconfía de Alex, pues no comprende los motivos para delatar a su amigo, ya que él también fuma hachís. En este punto, el fiscal lo tiene claro: el motivo es la chica. La propuesta de Cristi es seguir al “soplón”, tal como hemos visto en la primera secuencia, en lugar de preparar la emboscada que le ha pedido su superior, el comandante de policía Anghelache, para obligarles a confesar. Argumenta dos motivos: en el caso que sea el hermano mayor el traficante, duda que Victor se decidiera por delatar a su hermano; y en el caso de que sí lo hiciera, sería algo de lo que se arrepentiría toda la vida, y esta condena es algo que Cristi no quiere tener que sobrellevar en su conciencia.

La respuesta del fiscal no se hace esperar: “Es la ley, y eso es todo”. “Entonces es una ley bastante mala”, objeta Cristi. El fiscal le pone en su sitio: “Cristi, no estás calificado para hacer comentarios sobre la ley”. Para argumentar su posición, Cristi pone el ejemplo de Praga, ciudad que visitó en su luna de miel, y donde no se penaliza el consumo de hachís. Pero, en lugar de conducir a una reflexión acerca de la arbitrariedad de las leyes y del atraso que vive Rumanía respecto del resto de Europa, este ejemplo deriva en un juego de palabras absurdo, una especie de retruécano, que vale la pena reproducir:

Fiscal: “¿Por qué no a París? ¡París, la ciudad del amor!”.

[...] Cristi: “Praga es muy hermosa también. Le dicen la ciudad dorada”.

[...] Fiscal: “¿Conoces la Iglesia Negra de Brasov? Tenía el techo dorado”.

Cristi: “Sí, se quemó”.

Fiscal: “Eso es lo que el gobierno debería estar haciendo, renovar el techo de la Iglesia Negra. Ahí sí podrías decirle a Brasov la ciudad dorada. Solía llamarse Ciudad de Stalin. Ciudad dorada también suena muy bien. Atraería a muchísimos turistas”.

– Cristi: “Praga es una ciudad mucho más grande”.

– Fiscal: “Bueno, entonces podríamos decirle la pequeña Praga. Seguiría siendo me

por. Bucarest quedaría como “Pequeña París” y Brasov como la “Pequeña Praga”.
¿Suena estupendo, ¿verdad?”.

Cristi: “Sí. A Praga también le llaman la pequeña París”.

Fiscal: “¿Sabes algo? Esos checos son astutos. Lo dicen para que suene más importante”.

Cristi: “¿No pasa lo mismo con Bucarest?”.

Esta última pregunta parece encontrar respuesta cuando Cristi toma la palabra y se muestra convencido de que también en Rumanía cambiará pronto la ley. “Cristi, no habrá cambios en la ley”, con esta aseveración el fiscal reafirma la inmovilidad en la que parece estar sumido el país, y concluye: “quizá las actitudes cambien un poco, pero las leyes no. ¿Algo más?”. Al igual que su superior directo, el fiscal le propone que organice la emboscada y cierre el caso cuanto antes. Antes de irse, Cristi hace una última petición al fiscal, que no le informe de esta conversación a su superior Anghelache, quien no entrará en escena hasta la secuencia final, pero cuya autoridad se va a dejar sentir a lo largo de todo el metraje, como si se tratara de una presencia invisible.

6.3.3.3 Quiebra y denuncia de la mirada vigilante

La siguiente secuencia registra la operación de seguimiento y vigilancia a los tres adolescentes por parte del protagonista. Vamos a ver de qué manera la opacidad del procedimiento policial, las trabas que se interponen es su búsqueda de la verdad, que dependerá, como ya se ha sugerido en el apartado anterior, de la interpretación que se haga de las leyes, es figurada por la planificación y la puesta en escena. De igual manera, este mecanismo formal volverá evidente el dispositivo de vigilancia que, a un nivel estructural, domina el entorno. Toda la escena está rodada en un único plano fijo, desde el que se realizan panorámicas de seguimiento.

En un primer momento, la imagen muestra a los tres amigos hablando y compartiendo el porro tras una valla, que se interpone como si se tratara de un mecanismo que dificulta la mirada (fotograma 22). Les vemos hablando, fumando y haciéndose bromas. Dada la distancia con que son observados, no se les escucha hablar, y no hay nada en sus maneras que destaque de forma excepcional. Además, durante el minuto que dura este encuadre, un grupo de niños que juegan a fútbol se interponen entre el objetivo y los tres adolescentes (fotograma 22’). Advertimos, por tanto, la presencia de una mirada intradieгética que se oculta para no ser descubierta. Es en función de este punto de vista, que se corresponde con una posición de vigilancia que guarda una distancia prudente respecto de los acontecimientos, que, de acuerdo con la lógica narrativa planteada, nos lleva a identificarlo con la mirada de Cristi. Sin embargo, el siguiente movimiento de cámara va a descubrir una situación diferente.

Cuando los adolescentes abandonan este lugar, son seguidos por una panorámica hacia la izquierda cuyo recorrido va a poner en evidencia el lugar que ocupaba Cristi (fotograma 22’). De este movimiento se deduce que la primera imagen no se correspondía con el punto de vista del policía, sino el de una mirada externa que se hace coincidir con la del espectador, quien es puesto, de esta forma, también en una posición de vigilancia, invitado a elaborar su propia interpretación de los hechos. Dicho con otras palabras, lo que parecía tratarse de una ocularización interna primaria (un encuadre subjetivo), se trata de una ocularización cero; esto es, la mirada de una instancia externa cuya presencia puede ser evidenciada o no.

De esta situación se infiere que Cristi vigila y es vigilado al mismo tiempo. De hecho, tras la marcha de los tres jóvenes, el policía se dirige al lugar en el que estaban fumando para recoger la colilla, de tal manera que esta acción es recogida en una panorámica inversa que recupera el encuadre inicial (fotograma 22), el lugar que ocupaban los tres jóvenes, y siendo ahora Cristi el objeto de vigilancia de una instancia superior cuyo origen desconocemos, pero cuyo dispositivo es evidenciado por la puesta en escena (fotograma 22”). Es decir, al constatar el espectador que lo que parecía el resultado de la mirada del personaje principal se corresponde con lo que ve un observador abstracto, al frustrar su certeza, le hace tomar conciencia tanto de su papel de observador como del dispositivo que organiza su mirada. La coherencia de este mecanismo de significación se sustenta en la organización interna de un único plano, que da consistencia a un espacio y un tiempo que fluyen continuos, manteniendo en todo momento un mismo punto observacional.



FOTOGRAMAS 22, 22', 22'', 22'''

6.3.3.4 El efecto de verdad a la hora de la comida

El registro rutinario de los actos diarios del protagonista continúa con su paso por casa para comer. Entra, se quita la chaqueta, se descalza y se sienta en la cocina a comer un plato de sopa que ha calentado previamente; esta última acción es presentada en plano medio durante dos minutos. La irrelevancia estructural de esta acción, a la que se le dedica la misma atención que a aquellas relacionadas con la investigación policial, nos

lleva a considerarla bajo el foco teórico del efecto de verdad descrito por Barthes (1994), relativo a aquellas unidades narrativas que no son justificables por su función, y que, por su carácter descriptivo, mostrativo, refieren una realidad concreta. Una realidad que, en última instancia, debemos considerar en el interior del discurso que la produce; el cual, no lo olvidemos, se teje alrededor de una reflexión acerca del lenguaje, como modulador del sujeto, del entorno social y de las relaciones de poder en el que se sustenta; y es a la vez herramienta de representación. Entendemos estas acciones en el marco de un cine atento a los detalles insustanciales, a las vivencias cotidianas de los personajes, a los aspectos que más los humanizan y los vuelven más cercanos, en el interior de un contexto particular⁵¹. Asimismo, los personajes como Cristi están alejados de la figura del héroe tradicional y sus acciones carecen del componente espectacular que se da en el MRI.

En relación a esta secuencia, Doru Pop considera que “these young moviemakers use food and eating practices as signification mechanisms which allow the viewer to literally ‘taste’ the consistency of their stories”. No en vano, Pop entiende la escena que acabamos de describir como un ejemplo de cómo lo “real” se reafirma, “it is the ‘real’ that Roland Barthes has described as (discussing photography) the punctum. It is that hole, that single element which pokes out from the image and ‘pierces’ the mind of the viewer, bringing him into the created Reality” (Pop, 2014: 137). Desde *Bienes y dinero*, donde el protagonista da de comer a su abuela en la cocina, hasta *4 meses, 3 semanas y 2 días* que termina con las protagonistas sentadas en el comedor del hotel, pasando por *La muerte del Sr. Lazarescu*, que da comienzo en la cocina del anciano a la hora de la cena, la comida ocupa un lugar destacado en el cine que analizamos. Si bien, desde la perspectiva de nuestro análisis, apreciamos cómo la reafirmación de lo real a la que hace referencia Pop se logra mediante los mecanismos retóricos de puesta en escena y de planificación que sustentan el aparatage formal de esta película.

6.3.3.5 Deconstrucción de los mecanismos de vigilancia

En la siguiente secuencia, tras el descanso para comer, Cristi reanuda el seguimiento a la salida del instituto. Esta vez decide seguir a Alex hasta su casa. Tras llamar a comisaría para que comprueben la matrícula del vehículo que hay aparcado frente al domicilio, busca un punto prudente de vigilancia. La elección del encuadre la leemos en el contexto de una sociedad en permanente transformación y en interior de un texto filmico que evidencia los signos que determinan la percepción de la misma, que delimitan aquello que es legítimo de lo que no lo es (fotograma 23). En el siguiente plano, estos mismos signos, que prohíben el acceso a un espacio que ha sido acotado por unas obras en la calzada, se presentan de forma más clara (fotograma 24). En consecuencia, y como se observará a lo largo del filme, la búsqueda de evidencias por parte del protagonista va a estar siempre sembrada de los obstáculos que imponen las normas.

Esta escena de vigilancia se alarga durante más de cinco minutos, en los que vemos al protagonista mirar, vemos lo que el protagonista mira y percibimos, junto al personaje, el

51. Pascal Bonitzer ha situado al neorrealismo en esta corriente de instaurar una cierta inmediatez de una mirada “a un tiempo insistente y despegada (no digo: distanciada) sobre los seres, los gestos, las cosas: un ‘detenerse, a la vez absolutamente nuevo sobre los detalles, los elementos indiferentes a la acción’ (1983: 65).



FOTOGRAMAS 23 Y 24

paso del tiempo. Cristi se cubre del frío, consulta el móvil, se fuma un cigarrillo, se fuma otro, da un pequeño paseo, se aposta junto a un puntal. Un hombre pasa con la compra, una mujer pasea el perro, otra sacude una manta en la casa de Alex. De fondo, el ladrido de los perros, el trino de los pájaros, el graznido de los cuervos o el motor de un coche a lo lejos. Al rato, una mujer sale de la casa. Nada sospechoso, por tanto, todo encaja dentro de lo ordinario. No hay tensión, no hay suspense.

Al descomponer la secuencia en los sucesivos planos, observamos lo siguiente. Al desarrollo del plano correspondiente al fotograma 24, que termina con Cristi de espaldas en dirección al poste de la luz, le sigue un plano general de la casa, en el que se ve a una

señora que sacude una manta (fotograma 25); que es seguido por un plano americano de Cristi, cuya mirada parece apuntar en dirección a la casa (fotograma 26).



FOTOGRAMAS 25 Y 26

El encadenamiento de estos dos planos invierte la lógica del elemento constitutivo del cine clásico o Modelo de Representación Institucional, en el que “la mirada circula, de manera transitiva, del sujeto al objeto y el objeto de mirar se convierte, en ese mismo momento, en acontecimiento narrativo”. En este modelo la mostración de un hecho y el acto de mirar son naturalizados por la lógica narrativa de los acontecimientos o por la modulación de los puntos de vista de los diferentes personajes. De modo que “el coste de

tal disciplina es, evidentemente, el borrado de toda mirada exterior al universo narrativo, tanto la del enunciador como la del espectador”, quedando la de este último integrada en el tejido narrativo (González Requena, 1989: 155).

En el caso que nos ocupa, y a pesar del orden inverso que hemos señalado, la imagen de la casa parece responder a la mirada del personaje, lo que equivaldría a anudar internamente estas dos acciones mediante un procedimiento por el que se justificaría lo mostrado por el punto de vista del policía. Sin embargo, el siguiente plano va a descubrir una situación diferente. Este plano comienza con un encuadre idéntico al que reproduce el fotograma 25, en el que ahora vemos a la mujer que estaba en el balcón, encargada de la limpieza del hogar, salir con unas bolsas. Una panorámica de izquierda a derecha la sigue por la acera mientras se dirige a no se sabe dónde. Cuando el recorrido de la panorámica se detiene, va a ser Cristi quien entre en el plano visual desde la derecha, desvelándose de esta forma que el plano de la casa no respondía al punto de vista del protagonista. Nos encontramos de nuevo con una situación idéntica a la descrita en el caso del parque: lo que parecía el resultado de una ocularización interna, se revela como un grado de ocularización cero, que, en esta película, sugiere la existencia de un dispositivo de vigilancia externo a la lógica narrativa que se deduce de la focalización interna ligada al personaje principal. Este procedimiento, en el que el acto de mirar es explicitado por la puesta en escena, característico del cine de la modernidad, implica “la puesta en evidencia de la representación y, con ella, una conciencia dramática del lenguaje como obstáculo entre el hombre y el mundo” (*ib.*: 150). La escena siguiente va a insistir en esta modalidad representacional, en la que, en referencia a lo expuesto por González Requena, se vuelve evidente la presencia de una mirada exterior al universo narrativo. Es decir, la sucesión de planos revela, hace visible, la pregnancia de la dimensión enunciativa que articula el relato filmico.

Cuando sale de casa la amiga de Alex, cuyo nombre desconocemos, el policía decide seguirla. La joven camina a lo largo de una carretera hasta que llega a su casa. Cristi resuelve entrar al edificio y subir hasta el piso donde está la vivienda. Se para frente a la puerta y, acto seguido, vuelve a bajar las escaleras. En el patio, revisa el buzón, que está roto como la mayoría de los que vemos en la imagen, y sale del edificio. En función de este procedimiento, el registro de todas estas acciones de control y vigilancia no se traduce en un clima de tensión o en la recogida de indicios que van señalando la vía que llevará a la resolución del caso, como las miguitas de pan en un cuento infantil. Por el contrario, en esta película, estos elementos narrativos y de puesta en forma no conducen a ninguna certeza; muestran, más bien, el simple despliegue de actos rutinarios. De ahí que su registro no evidencie otra cosa que su propia condición de constructo, de elementos de un discurso, de piezas de un dispositivo de representación. Un plano posterior, que destaca por su excepcionalidad, va a ilustrar gráficamente esto que afirmamos. Lo analizamos en el siguiente apartado.

6.3.3.6 Registro, iconicidad de la imagen cinematográfica y representación simbólica

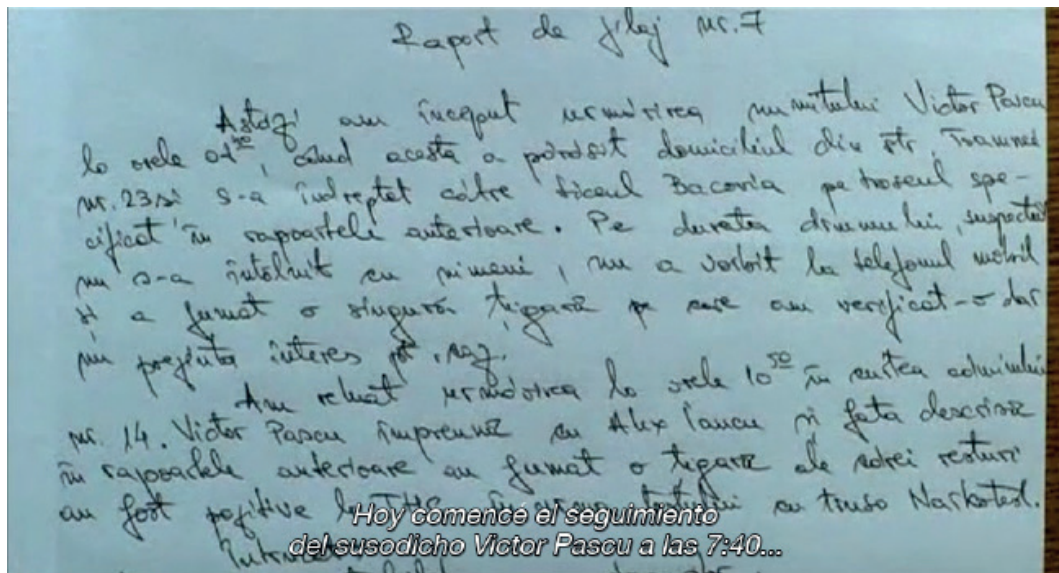
Antes de llegar a este momento que hemos indicado, queremos detenernos a señalar los rasgos de planificación y puesta en escena de este filme, que se corresponden con un modelo de representación realista “donde priman la linealidad, horizontalidad y sintagmacidad” (Monterde, 1999: 152), y que lo emparentan con *La muerte del Sr. Lazarescu* y con *4 meses, 3 semanas y 2 días* (véase apartados 4.3.3.5 y 5.3.3.5, respectivamente). Al igual que hemos señalado en estos dos casos, en *Policía, adjetivo* se potencia la percepción del paso del tiempo, el fluir continuo de los hechos, que son percibidos como si sucedieran en tiempo real, y la justificación de los movimientos de cámara por el propio movimiento de los personajes. Destaca también la presencia de tiempos muertos, de espera, y de acciones con escasa o nula relevancia dramática, en relación con el modo de representación hegemónico, lo que posibilita la profundización en el devenir cotidiano y el contexto que envuelve a los personajes. La abundancia de planos medios, planos generales, planos de conjunto y, en este caso, la ausencia total de primeros planos, privilegia una mirada observacional, y crítica, en detrimento de las implicaciones psicológicas; esto es, “en vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano” (Nichols, 1997: 73-74). La complejidad de la formulación puesta en marcha en esta película reside en complementar el uso de estrategias formales realistas con el cuestionamiento de su propia efectividad.

Como ejemplo de la naturalización del fluir continuo que señalamos, el encadenamiento de la secuencia anterior con la que nos ocupa se produce mediante el montaje de la salida de Cristi por la puerta del edificio de la joven con su entrada en un despacho policial. En este momento, el protagonista recibe la información que había pedido relativa al vehículo, que es propiedad de la Constructora AIAN S. A., y que pertenece a los padres de Víctor.

Cuando vuelve a su despacho, en plano fijo se muestra cuando entra, tira una cosa a la papelería y abre su taquilla. Es entonces cuando, por corte brusco, se produce el plano al que nos referíamos. Se trata de un plano de detalle de un informe escrito a mano por Cristi en el que resume las tareas de seguimiento y vigilancia que ha llevado a cabo a lo largo del día. Decimos por corte brusco porque en ningún momento vemos al policía escribir este informe ni su presencia está justificada por ningún elemento narrativo. Es este dato el que lo vuelve excepcional, en razón del argumento que acabamos de desarrollar. Nos encontramos, por tanto, con un inserto informativo dirigido al espectador; una decisión enunciativa que vuelve a poner el foco en la cuestión del lenguaje, en los diferentes mecanismos que son movilizados durante el registro y representación de los hechos concretos.

Este informe es mostrado por medio de una panorámica que recorre muy lentamente un folio desde la parte superior hasta el final. No se trata siquiera de un formulario; es un folio corriente con el encabezamiento “Informe de seguimiento nº 7”, correspondiente al séptimo día de investigación (fotograma 27). A lo largo de casi dos minutos, un tiempo considerable para un plano “anticinematográfico” (Cueto, 2011) como este, podemos leer un reporte meramente descriptivo de lo que las imágenes han mostrado desde el inicio de la película hasta ese momento, incluidas sus dudas sobre Alex y su impresión de que Víctor no representa ningún peligro para la sociedad. Es decir, este plano sintetiza lo

que ha ocurrido en el filme hasta ese punto, pero con otro lenguaje. Además, tal como se desprende de su lectura, tampoco este procedimiento sirve para arrojar luz sobre los acontecimientos, para atisbar un resquicio de verdad, pues nos encontramos, de nuevo, con la exposición de una serie de episodios cotidianos, con su simbolización verbal.



FOTOGRAMA 27

En base a este razonamiento, este recurso apunta en la dirección señalada por Foucault (1968) del carácter *heteróclito* del terreno que separa las palabras de las cosas. Todo parece indicar que la investigación policial desemboca en un problema epistemológico y semiótico, en el orden heterogéneo de un dispositivo sobre el que hay que reflexionar. Las palabras designan las cosas a las cuales refieren en virtud de una serie de convenciones, de un contrato arbitrario que es aceptado por los hablantes. Por consiguiente, el sentido que se extraiga de los hechos concretos estará condicionado por estas convenciones que tienen categoría de ley y por el horizonte cultural y social en el que se insertan; de tal manera que la percepción de la realidad supondrá un proceso de interpretación a partir de un horizonte referencial.

Tomando en consideración que el cine incluye las tres categorías del signo descritas por Charles Sanders Peirce en su forma genuina, la Terceridad: icono, índice y símbolo; Gorzo considera que “Porumboiu’s achievement is to have found a way to contrast them on screen -specially the symbolic with the indexical, the words with the things themselves (represented by the material traces they have left on film)” (2018: 24)⁵². Como

52. Recordemos que un icono se corresponde con “un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de su propia naturaleza interna”, el cual no necesita de la existencia del objeto, y puede ser una imagen, un diagrama o una metáfora; el índice es “un signo determinado por su objeto dinámico en virtud de estar en relación real con éste”, los cuales indican a objetos existentes, como ocurre con las huellas, los síntomas o los nombres propios; mientras que el símbolo refiere “un signo determinado por su objeto dinámico sólo en el sentido de que así se lo interpretará”, de manera que se relacionan con el objeto en virtud de un hábito o una ley adquirida, como las palabras o como identificar un país con una bandera (Sanders Peirce, 1987: 118).

hemos señalado anteriormente, Bazin destacó la “esencial objetividad” de la imagen fotográfica, su “categoría de semejanza” que la distingue de la pintura por su capacidad para reproducir una “huella digital” del objeto representado, como el ámbar que atrapa el cuerpo de un insecto; a lo que el cine añadiría la duración en el tiempo (2008: 29). A su vez, el realismo cinematográfico descrito por Bazin se basa en la idea de semejanza, en la potenciación del valor indicial de la imagen, en su capacidad para establecer una conexión indicativa entre las imágenes y los hechos reales, para “revelarnos el sentido escondido de los seres y de las cosas sin romper su unidad natural” (*ib.*: 98).

Esta idea de semejanza con la realidad atribuida al realismo de la representación ha sido matizada por otros autores, como Maurizio Grande, al señalar que “el estatuto icónico ‘peculiar’ de la imagen cinematográfica consiste propiamente en la elaboración de un icono a partir de un índice”, de tal modo que es el rastro de un objeto captado por un mecanismo fotográfico convertido en imagen, en signo, lo que indica una relación de “contigüidad icónica” entre objeto y referente: “el cine produce imágenes ‘conjuntas a lo real’ en una relación que podemos llamar de ‘contigüidad icónica’: en una relación de ‘correspondencia analógica’ o de similitud perceptiva’ que, básicamente, constituye sólo la ‘base indicial’ de la imagen” (Monterde, 1999: 140)⁵³.

En razón de este enfoque, la inserción del plano del informe policial en esta película supone la certificación del orden simbólico que complementa el signo cinematográfico, la plasmación de que todo proceso perceptivo implica una inferencia, fruto de un proceso semiótico. Pensar la realidad implica un proceso subjetivo que la modifica, que la transforma en escritura. A diferencia de lo planteado por Bazin, los planos de larga duración y en profundidad de campo que caracterizan la forma fílmica de esta película no conducen a revelar una verdad trascendente que anidaba en los seres y en las cosas; por el contrario, lo que se pone en evidencia es su falta de sentido innato y la naturaleza artificiosa de los medios empleados en dicha búsqueda, esto es, la representación simbólica de aquello que no puede ser mostrado directamente. El mismo Bazin debía intuirlo de forma paradójica cuando rubricaba su “Ontología de la imagen fotográfica” con la siguiente aserción: “Por otra parte, el cine es un lenguaje”. Es ahora cuando cobra sentido lo que apuntábamos en la secuencia anterior: que el registro de actos cotidianos mostrado en esta película evidencia, en primera instancia, su condición de artificio, de partes de un discurso, de piezas de un dispositivo de representación.

6.3.3.7 Percepción e interpretación de los hechos

Un ejemplo de cómo la percepción de los hechos está determinada por la capacidad de nombrarlos, de reconocerlos para así poder interpretarlos, se da en la siguiente secuencia. Cristi se reúne con Alex en un bar para pedirle que consiga una muestra del hachís de Victor para incluirlo como prueba. El policía se pide un vodka e invita al joven a que haga lo mismo, pero este dice que prefiere una Coca-Cola porque teme que su padre le huela el aliento. A continuación, Cristi le pasa el paquete de tabaco, pero Alex lo rechaza por la misma razón. “¿No temes que huela el hachís?”, pregunta entonces el policía. “Él no sabe cómo es el olor del hachís”, argumenta Alex.

53. La cita extraída por Monterde corresponde a Grande, Maurizio (1986). *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*. Roma: Bulzoni, 16.

De la conversación se deduce, además, que Alex ya no considera a Victor un amigo como lo solía hacer, aunque prefiere no profundizar en el tema y se excusa diciendo que tiene que preparar un examen de Historia para el día siguiente. Tampoco esta ocasión sirve para aclarar ninguna de las dudas que planean sobre el caso, manteniéndose la distancia entre los sucesos y el posible sentido que se les pueda atribuir, y que es sugerida por los listones de la cristalera situada en el fondo del encuadre, que separan a los personajes en dos compartimentos individuales (fotograma 28). Precisamente, el conjunto de signos que intervienen en un acto de comunicación, así como las reglas que rigen su configuración, la arbitrariedad de los signos lingüísticos, como también su dimensión simbólica, van a ser el tema central de la siguiente secuencia.



FOTOGRAMA 28

6.3.3.8 Metáfora, metalenguaje y puesta en abismo

Por corte directo se introduce la siguiente secuencia, que se desarrolla en el apartamento que Cristi comparte con su pareja, Anca. Todo el fragmento, de casi diez minutos de duración, está rodado en un plano secuencia fijo desde la entrada del apartamento. Cristi hace su entrada por la derecha del plano, cubriendo ante la cámara la imagen de Anca, que está sentada frente al ordenador escuchando música, y quien le informa de que tiene la cena preparada en la cocina (fotograma 29). La cámara sigue al policía hasta la cocina, componiendo un encuadre que destaca por las líneas verticales que trazan los marcos de las puertas, y que, por el efecto de profundidad, enmarcan al protagonista en una puesta en abismo que delata varios planos de representación (fotograma 29'). En fuera de campo se escucha la música que proviene de la habitación contigua. A pesar de que Cristi le pide a Anca que baje el volumen, la canción sigue ocupando el plano sonoro.

Mientras el protagonista se sirve la comida, se bebe una cerveza y termina de cenar, Anca pone una y otra vez la misma canción, la única que se va a escuchar de manera diégetica, ya que la siguiente acompaña los créditos finales. Se trata de un tema de los años ochenta de la cantante de pop rumana Mirabela Dauer, *Un te parasesc iubire*, un tema melódico que gira en torno a la ruptura sentimental: “La vida avanza. El amor puede traer felicidad y dolor; y amor y silencio. No te dejaré, amor, por un momento de ilusión. No me iré de tu lado, si estás conmigo. ¿Qué sería del mar sin el sol? ¿Qué sería del campo sin la flor? ¿Qué sería del hoy sin el mañana? ¿Qué sería de la vida sin ti?”⁵⁴.



FOTOGRAMAS 29 Y 29'

54. La traducción del rumano es nuestra.

Observemos con detalle la situación que se ha planteado. El plano se mantiene sobre la imagen de la cocina, donde Cristi está cenando, mostrando una situación cotidiana, banal desde el punto de vista dramático, que destaca por la elaborada composición del encuadre, como hemos señalado. El plano sonoro lo ocupa una canción ligera que triunfó en la última etapa del mandato de Ceausescu, unos años antes de su caída; y cuyo contenido y arreglos musicales, ajenos a “cualquier tipo de conflicto y contexto social” (Wilson, 2016: 23),⁵⁵ contrasta tanto con el marco histórico en el que se inscribe como con la situación presentada en la película. Nótese, además, el enfoque irónico planteado desde la articulación de los encuadres, dado que este tema romántico, que lamenta las desdichas derivadas de la ruptura amorosa, resuena en un momento en que Cristi y Anca ocupan estancias diferentes y sentados en una posición simétricamente opuesta.

Por lo tanto, y debido a la larga duración del plano, que muestra una situación trivial, a la repetición insistente de la canción y al contraste que hemos señalado entre el plano visual y el sonoro, se vuelve evidente la copresencia de dos discursos del relato. Como hemos venido analizando, esta película aúna una investigación policial, desde un esquema formal que deconstruye los códigos del género cinematográfico en el que se enmarca, con una reflexión acerca del lenguaje, sus leyes y sus conexiones con el contexto social y político en el que funciona y al que cimenta. Esto nos lleva a considerar una relación metatextual entre dos niveles del relato, no basada tanto en la oposición entre relato primario y secundario planteada por Gérard Genette⁵⁶, como en el caso de un relato que comenta al otro, lo que implica, de acuerdo con Jakobson, un “metalenguaje, que habla del lenguaje mismo. [...] Cuando el destinador y/o el destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en el código: entonces realiza una función metalingüística” (Jakobson, 1998: 357). En este sentido, la investigación policial que se lleva a cabo deriva hacia la cuestión de si la recogida de datos y el registro de las experiencias concretas bastan para alcanzar un estatuto de verdad sobre los hechos que se investigan.

Es aquí donde el metarrelato que registra las acciones del protagonista se abisma en el marco de otro relato, fuerza a prestar atención al proceso de significación del texto, un proceso en el cual, en esta secuencia, ciertos elementos devienen puros significantes, en un proceso de semiosis ilimitada. La filigrana puesta en marcha por esta película se distingue por ampliar este marco, por abismarse un poco más, para llevar la reflexión sobre el lenguaje al dispositivo de representación de la propia película, tal como sugiere la composición espacial que encuadra la cocina del apartamento (fotograma 29”); y que concuerda con la argumentación que hemos ido siguiendo hasta ahora, relativa a la forma en que el texto expone que el registro de los hechos concretos pone en evidencia su propia condición de artificio, de piezas de un engranaje representativo.

55. En su ensayo sobre los gustos musicales titulado *Música de mierda*, y que partía de la repulsa que le generaba la música de Céline Dion, Carl Wilson analiza el modo en que la “música sensiblera” renace década tras década, entendiendo que “nunca busca la evasión pura: no solo es catártica, sino que también tiene un elemento de refuerzo social; supone una exposición indirecta a las grandes recompensas que se derivan de seguir las normas, pero también al inevitable precio que hay que pagar por ello. Y esto la hace especialmente susceptible de quedar desfasada: las fronteras exteriores de la conformidad extrema, del éxtasis y el desesepo públicos carentes de toda polémica no son nunca estáticos” (2016: 80).

56. Genette plantea esta terminología y advierte de la confusión a que puede llevar la relación jerárquica entre relato primario y relato secundario: “Es evidente que el relato inserto está subordinado, desde el punto de vista narrativo, al relato marco, puesto que le debe la existencia y se apoya en él. La oposición *primario/secundario* traduce este hecho a su manera, y creo que hay que aceptar esta contradicción entre la innegable subordinación narrativa y la posible preeminencia temática” (1998: 62, cursiva en el original).

La conversación que mantienen Anca y Cristi en el salón va a explicitar estas dos dimensiones del relato para confirmar, efectivamente, que “el discurso se centra en el código”, en relación a lo apuntado por Jakobson (1998: 357). Él se sienta en el sillón, de manera que continúan manteniendo campos de visión antagonicos: ella frente al ordenador; él frente al televisor, que enciende con el mando (fotograma 29’”). El encuadre enfatiza de nuevo los marcos de la puerta, que evidencian los límites del campo visual, del dispositivo de representación; a la vez que estimula y enfatiza la implicación del sujeto espectral, que reactiva su mirada.

Anca continúa escuchando la misma canción, cuando Cristi se dirige a ella: “Anca, esa canción no tiene sentido”. “¿Por qué?”, pregunta ella. “¿Qué sería del campo sin la flor? ¿Qué sería del mar sin el sol? ¿Qué otra cosa serían? Seguirían siendo el campo y el mar”, razona él. Anca le explica que esas frases funcionan a modo de imágenes que potencian la belleza del amor, pero Cristi insiste: “La vida avanza. ¿Puede retroceder?”. Anca, que es profesora de Literatura, le explica que la canción recurre a figuras retóricas para “definir este amor ideal asociándolo con símbolos. El mar es infinito, el sol es luz, el campo es nacimiento, creación y la flor es belleza”. Cristi no se aclara: “¿Son imágenes o símbolos?”. Ella se lo esclarece: “Son imágenes que se transforman en símbolos. Por ejemplo, el mar corresponde a la imagen de infinito”. Pero Cristi continúa con los pies en el suelo: “No lo comprendo. Si querían decir infinito, ¿por qué no lo dijeron directamente?”. El plano secuencia termina cuando Cristi se dispone a acostarse, un momento en que pretende resolver el debate de forma cómica: “Es como: ‘¿Qué sería del dentífrico sin un cepillo de dientes?’, ¿no?”.



Para Cristi, todos esos símbolos, todas esas imágenes metafóricas, no hacen más que tergiversar la verdad de los hechos, esa estabilidad que persigue en su investigación. Se siente incómodo con la inestabilidad de los signos lingüísticos, con el orden simbólico, donde no se da una conexión directa con el referente. Trata de sintonizar sus sentimientos con la realidad que le rodea y no quiere aceptar que la certeza que persigue implica acatar la ley, aceptar el orden que impone el estado y las normas lingüísticas que lo estructuran. Como confirmaremos más adelante, pretende articular unos argumentos sólidos que asienten su visión de los hechos, pero sus intentos van a caer en saco roto, pues, como señala Giulia Colaizzi,

[e]l lenguaje [...] no es sólo *palabras*, y especialmente no en tanto palabras que representan cosas ya dadas, sino *discurso*, un principio dialéctico y generativo a la vez, que remite a una red de relaciones de poder que son histórica y culturalmente específicas, construidas y, en consecuencia, susceptibles de cambio. Su *status* no es, por ello, inmanente sino fundamentalmente político (Colaizzi, 1990: 20, cursiva en el original).

En efecto, en medio de esta situación que se tensiona entre su conciencia y su deber profesional, su adscripción a las normas, va a ser el lenguaje el que le marque los límites de su individualidad y su capacidad de acción social. “Tú y yo hablamos idiomas diferentes”, le dirá uno de los personajes. El lenguaje va a funcionar como catalizador del proceso de toma de conciencia por parte de Cristi, tanto de su situación personal como del papel que le corresponde dentro del sistema. En consecuencia, al poner en evidencia las reglas que articulan un ámbito normativo, se van a revelar también los límites, tanto de actuación como de inteligibilidad, que imponen dichas normas.

6.3.3.9 Kafka y el laberinto

Hemos comprobado cómo el protagonista se conduce de manera pragmática, rehúye la retórica y reclama la literalidad de los hechos para centrarse en sus efectos reales, que tienen, a su vez, consecuencias concretas y dramáticas sobre las personas. Desde este enfoque, Cristi se nos presenta como el héroe sin atributos y sin destino, propio del universo kafkiano, que persevera en “nombrar lo mínimo, y en su literalidad” (Calasso, 2005: 11). En su afán por adscribirse a la cotidianidad trata de que se le reconozca, como le ocurre a K. en *El castillo*, de que su labor y conocimientos sean reconocidos. Siguiendo este impulso, empleará el día siguiente a la acción descrita en tratar de reunir pruebas que demuestren que el sospechoso no representa ningún peligro para la sociedad y que no merece la aplicación sistemática de la ley; pero su periplo de despacho en despacho se convierte en un laberinto burocrático que asfixia todas las posibilidades de salida.

Ha transcurrido un día y en el siguiente, que corresponde al octavo día de investigación, se van a repetir las mismas acciones y los mismos escenarios: vigilancia frente a la casa de Alex, en el descampado junto al campo de juego, trámites administrativos en las dependencias policiales, parada a comer, unas horas más de vigilancia, redacción del informe diario y cena en casa. Esta sistematización reiterativa de acciones, escenarios e, incluso, de encuadres, transmite la rutina y el tedio de la vida diaria del protagonista, pero también, como ya hemos señalado en el caso de *El sueño de Liviu* y también en *Lazarescu*, implican un mecanismo de abstracción, de desreferenciación, de un tiempo en suspensión (véase apartado 6.1 y 4.3.3.6, respectivamente); lo cual, en un contexto en el que el presente se confunde con el pasado, como hemos apuntado al inicio del análisis, enfatiza la pervivencia del pasado inmediato y sus consecuencias en la vida cotidiana.

El cambio de plano que marca la transición de la noche al día siguiente se abre con la imagen de la casa de Alex, que es mostrada recuperando la misma posición de cámara, en el momento en que el joven sale de casa junto a sus padres (fotograma 30). De nuevo, en la lógica narrativa late la presencia de una instancia externa a la visión de Cristi, que ve mirar al policía y que nos lleva a lanzar la pregunta que hemos planteado en el caso de *Zapping* (Cristian Mungiu, 2000): ¿Quién vigila a los vigilantes? Cuando el coche en el que viajan Alex y su madre se pone en marcha, es seguido por una panorámica que recorre el trayecto hasta que el encuadre coincide con el que anteriormente ha marcado el punto de vigilancia de Cristi, a quien vemos salir de detrás de un coche en el que se ocultaba (fotograma 31).



De nuevo en la comisaría, Cristi coincide con Nelu, su compañero de despacho. Cristi le pregunta por lo que está haciendo, y Nelu responde que espera a que sea la hora en la que deben reunirse con su superior. Preguntado a su vez, Cristi responde: “Nada, tampoco”. A lo que Nelu aclara: “Dije que estaba esperando, no que no estuviera haciendo nada”. Este saludo insustancial propicia, dentro del tono absurdo predominante, un comentario metatextual del dispositivo de representación que sostiene la propia película, caracterizado por los largos momentos de espera y de inacción, el cual incide en el modo de recepción del filme, en el sujeto espectral que genera el texto fílmico; puesto que

el efecto que crea la mostración de un no-acontecimiento (la propia espera), para un espectador acostumbrado al modo de representación institucional, generalmente se sitúa entre la frustración y la extrañeza. Por ello podemos afirmar que este modo de representación tiene efectos políticos en nuestra relación con la imagen y, por tanto, en la construcción del tipo de sujeto espectral que el texto promueve, un sujeto opuesto al *voyeurismo* que caracteriza el cine convencional (Guillamón Carrasco, 2015: 126-127, cursiva en el original).

Se trata, de acuerdo con este razonamiento, de dismantelar los condicionantes que positivizan una determinada visión del mundo. Se le asigna al espectador un lugar en la puesta en escena desde el que cuestionar sus prejuicios, las expectativas motivadas por el modelo hegemónico; desde el que reflexionar acerca de los dispositivos que articulan el acceso a la realidad en un contexto histórico concreto. Siguiendo por esta línea, el siguiente comentario de Nelu incide en la vulnerabilidad de las certezas, de aquello que es aceptado como verdad, dado que los signos se caracterizan por su inestabilidad; es decir, son susceptibles de cambio en relación a unas condiciones culturales e históricas específicas; de igual manera, se va a poner en escena la importancia que los instrumentos de mediación tienen en su configuración. Mientras lee el periódico, le llama la atención una noticia: “Las bebidas calientes empeoran el resfriado. Los médicos mencionan que el hábito de beber infusiones calientes durante la gripe es muy perjudicial”. “Pensaba que era al revés”, se sorprende. Se deduce, por lo tanto, que las certezas están sujetas a los vaivenes de las convenciones sociales y culturales.

A diferencia de Nelu, Cristi decide no asistir a la reunión con el capitán de policía y aprovechar el día para seguir recopilando pruebas que puedan confirmar sus sospechas, para asegurarse de no inculpar a un inocente. Para tratar de lograrlo, les pide ayuda a varios de sus compañeros de comisaría para que recaben información acerca de los miembros de la familia de Alex y sus negocios antes del mediodía, lo cual no es fácil dado que a todos se les acumulan las tareas burocráticas. El paso de despacho en despacho va a estar marcado por planos que rastrean su itinerario por los pasillos, dando forma al laberinto kafkiano al que antes nos referíamos (fotogramas 32 a 34).



FOTOGRAMAS 32, 33 Y 34

6.3.3.10 Vigilancia y panóptico

La siguiente secuencia se abre con un plano similar al que corresponde con el fotograma 22, en el que los tres adolescentes comparten el porro, desde una posición en la que la valla que dificulta la visión informa de la condición vigilante de la entidad que los observa; la cual no se corresponde con el grado de ocularización de Cristi, a quien vemos oculto tras un pilar (fotograma 35). Cuando el grupo se marcha, una panorámica sigue al policía hasta el lugar que ocupaban para recoger el porro, dándose una situación idéntica a la ya descrita en el apartado 6.3.3.3: el vigilante ocupa el lugar del vigilado, y todo el proceso es captado por un dispositivo que, a modo de panóptico, responde a la visión de una instancia controladora que permanece invisible. Este sistema, como ya hemos explicado recurriendo a las tesis de Foucault (2002), se refuerza por medio de la desconfianza, el miedo y la generalización del sistema de vigilancia, que acaba alcanzando una forma absoluta. Alex acusa a Victor, Cristi los vigila a ambos, y todo el proceso está inmerso en un mecanismo cuyo funcionamiento responde a unas normas precisas.



FOTOGRAMA 35

El procedimiento que acabamos de describir es de nuevo explicitado por la puesta en escena con un encuadre que refuerza el concepto de *mise en abyme* (Fotograma 36), en el momento en que Cristi pasa por su casa a comer.

En casa, Cristi recibe la llamada del capitán de policía Anghelache, quien pide reunirse con él para que le informe de las evoluciones del caso, pero el protagonista se escusa arguyendo que tiene que verificar una nueva pista. Finalmente, la reunión se producirá a la mañana siguiente, con lo que el protagonista solamente dispone de una tarde para reunir las pruebas definitivas y establecer las conclusiones que de estas se deriven.



FOTOGRAMA 36

6.3.3.11 El sujeto espectral, entre *ser* y *hacerse*

Tras su paso por el apartamento, Cristi vuelve sobre sus pasos, a los pasillos y los despachos de la comisaría. La información que ha conseguido una compañera no le ayuda con el caso. Otro de los funcionarios a los que ha pedido el favor no ha tenido tiempo para dedicarse a ello, y le reprocha al protagonista que le presione con sus peticiones. Para tratar de convencerlo, Cristi le transmite su preocupación: “Mañana veré al jefe y si no le entrego los resultados, encerraré a alguien por nada”. Finalmente, el compañero le promete que lo hará al finalizar su turno, después de las 15:30.

A continuación, recupera su punto de vigilancia frente a la casa de Alex, junto al poste eléctrico (fotograma 37), tras un plano que muestra, en primer lugar, el objeto de la mirada, la casa de Alex, justo en el momento en que sale la señora de la limpieza. Nos encontramos, por tanto, con la repetición de acciones, de encuadres y de situaciones tan inanes como insignificantes, que carecen de información narrativa importante. Cristi entra a un pequeño comercio a pedir un té y la señora que lo atiende lo reconoce de verlo por ahí otros días. Quiere saber si ocurre algo especial y lo somete a un pequeño interrogatorio. Él miente diciendo que vigila que nadie robe material de la obra que se lleva a cabo en la calle.

En suma, la larga duración de los planos, el uso del plano secuencia, la dislocación de la trama dramática, los efectos de repetición, el registro de una realidad cotidiana y rutinaria, la figuración simbólica de un laberinto burocrático y la impresión general de control, decantan la atención hacia la cuestión del tiempo, las condiciones sociales en las que se desenvuelven los personajes y hacia las propiedades formales de la película. Lo cual tiene, en relación con lo apuntado por Guillamón Carrasco, citado en el apartado anterior, unos efectos políticos en la configuración del sujeto espectral, en su implicación en

el acto de mirar: “Su pasaje al acto podría plasmarse en el paso dado de *ser a hacerse* [...] no es *ser* espectador, es *hacerse*, es decir, consentir, subjetivar este pasaje donde el espectador se transforma en mirador deliberado en ese lugar de testigo que el filme asigna a cada cual” (Wajcman, 2001: 229, cursiva en el original).



FOTOGRAMA 37

6.3.3.12 Realidad y orden simbólico, entre *ver* y *crear*

Dicho lugar de testigo apuntado por Wajcman es convocado de nuevo en la siguiente secuencia, cuando, después de que Cristi revise los documentos que el funcionario ha dejado en su despacho, se vuelva a dejar en suspenso la narración principal para ofrecer un plano de detalle del informe de seguimiento del día, idéntico al anterior. Una vez más (véase apartado 6.3.3.6), se vuelve a poner el foco en el orden simbólico, en cómo la lectura que se haga de unos hechos concretos se resuelve en el plano del discurso, no en el referente al cual refiere. El informe resume en palabras los pasos del protagonista, a los cuales hemos asistido a través de las imágenes. Esto es, su vigilancia frente a la residencia de la calle Ion Barbu 12, la hora en la que la familia salió en coche, las matrículas de los mismos, su falta de previsión por no llevar vehículo propio, la hora en que retomó la vigilancia, los restos de THC en el cigarrillo, las tres horas en las que no pasó nada y la hora en la que concluyó la vigilancia. Además, de la información solicitada en los diferentes registros policiales, se deriva que el hermano de la joven fue encarcelado por conducir borracho y realiza viajes periódicos a Italia, lo que le convierte también en sospechoso y debería ser investigado.

Este relato descriptivo y detallado de acciones que se caracterizan por su insignificancia funcional, y que hemos situado en conexión con el efecto de verdad descrito por

Barthes, no pretende conducir a la inequívoca identificación de los efectos de sentido con la verdad de los hechos. A diferencia del modelo institucional, en el que el sujeto espectral es integrado “en un mundo orgánico y coherente y le hace establecer una equivalencia entre *ver* y *creer*” (Colaizzi, 2001: vi, cursiva en el original); en esta película se cuestiona esta creencia por medio de la visibilización de los límites de la propia representación fílmica, del lenguaje, y de los órganos de poder que sostienen dichos límites.

6.3.3.13 La inestabilidad del signo lingüístico

La siguiente secuencia registra el momento de la cena en casa, donde encontramos otro ejemplo que apunta a la inestabilidad del lenguaje, a su naturaleza cambiante y a cómo su normativa está regulada por organismos institucionales. Se trata de un fragmento que tiene lugar la noche antes de reunirse con su superior, cuando ya tiene preparado el dossier en el que presentará sus conclusiones. También en esta ocasión, la situación es mostrada mediante un plano secuencia fijo (fotograma 38).



FOTOGRAMA 38

Mientras están cenando, Anca le dice a Cristi que ha leído un informe que encontró sobre el perchero y que ha encontrado un error: “‘nici un’ (‘ninguno’) es una sola palabra”, lo que da lugar a la siguiente conversación:

Cristi: “¿Desde cuándo?”.

Anca: “Desde hace dos años”.

Cristi: “¿Por qué?”.

Anca: “Es considerado un adjetivo pronominal negativo. Antes de eso, eran dos palabras, era considerado una conjunción, y ‘uno’, un artículo indefinido”.

Cristi: “No entiendo nada”.

Anca: “Ahora se escribe en una sola palabra, créeme”.

Cristi: “Lo escribiré así entonces”.

[...]

Anca: “Deberías cambiarte ese suéter”.

Cristi: “¿Qué tiene de malo?”.

Anca: “Hace cuatro días que lo usas”.

Cristi: “Me lo cambiaré”.

Con el habitual tono humorístico, este diálogo hace evidente que las reglas lingüísticas tienen carácter de norma y, como tal, hay que tomarlas en cuenta seriamente, hay que seguirlas; aunque, no todos los hablantes lo hagan al mismo tiempo. De hecho, suele ser habitual que la forma precedente y la nueva convivan durante un tiempo. Cristi se pregunta quién decide todas esas cosas acerca de las palabras. “La Academia Rumana”, responde Anca. “Te refieres a que hay personas que analizan ese tipo de cosas”, se asombra él. “La Academia Rumana”, repite Anca. A lo que Cristi concluye: “Están locos”.

Decíamos al inicio de este análisis, en el apartado 6.3.2, que la película se desarrolla en un contexto en el que se vuelven evidentes las huellas del pasado; a lo que habría que añadir que estas huellas circulan también a nivel simbólico, pues permanecen inscritas en el lenguaje, en las leyes, a nivel estructural en la producción cultural y en la conciencia moral de los individuos, en las negociaciones cotidianas; estableciendo, de esta forma, un régimen de verdad que se articula como “una tecnología de poder centrada en la norma” (Foucault, 1998: 175). Al igual que ocurre con las reglas lingüísticas, los nuevos valores democráticos se irán adquiriendo al tiempo que perviven los reflejos provocados por el régimen anterior, como bien subraya Florina Florescu: “just because communism is extinct, that does not automatically imply that its verbal and behavioral reflexes have disappeared. On the contrary, due to extensive use there is great difficulty in unlearning these enforced behaviors and ways of being” (2014: 54).

En base a esta situación, Cristi ha aprendido que las leyes, al igual que el lenguaje, son mutables, que las palabras se cargan de un contenido simbólico cuyas normas no son accesibles para él. Sin embargo, no logra estructurar un discurso que exprese con palabras su forma de ver las cosas, lo que quiere transmitir. Esto es lo que tratará de hacer en la reunión con su superior, a la que acude también Nelu. Esta parte del argumento, que se correspondería con el clímax en un film policial convencional, el momento en que está a punto de solucionarse el caso, se va a resolver en esta película con un plano fijo de veinte minutos (con dos insertos y una elipsis) que tiene como elemento principal un diccionario.

6.3.3.14 Alicia a este lado del diccionario

Cuando los dos policías se presentan en el despacho del jefe, Gina, la secretaria, le pide a Cristi el informe, pues Anghelache quiere leerlo antes de reunirse con ellos. Mientras, se sientan a esperar frente a la mesa de la mujer durante unos interminables cuatro minutos, que son reproducidos íntegramente por un plano fijo (fotograma 39). Gina les pregunta si quieren leer algún periódico. Cristi, que parece cansado y preocupado, dice que no, pero Nelu acepta y revisa unos cuantos: “Ya he leído *El Pensamiento*. He leído *El Tiempo*, he leído *La Gaceta*. Veamos qué tiene *La Verdad* para leer...”. Precisamente “la verdad” es lo

que se ha mantenido ausente del relato, ese elemento cuya búsqueda lo ha hecho avanzar a modo de *Macguffin* y que cuando su resolución parece próxima, todavía requiere de una tensa espera, puesto que su relación con la autoridad se ha vuelto más que evidente.



FOTOGRAMA 39

Ya en el despacho, Anghelache no entiende cómo, después de ocho días, el protagonista no ha llegado a ninguna conclusión y, sobre todo, por qué no ha organizado una emboscada. Cristi insiste en que necesita más tiempo para confirmar sus sospechas, dado que, a estas alturas, el proveedor de la droga podría ser cualquiera de los implicados. “Eres un estúpido”, le espeta el jefe. “Señor, hay algo que no está bien aquí. ¿Por qué Alex es un soplón?”. El capitán le corrige: “Delator. Los criminales dicen ‘soplón’”, marcando desde el principio la importancia que las palabras y su significado van a tener en este encuentro decisivo. Cristi insiste en que la emboscada tiene sus riesgos, pero Anghelache no acierta a ver cuáles son esos “riesgos”. El protagonista se refiere a las consecuencias que tendrá para Víctor, quien puede pasar hasta siete años en la cárcel por fumar un porro. Le describe como a un joven “inconsciente”, a lo que el jefe añade que ese joven inconsciente le ha dado a fumar a otros inconscientes que, a su vez, invitarán a otros inconscientes, y ellos, como policías, no pueden permanecer indiferentes. “No son inconscientes”⁵⁷, intenta aclarar Cristi. “Tú usaste esa palabra. ¿Te sientes mal? ¿No sabes el significado de las palabras que usas?”, le cuestiona el jefe.

57. En el subtítulo de la película se ha traducido la voz rumana “inconstient” por “loco”. De igual forma, el subtítulo en lengua inglesa la ha traducido por “crazy”. Sin embargo, nos parece conveniente conservar el término original debido a la importancia que la palabra “conciencia” va a adquirir a continuación; dado que, de otra forma, no se alcanza a comprender en toda su dimensión la significación de este diálogo. El término “loco” se traduce en rumano por “nebun”, “înnebunită” o “aiurit”.

Cristi no acierta a encontrar las palabras que transmitan su forma de ver las cosas, pues su versión no encaja con las normas, tal como se ha ido viendo a lo largo de la película. Esta situación se vuelve manifiesta, a nivel de lenguaje corporal, en la posición en que está sentado. Al contrario de Nelu, siempre más obediente y un tanto ingenuo, que se yer- gue frente a su superior; Cristi parece cerrarse sobre sí mismo, obstinado (fotograma 40).

Anghelache concluye que al día siguiente organizará la emboscada, pero Cristi se niega. Molesto, su superior le pregunta si se ha olvidado de la ley y si la palabra “abastecer” significa algo para él. Para que lo comprenda, le pide que le acerque las frutas de plástico que hay en el escritorio y que tome el racimo de uvas. ¿Por dónde lo cortaría si tuviera que recogerlo, por el tallo o por la mitad? Cristi entiende el símil, pero opina que no es aplicable al caso. Se niega a planear la emboscada porque no quiere tener a ese chico sobre su conciencia. “Creo que estamos hablando en diferentes idiomas”, deduce el jefe, y le pide que defina el término “conciencia”. No sin cierta dificultad, Cristi alcanza a expresarlo: “Es algo que me haría sentir mal”. Después, lo completa: “En realidad, es algo que me detiene de hacer algo malo”. Anghelache sospecha que desconoce su significado, y Cristi se excusa diciendo que le está poniendo en un aprieto. Entonces, el capitán de policía le da un tiempo para que lo piense y le pide a Nelu que escriba la definición en la pizarra. Es la siguiente:

Cristi: “Conciencia es algo dentro de mí que me detiene de hacer algo malo”.

Anghelache: “¿A qué te refieres con ‘malo’?”.

Cristi: “Que más tarde me arrepentiría”.

Anghelache le ordena a Gina que consiga un diccionario, y mientras, le pide a Nelu que le resuma las novedades del caso que está siguiendo. A pesar de algunos malentendidos, Nelu se muestra obediente respecto de las órdenes del capitán; en lo que supone una actitud que contrasta con la de Cristi. Cuando acaban, el jefe le dice al protagonista que ha cometido una falta de ortografía en su informe. Este reconoce que ya lo sabía porque se lo explicó su mujer, pero que ha olvidado corregirlo. Promete que no volverá a cometer el mismo error. “Sí, lo volverás a cometer”, pronostica el jefe, sugiriendo que la falta de respeto a la ley que muestra el protagonista impedirá que asimile las nuevas normas, y les pregunta si comprenden lo que está pasando. Nelu responde que se trata de una reunión, pero Anghelache lo puntualiza: “Dialéctica, así se le dice. ¿Saben qué significa?”. Es Nelu quien responde: “Encontrar la verdad. Eso dijo usted”, escudándose en quien parece sospechar que tiene la última palabra. El denso silencio que sigue a continuación es roto por Anghelache, dirigiéndose a Cristi, con una sentencia de inspiración shakesperiana que parece remitir a un mal augurio: “Se acerca el invierno...”. De cuya lectura extraemos que la búsqueda de la verdad conlleva consecuencias nefastas.

El cambio de plano, que muestra la entrada de Gina, marca una elipsis temporal. La secretaria entrega el diccionario que le ha prestado una compañera y, preguntada por el significado del término “conciencia”, responde que “es cuando uno cree en Dios...”. El jefe la interrumpe y le ordena que ponga el dinero de su bolsillo para disponer de un diccionario también en el despacho, ya que lo necesitará. A continuación, le pide a Cristi que busque el significado de dicho término en el diccionario. Cristi lo lee en voz alta: “Una intuición o conocimiento automático que tiene el individuo de su propia existencia y de las cosas que lo rodea. Facultad de advertir y entender”. La definición incluye las acepciones referentes a conciencia social, conciencia de clase, pesar de conciencia, no tener conciencia y en conciencia.

Tras pedirle a Nelu que lea en la pizarra la definición aportada por Cristi, Anghelache reconoce una coincidencia en la existencia de una sensación, una intuición de que se arre-

pentirá del arresto de los tres jóvenes, pero le pide que vuelva a leer la definición referente a “pesar de conciencia”: “Remordimiento. Arrepentimiento. Para tener una conciencia limpia, asegurarse de no haber transgredido una ley moral o leyes del Estado”. El jefe le pregunta, entonces, si no tendrá pesar de conciencia por atentar contra la ley si se conduce de acuerdo a sus sentimientos; pero Crisi responde que no, dado que la ley cambiará, igual que ha ocurrido en el extranjero. Sorprendido, Anghelache le pregunta si puede cambiar la ley a su voluntad, y le recuerda que, como policía, está obligado a obedecerla.

Tras ocho días de una investigación plagada de dudas, Cristi es ahora confrontado con una versión sólida de las cosas, con un significado legitimado. Poco a poco se va dando cuenta de que su libertad personal está condicionada por la obediencia a las leyes, en las cuales no parece haber lugar para sus principios morales. Así se lo hace ver su superior cuando le dice que únicamente cree en su propia ley moral, y le pide que busque en el diccionario la definición de “ley”, donde no encuentran ninguna acepción que aluda a “ley moral”, por lo que le sugiere que busque “moral”. Tampoco en esta definición encuentran dicha acepción, de lo que Anghelache deduce que es un concepto indefinido que depende de cada persona: “Si eres religioso como Gina, podría ser la Biblia. Sin embargo, incluso la Biblia está abierta a la interpretación, así que nadie puede confiar en ella. Si eres ateo, tienes tus propias reglas, lo mismo. ¿Adónde nos dirige esto? Al caos. ¿Correcto? Y para que no haya caos, está la ley, que nosotros, como oficiales de policía, debemos obedecer y hacer cumplir. ¿Correcto?”. El jefe le resume la situación: “Porque entre la ley moral, la ley y la constitución, eliges esta ley moral tuya. Así que en este momento tienes que decidir si vas a hacer cumplir la ley y ser un oficial de policía o seguirás esta ley moral tuya, y renuncias a la Policía”.

La postura del capitán de policía, que en el plano ocupa una posición elevada y central tras la mesa respecto a los oficiales, responde a la voluntad de garantizar la robustez de las palabras. Frente a las evidencias que hemos ido viendo junto al protagonista del carácter mutable de las leyes, de la dimensión simbólica de los signos, de cómo los hechos están sujetos a interpretación, aún cuando identificamos el referente; frente a este *caos*, Anghelache recurre a la ley como garante de verdad. ¿De qué depende, entonces, que las palabras, que los signos, tengan un significado u otro, asumido como verdad? El trazado que Cristi ha ido marcando a lo largo de su particular laberinto, y que hemos descrito en nuestro análisis, nos puede dar una pista que nos lleve a otro laberinto, el del lenguaje, a cuyo centro llegó Alicia tras su paso al otro lado del espejo; y donde se encontró con Humpty Dumpty, quien, “suspendido sobre el abismo del significado; se cree el dueño del lenguaje”⁵⁸. Como señala Teresa de Lauretis, “[Humpty Dumpty] posee todas las respuestas, pues precisamente la conversación, el habla y el lenguaje, es el terreno en el que ejercita su dominio”; en definitiva, este poder se ejerce en “el mundo del discurso y de la asimetría, cuyas reglas arbitrarias se esfuerzan por apartar al sujeto, Alicia, de toda posibilidad de identificación naturalista” (de Lauretis, 1992: 9-10). Tomando en cuenta la reflexión de de Lauretis, podemos deducir que, en el caso que nos interesa, Cristi, al igual que Alicia, se ve desplazado como sujeto al no lograr identificarse en unas reglas del discurso que están sujetas a la arbitrariedad de las normas lingüísticas, que son regidas por los órganos de poder, representados, en este caso, por el capitán de policía Anghelache.

58. Este es el diálogo que se da entre los dos personajes, dentro de la obra *Alicia a través del espejo*: “Cuando yo uso una palabra”, dijo Humpty Dumpty en tono bastante desdeñoso, “significa lo que *yo* decido que signifique -ni más, ni menos”. “La cuestión es”, dijo Alicia, “si usted *puede* hacer que las palabras signifiquen cosas tan diferentes”. “La cuestión es”, dijo Humpty Dumpty, “quién es el amo -eso es todo” (de Lauretis, 1992: 9, cursiva en el original).



 FOTOGRAMA 40

A continuación, Cristi reclama que el dictado de su conciencia sea tomado en cuenta. Sin embargo, como el jefe de policía se ha encargado de demostrar, su libertad de conciencia y su identidad como individuo se entretreje en el discurso, en la articulación de sentidos que se da en un contexto histórico y social concreto; el cual se ve influenciado por las creencias, valores, actitudes y comportamientos que son orientados desde el poder (que responden a su vez a unos determinados intereses), y que determinan la manera en que las personas perciben y actúan en dicho entorno. Anghelache lo sintetiza de esta forma: “ya no sabes lo que eres, ese es el problema”. La única salida que se le ofrece es “vivir eso que uno es, [lo que] implica la derrota, la resignación y la muerte” (Marcuse, 1993: 91), como comprobaremos al final.

Para “ayudarlo” a tomar conciencia de cuál es su situación real, el jefe le pide que busque en el diccionario el término “policía”: “Oficial de policía. Miembro de la fuerza policial. Adjetivo, policial: novela o película que involucra sucesos criminales que son, en cierto grado, misteriosos, y se resuelven al final a través del ingenio de un oficial de policía o detective. Acerca de los estados o los regímenes políticos: que se basa en la policía y en sus métodos represivos para ejercer poder”. Cuando termina de leer esta tercera acepción, Anghelache lanza una observación: “¡Qué ridiculez! Todos los estados dependen de la policía”. A diferencia del resto de términos buscados, este último se ha acompañado de un inserto del diccionario, dirigido al espectador. De lo cual, podemos extraer dos observaciones: una referida a la propia película y otra a su protagonista.

Como hemos comprobado a lo largo de nuestro análisis, *Policía, adjetivo* no se ajusta a los parámetros genéricos del cine policial, es decir, no responde a la acepción del término que funciona como adjetivo; por el contrario, moviliza unos recursos narrativos y estilísticos destinados a propiciar una reflexión acerca de la tercera acepción, la que hace referencia a los mecanismos de control y represión a través de los cuales se ejerce el poder, y que toma forma en la particular construcción del sujeto espectral. De otra parte, el protagonista, aunque miembro de la fuerza policial, no se erige en el héroe capaz de dar

solución a un problema mediante sus habilidades, dado que estas están sujetas a las normativas institucionales. Por lo tanto, no es “capaz de actuar como sujeto verbal -o, dicho de otra forma, de tomar decisiones como hacen los policías de Hollywood-, sino un simple adjetivo del sistema que se ve obligado a realizar acciones que tendrán nefastas consecuencias” (Cueto, 2011). Tendremos ocasión de ampliar esta cuestión en el siguiente apartado, donde analizaremos la secuencia final.

Anghelache da por concluida la reunión. Los convoca de nuevo a las 16:00 horas, un encuentro al que acudirá también el fiscal, y le dice a Cristi que tiene hasta esa hora para decidir qué va a hacer.

6.3.3.15 La regla del juego

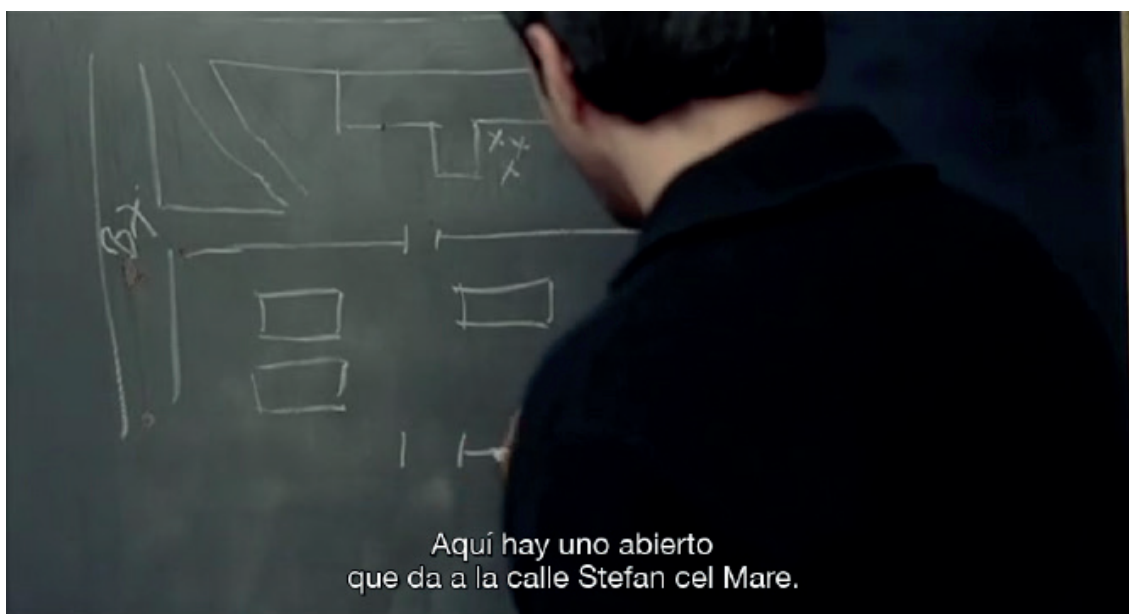
Antes de la secuencia final, se incluye otra a modo de transición, en la que el protagonista ocupa el tiempo previo a la reunión en jugar al fútbol-tenis con sus amigos. Se trata de un único plano de corta duración desde una posición que se alinea con la red que divide el campo de juego, y el encuadre, en dos mitades (fotograma 41). El entorno vuelve a exponer los restos abandonados y oxidados de épocas pasadas; y el juego reúne reglas de ambos deportes, ya que se juega en un campo de tenis pero con los pies, y donde los jugadores no pueden tocar la red; dando lugar, en ambos casos, a la intersección de dos conjuntos simbólicos. Cuando Cristi se acerca a la red para responder con una pelota, uno de los jugadores del equipo contrario le quiere hacer ver que la ha tocado con el cuerpo, pero el protagonista lo niega y sugiere que habrá sido el viento el que la ha movido. Como no pueden asegurar que lo han visto, los dos jugadores del equipo contrario aceptan el tanto anotado por Cristi. Del resultado de lo cual se deduce que entre los cuatro han establecido las reglas del juego y negocian conjuntamente la interpretación de cada acción. Mientras tanto, y desde su posición, el espectador puede sacar sus propias conclusiones.



FOTOGRAMA 41

6.3.3.16 Lo decible, la realidad y su abstracción simbólica

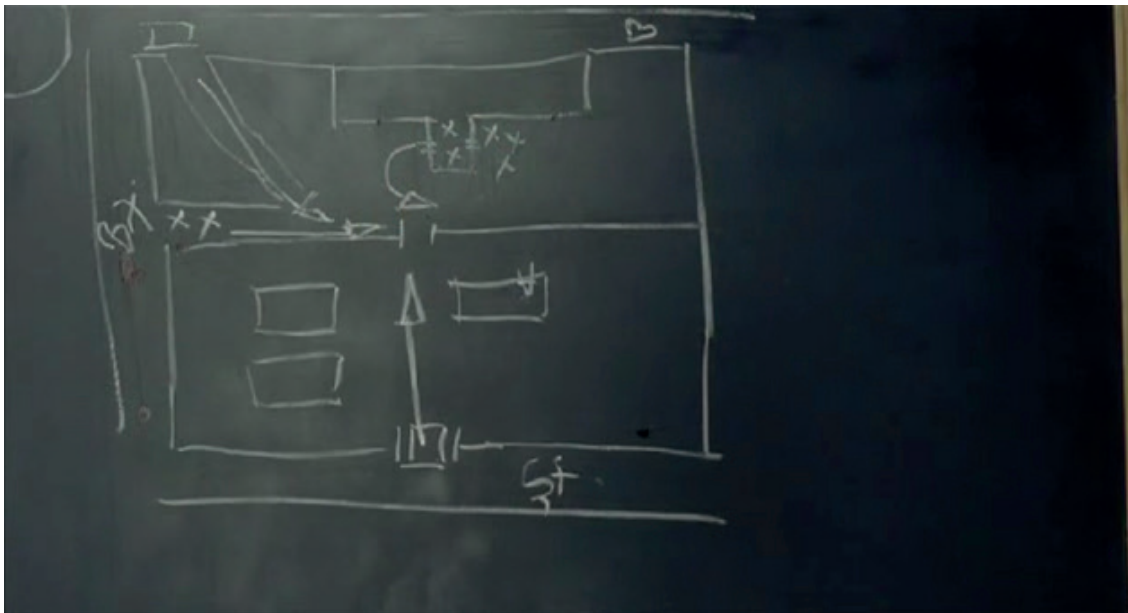
La película se cierra con un plano secuencia que capta a Cristi de espaldas en un plano medio (fotograma 42). Está frente a una pizarra, dibujando el gráfico a seguir en la emboscada mientras va indicando a qué corresponde cada trazo, bien sea una calle, un jardín, un comercio o una posición de vigilancia. También está prevista la posición de las cámaras, que permanecerán ocultas a la vista, y la de los testigos. Como bien resume el policía, los tres jóvenes estarán acorralados, “no tienen adónde ir”. Estarán en todo momento vigilados, sin que ellos puedan aperebirse de ello, hasta el momento de su detención.



FOTOGRAMA 42

En virtud de este enfoque, no vemos el acontecimiento, sino su representación icónica, el dispositivo que organiza, a modo de panóptico, la vigilancia y captura de los adolescentes. Es decir, por un lado, tenemos una ausencia -la del acontecimiento que es objeto de la representación-; por otro, una presencia -el signo que lo sustituye-. Pero aún hay una capa más, pues esto forma parte de otra representación, la de la propia película. Asistimos, por tanto, a la representación de una representación, esto es, la visibilización del dispositivo que organiza un hecho determinado; lo cual, como hemos ido viendo en nuestro análisis, constituye el carácter formal de *Policía*, *adjetivo*, a modo de *mise en abyme*. Veamos, ahora, cómo se resuelve este plano final y las conclusiones que de ello se derivan, y que afectan tanto a la construcción del sujeto espectral como a la identificación de una entidad cuya presencia hemos ido rastreando, y que se correspondía con un grado de ocularización cero; así como, por supuesto, al protagonista.

Cuando Cristi termina el dibujo, sale de campo por la derecha, en un movimiento inverso al del plano que abría la película (véase fotograma 18), pero la cámara no reenquadra para salvar el vacío dejado por el protagonista, con lo que se vuelve evidente su ausencia (fotograma 43). Recordemos que la película se abría con un encuadre descentrado en el que el vacío que ocupaba el lado derecho daba entrada al protagonista, mientras que ahora, ese vacío explicita su salida. De esta forma, el plano final pone en escena su expulsión del espacio de representación, de lo decible, lo que nos permite extraer la siguiente lectura: en la correlación entre lenguaje y jerarquía social expuesta por la película, la sumisión al sistema represivo supone el borrado como individuo.



FOTOGRAMA 43

Quien ahora va a tomar la palabra, desde un lugar en fuera de campo, es el capitán de policía, quien aprueba (“de acuerdo” son sus primeras palabras) el dispositivo y da las últimas órdenes. Su voz, en un grado de auricularización cero, se sitúa en un plano que se alinea con la ocularización que se proyecta sobre la imagen, y que nos lleva a conectarla con aquella instancia externa cuya presencia, que era sugerida por la planificación, decíamos que podía ser evidenciada o no. Ahora la reconocemos en la figura del superior de policía, al que Cristi ha evitado a lo largo de la película, pero cuya presencia vigilante se ha mantenido latente durante todo el metraje hasta que ha entrado en escena al final, y lo ha hecho para reafirmar su poder a través del dominio del lenguaje.

Decíamos en aquellos momentos en que el acto de mirar era explicitado por la puesta en escena que el espectador tomaba conciencia de su papel de observador, y, con ello, de la función del lenguaje como mediador, como obstáculo, en su relación con el mundo. La conjunción en el plano final de dicha instancia enunciativa, encargada del control y la vigilancia, con el lugar que ocupa el sujeto espectral supone un desenlace trágico en el

que “el espectador es instado a identificarse, en el final, con el punto de vista policial sobre el relato: violento y pertinente discurso sobre el espectáculo (la mirada inocente como productora de opresión)” (Téllez, 1980: 73). Desde este punto de vista, que se corresponde con el diagrama de la pizarra que cierra la película, la realidad queda reducida a su pertinente codificación; como si un programa parásito suprimiera ciertas palabras y produjera blancos, ausencias, eufemismos, tecnicismos, soluciones óptimas, fórmulas eficaces, erradicación del problema, operaciones de evacuación, procedimientos de expulsión, solución final: “Una alteración de la lengua. Una lengua muerta, neutra. Una lengua que va consumiendo su humanidad”⁵⁹. De ahí la necesidad de producir un contra-léxico, en sintonía con la demanda hecha por Godard de hacer cine políticamente y no cine político, que restituya el contenido de tantos términos que se han vuelto confusos (términos como “democracia”, “libertad”, “derechos humanos”), “que mistifican nuestra percepción de la situación en lugar de permitirnos pensarla”. El resultado es demoledor: “nos ‘sentimos libres’ porque nos falta el lenguaje para articular nuestra falta de libertad” (Zizek, 2008: 7-8)⁶⁰.

En conclusión, esta película despliega un complejo mecanismo de puesta en escena que pone de manifiesto las distintas formas en las que el dispositivo de control y vigilancia puesto en marcha por el régimen comunista pervive, junto con los recién estrenados anhelos democráticos, en una Rumanía en periodo de transición. Hemos podido comprobar en nuestro análisis de qué manera estas huellas del pasado están presentes no solo en el entorno arquitectónico, sino también en las pautas de comportamiento, en las conductas físicas, en el lenguaje, en la desconfianza entre ciudadanos, en las medidas legislativas; se trata de “un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder” (Foucault, 2002: 175). Este clima opresivo es sugerido, además, por formas ya habituales en nuestro estudio: las estructuras que encierran, como los marcos de las puertas, los largos pasillos, la figuración del laberinto o las fronteras burocráticas.

Si tomamos como punto de partida estos parámetros, la propuesta de *Policía, adjetivo* destaca por su excepcionalidad, dado que no solamente hay un trabajo de planificación y de puesta en escena que reclama un espectador activo, sino que traslada el conflicto argumental al terreno del lenguaje, audiovisual y hablado, deconstruyendo de esta manera los códigos del modelo cinematográfico al que refiere. Al incidir en la ambigüedad del lenguaje, en el modo en que determina la percepción de la realidad y las relaciones de poder que se dan en la misma, esta película fractura “las certidumbres de un mundo presentado hasta ese momento como sólidamente positivo” (Comolli, 2010: 66). Nos referimos al modo en que responde a las políticas que rentabilizan el olvido con una reivindicación

59. Parte de un diálogo extraído del film *La cuestión humana* (Nicholas Klotz, 2009).

60. Doru Pop habla de “spiritual crisis” para referirse al vacío espiritual y la decadencia moral expuesta en esta película, y que extiende al cine rumano reciente. Extrae este argumento de una lectura en clave religiosa del plano de los tres hombres en el despacho del superior (F27), donde advierte una representación del icono de la *Trinidad* de Andrei Rublev: “Although they are wearing the colors of the Trinity, their world is no longer based on justice, love and humanism, but on a lack of humanity and a moral decay that is impossible to change, transmitted from one member to the other. Nonetheless, their representation remains profoundly linked to this spiritual inheritance” (2014: 150). Por su parte, Ágnes Petho hace una lectura similar, tomando como punto de partida el concepto de *tableau*, aplicado a las largas tomas fijas. Entiende que, desde este supuesto, similar al del cine de los orígenes, se construye un sujeto espectral que asiste a la representación desde un lugar exterior, desde una posición crítica, desde la que se distingue la naturaleza abstracta de las imágenes (2019: 66).

de la memoria: “Los modos más interesantes de hacer prevalecer hoy la forma sobre la función no son el diseño conformista del marketing y la publicidad política, sino las experiencias para sublimar la memoria sin cancelar el drama y disfrutar los nuevos modos de acceso” (García Canclini, 2010: 252).

Todos estos elementos se conjugan, y esta es la parte que nos parece más reseñable del texto, con una reflexión sobre el lenguaje en la que se ve implicado tanto el propio mecanismo representacional que sostiene la película como el espectador, quien se ve impulsado a reevaluar sus prejuicios y a poner en cuestión el efecto de realidad que producen los mecanismos que median con la realidad (este planteamiento se daba también en *12:08 al este de Bucarest*). En este sentido, los recursos formales empleados, que se identifican con realismo fenomenológico baziniano, como el plano secuencia, los largos planos fijos en profundidad de campo o el rodaje en escenarios naturales, no van encaminados a revelar una verdad trascendental que permanecía como una esencia en las cosas concretas; sino que, en un ejercicio metatextual y político, son visibilizados y cuestionados.


Este procedimiento de conjugación, de relación dialéctica, entre la realidad y su representación, “producing the effect of an ‘artification’ or ‘exhibition’ of an everyday experience” (Petho, 2019: 66). Ágnes Petho estudia los cuatro primeros largometrajes de Porumboiu a partir del concepto de *tableau* y coincide en destacar las tensiones que se derivan de armonizar la ilusión de inmediatez, de contacto con lo real, con la percepción de los mecanismos de mediación que la posibilitan. Aunque identifica también estos “*tableau shots*” en las películas de Cristian Mungiu y Cristi Puiu, admite que el empleo que hace de ellos Porumboiu es excepcional, “for the way in which they systematically and selfreflexively reframe this type of image, excavating its multiple affordances (drawing on a combination of realism and artificiality) to offer different conceptualisations of the same structure” (*ib.*: 66-67) Petho subraya, por lo tanto, el carácter autoreflexivo que caracteriza las producciones de Porumboiu.

Cabe añadir que este enfoque reflexivo es atravesado por el humor absurdo, que procede a una “distorsión del lenguaje” para evidenciar el modo en que los automatismos del mismo se emplean para justificar “acciones incalificables” (Ionesco, 1966: 185). En este sentido, cobra relevancia la canción que acompaña los créditos finales, otro tema pop de corte sentimental de los años ochenta, interpretado por Ion Raigurg, *Ce seara minunata*, en el que exalta el poder de las palabras: “Me encantan las palabras para saber, son mis hermanas. Entonces cariño, cuando no vienes, hablo con las flores. El silencio no es querido para mí, no, mis silencios no son queridos. Cuando te olvidas de mí, hablo con las estrellas”⁶¹. Resulta reveladora, al respecto, la reflexión de Carl Wilson relativa a la “música sensiblera”, de cómo la rendición a sus hechizos proporciona la satisfacción que se deriva de asumir la norma dominante, exenta de conflictos, lo que implica una operación de “refuerzo social”. Esto mismo lleva a su constante renovación: “las fronteras exteriores de la conformidad extrema, del éxtasis y el desespero públicos carentes de toda polémica no son nunca estáticos” (2016: 80).

Aún podemos considerar un elemento más, siguiendo la conclusión de Florina Florescu (2014). Si prestamos atención al cartel publicitario de la película, vemos que bajo el título aparece un diccionario sobre el que se ha depositado una pistola. De lo que podemos deducir, en vista de lo expuesto anteriormente, que, si las palabras no son suficientes para sostener una determinada visión de la realidad, siempre se podrá recurrir a otros métodos.

61. La traducción del rumano es nuestra.

WINNER
UN CERTAIN REGARD
JURY PRIZE




WINNER
FIPRESCI INTERNATIONAL
CRITICS PRIZE

CANNES FILM FESTIVAL

"A BRILLIANT BLACK COMEDY ABOUT LANGUAGE, POWER AND LAW ENFORCEMENT. BELONGS WITH THE PEAKS OF THE NEW ROMANIAN CINEMA. PLUS IT'S VERY FUNNY."
Michael Phillips, Chicago Tribune

A FILM BY CORNELIU PORUMBOLU

POLICE, adjective.



OFFICIAL SELECTION
TORONTO
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

OFFICIAL SELECTION
NEW YORK
FILM FESTIVAL

OFFICIAL SELECTION
AFI FEST

OFFICIAL ENTRY - ROMANIAN
BEST FOREIGN LANGUAGE FILM
ACADEMY AWARDS
2019

IPC FILMS PRESENTS POLICE, ADJECTIVE
DIRECTED BY CORNELIU PORUMBOLU
PRODUCED BY MARIUS POPESCU
CASTING BY ANA BOGDAN
EDITED BY ALEXANDRU DINA DANIELA
COSTUME DESIGNER ANA BOGDAN
COURTESY OF MCF

Cartel promocional de *Policia, adjectivo*

6.4 El viaje, la Revolución rumana de 1989 y los límites del lenguaje

De las películas dirigidas por Corneliu Porumboiu hasta 2009 que hemos analizado se extraen tres cuestiones centrales que las recorren: el viaje, la Revolución rumana de 1989 y los límites del lenguaje.

Desde el muchacho que en *Gone with the Wine* (2002) se traslada de un entorno rural a la ciudad para conseguir el certificado médico que le permita viajar a Inglaterra; al profesor y el alcalde que comparten un *Viaje a la ciudad* (2003), donde el primero espera comprar un ordenador con el que enseñar nuevos mundos a sus alumnos; así como la ilusión de viajar al Mar Negro de Liviu, en *El sueño de Liviu* (2004), que no podrá compartir con Mariana, quien acaba emigrando a Italia, el viaje está asociado a la idea de cambio, de progreso, a la necesidad de escapar de una situación de estancamiento. Un viaje que, en un sentido más amplio, inaugura Ovidiu, quien, con el fin de emprender un nuevo negocio, se embarca en un arriesgado viaje a la capital con la esperanza de conseguir *Bienes y dinero* (Cristi Puiu, 2001). También se desplazaba de la periferia a la capital el padre protagonista de *Cigarettes and Coffee* (Cristi Puiu, 2004) para encontrarse con su hijo y escenificar una confrontación generacional sobre el fondo de una sociedad en la que el presente se (con)funde con el pasado. Un viaje al fin de la noche es lo que acaban viviendo Lazarescu y la enfermera Mioara en su periplo de hospital en hospital por Bucarest. En esa misma capital que las dos protagonistas de *4 meses, 3 semanas y 2 días*, procedentes de zonas rurales, van a vivir su peor pesadilla. También la protagonista de *Love Sick* (Tudor Giurgiu, 2006) se traslada del campo a la ciudad para seguir sus estudios universitarios. En el trasfondo de estos desplazamientos, de estos deseos de mejora, se sitúa la idealización de *Occidente* (Cristian Mungiu, 2002), que, como un espejismo, impulsa a los jóvenes a emigrar al extranjero, como les ocurre a los personajes de la película de Mungiu o como fantasea la joven Monica en *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007).

Como hemos apuntado en el apartado 3.1, relativo a las acotaciones históricas, y como ha quedado patente en el análisis de las películas, después de los acontecimientos que, en diciembre de 1989, posibilitaron un cambio de régimen político en Rumanía, el país ha vivido una larga y lenta transición que ha afectado de manera desigual a las personas, en función de su estrato social y del lugar de origen, y que se ha visto lastrada por los vicios del pasado reciente; situándose, como señalaba Porumboiu, en un lugar indeterminado entre el comunismo y el capitalismo. Un paréntesis con puntos suspensivos que alcanza su más inspirada representación en el cortometraje *Cigarettes and Coffee* (Cristi Puiu, 2004). En tales circunstancias, el motivo central del viaje se erige en la simbolización de un deseo de progreso, de un impulso que, a la vista de los argumentos desarrollados en dichas películas, acaba tornándose fracaso, y tiñéndose del amargo sabor del desencanto. Así ocurre con los protagonistas de *Gone with the Wine* y *Viaje a la ciudad*, quienes ven traicionadas sus esperanzas, dándose de bruces con un sistema que premia al infractor; y que adquiere la forma de cárcel flotante en el sueño escapista de un Liviu condenado a repetir aquello que reprocha a sus padres; y que impulsa una búsqueda de dinero fácil que puede entrañar graves consecuencias, como tiene ocasión de comprobar Ovidiu. Por lo demás, la consecución de dicho viaje conlleva toda una serie de renunciaciones que enfrenta a los personajes con la idea que tenían de sí mismos, renunciaciones que no siempre son recompensadas, como podemos comprobar en *Occidente* y en *California Dreamin'*. Además, en todos estos casos, los personajes pertenecen a ambientes marginales, rurales o suburbanos; de tal manera que, estas películas “in acknowledging and rendering the marginal status of the society they represent, offer multiple examples of marginality, concerning both the geographies represented on screen and the identities of its characters” (Tutui y Iacob, 2019: 214).

6.4.1 Marian Crisan. Viaje, frontera y hospitalidad

Estas mismas preocupaciones van a centrar las primeras producciones de uno de los más jóvenes representantes de esta nueva ola, Marian Crisan (1976), formado también en la Universidad Nacional de Teatro y Cine de Bucarest. Su tercer corto, *Megatron* (2008), con producción de Mandragora, la compañía de Cristi Puiu, fue premiado con la Palma de Oro al mejor cortometraje en Cannes. *Megatron* transcurre el día en que Maxim, un niño de ocho años, se prepara para celebrar su cumpleaños en un McDonald's de Bucarest, al que espera que acuda su padre, quien vive en la capital tras separarse de su madre. Además del esperado reencuentro, Maxim quiere conseguir la figurita del Megatron que regalan con uno de los menús. Este corto de 14 minutos se estructura como una *road movie*, dado que, para trasladarse del campo a la ciudad, el niño y su madre se ven obligados a tomar varios medios de transporte: bicicleta, tren, furgoneta compartida y tranvía.

La figura del padre ausente se deja sentir desde el primer momento. El niño está desayunando y sus exigencias constantes se vuelven reproches hacia la madre. No tiene hambre, no quiere ponerse el gorro, no quiere salir de casa sin su pistola y quiere saber si ha avisado al padre de que van a la ciudad. También le preocupa si quedarán figuritas del Megatron en el McDonald's. La madre trata de convencerle de que se queden en casa, con la promesa de que hará pizza y pasteles, y miente diciendo que ha llamado al padre pero que se encontraba sin cobertura. Nada de esto consigue persuadir a Maxim, que quiere salir cuanto antes.

Esta primera secuencia está filmada en un único plano, utilizando la cámara en mano, y reproduciendo, así, la inestabilidad del momento. El niño se encuentra en todo momento en campo, en una posición centrada junto a la ventana, mientras que la madre va evolucionando por la parte derecha del encuadre, recogiendo la mesa y preparando las cosas que tienen que llevar. Dada esta composición, el espacio queda dividido entre un interior que se adivina entre sombras y un exterior por donde entra la luz a través de unas cortinas que se extienden en profundidad de campo (fotograma 44). El interior es el lugar de la madre, mientras que el exterior es el lugar hacia adonde apuntan las ilusiones del niño, y en el que el motivo de la ventana vuelve a sugerir una apertura para acceder al imaginario, a otras realidades alternativas (en relación a los verosímiles posibles ya apuntados. Véase apartado 2.2.3.1), a un mundo por construir; tomando como punto de partida una situación de encierro y de conflicto. Un mundo, por otra parte, que puede que no sea otra cosa que mera apariencia. Una situación similar, en la que el motivo de la ventana ocupa un lugar central, lo hemos destacado en el caso de *Coffee and Cigarettes*, *4 meses*, *El sueño de Liviu*, *12:08 al este de Bucarest* y *Aurora*. Esto mismo que anotamos termina por cobrar un sentido pleno con el encuadre que cierra este primer plano. Cuando madre e hijo salen de casa, la cámara realiza un corto pánico de seguimiento hasta enmarcar la ventana, a través de la cual les vemos coger las bicicletas (fotograma 45). El encuadre nos lleva de nuevo a la composición de una naturaleza muerta, que destacábamos al comienzo de *4 meses* (así como a la invitación a ocupar ese lugar por nuevas representaciones que advertíamos al final de *Coffee and Cigarettes*. Véase apartado 4.1), de un mundo en descomposición que transita en pos de un cambio social, y en el que las formas cinematográficas adquieren un rol fundamental a la hora de imaginar realidades alternativas.



Esta relación entre el dispositivo filmico y las transformaciones sociales, por su capacidad para proyectar imaginarios y ensayar lecturas de los cambios posibles, es sostenida con la inclusión en el trayecto que les lleva a la ciudad de una imagen esencialista, primordial. Cuando tras aparcar las bicicletas están esperando el tren, el encuadre recrea la mítica imagen de *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (Hermanos Lumière, 1986) (fotograma 46), convocando un tiempo en que las primeras tomas del cinematógrafo captaban el movimiento y el bullicio de las ciudades modernas, el modo en que los avances tecnológicos transformaban los modos de vida, trayendo consigo la posibilidad de realidades nuevas; con sus tensiones, conflictos y divergencias.

A su vez, el largo y dificultoso camino a la ciudad, que, además de todo tipo de transportes, incluye caminatas por parajes desolados, constituye la recreación simbólica de la inacabable transición rumana; donde la madre representa a esa generación desencantada, que ha visto frustradas sus esperanzas demasiadas veces y se queja de todo durante el camino; mientras que el niño encarna la nueva generación que persigue el espejismo de Occidente, representado por la franquicia mundial que ofrece la felicidad encarnada en la imagen de un payaso; no en vano, cuando se le pregunta qué quiere ser de mayor, responde lo siguiente: “Spaceman to fly in space or superhero power ranger”.

Al igual que ocurre con los ejemplos señalados al inicio del apartado 6.4, también aquí el resultado del viaje va a ser el fracaso de las expectativas que motivaron su puesta en marcha. En el McDonald's ya no quedan Megatron, ahora tienen Biotron, otro modelo de robot transformable. Por mucho que insiste la madre, Maxim no lo quiere, ya que no es lo mismo. La situación se complica a la hora de pagar, ya que la madre se da cuenta de que ha perdido la cartera. Humillada, decide volver a casa, pero el niño le reprocha que lo ha estropeado todo por no llamar al padre, ya que él podría traer el dinero. Es entonces cuando la madre le recuerda que su padre no ha llamado para felicitarle, como tampoco lo hizo el año anterior. Finalmente, la madre cede y Maxim llama a su padre, quien queda en acudir al restaurante. Sin poder comer y enfadados, ambos esperan en la mesa a que llegue el padre, cuando la imagen corta a negro y acaba la película.

Esta sencilla historia, construida enteramente con planos secuencia, condensa la situación de un país en el que la falta del “padre socialista” ha sido suplida por la fantasía consumista, en la que la imposibilidad de gratificación de un deseo constituye el motor que alienta la producción de deseos nuevos y más intensos. Así las cosas, la frustración y la desilusión están servidas.

En su primer largometraje, Crisan extiende el tema de los desplazamientos y los conflictos sociales a la cuestión de la inmigración, en lo que supone una excepción dentro de este cine, ya que en esta ocasión el inmigrante es el “otro” (Pop, 2014: 86). *Morgen* (2010) está también producida por la productora de Cristi Puiu, con participación de Francia y de Hungría, y presenta la amistad entre Nelu, un guardia de seguridad de un supermercado de Salonta, una ciudad fronteriza con Hungría, y Crisan, un ciudadano kurdo que pretende llegar a Alemania a través de Rumanía para reencontrarse con su hijo. Nelu es un hombre de mediana edad que vive con su esposa en una granja con el techo estropeado, sin agua corriente y sin calefacción central. Su trabajo en el supermercado es un buen ejemplo de la inutilidad de las medidas de control y vigilancia en determinados contextos. En un pequeño pueblo donde todos se conocen, Nelu emplea su tiempo colaborando con los reponedores o ayudando a los clientes con la compra. Lo disparatado de esta situación se ve refrendado en el uniforme que viste, que le cubre la espalda con el nombre de la empresa, “Predator Security”, y el dibujo de un tigre.

El prólogo supone ya un claro ejemplo del absurdo que rige las leyes que controlan las fronteras, y que, a medida que avance la película, dejará entrever su lado más inhumano. La película comienza con un *travelling* que sigue al protagonista tras su motocarro, cuando viene de pescar en las zonas fluviales que se encuentran entre Rumanía y Hungría. Cuando para en el control de fronteras, le interrogan un agente rumano y otro húngaro. El rumano le conoce y pretende dejarle pasar, pero el oficial húngaro se interesa por lo que porta bajo una manta. Nelu explica que ha pescado una carpa africana, la cual no se encuentra en territorio rumano. Pero el agente le informa que necesita un permiso de pesca y un certificado veterinario para poder transportarla, ya que la carpa sigue viva en el cubo. Finalmente, se ve obligado a arrojar el cubo a la alcantarilla, donde muere la carpa entre sacudidas mientras Nelu se aleja con el motocarro (fotograma 47).



FOTOGRAMA 47

En la siguiente ocasión que acude a pescar, Nelu se encuentra con Crisan, quien ha sido abandonado en la carretera por los hombres que lo transportaban en un camión. A pesar de que ninguno de los dos comprende el idioma del otro, Nelu decide llevarlo a su casa para darle cobijo y comida. Poco a poco, los dos hombres entablan amistad, a pesar de que únicamente comparten una palabra: “morgen” (“mañana”). Lo excepcional del comportamiento de Nelu reside en que su decisión de ayudar a este hombre, que no conoce de nada y con el que no se puede comunicar, no parte de unas convicciones ideológicas concretas, tampoco de un activismo más propio de zonas cosmopolitas, sino del más básico principio de hospitalidad. Nelu es también un marginado, un hombre que ha logrado que su hijo estudie en la universidad de Cruj-Napoca, pero que vive en condiciones de pobreza en una zona rural donde antes abundaban las cooperativas,

pero que ahora que las tierras han sido devueltas a los campesinos, estos no tienen medios suficientes para cultivarlas y obtener beneficios. Definitivamente, Rumanía no es un destino para aquellas personas que emigran buscando una vida mejor. Como explica el propio realizador, que nació en esta zona del país, la entrada en la Unión Europea en 2007 supuso una decepción más:

In 2007 everyone thought that everything will change radically. But they didn't. So the miracles that a lot of people expected didn't happen. New roads, new buildings...it's like that. There is even a nostalgia for Communism now. Even some young people believe that it was better during Communism. Can you imagine that? (Kuzma, 2001: 1).

Las peripecias de estos dos hombres son presentadas sin cargar las tintas en los aspectos más dramáticos, sin subrayados sentimentales y sin el apoyo de música extradiegética; esto es, por medio de planos secuencia, la mayoría de ellos fijos, que marcan un tono distanciado respecto de los hechos narrados. Desde esta distancia, fría y cercana a un tiempo, destacan de manera natural los comportamientos que transmiten humanidad; y que son acompañados de situaciones tan disparatadas como el intento de fuga en un autobús lleno de hinchas de fútbol, que termina en una pelea multitudinaria y con los dos protagonistas en el hospital. Esta mirada, lacónica y absurda, nos lleva a pensar en el cine de Aki Kaurismaki, por ejemplo, en *Le Havre* (2001), aunque sin la estilización colorista del realizador finlandés.

El impulso solidario por parte de Nelu, capaz de superar barreras culturales y geográficas, supone un acto político que le enfrenta a las fuerzas del orden. Al sopesar los valores humanos por encima de las normas que afectan a la ciudadanía pone en evidencia lo arbitrario e inhumano de las leyes, lo cual es presentado poniendo el acento en los aspectos más absurdos. Lo vemos hacia el final de la película cuando la policía descubre a Crisan, un “indocumentado”, en casa de Nelu. Un oficial les pide que señalen primero la dirección donde se encontraron (fotograma 48) y, después, la dirección en que se encuentra la frontera (fotograma 49).

Ahora se encuentran en un aprieto, puesto que los dos han infringido la ley. Al igual que en la etapa comunista los ciudadanos tenían prohibido viajar al extranjero, ahora las fronteras están cerradas para aquellas personas que no disponen de un visado; todo ello teniendo en cuenta que Rumanía se sitúa en los márgenes, no solo geográficos, de la Unión Europea. Esta situación es sugerida en la película por medio de una composición que ya es habitual en nuestro estudio, una puesta en abismo en la que los guardianes de la ley controlan los marcos del dispositivo de control y vigilancia; mientras que al fondo de la imagen vemos a la mujer de Nelu, quien reniega del visitante (fotograma 50). Desde su posición, los vigilantes del orden disponen acerca del futuro de Crisan, a quien pretenden incluir en un programa europeo que reubica a los migrantes “ilegales” en países donde “hay espacio”, como Canadá o Suecia. La reacción de Nelu vuelve a desmontar, por su aplastante y elemental base ética, estas soluciones tan inhumanas: “¿Qué problema tienen ustedes? ¿Pueden entender que él tiene que ir a Alemania? Con su familia, con su hijo”. Acto seguido, tras hacerles ver que han entrado en su casa sin orden judicial, les ordena que se marchen.



FOTOGRAMAS 48 Y 49



FOTOGRAMA 50

La secuencia final, que rima con el prólogo, nos muestra por medio de un *travelling* de seguimiento al motocarro conducido por Nelu y a Crisan sentado a su lado. Cuando llegan al paso fronterizo, Nelu lo abre con un martillo y cruzan la frontera con Hungría. Tras despedirse con un abrazo, Nelu saca su caña y se pone a pescar, mientras Crisan se aleja con su mochila por el río. Los dos últimos planos nos recuerdan que las acciones individuales se ven limitadas si no encuentran una respuesta colectiva que se vea reflejada en las leyes internacionales. Las sirenas de la policía alumbran a Nelu, quien difícilmente puede sostenerse en pie debido al viento que mueven las aspas del helicóptero. Por corte, pasamos a un *travelling* que sigue a Crisan mientras se dirige a pie a Alemania cruzando varios países, componiendo la imagen de un caminante sin rostro que podemos identificar

con cualquiera de los miles de personas que llegan cada año a territorio europeo con la esperanza de comenzar una nueva vida (fotograma 51).

Según datos proporcionados por Eurostat, la cifra relativa a inmigración en 2007 era de 958.266 personas, que en 2009 se había reducido a medio millón⁶². La crisis financiera de 2008, y la larga recesión que la siguió, terminó de fracturar los cimientos fundamentales de la construcción europea, instalándose un clima de desconfianza e insolidaridad que ha propiciado el crecimiento de las desigualdades sociales, así como el auge de las opciones políticas de corte xenófobo y fascista. Esta situación ha ido agravándose, con conflictos como la Guerra de Siria, hasta hacer de Europa una especie de fortaleza cada vez más inexpugnable, cuyos muros se vuelven refractarios a los más básicos principios de hospitalidad, solidaridad y humanidad; y en la que las posibles soluciones quedan siempre aplazadas para “mañana” (“morgen”).



FOTOGRAMA 51

6.4.2 La revolución de 1989 vista por tres realizadores en 2006. Entre la conciencia autoreflexiva y la proyección subjetiva

La otra cuestión que señalábamos al inicio de este apartado se centra en los acontecimientos que acabaron con el Régimen de Ceausescu en diciembre de 1989. El origen y los actantes principales de esta revuelta popular no están del todo claros, como ya hemos

62. Hemos extraído estas cifras del “Informe anual de estadísticas de migración y protección internacional”, que se puede consultar en la siguiente dirección de Internet: <https://cutt.ly/Dfa3Xfb>

señalado (véase apartado 3.1), pero su relevancia decisiva y las consecuencias que de ella se derivan la han convertido en uno de los acontecimientos más importantes de la historia de Rumanía. Tampoco ha sido aclarado cómo, y sobre todo por qué, murieron más de mil personas en las calles de la capital y de otras ciudades durante aquellos traumáticos sucesos: “Yet the official propaganda of the post-communist regime publicly declared that all the dead and wounded of the revolution were ‘heroes’”. De acuerdo con el argumento de Doru Pop, estas circunstancias han motivado que este acontecimiento se haya convertido en uno de los motivos recurrentes de esta “nueva ola”, “which makes them coherent and unifies them in a common thematic group” (2014: 91).

Hemos analizado de qué manera el tratamiento que de esta cuestión se plantea en *12:08 al este de Bucarest* (C. Porumboiu, 2006) supone una reflexión acerca de los mecanismos que intervienen en la comprensión de un acontecimiento, donde influyen los modos de representación y de recepción del mismo, así como los relatos que le van dando forma a lo largo del tiempo. El realizador lo hace desde un planteamiento formal y narrativo que recurre al humor absurdo y a una mirada autoreflexiva, que visibiliza los límites y las estrategias discursivas de la representación misma, para construir un sujeto espectral activo y juicioso, que cuestione aquellas opciones textuales que se presentan como “la verdad” de los hechos.

De manera significativa, en 2006, además de la película de Porumboiu, se estrenaron dos producciones dirigidas por jóvenes realizadores de esta nueva generación⁶³ que incluían la Revolución rumana como tema principal: *Cómo celebré el fin del mundo* (*Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii*, Catalin Mitulescu, 2006) y *El papel será azul* (*Hirtia va fi albastra*, Radu Muntean, 2006). Veamos por medio de un sucinto análisis las coincidencias y divergencias, estilísticas y narrativas, que presentan estas tres películas.

El papel será azul supone el segundo largometraje de Muntean (1971), quien había debutado en 2002 con *Furia*, el mismo año que Mungiu estrenaba *Occidente*. El guión de este segundo largometraje, escrito junto al escritor Razvan Radulescu y el guionista y realizador Alexandru Baciu, ganó el concurso de guiones organizado por el Centro Nacional de Cinematografía, logrando así la financiación necesaria para costear un rodaje de veintiséis días (Nasta, 2013: 174). La historia toma como punto de partida dos sucesos auténticos, uno basado en la propia experiencia del realizador, que cumplía el servicio militar en la ciudad de Bacau durante la revolución; y un suceso trágico ocurrido en esos días, cuando desde el Ministerio de Defensa se enviaron dos carros blindados para proteger a una unidad militar. El argumento se centra en Costi, un joven soldado al que le quedan unos meses de servicio, quien, mientras patrulla junto a sus compañeros de milicia en un carro blindado, decide acudir a la Televisión Nacional para apoyar la revolución.

La película comienza con un prólogo filmado en un plano secuencia, utilizando la cámara al hombro, dando cuenta así de la estrategia discursiva que se desarrollará con posterioridad. Además, el trágico episodio que presenta este fragmento inicial está carente de cualquier información suplementaria, dado que nada se nos dice acerca de la identidad de los personajes ni de las razones que motivan la acción sangrienta que se presenta. En plano general se ve una tanqueta blindada parada en medio de la calle y al

63. Recordemos la lista confeccionada por Doru Pop al comienzo de su libro: “Starting with Cristi Puiu, the short list of the ‘New Wave’ of Romanian cinematographers includes Marian Crisan, Tudor Giurgiu, Cristian Mungiu, Radu Muntean, Catalin Mitulescu, Corneliu Porumboiu, and Florin Serban, all of whom received some of the most important European film awards” (2014: 2). Si bien en esta lista falta el nombre de Cristian Nemescu.

fondo un tanque junto al que hablan unos soldados. De la tanqueta se bajan dos hombres, uno de ellos uniformado, y se ponen a fumar distraídamente. De manera súbita, los soldados del fondo comienzan a disparar indiscriminadamente, matando a los dos hombres y a otro que se baja de la tanqueta (fotograma 52). Esta situación, marcada por la confusión y la falta de información, va a caracterizar el tono general de la película, al que se añaden toques de un humor negro y absurdo; el cual es acompañado de una fotografía en clave baja en la que dominan los grises, los marrones y los ocre, similar a la que alumbraba las imágenes televisivas de las revueltas de diciembre de 1989 (tal como se puede comprobar en el filme *Videogramas de una revolución* (H. Farocki, A. Ujica, 1992)).



FOTOGRAMA 52

Tras el genérico, el plano de apertura nos introduce en una tanqueta, componiendo un encuadre cerrado, claustrofóbico y oscuro en el que la visión está limitada, como lo está también en el propio vehículo con esas ventanas tan pequeñas. El grupo de soldados, comandados por el teniente Neagu, tienen órdenes de patrullar los barrios para evitar altercados, aunque no alcanzan a comprender lo que está ocurriendo. En la radio escuchan que el ejército está “al cargo de la noble misión de defender la Televisión Nacional Rumana”, pero no tienen claro cuál debe ser su cometido y prefieren mantenerse por zonas periféricas más seguras. Ejemplo de este estado de desconcierto son los infructuosos intentos por parte del teniente para conectar con el mando militar. Las contraseñas y las frecuencias cambian continuamente, de manera que las conversaciones acaban cruzándose sin que logren saber a ciencia cierta con quién están hablando. Cuando por fin logran conectar con un teniente del cuartel, la conversación se entrecorta y da como resultado unos diálogos absurdos, que se inician con el santo y seña de turno: “Cuidado con el Gran Oso”. Viorel, el teniente que responde al otro lado de la línea, informa de detenciones en el cuartel y de más de cien muertos en las inmediaciones de la Televisión Nacional, pero la cosa se enreda:

Viorel: “Ey, tengo órdenes de no involucrarme en ratón...”.

Neagu: “¿‘Ratón’?”.

Viorel: “¿Qué ‘ratón’?”.

Neagu: “¿Qué ‘ratón’? Corto”.

Viorel: “‘Ratón’ no. ‘Ratrol’...Regie”.

Al adoptar desde la enunciación este punto de vista parcial, esquinado, indeterminado, similar al que ofrece el interior de la tanqueta, se está haciendo hincapié en la dificultad que presenta la comprensión de un acontecimiento histórico, como es el caso de una revolución popular (sobre la que, además, hay dudas razonadas de su naturaleza), así como de las limitaciones de los dispositivos de mediación a través de los cuales tenemos acceso a la información. La televisión suele ser uno de los primeros objetivos de los levantamientos armados, dado el poder que otorga el control de la información; sin embargo, como hemos estudiado en el caso de *12:08 al este de Bucarest*, dicha información está determinada por el alcance técnico, la sintaxis, el punto de vista adoptado, así como por las condiciones de recepción del contexto en el que se desarrolle. Este es el punto de partida de esta película. De ahí que el foco del conflicto, los hechos que se reconocen como propios de la Revolución rumana de 1989, permanezcan siempre en fuera de campo.

Esta decisión enunciativa adquiere su expresión más elocuente en el momento en que Costi llega a la Plaza del Palacio (ahora Plaza de la Revolución). El joven protagonista ha decidido desertar de su puesto y unirse a la revuelta popular. Tras llamar a su madre para comunicarle su decisión de acudir a “defender la televisión”, la cámara le sigue a corta distancia mientras se adentra en la plaza. La propuesta visual de esta secuencia es tal que únicamente está en foco el protagonista, mientras que el entorno se difumina por efecto del desenfoque (fotograma 53). Desde esta perspectiva, se atisba el caos de la situación: los coches que pasan, la gente que se reúne en grupo, escucha la radio o se calienta con el fuego de una hoguera. Asimismo, en medio de esta confusión, cobran protagonismo los sonidos de todo tipo que inundan el plano sonoro. Por su parte, la cámara se mantiene cerca del personaje para proporcionar una experiencia sensorial cercana, la cual es por naturaleza incompleta. Esta limitación de lo visible y de lo audible constituye no solo una opción estilística, sino un gesto político a contracorriente del imperativo del poder de la imagen como garante de la verdad. En sintonía con el esquema seguido por *12:08 al este de Bucarest*, se sugiere que no hay una única verdad de los hechos y que la comprensión de un acontecimiento histórico escapa a la mera experiencia vivencial; con lo cual, restan los relatos que dan cuenta del mismo. De ahí que tanto el protagonista como el espectador adopten la posición de un Fabricio del Dongo que, inmerso en la batalla de Waterloo, es incapaz de comprender el alcance de lo que está viviendo, tal como se relata en *La cartuja de Parma* (Stendhal, 1839). Esta misma será la elección estilística y ética elegida por László Nemes en *El hijo de Saúl* (Saul fia, 2015) para marcar los límites de aquello que no puede, o que no debería, ser representado, en relación a la representación del Holocausto, y que logró poner de acuerdo a Claude Lanzmann y a Georges Didi-Huberman, quienes habían mantenido opiniones contrarias al respecto⁶⁴.

64. Para ampliar esta información se puede consultar Mendieta Rodríguez, Elios (2018). “Sumergirse en el infierno. *El hijo de Saúl* y la crisis de la representación de la imagen”. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 18, núm. 2, 261-275.



FOTOGRAMA 53

Cuando el camión en el que el protagonista se dirige a la Televisión junto a un grupo de hombres es requerido para una urgencia, Costi y Aurel, un hombre de etnia gitana, se bajan del mismo y se unen a un grupo de revolucionarios que disparan desde un edificio contra no saben muy bien quien. La situación es tan caótica y absurda que los dos son confundidos con “árabes”, acusados de terroristas (este apelativo es empleado en la película para referirse a los militares leales a Ceausescu) y a punto están de ser fusilados.

Si algo va a destacar en medio de este clima de confusión, desconfianza y revanchismo, es la actitud del teniente Neagu. Su preocupación por las consecuencias tanto personales como judiciales que le pueda acarrear a Costi su decisión de desertar, y más en una situación tan demencial⁶⁵, le llevará a emplear el resto de la noche en tratar de encontrarlo por todos los medios. Después de preguntar a los mandos militares que controlan los accesos a la Televisión, quienes se desentienden del asunto, se dirige a casa de los padres de Costi, donde su madre y Angela, su novia, están pegadas frente al televisor siguiendo los acontecimientos. La elección enunciativa de esta película es la de dejar en un segundo plano los acontecimientos históricos y centrarse en las cuestiones personales, en las preocupaciones y en la conducta de la gente común. Esta disposición se ve claramente en la casa del protagonista. La madre y la novia de Costi les han preparado unos bocadillos a los soldados y se sientan en la mesa todos juntos. Dada la composición del plano, este momento de confraternidad se presenta desprendido de las circunstancias históricas que transmite la televisión (fotograma 54).

El comportamiento del teniente Neagu es similar al que mantiene la enfermera Mioara con Lazarescu (en *La muerte del Sr. Lazarescu*), al que manifiesta Otilia por Gabita (en *4 meses, 3 semanas y 2 días*) o a la preocupación que demuestra el protagonista de *Policía, adjetivo* por el adolescente acusado de vender droga: gestos de solidaridad que

65. De manera premonitory, en la primera secuencia el teniente Neagu le recomienda lo siguiente a sus hombres: “Agachad las cabezas hasta que esto acabe. Nunca se sabe cómo irán las cosas”.

despuntan en un entorno deshumanizado y absurdo. Cuando Costi regresa a casa, se disculpa frente al teniente, quien en todo momento se muestra comprensivo. El encuadre que presenta este momento insiste en una de las formas que más hemos destacado en nuestro estudio, en la que los marcos de las puertas simbolizan la situación de encierro que viven los personajes, como si de una trampa se tratara, al tiempo que expresa el clima de control y vigilancia que caracteriza el contexto histórico (fotograma 55). Como también hemos señalado, por medio de estas formas se reactiva el dispositivo de representación que sustenta el relato, en una operación autoconsciente que moviliza la reflexión sobre el mismo.



Después de despedirse, el grupo de soldados vuelve a la tanqueta, donde, en un plano idéntico al del inicio, hablan distraídamente de tabaco y de las vacaciones de Navidad. El teniente les promete un permiso para que puedan pasar el Fin de Año con sus familias y amigos. Cuando llegan a un puesto de control, el plano secuencia desde el interior del vehículo da paso a un plano general desde el exterior que identificamos con la imagen del prólogo. Es ahora cuando comprendemos que los hombres que son tiroteados en el fragmento que precede al genérico son los protagonistas de la historia. Los militares que controlan la zona les piden que se identifiquen y que digan la contraseña, pero ignoran cuál es el santo y seña que funciona en ese momento. Prueban con “el papel será azul”, pero los militares responden con fuego indiscriminado. Costi es uno de los hombres que muere por los disparos. Esta especie de broma macabra, propia del teatro del absurdo, pone el acento en la imposibilidad de comunicación que se da cuando las personas se mueven en esferas diferentes, en la irracionalidad del comportamiento humano y en los límites del lenguaje (y de los medios de comunicación) para revertir esta situación. No se trata, por tanto, de ofrecer soluciones ni relatos tranquilizadores, sino de instaurar una duda, advertir los espacios en crisis y activar el pensamiento.

Muy distinto es el acercamiento narrativo y formal que de la Revolución rumana de 1989 se hace en *Cómo celebré el fin del mundo* (Catalin Mitulescu, 2006), en la que se insiste en el carácter ficcional del acontecimiento histórico, pero esta vez presentando los hechos ocurridos y las condiciones de existencia en los márgenes de la sociedad desde los ojos de un niño (Pop, 2014: 92). Mitulescu (1972) se graduó también en la Universidad Nacional de Teatro y Cine de Bucarest en 2001. El reconocimiento internacional le llegó en 2004 con el cortometraje *Trafic* (2004), que se alzó con la Palma de Oro al mejor cortometraje en el Festival de Cannes, producido por su propia compañía, Strada Film, desde la que ha coordinado el resto de su filmografía. Esta notoriedad posibilitó que su primer largometraje, la película que estudiamos, lograra el apoyo económico de varias entidades extranjeras, además del Centro Nacional de Cinematografía, como Eurimages, Canal +, ACHT Frankfurt, Martin Scorsese o Wim Wenders. La mirada que proyecta esta película sobre el año que dio paso a un “nuevo mundo”, cuya fecha queda inscrita sobre las imágenes del comienzo, se mueve entre la nostalgia de los deseos juveniles, la fantasía de los juegos infantiles y el retrato singular y cómico de las vivencias cotidianas bajo el régimen totalitario; componiendo una tragicomedia emocional que reescribe la historia para situar el origen de la caída de Ceausescu en la voluntad y el gesto heroico de un niño de siete años. De esta manera, el eclipse del comunismo se presenta bajo la forma de una exploración por los territorios de la memoria con el fin de trazar una dimensión subjetiva de lo ocurrido, es decir, el diferente proceder de las personas respecto de tales acontecimientos y la interpretación que de ellos hicieron.

Lalililu vive en un entorno rural del área suburbana de Bucarest. La madre vive con cierta resignación la situación y trata de lograr un futuro seguro para sus hijos, mientras el padre hace imitaciones cómicas de Ceausescu para divertir a sus hijos. Por su parte, Eva, la hermana, está viviendo sus primeras experiencias sentimentales y sexuales, y sueña con un futuro fuera del país. La elección de estos personajes implica, al igual que ocurre en *El papel será azul*, situarse lejos de los eventos decisivos que marcaron el fin de una era, en los márgenes de la historia. Desde este enfoque, se pone el acento en las vivencias cotidianas de la gente, en los héroes anónimos, en los modos en que les afectan los acontecimientos históricos y las reacciones que suscitan.

La caída del comunismo es simbolizada al inicio del filme en un episodio que sucede en la escuela donde estudia Eva⁶⁶. Ella y su novio Alex, hijo de un oficial del partido comunista que es odiado y temido por los habitantes del pueblo, se reúnen a escondidas en una de las salas del edificio. En el momento en que ambos acuerdan hacer el amor por primera vez, Alex ensaya una patada de kárate, danto con el pie a un busto de Ceausescu que se rompe en pedazos. De manera similar a como ocurría en las películas del realizador checoslovaco Jiri Menzel, las cuestiones sexuales y ordinarias de la juventud se contraponen al dictado de la dedicación plena al partido y al desarrollo personal heroico, aunque estas no siempre logren influir de manera positiva en sus vidas, pues este episodio acarreará consecuencias. Mientras que Alex reconoce su falta frente al consejo escolar, Eva se niega a argumentar su defensa y es enviada a una escuela técnica, donde conoce a Andrei, el hijo de un represaliado político que está planeando huir del país cruzando el Danubio. Eva se unirá a este plan y juntos se prepararán para tan difícil travesía (fotograma 56).



FOTOGRAMA 56

66. Resulta significativo que en todas las secuencias que se desarrollan en un aula los alumnos estén interpretando canciones patrióticas, ejemplificando el modo en que la propaganda ocupaba el lugar de la enseñanza. Desde el poder se hacía uso de las instituciones, como la educación o la televisión pública, para imponer un relato único; mientras que, desde abajo, personas como Eva y Lalalilu construían con sus vidas relatos alternativos.

Enterado de las intenciones de su hermana, Lalalilu traza un plan junto a sus dos mejores amigos para evitar la desintegración familiar: matar a Ceausescu, a quien considera culpable de todos los males. Su plan se inserta en su particular visión del mundo, que incluye ensoñaciones fantásticas influidas por la presencia constante de una autoridad que parece controlarlo todo desde las alturas (hay un momento en que su madre le dice que no quiere hablar más de Ceausescu ni de Dios). En una de estas visiones, él y sus amigos conducen un submarino que transporta a la gente del pueblo, quienes van eligiendo el destino: Londres, Roma, París, Hannover... La única que no sabe adónde ir es Eva, sobre cuya imagen se mantiene la cámara, justo en el momento en que mira a cámara: “She is inside, and also outside; she knows that is only a projection, and, simultaneously, a desire coming true” (Pop, 2014: 105).

Comprobamos, de esta manera, cómo Eva se opone en todo momento a cualquier tipo de autoridad. Los padres, que han aprendido a callar y a guardar respeto al superior, la incitan a que refuerce la relación con Alex, ya que su padre siempre les ayuda, pero Eva asiente y se va con Andrei a preparar la huida. El relato de cómo estos representantes de diferentes generaciones responden a los acontecimientos de este decisivo momento histórico, y que comprende el arco temporal de un año, se construye de manera fragmentaria, con continuas elipsis que se perciben con dureza debido a que el corte se produce antes de que finalice la acción en curso. También son elididos aquellos momentos susceptibles de reclamar un mayor grado de sentimentalismo, como cuando Eva regresa a casa tras su fallido intento de fuga. Se desechan, por tanto, los procesos de identificación y de causalidad del MRI para construir una geometría narrativa fragmentaria y de aspiración realista, en la construcción de un contexto histórico identificable, donde se niega la lectura única de los hechos históricos, marcando la imposibilidad de una revisión lógica y continua. Situándose, de esta manera, en un universo más cercano a la memoria, donde la realidad se confunde con la ficción y el pasado con el presente. Esta ambivalencia narrativa se deja notar en los pasajes más oníricos, en la caricaturización con que son trazados algunos personajes y en estrategias de montaje entre secuencias que remiten a la asociación libre o al montaje eisensteiniano. Por ejemplo, cuando un globo de chicle da paso a un globo aéreo que los niños envían al cielo o cuando la imagen de Eva y Alexei flotando en el Danubio se conecta con unas manos que engarzan una lombriz en el anzuelo.

La noche del 20 de diciembre Eva hace el amor por primera vez y le comunica a la madre su intención de casarse con Alex. Enterado de la noticia, Lalalilu se enfada y se prepara para la consecución de su plan. Estas circunstancias van a ser las que, desde la perspectiva de la diégesis, van a desencadenar la caída del régimen comunista. A la mañana siguiente, el niño está invitado al acto multitudinario en la Plaza del Palacio, donde Ceausescu va a dirigir un discurso a la multitud. En el pueblo, la gente se congrega frente al televisor, que transmite en directo el acto y donde se ve al pequeño protagonista apuntar con el tirachinas al dictador, a la manera de David contra Goliat, lo que provoca los gritos de los allí congregados, la vacilación de la cámara que graba el acto y la confusión posterior; y que se corresponde con las imágenes reales de dicho acontecimiento. Las reacciones no se hacen esperar: los padres celebran lo sucedido como una victoria y se unen a la celebración del resto de vecinos, el abuelo no se lo puede creer y da golpes al televisor pensando que se ha estropeado, Alex y su padre se preparan para huir del pueblo y Eva se da cuenta de que ha llegado su oportunidad de emigrar a otro país.

La secuencia final, que se acompaña de una música de aires nostálgicos en la que suena un acordeón sobre un fondo de violines, ahondando en el carácter fantástico de la

misma, nos muestra a Lalililu montado en un coche que conducen sus amigos, mientras por la ventana le saluda la gente del pueblo. Se dispone a enviar una carta a Eva, que ahora trabaja en un trasatlántico. En este corto trayecto, en el que escuchamos la voz en *off* del protagonista leyendo el contenido de la carta, va a cristalizar un nuevo estado de conciencia del personaje a partir del cual se conecta con la nueva realidad del país; así como con la posibilidad de nuevas realidades que abran la vía a nuevos relatos. Cuando los niños se montan en el coche para irse, en la imagen permanece un grupo de personas de avanzada edad, entre los que se encuentra un soldado, que saludan a cámara despidiéndose; dando paso, así, al futuro, representado por ese grupo de niños y por la imagen del trasatlántico alejándose que cierra la película.

A lo largo de este Capítulo 6 hemos podido comprobar cómo la fabulación del viaje, bien sea el desplazamiento del campo a la ciudad, la cuestión de la emigración o el trayecto personal que marca las vivencias de los protagonistas, caracteriza películas como *Gone with the Wine* (C. Porumboiu, 2002), *Viaje a la ciudad* (C. Porumboiu, 2003), *El sueño de Liviu* (C. Porumboiu, 2004), *Megatron* (M. Crisan, 2008), *Morgen* (M. Crisan, 2010); una situación que también se da en películas como *Coffe and Cigarettes* (C. Puiu, 2004), *Bienes y dinero* (C. Puiu, 2001), *La muerte del Sr. Lazarescu* (C. Puiu, 2005), *Occident* (C. Mungiu, 2002), *4 meses 3 semanas y 2 días* (C. Mungiu, 2007), *Love Sick* (T. Giurgiu, 2006) o *California Dreamin'* (Cristian Nemescu, 2007). Un tema, el del viaje, que se erige como metáfora de las transformaciones sociales y políticas vividas en Rumanía en el proceso de transición del régimen comunista a la construcción de una sociedad democrática. En estas películas se vuelve patente de qué manera este proceso de transición se ve lastrado por la pervivencia de estructuras propias del régimen totalitario, cuya influencia afecta las relaciones de poder que se dan tanto a nivel personal como institucional, y que acaba frustrando las ansias de progreso de los personajes que las protagonizan.

El otro tema común que hemos destacado en este capítulo es la Revolución rumana de 1989, cuya representación cinematográfica hemos estudiado en tres películas: *12:08 al este de Bucarest* (C. Porumboiu), *El papel será azul* (R. Muntean) y *Cómo celebré el fin del mundo* (C. Mitulescu), las tres estrenadas en 2006. El análisis filmico aplicado a estas películas nos ha permitido constatar cómo el planteamiento formal y narrativo de las dos primeras es muy distinto al que construye la película dirigida por Mitulescu. Así, en *12:08 al este de Bucarest* y *El papel será azul* las estrategias discursivas se aplican en plantear una reflexión acerca de las mediaciones que intervienen en la comprensión del acontecimiento, haciendo evidente el propio dispositivo de representación y asignando al espectador un papel activo dentro de esta propuesta autoreflexiva (en la que destaca también el recurso al humor absurdo). Este mismo enfoque autoreflexivo, en el que los elementos de la puesta en escena mueven a la reflexión acerca de los diferentes dispositivos de visión que intervienen en la comprensión de los hechos, y en el que el lenguaje adquiere un papel relevante, lo hemos destacado en el caso del filme *Policía, adjetivo* (C. Porumboiu, 2009). En cambio, en la película *Cómo celebré el fin del mundo*, la naturaleza y repercusión de este acontecimiento crucial en la historia de Rumanía se inscribe en un texto filmico permeable a las recreaciones oníricas, a las fantasías que proyectan los personajes, a la posibilidad de transformar el decurso histórico, a los pasajes sentimentales y a las asociaciones simbólicas.

Un caso similar de divergencia estética y narrativa lo hemos estudiado en el apartado 5.4.1, al contraponer dos propuestas como *4 meses, 3 semanas y 2 días* (C. Mungiu) y *California Dreamin'* (C. Nemescu), ambas estrenadas en 2007, unos meses antes de que

la etiqueta “La nueva ola del cine rumano” adquiriera carta de naturaleza en los medios especializados de todo el mundo (véase apartado 3.7). También hemos desarrollado un planteamiento similar al relacionar las primeras producciones de Cristi Puiu con las dos primeras películas de Tudor Giurgiu (véase apartado 4.4). Por lo tanto, nuestro análisis nos permite afirmar que este movimiento cinematográfico, que era agrupado bajo el mismo paraguas conceptual y al que se atribuían toda una serie de rasgos formales y narrativos comunes (véase apartado 1.1), comprendía una diversidad de propuestas cuyas cualidades formales era preciso analizar en el con(texto) concreto de la materialidad de cada obra individual. Es en este punto que la herramienta metodológica del análisis textual deviene un instrumento crucial.

7. CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis doctoral hemos desarrollado un análisis de nuestro objeto de estudio como base para pensar los modos en que los textos cinematográficos generan discursos que establecen una relación dialógica con los procesos históricos. En tanto prácticas de pensamiento y consumo, los filmes se erigen en objetos simbólicos privilegiados desde los que explorar cómo se construyen subjetividades, diferentes formas de pensar el mundo, cómo se afianzan ciertos órdenes y cómo surgen alternativas a los mismos; en definitiva, cómo movilizan mecanismos de significación que interrelacionan con el horizonte referencial en el que se inscriben. Es así como atendiendo a su materialidad semiótica podemos reflexionar acerca de los modos en que las películas construyen, configuran o condicionan las maneras de pensar y comprender las distintas realidades que nos rodean, las diferentes *formas de ver*; así como sobre las correspondencias que se dan entre estas formas y las condiciones sociales, políticas, culturales e históricas a las que refieren y en las que se inscribe su producción.

Desde esta perspectiva, el análisis fílmico ofrece el marco metodológico idóneo para atender las “implicaciones semánticas” (Zumalde, 2002: 31) que se derivan de los recursos narrativos, visuales y sonoros que cada película pone en pie, los modos en que se insertan en la tradición de un periodo histórico concreto y la forma en que “inscriben, en su particular manera de ser e interpelar al espectador, los datos tanto de su propia historia como de la historia en general” (Zunzunegui, 2005: 33). Tal como hemos desarrollado en el apartado (1.3) “Estado de la cuestión e interés científico”, frente a los estudios que privilegian el tratamiento temático de las películas, el alcance histórico del argumento o las cuestiones ideológicas que de ello se derivan, nuestro estudio se aplica, no solo en explorar, cuestionar y contextualizar todas las implicaciones que se derivan al asumir una etiqueta como la de “Nueva ola del cine rumano”; sino de aplicar el bisturí analítico a un conjunto de películas que se enmarcan en dicho paraguas conceptual, estrenadas en la primera década del siglo XX, para determinar los mecanismos de significación que ponen en marcha, las relaciones que se puedan establecer entre estos recursos formales y narrativos, y los modos en que interpelan al espectador, aplicando una “interpretación crítica

o semiótica” (Eco, 1990: 36). Todo ello para mejor comprender las implicaciones que derivan de su utilización en la complejidad del marco histórico de este periodo concreto. La aportación original radica, por tanto, en aplicar el análisis textual a las películas que componen nuestro corpus de estudio, atendiendo a las *implicaciones semánticas* que de ellas se derivan, así como en perfilar un trazado histórico de las formas cinematográficas que movilizan, poniéndolas en contacto con las condiciones de producción, exhibición y recepción de los filmes, así como con las condiciones de existencia del contexto social, político y cultural en el que se inscriben.

La lectura que hemos hecho de este conjunto de películas, y que nos ha llevado a extraer las conclusiones que exponemos a continuación, no agota el sentido que se pueda extraer de las mismas, dado que toda investigación es, necesariamente, incompleta; pero consideramos que está lo suficientemente argumentada, además de venir a ocupar un territorio que permanecía baldío, como para alimentar el debate, abrir perspectivas nuevas, ampliar el horizonte de sentido y abrir la vía a nuevos análisis en lo que refiere a nuestro objeto de estudio. Presentamos, por lo tanto, conclusiones finales de las cuestiones fundamentales planteadas en el estudio.

A. CONSIDERACIONES ACERCA DEL TÉRMINO “NUEVA OLA” Y DE LA CATEGORÍA DE “CINE NACIONAL”

Partiendo de este marco general, que incluye las herramientas metodológicas del análisis fílmico, hemos profundizado en el examen de nuestro objeto de estudio, que comprende un conjunto de películas realizadas por un grupo de realizadores rumanos, nacidos entre 1967 y 1972, a excepción Marian Crisan (1976) y Cristian Nemescu (1979), y que ha dado en conocerse como la “Nueva ola del cine rumano”. Retomando la pregunta de investigación principal que formulábamos en el apartado “Objetivos e hipótesis” (1.2), ¿Cuáles son las señas de identidad, en el plano político, narrativo y estético, que distinguen a este conjunto de producciones?, vamos a recoger las comprobaciones que hemos llevado a cabo a lo largo de nuestro análisis para tratar de dar respuesta a esta cuestión y para confirmar y, en su caso, matizar o negar, las consideraciones que añadíamos a continuación, y que completaban la hipótesis de partida. Primero, hemos considerado conveniente analizar y reflexionar acerca de las implicaciones del término “nueva ola” aplicado a nuestro objeto de estudio, y que se incluye de modo explícito en el título de este trabajo.

En el apartado 3.2, “El cine rumano en el ámbito de los nuevos cines de los años sesenta: ¿una nueva ola?”, hemos llevado a cabo un estudio crítico de las películas que constituyen la aportación rumana a los nuevos cines de los años sesenta. Habida cuenta del escaso interés académico suscitado por estas películas, que se circunscribe a las obras de Pintilie y Ciulei, con la excepción de Nasta (2000), las conclusiones que se derivan de nuestro estudio adquieren una especial relevancia, particularmente por la relación que se establece entre estas producciones y la “nueva ola” surgida al albor del nuevo siglo. A diferencia de lo que da a entender este desinterés, incluso al hilo de algunas observaciones negativas plasmadas por Dominique Nasta (2013), apreciamos notables elementos formales y narrativos en estas películas que las emparentan con algunas de las obras más reconocidas de la *Nouvelle Vague* y de los nuevos cines del Este. Hemos analizado cómo la atención a la situación política y social del contexto histórico, singularizada por el acceso al poder de Ceausescu, y formulada al abrigo de la relectura del pasado reciente, caracteriza cuatro de las obras más relevantes: *Domingo a las 6* (Lucian Pintilie, 1965), *El bosque de los ahorcados* (Liviu Ciulei, 1964), *Rascoala* (Mircea Muresan, 1965) y

Diminetile unui baiat cuminte (Andrei Blaier, 1967). En las cuatro películas, las peripecias vividas por los protagonistas les lleva en el tramo final a una toma de conciencia personal y política que tiene su reflejo en el contexto de su producción, en el correlato de un país en el que se imponía una visión única y donde toda disidencia era castigada. Todo ello, recurriendo a estilemas propios de la modernidad cinematográfica, en los que hemos señalado influencias de filmes de Truffaut, Resnais, Jancsó o Antonioni, recurriendo a imágenes de fuerte carga metafórica y en las que las distintas formas de percepción de la realidad son expresadas con el uso del desenfoque. De igual forma hemos destacado los filmes *Gioconda fara suris* (Malvina Ursianu, 1967) y *Meandre* (Mircea Saucan, 1966), que exploran en los territorios de la memoria, recurriendo a imágenes abstractas y e hipnóticas, para proyectar el vacío existencial que envuelve a los personajes.

Estas películas suponían una alternativa al realismo socialista y a las epopeyas históricas que reforzaban el espíritu nacionalista a mayor gloria de la figura del líder, propiciando una reflexión sobre la sociedad del momento. El ataque más directo y creativo al sistema vino de la mano de Pintilie, en *La reconstrucción* (1968), de cuyo análisis hemos destacado el modo en que revela el dispositivo cinematográfico para formular una reflexión acerca del medio, de su capacidad para extraer una verdad en la recreación de la realidad, de las estrategias retóricas que se ven implicadas en el modo de representación realista y en cómo el poder se sirve de estos instrumentos para imponer su visión de los hechos. Este relato, que sucede en unas pocas horas, que pone el foco en personajes marginales, que recurre al humor absurdo, que muestra cómo las actitudes más honestas son castigadas, que compone imágenes icónicas que remiten al arte sacro, que mueve a la reflexión sobre el mecanismo representacional y que expone cómo los mecanismos de control y vigilancia acaban invadiendo todos los ámbitos de la vida cotidiana, se sitúa en el horizonte de nuestro objeto de estudio. Una afirmación que se desprende del análisis de películas como *Lazarescu*, *4 meses*, *12:08 al este de Bucarest*, *Policía*, *adjetivo* o *El papel será azul*.

¿Son suficientes, entonces, estos rasgos narrativos y formales, así como las relaciones que establecen con el contexto histórico en el que se dieron, para considerar a este grupo de películas y realizadores integrantes de una “nueva ola”? En el apartado siguiente hemos reflexionado acerca de las implicaciones de este término, una declinación de la *Nouvelle Vague*. A diferencia del movimiento francés, y de otros similares como el *Free Cinema* o la *Nova Vlná*, las películas que hemos estudiado no contaron con el refrendo unánime de los festivales de cine internacionales, ni con un sustrato teórico previo (aunque sí eran analizadas por la prensa especializada local), ni, por tanto, con la repercusión alcanzada por estas otras cinematografías.

La problemática planteada en este apartado nos ha llevado a extraer dos conclusiones. Por un lado, y a la luz del estudio crítico previo, la conveniencia de poner en valor a este grupo de películas, que suponen la aportación rumana a los nuevos cines de los años sesenta. Por otro, la consistente sospecha de que tras la certificación de una “nueva ola” cinematográfica están los festivales internacionales de cine más renombrados y los estudios teóricos realizados al respecto. Ya Noël Burch calificaba a la *Nouvelle Vague* de “fenómeno comercial” surgido en la “bolsa de valores de Cannes” (1959: 16-18). Lo cual nos lleva al siguiente apartado, dedicado a los festivales de cine (3.4).

Las reflexiones que hemos dedicado a este tema, una disciplina reciente en los estudios académicos, nos ha hecho ver el rol que ejercen en la difusión y dinamización de nuevas corrientes cinematográficas, como escaparate de reivindicaciones políticas, en la

divulgación y la cohesión de cinematografías marginales o ajenas al panorama internacional, en la consolidación de corrientes nacionales, en la configuración de una dimensión simbólica europea, en cuestiones relacionadas con la autoría o en aquellos aspectos que afectan a la producción y distribución de las películas. Todas estas cuestiones obligan a repensar un concepto como el de “cine nacional”, que implica directamente a nuestro objeto de estudio, y a tomar en consideración aquellos que han ido adquiriendo una mayor consistencia, como son “cine transnacional” y “cine europeo”.

Esta problemática es la que hemos abordado en el apartado “Apreciaciones del cine europeo: nación, identidad, provisionalidad, escenario común” (3.6), donde, a partir de estudios como el de Higson (1989) o el de Elsaesser (2005), el término “cine nacional” se ha revelado como un constructo que adquiere una mayor entidad en momentos de cambio del orden social, como ocurría con muchos de los países de donde surgieron los nuevos cines, al hacer emerger narraciones alternativas que ofrecieran miradas nuevas sobre la realidad, que abrieran espacios en crisis desde los que repensar cuestiones relativas a la identidad, la cultura y la historia nacionales. Con la cada vez más creciente realidad de un escenario globalizado, todas estas tensiones y contradicciones de orden nacional fueron entrando en contacto, e hibridándose, con los flujos de ideas e imágenes que cruzan fronteras reales e imaginarias, en muchos casos en tiempo real. De ahí que uno de los términos que más fuerza está cobrando sea el de “cine transnacional”.

En cuanto a la categoría de “cine europeo”, no se da un consenso al respecto, de manera que su delimitación resulta también compleja, parcial y contradictoria. Así pues, nos encontramos con una categoría en la que se suele incluir el carácter autoral de las obras, la retórica realista, la innovación estética, la centralidad de la figura humana en relación al contexto histórico o el carácter reflexivo. Se trata, en cualquier caso, de un ente heterogéneo en el que es posible rastrear las transformaciones sociales y las múltiples contradicciones en las que se ha visto, y se ve, implicado el continente europeo.

Estas son las consideraciones que hemos aplicado a la hora de establecer el carácter nacional de nuestro objeto de estudio, siguiendo los cuatro criterios expuestos por Higson (1989), relativos a la industria cinematográfica: a) las condiciones de producción, distribución y exhibición; b) las cuestiones textuales; c) las que tienen que ver con la audiencia y, por último, d) la proyección que de este cine hace la crítica especializada y el interés popular que suscita.

La investigación que hemos llevado a cabo en el apartado 3.7, relativo a cuestiones de colaboración, producción, financiación y repercusión crítica, nos ha permitido descubrir cómo el grupo de realizadores que estudiamos, pertenecientes a la “generación del decreto”, han establecido colaboraciones profesionales entre ellos, se han formado en la misma universidad (quitado del caso de Crisi Puiu), con los mismos profesores y el mismo equipo técnico, han fundado sus propias productoras, han conformado un *star system* común, se han formado inicialmente en el cortometraje y sus proyectos se han visto impulsados por una nueva legislación que favorece las subvenciones a los guiones, lo que ha propiciado la reactivación de la industria cinematográfica rumana. Además, como hemos venido señalando, estas producciones han sido cofinanciadas por ayudas provenientes de fondos europeos, de fundaciones públicas y privadas europeas y por las secciones paralelas de los festivales de cine europeos, dedicadas a promover a los jóvenes talentos.

De acuerdo con estas comprobaciones, y en atención al primer criterio propuesto por Higson (a), extraemos coincidencias idiomáticas, de producción, de financiación y de distribución. Si bien hay que tener en cuenta que una parte de la financiación proviene

de capital privado y público procedente de entidades europeas, con las implicaciones que esto tiene en cuanto a conectar con el “mercado común de ideas” apuntado por Pop (2014), y que hemos ido destacando a lo largo de nuestro análisis.

Higson apuntaba también a la capacidad del cine para cuestionar o construir una identidad nacional en el espectador (c). En este punto, el alcance de este cine para lograr que los rumanos puedan componer una imagen de sí mismos, tanto de manera individual como integrantes de un grupo, un sistema de referencia compartido, es limitado, puesto que estas películas apenas lograron una audiencia de 20 o 30 mil personas en un país en el que, por otra parte, hay muy pocos cines.

Respecto de la repercusión en prensa, en publicaciones especializadas y en el ámbito académico, hemos comprobado cómo la difusión de este cine ha sido constante desde 2005, cuando se estrenó *La muerte del señor Lazarescu*. Fue a partir de 2008, tras el éxito mundial de *4 meses, 3 semanas y 2 días*, cuando fue tomando forma en la prensa especializada la idea de la “Nueva ola del cine rumano”, que originó continuos debates y dio lugar a publicaciones de todo tipo, tanto en el extranjero como en Rumanía. Este creciente interés ha dado lugar a exhibiciones periódicas en filmotecas de todo el mundo y a un buen número de trabajos académicos, siendo muy escaso en nuestro país. Con lo cual se cumpliría el cuarto criterio de los planteados por Higson (d), relativo al interés que suscita este cine tanto en la crítica especializada como en el público.

Esta coyuntura nos lleva a matizar la confirmación de una parte de nuestra hipótesis, ya que, por un lado, se dan las condiciones para considerar la existencia de una “escuela” (Burch, 1959), así como la de un “cine nacional” en el que, además, destaca un interés compartido por plantear una reflexión acerca de los problemas que afectan al presente de país, recurriendo para ello en muchos casos a una relectura del pasado reciente, y por impugnar tanto el cine metafórico de las décadas precedentes como el relato heredado de la etapa comunista; aunque, por otro, este cine se ha visto impulsado por el interés que ha suscitado en el resto de Europa, hasta lograr un alcance mundial. Además, como hemos comprobado en nuestro análisis, muchas de estas películas se ven atravesadas por diversas influencias de carácter transnacional. Por lo tanto, la categoría de “cine nacional” aplicada a nuestro objeto de estudio, que hemos demostrado válida en algunos aspectos, se complementa con la aceptación recibida en el resto de Europa, también en términos económicos, y se enmarca en un mundo globalizado en el que los principales festivales de cine marcan la agenda a seguir, con los europeos a la cabeza⁶⁷. En efecto, la solidez del término aplicado a este cine reside en su excepcionalidad, que lleva a presentarlo como una novedad cinematográfica. Así pues, faltaría el segundo de los criterios (b), el que afecta a la dimensión textual de las obras, a la identificación de rasgos comunes, a los temas que tratan y a la proyección en las mismas del “carácter nacional”.

67. En el caso del cine comercial, los premios Oscar y la maquinaria Hollywoodiense, que incluye ventajosas cuotas de distribución en muchos países, son los que copan las tendencias cinematográficas más influyentes.

B. LAS DIFERENTES VERTIENTES DEL JOVEN CINE RUMANO

Hemos iniciado el análisis de las películas que conforman nuestro corpus con la obra de Cristi Puiu, cuyas primeras películas constituyen la piedra angular de la nueva ola del cine rumano (Leo Serban, 2007; Scott, 2008a; Nasta, 2013; Pop, 2014; Filimon, 2017). Efectivamente, en el apartado 4.2 hemos podido comprobar cómo en la seminal *Bienes y dinero* (2001) ya se dan muchos de los rasgos que hemos ido destacando a lo largo de nuestro estudio. El argumento nos sitúa en un entorno marginal, suburbano, protagonizado por personajes anónimos que se enfrentan a las vicisitudes del día a día, y cuyas preocupaciones se proyectan sobre el fondo de una Rumanía en plena transición, y en la que se dejan sentir las huellas del pasado reciente. El joven protagonista ansía desprenderse de la herencia familiar y labrarse un futuro propio, pero lo quiere hacer por la vía rápida, recurriendo a métodos corruptos, lo que le llevará a una toma de conciencia moral sobre las consecuencias de sus decisiones. Todo ello es narrado por una figura enunciativa que rehúsa el poder demiúrgico sobre el relato para situarse junto a los personajes, para privilegiar una mirada observacional sobre sus actos, gestionando la misma información que ostentan los personajes, y tratando de lograr el reconocimiento de una realidad concreta. El uso de la cámara al hombro, así como la ausencia de contraplanos de la mirada de los personajes, de música extradiegética, de motivaciones de carácter psicológico que impulsen la acción, de planos analíticos que no están justificados por los movimientos de los personajes; y todo ello unido a la presencia de tiempo muertos o de fragmentos de carácter meramente descriptivo, van encaminados a inscribir en las imágenes un efecto de realidad, una representación reveladora de la misma que el espectador logre identificar y en la que pueda reconocerse. La figura del viaje queda inscrita, a su vez, como la proyección de la necesidad de salir de una situación de bloqueo, de estancamiento, para alcanzar el tan deseado progreso, y que hemos desarrollado en el apartado 6.4, titulado “El viaje, la Revolución rumana de 1989 y los límites del lenguaje”.

El retrato de una Rumanía en la que los ensayos del modelo capitalista conviven con los reflejos heredados tras décadas de sistema represivo se plasma también en *Cigarettes and Coffee* (2004), el siguiente cortometraje de Puiu, que hemos analizado en el apartado

4.1. Hemos destacado el modo en que estas dos dimensiones sociales son sugeridas, además de quedar plasmadas en la brecha generacional que deriva de la relación del padre y el hijo, por la puesta en escena, que demarca el espacio exterior (el del padre) y el interior (el del hijo) por medio de un ventanal enmarcado por unas cortinas. Aquí es donde hemos advertido por primera vez una de las composiciones formales que hemos destacado en algunas de las películas que hemos analizado, la cual introduce una reflexión teórica acerca de la imagen como representación. Nos referimos a la manera en que la disposición de los elementos de la puesta en escena hace de la ventana sobre la que se proyectan los protagonistas una especie de pantalla, un lugar de pensamiento, que vuelve evidente el dispositivo cinematográfico. A diferencia de la idea del cine como ventana abierta al mundo, ese abrirse al mundo de manera transparente del MRI, esta composición advierte de la cualidad construida de la realidad. Un planteamiento este que, no olvidemos, constituye el sustrato teórico de *La reconstrucción* (Lucian Pintilie, 1968). Además, y al igual que ocurría con la película de Pintilie, este enfoque reflexivo se completa con el empleo del humor absurdo, que conlleva un desplazamiento de sentido que desactiva los convencionalismos y los lugares comunes. Esta será también la perspectiva que caracterice *La muerte del señor Lazarescu* (2005).

Además, en las cuatro películas se da una comprensión del tiempo dramático en unas pocas horas o en varios días de la vida de los personajes, componiendo un fragmento de vida que queda inconcluso, merced a una resolución abierta. Esto supone la concatenación lineal de las acciones, de tal manera que los cortes se vuelven imperceptibles para favorecer la impresión de que los acontecimientos se suceden en tiempo real.

El análisis filmico de *La muerte del señor Lazarescu* (apartado 4.3) nos ha permitido ver cómo las últimas horas de vida de este anciano solitario que es despreciado por su alcoholismo son recreadas recurriendo a la iconografía religiosa, a recursos cinematográficos (como la composición en abismo), evitando toda implicación emocional y dando protagonismo a los pequeños detalles y a momentos irrelevantes que amplían los límites de lo decible filmico, de lo verosímil (Metz, 2002), dando lugar a un realismo sin fronteras (Ieta, 2010), en el que cualquier hecho es susceptible de formar parte de la diégesis. Proyectándose sobre un contexto histórico que va tomando forma a través de los diálogos y los pequeños detalles que se suceden en segundo plano, el cuerpo enfermo del protagonista se erige como la representación simbólica de una sociedad que vive una decadencia moral, lastrada por los vicios del pasado, y en la que las nuevas políticas neoliberales administran una gestión disciplinaria e institucional de los cuerpos. Esta radiografía social se lleva a cabo evitando cualquier forma de didactismo, adoctrinamiento o sentimentalismo; de tal manera que los efectos políticos que de ella derivan se dejan sentir en el modelo de sujeto espectral que construye, para quien queda la tarea de extraer cualquier tipo de explicación o conclusión. La ironía y el humor absurdo (presentes también en los temas musicales que acompañan los créditos) son las herramientas que refuerzan esta mirada distanciada que mueve a la reflexión. Con todo, la conducta que va a emerger de este mordaz descenso a los infiernos es la compasión y la solidaridad que la enfermera muestra en todo momento al anciano.

Algunas de las investigaciones formales señaladas en las películas anteriores, en especial aquellas que desde la puesta en escena reproducen las condiciones represivas que perviven en la Rumanía actual y las que revelan el dispositivo, son llevadas al límite en *Aurora* (Cristi Puiu, 2010), hasta componer un relato fragmentario, hermético, el cual nos vemos obligados a descifrar a partir de unas escasas pistas, de pequeños indicios. Nuestro

análisis nos ha permitido apreciar cómo desde la puesta en escena se plantea una reflexión acerca de los límites implícitos en cualquier análisis de la realidad, también al nivel de los procedimientos cinematográficos. La presencia constante de elementos físicos que se interponen entre la cámara y los acontecimientos que son narrados así lo determinan, al tiempo que evidencian el dispositivo de vigilancia estructural que pervive al cambio de régimen experimentado por el país. Asimismo, estos mecanismos narrativos y visuales se corresponden con una voz enunciativa manifiesta, que expresa la voluntad de enunciarse a sí misma. Las estructuras cerradas que demarcan los marcos de las puertas y las composiciones en abismo refuerzan esta toma de posición política y estética que comprende la provisionalidad de cualquier verdad sobre el mundo, así como las mediaciones que intervienen en la búsqueda de dicha verdad; a la par que implican a un espectador que en todo momento es consciente de su condición de observador activo.

En razón del estudio que hemos realizado en el apartado 4.4, “Otras vertientes formales, continuidad e intersecciones metatextuales”, hemos podido constatar que lo que más tarde sería considerado un nuevo movimiento cinematográfico incluía propuestas divergentes ya desde el principio. En efecto, el mismo año de producción de *Bienes y dinero* se presentaba *Popcorn Story* (Tudor Giurgiu, 2001) (apartado 4.4), un artefacto ecléctico, estilizado, extravagante, posmoderno, transnacional, que celebra el componente espectacular de la imagen cinematográfica como forma de seducir al espectador, y que se complementa con las emociones que vehiculan temas musicales de sobra conocidos. Similares rasgos hemos identificado en el primer largometraje dirigido por Giurgiu, *Love Sick* (2006) (apartado 4.4.1), un drama sentimental entre dos mujeres que privilegia el componente emocional sobre el reflexivo, y que recurre a aquellos procedimientos cinematográficos que dinamizan la imagen, dotándola de un mayor atractivo escópico. Aquí no identificamos ninguna de las formas que hemos señalado anteriormente, las cuales se aplican en figurar los dispositivos de control y de visión que organizan tanto la vida de los personajes como la propia representación, y que ahondan en los diferentes modos de pensar el presente y el pasado de una Rumanía en permanente estado de transición. La línea que traza esta vertiente transversal, recorrida por múltiples y diversas influencias, y que se aplica en dotar a la imagen de un mayor atractivo visual, se puede rastrear en las primeras películas de Cristian Mungiu, como *Zapping* (2000) y *Occidente* (2002).

C. ACERCA DE LA POSIBLE CONSOLIDACIÓN DE UNA MARCA COMÚN

En el análisis que hemos llevado a cabo de estas dos películas primerizas dirigidas por Cristian Mungiu descata con claridad la fusión de variadas influencias y diferentes géneros cinematográficos, tal como hemos desarrollado en los apartados 5.1 y 5.2, respectivamente. En *Zapping* (2000) se dan cita códigos propios del fantástico, el terror, la crónica costumbrista o la crítica social, combinados con citas fácilmente reconocibles, como la de *Taxi Driver* (M. Scorsese, 1976); y todo ello envuelto en un tono general de parodia.

Esta mirada desencantada e irónica sobre la sociedad rumana se vuelve a plantear en *Occidente* (2002), en la que partiendo de una estructura de historias cruzadas se aborda el tema de la emigración. Al igual que ocurre en *Zapping*, el foco se emplaza en las vivencias cotidianas de unos personajes comunes que viven en un entorno marginal. El tono desencantado del que hablamos se resume en la decepción que viven los personajes al no ver cumplidas las expectativas que prometía el cambio de régimen, con lo que la solución más factible es emigrar a otro país siguiendo la estela de un Occidente idealizado. Por otro lado, el plano de situación (un bloque comunista del extrarradio) ancla la historia en un espacio en el que se dejan sentir las huellas del pasado y en el que los personajes andan perdidos en una época dramática y confusa, una realidad multiforme sobre la que se vuelve necesario reflexionar cuanto antes. Este planteamiento, unido al empleo de los diálogos absurdos como vía para desactivar aquellos convencionalismos que son asumidos como norma, son los que nos llevan a conectar esta película, al menos en algunos de sus elementos, con el trazado que lleva de *Bienes y dinero* a *Lazarescu*.

Así las cosas, y antes del estreno de *4 meses, 3 semanas y 2 días* (Cristian Mungiu, 2007), que fue el detonante que motivó que se especulara acerca del surgimiento de una nueva ola, nos encontramos con un conjunto de películas fruto de una serie de cambios técnicos, educativos, sociales, de condiciones de producción e ideológicos, que destacan por su energía creativa y por abordar la realidad rumana del nuevo siglo con formas nuevas, que se distinguen del cine de las décadas precedentes. El trabajo de este grupo de nuevos talentos va a lograr llamar la atención de los principales festivales de cine europeos. De tal manera que el éxito internacional logrado por *La muerte del señor Lazarescu*

(2005) va a aglutinar en torno a esta película, y a sus particularidades narrativas y formales, a esta nueva cinematografía surgida de un país sin apenas presencia en los escaparates del cine mundial. Sin embargo, el análisis atento a las obras nos ha permitido apreciar la variedad de propuestas estéticas y temáticas que contienen.

Un ejemplo de esta diversidad es la particular poética desarrollada por Cristian Nemescu en su escasa cinematografía, caracterizada por el eclecticismo y atravesada por múltiples influencias, logrando componer una mirada personal en un universo ficcional que podemos identificar como “international art cinema” (Elsaesser, 2005: 498); no en vano, en el cortometraje *C Block Story* (2003) hemos identificado los ecos formales de una película, en principio tan alejada de la realidad rumana, como *In the Mood for Love* (Wong Kar-Wai, 2000). Las tres películas dirigidas por Nemescu que hemos analizado están habitadas por personajes extraídos de la realidad del extrarradio, los patios traseros de los suburbios de la capital o de las zonas rurales. Se trata de niños y jóvenes que se enfrentan a los contratiempos cotidianos y al esfuerzo por sobrevivir en tiempos adversos con el impulso que generan los deseos sexuales. Este enfoque, que hemos señalado como propio de la *Nova Vlná* checa, se proyecta sobre una realidad permeable a las recreaciones oníricas, a las incursiones fantásticas, a los cambios de registro y a las interferencias que conectan con el imaginario hollywoodiense. Desde la planificación y la puesta en escena se robustece este tejido heterogéneo al aplicar a un contexto realista registros variados procedentes del Dogma 95, el fantástico, el melodrama, la crónica costumbrista, la comedia sentimental o la crítica social; y donde se dan cita elementos textuales como los *jump cuts*, los movimientos de grúa, los *travellings* de seguimiento, la pantalla partida, la música extradiegética, la cámara lenta, el tratamiento espectacular de las acciones, la estilización fotográfica, los tiros de cámara inauditos o la estructura no lineal de la narración.

Es en razón de esta doble vertiente perfilada en nuestro análisis, atenta a la singularidad de las obras, que se vuelve obligado repensar el fenómeno surgido a raíz del éxito obtenido por *4 meses, 3 semanas y 2 días* en el Festival de Cannes de 2007. Teniendo en cuenta, además, que en ese mismo certamen fue premiado el primer y único largometraje dirigido por Nemescu, *California Dreamin'*. A raíz de nuestro estudio, observamos que algunos de los rasgos más significativos atribuidos a esta nueva ola que parecía confirmarse con el segundo largometraje dirigido por Mungiu -largos planos fijos, desarrollo temporal en un día o unas horas, ausencia de música extradiegética, linealidad, uso del plano secuencia (Gorzo, 2008; Scott, 2008a; Nasta, 2013; Pop, 2014) o minimalismo (Stojanova, 2019)- no son en modo alguno atribuibles a la película dirigida por Nemescu.

De nuestro análisis se desprenden más diferencias a tener en cuenta. Respecto de los recursos narrativos, si bien ambas películas están inspiradas en hechos y personas reales, el enfoque adoptado en cada caso es del todo opuesto. Mientras que *4 meses, 3 semanas y 2 días* se desarrolla a partir del punto de vista de la protagonista principal, Otilia, a quien la cámara sigue en todo momento, de manera que accedemos a la información al mismo tiempo que la protagonista; *California Dreamin'* constituye una obra coral conducida por un narrador omnisciente que organiza todo el relato, incluyendo saltos en el tiempo, y que gestiona todo el saber. En ambas se evita recurrir al *happy end* convencional, aunque, así como *4 meses* da comienzo *in media res* y termina de forma abrupta con la mirada a cámara de la protagonista, la película de Nemescu compone un final que es apoyado por una explicación que enmarca los acontecimientos mostrados en el contexto de la Guerra de Yugoslavia, e incluye un epílogo que abre la vía a una posible solución de continuidad a la relación sentimental de la pareja protagonista. Con todo, la diferencia más reseñable

reside en las formas en que el sujeto espectral es implicado en la película de Mungiu (incluyendo la vulneración de la cuarta pared), y el modo en que la composición de los encuadres reproduce el estado de ánimo de las protagonistas y las condiciones de existencia que las rodean; de manera que los elementos de la puesta en escena se cargan de una especial significación. Estas formas, en las que destacan las líneas horizontales que cercan, los espacios cerrados, los largos pasillos laberínticos, la presencia de ventanas, las composiciones en abismo y el modo en que en todas ellas se deja sentir la pregnancia del fuera de campo, son las que estimamos más reseñables en algunos de los filmes que componen nuestro corpus, y cuyas conclusiones desarrollaremos en el apartado siguiente.

Por lo tanto, igual que ocurría en el caso de *La muerte del señor Lazarescu*, la repercusión mundial alcanzada por *4 meses, 3 semanas y 2 días* va a provocar la asimilación de la etiqueta “Nueva ola del cine rumano” a una parte de las propuestas, eclipsando al resto. Tampoco ayudó en este sentido el hecho de que la mayoría de aproximaciones teóricas a este fenómeno se centraran en los aspectos temáticos, destacando la mirada “realista” que se proyectaba sobre una sociedad de la que apenas se sabía nada, o que se aplicara el mínimo común denominador para reducir la complejidad de la cuestión a unos cuantos elementos: uso de la cámara en mano, búsqueda de la “verdad”, neorrealismo, narración en tiempo real, austeridad formal o situaciones cotidianas. Con lo que, en ausencia de un análisis textual atento a las formas cinematográficas y a las operaciones de sentido que vehiculan, estos trazos devienen meras carcasas conceptuales. Es desde esta perspectiva, sesgada y argumental, que se lanzan afirmaciones tan dudosas como la de calificar a un realizador como Catalin Mitulescu de “true neorealist”, y más aún, identificar en su cine la dimensión mitológica del cine de Pasolini (Pop, 2014: 56).

Precisamente, en el análisis que hemos hecho de las tres películas que en 2006 abordaron el tema de la Revolución rumana de 1989 (que hemos desarrollado en el apartado 6.4.2), poniendo el foco en los héroes comunes que se situaban en los márgenes de la historia, hemos podido comprobar cómo la película dirigida por Mitulescu, *Cómo celebré el fin del mundo* (2006), es la que más distancia toma respecto de los esquemas realistas para tratar de plasmar la fantástica visión del niño protagonista, optando por falsear la historia y hacer que sea este mismo el artífice de la caída de Ceausescu. En cambio, en *12: 08 al este de Bucarest* (C. Porumboiu, 2006) y *El papel será azul* (R. Muntean, 2006), se lleva a cabo una escritura en la que abundan los planos largos y los planos secuencia, en los que se deja sentir el modo en que el peso del tiempo afecta a los personajes en un entorno en el que interactúan todos los elementos de la puesta en escena, y que se abre a la participación del espectador. Teniendo en cuenta, además, que el relato comprende únicamente unas pocas horas de tiempo diegético. Es en el interior de esta arquitectura formal, complementada con el humus de la tradición del absurdo, y en la que los subrayados emocionales, como la música extradiegética, están excluidos, donde cobran un inusitado valor significativo las formas que cercan y abisman a los personajes; y, por ende, la mirada del espectador. Circunstancias, estas, que las emparentan con producciones como *Lazarescu*, *4 meses*, *Policía*, *adjetivo* o *Aurora*.

Por el contrario, *Cómo celebré el fin del mundo* recurre a estrategias narrativas más convencionales (Strausz, 2017: 144), que se sirven de la elipsis o de la planificación para aportar vigor significativo, y que se nutren de elementos fantásticos, de paisajes oníricos, de la carga emocional que aportan los temas musicales, de la ternura que desprenden los personajes singulares, de la comicidad de las situaciones o de la visión subjetiva de los protagonistas. Esta propuesta, mucho más emocional que reflexiva, conecta con el carácter de

películas como *Zapping* (C. Mungiu, 2000), *Popcorn Story* (T. Giurgiu, 2001), *Occidente* (C. Mungiu, 2002), *C Block Story* (C. Nemescu, 2003), *Marinela de la P7* (C. Nemescu, 2006), *Love Sick* (T. Giurgiu, 2006) o *California Dreamin'* (C. Nemescu, 2007).

En cambio, en *12:08 al este de Bucarest* y en *El papel será azul* el lenguaje adquiere un rol preponderante, tanto a nivel de las relaciones personales y de las jerarquías de poder que se refuerzan por medio de los discursos orales y escritos, como en lo concerniente a las operaciones retóricas que dan cuerpo a la propia representación cinematográfica. Como hemos tenido ocasión de comprobar, la reflexión acerca de los límites del lenguaje en un mundo en el que la búsqueda de la verdad ha perdido todo sentido es propia de la tradición del teatro del absurdo. Lo que nos parece más significativo es el modo en que esta reflexión se traslada al propio mecanismo cinematográfico, a las estrategias estilísticas y los motivos significantes que vertebran la narración. Así, haciendo hincapié en el modo en que los discursos influyen en la representación colectiva del mundo, se sugiere la posibilidad de (re)construirlo permanentemente (Bourdieu, 2003: 258-259). Es en este sentido en el que operan las formas cinematográficas que evidencian el dispositivo de visión, las estrategias discursivas que median en la comprensión del mundo, que cuestionan su propia eficacia y que reclaman una participación activa del espectador; y que hemos señalado en el caso de estas películas y en otras de directores como Puiu, Mungiu, Muntean, Crisan y Porumboiu. Si bien este último es con toda probabilidad (Nasta, 2013: 164; Pethö, 2019: 67) quien más lejos ha llegado en esta exploración autoconsciente del medio cinematográfico a la hora de abordar el presente y el pasado reciente de su país, así como en las distintas formas en que el lenguaje, y su relación con las normas que rigen en una sociedad, contrae un papel de regulador social que influye en las “condiciones de existencia” (Althusser, 1974: 43) y en la comprensión del entorno, tal como hemos ido detallando en el extenso análisis que hemos hecho de *Policía, adjetivo* (2009).

En sus siguientes producciones, *Cuando la noche cae sobre Bucarest o Metabolismo* (*Când se lasa seara peste Bucaresti sau metabolism*, 2013), *The Second Game* (*Al doilea joc*, 2014) y *El tesoro* (*Comoara*, 2015), Porumboiu profundizará en la exploración de los límites del medio cinematográfico para extraer (y generar) sentidos acerca de la realidad circundante. Esta investigación personal acerca de cómo los distintos lenguajes codifican la realidad, y de cómo el poder se sirve de ello para imponer una visión favorable a sus intereses (que está en la base de *Policía, adjetivo*), le ha llevado en su película más reciente, *La Gomera* (2019), al silbo gomero.

D. RASGOS COMUNES, DIVERGENCIAS Y FORMAS CINEMATOGRÁFICAS COMPARTIDAS

Volviendo al criterio especificado por Higson que nos faltaba detallar (b), relativo a las cuestiones textuales, y que enlaza directamente con nuestra pregunta principal de investigación y, por tanto, con la hipótesis de partida, en la que nos planteábamos las señas de identidad que distinguen a este conjunto de producciones, podemos afirmar que la dimensión textual del corpus analizado, que se inserta en la “Nueva ola del cine rumano”, comprende un conjunto variado de poéticas singulares en las que es posible remarcar una serie de rasgos comunes, pero en el que se advierten notables diferencias formales que nosotros hemos identificado en dos vertientes claramente diferenciadas.

Apuntamos como principal rasgo común el hecho de que las historias se desarrollen en entornos marginales, bien en los suburbios de la capital o en zonas rurales, habitados por personajes comunes que se conducen de manera naturalista por espacios reales y que se expresan por medio de diálogos carentes de afectación. Además, por lo general⁶⁸, están protagonizadas por jóvenes que encarnan a una generación similar a la de los realizadores, que han vivido el cambio de régimen y que encaran el futuro con unas preocupaciones diferentes a las de sus padres. Este carácter generacional se aplica en visibilizar una(s) realidad(es) que había(n) permanecido ausente en el cine rumano de las décadas anteriores, ampliando los límites de lo decible, el verosímil cinematográfico; y sirviéndose para ello de la impresión de inmediatez, espontaneidad y cercanía que proporcionan las representaciones realistas. La adopción de esta perspectiva sobre la realidad implica un compromiso ético que lleva a la necesidad de construir una memoria colectiva que comprenda los problemas asociados a las clases desfavorecidas, y una actitud sensible respecto de las injusticias sociales (y que hemos situado como uno de los presupuestos de partida del neorrealismo y de los nuevos cines, como el caso del *Free Cinema* o de los Nuevos cines del Este). A su vez, este compromiso con las pequeñas historias, con los episodios cotidianos, persigue una “toma de conciencia” por parte del espectador, para que se sienta

68. Aquí la excepción la compondrían *La muerte del Sr. Lazarescu* y *12:08 al este de Bucarest*.

integrado y comprometido “con esa realidad mediante la ficción organizada” (Monterde, 1999: 148-149), para que empatice con esos antihéroes que, como ocurría con los que habitaban las ficciones neorrealistas y las de los nuevos cines, no se conducen por unas férreas motivaciones psicológicas, como ocurría en el MRI, sino que se aprestan a sobrevivir en un entorno que les es adverso y que no acaban de comprender, valiéndose para ello de un rasgo constitutivo del carácter rumano como es el humor.

Advertimos, asimismo, unos temas comunes, como el desplazamiento del campo a la ciudad, la emigración, los conflictos generacionales, la Revolución rumana de 1989, la corrupción sistémica, el carácter transgresor de la pulsión sexual, la ausencia de una autoridad legítima, la falta de expectativas o el modo en que las prácticas estructurales del periodo comunista se conjugan con los incipientes ensayos democráticos.

En cuanto a los recursos cinematográficos, prima la presencia de una mirada observacional que antepone la verosimilitud de los espacios a su descomposición en razón de unas determinaciones dramáticas y psicológicas, a la manera del MRI, que sigue los acontecimientos *junto* a los personajes, tratando de no juzgarlos ni de situarse por encima de ellos; es decir, accediendo a la información de los hechos al mismo tiempo que ellos, sin que se dé una lógica causal que los haga avanzar. Lo que nos lleva a una cuestión ya apuntada por Bazin y por Deleuze en relación al neorrealismo, la de la imagen-hecho, donde los hechos no están predeterminados por la forma, sino que son presentados en su propia materialidad: es debido a la reunión de unos hechos concretos y al carácter centrífugo de la imagen-hecho que se extrae un sentido final, “la moral de la historia” (Bazin, 2008: 310). De ahí que estas películas estén ausentes de soluciones conclusivas, de finales felices o de un abrochamiento de sentido que selle las diferentes tramas abiertas por el relato. Por lo demás, las diferencias formales son evidentes, y las hemos explicitado previamente (en los apartados 4.4, 5.4 y 6.4). Estas divergencias hay que comprenderlas también en las diferentes formas de pensar la cuestión de lo “nacional” en un momento de creciente fragmentación cultural, diversidad social y cambios políticos, cuando Rumanía se abría a un espacio globalizado persiguiendo una tan ansiada e idealizada imagen de Occidente.

En conclusión, asumiendo la ambigüedad esencial del término, y de acuerdo con lo expuesto anteriormente, la dimensión nacional de esta “nueva ola” se sustenta en similares condiciones relacionadas con la educación; la producción; las condiciones sociales y políticas; con ciertas afinidades temáticas, narrativas y formales, con la reacción contraria al cine rumano precedente y con un compromiso ético con la realidad del país. Pero, sobre todo, adquiere pleno sentido como carta de presentación de cara al resto del mundo, que ha tomado forma en el Festival de Cannes, y que se ha visto refrendada con apoyos económicos por parte de instituciones públicas y privadas de Europa, con premios en los más renombrados festivales de cine, con números especiales en la prensa especializada, con estudios académicos y con exhibiciones en centros culturales de todo el mundo. Este es un buen momento para recordar que la etiqueta “Nueva ola del cine rumano” adquirió una entidad propia en 2007, tras el estreno mundial de *4 meses, 3 semanas y 2 días*; precisamente, el año que se produjo la entrada de Rumanía en la Unión Europea.

Partíamos en nuestra hipótesis de considerar que, dentro de un grupo en el que era posible distinguir idiosincrasias particulares, se daban unos trazos comunes relacionados con unas determinadas condiciones socio-políticas y como airada reacción tanto al pasado reciente como al largo periodo de transición del país. En los párrafos previos, hemos señalado estas zonas comunes, y, previamente, hemos ido explicitando las singularidades y las divergencias que se dan en un conjunto de películas que se ha tendido a englobar

bajo el mismo paraguas conceptual. Es en este punto donde damos respuesta a la última parte de nuestra hipótesis, que tomaba en consideración atender a la influencia de otras corrientes cinematográficas. En este sentido, hemos apreciado la presencia de elementos constitutivos de la poética del cine Dogma 95, de Emir Kusturica, de Tarantino, de Cronenberg, de Won Kar-Wai o de Jean-Pierre Jeunet.

Ahora nos gustaría distinguir un conjunto de películas en las que confluyen una serie de formas cinematográficas que hemos destacado por su capacidad para implicar al espectador, para reactivar sus proyecciones imaginarias más allá de los límites del encuadre, y para proponer una reflexión acerca del lenguaje, también el cinematográfico, y de la relación que guarda con las diferentes formas de poder. Nos referimos a *Bienes y dinero* (C. Puiu, 2001), *Cigarettes and Coffee* (C. Puiu, 2005), *La muerte del Sr. Lazarescu* (C. Puiu, 2005), *El sueño de Liviu* (C. Porumboiu, 2004), *12:08 al este de Bucarest* (C. Porumboiu, 2006), *4 meses, 3 semanas y 2 días* (C. Mungiu, 2007), *El papel será azul* (R. Muntean, 2006), *Megatron* (M. Crisan, 2008), *Policía, adjetivo* (C. Porumboiu, 2009), *Historias de la edad de oro* (El capítulo dirigido por Mungiu, 2009), *Morgen* (M. Crisan, 2010) y *Aurora* (C. Puiu, 2010). Es en estas películas, en las que, además, se dan los rasgos comunes que han caracterizado desde el principio a la “Nueva ola del cine rumano”, donde se confirma la segunda parte de nuestra hipótesis, donde situábamos las coordenadas referenciales de este cine en el neorrealismo italiano, en los nuevos cines y en la obra capital del cine rumano, *La reconstrucción* (L. Pintilie, 1968).

En cuanto al neorrealismo, en especial en la obra de Rossellini, y siguiendo el razonamiento de Pablo Ferrando García (2009: 696-701), valoramos la presencia de tiempos muertos; la manera en que el conocimiento de los acontecimientos “es transmitido simultáneamente por el narrador”; la capacidad para “reflejar la ambigüedad y vastedad del mundo real”; las resoluciones abiertas; el modo en que “el pesimismo y la denuncia discursiva se configuran en los ejes fundamentales de un imaginario cuyas dimensiones son estrictamente humanistas”; el distanciamiento que marca la presentación de los hechos mediante una focalización externa (que se mantiene constante incluso cuando accedemos a las acciones desde el punto de vista del personaje principal); “un esfuerzo por mostrar (y no demostrar o justificar la historia) las conductas, los comportamientos de unos personajes en situación de crisis vital”, cuyos sentimientos y afectos se proyectan sobre los elementos de la puesta en escena; la presencia de un narrador en grado de ocularización cero, “como testigo presencial de los avatares de los protagonistas”; la dominancia de planos medios, de conjunto y generales; la larga duración de los planos que “obliga al espectador a concebir la ficción en un registro más testimonial que imaginario y más metonímico o simbólico que descriptivo o funcional” o el “uso constante de panorámicas de seguimiento y de *travellings*” como forma de “compartir las acciones con el espectador” e implicarlo “empáticamente”.

De los nuevos cines, destacamos una escritura consciente de sus implicaciones gramaticales, de su condición de discurso, que se interroga, y que mueve a reflexionar acerca de los mecanismos que sostienen la ficción cinematográfica, así como sobre los límites de la misma para alcanzar una verdad sobre los hechos narrados. Esta conciencia y manifestación de la representación, del obstáculo que supone el lenguaje en la relación de las personas con el mundo, se va a complementar con una reflexión acerca de la relación que las normas que rigen las representaciones guardan con los órganos de poder. Precisamente, este es el núcleo dramático y conceptual del filme *La reconstrucción* (1968).

Nuestro análisis nos ha permitido demostrar cómo, en estas películas anotadas más arriba, las formas que cierran, los marcos de las puertas, las estructuras verticales,

como los típicos bloques de vivienda soviéticos, o los largos pasillos que conforman un laberinto kafkiano reproducen las condiciones de existencia, el estado de ánimo y las circunstancias personales que envuelven a unos personajes que viven atrapados en una estructura social represiva, corrupta, estancada en una transición que no parece tener fin, en la que las buenas acciones merecen el castigo que se impone como norma y donde la única salida que se vislumbra es la huida del país. Esta formalización metafórica del encuadre cinematográfico se lleva a cabo sin explicitar la argumentación y sin plegar la puesta en escena al dictado demostrativo. Asimismo, las estructuras en abismo ponen en evidencia el dispositivo de filmación, el artificio que sostiene la representación y la arbitrariedad de las decisiones enunciativas.

Abismándose sobre el modelo de sociedad antes descrito, estos engranajes de visión delatan la presencia latente de un dispositivo estructural que, similar al desarrollado en la etapa comunista, sigue presente en la Rumanía actual; y, en cuyo acto de lectura, podemos hacer extensible a toda una serie de mecanismos tecnológicos que median en nuestra relación con el mundo. Este enfoque, sostenido en la convicción de que las formas cinematográficas guardan una relación directa con la política, se abre a la intervención creativa del espectador (como esas ventanas que cobran protagonismo y que se abren a un *por construir*), a que cuestione y reflexione acerca de cómo los modos de representación proponen formas de estar y de pensar(se); que la búsqueda de la verdad circula por canales normativos, por toda una serie de dispositivos que determinan las condiciones de existencia, y que los instrumentos de búsqueda se ven limitados por dichas normas, que, a su vez, guardan relación con los órganos de poder y vigilancia.

Como consecuencia, la sola presencia de una imagen no basta para comprender un hecho determinado; se hace necesario integrarla en una compleja red de relaciones con otras imágenes, sonidos y palabras; esto es, pensarla en el relato que articulan sus vínculos menos evidentes, en el vacío resonante de su ausencia. Es en este sentido que estas películas se oponen al cine que se conforma con elaborar imágenes que no van más allá de aquello que muestran, que se presentan como la prueba irrefutable de aquello que pretenden exhibir, para arrojar a un abismo de incertidumbre, para rastrear la materia fantasma que subyace a toda visión que se impone como una afirmación, a todo acto de mostrar. También la larga duración de los planos y la pregnancia que adquiere el fuera de campo en estas películas opera en este sentido, ahondando en la ambigüedad inherente a la realidad, comprometiendo el lugar del espectador e incidiendo en todo aquello que escapa a la posibilidad de ver, a todo aquello que queda por pensar; lo cual implica un posicionamiento contrario a la ilusión totalitaria de las leyes del espectáculo. Y todo ello unido al poder del humor absurdo para dismantelar los convencionalismos más acérrimos, los automatismos del lenguaje, para abrir ángulos que posibiliten un cambio de apreciación.

En conclusión, estas formas cinematográficas que se cargan de significación asomadas a un abismo de significados, más que responder a un esquema realista, como de manera general se califica al cine que analizamos, *construyen realismos* (Castro de Paz, 2019: 157), conscientes del poder de la ficción para reproducir territorios expresivos en los que plantear interrogantes -ya que los textos fílmicos no solo representan la realidad; también la construyen, pues influyen en los modos de pensarla de otras formas-, para abrir espacios en crisis a través de los cuales construir una memoria colectiva, para hacer ver que todavía son posibles y deseables valores como la solidaridad y el compromiso que Otilia muestra a su mejor amiga: “Si la realidad es virtual, el arte puede ayudarnos a convertir la virtualidad -la fantasía de un mundo distinto, más justo- en una realidad”

(Colaizzi, 2007: 165). Así es como estas formas despuntan en una Europa en la que valores como la dignidad humana cotizan a la baja, mientras la tecnificación y la virtualización de cualquier aspecto de la vida lleva a su mercantilización en las corrientes por las que circula el capital simbólico dominante. Unas formas que se insertan, a su vez, y clamando su condición enunciativa, en el Modo de Representación Europeo, ese espacio en el que el discurso se erige como un “espacio de poder” (Carrera, 2018: 137); una gran meseta hecha de mesetas, heterogénea, mutable, intercambiable, cuyos elementos se alteran de manera recíproca debido a las corrientes que los atraviesan, los socavan y aceleran; un territorio en el que el viajero no tiene miedo de perderse ni precisa de un principio y un final para orientarse, pues cuando llega al límite cae por un agujero que lo lleva a otro punto y vuelta a comenzar.

Al hilo del poema de Vázquez Montalbán que encabeza este trabajo de investigación, si tuviéramos que elegir una imagen que representara el triunfo de las tecnologías de dominación sobre el ser humano, sería aquella de *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) en la que Hall 9000 arroja a uno de los cosmonautas a la oscuridad del espacio exterior: la más sofisticada expresión del progreso civilizatorio condenando al ser humano al vacío y a la nada. Frente a este vacío, así como frente a los tecnicismos que deshumanizan, las tecnologías de control y vigilancia, los sistemas corruptos y los abusos de poder, se imponen el análisis, la reflexión y el pensamiento crítico.

BIBLIOGRAFÍA

Adam, Elena, Mitroiu, Simona (2016). “Remembering the past: Representations of women’s trauma in post-1989 Romanian cinema”. *Cogent Arts & Humanities*, 3. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.1080/23311983.2016.1182718>

Agamben, Giorgio (2003). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos.

Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”. *Sociológica*, mayo, nº 33, 249-264.

Althusser, Louis (1974). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Arthur, Paul. 2006. “Habeas Corpus. A Meditation on *The Death of Mr Lazarescu* and Corporeal Cinema”. *Film Comment*, vol. 42 nº 3, 44-49.

Astruc, Alexander (1948). “El nacimiento de una vanguardia: La cámara stylo”. Recuperado de: <https://umh3593.edu.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/el-nacimiento-de-una-vanguardia-la-camera-stylo-alexander-astruc-1948/>

Aubert, Jean-Paul (2016). *Seremos Mallarmé. La Escuela de Barcelona: una apuesta modernista*. Santander: Shangrila Textos Aparte.

Aumont, Jaques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jacques (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.

Aumont, Jaques; Bergala, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc (2012). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Balbuena, Carlos (2006). “Eroica [Heroica, Andrzej Munk, 1957]”. En Monterde, J. E., Losilla, C. *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 202-204.

- Bálint Kovács, András (1995). "El cine húngaro durante los sesenta". En Monterde, J. E., Rimbau, E. *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos Cines (Años 60)*. Madrid: Cátedra, 211-234.
- Bardan, Alice (2012). "Aftereffects of 1989 Corneliu Porumboiu's 12:08 East of Bucharest (2006) and Romanian Cinema". En Anikó, Imre. *A Companion to Eastern European Cinemas*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc, 125-147.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Baudry, Jean-Louis (1975). "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité". *Communications* n° 23, 56-72.
- Baudry, Jean-Louis (1978). *L'effet cinéma*. Paris: Editions Albatros.
- Bazin, André (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Belmonte Arocha, Jorge y Guillamón Carrasco, Silvia (2020). "Sexualidad, política del cuerpo y función socioeducativa en Touch Me Not (Adina Pintilie, 2018)". *Fotocinema* n° 21, 373-401.
- Bellour, Raymond (2009). *Entre imágenes. Foto, cine, vídeo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Benet, Vicente J. (1999). *Un siglo en sombras. Introducción a la historia y la estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Benjamin, W (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Bergan, Ronald (2008). "Romania's new wave is riding high". *The Guardian*, 25 de marzo. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/mar/25/canromaniastnewwavesustain>
- Bettetini, Gianfranco (1982). "Realidad, realismo, neorrealismo, lenguaje y discurso: apuntes para una aproximación teórica". En Micciché, Lino. *Introducción al neorrealismo italiano (I)*. Valencia: Ajuntament de València, 99-19.
- Biéznobas, Pamela (2012). "Cristian Mungiu: 'La responsabilidad social está sobre la opinión personal'". *Revista de cine Mabuse* n° 91. Recuperado de: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86600>
- Blanco Mallada, Lucio (2009). "El humor en el cine". *Trama y fondo: revista de cultura* n° 27, 55-68.
- Bonitzer, Pascal (1983). "Neorrealismo: ¿Qué realismo?". En Micciche, Lino (ed.). *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano II*. Valencia: Mostra Mediterrani.
- Bordieu, Pierre (2003). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, Robert (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.
- Brunetta, G. P. (2001). "Identidad, mitos y modelos temporales". En Piero Brunetta, G. (dir.) (2011). *Historia mundial del cine I**. Madrid: Akal, 25-44.
- Burch, Noël (1959). "Qu'est-ce que la Nouvelle Vague?". *Film Quarterly*, vol. 13 no° 2, 16-30.
- Burch, Noël (2008). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burch, Noël (1985). *Itinerarios: la educación de un soñador del cine*. Bilbao: Caja de ahorros Vizcaína.
- Calasso, Roberto (2005). *K.*. Barcelona: Anagrama.
- Català, J. M., Cerdán, J. (2001). "La mirada y la ira". En Heredero, Carlos F., Monterde J. E. *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 53-64.
- Carmona, Ramón (2010). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- Carrera, Pilar (2018). "Un fantasma recorre Europa". *Revista EU-topías*, vol. 16, otoño, 129-137.
- Carrera, Pilar y Talens, Jenaro (2018). *El relato documental*. Madrid: Cátedra.
- Carroll, Lewis (2013). *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. Madrid: Cátedra.
- Casas, Quim (1995). "El recambio generacional: los nuevos cineastas". En Monterde, J. E., Rimbau, E. *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (Años 60)*. Madrid: Cátedra, 101-188.
- Casetti, Francesco Di Chio, Federico (1994). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Castro de Paz, José Luis (2019). *Formas en transición. Algunos filmes españoles del periodo 1973-1986*. Barcelona: Shangrila Ediciones.
- César, Samuel R. (1996). "La sombra de Fellini es alargada: la linterna mágica de Emir Kusturica". *Film-Historia*, vol.6, número 2, junio, 143-175.
- Cesereanu, Ruxandra (2015). "Dystopian Reminiscences in the Romanian Contemporary Film". Recuperado de: <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/dystopian-reminiscences-in-the-romanian-contemporary-film/>
- Chion, Michel (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Ciancio, M. B. (2013). "Sobre el concepto de posmemoria". Recuperado de: <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/sites/default/files/2-2%20Ciancio.pdf>
- Clapp, Alexander (2018). "Rumanía rediviva". *New Left Review*, segunda época, enero-febrero, 7-46.

- Colaizzi, Giulia (1990). "Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate", en Giulia Colaizzi (ed.). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 13-28.
- Colaizzi, Giulia (ed.) (1995). *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme.
- Colaizzi, Giulia (2001). "El acto cinematográfico: género y texto filmico". *Lectora*, nº 7, I-XIV.
- Colaizzi, Giulia (2007). *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Colaizzi, Giulia (2020). "Per una poética inferenziale, corpo, techne e rappresentazione audiovisiva". *Filosofi(e) Semiotiche*, vol. 7, nº 2, 11-22.
- Committee on Culture and Education (2015): "Report on European film in the digital era" (2014/2148 (INI)). Recuperado de: https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/A-8-2015-0123_EN.html
- Comolli, Jean-Louis (2010). *Cine contra espectáculo, seguido de, Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Corciovescu, Magday y Mihailescu, Cristina (cords.) (2011). *Noul cinema romanesc. De la tovarasul Ceausescu la domnul Lazarescu*. Bucarest: Polirom.
- Cortázar, Julio (1998). *Un tal Lucas*. Madrid: Alfaguara.
- Cueto, Roberto (2011). "De adjetivos y hombres". Libreto que acompaña la edición española del DVD de *Policía, adjetivo*. Barcelona: Cameo Media SL.
- de Lauretis, Teresa (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Déotte, Jean-Louis (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Douchet, Jean (2016). "Los agujeros en la ventana". En Balló, Jordi, Bergala, Alain (eds.). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 385-389.
- Eco, Umberto (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eisenstein, S. M. (1970). *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen.
- Eisenstein, S. M. (1974). *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. M. (1977). *La forma del cine*. México: Siglo XXI.
- Elsaesser, Thomas (2005). *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Esslin, Martin (1964). *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Everett, Wendy (2005). *European Identity in Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Fanon, Frantz (1963). *Los condenados de la tierra*. México: F. C. E.

Farassino, Alberto (1996). "Italia: el Neorrealismo y los otros", en Monterde J. E; Riambau, Esteve. *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid: Cátedra, 81-130.

Farocki, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos aires: Caja Negra Editora.

Fecé, J. L. (2002). "De la *caméra stylo* a la política de los autores. Los orígenes de una nueva cinefilia". En Heredero, C. F., Monterde J. E. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 45-54.

Felten U., Schwan, T., Colaizzi, G. y Zurián, F. A. (eds.). *Coding Gender in Romance Cultures*. Berlín: Peter Lang.

Ferrando García, Pablo (2009). *Roberto Rossellini: La ficción de la experiencia. La trilogía de la guerra: Técnicas documentales en la ficción*. Tesis presentada en la Universitat de València. Recuperado de: <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15739/ferrando.pdf?sequence=1>

Filimon, Monica (2017). *Cristi Puiu*. Illinois: University of Illinois Press.

Florina Florescu, Catalina (2014). "Police, Adjective: A journey and a Halt Straight to the Center of Words". En Giukin, L., Falkowska, J. y Desser, D. Small (eds.). *Cinemas in Global Markets. Genres, Identities, Narratives*. Maryland: Rowman & Littlefield, 51-65.

Font, Domènec (2012). *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Frank, Alison (2014). "Reviewed Work: *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle by Dominique Nasta*". *Film Criticism* Vol. 39, No. 1. (Fall, 2014), 123-126.

Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

Foucault, Michel (1991). "El juego de Michel Foucault". En Foucault, M. *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones La Piqueta, 127-162.

Foucault, Michel (1998). *Historia de la locura en la época clásica I*. México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, Michel (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Fukuyama, Francis (2015). *¿El fin de la Historia? Y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.

Fulger, Mihai (2006). "*Noul val*" în cinematografia românească [The New Wave in Romanian Cinematography]. Bucharest: Grupul Editorial Art.

- Galt, Rosalind (2006). *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York: Columbia University Press.
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz Editores.
- Gaudreault, André (1988). *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Gaudreault, André y Jost, François (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Tarín, F. J. (2003). *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Tesis doctoral presentada en la Universitat de València. Recuperado de: <http://roderic.uv.es/handle/10550/15659>.
- González Requena, Jesús (1986). *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- González Requena, Jesús (1989). “Viendo mirar. (La mirada y el punto de vista en el cine de Hitchcock)”. En Centro Cultural Campoamor. *Alfred Hitchcock*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, 148-163.
- González, Requena, Jesús (1989). *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Madrid: Akal.
- González Requena, Jesús (2007). “Enunciación, punto de vista, sujeto”. En Talens, Jena-ro y Zunzunegui, Santos (eds.). *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Madrid: Cátedra, 97-135
- Gorki, Maximo (1981). “El reino de las sombras”. En Geduld, H. D. (ed.) (1981). *Los escritores frente al cine*. Madrid: Fundamentos, 17-20.
- Gorzo, Andrei; State, Andrei (2014). *Politicile filmului. Contributii la interpretarea cine-maului românesc contemporan*. Cruj-Napoca: Tact.
- Gorzo, Andrei (2018). “Police, Adjective: The Words and the Things”. *Film and Media Studies* vol. 2, nº 2, 21-27.
- Goulding, Daniel J. (1989). *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*. Indiana: Indiana University Press.
- Guarner, José Luis (1992). “Conversaciones con Víctor Erice”. *Filmcrítica*, 429, noviembre.
- Gubern, Roman (2014). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Guillamón Carrasco, Silvia (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Valencia: Institut Universitari d'Estudis de la Dona.
- Gutiérrez, Begoña (2017). *Dialécticas de la diferencia sexual en Mad Men*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/47789/>

Heinemann, David (2013). "Canto de sirena: la voz en off en dos películas de Raúl Ruiz". *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. 1, nº 3, 60-78.

Hennebelle, Guy (1997). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood I*. Valencia: Fernando Torres.

Hennebelle, Guy (1977). *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood II*. Valencia: Fernando Torres.

Herederó, Carlos F. y Santamaría, Antonio (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós.

Herederó, Carlos F.; Monterde, José Enrique (2001). "Radiografía de una indagación". En Herederó, Carlos F.; Monterde, José Enrique. *En torno al Free Cinema. La tradición realista del cine británico*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 9-11.

Herederó, C. F. (2002). "De la imagen y del lenguaje. El crisol de la modernidad". En Herederó, C. F., Monterde J. E. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 147-176.

Herederó, Carlos F. (2008). "Realismo y metáfora". *Cahiers du Cinéma España*, enero, págs. 22-23.

Herreras, E. (1996). *Una lectura naturalista del Teatro del Absurdo*. Valencia: Universitat de València.

Higson, Andrew (1989). "The Concept of National Cinema". *Screen*, volume 30, nº 4, otoño, 36-47.

Hirsch, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, 29 (1), 103-129.

Hirsch, Marianne (2012). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después el Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.

Hjort, Mette y Mackenzie, Scott (eds.) (2003). *Purity and Provocation. Dogma 95*. Londres: British Film Institute.

Hobsbawn, Eric (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

Hobsbawn, E, Ranger T. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

Ieta, Rodica (2010). "The New Romanian Cinema: A Realism of Impressions". *Film Criticism*, 34 (2/3), 22-36.

Iglesias, Eulalia (2008). "¿Un nuevo cine rumano? Muchos premios, pocos directores, escasos estrenos". *Cahiers du Cinéma España*, nº 8, 8-25.

Iliescu, Dana (2009). *Post-Communist Romanian Cinema: Context and the Turn to Realism*. Major Research Paper. Toronto, Ontario: Ryerson University, York University.

Istanbul S. y Martínez, A. (2008). "El nuevo cine rumano o la pasión por la verdad". *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, nº 3, 67-76.

- Jakobson, Roman (1998). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jameson, Fredric (1992). *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- Judt, Tony (2001). "Romania: Bottom of the Heap". *The New York Review of Books*, 1 de noviembre. Recuperado de: <https://www.nybooks.com/articles/2001/11/01/romania-bottom-of-the-heap/>
- Judt, Tony (2013). *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*. Madrid: Taurus.
- Judt, Tony (2013). *¿Una gran ilusión? Un ensayo sobre Europa*. Madrid: Taurus.
- Kaganski, Serge (2016). "Cristian Mungiu: 'Une société roumaine éthique et équitable n'émergera pas de notre vivant'". *Les Inrockuptibles*, 11/12. Recuperado de: <https://www.lesinrocks.com/2016/12/11/cinema/actualite-cinema/cristian-mungiu-societe-roumaine-ethique-equitable-nemergera-de-vivant/>
- Kaplan, R. D. (2017). *A la sombra de Europa. Rumanía y el futuro del continente*. Barcelona: El Hombre del Tres.
- Kermode, Frank (2001). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- Király, Hajnal (2016). "Looking West: Understanding Socio-Political Allegories and Art References in Contemporary Romanian Cinema". *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, nº 12, 67-86.
- Klein, Naomi (2007). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Kuzma, Konstanty (2011). "Marian Crisan on Morgen". *East European Film Bulletin*, vol. 4, abril, 1-3.
- Lacan, Jacques (1987). *El Seminario. Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lazar, Ioan (2010). *Cannes-ul romanilor 1946-2010*. Bucarest: Felix Film.
- Le Fanu, Mark (1997). "Metaphysics of the 'long take': some post Bazinian reflections". Recuperado de: http://pov.imv.au.dk/Issue_04/section_1/artc1A.html
- Ledo Andión, Margarita; López Gómez, Antía y Pérez Pereiro, Marta (2016). "Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones". *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 309-331.
- Lefere, Robin y Lie, Nadia (2016). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Leiden: Brill Rodopi.
- Leo Serban, Alex (2007). "Stuff and Dough: Young Romanian Cinema". *European Alternatives: A European Journal of New Transnational Thought and Culture*, Issue 1, Volume 1, Summer, 56-59.
- Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

- Llamazares, Julio (2006). "La posmemoria". *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2006/11/29/opinion/1164754806_850215.html
- López Martín, Francisco (2006). "Rumanía". En Losilla, Carlos, Monterde, José Enrique (eds.). *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 267.
- Loriga, Sabina (2012). "La cuestión del trauma en la interpretación del pasado". *Pasajes*, nº 40, 16-23.
- Losilla, Carlos (2003). *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós
- Lotman, Yuri (1979). *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Liotard, Jean-François (1984). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Magny, Joël (2001). *Le point de vue: de la vision du cinéaste au regard du spectateur*. París: Cahiers du Cinéma.
- Marcel, Martin (2015). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Marcourelles, Louis (1978). *Elementos para un nuevo cine*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Marcu, Silvia (2003). "El proceso de transición política en Rumanía: herencias y realidades postcomunistas". *Revista electrónica de estudios internacionales*, enero, 1-41.
- Marcuse, Herbert (1993). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Marimón, Joan (2016). *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Markus, Sasa (2006). "Por qué en el Este fue distinto: rasgos comunes, hechos diferenciales". En Losilla, Carlos; Monterde, José Enrique. *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos (1955-1975)*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 13-40.
- Martinez, Dominique (2007a). "Entretien avec Corneliu Porumboiu". *Positif*, número 551, enero, 9-11.
- Martinez, Dominique (2007b). "L'étoile de chacun. Table ronde roumaine". *Positif*, número 551, enero, 16-18.
- Marzal, J. J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- McMahan, Alison (2006). *Alice Guy Blaché: Una visionaria olvidada del cine*. Madrid: Plot Ediciones.
- Méndez Rubio, Antonio (2012). *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*. Zaragoza: Editorial Eclipsados.
- Mendieta Rodríguez, Elios (2018). "Sumergirse en el infierno. *El hijo de Saúl* y la crisis de la representación de la imagen". *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, vol. 18, núm. 2, 261-275.

- Menéndez Menéndez, M. Isabel (2016). “Sufrir para salvarse: intimidad y verdad en la hiperrealidad mediática”. *Espacio Abierto*, nº 4, vol. 25, 229-238.
- Metz, Christian (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Metz, Christian (1996). “La gran sintagmática del film narrativo”. En Barthes, Roland; Greimas, A. J. et al. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán. 155-160.
- Metz, Christian (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen I*. Barcelona: Paidós.
- Miccichè, Lino (1995), “Teorías y poéticas del nuevo cine”. En Monterde E.; Riambau E. (ed). *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 15-40.
- Miller, Toby; Govil, Nitin, McMurria John y Maxwell, Richard (2005). *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona: Paidós
- Mitry, Jean (1986). *Estética y psicología del cine (2): las formas*. México: Siglo XXI.
- Monterde, J. E. (1996). “La modernidad cinematográfica”. En Monterde, J. E., Riambau, E. *Historia general del cine. Volumen IX. Europa y Asia (1945-1959)*. Madrid: Cátedra, 15-45.
- Monterde, J. E. (1999). “Estrategias del realismo”. En Peña Ardid, Carmen (coord.). *Encuentros sobre literatura y cine*. Zaragoza: Instituto de estudios turolenses, 135-156.
- Monterde, J. E. (2001). “Dos o tres cosas que sé del Free Cinema”. En Heredero, Carlos F., Monterde J. E. *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 75-100.
- Monterde, J. E. (2001), “Realidad, realismo y documental en el cine español”. En Català, J. M.; Cerdán, J. y Torrero, C. (eds.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Festival de cine español de Málaga/Ocho y Medio, 15-26.
- Monterde, J. E. (2002). “Bases estéticas para la definición del Neorrealismo”. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/bases-esteticas-para-la-definicion-del-neorrealismo--0/html/ff8bec7c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html
- Monterde, José Enrique (2008). “Nuevas dialécticas entre identidad y cosmopolitismo. ¿Qué es el cine nacional... hoy?”. *Cahiers du Cinéma España*, nº 10 marzo, 14.
- Moreno Juste, Antonio (2018). “Europa en el siglo XXI. Anatomía de una crisis”. *Tiempo Devorado. Revista de Historia Actual*, nº 1, junio, 60-74.
- Moro Abadía, Óscar (2003). “¿Qué es un dispositivo?”. *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, nº 6, 29-46.
- Nancy, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena libros.
- Müller, Herta (2015). *En la trampa. Tres ensayos*. Madrid: Siruela.
- Nasta, Dominique (2000). “Cinema rumeno”. En Brunetta, Gian Piero (ed.). *Storia del cinema mondiale III: L'Europa. Le cinematografie nazionali*. Turin: Giulio Einaudi Editore, 1459-1493.

- Nasta, Dominique (2013). *Contemporary Romanian Cinema. The History of an Unexpected Miracle*. New York: Wallflower Press.
- Nasta, Dominique (2019). "Beyond Modernity: The Stylistic Divide and the New Romanian Cinema". En Stojanova, Christina. *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 23-35.
- Nathan, Her (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Niney, François (2009). *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nochlin, Linda (1978). *Realism*. Nueva York: Penguin.
- Nord, Cristina (2007). "Notas sobre la Berliner Schule". Recuperado de: <https://www.otroscines.com/nota?idnota=2932>
- Orwell, George (2012). *1984*. Barcelona: Penguin Random House.
- Paul, David W. (1983). *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Peirce, Charles S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- Pena, Jaime (2008). "Los caminos actuales de los 'nuevos cines' nacionales. El bosque y los árboles". *Cahiers du Cinéma España*, nº 10 marzo, 12-13.
- Pérez, Xavier (2002). "Reinventar la ficción filmica. La revolución temática". En Heredero, C. F., Monterde J. E. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 177-186.
- Petho, Ágnes (2019). "'Exhibited Space' and Intermediality in the Films of Corneliu Porumboiu". En Stojanova, Christina. *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 65-79.
- Petric, Vlada (1993). *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera*. New York: Cambridge University.
- Piault, Marc (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- Pop, Doru (2010). "Psychoanalytical Keys to Understanding the Romanian New Wave". *Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Dramatica*, nº 2, 3-20.
- Pop, Doru (2014). *Romanian New Wave Cinema. An Introduction*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Pop, Doru (2015). "An Analysis of Romanian's Self-Image in Contemporary Cinematographic Representations". *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, nº 1, 138-161.
- Pop, Doru (2018). "This is Not a Film You Are Watching. Corneliu Porumboiu's Non-Cinematic Stylistics and the Visceral-Conceptual Cinema". *Ekphrasis*, vol. 2, 111-132.

Prodan Nicolau, Delia (2016). “Transició, aberració... Pseudofotogrames de la societat poscomunista en el cinema romanès de començament de mil·lenni”. *Quaderns de cine*, nº 11, 15-25.

Quintana, Ángel (1995). “Países del Este: Nuevos Cines contra la burocracia”. En Monterde, J. E., Riambau, E. *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos Cines (Años 60)*. Madrid: Cátedra, 189-210.

Quintana, Ángel (1997). *El cine italiano, 1942-1961: Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós.

Quintana, Ángel (2001). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

Radu Nicolae, Marina (2012). *El género como categoría social en la Rumanía post-socialista*. Tesis doctoral depositada en septiembre. Universidad de Valladolid. Recuperada de: <https://1library.co/document/oy8mpo5z-el-genero-como-categoria-en-la-rumania-postsocialista.html>

Ramonet, Ignacio (2003). *La tiranía de la comunicación*. Barcelona: Random House Mondadori.

Rancière, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.

Rancière, Jacques (2008). “Los paradigmas del arte político”. Recuperado de: https://artepolitico.fandom.com/wiki/Los_paradigmas_del_arte_pol%C3%ADtico_Por_Jacques_Ranciere

Ranciere, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.

Reyes Mate, Manuel (2013). “Memoria y reconciliación. La víctima no pide que la compadezcamos, sino justicia”. *Le monde diplomatique*. 09/07/2013. Recuperado de: <http://www.eldiplo.info/portal/index.php/1851/item/418-memoria-y-reconciliación-reflexiones-de-reyes-mate-la-v%C3%ADctima-no-pide-que-la-compadezcamos-sino-justicia>

Robinson, Andy (2014). “Corneliu Porumboiu: ‘La revolución la vimos por televisión’”. *La vanguardia*, 29 de diciembre. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20141229/54422848278/corneliu-porumboiu-revolucion-vimos-television.html>

Rocha, Glauber (1971), “El ‘Cinema Nôvo’ y la aventura de la creación”. En Della Volpe, Galvano et al. *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza Editorial, 196-223.

Rohmer, Eric (2010). “Rohmer por Rohmer”. *Cahiers du Cinéma España*, febrero, nº 31, 88-90.

Romaguera y Ramió, Joaquim; Alsina Thevenet, Homero (coords.) (1985). *Textos y manifiestos del cine*. Barcelona: Fontamara.

Roxana Popan, Elena (2014). “Recent Romanian Cinema: Is It a Real New Wave or Just a Splash in the Water?”. *The Communication Review*, 17:3, 217-232.

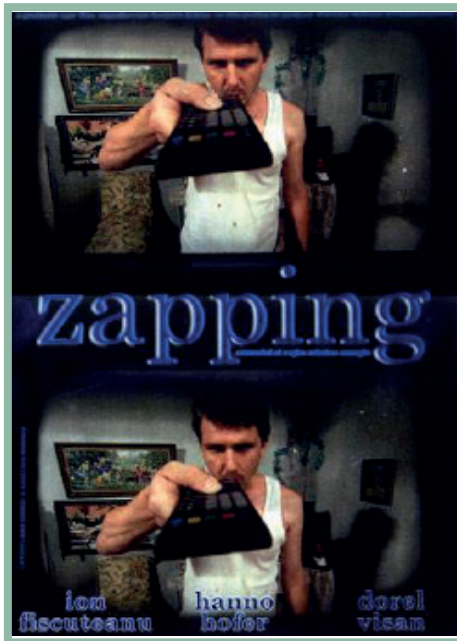
Sadoul, George (1960). *Historia del cine I*. Buenos Aires: Ediciones Losange.

- Sadoul, George (1973). *El cine de Dziga Vertov*. México: Ediciones Era.
- Salvadó Corretger, G. (2010). “Lección de cine y lección vital”. *Cahiers du Cinéma España*, febrero, nº 31, 90.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia: Ediciones Textos.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1995). *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Ediciones Textos.
- Sanfelippo, Luis (2012). “El trauma en la historia”. *Pasajes*, nº 40, 24-37.
- Sardá, J. (2012). “Cristi Puiu: ‘A los cineastas rumanos se nos recibió como monos que sabían hacer algo’”. *El Cultural*, 31 de agosto. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/cine/Cristi-Puiu-A-los-cineastas-rumanos-se-nos-recibio-como-monos-que-sabian-hacer-algo/3661>
- Schaeffer, Pierre (1971). *Machines à communiquer. Tome II. Pouvoir et communication*. París: Le Seuil.
- Schlesinger, Philip (2000). “The Sociological Scope of ‘National Cinema’”. En Hjort, Mette; Mackenzie, Scott. *Cinema & Nation*. Londres: Routledge.
- Scott, A. O. (2008a). “In film, the Romanian new wave has arrived”. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2008/01/19/arts/19iht-fromanian.1.9340722.html>
- Scott, A. (2008b). “New wave on the black sea”. *The New York Times*. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?_r=1
- Scott, A. O. (2009). “The Americans Arrive and Cultures Collide”. *The New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2009/01/23/movies/23drea.html>
- Șerban, Alex Leo. 2009. *4 decenii, 3 ani și 2 luni cu filmul românesc*. Bucharest: Polirom.
- Serra, Màrius (2013). “‘Common decency’”. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/opinion/articulos/20130302/54367900076/common-decency.html>
- Seton, Marie (1978). *Sergei M. Eisenstein: A Biography*. Durham: Dobson Books.
- Shohat, Ella; Stam, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Slide, Anthony (1986). *The Memoirs of Alice Blache (The Scarecrow Filmmakers Series)*. Lanham: Scarecrow Press Inc.
- Stanculescu, Calin (2013). “Reconstituirea de Horia Patrascu si Lucian Pintilie”. *Viata Romaneasca* 11-12, 215-222.
- Stefan, Adela (2014). *There Is Good for the Body, but here is Better for the Soul. The representation of Romanian Work Migration in the Romanian New Wave Films*. University of Helsinki. Faculty of Social Sciences. Media Global Communication. Master’s Thesis. May 2014.

- Stoiz, Michael Jon (1974). *Cinema Beyond the Danube: The Cinema and Politics*. New Jersey: Scarecrow Press
- Stojanova, Christina y Duma, Dana (2007). "The New Romanian Cinema: Editorial Remarks". Recuperado de: <http://www.kinokultura.com/specials/6/introduction.shtml>
- Stojanova, Christina (ed.) (2019). *The New Romanian Cinema*. Edinburg: Edinburg University Press.
- Stoll, Michael (1979). *Balkan Cinema: Evolution After the Revolution*. Michigan: UMI Research Press.
- Strausz, László (2017). *Hesitant Histories on the Romanian Screen*. Budapest: Palgrave Macmillan.
- Stringer, Julian (2001). "Global Cities and the International Film Festival Economy". En Shiel, Mark; Fitzmaurice, Tony (eds.). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford: Blackwell Publishers, 134-144.
- Talens, Jenaro (2000). *El sujeto vacío*. Madrid: Cátedra.
- Talens, Jenaro (2010). *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.
- Talens, Jenaro (2020). "Deconstructing Narrativity on the Screen". *EU-topías. Revista de Comunicación, Interculturalidad y Estudios europeos*, vol. 2, 7-15.
- Téllez, José Luis (1980). "Crítica del film Accatone". *Contracampo*, nº 17, 73.
- Torres, Maruja (1999). *Mujer en guerra. Más masters da la vida*. Madrid: Ediciones El País.
- Totaro, Donato (2001). *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu and Stalker*. PhD Thesis, University of Warwick. Recuperado de: <http://wrap.warwick.ac.uk/2355/>
- Trocan, Irina (2019). "Minimalism in the New Romanian Cinema: Absent, Omnipresent or Misjudged?". En Stojanova, Christina (ed.). *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 36-49.
- Truffaut, François (2016). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- Tutui, Marian y Iacob, Raluca (2019). "New Romanian Cinema: Geography and Identity". En Stojanova, Christina (ed.). *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 211-224.
- Uricaru, Ioana (2019). "The Square and the Screen: The Ethical Dimension of the New Romanian Cinema". En Stojanova, Christina (ed.). *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 137-150.
- Urrutia, Jorge (1999). "Leer, conocer, filmar, decir". En Peña Ardid, Carmen (coord.). *Encuentros sobre literatura y cine*. Zaragoza: Instituto de estudios turolenses, 21-36.
- Veres, Luis (2002). "El signo perverso: sobre lenguaje, terrorismo y práctica periodística". *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 52, 602-618.

- Vertov, Dziga (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona: Labor.
- Vezzeti, H. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vidal, Nuria (2002). “No es dogma todo lo que parece”. *Nosferatu. Revista de cine*, nº 39, 4-11.
- Voloshinov, Valentin (1993). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- Vulpoi, Elena Laura (2018). *La traducción audiovisual y el perfil del traductor audiovisual en Rumanía*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I. Recuperado de: <https://cutt.ly/Ofa71ur>
- Weinrichter, Antonio (1995). “Los desesperados (Szegenylegenyek, Miklos Jancso, 1965)”. En Monterde, J. E., Losilla, C. *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-1975*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 199-201.
- Weinrichter, Antonio (2004). *Desvíos de lo real*. Festival Internacional de Cine de Las Palmas, con la colaboración de IV AC-La Filmoteca y CGAI.
- Wajzman, Gérard (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Wayne, Mike (2002). *The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diasporas*. Bristol: Intellect Books.
- Wellwarth, G. E. (1974). *El teatro de protesta y paradoja*. Barcelona: Lumen.
- Williams, Christopher (1980). *Realism and the Cinema*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Wilson, Carl (2016). *Música de mierda. Un ensayo romántico sobre el buen gusto, el clasismo y los prejuicios en el pop*. Barcelona: Blackie Books.
- Zumalde, Imanol (2002). *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Zunzunegui, Santos (1984). “Mirar la imagen: la impresión de realidad”. *Contracampo Revista de cine*, nº 37, otoño, 74-83.
- Zunzunegui, Santos (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, Santos (2001). “Pequeñas inyecciones de realidad”. En Heredero, Carlos F., Monterde J. E. *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 65-74.
- Zunzunegui, Santos (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.
- Zunzunegui, Santos (2007). “Tres tristes tópicos”. En Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Francisco Javier. *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, 17-30.
- Zunzunegui, Santos (2016). *La mirada cercana. Microanálisis filmico*. Santander: Shangrila Ediciones.

ANEXO I. FICHAS DE PELÍCULAS



Título: Zapping

Año: 2000

Duración: 15 min.

Dirección: Cristian Mungiu

Producción: Agerfilm S.r.l.

Guión: Cristian Mungiu

Música: Ioan Gyuri Pascu

Fotografía: Oleg Mutu

Reparto: Hanno Höfer, Ion Fiscuteanu, Dorel Visan, Magda Catone, Valeriu Andriuta, Alberto Svet, Doina Caradan



Título: Bienes y dinero (Marfa si banii)

Año: 2001

Duración: 90 min.

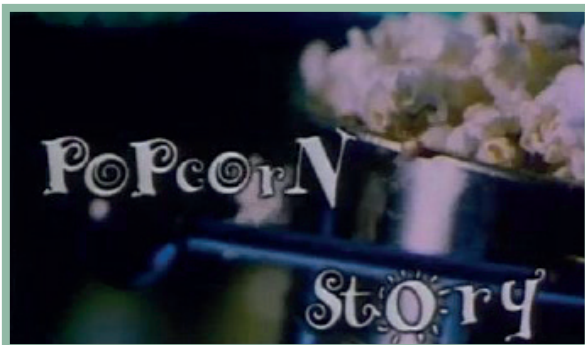
Dirección: Cristi Puiu

Producción: Mandragora, RoFilms

Guión: Cristi Puiu, Razvan Radulescu

Fotografía: Silviu Stăvilă

Reparto: Alexandru Papadopol, Dragos Bucur, Ioana Flora, Luminita Gheorghiu, Razvan Vasilescu, Doru Ana, Constantin Draganescu, Petre Pletosu, Mihai Ionescu



Título: **Popcorn Story**

Año: 2001

Duración: 15 min.

Dirección: Tudor Giurgiu

Producción: Libra Film

Guión: Tudor Giurgiu, Bogdan Stefan

Supervisor musical: Anusavan Salamanian

Fotografía: Alexandru Sterian

Reparto: Andrei Baleanu, Dragos Bucur, Lia Bugnar, Adrian Ciobanu, Emil Hostina, Cerasela Iosifescu, Catalina Murgea, Mirela Nicolau, Bogdan Uritescu



Título: **Furia**

Año: 2001

Duración: 83 min.

Dirección: Radu Muntean

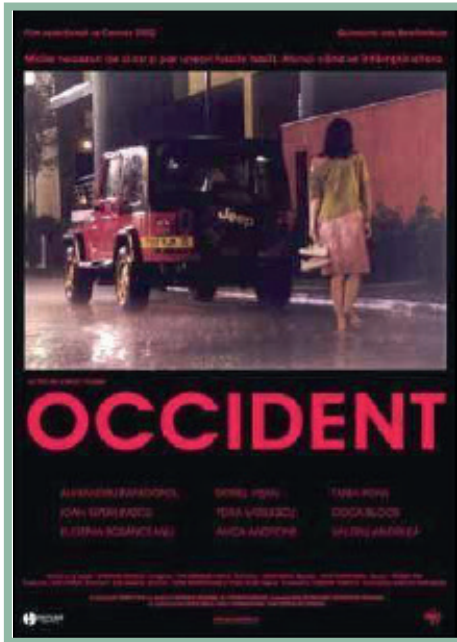
Producción: Imaginator Film, Media Pro Pictures

Guión: Ileana Constantin, Radu Muntean, Mircea Staiculescu

Música: Vlaicu Golcea

Fotografía: Vivi Dragan Vasile

Reparto: Dragos Bucur, Dorina Chiriac, Andi Vasluianu, Adrian Tuli, Adrian Simionescu, Eduard Andreianu, Bogdan Uritescu, Alin Marcu, Emilia Dobrin, Catalin Naum



Título: **Occidente (Occident)**

Año: 2002

Duración: 102 min.

Dirección: Cristian Mungiu

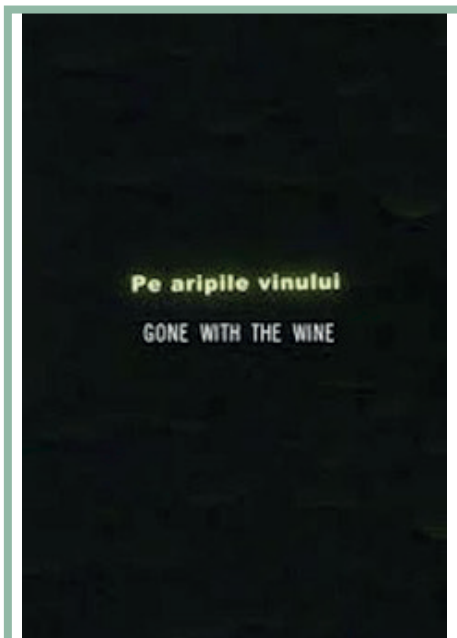
Producción: Centrul National al Cinematografiei (CNC), Hubert Bals Fund, McCann Advertising, Temple Film

Guión: Cristian Mungiu

Música: Hanno Höfer, Petru Margineanu, Ioan Gyuri Pascu

Fotografía: Vivi Dragan Vasile

Reparto: Alexandru Papadopol, Anca Androne, Samuel Tastet, Tania Popa, Dorel Visan, Gabriel Spahiu, Julieta Strinbeanu, Eugenia Bosanceanu, Ioan Gyuri Pascu



Título: **Gone with the Wine (Pe aripile vinului)**

Año: 2002

Duración: 9 min.

Dirección: Corneliu Porumboiu

Producción: Universidad Nacional de Arte, Teatro y Cine "I. L. Caragiale" (UNATC)

Guión: Corneliu Porumboiu, Victor Vasuta

Música: Alex Dragomir

Fotografía: Zamir Kokonozi

Reparto: Irina Chiosa, Pusa Darie, Constantin Dita, Ion Sapdaru



**Título: Viaje a la ciudad
(Calatorie la oras)**

Año: 2003

Duración: 19 min.

Dirección: Corneliu Porumboiu

Producción: Universidad Nacional de Arte, Teatro y Cine "I. L. Caragiale" (UNATC)

Guión: Corneliu Porumboiu

Música: Zdob Si Zdob

Fotografía: Bogdan Talpeanu

Reparto: Constantin Dita, Ion Sapdaru



Título: C Block Story (Poveste la scara 'C')

Año: 2003

Duración: 14 min.

Dirección: Cristian Nemescu

Producción: Universidad Nacional de Arte, Teatro y Cine "I. L. Caragiale" (UNATC)

Guión: Cristian Nemescu, Tudor Voican

Fotografía: Liviu Marghidan

Reparto: Lucian Ciurariu, Maria Dinulescu, Alexandru Margineanu, Catalina Mustata, Laura Voicu



**Título: Cigarettes and Coffee
(Un cartus de Kent si un pachet de cafea)**

Año: 2004

Duración: 13 min.

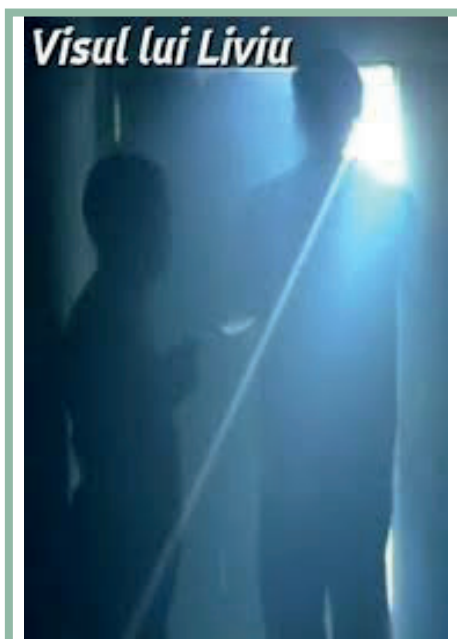
Dirección: Cristi Puiu

Producción: Temple Film

Guión: Cristi Puiu

Fotografía: Oleg Mutu

Reparto: Mimi Branescu, Mihai Bratila, Victor Rebengiuc



Título: El sueño de Liviu (Visul lui Liviu)

Año: 2004

Duración: 39 min.

Dirección: Corneliu Porumboiu

Producción: Universidad Nacional de Arte, Teatro y Cine "I. L. Caragiale" (UNATC)

Guión: Corneliu Porumboiu

Fotografía: Marius Panduru

Reparto: Dragos Bucur, Luiza Cocora, Constantin Dita, Ion Grosu, Adrian Vancica



Título: La muerte del Sr. Lazarescu (Moartea domnului Lazarescu)

Año: 2005

Duración: 153 min.

Dirección: Cristi Puiu

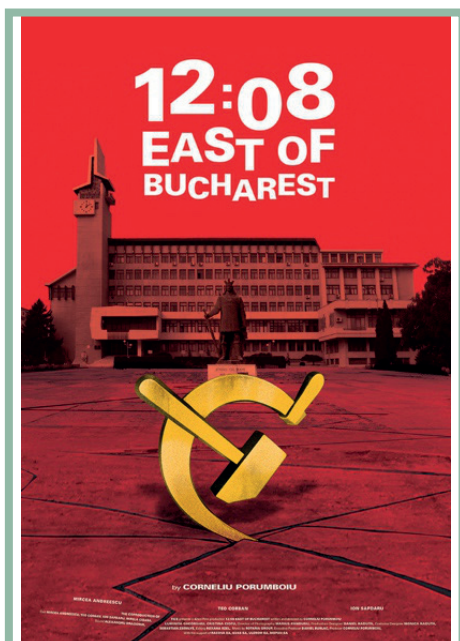
Producción: Mandragora

Guión: Cristi Puiu, Razvan Radulescu

Música: Andreea Paduraru

Fotografía: Andrei Butica, Oleg Mutu

Reparto: Ioan Fiscuteanu, Luminita Gheorghiu, Mimi Branescu, Dana Dogaru, Florin Zamfirescu, Mihai Bratila, Monica Dean, Bogdan Dumitrache



Título: 12:08 al este de Bucarest (A fost sau n-a fost?)

Año: 2006

Duración: 89 min.

Dirección: Corneliu Porumboiu

Producción: 42 Km Film

Guión: Corneliu Porumboiu

Música: Rotaria

Fotografía: Marius Panduru

Reparto: Mircea Andreescu, Teoddor Corban, Ion Sapdaru, Luminita Gheorghiu, Lucian Iftime, Cristina Ciofu, Mirela Cioaba, Annemarie Chertic, Petrica Sapdaru, Daniel Badale



Título: El papel será azul (Hîrtia va fi albastră)

Año: 2006

Duración: 92 min.

Dirección: Radu Muntean

Producción: Multimedia Est

Guión: Alexandru Baciú, Radu Muntean, Razvan Radulescu

Fotografía: Tudor Lucaciu

Reparto: Paul Ipate, Adi Carauleanu, Dragos Bucur, Tudor Istodor, Alexandru Potocean, Andi Vasluianu, Dana Dogaru, Ion Sapdaru, Mimi Branescu, Alexandru Georgescu



Título: Cómo celebré el fin del mundo (Cum mi-am petrecut sfarsitul lumii)

Año: 2006

Duración: 106 min.

Dirección: Catalin Mitulescu

Producción: Coproducción Rumanía-Francia. CNC, Canal+, Eurimages, Les Films Pelléas, SEE Cinema Network, Acht Frankfurt, Briarcliff Films, The Sundance Institute, NEP

Guión: Catalin Mitulescu, Andreea Valean

Música: Alexander Balanescu

Fotografía: Marius Panduru

Reparto: Dorotheea Petre, Timotei Duma, Ioan Albu, Sergiu Anghel, Adrian Bulboaca, Ion Carangea, Jean Constantin, Mircea Diaconu, Bogdan Dumitrache, Liviu Fister



Título: **Love Sick (Legături bolnăvicioase)**

Año: 2006

Duración: 86 min.

Dirección: Tudor Giurgiu

Producción: Coproducción Rumanía-Francia.
Multimedia Est, Libra Film

Guión: Cecilia Stefanescu, Razvan Radulescu

Música: Vlaicu Golcea

Fotografía: Alexandru Sterian

Reparto: Maria Popistasu, Ioana Barbu, Tudor Chirila, Catalina Murgea, Mircea Diaconu, Virginia Mirea, Tora Vasilescu, Valentin Popescu, Mihai Dinvale, Carmen Tanase



Título: **Marilena de la P7**

Año: 2006

Duración: 45 min.

Dirección: Cristian Nemescu

Producción: Scharf Advertising, Innovative Media, HiFilm, Media Pro Pictures

Guión: Cristian Nemescu, Tudor Voican

Música: Andrei Toncu

Fotografía: Andrei Butica, Liviu Marghidan

Reparto: Gabriel Huian, Madalina Ghiteanu, Aura Calarasiu, Cristi Olesher, Gabriel Saphiu, Andi Vasluianu, Laura Voicu



**Título: 4 meses, 3 semanas y 2 días
(4 luni, 3 saptamini si 2 zile)**

Año: 2007

Duración: 113 min.

Dirección: Cristian Mungiu

Producción: Coproducción Rumanía-Bélgica. Mobra Films, CNC, Mindshare Media, Saga Film, The Hubert Bals Fund of the Rotterdam Festival

Guión: Cristian Mungiu

Fotografía: Oleg Mutu

Reparto: Anamaria Marinca, Laura Vasiliu, Vlad Ivanov, Alexandru Potocean, Luminita Gheorghiu, Adi Carauleanu, Liliana Mocanu, Tania Popa, Teodor Corban, Cerasela Iosifescu



Título: California Dreamin'

Año: 2007

Duración: 155 min.

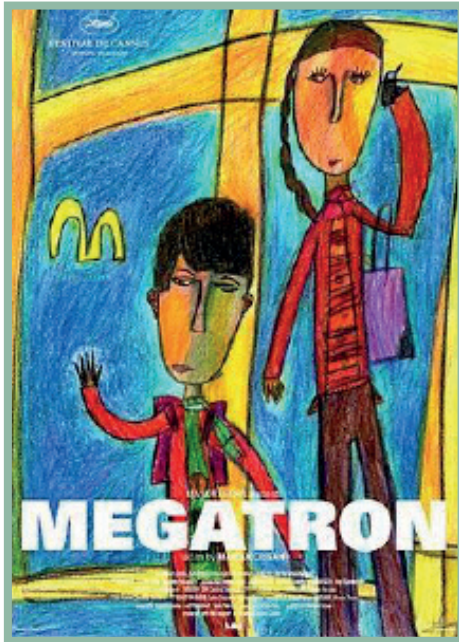
Dirección: Cristian Nemescu

Producción: Temple Film, Media Pro Pictures, Media Pro, CNC

Guión: Cristian Nemescu, Catherine Linstrum, Tudor Voican

Fotografía: Liviu Mârghidan

Reparto: Armand Assante, Jamie Elman, Razvan Vasilescu, Maria Dinulescu, Alexandru Margineanu, Ion Sapdaru, Alexandru Dragoi, Andi Vasluianu, Sabina Branduse



Título: Megatron

Año: 2008

Duración: 14 min.

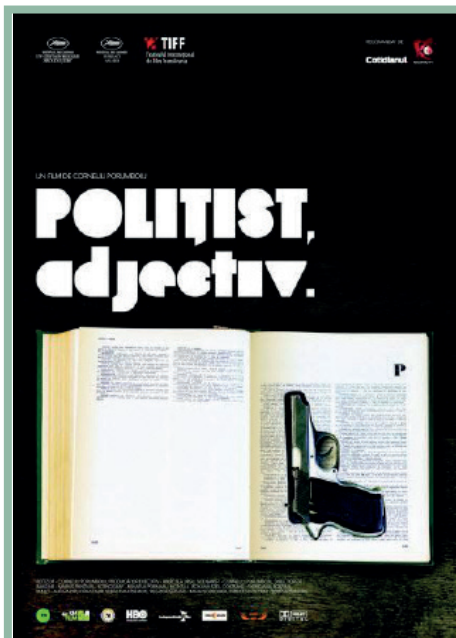
Dirección: Marian Crisan

Producción: Mandragora

Guión: Marian Crisan

Fotografía: Tudor Mircea

Reparto: Gabriela Crisu, Maxim Adrian Strinu, Damian Oancea



Título: Policía, adjetivo (Politist, adjectiv)

Año: 2009

Duración: 110 min.

Dirección: Corneliu Porumboiu

Producción: 42 Km Film, Periscop Film, Racova, Raza Studio, HBO

Guión: Corneliu Porumboiu

Fotografía: Marius Panduru

Reparto: Dragos Bucur, Vlad Ivanov, Ion Stoica, Irina Saulescu, Cerasela Trandafir, Marian Ghenea, Cosmin Selesi, Serban Georgevici, George Remes, Adina Dulcu



**Título: Historias de la edad de oro
(Amintiri din epoca de aur)**

Año: 2009

Duración: 155 min.

Dirección: Cristian Mungiu, Hanno Höfer, Razvan Marculescu, Constantin Popescu, Ioana Uricaru

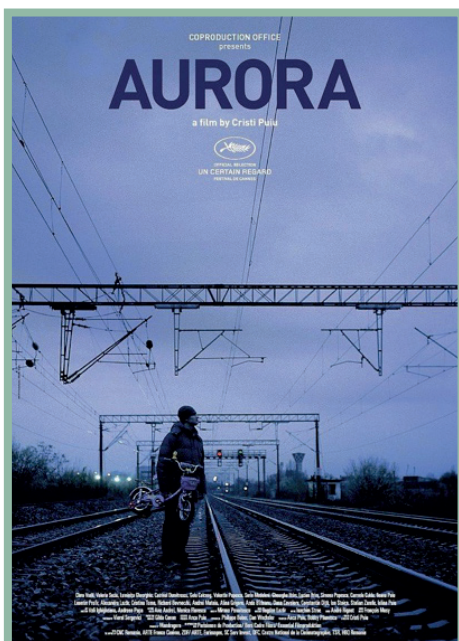
Producción: Coproducción Rumanía-Francia. Mobra Films, Why Not Productions

Guión: Cristian Mungiu

Música: Hanno Höfer, Laco Jimi

Fotografía: Oleg Mutu, Liviu Mârghidan, Alexandru Sterian

Reparto: Diana Cavallioti, Radu Iacoban, Vlad Ivanov, Tania Popa, Liliana Mocanu, Alexandru Potocean, Teodor Corban, Emanuel Parvu, Calin Chirila, Romeo Tudor, Avram Birau



**Título: Aurora, un asesino muy común
(Aurora)**

Año: 2010

Duración: 181 min.

Dirección: Cristi Puiu

Producción: Coproducción Rumanía-Francia-Suiza-Alemania. Mandragora, Bord Cadre Films, Essential Filmproduktion GmbH, CNC, Arte France Cinéma, HBO, Parisienne de Production, TSR/SSR, ZDF/Arte

Guión: Cristi Puiu

Fotografía: Viorel Sergovici

Reparto: Cristi Puiu, Crara Voda, Valeria Seciu, Catrinel Dumitrescu, Luminita Gheorghiu, Valentin Popescu, Gelu Colceag, Gheorghe Ifrim, Ileana Puiu



Título: Morgen

Año: 2010

Duración: 100 min.

Dirección: Marian Crisan

Producción: Coproducción Rumanía-Francia-Hungría. Mandragora, Slot Machine, Katapult Film, CNC.

Guión: Marian Crisan

Fotografía: Tudor Mircea

Reparto: András Hatházi, Yilmaz Yalcin, Levente Molnár, Elvira Rimbu, Alina Vicoveanu, Razvan Vicoveanu, Dorin C. Zachei, István Dankó, Szabolcs Hajdu

ANEXO II. FILMOGRAFÍAS

CRISTI PUIU

Malmkrog (2020)

Sieranevada (2016)

Los puentes de Sarajevo (*Ponts de Sarajevo*, episodio “Das Spektrum Europas”, 2014)

Tres ejercicios de interpretación (*Trois exercices d’interprétation*, 2013)

Aurora (*Un asesino muy común*) (*Aurora*, 2010)

La muerte del señor Lazarescu (*Moartea domnului Lazarescu*, 2005)

Cigarettes and Coffee (*Un cartus de Kent si un pachet de cafea*, 2004)

Bienes y dinero (*Marfa si banii*, 2001)

CRISTIAN MUNGIU

Los exámenes (*Bacalaureat*, 2016)

Más allá de las colinas (*Dupa dealuri*, 2012)

Historias de la edad de oro (*Amintiri din epoca de aur*, episodio “La leyenda de los vendedores de aire”, 2009)

4 meses, 3 semanas y 2 días (*4 luni, 3 saptamini si 2 zile*, 2007)

Perdido y encontrado (*Lost and Found*, episodio “Turkey Girl”, 2005)

Occident (2002)

Corul pompierilor (2000)

Zapping (2000)

Mina lui Paulista (1998)

CORNELIU PORUMBOIU

La Gomera (2019)

Fotbal infinit (2018)

El tesoro (Comoara, 2015)

El segundo juego (*Al doilea joc*, 2014)

Cuando cae la noche sobre Bucarest o Metabolismo (*Când se lasa seara peste Bucuresti sau Metabolism*, 2013)

Policía, adjetivo (*Politist, adjectiv*, 2009)

12:08 al este de Bucarest (*A fost sau n-a fost?*, 2006)

El sueño de Liviu (*Visul lui Liviu*, 2004)

Viaje a la ciudad (*Calatorie la oras*, 2003)

Gone with the Wine (*Pe aripile vinului*, 2002)

