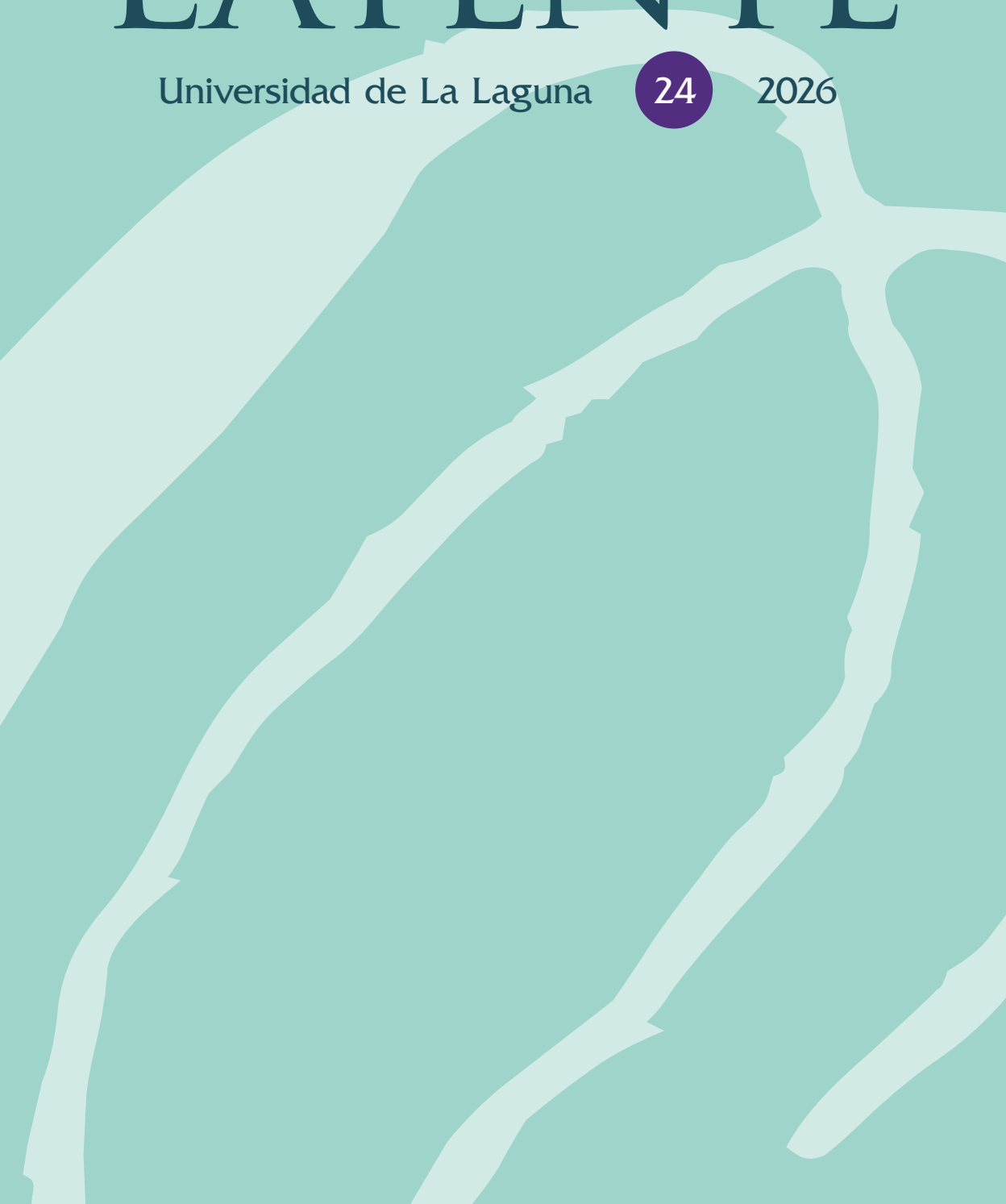


LATENTE

Universidad de La Laguna

24

2026



Revista
LATENTE

Revista
LATENTE

Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera (Universidad de La Laguna)

SECRETARIA

Joana Rodríguez Pérez (Universidad de La Laguna)

CONSEJO EDITORIAL

Domingo Sola Antequera (Universidad de La Laguna)

Joana Rodríguez Pérez (Universidad de La Laguna)

Gonzalo Pavés Borges (Universidad de La Laguna)

Enrique Ramírez Guedes (Universidad de La Laguna)

Débora Madrid Brito (Universidad de La Laguna)

Sandra Medina Rodríguez (Universidad de La Laguna)

CONSEJO ASESOR

Virginia Guarinos Galán (Universidad de Sevilla), Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza), Bénédicte Brémard (Université de Bourgogne), Nekane Parejo (Universidad de Málaga), Ana Asión Suñer (Universidad de Zaragoza), Ralf Junkerjürgen (Universität Regensburg), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Santiago Fouz-Hernández (Universidad de Durham), Kepa Sojo (Universidad del País Vasco), Julio Gracia Lana (Universidad de Zaragoza), Lidia García Merás (Universidad Autónoma de Madrid), Laura Gómez Vaquero (Universidad de Salamanca), Isabelle Touton (Université Bordeaux-Montaigne), Carmelo Vega de la Rosa (Universidad de La Laguna)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres / Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24>

ISSN: 1697-459X (edición impresa) / ISSN: 2386-8503 (edición digital)

Depósito Legal: TF-1136/2003

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.
[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



Revista
LATENTE
24

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2026

REVISTA Latente: Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual/director,
Domingo Sola Antequera. –La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna–, 2003
Anual

ISSN: 1697-459X

1. Medios audiovisuales-Publicaciones periódicas 2. Cine-Estética-Publicaciones periódicas 3. Cine-
Historia-Publicaciones periódicas I. Sola Antequera, Domingo, dir. II. Universidad de La Laguna. Servicio
de Publicaciones, ed.

791.43(05)

SUMARIO / CONTENTS

MONOGRÁFICO

Espacios ilusorios: presencia, ausencia y construcción de lugar en el cine. Coordinado por Ruth Barranco Raimundo.

En esta ocasión la sección monográfica de la revista, coordinada por Ruth Barranco Raimundo, se enfocará en la arquitectura y la ciudad en el cine, pero con la perspectiva de un análisis interdisciplinar que tenga como foco los escenarios y la dirección artística y su valor conceptual, histórico, social, valor didáctico, género... Este nuevo número destacará diversas aproximaciones a la arquitectura en el cine: desde el exterior, en su relación con la ciudad y el urbanismo; desde sus interiores (escenografías y diseños) en su relación con la intimidad, el hogar, etc.; e incluso desde la ausencia de arquitectura en la ciudad.

ARTÍCULOS / ARTICLES

Arquitecturas funerarias líquidas: <i>The Room Next Door</i> (<i>La habitación de al lado</i> , Pedro Almodóvar, 2024) / Liquid funeral architectures: <i>The Room Next Door</i> (<i>La habitación de al lado</i> , Pedro Almodóvar, 2024) <i>Ruth Barranco Raimundo</i>	11
Escenografías de lo femenino en <i>Madres paralelas</i> / Scenography of femininity in <i>Parallel mothers</i> <i>Gloria Camarero Gómez</i>	49
Desde Barcelona con amor (al cine): presencia y tratamiento de la Ciudad Condal a través de la obra de Francisco Rovira-Beleta / From Barcelona with love (to cinema): Presence and treatment of Barcelona in the work of Francisco Rovira-Beleta <i>Fernando Sanz Ferreruela</i>	61
Montaje, arquitectura y ciudad moderna: la construcción de la Berlín cinematográfica en <i>Berlín, sinfonía de una gran ciudad</i> (1927) / Montage, architecture, and the modern city: constructing cinematic Berlin in <i>Berlin, symphony of a great city</i> (1927) <i>Miguel Ángel Chaves Martín</i>	93
La ciudad de Atenas como escenario simbólico cinematográfico / The city of Athens as a symbolic cinematographic setting <i>Amor López Jimeno</i>	115
Ciudades sangrientas: cine, espacio y violencia en Japón / Blood-stained cities: Cinema, space and violence in Japan <i>Nuria Sánchez Bautista</i>	141
Globalización y deslocalización en el cine coreano contemporáneo: representación del paisaje urbano de Seúl en <i>The Chaser</i> (Na Hong-jin, 2008) /	





Globalization and delocalization in contemporary korean cinema: representing Seoul's urban landscape in <i>The Chaser</i> (Na Hong-jin, 2008) <i>Luis Miguel Machín Martín</i>	169
La ciudad como huella del pasado: urbanismo y desarraigo en el cine de la Nueva Ola Rumana. Una mirada didáctica al espacio filmico / The city as a trace of the past: Urbanism and displacement in Romanian New Wave cinema. A didactic approach to filmic space <i>José Antonio Mérida Donoso</i>	185
En busca del espacio perdido: a propósito de <i>Trilogía sobre el espacio</i> , de Miguel Buenrostro / In search of lost space: On Miguel Buenrostro's <i>Trilogy on space</i> <i>Alfredo González Reynoso</i>	215
Territorios en disputa, memoria y sonido en la región del Donbás / Disputed territory, memory and sound in the Donbas region <i>G. Angélica Vásquez Zárate</i>	235
Materialidad y representaciones en animación <i>stop motion</i> . La construcción de la figura de los victimarios en los cortometrajes <i>Padre y Bestia</i> / Materiality and representation in stop-motion animation: The construction of perpetrator figures in the short films <i>Padre and Bestia</i> <i>María Constanza Curatitoli</i>	257
MISCELÁNEA / MISCELLANY	
Entre el instante decisivo y la perversión: <i>Nightcrawler</i> / Between the decisive moment and perversion in <i>Nightcrawler</i> <i>Ignacio García Aranda</i>	281
<i>Las melancólicas</i> , de Rafael Moreno Alba: una crítica alegórica de la psiquiatría franquista y la violencia institucional / <i>Las melancólicas</i> by Rafael Moreno Alba: An allegorical critique of Francoist psychiatry and the institutional violence <i>José Eduardo Villalobos Graillet</i>	311
Del bullicio al vacío: transformaciones urbanas y declive de las salas de cine en Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna (1970-2025) / From hustle and bustle to emptiness: Urban transformations and the decline of cinemas in Santa Cruz de Tenerife and San Cristóbal de La Laguna (1970-2025) <i>Lisa Ferri</i>	351
Dialécticas del cuerpo, de la mirada y de la interpretación: el caso de <i>La belle Noiseuse</i> (1991), de Jacques Rivette / Dialectics of the Body, the Gaze, and the Interpretation: The Case of <i>La Belle Noiseuse</i> (1991), by Jacques Rivette <i>Bértold Salas Murillo</i>	367
Las musas de Coco Chanel / The muses of Coco Chanel <i>Virginia Benítez Martín</i>	383

RESEÑAS / REVIEWS

Escuela de cineastas. Asier Aranzubia y José Luis Castro de Paz (2024). Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, Serie Mayor. 510 pp.
Pablo Díaz Torres..... 401

Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa. Álvaro Lema Mosca (2023). Montevideo: Sujetos Editores
Rocío Costa Martínez..... 403

Retazos de cine. 50 años de cine y Compostela 1965-2015. Ángel Luis Hueso (2025). Santiago de Compostela: Teófilo Comunicación
Irene C. Marcos Arteaga..... 405



ARTÍCULOS / ARTICLES

ARQUITECTURAS FUNERARIAS LÍQUIDAS: *THE ROOM NEXT DOOR* (LA HABITACIÓN DE AL LADO, PEDRO ALMODÓVAR, 2024)

Ruth Barranco Raimundo 

Universidad de Zaragoza (España)

ruthbarrancoraimundo@gmail.com

RESUMEN

Analizamos la construcción de la imagen fílmica mediante el diseño de producción y la dirección artística de la película *The Room Next Door* (*La habitación de al lado*, Pedro Almodóvar, 2024).

Esta película supone el primer largometraje rodado en inglés por el director y el primero que no cuenta con el trabajo del diseñador de producción habitual desde 1997, Antxón Gómez. La responsable es aquí Inbal Weinberg introduciendo novedades metodológicas y formales, que ofrecen variaciones en la estética y estructura de la narrativa visual. Unos escenarios distintos, ubicados en un país diferente, para tratar un tema recurrente en su filmografía: la amistad, la sororidad, la vida, la enfermedad y, por supuesto, la muerte.

Weinberg aporta nuevos soportes técnicos, cromáticos y espaciales en los que se diluye el concepto de hogar conocido, para llegar hasta una arquitectura simbólica funeraria que se convierte en metáfora social del fin de una era.

PALABRAS CLAVE: Pedro Almodóvar, diseño de producción, dirección artística, cine español, estética, arquitectura.

LIQUID FUNERAL ARCHITECTURES: *THE ROOM NEXT DOOR*
(*LA HABITACIÓN DE AL LADO*, PEDRO ALMODÓVAR, 2024)

ABSTRACT

We analyze the construction of the cinematic image through the production design and art direction of the film *The Room Next Door* (Pedro Almodóvar, 2024).

This film marks the director's first feature film shot in English and the first without the work of his regular production designer since 1997, Antxón Gómez. Inbal Weinberg is responsible for this, introducing methodological and formal innovations that offer variations in the aesthetics and structure of the visual narrative. Different settings, located in a different country, serve to address a recurring theme in his filmography: friendship, sisterhood, life, illness, and, of course, death.

Weinberg contributes new technical, chromatic, and spatial elements that dissolve the concept of familiar home, leading to a symbolic funerary architecture that becomes a social metaphor for the end of an era.

KEYWORDS: Pedro Almodóvar, production design, art direction, Spanish cinema, aesthetics, architecture.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.01>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 11-48; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

El cine de Pedro Almodóvar nunca deja indiferente al espectador, ni siquiera aun cuando este cree que lo ha hecho, ya que ese posible desapego o desconexión emocional acostumbra a tener una manifestación polarizada.

Tanto es así que, salvo en casos como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) o *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), las opiniones vertidas por la crítica, particularmente la española, suelen estar divididas con escasas gamas de grises.

Sin embargo, ocurre que ya sea a modo de acicate, disrupción o anécdota, su narrativa es profundamente personal y se muestra imbricada tanto en su biografía como en su propia filmografía, lo que convierte sus películas en testimonio. Agudiza el tipo de recepción de sus proyectos el hecho de que reconocemos en él su excelencia. Por eso esperamos siempre su perfección cinematográfica, la cual añoramos si no nos toca de manera emocional con su fábula, ignorando que en realidad está intacta, ya que su objetivo reside más en verbalizar su propia interioridad que en ser complaciente con el que la contempla. Y *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024) no es una excepción.

En 2024 esta película resultó ganadora del León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia y «fue recibida en pie por el público con una ovación [...] de 17 minutos» (Martínez 2024), situando al cineasta como el segundo director español en hacer historia, tras el pionero Luis Buñuel en 1967 por *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967).

No obstante, este poderoso efecto del éxito en el palmarés, así como los atractivos ingredientes de su producción internacional y el elenco de superestrellas de la categoría de Tilda Swinton, Julianne Moore o John Turturro, que lo acompañan, se diluyeron en las salas de proyección. El público acogió con falta de empatía su construcción visual e interpretativa.

¿Pero por qué una historia tan dramática y esencialmente humana de amistad, amor, libertad y muerte, situada en un contexto de actualidad absoluta, ha conectado emocionalmente tan poco con el espectador? En nuestra opinión, una de las claves fundamentales es la diferencia en la metodología del proyecto de diseño de producción respecto a la de su filmografía desde 1997. Se emprende en esta película un camino hacia la arquitectura funeraria, dejando atrás la tradición del hogar ibérico de otros títulos de Almodóvar.

TIEMPOS DE CAMBIO

La habitación de al lado es el primer largometraje rodado en inglés por Pedro Almodóvar. Y el dato no es baladí porque este cambio respecto a la lengua utilizada para adaptar el guion, la interpretación e incluso justificar la situación geográfica de la historia en EE. UU. supone el primer cambio sustancial en la metodología de la obra de la etapa madura *almodovariana* a reseñar en este trabajo. Una alteración que repercute, además, en el eco de la construcción visual de los espacios. Significa un primer paso hacia la licuefacción de la idiosincrasia local ibérica, en la global anglosajona.



La materialización de este proyecto llega desde un largo deseo del cineasta por realizar un largometraje en inglés, un reto creativo relacionado con sus influencias de las grandes producciones hollywoodienses que veía de niño (Strauss 2001, 14) y su adorado director cinematográfico Douglas Sirk (Sanderson 2010, 135-161), entre otros muchos, todo ello claramente perceptible en sus estructuras narrativas y construcciones visuales de pulso cinéfilo e incluso *cinéfago*, junto a otras inspiraciones cinematográficas más europeas confesas, como la *nouvelle vague* o el neorrealismo italiano. Pero quizá también porque todos sus cineastas referenciales europeos, Hitchcock, Rossellini o Billy Wilder, entre otros, habían tenido experiencias en la industria americana, una suerte de consagración simbólica que todavía no se había materializado para él.

En cualquier caso, esta oportunidad estaba a su disposición desde hacía tiempo, debido a su consolidado reconocimiento en el panorama internacional. No obstante, para acometer esta empresa desde una posición segura, Almodóvar ha ido midiendo progresivamente sus fuerzas y recursos para llegar a la película que nos ocupa, de 1 h 47' de duración.

Para ello diseñó un plan estratégico brillante que muestra parte de la importante reflexión que dedica a la preparación de sus proyectos. Primero, experimento con el exitoso cortometraje *La voz humana* (2020), de 30', con apenas solo la intérprete Tilda Swinton, su primera colaboración juntos, para posteriormente hacerlo con el anecdótico medimetraje *Extraña forma de vida* (2023), que acusa de inusual en su narrativa los escenarios del género del western estadounidense y sugiere un necesario vínculo expresivo entre la historia y las localizaciones en España o, al menos, no relacionadas con el mundo anglosajón. En ambos casos estos títulos están rodados en inglés, pero fueron rodados en España con sus equipos técnicos y creativos habituales.

Precisamente este punto fue uno de los factores que convirtieron en fallida la adaptación cinematográfica de la novela *A Manual For Cleaning Women* (Berlin 2016), traducida al castellano bajo el título *Manual para mujeres de la limpieza*, con el que el cineasta se había comprometido en torno a 2021. Iba a ser protagonizado por la actriz Cate Blanchett, a la que ha declarado en múltiples ocasiones su admiración, y la productora de esta, Dirty Films, iba a poner en marcha el proyecto junto a El Deseo. Sin embargo, y tras alrededor de un año de negociaciones respecto a las condiciones de rodaje, Almodóvar decidió poner fin a este compromiso y el 13 de septiembre de 2022 la prensa anuncia que sale de esta empresa, recogiendo su declaración: «No me considero listo para abordar una producción tan monumental en inglés» (Belinchón 2022). Con el tiempo ha explicado más detalladamente que se siente «muy en deuda» (Mantilla y Martos 2023) con la actriz por no haber continuado, pero que el problema residía en la falta de control creativo sobre el proyecto, junto a una cantidad de reparto y localizaciones (todas ellas en Estados Unidos) con las que no se sentía cómodo. Lo cierto es que, parafraseando al director, probablemente no estuviera todavía listo si observamos ciertos elementos dramaturgicos insólitos que abundan en *Extraña forma de vida*.

Para intentar explicar a qué nos referimos con esto, debemos empezar por recordar que el cine de Pedro Almodóvar va más allá de la «intertextualidad» (Noriega



2017, 247-256), ya que posee numerosas capas de comunicación narrativa textuales, audiovisuales, modales, que se entretajan y combinan de manera híbrida a modo vehículo de la narrativa. A ello sumamos que una de las más importantes características del proceso creativo del cineasta es la repetición de patrones dramáticos, en argumentos y temáticas de guion, construcciones lingüísticas, roles de personajes, así como espacios y estética, que usa como herramienta propia de expresión, unos estilemas fruto de décadas de evolución y elegidos a modo de marca de autor.

Si nos centramos en el diseño de producción de *Extraña forma de vida* y *La habitación de al lado*, empezamos a encontrar discrepancias en los códigos establecidos y con significancia otorgada respecto a la cromática y los espacios, aunque se manifiesta de manera e intensidad diferente en cada título. Mientras que en el primero hablaríamos más de la ausencia de la expresividad tradicional, perdida durante el camino de la recreación de los espacios y tiempos del más puro revisionismo del western, en el último, se observa lo que podría denominarse un proceso de licuefacción de estos espacios *metanarrativos* que trascienden en su belleza formal, pero pierden cierta capacidad comunicadora durante el proceso de elevación a otro estado.

Sea como fuere, este era su momento vital para dar este salto al largometraje en idioma y equipo anglosajón. La fórmula fue reunir un reparto internacional reducido, un equipo mixto, unas localizaciones estadounidenses mínimas que le permitieran con verosimilitud rodar el resto de la película en España y su control total del proceso junto a El Deseo.

LA LICUEFACCIÓN Y OTROS PROCESOS

A pesar de su longeva carrera, Pedro Almodóvar ha comenzado un nuevo proceso evolutivo formal y narrativo desde hace un tiempo, precedido de lo que consideramos una etapa de madurez creativa y formal comenzada en *Carne trémula* (1997), representada por *La piel que habito* (2011), cristalizada en *Julieta* (2016), para llegar a su epítome máximo en *La voz humana* (2020). Podemos verlo a través de sus guiones, pero también de manera definitiva en el estudio de un diseño de producción compacto, maduro y organizado.

Sin embargo, antes de llegar al final de esa etapa, ha estado gestándose una nueva línea argumental subyacente y directamente proporcional a su propia biografía que, por otro lado, siempre ha existido en detalles, anécdotas o espacios introducidos en el guion. Recordemos la casa de sus amigos artistas plásticos Los Costus, que es uno de los escenarios principales de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980). Y es que ya la película *Dolor y gloria* (2019) muestra claramente estas nuevas coordenadas, consistentes en un pensamiento compacto centrado en su papel en el mundo o su preocupación real sobre el deterioro, la enfermedad y la muerte, en este primer caso de manera *ficcionada*, pero muy autorreferencial, a diferencia del de *La habitación de al lado*, donde, sin mostrarse tan clónico ante la cámara, se confiesa en muchas de las reflexiones del personaje protagonista enfermo, Martha, e incluso Ingrid.



No es ningún secreto que el cineasta padece desde hace años, distintos problemas de salud que se han ido acuciando e incluso se han convertido en factores limitantes cotidianos. Ha ido aprendiendo del dolor, del aislamiento y de la incertidumbre, lo que se hace muy patente tanto en *Dolor y gloria* como en *La habitación de al lado*. Durante una entrevista tras el estreno de la primera, declaró:

Conocí pronto el insomnio, la faringitis crónica, la otitis, el reflujo, la úlcera, y el asma intrínseca. Los nervios en general, y el ciático en particular. Todo tipo de dolores musculares, lumbares, dorsales, tendinitis; ambas rodillas, y el hombro. Esto es un *tinnitus*, también tengo. Estos son sibilancias o pitos, también los padezco. Además de los *tinnitus* y las sibilancias, mi especialidad son los dolores de cabeza: migrañas, cefaleas de tensión o racimo, y dolores de espalda. A partir de la operación de artrodesis lumbar, que me inmovilizó más de la mitad de la espalda, descubrí que mi vida giraría alrededor de mi columna vertebral. Tomé consciencia de cada una de las vértebras y la cantidad de músculos y ligamentos que componen la mitología de nuestro organismo y que, como con los dioses griegos, nuestra la única forma de relación es a través sacrificio. Pero no todo es tan físico e ilustrable [sic]. También padezco penalidades abstractas, dolores en el alma, como el pánico y la ansiedad, que añaden angustia y terror a mi vida. Y naturalmente, alterno desde hace años con la depresión (Muñoz 2022).

Resulta fácil comprender que todo ello se vuelque en sus narrativas, caracterizando a personajes y espacios, e incluso construya esa nueva etapa de la que hablamos, una en la que todo lo conocido, incluso la salud, se diluye.

Para concluir con los detonantes de la misma, cabe añadir que la buena acogida que han tenido sus últimos títulos en España, donde siempre ha tenido una recepción muy polarizada (a diferencia del fervor que encuentra fuera de ella), ha propiciado un sentimiento de armisticio con la crítica de su país, para concentrar su energía en este proceso de autorreflexión sobre los hitos cumplidos en su carrera y su vida, sobre cómo ha cambiado el mundo a lo largo de ella y se ha convertido en algo tan «líquido, [...] una utopía extraña y poco ortodoxa» (Baumann 2000, 31) en la que se nos exige lo inmediato y lo volátil.

Para empezar, y muy relacionado con ese sentimiento de seguir experimentando lo nuevo para exorcizar el paso del tiempo y lo ya vivido, casi en busca de recuperar la ilusión de sus inicios, decidió no solo hacer un proyecto en inglés, sino también realizar cambios en todos los departamentos técnicos y creativos, tras años de equipos recurrentes españoles. Una nueva sensación e intento de llegar al mismo objetivo creativo, aunque con otros ingredientes, algo que convierte a este trabajo en una rareza: «Para mí es como comenzar una nueva era, como hacer ciencia ficción» (Hollywood Elite 2024), explicó en la rueda de prensa del Festival Internacional de Cine de Venecia de 2024 cuando obtuvo su primer León de oro.

Así que comenzó por adaptar un libro de la exitosa escritora estadounidense Sigrid Nunez titulado *What are you going through* (¿Cuál es tu tormento?), publicado en 2020 y traducido al español en 2021, recién salidos de una pandemia mundial y con un halo de muerte inundando la emocionalidad de todas las sociedades. Un



clima perfecto para un imponente drama existencial, cuajado de enfermedad, dolor y muerte, pero también de amistad, redención y calidez.

Pedro Almodóvar realizó la adaptación original a guion cinematográfico en español bajo el título *La habitación de al lado* y fue posteriormente traducido a lengua inglesa como *The Room Next Door*. Tengamos en cuenta que la película se interpreta con esta última versión. Durante el proceso, tuvo ayuda de un equipo profesional que debió estudiar técnicamente que la transformación lingüística derivada no perjudicara la expresividad del contenido y que, además, se hiciera de manera natural respecto al idioma que adopta. Sin embargo, en este caso, no se consigue realizar eficazmente esa transferencia y la frescura habitual de la prosa del manchego se diluye en pantalla, junto a su humor tan característico. Obviamente, de vuelta al público español, se dobla al castellano sobre su versión anglófona. Cabe también decir que esta práctica ausencia del humor puede ser una estrategia dramática para equilibrar la contención interpretativa y enfatizar el dramatismo de una manera más poética y sutil. Respecto a este tema el crítico cinematográfico Alberto Piroddi opina que

El problema principal es el exceso de palabras, no las vibrantes y vibrantes palabras que Almodóvar usa al escribir en español, sino líneas que parecen sacadas de una novela. [...] Moore y Swinton luchan con diálogos que suenan a la vez incómodos y pomposos, haciendo que la película se sienta más como una lectura escenificada que como una obra cinematográfica. El don de Almodóvar para dejar fluir lo tácito, para explorar silencios, gestos y pequeños momentos que revelan las almas de sus personajes, parece ausente. Aquí, todo se explica y se verbaliza, lo que resulta en una narrativa rígida que sofoca la película (Piroddi 2024) [trad. autora].

Relacionado con esta importante cuestión, el propio director declaró durante la rueda de prensa en el Festival Internacional de Cine de Venecia de 2024: «Mi inglés es muy malo, como puedes ver. Pero descubrí que podía entender a los actores, y los actores también me entendían a mí» (Almodóvar 2024), y esa es justo la parte responsable de la cohesión de la película, pero, por el contrario, el peso de este guion tan trascendente y menos dinámico de lo acostumbrado aísla a menudo en esta película a los personajes de los decorados.

En este aspecto, otra de las novedades fue precisamente la elección de un elenco netamente anglosajón, a excepción de la española Vicky Luengo o Raúl Arévalo y Juan Diego Botto, con intervenciones anecdóticas. Y es que las sinergias surgidas entre Pedro Almodóvar y Tilda Swinton durante el rodaje de *La voz humana* dieron la suficiente confianza al cineasta para atreverse a dirigir a actrices con las que solo puede comunicarse en lengua inglesa. Por ello, para los personajes protagonistas, dos antiguas amigas que llevan el peso de la narrativa en todo momento a la limón, decide contar nuevamente con la británica, que, en esta ocasión, es acompañada por Julianne Moore.

Lo cierto es que ambas son magníficas actrices, tanto como para mostrar una notable química interpretativa entre ellas, sobre todo si caemos en la cuenta de que nunca habían trabajado juntas. Ayudó mucho en ello su convivencia en Madrid propiciada por la parte de rodaje en España. No obstante, en nuestra opinión, su



trabajo aquí es correcto, aunque algo contenido en emoción, ya que sus actuaciones resultan un poco planas para el espectador, un tanto carentes de lectura exterior a pesar del dramatismo del tema tratado. Esto puede observarse particularmente en Julianne Moore. Sus dinámicas interpretativas no portan el desgarró visceral de la emotividad que requiere el melodrama *almodovariano*. La mesura, la compostura y el control dominan su expresión, en un intento justamente de adaptación entregada a la expresividad del cineasta, pero vista desde el filtro de la cultura anglosajona. Y este aspecto repercute directamente en la dirección artística, ya que a momentos las muestra desvinculadas de estos nuevos escenarios del hogar, como visitantes de estos espacios y no como habitantes de los mismos, cuestión que no se produce con Tilda Swinton en escenarios menos realistas como el de *La voz humana*, sin ir más lejos.

Retomando la composición de los equipos, diremos que el equipo técnico fue mixto, aunque en su mayoría español, pero no el recurrente, salvo en casos concretos como el Alberto Iglesias en la música y Teresa Font en el montaje, que comienza a colaborar con el director en *Dolor y gloria*, tras el fallecimiento del habitual José Salcedo. Por ejemplo, el responsable de dirección de fotografía fue también una novedad entre los colaboradores habituales. Se trataba de Eduard Grau, poseedor de una amplia trayectoria en la industria estadounidense y que con este primer trabajo para Pedro Almodóvar ha sido ganador en 2025 de un Premio Goya por él, por cierto, el primer Goya al departamento de fotografía que recibe un trabajo del cineasta. Su presencia ha repercutido mucho en el resultado estético final de los escenarios en pantalla. La clave es que ha rodado con la ARRI Alexa 35 y ópticas Panavision de la serie C anamórficas. Ello, junto a la contribución de definición cromática llegada del etalonaje por Chema Alba (Deluxe Spain), que sí que ya había colaborado en *La piel que habito* y *Julieta*, crea una importante sinergia técnica con al novedoso *software* DaVinci Resolve (Blackmagic Design) (Gómez 2025), realizando un trabajo impecable y deslumbrante a partir de planos con detalles ricos en definición, brillo y matices de color específicos. Se consigue de esta manera generar en la imagen una intencionada belleza alegre que destaque la naturaleza de lo vital. Porque, sin duda, esta película habla sobre todo de la vida y de nuestro derecho a decidir cómo la vivimos hasta el final. Alba indica al respecto que

El matiz de un color se puede marcar de una manera muy sensible. Almodóvar te lo dice: no sabe explicarte técnica o matemáticamente lo que quiere, pero sí te describe con emociones cómo le gustaría que fueran los colores. Que nosotros, los coloristas, podamos traducir esa emoción rápidamente y con precisión dice mucho de la herramienta (Gómez 2025).

No obstante, quizá el cambio más relevante y el que produce mayor cantidad de mutaciones visuales es el del responsable del diseño de producción elegido. Para esta empresa y por primera vez desde 1997, a excepción de en la película *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), el diseñador de producción Antxón Gómez no ha sido el encargado de este departamento. Y este es un dato muy relevante dado que él es el responsable de la reinterpretación espacial hacia la estilización, la elocuencia de los objetos y el orden cromático de las películas de Almodóvar de las últimas décadas,



cuestiones que hemos podido desarrollar en detalle a lo largo de nuestra investigación doctoral (Barranco 2024).

Juntos han compuesto desde hace años un intrincado tándem creativo que llevó al director artístico a que la Academia del Cine Europeo EFA le otorgara el premio al mejor diseño de producción por *Dolor y gloria* en 2019 y el reconocimiento de su aportación a la llamada estética *almodovariana* que recogía la prensa especializada:

El jurado, formado por ocho miembros de la EFA, ha valorado cómo «con gran audacia, Antxón Gómez construye el universo de los personajes de Almodóvar, como se refleja en sus elecciones de color y estilos de diseño» Y abundan: «eclectico y audaz pero siempre bien equilibrado. Con su arte, el diseñador artístico nos lleva al subtexto, ya sea el interior problemático del personaje principal o las memorias oníricas de su infancia» (FilmAnd 2019).

Quizá precisamente por ello, e intentando buscar otras vías de evolución formal, para este proyecto, el cineasta fichó a la experimentada y exquisita diseñadora de producción israelí, afincada en Estados Unidos y con raíces portuguesas, Inbal Weinberg, que también es angloparlante. Conocida por sus sofisticados trabajos en títulos como *Suspiria* (Luca Guadagnino, 2018) o *Indignación* (James Schamus, 2016), parecía una buena apuesta para ilustrar esta transmutación vital con escenario estadounidense, este cambio de piel y de estado, aunque no de esencia. Contaba para ello con la ayuda de Gabriel Liste como director de arte.

EXTRAVIADO EN LA MUDANZA

De hecho, la historia en sí misma no es un cambio. Posee los temas recurrentes y primordiales de la filmografía de Almodóvar: la vida, la muerte, la amistad, el deseo, el amor, la incertidumbre, la pérdida y la búsqueda de libertad, últimamente con la madurez y la enfermedad añadidas, como si de alguna manera y con distintas permutaciones el director siempre hiciera la misma película, pero en cada ocasión indagando en un matiz distinto del alma humana e integrando pinceladas sociales caracterizadoras de cada momento.

Sobre la manera en la que abordó la novela para llevarla hasta sus territorios durante la adaptación a guion, Sigrid Nunez cuenta el especial respeto que tuvo aun cuando cambió numerosos detalles de la historia:

Después comprendí lo que él vio en mi obra: la relación entre las mujeres y esas obsesiones suyas sobre el envejecimiento, la enfermedad, la muerte, la pérdida, el duelo. Visité el set durante el último día de rodaje en Nueva York y fue maravilloso, pero nunca leí el guion ni pedí hacerlo. De vez en cuando recibía un correo electrónico con una pequeña pregunta, y la respondía, pero no quería intervenir en absoluto. Sabía que haría cambios (Arjona 2024).

El argumento de la película esta vez sale de España y nos traslada a la ciudad de Nueva York para contarnos la historia de dos antiguas amigas, la reportera de guerra

Martha (Tilda Swinton) y la escritora de éxito Ingrid (Julianne Moore), que entablaron una profunda amistad trabajando juntas en la revista *Paper* y se reencuentran pasados muchos años, para descubrir que la primera tiene un cáncer terminal y ha decidido morir con dignidad, administrándose una dosis de un fármaco letal e ilegal.

El dilema central, en realidad, no es su decisión, sino la que tomará Ingrid al pedirle a su amiga que la ayude durante este proceso. No será el artifice, solo la acompañante que pernoctará en la «habitación de al lado», expresión metafórica de la importancia de su presencia en una casa a las afueras de la ciudad, elegida como escenario del final e, inesperadamente, del proceso de autorreconocimiento y sintezación empática entre ambas.

Podemos observar que, salvo la ubicación geográfica, la problemática, las emociones y el desarrollo de la trama son familiares en el universo *almodovariano*. Tanto es así que incluso si observamos su cartel cinematográfico, diseñado por otro de sus artistas colaboradores habituales, Juan Gatti (1950), encontramos ecos de otros títulos del director como el desdoblamiento-dualidad-fusión-mutación femenino de *Julieta*, cartel fruto de la colaboración del fotógrafo Nico Bustos y el estudio creativo Barfutura; o una relación muy directa e intencionada con otro universo, el de otro de sus grandes referentes, Ingmar Bergman, y su cartel para la película *Persona* (1966).

Sin embargo, todo lo que nos resulta familiar en su filmografía se va diluyendo sutilmente desde los primeros fotogramas y probablemente el espectador lo nota, aunque no termina de entender la razón. Es estar frente a algo parecido, pero no igual. Para empezar porque existe durante todo el metraje un dilema visual y es que la escenografía camina en una intensidad distinta a la interpretación y aunque esta ambientación se genera simbólica, no sigue la codificación cromática y espacial que Pedro Almodóvar lleva años estableciendo junto al director de arte Antxón Gómez, esa «amalgama de claves visuales de la dirección de arte que enriquecen de manera definitiva estas películas [...] hasta hacerlas distintivas en el conjunto de su filmografía» (Sanderson 2010, 158). Aquí la paleta cromática es distinta y las tipologías arquitectónicas también. Y es que, a pesar de la actuación directa que el cineasta tiene sobre los escenarios, no solo a nivel de decisiones, sino al ser su costumbre pasearse por ellos una vez contruidos y cambiar o añadir objetos, incluso de su propiedad en ocasiones, el diseñador de producción que lo acompaña en el camino cambia sutilmente la estética de sus películas.

Uno de los primeros obstáculos al respecto es precisamente lingüístico. Entre el director y la diseñadora de producción, que es angloparlante, habla portugués y aprendió rápido español según cuenta su equipo, existían ciertos problemas de comprensión conceptual y en este departamento resulta fundamental la conexión creativa, fruto de la convergencia en los detalles, algo que una comunicación incompleta o poco matizada puede borrar de un plumazo.

Por otro lado, es que en la realidad no es fácil entender el universo escénico del cineasta. Este llega al espectador como un bocado sencillo, colorido y exuberante, pero es mucho más que eso y desde hace décadas ningún color u objeto es casual en sus escenarios, sino fruto de todo un largo proceso intelectual en busca de la expresividad metanarrativa formal.





Lo cierto es que Inbal Weinberg realizó un intenso trabajo de investigación, documentación y síntesis sobre lo que consideraba que caracterizaba la dirección artística del cine de Almodóvar, pero hay una esencia que se percibe ausente durante todo el metraje, un aroma que se echa de menos inevitablemente: la raíz española más profunda, algo sutilmente cultural y propio, que conforma su firma visual trascendente. Y aunque el propósito estético del director era alejarse de lo ibérico y plasmar unos espacios realistas estadounidenses, aún se podría decir que los trabajos de Weinberg acostumbran a ser tan exquisitamente delicados, en nuestra opinión bellísimos, que justamente de tan perfectos, en este caso, no dejan espacio a la fealdad o esperpento, tan español y radicado en su universo visual. Cabe decir que, en algunos casos, se intentan reinterpretar iconos visuales ya establecidos en su codificación, como el estilismo del papel pintado introducido en su día por Antxón Gómez. Sirva de ejemplo el que encontramos en el escenario del hospital, ajeno a las formas y el tratamiento gráfico acostumbrado.

Igualmente debemos añadir que el trabajo de Weinberg aquí es sencillamente impresionante y hace honor a la tradición hollywoodiense más meritoria, dado que su proceso creativo se basa en mucha construcción en grandes platós y muy poco escenario natural ambientado, justo al contrario de la forma en que suele trabajar el equipo de diseño de producción habitualmente con el cineasta español. En este caso la mayoría de los escenarios en donde se grabó *La habitación de al lado*, desde el hospital hasta calles en Estados Unidos, fue en estudio. Carlota Casado, miembro fundamental del equipo de arte español desde hace años, explica:

Construimos el hospital. Construimos la casa de Washington Square del personaje de Martha. Construimos la casa de Ingrid que estaba inspirada en una casa de allí. Ambas estaban inspiradas en dos casas que fueron a visitar el equipo en nueva York [...]. Y luego había muchísimas localizaciones, claro y todo supervisado, milímetro a milímetro por Pedro y por Inbal (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026).

Se optó además por la utilización de fondos Rosco SoftDrop para crear un fondo de Nueva York en un estudio y «crear una conexión visual con el cine clásico y con la filmografía de Almodóvar» (Camera and Light 2025). Con este sistema se construyeron tres decorados de Nueva York: la habitación del hospital, el apartamento de Martha y el apartamento de Ingrid en un plató en Madrid. «Como a Pedro le encanta Nueva York, quería mostrar el skyline neoyorquino a través de grandes ventanales en todos los decorados. Buscamos vistas apropiadas en Nueva York y tuvimos la suerte de encontrar referencias perfectas en Greenwich Village, Brooklyn y Roosevelt Island», continuaba explicando Inbal Weinberg en el mismo medio.

En esta ocasión, utilizaron la tecnología Rosco SoftDrop en lugar de los Crohma habituales porque según indica la diseñadora de producción:

La idea inicial era usar chroma y componer las imágenes del skyline en postproducción, como Pedro y su equipo han hecho en muchas de sus películas recientes. Sin embargo, tanto Edu Grau como yo teníamos reservas sobre el uso del chroma. Como el trabajo de VFX sucede después del rodaje principal, nos preocupaba perder

control sobre la imagen compuesta final. Sentíamos que la relación entre el fondo y los actores sería más natural si usábamos una imagen fotográfica durante el rodaje. También pensamos que los actores se sentirían más cómodos actuando frente a una gran imagen del skyline de NYC que frente a un vacío verde de chroma. [...] Creo que a Pedro le gustó la idea de usar fondos como un homenaje al cine clásico de Hollywood de los años 40 y 50. Su ejemplo favorito era la película 'The Fountainhead' de 1949, donde el skyline de Nueva York se ve con detalle glamuroso a través de ventanas de set de suelo a techo. Como cineasta, Pedro siempre está interesado en la tensión entre la vida real y el melodrama, así que creo que la artificialidad del fondo lo atrajo (Camera and Light 2025).

En realidad, todos los *skylines* con Pedro Almodóvar nos retrotraen de una manera u otra al diseñado por el director artístico Félix Murcia (1945) para *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, inaugural en su filmografía y que ya suponía ese homenaje; sin embargo, esta es la primera vez que utiliza forillos de tela y no corpóreos como en los años ochenta. En este caso se tomaron fotos de las ubicaciones elegidas de Nueva York que se ajustaron hasta «obtener la aprobación final de Pedro» (Camera and Light 2025). Con este sistema el reto residía en el espacio intermedio entre el decorado y el artilugio, el denominado «fuera del fondo», y Weinberg explica que necesitaron generar soluciones ingeniosas como como añadir muros de edificios vecinos o terrazas para ocultar estos huecos o usar láminas de espejo en el suelo y planchas de vinilo esmerilado en las ventanas para que los ángulos de cámara no mostraran el suelo del escenario ante la insistencia de Pedro en colocar a los actores cerca de la ventana y rodar muy cerca dado el pequeño tamaño de ese set (Camera and Light 2025). En este espacio se desarrolla una de las escenas más poéticas y significativas de la película, la caída de la nieve rosa.

Tras estas aclaraciones se entiende que la discrepancia metodológica se haga muy presente durante las escenas de la estancia hospitalaria de Martha. Si existe un escenario recurrente en la filmografía de Pedro Almodóvar es el hospital como lugar y como concepto, que implica además una emocionalidad concreta. En palabras de José Luis Sánchez Noriega: «el hospital es un espacio cinematográfico privilegiado en cuanto que allí siempre tiene lugar un problema o conflicto donde se dirime la vida y la muerte o, cuando menos, una enfermedad grave» (Sánchez Noriega 2017, 185-186). Cabría añadir que también se dirime el destino, como en el caso de *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021), película estrenada posteriormente a la publicación del referencial ensayo de Noriega. En esta ocasión, en este espacio sanitario ocurre un cambio de bebés tras el parto de dos mujeres muy distintas, aunque tiempo después y ya fuera del hospital, acabará llegando la muerte prematura a uno de ellos.

En nuestra opinión, este escenario suele ser una tipología que enmarca al personaje, lo acompaña; aunque no expresa sobre su psique, sí sobre la situación dramática en todo caso. A través de su cromática se marca el pulso y la intensidad de lo manifestado, pero son localizaciones reales ambientadas para tal propósito. Así ocurre claramente en *Todo sobre mi madre* con el Hospital del Mar de Barcelona, *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) y el Hospital Montepíncipe de Madrid o con *Dolor y gloria* y el Hospital HM Puerta del Sur en Móstoles (Madrid).





Fig. 1. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), el hospital.

Para ilustrar la importancia que el cineasta otorga a la ubicación real de estos escenarios, recogemos la explicación del diseñador de producción Antxón Gómez sobre el escenario sanitario realizado para *Hable con ella*; contaba que «La habitación del personaje de Leonor Watling es de una habitación real del Hospital Montepríncipe. [...] para rodar, pintamos y tiramos una pared, Pedro quería ver por la ventana las copas de los árboles» (Antxón Gómez, entrevista personal, 23 de octubre de 2025).

En este caso, Inbal Weinberg diseñó y construyó con su equipo de arte un hospital entero en un enorme plató, una auténtica virguería constructiva que pretendía profundizar en el valor argumental de gran calado de esta tipología. Realmente, en pantalla, apenas solo tiene presencia fílmica la habitación de esta ilusión de sanidad privada estadounidense para Martha. Encontramos en este espacio nuevamente un extrañamiento formal porque sus paredes aparecen revestidas de paneles melánicos con aspecto de densa madera y parte del paramento se revistió con una decoración mural de estampado floral con gran peso visual con la que, al parecer, el director no llegó a sentirse conectado (fig. 1). Y es que, siguiendo con la metodología establecida por Almodóvar desde hace tiempo, Weinberg explica que también aquí los decorados se construyeron aproximadamente un mes antes para hacer pruebas con los actores y por eso él vio que alguno no funcionaba de la forma que él había imaginado. Este revestimiento floral tenía una naturaleza decorativa, frente a la *metanarrativa* de los utilizados a lo largo de su etapa con Antxón Gómez, que, en casi todos los casos, pertenecen a su colección particular y tienen en sus formas información sobre el estado emocional del personaje que aparece con ellos en pantalla. Esto puede observarse con total claridad en las formas ovaladas, como ojos que observan, del salón

de Manuela en *Todo sobre mi madre* o las formas sinuosas e intrincadas relacionadas con la angustia y depresión de Julieta en la película homónima. Hay que destacar, por otro lado, el ingente cuidado en dotar al conjunto del realismo solicitado, estudiando en este espacio la colocación exacta de los elementos de utilaje en su tipología y escala en los centros hospitalarios estadounidenses. El resultado del esfuerzo tuvo sus frutos y se nominó a la diseñadora de producción a un Premio Goya a Mejor Dirección de Arte en 2025.

Durante el encuentro de nominados en esta disciplina, organizado en la Academia del Cine de Madrid el 7 de marzo de 2025, Inbal Weinberg explicaba que había vivido el proyecto intentando integrarse en la idiosincrasia del cineasta. Su máxima preocupación había sido hablar su lenguaje, el de, bajo su opinión, una «cosmología paralela» y dedicó gran parte de su energía en llegar a él. Y en este camino, la reflexión sobre la colorimetría fue fundamental, ya que uno de sus grandes dilemas fue cómo conectar el universo de Pedro Almodóvar con el de Nueva York, dado que el colorido de esa ciudad es, en palabras de la diseñadora de producción, «muy realista, muy duro, *grunge* gris». Tomó como un reto ayudarlo a salir de sus zonas de confort escenográficas, mediante propuestas y metodologías de trabajo muy distintas a las practicadas con anterioridad. Contó que incluso las actrices Tilda Swinton y Julianne Moore proponían en ocasiones algunas variaciones, pero que en ambos casos a veces lo conseguían y otras muchas veces no, porque el director a menudo volvía a lo conocido en el último momento. En este aspecto es muy difícil valorar si en esos casos, el rechazo a las propuestas era por inseguridad sobre el resultado visual final o por temor a perder su esencia en la codificación dramática durante este nuevo camino.

Inbal Weinberg añadía que los dibujos para el *storyboard* del ilustrador Pablo Buratti le habían ayudado mucho a obtener la perspectiva espacial buscada y acceder a un lenguaje más cercano al de Almodóvar. Lo cierto es que el ilustrador ha trabajado en numerosas ocasiones con proyectos del cineasta. Su trabajo es muy útil para que Pedro Almodóvar baraje distintas ubicaciones de la cámara, encuadres o incluso planos y rara vez es previo al comienzo del trabajo del departamento de diseño de producción; de hecho, habitualmente es posterior a la construcción de escenarios, como cuenta él mismo (Buratti 2021). Pero un dato muy importante es que estos dibujos son exclusivamente en blanco y negro, a tinta, porque su objetivo es ser esclarecedores en lo compositivo y no en lo cromático. Todo lo relacionado con el color es una de las primeras decisiones que se toman al comienzo del proyecto. Al contrario de lo que ocurre con el proceso creativo del director Guillermo del Toro, que también se define por universos propios y marca de autor que presume de dejarse guiar por la forma para implementar la cromática, el director español piensa primero en el color de los escenarios, antes incluso que en la forma.

La diseñadora de producción explicaba que, en esta ocasión, la paleta del pintor estadounidense Edward Hopper (1882-1967) había sido la elegida para los espacios, el vestuario, maquillaje trajes y todo lo relacionado con la visual de la película. De hecho, una de sus más icónicas obras será un resorte dramático en calidad de objeto simbólico durante la película, lo veremos más adelante. En este aspecto los grandes maestros de la pintura siempre han estado presentes e integrados en los



escenarios *almodovarianos*, incluso los clásicos del Renacimiento italiano que pueden observarse habitando las paredes de la casa familiar de la protagonista de *Carne trémula* o la casa solariega del Dr. Ledgard de *La piel que habito*. Así que no es la primera vez, aunque sí la más clara ocasión en la que referencia a Edward Hopper que en realidad ya se representa por primera vez en *La ley del deseo* (1987). Existe un buscado cambio de muda cromático y los tonos dejan de ser primarios y puros, rojo, azul y amarillo, para incluir otros más tenues secundarios e incluso terciarios que no han aparecido con anterioridad en la filmografía del cineasta como pálidos colores berenjenas o cierto naranja rosáceo, fucsias violáceos, e incluso el color caqui, es decir, se percibe también de manera clara la paleta de la pintora estadounidense Georgia O'Keeffe (1887-1986), que también tendrá su sitio en la pared del dormitorio de Martha.

Sin embargo, existe una mimesis pictórica que llega a resultar a momentos insistente, incluso mecánica, al pretender calcar sus líneas y tonalidades en busca del ansiado tránsito estético, pero desde la seguridad de lo ya aprendido en otros títulos del cineasta. Y es que Almodóvar siempre ha dado mucha importancia en la puesta en escena a combinar el maquillaje y el vestuario de los actores con el escenario y sus objetos, aunque en esta ocasión puede resultar excesivo el uso de este recurso y, en cierto modo, fallido, ya que esta reiteración continua resta emocionalidad y aplan a los intérpretes por su homogeneidad. Cada flor o cada botón hace juego con el cutis o el pelo de Martha o Ingrid, dando lugar a momentos a una hierática perfección. Este detalle no resta, en cambio, excelencia al trabajo de la diseñadora de vestuario alemana Bina Daigeler, que ha sabido construir el envoltorio de dos mujeres muy distintas, pero coincidentes en independencia, intelectualidad, sofisticación y cosmopolitismo burgués con las prestigiosas firmas Missoni y Studio Nicolson para Martha o Bottega Veneta y The Row, entre otras, para Ingrid. Entre la vanguardia y el *old money*, Daigeler realiza una construcción sólida de *oufits* y accesorios exclusivos coherentes e integrados en la narrativa de las dos protagonistas, con un impactante y colorista resultado ya experimentado en su primera colaboración con Almodóvar, *Todo sobre mi madre*.

Debemos decir que el icónico traje amarillo que emplea Martha para fallecer ya estaba claro desde el principio del proyecto o que, en una de las habituales mudanzas del objeto en la órbita de lo real a objeto dentro del escenario, el cineasta pidió a Tilda que llevara en pantalla un voluminoso y colorido jersey de la firma de lujo Loewe que esta se había comprado pocas horas antes (Phillips 2024), anécdotas de una continua imbricación narrativa que mezcla la vida con la ficción.

Así mismo, la utilización de la triada de colores básicos rojo, azul y amarillo, muy característica en la filmografía del director, se convierte aquí en un recurso como-dín, en vez de principal. Aparece administrado con armonías cromáticas en las que no se reconoce su codificación porque se utiliza de forma decorativa y no elocuente. Esto ocurre particularmente hacia el final de la película. El rojo ya no simboliza el desgarr, la maternidad, la pasión o lo terrenal, ni el azul lo espiritual, o lo ausente de vida, sino que se utilizan como herramientas de recuerdo a la tradición estética y gráfica *almodovariana*. Los colores de la triada rojo-azul-amarillo no tienen el significado habitual, salvo, quizá, en el citado traje-hábito funerario de Martha, ya que el color amarillo, que *a priori* representa el amor hacia la vida de su portadora,

incluso la alegría de sentirse libre para morir como ella quiere, también tiene que ver con una construcción de la imagen de corte oriental si observamos la ausencia de elementos ornamentales, su níveo cutis y sus labios intensamente pigmentados en rojo. Para esta cultura el color amarillo es altamente simbólico en lo que a contradicción se refiere, ya que es el color de la vida, del poder, aunque igualmente de la bilis, la enfermedad e incluso lo venenoso (Findlay 2003, 238), como la pastilla fatal que ingiere Martha para acabar con su vida libremente.

Respecto el trabajo de Morag Ross, diseñadora de maquillaje, debemos decir que Almodóvar quedó «fascinado» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026) por su colorimetría y ejecución. Lo cierto es que recuerda al de las grandes damas de cutis perfectos del cine clásico, dedicando un trabajo sutil a mostrar el rostro de una Martha enferma, pero aferrada a la vida.

Nos gustaría destacar por otro lado que Weinberg realiza en esta película un trabajo realmente eficaz en la recreación de los espacios neoyorquinos arquetípicos. Siendo profunda conocedora de ellos, consiguió con solo tres semanas de rodaje real en Nueva York, ya que el resto fue en España, recrear durante toda la película la sensación de estar allí. Para ambientar los escenarios y, sobre todo, los domicilios que aparecen en pantalla, llegaron contenedores enteros de elementos *made in* EE. UU.: interruptores, enchufes, grifos, material hospitalario, etc., utillaje que permitiera dar ese aspecto realista a las casas (Lara 2024).

En este aspecto la diseñadora de producción ha contado con una ayudante de excepción, Carlota Casado. La atrecista, decoradora y directora de arte llegaba con una importante experiencia a sus espaldas tras haber trabajado en varios títulos de Almodóvar desde *Los abrazos rotos* (2009), siempre dentro del equipo de Antxón Gómez. Probablemente ha sido un nexo de conexión entre el método evolucionado y establecido de forma bastante estable desde 1997, iniciado con la primera colaboración entre el cineasta y Gómez, y el sistema americano de Weinberg, que ha intentado reinterpretar con aportaciones propias. Podríamos decir que desarrolló un importante rol como analizadora y de traductora visual del diálogo entre el director y la diseñadora de producción.

Podemos apreciar la mano de Casado en los bodegones objetuales, detalles y *props* que pueblan los escenarios interiores. Particularmente en la vivienda neoyorquina de Martha, que es la única escenografía que tiene vínculos más hermanados con la filmografía anterior del director, ellos palpables en la simetría de la zona de sofá y la expresividad metanarrativa de los objetos que la rodean o en la cocina con aire tradicional, frutas y flores frescas, relacionadas con lo vivo.

Aunque una de las mudanzas conceptuales escenográficas más relevantes es justamente esta, la sustitución de la casa interior urbanita española, la que era hasta el momento el corazón del hogar y, por ende, reflejo de la psique del protagonista, por la arquitectura contemporánea de tradición anglosajona en las afueras, un mausoleo prestado, puesto que lo alquila Martha, vivido hacia el exterior y en plena naturaleza.

Y esto sí es realmente novedoso porque su dramaturgia es doméstica, pero aquí realmente sale de sí mismo para experimentar con otro Pedro Almodóvar. Aquí sí puede decir *je est un autre* (Rimbaud 2010, 120).



Tras el estreno de la película *La habitación de al lado* ha sido frecuente escuchar y leer que se trata de una película sobre la muerte y/o la eutanasia, como si este fuera el concepto clave de la obra. Sin embargo, observando con atención realmente habla de la vida y esto ocurre a lo largo de toda la filmografía de Almodóvar. El fallecimiento es una consecuencia de existir.

En el caso que nos ocupa, aparece ante nosotros un prolijo obituario espacial de Martha e incluso, en menor escala, de Ingrid en su reflejo con ella. Si estamos atentos, veremos que este repaso vital recoge el del propio Almodóvar, ya que la visión del mundo, sus acontecimientos históricos y sus cambios sociales, ese devenir hacia lo líquido del filósofo Zygmunt Bauman (2000), encaja con su percepción del pasado reciente y de la actualidad. Es decir, también, en cierto modo, es un obituario velado del director, que ya viene rescatando sus acontecimientos personales del pasado en los últimos títulos de su filmografía, resultando un ejemplo paradigmático *Dolor y gloria*.

Aquí, y a través de una Martha enfatizada en las reflexiones compartidas con Ingrid, Pedro Almodóvar nos ofrece su visión personal de la situación actual mundial desde su perspectiva, la de la madurez, y en cierto modo el ocaso tras una juventud muy equiparable en libertad, emoción y esperanza a la que narra la protagonista enferma. Coincidente incluso ambos hasta en su visión del fin de una era. Esto aparece reflejado, no solo en el índice apocalíptico biológico, medioambiental, social y político que enumera el personaje de Damian, interpretado por John Turturro, como causas de esta hecatombe y que parte de la crítica ha catalogado de «wokismo desbocado» (Palmero 2024), sino en detalles delicadamente sutiles del guion, por ejemplo, el desapego humano del breve encuentro entre Martha y el joven vendedor de una librería. Ella le dice: «¡Me encanta tu pelo!» (*La habitación de al lado*, Almodóvar 2024, 1h 03' 55"), característica que en *La Movida* de su juventud respondía a un acto de creación, rebeldía o espíritu innovador; sin embargo, el joven le contesta apático y sin tan siquiera levantar la mirada de la pantalla de cobro: «Ah! ¡Pues qué bien!». O también, la desnaturalización de la empatía que observamos en la asepsia de las protectoras normas del gimnasio, que impiden al entrenador tocar a Ingrid para realizar correcciones de ejercicios o abrazarla cuando le cuenta su dramática situación. Es decir, el director declara con esta película que el mundo que él ha conocido está muriendo, que se le hace extraño, y lo hace en forma de anuncio diciendo: «*La habitación de al lado* habla de “una mujer que agoniza en un mundo agonizante” y de una mujer que decide compartir con ella sus últimos días. [...] Despedirse de este mundo limpia y dignamente es un derecho fundamental de todo ser humano. No es un asunto político» (Martínez 2024).

Así que, a pesar de la frialdad, contención e incluso superficialidad en el tratamiento de ciertos temas que podamos encontrar al verla en inicio, *La habitación de al lado* merece al menos un segundo visionado que ofrece la sensación de quedarte en la sala cuando todo el mundo se ha ido y, al estar solo, ver con claridad. Porque podría decirse que es una película *kerigmática*, obviamente fuera del ámbito cristiano, sino en lo que a concepto y etimología se refiere. Almodóvar nos anuncia el fin de una forma de ser en el mundo, la disolución de un «Dasein» (Heidegger 42) como ente que se

cuestiona su propia existencia, predica que lo importante no es la muerte, sino la vida, y que somos y, sobre todo, tenemos derecho a ser nuestros propios salvadores, lo cual a nivel de pensamiento se puede vincular también con el trascendentalismo estadounidense. Todo queda apuntalado con el acto del recuerdo de los personajes, donde el mecanismo de lo mnemónico es autorreconocimiento de la existencia y se transforma en concepto mismo de resurrección. Esto es realmente trascendente porque esta activación de la memoria queda cristalizada en los escenarios con la misma fuerza que en el guion.

En una secuencia de la película incluso se utiliza como recurso tragicómico este último, cuando Ingrid regresa a la casa del bosque creyendo muerta a Martha al ver su puerta roja cerrada y esta aparece viva, ya que la puerta se ha cerrado por corriente.

La cuestión es que toda esta profunda carga ontológica aparece junto a otras en todos los escenarios, aunque no resulte fácilmente visible en un primer visionado. Veremos en ellos también importantes esencias del pensamiento sociológico y filosófico que reflexionan los cambios de las últimas décadas e, inesperadamente, las consecuencias de las derivas del pensamiento geopolítico en el siglo XXI. Parafraseando a Heidegger: «El habitar es el modo en que los mortales son sobre la tierra» (2015, 19), Almodóvar parece tenerlo en cuenta y busca plasmarlo en estos escenarios. Podemos identificar este proceso en tres espacios trascendentes a nivel narrativo: el hospital, el hogar de Marta o de Ingrid y la casa del bosque. Entre ellos, encontraremos otros articulares, aunque con gran valor dramático: las librerías, cafeterías, restaurantes, una sala de conciertos o incluso un gimnasio.

Si contemplamos el interés del cineasta, ávido lector de cultura y pensamiento, por mostrar esta historia enmarcada en nuestra actualidad convulsa y urbana, no es difícil adivinar en sus espacios ciertos aspectos del concepto de la «Ciudad Global» (1999), de la socióloga Saskia Sassen (1947), que caracterizan el desarrollo del periodo histórico del director y por ende de su *alter ego* en la ficción, Martha. En sus localizaciones cinematográficas se observa un rol estratégico de las grandes ciudades, con creación de nuevas actividades y servicios clave, que han reestructurado el orden social y urbano dando lugar a polarización social, nuevos estilos de vida y economías precarias, pero también desequilibrios bioclimáticos e incluso amenazas ambientales o epidémicas. Nueva York es para Sassen el ejemplo paradigmático junto a Londres y Tokio. Y a todo este kerigma del fin del mundo le pone palabras igualmente el personaje de Damian a lo largo de sus conversaciones con Ingrid.

El catálogo de la socióloga neerlandesa es igualmente reconocible a través de los recuerdos de Martha, por ejemplo, en los escenarios de su etapa de primera juventud. Ellos muestran a su primer amor, que regresa de Vietnam, un conflicto armado en otro continente, una «guerra asimétrica» (Sassen 2010) y sus movimientos de población derivados; sus secuelas, que lo apartan del rol social esperado y le impiden encontrar un empleo; la necesidad de este de trasladarse a otra ciudad. Después Martha nos muestra ese desequilibrio geopolítico mediante los *flashbacks* de su trabajo de reportera de guerras como Irak o Bosnia, en los que tan solo un vuelo separa su fascinante vida en la gran manzana, de la miseria y la guerra de ese «Tercer Mundo» (Sassen 1999, 60). Y también podemos leerla en el lúdico consumismo que acompaña la privilegiada



vida madura de Ingrid y Martha, vestidas con exclusivas firmas de lujo europeo, que lo hace aún más elitista. En palabras de la socióloga:

El estilo, los altos precios y contexto ultraurbano caracterizan la nueva ideología y la práctica del consumo, en lugar de la funcionalidad, los bajos precios y los asentamientos suburbanos. No se trata de una mera extensión del consumo de élite [...]. Se trata de un tipo de consumo de masas de estilo, más restrictivo que el consumo de masas propiamente dicho, a causa de su costo y su énfasis en el diseño y la moda (Sassen 1999, 363).

Pero, sobre todo, encontramos el eco de la tesis de la socióloga en las viviendas de ambas protagonistas habitando inmuebles de exclusivos barrios gentrificados de Nueva York, en los que justamente la palabra «barrio» (Sassen 1999, 363) ha perdido su clásico significado derivado del alto y excluyente precio que supone habitar hoy en ellos. La aglomeración urbana deja vacío el espacio rural, a no ser que este se convierta en microúrbe.

EL LUGAR COMO MUTACIÓN

Todo este análisis lleva a un aviso de los peligros del neoliberalismo que Sassen ha desarrollado en estudios posteriores (Sassen 2010). Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes es que podemos observar sus efectos en la clasificación de los espacios que componen esta película. En ellos, podremos encontrar el novedoso concepto de «no lugar» procedente del antropólogo francés Marc Augé (1935-2023) y el de «tercer lugar» acuñado por el sociólogo estadounidense Ray Oldenburg (1932-2022). Ambos autores teorizan desde distintos focos sobre los efectos que la sociedad neoliberalista, envuelta en el consumo feroz, ha dejado en nuestros espacios.

A este respecto, uno de los escenarios clave, el hospital, es un «no lugar» de manual y en esta película más que en ninguna del cineasta, ya que, en su mudanza a la ambientación estadounidense, el individuo se encuentra más impersonalizado y solo que nunca. Augé lo define así:

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares. [...] Un mundo donde se nace en la clínica y se muere en el hospital, donde se multiplican en modalidades lujosas o inhumanas, los puntos de tránsito y ocupaciones provisionales [...] un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero [...] (Augé 2025, 83-84).

Esta localización traslada a Ingrid al hospital donde Martha está ingresada recibiendo tratamiento. Este gran espacio, que ya adelantábamos que se construyó en un plató de Madrid, resulta un raro escenario que se acoge claramente al concepto antropológico de «no lugar», puesto que en él se diluyen las identidades y resulta un espacio de paso donde la no permanencia se hace más líquida e incómoda que

nunca para la antigua reportera de guerra. Percibimos en su concepción visual la impronta de la estética y los materiales sintéticos como melaminas imitando maderas, tejidos plásticos forrando tapicerías y revistiendo paredes, vidrios y acero, de la «sobremodernidad contemporánea» (Augé 2025, 83-84) que solo enfatiza el anonimato de los individuos. Los no lugares tienen mucho que ver con las teorías de la «Ciudad Global», siendo consecuencia de estas y generando en su evolución escenarios deshumanizados.

La importancia conceptual del escenario del hospital neoyorquino en la narrativa es tal que, aunque no es el primero que vemos en pantalla, sí fue el primero con el que se comenzó a trabajar al arranque del proyecto y costó mucho tiempo sacarlo adelante. Durante el desarrollo de este escenario se gestó el lógico ajuste creativo entre Almodóvar y Weinberg. Esta búsqueda de puntos de confluencia sirvió de base para el resto del proyecto, tanto en lo formal como en lo cromático.

Carlota Casado explica que tenían claro que era uno de los espacios donde mayores disonancias estéticas podía haber de no realizarse un buen trabajo, ya que existen muchas diferencias constructivas en la comparativa de esta tipología en España y EE. UU. Indica que la consigna de Pedro Almodóvar era que todo tuviera un aspecto realista americano, incluyendo alguna licencia estética de su universo más, «pero la arquitectura, las proporciones, los mecanismos, las luminarias, todo lo trajimos de Estados Unidos. Todo. Los pulsadores, los tiradores de emergencia... Todo vino a Estados Unidos. [...] De hecho, lo que le gusta es el realismo en ese tipo de localizaciones» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026), entre las que incluye comisarias y cafeterías.

Corona la convergencia de la teoría de Augé con la dramaturgia *multitextual* de Almodóvar el hecho de que ambos coincidan en lo despersonalizado de morir en un hospital. Martha no quiere fallecer allí, diluida entre esa «sobremodernidad» aséptica sin memoria, aunque, y esto es realmente muy interesante, tampoco quiere morir en el que es su hogar desde hace tiempo. Podemos verlo claramente cuando dice: «No se debe morir donde uno ha sido feliz» (*La habitación de al lado*, Almodóvar 2024, 34':26"). Esto se explica dentro de la concepción más ontológica del recuerdo, morir en el hogar es como incluir una foto trágica al final del álbum de familia y de hecho está tomado del concepto al respecto del poeta español Félix Grande (1937-2014), no de un autor anglosajón:

Donde fuiste feliz alguna vez
no debieras volver jamás: el tiempo
habrá hecho sus destrozos, levantado
su muro fronterizo
contra el que la ilusión chocará estupefacta.
El tiempo habrá labrado,
paciente, tu fracaso
mientras faltabas, mientras ibas
ingenuamente por el mundo
conservando como recuerdo
lo que era destrucción subterránea, ruina (Grande 2011, 165-166).

Ello nos lleva a reflexionar sobre el importante valor existencial que Almodóvar encuentra en la recreación de los hogares y en qué manera en su respeto a este espacio existe cuidado e incluso autosalvación, algo que de un lado se ve claramente en otra de sus películas, por ejemplo, *Julietta*, y que incluso tiene una base científica en la teoría de «la mente extendida», en la que se muestra que «puede haber casos en los que causar daño al entorno de alguien tenga el mismo significado moral que causar daño a la persona» (Clark y Chambers 2011, 93) y un suicidio puede resultar un ultraje para un espacio que ha sido hogar.

Sin embargo, aunque las comisarías radican en el concepto de «no lugar» contemporáneo abanderado por Augé, las cafeterías, que en su realismo pudieran parecer coexistir en esta categoría, corresponden aquí al «tercer lugar» defendido por Oldenburg como *Third place* (1989, 35). El sociólogo estadounidense diferencia entre tres lugares: el primero es el hogar y las personas con las que convivimos, el segundo, que es espacio destinado al trabajo, y el tercero son esos lugares característicos de nuestra sociedad en los que las personas se encuentran cómodas, comparten actividades e interactúan (Oldenburg 1989). Espacios en los que creamos comunidad y nos sentimos reconocidos, sin ser espacios de familia. En la filmografía del director estos espacios son las cafeterías, los teatros y, desde hace un tiempo, las bibliotecas y librerías.

Podemos destacar entonces que no es casual que el primer escenario que veamos sea la localización actual de la icónica librería Rizzoli de Nueva York. Ubicada hoy en el diletante barrio NoMad (Brodway) de Nueva York, es un establecimiento dedicado a publicaciones de arte, diseño, moda, cocina y bellas artes. Hemos adelantado que este espacio en su interior apenas se ambientó en busca de realismo. Y tampoco es la única librería que aparece en la película e incluso en el libro de Nunez, que ya habla de la afición a la lectura de sus protagonistas.

En Rizzoli, Ingrid está firmando los ejemplares de su último libro, *Sudden death* (Muerte súbita), que confiesa haber escrito para afrontar sus fantasmas interiores: «En el prólogo dice que hizo este libro para entender la muerte» (*La habitación de al lado*, Almodóvar 2024, 1' 09''), dice una de sus admiradoras. ¿Es esta, quizás, una película con el mismo propósito por parte del director? Creemos que sí. Desde luego, lo que queda claro es que gran parte de su esfuerzo está en ello.

Allí, en el santuario conceptual que supone este enclave, Ingrid se entera de la enfermedad terminal de Martha. Se inaugura con ello la primera arquitectura funeraria, la del espacio del pensamiento de los vivos y los muertos a través de sus libros epitafio, apuntalado con el propio acto de la firma y el icono del autógrafo, al igual que ya hiciera Huma Rojo con Esteban en *Todo sobre mi madre*.

Tampoco resulta casual que Martha elija un «tercer lugar» para comunicarle a Ingrid su decisión de acabar con su vida y su voluntad de que la acompañe, se trata de una cafetería, aunque no una cualquiera, sino la del Alice Tully Hall, sala de conciertos y proyecciones situada en el Lincoln Center de Nueva York. A ella han acudido para compartir en comunidad un tiempo lúdico visionando una película de Roberto Rossellini (1906-1977), uno de los referentes cinematográficos de Almodóvar, cuyo cartel puede verse tras ellas. Sin embargo, será el espacio agradable y cómodo fuera del hogar que la protagonista elija para comunicar a su amiga



Fig. 2. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), la cocina de Martha en Nueva York.

su importante petición de acompañamiento. Al igual que ocurre con Rizzoli, esta localización apenas se ambientó.

Aún profundizan más Almodóvar y Weinberg en el escenario del hogar. Y es que, si Oldemburgh clasificaba el hogar como «primer lugar» y el laboral «segundo lugar», el desarrollo del empuje capitalista y algunos acontecimientos globales han desvirtualizado la organización de estos espacios también. Y es que, y de manera enfática tras la pandemia mundial de la covid-19, ambos espacios se han fusionado en la sociedad actual, sus límites se han vuelto líquidos y, como tales, comunicantes. Obviamente, la profesión de ambas es particularmente proclive a la realización del trabajo en casa, pero lo cierto es que este aspecto se convierte en otra característica de este fresco *almodovariano* de la «sobremodernidad».

Ambas viviendas las representan muy bien a modo de mujeres profesionales independientes, con importantes recursos económicos propios, sofisticadas y empoderadas, aunque claramente han unido su concepto hogar y su trabajo en un mismo elemento y, por tanto, espacio.

La casa de Martha está en Washington Square, ella «es una reportera de guerra, pero pasada por Almodóvar» en palabras de Carlota Casado, ella y su casa son eclécticas. En este aspecto el cineasta e Inbal Weinberg visitaron varias viviendas reales de reporteras de guerra estadounidenses y la casa de Martha es la destilación de todas ellas junto a ciertos estilemas del director. Si ir más lejos, una de las primeras cosas que se eligieron, junto con el traje amarillo con el que fallece la reportera, fue el frutero de plátanos que aparece a la izquierda de la pantalla en primer plano, en la encimera de cocina (fig. 2). Una cocina, por cierto, repleta de fruta fresca en forma





Fig. 3. Fotograma de *Vértigo: de entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), el apartamento-estudio de Midge Wood en San Francisco.

de guiño a la vida y su esplendor. Podemos ver igualmente un póster diseñado por Niki de Saint Phalle (1930-2002) para el New York Film Festival.

En su terraza, lugar favorito y recurrente del universo del manchego, aparece regando las coloridas plantas con el mismo objetivo de representar una mujer que se aferra a la vida con total intensidad.

En las ventanas de la cocina vemos unos estores que parecen ser de rafia natural y son un homenaje directo a los del apartamento-estudio de la creativa e independiente amiga del protagonista, Midge Wood, en *Vértigo: de entre los muertos* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) (fig. 3).

La casa pretende estar poblada de recuerdos de viajes y guerras. Resulta muy elocuente, sobre el sofá del salón abierto a la cocina, una especie de tríptico de versión libre, compuesto por tres obras dispares entre sí, aunque unidas por una femineidad ancestral y empoderada del tercer milenio: a la izquierda, un pañuelo enmarcado de la artista Louise Bourgeois (1911-2010), bordado, datado en 1996, con el texto: «I have been to Hell and back. And let me tell you, it was wonderful» («He estado en el infierno y he vuelto. Y déjame contarte que fue maravilloso»), en clara alusión a la presencia de Martha en los conflictos armados y los suyos propios vitales, ya que su vida personal posee sus propios demonios relacionados con su primer amor e incluso la relación con su hija. Ya en el centro vemos la foto *Duelo. Canosa di Puglia. Italia* (2000) de la fotógrafa española Cristina García Rodero (1949), en referencia a la sororidad ante el dolor; y para concluir, en una increíble nueva imbricación *meta-narrativa* y *metacinematográfica*, un retrato de Tilda Swinton-Martha, realizado por



Fig. 4. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), el salón de Martha en Nueva York.

su pareja en la vida real, el artista alemán Sandro Kopp (1978), que supone presumiblemente el espacio que también ha dejado al amor en su vida.

El sofá en sí ya es un icono y es una pieza totalmente customizada de la firma elitista Roche Bobois, con una base azul y vivo rojo que caracteriza enfáticamente el estilo marca Almodóvar, algo que aprovechó esta firma francesa para lanzar en 2025 una línea de mobiliario firmada por el director de cine (Marcos 2025). Carlota Casado explica que hay piezas de los proyectos que se guardan a modo de coleccionismo para futuras exposiciones y que esta, previsiblemente, es una de ellas (Lara 2024). Acompañándolo, le escoltan dos cojines de Fornassetti, una firma habitual de su filmografía (fig. 4).

El propósito de veracidad se refleja también en las colaboraciones con marcas de objetos, mobiliario, iluminación o electrodomésticos, en esta ocasión percibimos menos electrodomésticos del colaborador habitual Smeg y sí encontramos, en cambio, una cafetera automática genuinamente americana de la firma Moccamaster porque el trabajo de arte es ingente en este sincretismo objetual tan perceptible, ya sea desde sus alfombras adquiridas en viajes de aquí y de allá, o el realismo llevado al límite en los siete diarios de guerra de Martha escritos a mano, que pertenecen a una reportera auténtica que había estado cubriendo la guerra de Afganistán, introduciendo la vida de nuevo en el tejido fílmico (fig. 5). Incluso se incluyeron en estos espacios archivadores que organizaban la ficticia información de guerra por años y las fotos de la pared del despacho son fotos auténticas de la reportera de guerra citada,

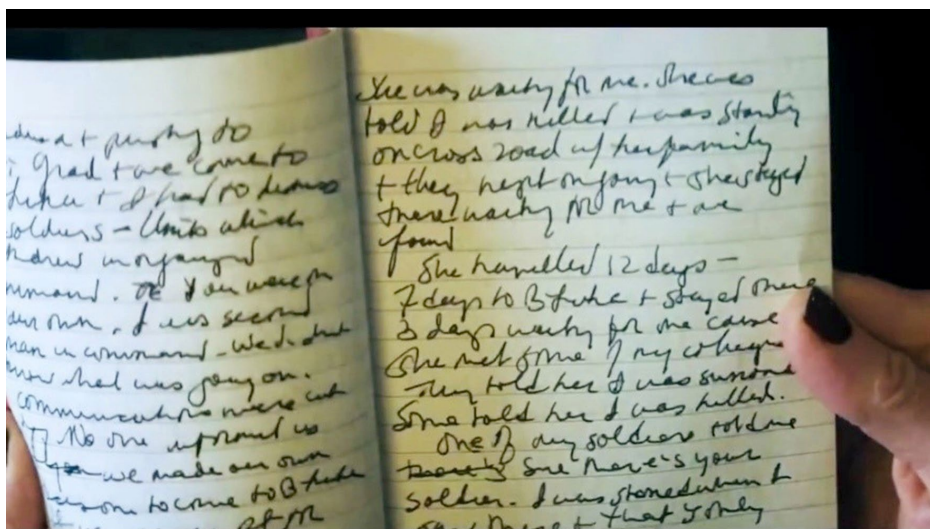


Fig. 5. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), diario manuscrito real de la reportera de guerra contactada por Pedro Almodóvar que encuentra Ingrid en el apartamento de Martha.

con la faz de la actriz Tilda Swinton introducida con Photoshop (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026).

Volvemos a encontrar esta obsesión por la recreación mnemónica en los detalles dentro de los cajones, algo que ocurre con frecuencia en las películas de Pedro Almodóvar. Durante una secuencia en la que Martha e Ingrid desesperadamente buscan la pastilla adquirida en la ilícita *Dark Web* para la eutanasia de la primera, se abren diversos cajones llenos de cachivaches. Uno de ellos posee un montón de aparentes postales que son invitaciones reales a eventos del cineasta porque en lo cotidiano este tipo de objetos «son cosas que tú almacenas durante años» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026), aunque puedan parecer simples objetos de atrezzo. En otro de los cajones hay medicamentos reales americanos, junto a diversos *gadgets* e incluso una tarjeta de visita de un profesional estadounidense, detalles del Moma, un sacacorchos, etc. Cuando el director llega al escenario, abre los cajones y los «desordena con la mano» para que la vida misma quede impregnada, apunta Casado. Incluso se trajeron los folios de Estados Unidos porque son de distinto tamaño que en Europa.

Por otro lado, la casa de Ingrid se ubica en Brooklyn, distrito de Nueva York que conserva cierta estructura de barrio antiguo, pero muy codiciado por su ambiente residencial, artístico y cosmopolita que no lo hace accesible a todos los bolsillos. Sin duda este escenario sigue su estética en la recreación de un piso de alquiler, con mobiliario de madera oscura en líneas rectas y sobrias, incluso pesadas, una



Fig. 6. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), el sofá de Ingrid en Brooklyn (Nueva York).

mezcolanza de estilo local con aire Craftsman y una aparente distribución de único espacio. Con un aspecto más provisional e impersonal que el de Martha, también posee algunos objetos clave, como nuevamente un sofá de grueso terciopelo burdeos muy usado, una tipología de mobiliario vinculada a la cosmología del cineasta y donde siempre tienen lugar importantes confesiones, esto ocurre muy visiblemente desde la película *Todo sobre mi madre* y toma un aspecto muy relevante en *Julieta*, donde la protagonista languidece en uno de ellos. En este caso, tras esta pieza, la pintora habitual del departamento de arte, Tania Whalbeck, que entre otros títulos ha trabajado también en *Julieta* o *La voz humana*, realiza una intensa pátina azul de desgaste en la pared, así como un cartel de la revista *Paper* que con otro formato aparece en casa de Martha (fig. 6). Trabajando para esa publicación, ambas protagonistas se conocieron siendo jóvenes.

Sin embargo, y recordando el poema de Félix Grande (Grande 2011), Martha busca un «tercer lugar» para morir, nada más sugerente en sus significados que una casa de vacaciones en lo más recóndito del bosque, pero con todas las comodidades y a pocos kilómetros de la civilización. Desde ella, ambas protagonistas podrán visitar otros terceros lugares como una librería, restaurantes o incluso Ingrid un gimnasio que, extremadamente moderno y normativo, ha perdido la humanidad del contacto físico y se ha convertido en un «no lugar» que no acepta el intercambio emocional, ni siquiera en las circunstancias personales más trágicas.

La residencia se sitúa en la estadounidense población de Woodstock según el guion, aunque en realidad está en El Escorial, Madrid. Esta vivienda unifamiliar,

bautizada *Szoke House* por el estudio Aranguren & Gallegos Arquitectos, era llamada internamente en el equipo de arte «la casa del bosque» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026). Justo que el «no lugar» pueda ser el último lleva a Martha a elegir otro que no debe ser su hogar, ya que no quiere eclipsar la felicidad allí vivida. Para esa misión elige ese «tercer lugar», un refugio de corte lúdico y vitalista, una casa que mezcla el regreso al origen ancestral fuera de la ciudad, en la naturaleza, el *constructo* de pueblo *almodovariano* revisado, junto a lo vacacional que nos sitúa como individuos en un estado liminal y apotropaico de la existencia. Solo que aquí, el pueblo es consecuencia de la Ciudad Global y ha cambiado para convertirse en una microúrbe equipada con una sofisticada librería, un restaurante de lujo o un moderno gimnasio de estilo depurado. Este aspecto, que, de entrada, supone una tensión espacial respecto a las tradicionales localizaciones de la filmografía del director, no es tan distante a sus propósitos, puesto que sigue la estela conceptual que apuntaba Gloria Camarero al decir que en su cine «la frontera está como en un continuo movimiento, entre las huellas todavía presentes de lo rural, el descampado y la naturaleza, y los bloques de los edificios que surgen de la nada» (Camarero 2016, 6).

Este último viaje a la casita del bosque tiene mucho de cuento, de recuerdo y revisión, pero también de realismo mágico, el encuentro con la casita de chocolate de la infancia o el umbral para cruzar a otro estado de la madurez. También nos trae de nuevo a la reflexión del filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) sobre los espacios ocasionales. «¿De qué manera los refugios efímeros y los albergues ocasionales reciben a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tienen ninguna base objetiva?» (Bachelard 1965, 29), nos plantea el autor. Es decir, ¿por qué a un lugar que no es nuestro hogar y que tiene una fecha de entrada y salida le podemos otorgar un valor ontológico fundamental en nuestra existencia? De entrada, tiene mucho que ver con la imagen mental de la casa y su paralelismo con la psique que nos plantea el psiquiatra Carl G. Jung (1875-1961) al decir que incluso puede suponer «la estructura de nuestra alma» (Jung, 2001) en forma de un «cuerpo psíquico» en el que el nivel superior, en este caso la habitación de Martha, suele asociarse con la conciencia, mientras que los niveles inferiores, como el de las zonas comunes y la habitación de Ingrid, representan el inconsciente colectivo o personal, o incluso nos enfrentan a lo que no queremos ver. Sea como fuere, hablamos de habitar un breve periodo de tiempo una casa ideal, un espacio de ensoñación sobre otra realidad posible. La *Szoke House* supone en su ambientación, en definitiva, una nueva tipología de arquitectura funeraria rural, ideal y exclusiva, una sencillez solo para las élites diletantes y, una vez más, todo ello se ve reflejado en sus escenarios.

Si nos quedaba alguna duda sobre el intenso trabajo intelectual en la *meta-narrativa* visual de *La habitación de al lado*, quedará aplacada al saber que la elección de esta casa tiene mucho que ver con la necesidad de una síntesis visual que realce los personajes de Martha e Ingrid en el momento realmente clave de toda la historia: el acompañamiento y fallecimiento como acción en desarrollo. Sin ir más lejos, la habitación de al lado en realidad está bajo la de Martha, en aparente metáfora del comienzo del ascenso de esta última hacia otro umbral uniendo así lo místico, lo religioso y lo laico, como una especie de *Escalera de Jacob* alegórica.

La localización de esta inesperada construcción, en inicio, iba dirigida hacia los criterios de la arquitectura moderna mediante una mezcla de la Prairie School, el usonianismo, el racionalismo y el movimiento moderno en general, a partir de una selección de ejemplos existentes, por ejemplo: Frank Lloyd Wright y su House Hudson Valley, la Gerald Lusse House, Henry Hoover's House y la Germeshausen House, Le Corbusier y su Cabanon, Paul Hayden Kirk y la House in Bellevue o Marcel Breuer en miscelánea, entre otros. Resulta muy interesante saber que estos arquitectos realizaron estos proyectos en un intento de capturar la esencia del habitar, en su aspecto más existencial respecto al refugio individual y su búsqueda de una espiritualidad laica, lo que parece muy alineado con el propósito del director para este proyecto.

Para esta labor se crearon en el equipo de diseño de producción carpetas de imágenes digitales con referencias a icónicas arquitecturas relacionadas y comenzó la búsqueda del emplazamiento perfecto por parte del equipo. Así que cuando se encontró esta vivienda, se generó una cierta perplejidad inicial, ya que, si bien Almodóvar había quedado fascinado por su exuberante entorno natural, sus líneas planimétricas y la comodidad que generaba que se encontrara cercana a Madrid, su estilo arquitectónico poco tenía que ver con los anteriores ejemplos. Sin duda, las características de su estética minimalista y los materiales lisos, fríos y pulidos de esta casa extraterrestre la alejaban de la calidez y el eco de lo conocido en su narrativa, incluso emplazándose virtualmente en Estados Unidos.

Inbal Weinberg y su equipo de arte se pusieron a trabajar en cómo encontrar un punto de encuentro entre el concepto y una realidad bastante dispar, y encontraron una solución técnicamente brillante: panelearían los interiores con madera de tonos castaños. La casa tenía ya este material, pero se trataba de una madera muy clara que imprimía un estilo nórdico. Así que, para llevarla a los acabados y estilemas más reconocibles del modernismo americano, se cambió la tonalidad hacia un tono más parecido al cedro, más oscuro y cálido. En este aspecto, se echa de menos la piedra como material muy habitual de este estilo americano. Aunque también se requería color sobre los paños existentes, así que los armarios de la cocina y de la habitación se rotularon con vinilo en tonos pastel: azul, amarillo, etc., para que existiese una armonía cromática, pero sin caer en «lo redundante de las casas de Le Corbusier» y sus colores primarios, indicaba Carlota Casado durante nuestra entrevista. Por lo demás, este espacio tan diáfano era perfecto para el rodaje y la colocación de cámaras, ya que ofrecía muy diversos ángulos y porque visualmente necesitaba poco mobiliario. Martha quiere irse ligera de equipaje y qué mejor opción que no estar rodeada de objetos personales.

Por lo demás la selección de mobiliario es diversa, pero muy sofisticada. Por ejemplo, la mesa del despacho de Martha era la de uno de los personajes de la película *Dolor y gloria*: Alberto. La firma española de mobiliario STUA aporta la silla de despacho que, como indica en su página web, es el modelo «Egoa tapizada en tono caldero. Y la biblioteca con butacas (modelo) Libera, tapizadas en un vibrante amarillo» (fig. 7). Podemos ver también en pantalla un bello jarrón de vidrio de la firma italiana Venini o un conjunto de lámparas de la colección Weekend del estudio de diseño español Casa Josephine que con su aire *vintage*, su estructura de pino macizo y el globo de vidrio





Fig. 7. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), despacho de la casa Woodstock (Nueva York).

opalino traslucido, recrean el estilo del Modernismo americano requerido. Afianzando esta atmósfera, encontramos algunas piezas orbitales con aire Mid Century.

EL ARTE DE *LA HABITACIÓN DE AL LADO*

Explicábamos al comienzo de este artículo que la cromática general ha sido compuesta con la paleta de las pinturas de Edward Hooper y Georgia O’Keeffe. Esta decisión cromática supone ya en sí misma una singularidad respecto a la anterior filmografía del director y es el motivo de que veamos en pantalla azules y verdes más plomizos o insólitos berenjenas o burdeos, gran abundancia de marrones medios e incluso podemos hablar de matices en ellos, más atenuados y oscuros en su gran mayoría, reservando los más contrastados para el vestuario de las protagonistas, en casi todos los casos. Por ejemplo, lo podemos observar en la obra *Chesnut Grey* (Georgia O’Keeffe, 1924), que aparece sobre el cabecero de Martha en su casa de Nueva York y de la que Carlota Casado explica que para Almodóvar no solo era importante su colorido, sino que veía en ella «un tronco descomunal que se divide en dos ramas, y para mí, creo que es un cuadro en honor a la masculinidad, al órgano masculino, que es tan importante para el personaje de Martha que interpreta Tilda Swinton» (Penido 2025). Sin embargo, en esta arquitectura funeraria de la «casa del bosque» se recuperan los colores sólidos y primarios característicos de la filmografía de Almodóvar, enfatizando los últimos e intensos enganches a la vida por parte de Martha.



Fig. 8. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), jardín de la casa Woodstock (Nueva York).

Esto se observa fundamentalmente representado mediante el color amarillo, aunque el rojo está muy presente, siendo protagonista en detalles clave como los labios de Martha o la puerta roja de su dormitorio, que supondrá una fisicidad de su hálito, cuando aparezca cerrada.

Pero el corazón de esta vivienda es el cuadro de Edward Hooper *People in the Sun* (*Gente al sol*, 1960) porque representa el estado en el que elige morir la protagonista y anticipa su coreografía, que se materializa sobre unas sencillas y rotundas hamacas de la firma española Kettal, «elegimos el color de cada pieza una a una: la tela, la base y las ruedas. Fue una cesión que hicieron especialmente para la película» (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026) (fig. 8). La reproducción de esta relevante pintura de Hooper, así como las del resto de copias artísticas, se realizan a partir de archivos de reproducción con autorización y derechos de autor que son enviados por las instituciones que poseen la obra original. Se hacen distintas pruebas de impresión para lograr la cromática más cercana a la pieza.

No obstante, resulta muy sugerente observar que esta obra representa, igual que ocurre en la película, una importante tensión entre el lugar construido y la naturaleza, entre el grupo de gente con traje de trabajo y la plenitud vacía natural; y es que existe algo de abrupto en los límites borrosos de estas dicotomías, como el que hay entre la vida y la muerte.

Existen mensajes codificados de Pedro Almodóvar incrustados mediante arte y diseño en los escenarios y ello forma parte de sus estilemas desde hace tiempo, no se trata de meros objetos de decoración. Sus referencias artísticas, llegadas desde

la pintura, la escultura, la arquitectura, la literatura o poesía, la música (aunque no aquí) o, por supuesto, el cine, son tan ricas y diversas que, a pesar de parecer evidentes, a veces no emerge toda su profundidad hasta ese segundo visionado. Estas presencias artísticas, además, están imbricadas en la propia trama del guion, realizando en este caso incluso *mise en abyme* infinitas. Por ejemplo, la de la trágica biografía de la artista del círculo de Bloomsbury, la británica Dora Carrington (1893-1932), que se cita en la película en directa alusión a la artista surrealista Leonora Carrington (1917-2011) y al destino o fortuna que supone compartir disciplina, apellido y género, ya que la segunda eclipsó la obra de la primera. Pero también se establece un paralelismo entre Dora y Martha sobre la relación trágica con su primer amor y el triángulo amoroso que ambas experimentan, en el caso de Martha con Ingrid y Damien. Y es que las conversaciones de las cosmopolitas protagonistas discurren entre obras de artes plásticas como hemos ido viendo, aunque igualmente el visionado de películas clásicas y un buen número de publicaciones reales.

Al catálogo de obras de artes plásticas citado, debemos añadir una obra de gran formato realizada por Pedro Almodóvar e intervenida por Jorge Galindo, titulada *Postal Japonesa 2* (2019), de la serie *Flores*, que se encuentra presidiendo la casa de Martha. Floral y exuberante, llena de color la entrada a la vivienda. Junto a ella una portada de *Paper*, al igual que ocurría en casa de Ingrid. En la cocina encontramos la obra *Pareja* (2022), del artista Dis Berlin, al que el director colecciona desde hace tiempo. La adquisición de todas estas obras sugiere su compra por parte de Martha a lo largo de sus viajes por el mundo como reportera de guerra, de ahí que igualmente veamos alfombras artesanales diversas sobre su suelo, traídas de aquí y de allá. En la casa del bosque de Woodstock, encontramos sobre el cabecero de la cama de Ingrid una preciosa reproducción de *Naturaleza Viva* (1943), de la pintora surrealista española Maruja Mallo (1902-1995), que puede representar la femineidad, la escucha y la conexión con lo natural.

Igualmente, podemos encontrar como atrezo de los escenarios, y a la vez elementos de la propia trama, muchos libros que han sido leídos o son objeto de deseo del propio Almodóvar:

The Art of Dora Carrington, de Jane Hill (1994); *Erotic Vagrancy: Everything about Richard Burton and Elizabeth Taylor*, de Roger Lewis (2024); *The view from the ground*, de Martha Gellhorn (1988); o *How to Look at a Bird: Open Your Eyes to the Joy of Watching and Knowing Birds*, de Clare Walker Leslie (2024). O directamente en la ambientación de la casa de Martha, ya que sobre su mesa de centro pueden observarse libros de las artistas plásticas estadounidenses Annie Leibovitz, Cindy Sherman o Diane Arbus, también de Dennis Hopper y otro sobre la película *La Dolce Vita*, del director Federico Fellini. Todos estos ejemplos artísticos hablan en gran medida, salvo en el caso de Hopper, de mujeres fuertes, valientes, estadounidenses y en cierto modo solitarias e incluso diremos que no caracterizadas por la femineidad arcaica y maternal.

La música está solo presente de forma instrumental mediante las 26 piezas de la banda sonora de Alberto Iglesias, tal y como es habitual, pero nos encontramos ante una ausencia de canciones e intérpretes poco frecuente, a excepción de *Julieta*, otro drama ontológico. Martha explica durante la película que ya no disfruta de la

música y esto sirve de ejemplo de qué sentimos cuando perdemos las cosas que nos mueven a vivir.

Particularmente poético resulta el homenaje cinematográfico que realiza Almodóvar en esta ocasión. A los guiños formales citados sobre Hitchcock o King Vidor, no se resiste a incluir metraje de las películas *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, Buster Keaton, 1925) y *Dublineses* (*Los muertos*) (*The Dead*, John Huston, 1987), basada en la novela homónimo del irlandés James Joyce (1914). El párrafo final de la misma no solo es el que se escucha en escena al final de la película, sino con el que se comienza la película *La habitación de al lado*, parafraseado por Martha en el hospital y en una *mise en abyme* absoluta o incluso pudiéramos decir, lazo de Moebius filmográfico. Con él concluye la vida de Martha junto a Ingrid al final de la historia. Ello da pie, además, a una escena inicial de gran belleza visual: Martha e Ingrid ven desde la ventana el hospital caer nieve rosa en Nueva York. Pero también sus palabras significan que la muerte está entre nosotros, no solo para Martha, para todos, es el fin de esta era sea, debido o no, a un cambio climático o al colapso de la Ciudad Global:

Sí, los diarios estaban en lo cierto: nevaba en toda Irlanda. Caía nieve en cada zona de la oscura planicie central y en las colinas calvas, caía suave sobre el mégano de Allen y, más al oeste, suave caía sobre las sombrías, sediciosas aguas de Shannon. Caía, así, en todo el desolado cementerio de la loma donde yacía Michael Furey, muerto. Reposaba, espesa, al azar, sobre una cruz corva y sobre una losa, sobre las lanzas de la cancela y sobre las espinas yermas. Su alma caía lenta en la duermela al oír caer la nieve leve sobre el universo y caer leve la nieve, como el descenso de su último ocaso, sobre todos los vivos y sobre los muertos» (Almodóvar 2024).

CONCLUSIONES

Si existe una constante clara *La habitación de al lado* es precisamente la exaltación de la vida, con la muerte como capítulo final de ella e incluso, en cierto modo, en sus circunstancias como validación de la misma.

Esto ocurre en esta película desde una aproximación serena, ausente de visceralidad en el guion y sus interpretaciones. Quizá por ello, para los espectadores se haga extraña y hasta ausente de empatía, largamente acostumbrados a las emociones exacerbadas que invaden a los personajes del universo de Pedro Almodóvar. Acrecienta este extrañamiento que el romance, el deseo y el sexo pasan aquí a un segundo plano, casi un *leitmotiv* o un eco cada vez más lejano desplazado por la reflexión del pasado. Pero es que «hay muchos modos de vivir dentro de una tragedia», defiende Ingrid frente a Damian en un momento de la película, y el cineasta ha elegido este.

Sin lugar a dudas, encontramos aquí a un director de cine consagrado que, desde una posición de creador con huella de autor reconocida, quiere experimentar algo distinto. Busca partir de cero y «romper con todo lo anterior» para este proyecto (Carlota Casado, entrevista personal, 28 de enero de 2026). Sin embargo, en la propuesta existen algunas contradicciones, por ejemplo, el propósito de recrear una



esencia estadounidense, aunque sin querer dejar atrás su naturaleza como declaró al recoger el premio del León de Oro de Venecia: «Aunque la película es en inglés, su espíritu es español» (Martínez 2024). Quizá esta búsqueda de conciliar ambas partes haya supuesto un cierto lastre en el híbrido resultado final de la película, en el que no termina de reconocerse claramente ni lo ibérico ni lo anglosajón.

Pero esta radicalidad es relativa, lo hemos ido desgranando, ya que, si bien existen muchas novedades estéticas e incluso metodológicas en el departamento de arte, también existe un cierto continuismo en la inclusión de arte y diseño o cromática y espacio, aunque en este caso sus arquitecturas se transforman hasta hacerse funerarias.

Si escuchamos los testimonios y declaraciones de los miembros de sus equipos técnicos y creativos, vemos que la intención del cineasta al comienzo de todas sus películas siempre es que Almodóvar no parezca Almodóvar y en cada oportunidad se implemente algo nuevo. No obstante, la visual intenta caminar hacia una pulsión estética que se había codificado y organizado durante las películas con el diseñador de producción Antxón Gómez. Este proceso ha madurado durante años, así que en un único proyecto con Inbal Weinberg es meritorio un trabajo tan coherente en su singularidad espacial, aunque en algunos aspectos creemos que ha primado la belleza frente a la significancia objetual.

Lo que podemos afirmar es que *La habitación de al lado*, en su comparativa cinematográfica con otros de sus títulos, supone un gran ejemplo de la impronta que deja el trabajo del diseñador de producción y el departamento de arte en la obra final, una huella de autoría con el propósito de hacerse simbiótica con la visión del director, incluso en casos como el de este cineasta, siempre implicado directamente en los escenarios conceptual y físicamente. Y es que él, Antxón Gómez y la propia Inbal Weinberg son creadores y, por ello, aunque el director de cine es el responsable de los universos de todas sus películas, quien forme tándem con él determina una identidad visual u otra e incluso que le reconozcamos o no.

Sin embargo, este aspecto de la autoría, que es reconocido para otros departamentos como obviamente el director, el guionista, el director de fotografía y el compositor de la música, es negado hoy en día al diseñador de producción y director artístico al amparo de la Ley del Cine 55/2007, que los considera solo personal creativo de carácter técnico. Gracias a pioneros investigadores como el arquitecto Jorge Gorostiza, que, además de su fundamental publicación monográfica *Directores artísticos del cine español* (1997), ha sido el primer teórico en destacar la problemática en las denominaciones y roles de este departamento a la hora de analizar una película desde esta perspectiva, como nos explica en su ensayo *Apuntes para una crítica del espacio cinematográfico* (Gorostiza 2010), distintos investigadores dedicamos nuestra investigación a reivindicar la importante responsabilidad en la construcción de la imagen de esta disciplina, personalmente desde 2014, en cuyo momento era realmente difícil encontrar textos académicos relacionados con ello, sobre todo dentro del caso del cine español. Afortunadamente, paulatinamente se van publicando tesis, ensayos y artículos tan interesantes como el reciente «Reconocimiento Autoral del Departamento de Arte en el Audiovisual Español: Análisis desde la profesión» (Iturbe, Palomino, Collado, López, Del Castillo 2025). Desde el propio corazón de esta profesión



también se reclama el reconocimiento autoral de sus aportaciones en la obra como vemos tras la fundación en 2023 de la Asociación Española de Dirección Artística Audiovisual (AEDAA).

Por otro lado, tras aceptar como pretendidas las discrepancias visuales explicadas a lo largo del texto, queremos defender un matiz que no siempre entienden los espectadores ante sus películas: Almodóvar no busca plasmar el realismo; de hecho, huye de él desde sus primeros títulos en los ochenta. Su enfoque habita en el realismo mágico e incluso a menudo lo surreal o lo conceptual, claramente visible en sus escenarios desarrollados en tándem creativo con Antxón Gómez, concretamente gracias a las posibilidades de profundización en un método de proceso creativo que ofrece su larga colaboración. Muestra de ello es, por ejemplo, que no se entendió a Antonio Banderas interpretando al Dr. Ledger en *La piel que habito*, se le acusaba de histrionismo y falta de naturalidad, cuando esta era justo la nota interpretativa que buscaba el director en su antiético personaje y que estaba relacionada con el expresionismo alemán. Sin embargo, toda su megalómana psique y oscuras pasiones, las de un psicópata, por cierto, se veían reflejadas en la escala aumentada de los elementos arquitectónicos, mobiliario e incluso las voluptuosas pinturas de su idílica villa. Lo mismo ocurre con Tilda Swinton-Martha o Julianne Moore-Ingrid, que parecen hie-ráticas en ocasiones. Con ello, pretende mostrar una actitud de calma, serenidad y madurez en sus protagonistas, por desgracia resulta fácil de confundir con inexpressividad y gran parte del público no ha terminado de empatizar con la historia. Algunos medios han apuntado, al igual que ya se hiciera en *La piel que habito*, al «extraño tono de artificio e impostura» (Palmero 2024) acentuado por ciertos argumentos que pueden aparecer demasiado condensados de manera simplista en el guion, pero no se pretende encarnar a dos personas en el mundo de lo corpóreo, sino en el de la idea.

Este realismo mágico se puede percibir claramente en los escenarios e incluso en la selección de las locaciones de esos confortantes «terceros lugares» que sitúan las escenas claves del argumento en espacios anecdóticos: librerías, cafeterías o casas de vacaciones. En este aspecto, lo realmente relevante es cómo en esta película cambia el paradigma del hogar, sólidamente constituido en nuestra opinión, a partir de *Carne trémula* (1997) y directamente relacionado con el concepto ancestral de la familia española.

El hogar es un espacio construido, en él se vive hacia el interior y los elementos que lo componen son una extensión de la memoria, pero fundamentalmente de la psique del personaje. Los revestimientos materiales muestran sus emociones y van cambiando en su evolución. La consistencia y tradición constructiva suele acompañar a las clásicas divisiones de la casa en el pueblo y la casa en la ciudad que, en definitiva, es la más característica en la filmografía del director, cuestión que también opina José Luis Sánchez Noriega (2017, 183-184). En este caso, no es así. Nos encontramos ante arquitecturas líquidas respecto a su provisionalidad en la vida de los personajes. Estas viviendas al igual que sus relaciones humanas (recordemos que Martha e Ingrid llevaban décadas sin tener relación) se plantean como hogares provisionales y volátiles, sin arraigo dadas las características de la sociedad estadounidense y global de lo inmediato en la que existen, siendo los objetos móviles los que portan el peso del recuerdo del personaje. Toman en ello sentido las palabras del filósofo





Fig. 9. Fotograma de *La habitación de al lado* (Pedro Almodóvar, 2024), se borran los límites del interior y el exterior en la casa Woodstock (Nueva York).

coreano Byung-Chul Han, que opina que «el imperativo neoliberal de optimización y rendimiento no permite finalizar nada. Hace que todo sea provisional e inacabado» (2023, 41).

Aquí los espacios se transforman, además, en arquitecturas funerarias al elegir Martha una de estas casas, alquilada por un breve tiempo, para poner fin a su vida. Su última morada estará desprovista de elementos mnemónicos, apenas existe mobiliario y el existente ofrece unas líneas sin ruido visual (fig. 9). Pero lo más importante en este hogar de prestado es que su rotunda arquitectura, alejada de cualquier rasgo familiar, se abre a la naturaleza, al sol, al aire y al bosque, hacia lo más primigenio de la raíz *trascendentalista*. No se muestra en ella la psique o la emoción del personaje, sino que a través de ella y su esplendor son los personajes los que serán capaces de llevar a término sus tareas. Por primera vez en la filmografía de Almodóvar, el hogar-refugio es el que se abre al exterior y entre ambos se rompen los límites. Encontramos en las arquitecturas de *La habitación de al lado* a esa citada «mujer que agoniza en un mundo agonizante» (Martínez 2024) en el que nada parece estar ya construido sobre los cimientos conocidos y tan solo anuncia derrumbe.

Este anhelado experimento del cineasta, el reto de probarse en un largometraje con intérpretes, parte del equipo, localizaciones y guion en inglés, resulta en este caso concreto una obra incomprensible dentro de su filmografía, aunque no por ello fallida. Se trata de una película visualmente bellísima y refinada, con una gran hermosura contemplativa gracias al esforzado diseño de producción de Inbal Weinberg y el equipo de arte, así como del departamento de fotografía, aunque la profundidad

del mensaje quede algo encapotada por la prototipada codificación visual y por una traducción entre lenguas en la que queda perdida la trascendencia existente.

Nos parece importante concluir con la afirmación de que, al igual que cualquier artista de otras disciplinas, Pedro Almodóvar ha pretendido desde el inicio de su carrera cinematográfica ofrecer su visión de las cosas a través de sus películas, en este caso no la de su imaginación, sino su propia perspectiva sobre el mundo que le rodea en la actualidad. Algo que no ha cambiado en realidad respecto a su filmografía más cercana es que esto lo hace desde una ficción aparente realista, pero con intención metafórica y conceptual. Así que para conseguirlo se apoya directamente en los escenarios y su composición como vehículos de expresión.

Sin embargo, intuimos que esta experiencia, *a priori* episódica, va a suponer un punto de inflexión en su codificación visual y supondrá una revisión de algunos estilemas y afianzamiento de algunos otros.

Lo veremos tras el análisis de su nuevo proyecto, *Amarga Navidad* (2026), para el que ha vuelto a contar el diseñador de producción habitual desde *Carne trémula*, Antxón Gómez.

RECIBIDO: 09/02/2026; ACEPTADO: 28/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMODÓVAR, Pedro. «*The Room Next Door (La habitación de al lado)*». Rueda de Prensa del Festival de Venecia, Venecia, Lido de Venecia, 2 de septiembre de 2024.
- ARJONA, Daniel. «Sigrid Nunez: “Almodóvar cambió radicalmente el final de mi novela, pero no me pareció mal”». *El Mundo*, 6 de octubre de 2024. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2024/10/06/6702802ec4d4d842648b458a.html>.
- AUGÉ, Marc. 2025. *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad (Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité)*, trad. de Margarita Mizraji. Barcelona: Herder.
- BACHELARD, Gaston. 1965. *La poética del espacio (La poétique de l'espace)*, trad. de Ernestina de Champourcín. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARRANCO RAIMUNDO, Ruth. 2024. «El proceso creativo de la dirección artística cinematográfica de Antxón Gómez: la verdad del objeto en el arte de la ficción» (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2024).
- BARRANCO RAIMUNDO, Ruth. 2025. «Pedro Almodóvar y Antxón Gómez: erotismo cromático». En *Sexo, color y erotismo*, editado por Georgina Ortiz Hernández, 122-140. México: Asociación Mexicana de Investigadores del Color AMEXINC.
- BAUMANN, Zigmunt. 2000. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press y Blackwell.
- BERLIN, Lucia. 2016. *A Manual For Cleaning Women*. Londres: Pan Macmillan.
- BELINCHÓN, Gregorio. «Pedro Almodóvar abandona el proyecto ‘Manual para mujeres de la limpieza’, que seguirá con Cate Blanchett». *El País*, 13 de septiembre de 2022. <https://elpais.com/cultura/2022-09-13/pedro-almodovar-abandona-el-proyecto-manual-para-mujeres-de-la-limpieza-que-seguira-con-cate-blanchett.html>.
- BURATTI, Pablo. 2021. *Storyboarding Almodóvar*. Baleares: Plan B Publicaciones.
- CAMARERO, Gloria. 2016. *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- CAMERA AND LIGHT. «Fotografiando ‘La habitación de al lado’ con los fondos Rosco SoftDrop». *Camera and Light*, 9 de abril de 2025. <https://www.cameraandlightmag.com/noticias/fotografiando-la-habitacion-de-al-lado-con-los-fondos-rosco-softdrop/>.
- CLARK, Andy y CHALMERS, David. 2011. *La mente extendida (The Extended Mind)*, trad. de Ángel García Rodríguez y Francisco Calvo Garzón. Oviedo: KRK.
- FILMAND. «‘Dolor y gloria’ logra su primer premio EFA del Cine Europeo». *FilmAnd*, 19 de noviembre de 2019. <https://filmand.es/dolor-y-gloria-logra-su-primer-premio-efa-del-cine-europeo/>.
- FINDLAY, Victoria. 2003. *Color: Historia de la paleta cromática (Color: A natural History of the Palette)*. Madrid: Capitan Swing.
- GÓMEZ, Sergio Julián. «Color para la vida y la muerte: gradación de ‘La habitación de al lado’ (Pedro Almodóvar)». *Panorama Audiovisual*, 8 de mayo de 2025. <https://www.panoramaaudiovisual.com/2025/05/08/color-vida-muerte-etalonaje-la-habitacion-de-al-lado-pedro-almodovar/>.
- GOROSTIZA, Jorge. 1997. *Directores artísticos del cine español*. Madrid: Cátedra.
- GOROSTIZA, Jorge. 2010. «Apuntes para una crítica del espacio cinematográfico». En *Constructores de ilusiones. La dirección artística cinematográfica en España*. Valencia: Generalitat Valenciana, IVAC y Filmoteca. 161-197.
- GRANDE, Félix. 2011. «Donde fuiste feliz alguna vez». En *Biografía (1958-2010)*, prólogo de A. L. Prieto de Paula, 165-166. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- HAN, Byung-Chul. 2023. *La desaparición de los rituales (Vom Verschwinden de Rituale. Eine Topologie der Gegenwart)*. Barcelona: Heder.
- HEIDEGGER, Martin. 1927. *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyer.
- HEIDEGGER, Martin. 2015. *Construir Habitar Pensar (Bauen, Wohnen Denken)*, trad. de Arturo Leyte y Jesús Adrián. Madrid: La Oficina.
- ITURBE TOLOSA, A., PALOMINO, L., COLLADO, P., LÓPEZ, L., y DEL CASTILLO AIRA, I. 2025. «Authorial Recognition of the Production Design in Spanish Audiovisual Productions: An Analysis from the Profession's Perspective». *VISUAL REVIEW: International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual*, 17(6), 195-207. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v17.5950>.
- JOYCE, James. 1914. *Dubliners*. Londres: Grant Richards.
- JUNG, Carl. G. 2001. *Recuerdos, sueños, pensamientos (Erinnerungen, Träume, Gedanken)*, trad. María Rosa Borrás. Barcelona: Seix Barral
- LARA, Felipe. «La magia detrás de película 'La habitación de al lado', de Pedro Almodóvar». *Caracol Radio*, 1 de noviembre de 2024. <https://caracol.com.co/2024/11/01/la-magia-detras-de-pelicula-la-habitacion-de-al-lado-de-pedro-almodovar/>.
- MANTILLA, Daniel y MARTOS, David. «Pedro Almodóvar, sobre el abandono de su película americana: "Me siento muy en deuda con Cate Blanchett"». *Kinótico*, 27 de enero de 2023. <https://kinotico.es/actualidad/2023-01-27/pedro-almodovar-matiza-su-salida-manual-para-mujeres-la-limpieza-cate-blanchett-estaba-devastada>.
- MARCOS, Gema. «Pedro Almodóvar se lanza con una colección de muebles inspirada en sus mejores películas y tiene sofás en sus colores fétiche para casas con mucha personalidad». *ELLE Decoration*, 10 de abril de 2025. <https://www.elledecor.com/es/disenio/a64427075/muebles-roche-bobois-pedro-almodovar/>.
- MARTÍNEZ, Luis. «Pedro Almodóvar gana el León de Oro por 'La habitación de al lado' y hace historia para el cine español». *El Mundo*, 7 septiembre de 2024. <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2024/09/07/66dc86b9e9cf4a9d5c8b45bc.html>.
- MUÑOZ, Rafael. «La enfermedad de Pedro Almodóvar: Antonio Banderas revela las dolencias del director en 'Dolor y Gloria'». *RTVE*, 9 de julio de 2022. <https://www.rtve.es/television/20220709/dolor-gloria-gratis-rtve-pedro-almodovar-enfermedades/2387315.shtml>.
- NUNEZ, Sigrid. 2020. *What are you going through (¿Cuál es tu tormento?)*. Nueva York: Riverhead Books.
- OLDENBURG, Ray. 1989. *The Great Good Place: Cafes, Coffee Shops, Bookstores, Bars, Hair Salons, and Other Hangouts at the Heart of a Community*. New York: Paragon House, 1989.
- PALMERO, Fernando. «Almodóvar o el wokismo desbocado». *El Mundo*, 24 de octubre de 2024. <https://www.elmundo.es/opinion/columnistas/2024/10/24/6718eccffdddfac618b45b7.html>.
- PENIDO, Candelaria. «La habitación de al lado: la magia de la intertextualidad en la última película de Almodóvar». *Acromática Revista*, consultado el 6 de septiembre de 2025. <https://acromaticarevista.com/la-habitacion-de-al-lado-la-magia-de-la-intertextualidad-en-la-ultima-pelicula-de-almodovar/>.
- PIRODDI, Alberto. ««The Room Next Door» Review: A Beautiful But Hollow Almodóvar Film». *Scraps from the loft*, 15 de diciembre de 2024. <https://scrapsfromtheloft.com/movies/the-room-next-door-review-a-beautiful-but-hollow-almodovar-film/>.



- PHILLIPS, Nuala. «Jerséis que nos obsesionan: repasamos todas las marcas que visten las protagonistas de ‘La habitación de al lado’». *Vogue*, 29 de octubre de 2024. <https://www.vogue.es/galerias/la-habitacion-de-al-lado-vestuario-jerseis-julianne-moore-tilda-swinton>.
- RIMBAUD, Arthur. 2010. «Carta a Paul Demeny (15 de mayo de 1871)». En *Prosa y poesía completa*, trad. de Arturo Fernández. Madrid: Visor.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2017. *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza editorial.
- SANDERSON, John D. 2010. «Sirk en Almodóvar. claves de una dirección artística». En *Constructores de ilusiones: la dirección artística cinematográfica en España*, editado por John D. Sanderson y Jorge Gorostiza, 135-161. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- SASSEN, Saskia. 1999. *La ciudad Global. Nueva York, Londres, Tokio. (The Global City: New York, London, Tokyo)*, trad. De Silvina Quintero. Bueno Aires: Eudeba.
- SASSEN, Saskia. «When the City Itself Becomes a Technology of War». *City & Society* 22, n.º 2 (2010): 210-230. <https://www.saskiasassen.com/PDFs/publications/When-the-City-Itself-Becomes-a-Technology-of-War.pdf>.
- STRAUSS, Frédéric. 2001. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.

ESCENOGRAFÍAS DE LO FEMENINO EN *MADRES PARALELAS*

Gloria Camarero Gómez 

Catedrática de Historia del Arte
Universidad Carlos III de Madrid (España)
gloria.camarero@uc3m.es

RESUMEN

El presente trabajo estudia las escenografías de *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021) y constata que tienen un valor de signo y significado en la narración. Son metáforas argumentales. Los elementos que las componen cambian en base a la idiosincrasia de las protagonistas. Hablan de ellas, caracterizan sus comportamientos, informan de sus sentimientos, expresan sus profesiones, aportan datos temáticos, ilustran sus actuaciones y referencian tiempos y lugares. Incluso, diferencian las clases sociales y sus hábitats.

PALABRAS CLAVE: Pedro Almodóvar, escenografía, *Madres paralelas*, cine y artes.

SCENOGRAPHY OF FEMININITY IN *PARALLEL MOTHERS*

ABSTRACT

The present work studies the sets of *Parallel mothers* (Pedro Almodóvar, 2021) and finds that they have symbolic value and meaning in the narrative. They are plot metaphors. The elements that compose them, such as paintings, sculptures, photographs, furniture, and other props, change based on the idiosyncrasies of the protagonists. They speak about them, characterize their behaviors, inform their feelings, express their professions, provide thematic data, illustrate their actions, and reference times and places. They even differentiate social classes and their habitats.

KEYWORDS: Pedro Almodóvar, scenography, *Parallel mothers*, cinema and arts.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.02>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 49-60; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

La presencia de pintura, escultura, fotografía y objetos de diseño en el cine de Almodóvar es una constante, que caracteriza sus escenarios. Cuida mucho todos los elementos que entran en un decorado y siempre tienen significado en la acción. Constituyen «claves para descifrar» (Ortiz y Piqueras 1995, 167).

Sabido es que «le encanta pasearse con la bolsa de *trastos* poniendo cosas acá y allá»¹. Lo ha reconocido repetidamente: «Para mí, algo muy importante en una película es el atrezo» (Vidal 1989, 243). *Madres paralelas* (2021) no constituye una excepción. La protagonizan mujeres de distinta condición y personalidad, que se definen por las escenografías de los interiores que habitan.

El presente artículo parte de esta premisa inédita, con lo que las limitaciones bibliográficas son una realidad. Muchos de los libros sobre el director, como los de Strauss (2001) o Sánchez Noruega (2017), prestan poca atención a las escenografías. Los que se acercan más al tema, Seguin (2009), Poyato (2015) o las aportaciones al Congreso Internacional Pedro Almodóvar (2003), no contemplan dicha película porque son anteriores a la realización de la misma. Ante ello, sigue una metodología cualitativa basada en el análisis fílmico, para cumplir el objetivo previsto, que no es otro que demostrar que los espacios de representación de *Madres paralelas* caracterizan temáticas, personajes y actuaciones.

MODELOS DE ESCENARIOS Y MODELOS DE MUJER

Ana (Milena Smit) está todavía en la adolescencia y se enfrenta a una maternidad venida por accidente. No tiene «habitación propia», como diría Virginia Wolf. Vive en la casa de su madre, unas veces, y en la de Janis, otras.

El personaje principal es Janis (Penélope Cruz), fotógrafa de unos cuarenta años, moderna, con inquietudes culturales, sociales y políticas, independiente y de buen gusto. Ella también llega sin pareja a una maternidad no buscada, pero sí deseada. Vive sola en un piso al lado del *Café Moderno*, en la madrileña plaza de las Comendadoras, que es lugar de residencia preferido por una elite profesional media-alta de mediana edad (Camarero 2026, 40). El decorado de su casa se corresponde con sus características personales y las expresa. Es funcional, pero incluye piezas importantes de diseño y muebles *retro*. En el *salón-comedor*, las tres esculturas de madera de Dis Berlin sobre la chimenea, un móvil de Alexander Calder, la pareja de apliques italianos estilo Angelo Lelli, con pantalla globo en cristal de Murano, y *las sillas Cesca* Bauhaus dan las notas de diferenciación y modernidad. Con igual objetivo de referenciar dichos valores, se integran el aparador *Pastoe* de Pierre Mazairac

¹ La afirmación es de Antxón Gómez, director artístico de las películas de Pedro Almodóvar desde *Carne trémula* (1997). Citado por John D. Sanderson (2010, 156).



Fig. 1. Salón-comedor de la casa de Janis en *Madres paralelas*.
© El Deseo D.A. S.L.U. Foto de Iglesias Mas.

y Karel Boonzaaijerez o los jarrones *vintage* de opalina (fig. 1), que ya aparecían en la casa barcelonesa de Manuela en *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

La presencia de fotografías es recurrente. Están ahí para referenciar los antecedentes familiares de la protagonista, el argumento del filme y su profesión. La alusión a su madre viene dada por *Les festes hippies*, tomada por Oriol Maspons en Ibiza, en el verano de 1976. Se dice que la figura central de la misma es aquella mujer, en su etapa *hippy* y con Janis de bebé (Almodóvar 2021, 132).

Las de Virxilio Vieitez, como *Jóvenes casaderas* (1961) o de figuras rurales de la postguerra y represaliados por el franquismo, dan la clave temática. No en vano, *Madres paralelas* expone la exhumación de los restos de los fusilados por aquel bando en la Guerra Civil. Pero hay más. La fotografía etnográfica *Nubile Beauty*, de gran tamaño y en blanco y negro, ocupa un lugar destacado. La hizo Irving Penn en 1969, en Camerún, y define la actividad profesional de su dueña.

Mención especial requiere la de Cecil Beaton de 1948, *Ball Gowns* (García-Ramos 2026, 154), que ilustró el cartel de la exposición dedicada por el Metropolitan de Nueva York al primer *couturier* americano, Charles James, en 2014. Está en el despacho de Elena (Rossy de Palma), amiga de Janis, profesional de la moda y editora jefa de la revista *Mujer Ahora*. Todo lo que aparece allí y su disposición define el carácter del personaje y a través de los objetos se percibe como mujer ordenada, resolutiva y con autoridad. Sin embargo, el objetivo claro de los mismos es expresar la actividad a la que se dedica y ello justifica la presencia de la mítica foto de Beaton, con sus modelos de alta costura en un salón de columnas. Es señal de identidad del entorno laboral de la persona y toda una declaración a favor de la belleza y la moda.

En cuanto a las pinturas, en la sala de la casa de Janis aparece *Blanco y Noir*, de Pedro Almodóvar y Jorge Galindo, delimitada por dos lámparas de diseño italiano, de los años cincuenta-sesenta, muy emblemáticas. Una es la famosa *Snoopy* verde,



Fig. 2. Sala y estudio de la casa de Janis en *Madres paralelas*.
© El Deseo D.A. S.L.U. Fotos de Iglesias Mas.

concebida por Achille y Pier Giacomo Castiglioni, y la otra, la de pie, *VV Cincuenta*, que proyectó Vittoriano Viganò. La bolsa roja en el suelo para el utillaje de fotógrafo es una nueva referencia a la profesión de la protagonista y la taza de café sobre la mesa central dice mucho de su personalidad. No es una taza cualquiera. Es el modelo *Butterfly Parade*, diseñado por Christian Lacroix. *El deseo de pintar*, también de Almodóvar y Galindo, decora la pared del fondo del estudio anexo² (fig. 2).

Los espacios de representación marcan las distancias que hay entre los personajes y toda esta decoración se contrapone a la de la vivienda de Teresa (Aitana Sánchez-Gijón), la madre de Ana. Ella es más convencional. Se define como «apolítica» y «pija». «Nada le impide soñar». Siempre ha deseado ser actriz, pero no lo ha conseguido y ahora le surge la oportunidad de interpretar a *Doña Rosita la soltera*, en el drama lorquiano.

El guion sitúa su domicilio en José Abascal, una calle de Madrid más que residencial y limitada a las clases de mayor poder adquisitivo. Nada de lo que contiene es casual. En el salón, muebles, cuadros, alfombras o cortinas son de calidad y gusto clásico. Sobre el taquillón del fondo, abundan las fotos familiares en marcos de plata, sin otra finalidad que la decorativa, delimitadas por dos lámparas de mesa idénticas, colocadas simétricamente y centradas por un ramo de flores naturales en jarrón de cristal tallado. Reina la ponderación más absoluta. Todo lo que está ahí y la forma en la que está expresa una elegancia y un equilibrio que definen a su inquilina. Las pinturas colgadas en las paredes denotan también el nivel económico de quienes pueden tenerlas. Son *Niños en la playa*, de Joaquín Sorolla, y *Una manola*, de Ignacio Zuloaga. Indican las preferencias artísticas de una elite tradicional y con dinero. Pero es genérico a una clase social más que a una persona.

² Estas pinturas son propiedad del director. Se mostraron en la exposición *Flores de la periferia*, celebrada en el Centro Andaluz de la Fotografía (Almería) del 28 de junio al 29 de septiembre de 2019 (García 2019, 30).



Fig. 3. Sal3n de la casa de Teresa en *Madres paralelas*.
© El Deseo D.A. S.L.U. Foto de Iglesias Mas.

No parece que sea espec3fico de la propietaria ni vivido, sino heredado y no creado por ella, aunque s3 define su posici3n y condici3n (fig. 3).

DORMITORIOS Y COCINAS

Dormitorios y cocinas est3n en las pel3culas de Almod3var y casi todo lo importante suele suceder en unos y en otras. En los primeros, los motivos ornamentales colocados sobre las camas son testigos mudos de encuentros o desencuentros y tienen significado.

El cabecero del dormitorio de la casa madrileña de Janis lo forma una pieza de madera muy sencilla. La elecci3n es intencionada, porque se busca que nada ensombrezca el cuadro que hay encima, con marco dorado: *La primavera*, de Julio Romero de Torres, el cual posee un evidente valor simb3lico en la narraci3n. Presenta las figuras de dos mujeres j3venes, que miran directamente al espectador y expresan pasi3n y deseo, aunque no se miran ni se tocan. Son el trasunto de las *Madres paralelas*.

La obra del pintor cordob3s marca el final de la relaci3n. Ante ella, Janis comunica a Ana que es la madre biol3gica de Cecilia. La c3mara muestra entonces la pintura con mayor detalle, cre3ndose una relaci3n de continuidad entre esta pieza expuesta en el decorado y la acci3n f3lmica. Se establece un di3logo simb3lico-metaf3rico entre detr3s y delante, entre los personajes pintados y los personajes del filme.



Fig. 4. Dormitorio de Janis en *Madres paralelas*.
© El Deseo D.A. S.L.U. Foto de Iglesias Mas.

La lámpara *Minitopo*, diseñada por el italiano Joe Colombo en 1970, que descansa en la mesilla de noche, y las cortinas de lino estampado, modelo *Tanzania*, de la colección «African Queen», de *Gastón y Daniela*, inspiradas en motivos del continente africano, completan el escenario y aportan diferenciación (fig. 4).

El dormitorio de Teresa va empapelado en «chinoiserie» y mantiene el tono clásico y equilibrado del resto de su vivienda. Todo vuelve a ser proporción, medida, orden, equilibrio e impersonalidad. Nada representa a la persona. Solo su estatus. Pero en él también pasan cosas y tiene lugar la discusión telefónica con su exmarido por la atención a Ana.

Las cocinas son «lugares estratégicos tanto del espacio doméstico como narrativo» (Poyato 2023, 300). La del piso urbano de Janis (fig. 5) lo es. Presenta suelos en damero de reminiscencia hidráulica, azulejos hexagonales en verde pastel, muebles mayoritariamente de color rojo y mesa central en isla. Abundan las piezas conocidas y reconocidas, como la tostadora retro de *Smeg*, la cafetera *Nexpreso krups* o la vajilla de *Sargadelos*. No faltan referentes «artísticos» y destaca el bodegón surrealista *Fruit et poisson*, de Óscar Domínguez, o el imán que decora la nevera *vintage* con los *Deportistas*, de Malevich, los cuales ya aparecían, en forma de esculturas, en *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019) y en *La voz humana* (Pedro Almodóvar, 2020).

Esta es una cocina donde se cocina. Su dueña prepara pescado al horno o una tortilla de patatas, que enseña a hacer a Ana. Pero, además, es el espacio femenino de lo privado y se manifiesta en conversaciones o gestos. Allí, Janis comunica a Arturo que está embarazada, reivindica sus planteamientos feministas con el *slogan* de su camiseta de *Dior* («We should all be feminists»), recrimina a Ana su escasa



Fig. 5. Cocina de la casa de Janis en *Madres paralelas*.
© El Deseo D.A. S.L.U. Foto de Iglesias Mas.

conciencia política, recordándole la necesidad de luchar por salvaguardar la memoria histórica, y surge el primer acercamiento amoroso entre estas mujeres, bajo los acordes instrumentales de *Summertime*, en la versión de Janis Joplin, que fue un referente para la madre de la protagonista, y en cuyo recuerdo puso su nombre a esta (Almodóvar 2021, 134).

DEL HÁBITAT URBANO AL HÁBITAT RURAL

Las escenografías siguen siendo motivo de diferenciación social y cultural en otros contextos. Las diferencias se ven también en la oposición campo-ciudad. *Madres paralelas* recrea el inexistente pueblo de Aldea de los Montes, que en la realidad fue Torrelaguna. En los interiores, están presentes los elementos que definen ese ámbito, como los patios encalados (fig. 6) y con plantas en latas de pimentón de La Vera, marca *Clavel*, que pueden constituir un homenaje a la Extremadura que conoció Almodóvar en su infancia, cuando vivió en Madrigalejo de Cáceres y en Orellana la Vieja de Badajoz.

La sala de estar de dichas casas de pueblo (fig. 7) son también decorados genéricos que sirven para cualquiera y repiten los elementos que las construyen como «mundos en extinción» (Gómez 2008, 34). La de *Madres paralelas* mantiene la mesa camilla con faldetas floreadas, los tapetes de ganchillo, los visillos con blonda, la enciclopedia en la librería, como símbolo de avance cultural, y una buena representación de la gastronomía local a través de las rosquillas, las morcillas y los chorizos. Lo rural se concreta en la escenografía y se vincula a la mujer.

La casa de Janis en ese hábitat es la de sus antepasadas. Se trata de un lugar recibido, que no representa a ella sino a aquellas. Cocina y dormitorio siguen siendo espacios principales, dan replica a los de su residencia urbana y se mantienen como han estado siempre. La primera (fig. 8) contiene los vestigios que permiten incluirla





Fig. 6. El hábitat rural en *Madres paralelas*. Patio.
© El Deseo D.A. S.L.U.



Fig. 7. El hábitat rural en *Madres paralelas*. Sala de estar.
© El Deseo D.A. S.L.U. Foto de Iglesias Mas.



Fig. 8. Cocina casa de Aldea de los Montes en *Madres paralelas*.
© El Deseo D.A. S.L.U. Foto de Iglesias Mas.

en la categoría de «pueblo»: suelo de baldosas de barro, muebles de madera estilo provenzal, azulejos con decoración «años setenta», sillas de enea, mesa redonda en el centro con el característico mantel de cuadros de vichy y, sobre todo, estantes y alacenas en sustitución de armarios superiores, con su contenido a la vista. La iluminación entra por un balcón a través de las lamas de madera de una persiana enrollable. Es la luz de otro tiempo. Ahí, Janis afronta «temas de mujeres» y hace referencias a lo más personal en pasado y en presente, que es el recuerdo de las vivencias de su bisabuelo fusilado y su nuevo embarazo.

El dormitorio del mismo lugar (fig. 9) es formal, funcional, caduco, ajeno a las modas y a las reglas de la simetría. Solo hay una mesilla, lo que expresa falta de medios y total ausencia de interés por el ornato. La cama, de cabezal y pies metálicos, es el mueble más antiguo de la casa (Almodóvar 2021, 182). Tiene la solera de los años. Sobre ella vemos una lámina de tema no religioso, *Lozantías de primavera*. *Ninfas*, que aporta un carácter *kitsch* a la estancia e indica que las mujeres que allí yacieron no eran devotas. Representa un conjunto de ninfas celebrando la primavera y fue muy usual en los hogares del mundo rural o en los de los grupos urbanos más desfavorecidos, en la España de los cincuenta. Ediciones Ángel Alemán y otras similares se encargaban de su reproducción. Está enmarcada en madera y dorado para parecer las pinturas que colgaban las clases más acomodadas en las paredes de sus viviendas. En la mesita de noche reposa una lámpara común y dos fotos que ya estaban en la casa madrileña de Janis. Son los hipotéticos retratos de su abuela



Fig. 9. Dormitorio casa de Aldea de los Montes en *Madres paralelas*.
© El Deseo D.A. S.L.U. Foto de Iglesias Mas.

Cecilia y de su madre en el esplendor ibicenco, con la bebé. Todo habla de ellas y de lo que vivieron.

CONCLUSIONES

El presente estudio demuestra que la escenografía es una potente herramienta narrativa en el cine almodovariano. El director relata a través de los objetos presentes en los escenarios. La mayoría le pertenecen. Por ello, a veces, repiten película y aquí se ha constatado en casos concretos.

En *Madres paralelas* las mujeres son protagonistas y los espacios de representación, con sus piezas determinadas, en los que se mueven son distintos e informan de la situación de cada una de ellas. Baste como ejemplo repetir que los cuadros de Sorolla o Zuloaga colgados en las paredes del salón de la casa de Teresa indican un estatus y un gusto clásico. *La primavera*, de Romero de Torres, en el dormitorio de Janis significa el final de una relación de la protagonista. La fotografía *Ball Gowns*, de Cecil Beaton, en el despacho de Elena expresa su actividad profesional.

El hábitat rural se configura escenográficamente en base a elementos reiterados e inamovibles, como el patio encalado que no falta en ninguno de los pueblos que haya recreado Almodóvar en sus filmes (*La flor de mi secreto*, *Volver*, *Dolor y gloria*), y es espacio femenino por excelencia. Lo es también en *Madres paralelas* y

se ha constatado que todo cuanto aparece para definirlos tiene, como valor de significado, el regusto del pasado, lo cual deviene expresión de «recuerdo registrado» y referencia el argumento del filme, basado en recuperar la memoria histórica en ese contexto o «desenterrar la verdad» (Ponga 2021, 61).

RECIBIDO: 19/01/2026; ACEPTADO: 11/03/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMODÓVAR, Pedro. 2021. *Madres Paralelas*. Barcelona: Reservoir Books.
- CAMARERO GÓMEZ, Gloria. 2026. *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- GARCÍA, Ángeles. 2019. «Almodóvar se estrena como pintor». *El País*, 30 de junio.
- GARCÍA-RAMOS, Francisco-José. 2026. «Fotografía, memoria y cultura material en *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021)». *Fotocinema* (32): 145-173.
- GÓMEZ, Agustín. 2008. «La dimensión rural en el cine urbano de Pedro Almodóvar», en P. Poyato. *El realismo y sus formas en el cine rural español*, Córdoba: Diputación de Córdoba 33-50.
- ORTIZ, Aurea y PIQUERAS, María Jesús. 1995. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- PONGA, Paula. 2021. «Almodóvar. Desenterrar la verdad». *Fotogramas* (2153): 61-63.
- POYATO, Pedro. 2015. *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Madrid: Síntesis.
- POYATO, Pedro. 2021. «Topografía de los sentimientos, intertextualidad y programas iconográficos en *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016)». *Fotocinema* (23): 299-323.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 2017. *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza.
- SANDERSON, John D. 2010. «Sirk en Almodóvar: claves de una dirección artística», en J. D. Sanderson y J. Gorostiza. *Constructores de ilusiones. La dirección artística cinematográfica en España*. Valencia: Generalitat Valenciana. 133-158.
- SEGUIN, Jean-Claude. 2009. *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- STRAUSS, Frédéric. 2001. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- VIDAL, Nuria. 1989. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.
- ZURIÁN, Fran A. y VÁZQUEZ VARELA, Carmen (coords.) 2005. *Almodóvar: el cine como pasión*. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar. Cuenca, 26-29 de noviembre de 2003. Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

DESDE BARCELONA CON AMOR (AL CINE): PRESENCIA Y TRATAMIENTO DE LA CIUDAD CONDAL A TRAVÉS DE LA OBRA DE FRANCISCO ROVIRA-BELETA

Fernando Sanz Ferreruela 

Universidad de Zaragoza (España)

fersanz@unizar.es

RESUMEN

La historiografía sobre el cine español durante el franquismo ha adolecido siempre de una cierta mirada centralista, teniéndose a menudo en cuenta únicamente las productoras, los cineastas y las películas realizadas en Madrid. Sin embargo, muchas menos veces se ha prestado atención al rico, heterogéneo y siempre novedoso panorama cinematográfico barcelonés, que mantuvo una extraordinaria actividad a lo largo de las seis primeras décadas del siglo xx. Partiendo de esa premisa, el propósito de este trabajo es trazar un recorrido por la filmografía del cineasta barcelonés Francisco Rovira-Beleta, haciendo especial énfasis en la relación de sus películas con la industria cinematográfica de la Ciudad Condal, sin la que no puede entenderse, a lo largo de toda su trayectoria. Asimismo, se propone estudiar la representación de la propia ciudad de Barcelona en la obra de Rovira, analizando qué espacios urbanos se resaltaron y con qué objetivos narrativos y dramáticos.

PALABRAS CLAVE: Francisco Rovira-Beleta, Barcelona, localizaciones, dirección artística.

FROM BARCELONA WITH LOVE (TO CINEMA): PRESENCE
AND TREATMENT OF BARCELONA IN THE WORK OF FRANCISCO ROVIRA-BELETA

ABSTRACT

The historiography of Spanish cinema during the Franco regime has always suffered from a certain centralist perspective, often focusing only on production companies, filmmakers, and films made in Madrid. However, far less attention has been paid to the rich, heterogeneous, and ever-evolving Barcelona film scene, which maintained extraordinary activity throughout the first six decades of the 20th century. Based on this premise, the purpose of this work is to trace the filmography of Barcelona filmmaker Francisco Rovira-Beleta, with particular emphasis on the relationship of his films to the city's film industry between the 1940s and 1960s, without which his work cannot be understood. We also propose to study the representation of the city of Barcelona itself in Rovira's work, analyzing which urban spaces were highlighted and with what narrative and dramatic objectives.

KEYWORDS: Francisco Rovira-Beleta, Barcelona, Locations, Art Direction.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.03>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 61-92; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Cuando trazamos un recorrido, lo suficientemente sosegado, a través de la historiografía sobre el cine español a lo largo de casi todo el siglo xx, una de las primeras cuestiones que nos llaman la atención es la tendencia manifiestamente centrífuga de una gran mayoría de esos recorridos diacrónicos. Los cuales han tomado habitualmente como punto de partida Madrid, y han analizado, a partir de la capital de España, cómo se han ido difundiendo y desarrollando los diferentes fenómenos fílmicos a lo largo del resto de nuestra geografía; como si todo hubiera surgido en Madrid, y desde allí se hubiera extendido por el resto de España. Y es que esa consideración de Madrid como «capital» del cine de nuestro país —que fue surgiendo espontáneamente, casi de forma orgánica, y con no pocas ni evidentes razones a su favor, entre los años veinte y setenta del siglo xx— muchas veces nos ha inducido a aceptar casi inconscientemente que a lo largo de estos últimos ciento treinta años, todo en el ámbito del cine español se originó en Madrid, mientras el resto de ciudades españolas iban a la zaga, siguiendo la estela de la capital y viviendo de las «rentas» que siempre tomaban forma en Madrid y desde allí se propagaban.

Partiendo de este planteamiento, nuestro propósito es el de variar la ubicación del foco, y trasladar el punto de partida de esa mirada centrífuga a la ciudad de Barcelona, que, si bien, haciendo un balance global y cuantitativo, no llegó a alcanzar la importancia de Madrid en cuanto a volumen de capacidad industrial y, por tanto, de iniciativas fílmicas a lo largo de toda la serie histórica, debe ser reivindicada como finalista de esa competición, ya que sin el análisis de la presencia —intermitente y desigual, desde luego— de la industria fílmica barcelonesa desde los comienzos del cine hasta nuestros días, obtendríamos una imagen sin duda parcial, incompleta —e injusta— del panorama cinematográfico español. De hecho, no hay que olvidar que, desde los orígenes del cine, la mayoría de las novedades tecnológicas en el ámbito cinematográfico llegaron desde París a España, recalando primero en Barcelona y, de allí, en el resto del país. Y la Ciudad Condal monopolizó la industria del cine español casi en su primer cuarto de siglo de vida —hasta 1918-1920—; pero, como veremos más adelante, también las primeras infraestructuras del cine sonoro se instalaron en Barcelona en 1932; y tanto durante la Segunda República como durante la Guerra Civil, Barcelona fue centro productivo, tal y como lo seguiría siendo, tras el conflicto, durante al menos las cuatro décadas siguientes; todo ello sin olvidar el fermento de creatividad que el cine producido en Cataluña ha ido poniendo de manifiesto a partir de la transición democrática, que se ha mantenido hasta nuestros días, ya bien entrado el siglo xxi, gracias a su industria y el magnífico trabajo de sus escuelas de cine, con figuras como Isaki Lacuesta o Carla Simón, entre tantos otros cineastas reconocidos unánimemente a nivel internacional¹.

¹ La lista podría completarse partiendo de figuras ya tan consolidadas como Isabel Coixet, Jaime Rosales, Albert Serra, Cesc Gay, Agustí Villaronga, así como con los representantes de esa «nueva

En función de las anteriores premisas, este trabajo se plantea dos propósitos simultáneos que aspiran a cubrir sendas lagunas en la historiografía sobre la historia del cine español: en primer lugar, estudiar en profundidad la filmografía de Rovira-Beleta –quien, inexplicablemente, no ha recibido hasta ahora ningún estudio monográfico– prestando atención a aquellas películas de este autor que de una u otra forma guardan relación con la ciudad de Barcelona; para después pasar a analizar en cada caso la naturaleza y entidad de dicha relación, en primer lugar contextualizando cada proyecto en el ámbito particular a cada caso de la industria del cine barcelonesa, pero profundizando sobre todo en el tratamiento de la Ciudad Condal llevado a cabo en dichas obras. Y ello contemplando desde cuestiones obvias relacionadas con la mera ambientación de los rodajes de las películas –Barcelona como escenario de cine–, hasta algunas otras más sutiles que tienen que ver con el simbolismo de dichos espacios urbanos y muy especialmente con la carga narrativa, dramática y estética que la ciudad de Barcelona fue desempeñando, como uno más de los múltiples mecanismos de significación encerrados en las películas de Rovira-Beleta.

Para ello vamos a abarcar un amplísimo período cronológico, comprendido entre 1912 y 1985, tomando como hilo conductor la vida y la obra de Francisco Rovira-Beleta, uno de los cineastas barceloneses más representativos y coherentes a la hora de trazar el panorama que pretendemos, con un planteamiento mucho más centrífugo y descentralizado.

BARCELONA Y LA INDUSTRIA FÍLMICA CATALANA (1910-1930)

Francisco de Asís Rovira-Beleta nació el 25 de septiembre de 1912 en Barcelona, ciudad en la que también falleció, 87 años después, el 23 de junio de 1999. Haciendo un rapidísimo e incompleto balance, la Barcelona que vio nacer al futuro cineasta era, a la altura de 1912, una de las ciudades más modernas y cosmopolitas, no solamente de España, sino de toda Europa. Acababa de consolidar su ensanche urbano, estaba terminando de abrir algunas de sus grandes avenidas y paseos, como, por ejemplo, la vía Laietana, que se inauguró precisamente en 1913, y proseguía decididamente con la construcción de las líneas de metro. Era el momento en el que el modernismo catalán estaba dando algunos de sus más célebres frutos, como La Pedrera de Gaudí, que se había concluido en 1910. Se trataba de una ciudad con un fortísimo entramado industrial y comercial a nivel nacional e internacional, su puerto era un centro de comunicación privilegiado con todo el mundo, y la población de la ciudad crecía a un ritmo mucho más acusado que la de otras capitales europeas².

ola» –casi todas mujeres– que magníficamente representan Clara Roquet, Elena Martín, Elena Trapé, Belén Funes o Neus Ballús, entre otras.

² Sobre el desarrollo y la evolución de la ciudad, es de obligada consulta Jaume Sobrequés i Callicó, *Historia de Barcelona* (Barcelona: Plaza & Janés, 2008). Para una información más detallada:

En el ámbito cultural, Barcelona ofrecía una oferta envidiable en sus múltiples teatros; el Fútbol Club Barcelona se había fundado ya en 1899; en sus plazas de toros triunfaba Juan Belmonte y, precisamente en mayo de 1912, la Ciudad Condal recibía la visita nada menos que de Rubén Darío, el poeta más admirado y uno de los literatos más célebres de su época.

La Barcelona de comienzos de 1912 fue relevante incluso por su crónica negra, pues, con la cruenta «Semana Trágica» aún en el recuerdo, asistió a la morbosa historia de Enriqueta Martí, apodada como la vampira del Raval –un espacio urbano al que nos referiremos con frecuencia en este trabajo–, tristemente célebre por haberse visto involucrada en varios casos de prostitución infantil, asesinato en serie, etc., que sacudieron toda Europa³.

Y como no podía ser de otro modo, a aquellas alturas Barcelona también era más que relevante en términos cinematográficos, pues no en vano fue la primera capital del cine español, en un momento en el que la industria cinematográfica madrileña estaba dando sus primeros tímidos y tardíos balbuceos, mientras la Ciudad Condal gozaba ya de un entramado industrial más que solvente mediante el que aprovisionaba de películas a todo el país –e incluso salía al extranjero– gracias a la titánica labor de los pioneros del cine barcelonés.

Dejando a un lado a Fructuoso Gelabert, «peliculero» artesano y hombre independiente quien sin embargo no fue capaz de subirse al tren de la producción filmica entendida a escala industrial, o al gran Segundo de Chomón, siempre a caballo entre la Ciudad Condal y París, cabe señalar sin duda la preeminencia de figuras como la de Alberto Marro o los hermanos Ricardo y Ramón de Baños. Los cuales, en colaboración, fueron capaces de poner en marcha los ambiciosos estudios Hispano Films, erigiendo con ellos el primer gran imperio cinematográfico hispano, que se estableció en las faldas del Tibidabo a partir de 1907. Todo ello en un momento en el que Hollywood no solamente no había alcanzado la categoría de «tierra soñada», sino que ni siquiera se había previsto su construcción, y en el que a nivel filmico, como señala lacónicamente Pérez Perucha, «Madrid no existe»⁴ como centro productor.

Tras obtener su primer éxito en 1908 adaptando *Don Juan Tenorio*, la aguerrida industria barcelonesa intentó imitar el modelo del *Film d'Art* francés,

Jaume Sobrequés i Callicó, dir., *Historia de Barcelona*, Enciclopedia Catalana. 8 vols. (espec. vols. 7 y 8 dedicados al siglo xx), (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991).

³ Sobre este tétrico personaje puede verse Jordi Corominas, *Barcelona 1912. El caso Enriqueta Martí* (Madrid: Sílex, 2014), entre otros estudios. La vida de este personaje incluso ha sido llevada al terreno de la novela gráfica.

⁴ Julio Pérez Perucha, «Narración de un aciago destino (1896-1930)». *Cine Español*, editado por Román Gubern *et al.*, (Madrid: Cátedra, 2000), 45. Sobre este panorama, conviene tener también en cuenta el recentísimo y muy novedoso estudio Juan Carlos de la Madrid y Christian Franco Torre, *Historia del cine en España. El nacimiento de una industria cultural (1896-1931)* (Madrid: Shangrila, 2025). Asimismo, sobre los primeros compases del cine en Barcelona, las obras de Palmira González y Miguel Porter: Palmira González, *Història del Cinema a Catalunya I. L'època del cinema muy, 1896-1931* (Barcelona: Els llibres de la frontera, 1986) y Miquel Porter i Moix, *Història del cinema a Catalunya (1896-1990)* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992).



Fig. 1: Anuncio publicitario de *El testamento de Diego Rocafort*, segunda parte de *Barcelona y sus misterios* (Hispano Films, 1916). Colección particular.

entregándose a rodar asuntos históricos de cierto empaque como *Don Pedro el Cruel* (1911) o *Los amantes de Teruel* (1913) para, a partir de 1915, reinventarse adaptando de nuevo las tendencias de moda que llegaban del cine galo y dedicándose a la producción de seriales cinematográficos⁵, de la talla de *Los misterios de Barcelona* (fig. 1), *Elba*, *El beso de la muerta*, *Vindicator*, *Fuerza y nobleza* o *Los arlequines de seda y oro*, entre otros títulos.

Además de la Hispano Films, se instalaron otras productoras cinematográficas en aquella naciente industria barcelonesa, como la Bacinografo, que funcionó entre 1913 y 1918, la Studio Films, la Tibidabo Films o la Royal Films, que fue la firma de los hermanos Baños desde 1914, cuando dejaron la Hispano en manos de Marro; y con ella participaron en la ambiciosa *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Emile Bourgeois, 1916) o realizaron su famoso *Tenorio* de 1922⁶.

Durante la Primera Guerra Mundial, el colapso de la industria cinematográfica europea determinó que diversos rodajes extranjeros hubieran de trasladarse a un territorio neutral como España para poder salir adelante. Algunos de ellos fueron

⁵ Carlos Fernández Cuenca, *Viejo cine en episodios* (Madrid: Ediciones Rialto, 1943).

⁶ Pérez Perucha, *Narración...*, 47-80.

particularmente relevantes como, por ejemplo, el de la primera superproducción hispano-francesa de la historia, que fue la malograda *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América*, recién mencionada, coproducida por la empresa catalana Argos P.C. y rodada en Barcelona⁷.

Sin embargo, no todo fueron luces en este panorama, pues, del otro lado, Barcelona, como centro neurálgico de la cinematografía española, tuvo también que acarrear algunas contrapartidas, que vinieron sobre todo motivadas por las reticencias de ciertos sectores de la sociedad catalana, y de otras regiones del país, que no aceptaban el cine como medio de ocio –y mucho menos como arte–, y que por el contrario arremetieron contra él en conferencias, discursos, sermones y textos escritos⁸. Algo que desde luego no fue privativo del caso barcelonés, pues se revalidó en múltiples capitales de provincia y poblaciones españolas, sobre todo andando ya la década de 1920, constituyendo un factor que en muy poco ayudó a la implantación definitiva del maltrecho –en términos económicos, industriales y creativos– cine español.

Por desgracia, este florecimiento del cine barcelonés, que Rovira-Beleta pudo disfrutar en primera persona durante su más tierna infancia, fue efímero y entró en absoluta decadencia a lo largo de la década de 1920 fagocitado por el empuje ya incontenible del cine madrileño.

LOS INICIOS DE ROVIRA EN EL CINE

A comienzos de la década de 1930 Rovira cursó sus estudios de Derecho, Arquitectura y Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona⁹ –vivía muy cerca, en la plaza Tetuán–, obteniendo una formación verdaderamente completa en el ámbito humanístico y artístico. Y al mismo tiempo, tal y como él mismo confesaba, descubrió el cine de la mano de su tío, y comenzó su andadura como cineasta aficionado, en un momento (1932-1936) en el que Barcelona era el centro neurálgico del cine *amateur* en nuestro país¹⁰. En ese panorama jugó un papel fundamental el Centro Excursionista de Cataluña, que llegó a tener una sección de cine *amateur*; pero, además de ello, en 1934 apareció la revista *Cine Amateur*, como órgano oficial de dicho movimiento, al mismo tiempo que encontramos ya figuras señeras del amateurismo catalán, como José Torrella y sobre todo Delmiro de Caralt, quien por

⁷ Pérez Perucha, *Narración...*, 79-80.

⁸ Sanz Ferreruela, Fernando, «Un instrumento de destrucción masiva más poderoso y artero que las legiones de Tito: el cine». *Imago Mundi. Álbum del tiempo*, editado por Amparo Martínez Herranz (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021), 284-293.

⁹ Un primer acercamiento a nuestro tema de estudio puede contemplarse en el documental *Rovira-Beleta y Barcelona*, producido en 1990 por el Colegio de Directores de Cine de Cataluña para Televisión Española, de treinta minutos de duración.

¹⁰ Tal y como quedó demostrado, entre otras fuentes escritas, en la exposición *Fora de casa. Cinema amateur a Catalunya 1924-1940*, celebrada en Filmoteca de Catalunya entre marzo y junio de 2024.

esas fechas estaba cosechando multitud de premios con su cinta *Memmortigo*, entre tantos otros títulos¹¹.

Ya tras la Guerra Civil, podemos precisar el salto de Rovira al terreno del cine profesional, que tuvo que ver con el creciente desarrollo del cine de animación que estaba teniendo lugar en la Barcelona de la inmediata posguerra. Así, en 1938 se habían fundado los estudios Balet y Blay, donde Rovira trabajó en algunas películas de dibujos animados¹².

Estos primeros balbuceos permitieron sin embargo a Rovira comenzar a trabajar en Madrid a partir de 1943, y le abrieron las puertas de la todopoderosa distribuidora y productora CIFESA, como ayudante de dirección de figuras clave del cine español de posguerra, como sobre todo Luis Lucia y Juan de Orduña¹³, en un período en el que —antes de fundarse el IIEC madrileño— no existía en España ninguna escuela de cine, suponiendo esta una experiencia crucial en el afianzamiento de su formación filmica en el terreno práctico, ya que le permitió conocer los rudimentos del oficio, en materia de producción, realización, guion, dirección de actores y todos los aspectos técnicos.

Y un poco más adelante, en un paréntesis en su actividad como ayudante de dirección, Rovira-Beleta, como si no quisiese dejar de practicar ninguno de los formatos filmicos entonces en vigor —cine *amateur*, animación, ficción, documental—, fue responsable de algunos documentales, como el capítulo piloto de la serie *Deportes y figuras*, que finalmente no salió adelante, y que en el caso que nos ocupa se dedicó al boxeo. Rodado en 1946, fue su primer trabajo realizado fuera de Barcelona¹⁴.

En 1948 debutó oficialmente como realizador con *Doces horas de vida*, impulsado por los buenos resultados de su trabajo en CIFESA, aunque curiosamente —y esto de nuevo marca la importancia de la ciudad de Barcelona en su obra— declinó la posibilidad de abrirse paso en la industria madrileña como habría sido natural y como anhelaban y ambicionaban la mayoría de cineastas españoles del momento. Por el contrario, prefirió regresar a su querida Barcelona para buscar su lugar de confort en la «sucursal» que, de dicha productora, se estaba instalando entonces en la Ciudad Condal, capitaneada por el productor Aureliano Campa. De hecho, las primeras obras de Rovira se acogieron a ese modelo que podríamos denominar de películas «Aureliano Campa para CIFESA»¹⁵, las cuales, a diferencia de las madrileñas, contaban con una financiación muy inferior, pero sin embargo permitían a su autor gozar de la independencia y del cierto aislamiento que suponía el «baluarte»

¹¹ José Torrella, *Crónica y análisis del cine amateur español* (Madrid: Rialp, 1958), 64-69.

¹² Carlos Benpar, *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta* (Barcelona: Laertes, 2000), 24.

¹³ Fue ayudante de dirección de Lucia en *El 13-13* (1943), *Un hombre de negocios* (1945), *Dos cuentos para dos* (1947), *La Princesa de los Ursinos* (1947) y *Noche de Reyes* (1948), y para Orduña en *Rosas de otoño* (1943), *Ella, él y sus millones* (1944) y *La vida empieza a medianoche* (1944).

¹⁴ Benpar, *Rovira-Beleta...*, 24.

¹⁵ La bibliografía sobre CIFESA arrastra una larga trayectoria que arranca del clásico y aún muy válido estudio Félix Fanés, *CIFESA, la antorcha de los éxitos* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982).



barcelonés y, además, de la muy inferior competencia que existía allí respecto a Madrid. Barcelona estaba lejos de Madrid geográficamente, lo que implicaba que también lo estuviera del Ministerio de Educación Nacional —desde el que se gestionaba la cinematografía en aquel momento—, y por supuesto del Sindicato Nacional del Espectáculo y de la Junta de Censura. Esto no implicó que el régimen administrativo de las películas producidas en Barcelona fuera diferente y, desde luego, todas ellas habían de transitar por los mismos cauces de gestión y control. Sin embargo, y aunque es difícil precisarlo con datos empíricos, no deja de ser más cierto que la consulta asidua y rigurosa de la documentación relativa a los procesos de producción y censura de las películas españolas custodiada en el A.G.A. demuestra que —salvo excepciones— ese distanciamiento los amortiguaba ligeramente, proporcionando un cierto oasis, cuando menos de independencia de movimientos, para los cineastas catalanes, Rovira entre ellos.

Este hecho determinaba sin embargo una circunstancia un tanto contradictoria, que en ocasiones podía convertirse en contraproducente para las películas rodadas en Barcelona, ya que estas tenían prácticamente asegurado su estreno en la Ciudad Condal, pero pasaban mucho más desapercibidas en Madrid. Y esa poca notoriedad —y por tanto, menor rendimiento económico— que podían llegar a alcanzar en Madrid y el resto de España algunas películas barcelonesas resultaba especialmente poco favorable para los cineastas catalanes debutantes. A quienes habitualmente nunca trataron demasiado bien ni las administraciones ni los exhibidores madrileños, siendo en ocasiones ninguneados y obteniendo sus películas calificaciones muy bajas a efectos económicos, lo que determinaba que sus estrenos se demoraran en exceso y sus proyecciones se vieran relegadas a salas de reestreno y cines de barrio, lesionando severamente la amortización de las mismas, la viabilidad de sus empresas productoras y la continuidad de las carreras de sus realizadores.

En el caso que nos ocupa, da la sensación de que Rovira conocía muy bien estos engranajes del cine barcelonés y salió airoso de sus primeras experiencias como realizador. Bien es cierto que contaba con el colchón que le proporcionaba el hecho de que las películas Campa para CIFESA tenían asegurado al menos un estreno temprano en Barcelona, lo que, unido a sus modestos presupuestos y la economía de medios puesta en práctica por esa marca, hizo posible la amortización de sus primeras películas en la Ciudad Condal, en un ejercicio de «autosuficiencia barcelonesa» sobre la que pocas veces se ha reparado.

En este contexto, cabe señalar que Rovira fue un caso un tanto heterodoxo, pues se movió con soltura en aguas tanto barcelonesas como madrileñas. Tras su primera película Campa-CIFESA, que se rodó en Barcelona, pero que sin embargo se estrenó en Madrid —y solamente dos años más tarde en Barcelona—, su segunda película, *39 cartas de amor* (1949), se rodó en Madrid, constituyendo un film ya un poco trasnochado, realizado muy a la moda de las comedias sentimentales que la CIFESA madrileña había realizado en el período 1942-1945, pero que se estrenó puntualmente en Barcelona el 27 de julio de 1950, mientras que no se vio en las pantallas madrileñas hasta cuatro años más tarde, concretamente el 9 de septiembre de 1954.

Tras esa película «madrileña» muy alimenticia, regresó a Barcelona en 1950 para supervisar el rodaje de *La honradez de la cerradura*, que inopinadamente iba a ser dirigida

por Luis Escobar, dramaturgo muy bregado en puestas en escena teatrales, pero sin apenas experiencia en terreno cinematográfico; encargo que habría de convertirse en un peldaño clave para la filmografía de Rovira. Esta película sobre el drama de Jacinto Benavente —realizada a su vez muy teatralmente— fue absolutamente clave para la carrera posterior de Rovira, por diversas circunstancias. En primer lugar, el encargo provenía de la productora barcelonesa PECSA Films, fundada por José Carreras Planas en 1946, y con quien se vincularía laboralmente para sus próximos y ya mayúsculos proyectos¹⁶. Pero, además, esta experiencia puso a Rovira en contacto tanto con el género negro —el modelo narrativo que le dará sus mayores éxitos en el futuro, como veremos— como con el actor Francisco —aún no aparecía acreditado como Paco— Rabal, factores ambos absolutamente determinantes en la filmografía de Rovira de la década de los cincuenta¹⁷.

La primera consecuencia de esos contactos no se hizo esperar, pues casi de forma coetánea Rovira dirigió *Luna de sangre* (1950), una película de supuesto ambiente andaluz, con Paquita Rico y Francisco Rabal. Una ambientación que resulta del todo testimonial, y que sin embargo de nuevo nos remite con mucha más fuerza a la Ciudad Condal que a las provincias del sur de Despeñaperros. De hecho, la película fue producida para la mencionada marca PECSA Films, por Antonio Sau, cineasta de origen zaragozano pero afincado en Barcelona desde los tiempos de la Guerra Civil, quien, como es notorio, en el marco de la infatigable actividad cinematográfica que desarrolló el anarquismo en la Ciudad Condal durante el conflicto, realizó *Aurora de esperanza* (1937), la que posiblemente constituye el exponente más destacado del cine anarquista rodado en Barcelona.

Además, la película se rodó en Barcelona, en los estudios Orphea Film (fig. 2), donde se habían producido y rodado las primeras cintas sonoras de la historia del cine español, gracias a la infatigable tarea del cineasta Francisco Elías. Allí se rodaron en los últimos meses de 1932 la coproducción *Pax* (Francisco Elías) y *Carceleras*, la primera película española plenamente sonora de la historia, de la mano del pionero y ya veterano José Buchs, antes de que se instalaran en Madrid los primeros estudios sonoros al año siguiente.

Y cabe señalar que los estudios Orphea —activos hasta el fatal incendio que los destruyó por completo en abril de 1962, tras tres décadas de actividad incesante— no fueron los únicos que funcionaron en Barcelona en este período, pues a ellos hay que unir también la actividad de los Trilla-La Riva —también ubicados, como los Orphea, en los antiguos pabellones de la Exposición Internacional de 1929, y activos entre 1931 y 1956— y los Kinefón, un poco más tardíos y de vida más corta (1940-1953)¹⁸.

¹⁶ Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado* (Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2008), 610-612.

¹⁷ Sobre esta cuestión ver, entre otros, Elena Medina, *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta* (Barcelona: Laertes, 2000).

¹⁸ Sobre los mismo puede consultarse, entre otros, Josetxo Cerdán, «(1930-1962) Orphea Film. Mito, anécdota y metonimia». *Cuadernos de la Academia*, n.º 10, 2001 (ejemplar dedicado a los estudios cinematográficos españoles), 43-61 y José Luis Rubio Munt, «(1935-1963) Kinefón, entre la



Fig. 2: Estudios Orpheo Film (Barcelona).

NEORREALISMO A LA ESPAÑOLA Y CINE NEGRO BARCELONÉS. LOS VALORES NARRATIVOS DE LA CIUDAD EN *HAY UN CAMINO A LA DERECHA*

La primera cinta de verdadera envergadura realizada por Rovira-Beleta fue *Hay un camino a la derecha*. Rodada en 1953¹⁹, el filme encierra múltiples puntos de interés, como veremos, pero para nuestro estudio, se trata desde luego de una de las películas más «barcelonesas» de su autor, no solamente porque se rodó íntegramente en la Ciudad Condal –en buena medida en las propias calles de Barcelona, y el resto del metraje en los estudios Kinefón–, sino porque además prácticamente

ambición y el reduccionismo (1940-1953)». Cuadernos de la Academia, n.º 10, 2001 (ejemplar dedicado a los estudios cinematográficos españoles), 43-61.

¹⁹ Unos meses antes de comenzar el rodaje de *Hay un camino a la derecha*, Rovira realizó en tan solo dos días el medimetraje *El lago de los cisnes*, con la particularidad de ser la primera película española impresionada en sistema Cinefotocolor y con un juego de dos cámaras con el que logró un convincente efecto 3D. Se trató de una síntesis de la representación del célebre ballet de Chaikovski que estaba representándose en el Teatro del Liceo, al que se le añadió una breve introducción de ficción rodada en el parque de la Ciudadela.

todos los miembros del equipo técnico de la misma fueron notables representantes de la industria filmica barcelonesa; por último, y muy especialmente, porque la propia ciudad de Barcelona desempeña un trascendental papel narrativo en su desarrollo argumental.

Así, la película fue producida por el destacado productor barcelonés Antonio Bofarull, a la cabeza de su marca Titan Films²⁰, con la participación de Aureliano Campa, viejo conocido de Rovira como hemos visto, ya desligado de CIFESA y dueño de su destino²¹. Por si fuera poco, Rovira contó para esta cinta con el concurso de otros reputados técnicos, siempre barceloneses, entre los que destacaron su coguionista Manuel María Saló, con quien trabajaría nada menos que en siete de sus películas a lo largo de su carrera; José María Forn, secretario de dirección, autor en el futuro de obras clave como *La piel quemada* (1967) y fundador del Instituto de Cine Catalán en 1975; el músico Federico Martínez Tudó o Francisco Pérez-Doltz Riva, futuro realizador y profesor de la ESCAC, que actuó como ayudante de dirección. Cabe destacar también el importante trabajo de Salvador Torres Garriga, auténtico director artístico²² de la película, y responsable de las magníficas fotografía e iluminación de la misma –dos de sus incontestables valores–, quien después participaría también en algunas de las mejores películas del cine negro barcelonés dirigidas por Julio Coll. Además, la cinta fue distribuida por IFISA, la empresa de Ignacio Iquino –principal productora y distribuidora del cine barcelonés del período, que fue capaz de instalar un auténtico «imperio cinematográfico» en sus estudios del Paralelo²³–, a la que nos referiremos más adelante. El film se estrenó en la Ciudad Condal varias semanas antes que en Madrid, permaneciendo más de dos meses en cartelera y cosechando un éxito hasta entonces inaudito para su autor. Extremos todos ellos que nos permiten afirmar que la primera gran obra de Rovira no pudo tener una génesis más barcelonesa.

Pero más allá de esta clara filiación de la película respecto de la producción catalana, lo verdaderamente destacable es que en el desarrollo narrativo de la cinta de Rovira, la ciudad de Barcelona juega un papel crucial, ya que sus propias calles y otras localizaciones reales son los escenarios efectivos que dan sentido a la

²⁰ Rimbau y Torreiro, *Productores españoles...*, 772.

²¹ El propio Bofarull mantuvo la costumbre en sus películas de estos años de interpretar personalmente alguno de los personajes más o menos secundarios de las mismas, tal y como aquí sucede con el de don Vicente, esa suerte de pérfido capo mafioso que regenta una tienda de empeños en la que se dedica a traficar con objetos robados. Él es quien se queda con la máquina de coser de Inés, cuando esta no puede pagar el plazo correspondiente pues Miguel ha gastado el dinero, con la mayor frialdad, aun a sabiendas de que eso significa la pérdida de la principal fuente de ingresos de la familia, toda vez que Miguel carece de empleo; y también quien comprará con usura a Miguel el reloj que iban a regalar a Víctor por su cumpleaños.

²² Como es sabido, a estas alturas todavía no se reconocía como tal, ni se acreditaba, el trabajo del director de arte. Más allá de los responsables de decorados y vestuario, esta función dependía en buena medida del director de fotografía, como es el caso de Torres Garriga en esta película.

²³ Ángel Comas, *Ignacio F. Iquino, hombre de cine* (Barcelona: Laertes, 2003).



dramática –y parabólico-redentora– historia que en ella se relata²⁴. Desde luego, *Hay un camino a la derecha* es una de las más coherentes relecturas del neorrealismo italiano «a la española» que se realizaron en nuestra cinematografía²⁵. Un concepto que, no por demasiado manido a veces, resulta menos preciso, al menos en el caso que nos ocupa. Y es que la cinta de Rovira, tanto en la superficie como en el fondo, es digna heredera de aquellos postulados fílmicos que, en un momento histórico de tanta relevancia como la Segunda Guerra Mundial y su inmediata posguerra, se rebelaron contra el «caligrafismo fílmico mussoliniano», para llevar a las pantallas los problemas del «aquí» y del «ahora» de la sociedad italiana. Y así, cuando el neorrealismo todavía seguía en su país de origen dando frutos de tanta prestancia, como por ejemplo, la coetánea *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952), ese modelo fílmico tuvo una, aunque minoritaria, muy relevante infiltración en otras cinematografías, como la española, siempre atenta a los compases de la italiana desde mucho tiempo atrás. Así lo demuestran cintas como la que nos ocupa, tal vez solamente igualada por la citada *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1953) y, desde el terreno de la comedia, *Esa pareja feliz* (Bardem y Berlanga, 1951). Películas estas, además, que, dentro de la estandarización mayoritaria de la producción española heredada de la década anterior, constituyeron los más interesantes exponentes de nuestro cine en aquellas fechas, sin duda los más modernos y acordes a las inquietudes europeas, y los que mayor fermento de creatividad aportaron a un panorama como el del cine español, por lo demás, bastante mediocre. El cual, en líneas generales, se debatía entre el alineamiento acomodaticio con los postulados ideológicos imperantes y el más absoluto espíritu de evasión respecto de la dura realidad social del país.

En este contexto, el filme de Rovira bucea en los bajos fondos de la sociedad barcelonesa para encontrar los lugares en los que situar un hondo drama familiar, que recuerda en mucho a *El ladrón de bicicletas* del ya mencionado Vittorio de Sica (1948) –sobre todo en la relación paternofilial que se desarrolla entre Miguel y su hijo único Víctor–, protagonizado por un padre de familia (Francisco Rabal en una de las interpretaciones más contundentes de su primera etapa), quien, buscando

²⁴ Rovira reconoce que aunque suele considerarse como la primera entrega de su trilogía policiaca, en realidad *Hay un camino a la derecha* es un melodrama con ambiente de cine negro y una ligera trama policiaco-criminal. Benpar, *Rovira-Beleta...* 43

²⁵ Tal y como reconoció el propio autor: «Esta película es para mí una representación del neorrealismo en Barcelona, que había iniciado Nieves Conde con *Surcos* en Madrid. El ambiente se parece bastante al de *El ladrón de bicicletas*». Benpar, *Rovira-Beleta...*, 44. Un tema que ha sido abordado en múltiples ocasiones por la historiografía española, desde la tesis doctoral de Guillermo Catalán Muedra, *El realismo cinematográfico español (1951-1961)*, defendida en la Universidad de Barcelona en 2000, 129-138, hasta otros muchos como Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961* (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valencia/Filmoteca Española: 1993), 293; José Enrique Monterde, «Continuismo y disidencia (1951-1962)». Cine Español, editado por Román Gubern *et al.*, (Madrid: Cátedra, 2000), 280; José Luis Castro de Paz y Josexo Cerdán, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (Madrid: Cátedra, 2011) o Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012), 279.



Fig. 3: *Hay un camino a la derecha* (Rovira-Beleta, 1953). Barrio del Raval.
Fuente: EGEDA.

el bienestar de su mujer y su hijo, en un momento de flaqueza —por otra parte, un merecido ocio—, acaba con los recursos económicos de la familia, abocándola a una espiral de caos y destrucción que empuja al protagonista a integrarse en una banda mafiosa para cometer un robo. Un delito que desemboca en el fatal accidente que sufre Víctor, sin que la abnegada madre —Julita Martínez en la que posiblemente fue la más encumbrada interpretación de su carrera filmica— pueda hacer nada, pese a sus activos esfuerzos, por revocar esa suerte de fatal destino que les aqueja.

Para mostrar esa historia donde afloran los bajos fondos de la miseria, el hambre, los problemas de vivienda, la precariedad laboral, los negocios sucios y la delincuencia, entre otros, las calles de los barrios más populares de Barcelona se antojan como escenario idóneo. En una cinta con una clara vocación realista, ningún decorado podía alcanzar a plasmar mejor esos ambientes que los propios muelles y tinglyados del puerto de la Ciudad Condal —con los iconos urbanos que lo circundan, como el edificio de Correos, el monumento a Colón y la paradigmática torre del funicular de Montjuic— en donde transcurren muchas escenas, así como los atestados y bulliciosos barrios del casco antiguo de la ciudad, en particular el Barrio Chino²⁶

²⁶ Sobre este distrito puede consultarse Paco Villar, *Historia y leyenda del Barrio Chino (1900-1992)*. *Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona* (Barcelona: Edicions La Campana, 1997).

—hoy el Raval—, cuyas estrechas calles, sus mercados abarrotados —se reconoce el que se ubicaba en la popular calle Arc d'el Teatre, muy cerca de las Ramblas (fig. 3)—, los superpoblados y modestísimos edificios de viviendas, con sus callejones de entrada, escaleras y patios plagados de niños, los bares, tascas y locales de ocio nocturno, las tiendas de empeño, etc., adjetivan mejor que ningún otro recurso la dramática historia que tan rigurosamente relata la película. Y esas imágenes dejan muy claro que Rovira no se refiere a «todo» Barcelona, sino únicamente a un área muy concreta, fuera de la cual este relato no tiene sentido. De hecho, la cinta refleja constantemente que las Ramblas marcan la frontera de esa «microciudad» y la separan de los barrios del ensanche, que apenas quedan sugeridos en la película, particularmente a través de las hermosas acuarelas que sirven de fondo a los créditos iniciales, como algo exógeno, gratuito y fuera de todo lugar en esta trama argumental, en la que se muestra una ciudad inhóspita, desoladora y que no ofrece posibilidades de salvación para los más desafortunados.

En ese sentido, cabe insistir en que la puesta en escena cuida al máximo cualquier mínimo detalle urbano que nos remita hacia la premisa del realismo, localizando muchas escenas de la película en ubicaciones perfectamente reconocibles, o remitiendo a iconos urbanos bien identificables de la Ciudad Condal, no solamente dentro de los límites del Barrio Chino, sino también en otros distritos. Así, por ejemplo, en un momento concreto de la cinta se advierte la presencia de una unidad de la línea 52 del tranvía de Barcelona (Pueblo Nuevo-Bordeta), que a lo largo de las décadas condujo a tantos obreros desde el puerto a las áreas fabriles de la periferia de la ciudad, pasando por los límites del Somorrostro. Asimismo, son reconocibles algunos otros espacios «reales» de aquella Barcelona de 1953 como la Fábrica La Maquinista Terrestre-Marítima S.A., la veteranísima metalurgia fundada en 1855, que a la altura de 1953 se ubicaba en el distrito de Sant Andreu, en la que consigue emplearse Inés, la abnegada esposa de Miguel, para mantener honradamente a su familia tras perder su máquina de coser; o la célebre Sala Gran Price, situada en la confluencia de la calle Casanova con Floridablanca, muy cerca del popular Mercado de Sant Antoni, en la que, desde antes de la Guerra Civil y hasta la década de los años setenta, se celebraban numerosos actos culturales y, sobre todo, veladas de boxeo y lucha libre, como a la que asiste el protagonista de la película; o el Hospital Clínico, ubicado también en el Eixample, en la calle de Villarroel, a donde es trasladado Víctor tras sufrir el accidente, entre otras diversas localizaciones.

Esta decidida apuesta por el realismo llega al extremo —poco común en este tipo de cine cercano a los paradigmas del género negro— de emplear la propia denominación de algunas calles de la Ciudad Condal. Así, el local en el que Goyo, cabecilla de la trama criminal en la que se ve involucrado Miguel, utiliza como centro de operaciones un viejo almacén que se ubica —y se precisa expresamente— en la calle de Anglí. Una vía que todavía existe en el callejero barcelonés y que en los años cincuenta se encontraba en el área periférica, precisamente en una zona muy poco residencial y dedicada a este tipo de usos vinculados con la industria, el transporte y el almacenaje. Y lo mismo sucede con otras áreas de la ciudad que también se precisan como, por ejemplo, el ya citado barrio del Somorrostro, convertido en aquella época en gueto para el pueblo gitano. Un barrio que en esta cinta alcanza una reducida aunque muy

importante entidad en el desarrollo del argumento, pues allí se refugia el pequeño Víctor tras huir de casa y poco antes de su fatal desenlace, pero que será muy de la estima del realizador barcelonés pues, como veremos, será años más tarde el centro neurálgico de su interesante *Los Tarantos*, dirigida en 1963.

Insistiendo un poco más en el papel narrativo que la ciudad de Barcelona desempeña en *Hay un camino a la derecha*, conviene prestar cierta atención a la voz en *off* descriptiva con la que se inicia la película. Una locución, pronunciada por un narrador omnisciente, que se refiere precisamente a la ciudad de Barcelona, aunque sin mencionar el nombre propio de la misma en ningún momento, y con una voluntad de ser universal, como resulta lógico en una historia con una finalidad aleccionadora y que por tanto debe tener una aplicación homogeneizadora. Esa voz en *off* se ilustra en imágenes mediante un vistoso movimiento de cámara panorámico, en sentido de derecha a izquierda de la pantalla, que nos ofrece una imagen de la Ciudad Condal tomada desde el levante, partiendo del puerto –donde todo comienza en este relato, y donde llegará el punto de inflexión final del mismo con el atropello de Víctor–, transitando por los barrios del Poblenou y Somorrostro, hacia Montjuic, y con el marco incomparable del Tibidabo al fondo. Un arranque muy elocuente que nos ofrece las coordenadas espaciales –Barcelona, aunque podría ser cualquier otra ciudad–, y también temporales del relato, situándolo en el más rabioso presente narrativo:

Esta es una gran población semejante a todas las grandes poblaciones y, como ellas, la suma de una gran multitud de seres lanzados a la lucha con sus alegrías y sus penas, sus triunfos y sus fracasos; la mayoría de los seres giran sometidos a su destino conformes con el papel que les ha correspondido desempeñar; hay otros en cambio que se rebelan contra su suerte a ciegas, inútilmente, porque ignoran a qué distancia de sus pesares está la dicha, porque no saben que la vida puede empezar de nuevo cuando creemos que ya todo ha terminado.

Esa misma locución encierra otra cuestión muy interesante desde el punto de vista narrativo, ya que nos muestra la voluntad de la película de interpelar al espectador, y de tratarlo como un agente activo en la recepción de la historia que se está comenzando a describir: «quizá alguno de ustedes se halla en esta situación, es un caso bastante frecuente», para a continuación, exhortar al propio protagonista de la película:

puede encontrarse en un hombre escogido al azar, el protagonista de esta historia por ejemplo; para él, la vida vuelve a empezar esta mañana: ¿no es así Miguel? No te impulsó la maldad sino la impaciencia, hombre de poca fe, te hubiera bastado esperar para que esta felicidad de ahora llegase de todos modos...

Todo ello constituye una audaz solución narrativa que combina la alusión al personaje de ficción con la que corresponde al espectador, en un juego especular entre ambos que resulta muy acorde con los postulados teóricos del neorrealismo. Una asunción de los principios del movimiento italiano, que no se queda –como fue más usual– en lo meramente iconográfico o temático, sino que profundiza en cuestiones narrativas de mayor calado, como sucede con este ejercicio de intertextualidad



entre realidad y ficción, que demuestra cómo Rovira-Beleta –y su guionista Manuel Sola– habían comprendido en toda su complejidad el rompedor movimiento cinematográfico nacido en Italia.

También como algunos de los máximos exponentes del neorrealismo italiano –a pesar de la ideología marxista de la mayoría de sus autores–, la cinta de Rovira alberga, como ya hemos señalado, un importante componente parabólico con un evidente trasfondo moralizante cristiano. Algo que no estaba previsto en el guion inicial de la película pero que, al parecer, el pragmático productor Bofarull impuso, buscando seguramente una cierta garantía ante las administraciones cinematográficas, que afianzara la viabilidad de un proyecto un tanto espinoso por sus aires renovadores, y en el que la apoteosis familiar cristiana y la supeditación en definitiva a los principios ideológicos imperantes en el momento pudiera actuar de bálsamo²⁷. No en vano un cuadro de la Sagrada Familia preside la cabecera del lecho conyugal y aparece enfocado directamente tanto al principio como al final de la película, por no mencionar la elocuente alusión al «camino recto y derecho» que la doctrina cristiana intenta hacer prevalecer entre sus fieles y que se recoge en el propio título de la película²⁸. Una solución narrativa que tal vez resulte el ingrediente más rudimentario y tosco de este magnífico relato, y que además enfatiza la típica estructura narrativa circular del mismo, en donde el presente narrativo se establece al comienzo de la película, mientras todo el desarrollo posterior se lleva a cabo en *flash back*, hasta que aquel se restablece al final del mismo.

Así, al comienzo de la película, en el último tramo del referido prólogo en *off*, Miguel corre rápido a su casa, en la que su mujer acaba de dar a luz a un niño. Sin embargo, a pesar de que puede dar la impresión de que ese niño que nace es el protagonista de la película –al que le espera el trágico final–, no es así, pues si escuchamos con atención, el narrador señala: «Sí, otro chico, lo que tú esperabas, lo que tanto representa para ti; es el círculo de la familia, el estrecho círculo en el que está encerrada la felicidad. En otro tiempo él hubiese considerado esta frase desprovista de sentido..., ¿te acuerdas?». A partir de ese momento, se interrumpe la narración y transcurre toda la película, hasta que al final de la misma, durante el funeral del niño, la locución en *off* vuelve a hacer acto de presencia aseverando:

Ha transcurrido apenas un año, Miguel; ahora piensas de otro modo, comprendes que la familia es algo importante, la más importante de las instituciones humanas, el estrecho círculo en el que se encierra la felicidad; la hubieras obtenido entonces de haber sabido esperar; es el premio a los pacientes, a los que aceptan con alegría el papel que les ha correspondido en la vida.

Justo en ese momento, Miguel pregunta a su mujer acerca del nombre que van a poner al niño recién nacido, y ella responde que van a llamarlo también Víctor,

²⁷ Benpar, *Rovira-Beleta...*, 45-46.

²⁸ El propio Rovira reconocía que el término «derecha» no encerraba absolutamente ninguna connotación política, pero, desde luego, sí religiosa. Benpar, *Rovira-Beleta...*, 44.

como su primogénito fallecido, en una suerte de restablecimiento de la normalidad de esa familia que jamás debiera haberse cortado. Como si realmente ese segundo hijo –cuyo nacimiento determina como hemos señalado el presente narrativo de la película– viniera a suplir al perdido por culpa de la impaciencia de su padre. Y por si no quedara lo suficientemente claro, a todo ello hay que unir el acompañamiento musical sonoro de esta escena con el *Aleluya* de Haendel, coronándose esta elocuente parábola cristiana que por otro lado no es tan diferente de alguno de los máximos exponentes del neorrealismo italiano.

Una película que alcanzó justa repercusión ya en el propio momento de su estreno, en el cine Pelayo de Barcelona, el 22 de febrero de 1954, permaneciendo más de dos meses en cartel, justo antes de ser proyectada en Madrid el 7 de mayo siguiente y siendo a su vez recibida calurosamente. Ya para entonces, había sido estrenada en la I Semana Internacional del Cine de San Sebastián, donde sus dos intérpretes principales fueron galardonados, mientras Rovira recibió el Premio Ciudad de Barcelona por su trabajo.

LA EXPERIMENTACIÓN CON LOS GÉNEROS

El éxito cosechado por *Hay un camino a la derecha* tuvo notables consecuencias en la carrera de Rovira-Beleta, dando inicio a una etapa muy interesante, que podríamos caer en la tentación de considerar de titubeo, pero que en realidad fue muy fructífera desde el punto de vista narrativo, ya que le permitió revisar en sus siguientes realizaciones muy diversos géneros cinematográficos.

La primera de ellas fue *Once pares de botas* (1953), rodada en Barcelona incluso antes del estreno de su cinta anterior, distribuida por CIFESA, con guion de su incondicional Manuel Saló y producida por Alfonso Balcázar para Producciones Balcázar. Este productor, por supuesto también barcelonés, tenía a sus espaldas tan solo una película, *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1951), cuando dejó escapar la oportunidad de producir *Hay un camino a la derecha*. Sin embargo, tras el éxito de aquella, no dudó en asumir el siguiente proyecto de Rovira, en un momento en el que la empresa que capitaneaba comenzaba a despuntar dentro de la industria del cine barcelonés, pero aún no había ni siquiera soñado con alcanzar el esplendor que dicha marca obtendría en la década siguiente, cuando, en colaboración con sus cuatro hermanos –Francisco, Enrique, Eduardo, Jesús y Jaime Jesús–, apostaran decididamente por el cine de género y las coproducciones europeas –las dos fórmulas de máximo rendimiento en el cine español del período–, pasando a la historia por ser una de las más prolíficas sagas de la historia del cine español. Los hermanos Balcázar destacaron muy en particular por sus *wésterns ibéricos*, para cuyo rodaje llegaron a construir un poblado del Oeste en Esplugas del Llobregat, dando





Fig. 4: *Once pares de botas* (Rovira-Beleta, 1954). Farola de Canaletas. Fuente: EGEDA.

carta de naturaleza a la emblemática aventura de «Esplugas City», unos estudios cinematográficos que tuvieron una frenética actividad productiva entre 1964 y 1973²⁹.

La película de Rovira comienza con unos originales créditos formados por unas simpáticas viñetas gráficas, casi a modo de cómic, que curiosamente no incluyen por escrito los nombres de los miembros de los equipos artístico y técnico, como es habitual, que sin embargo son narrados por una voz femenina en *off*. Otra de las peculiaridades del original arranque de esta película es que enseguida nos damos cuenta de que el punto de vista del narrador no corresponde con un personaje de la película ni con un «demiurgo» omnisciente, sino con un ser inanimado que no puede ser más barcelonés, y que es la Farola de Canaletas, esa «elegante y esbelta farola» (fig. 4), tal y como ella misma se autodenomina, muy próxima a la homónima fuente/farola de menor envergadura, que desde 1929 se enseñoorea sobre el arranque de la Rambla en su misma intersección con la plaza de Catalunya. Un icono urbano de Barcelona que además encierra hondas implicaciones en el terreno futbolístico y que todavía hoy sigue guardando un fervoroso poder identitario para los seguidores del Fútbol Club Barcelona, tan acorde con el planteamiento narrativo de la película de Rovira. En ese sentido, Ignacio Medina (José Suárez) es un futbolista que acaba de fichar

²⁹ Ver sobre todo Rafael de España y Salvador Juan i Babot, *Balcázar producciones Cinematográficas. Más allá de Esplugas City* (Barcelona: Film-Historia, Universitat de Barcelona, 2005).



por el Hispania, un imaginario club de fútbol de Barcelona —más inspirado en el Espanyol que en el Barça—, en torno al cual se crea un triángulo amoroso en el que se ven involucradas tanto la hija del dueño del club como una periodista deportiva.

Sin embargo, pese a que sus exteriores se rodaron solo parcialmente en Barcelona —también en los alrededores de Madrid— y casi a excepción de las escenas en las que se muestran entrenamientos y partidos de fútbol, la película transcurre casi íntegramente en interiores de estudio impresionados en los Estudios Trilla de Barcelona, y no hay en ella además nada que pueda recordar aquel empuje neorrealista de *Hay un camino a la derecha*. En consecuencia, la ciudad de Barcelona apenas se vislumbra en la película³⁰, y no desempeña ni por asomo el destacado valor narrativo que hemos visto en la cinta precedente, resultando prácticamente irrelevante.

Y además de que el espacio urbano barcelonés apenas se explote en la película, se trata de una obra mucho más desapegada de las particularidades del cine barcelonés, circunstancia determinada en buena medida por el destacado papel que se concede tanto a los propios futbolistas reales, que se interpretan a sí mismos, como a algunos de los personajes protagonistas y secundarios tan propios del cine rodado en Madrid, e interpretados por actores tan poco vinculados a lo barcelonés como José Suárez, Manolo Morán, Pepe Isbert, etc. Tal vez la excepción sea Mary Santpere, quien supone la única concesión al cine barcelonés de esta película, y que además encarna un papel totalmente prescindible, como el de la criada de los futbolistas, en un rol muy habitual para esta intérprete, pero sin mayor trascendencia.

Su siguiente incursión en el cine de género fue *Familia provisional* (1955), una comedia sobre un argumento de Berlanga, que muy poco tiene que ver con Barcelona, pues fue rodada y transcurre en Madrid, y parcialmente en Alemania, con un final que remite poderosamente a la *Alemania año cero*, de Roberto Rossellini (1948) —de nuevo el neorrealismo italiano—. Una cinta modesta que se estrenó en Barcelona, con dos años de retraso, en agosto de 1957, y todavía más tarde, en la primavera siguiente, en Madrid.

Para entonces Rovira ya había rodado y aun estrenado su siguiente película, *El expreso de Andalucía* (1956), que acabaría por constituir una de sus más indiscutibles obras maestras, además de una de las cumbres del cine policiaco español de la década de los cincuenta. Sin embargo, dicha coproducción hispanoitaliana fue rodada íntegramente en Madrid (Estudios Sevilla Films) y transcurre asimismo en la capital de España, por lo que desafortunadamente no aporta ninguna referencia que tenga mínimamente que ver con la ciudad de Barcelona, a pesar de que Rovira siguió recurriendo a la zona de confort que le proporcionaba su ciudad para el estreno absoluto de la misma, que tuvo lugar a comienzos de septiembre de 1956³¹.

³⁰ Seguramente la estación ferroviaria de Francia es el espacio urbano de Barcelona que mayor presencia tiene, si bien de manera testimonial, como epicentro de las constantes idas y venidas de los personajes principales.

³¹ Benpar, *Rovira-Beleta...*, 53-65.



Fig. 5: *Historias de la feria* (Rovira-Beleta, 1957). Cartel de la película. Colección particular.

Poco tardó, sin embargo, Rovira en ambientar su siguiente proyecto fílmico en la Ciudad Condal. Se trató de *Historias de la feria* (1957), una cinta mucho más modesta que la precedente, que de nuevo transcurre en Barcelona, en el incomparable marco de la XXV Feria de Muestras, celebrada en la ciudad en las inmediaciones del Palacio de Montjuïc³² (fig. 5).

La cinta se abre con la, tan querida por Rovira, panorámica barcelonesa, tomada en este caso en el referido recinto ferial, y puede definirse como una auténtica película «de personajes», mucho más coral, con un ritmo mucho más pausado y

³² Una edición muy especial del certamen barcelonés al que, por lo significativo de su vigésima quinta edición, quiso dársele un especial simbolismo, y que recibió la visita del propio jefe del Estado, tal y como el propio NO-DO se encargó de impresionar para la posteridad. Ver NO-DO, 755B, 24-6-1957.

un cierto componente sainetesco. Está protagonizada por dos muchachas que quieren trabajar como modelos en la feria: Suzette –gravemente enferma–, que se enamora de un millonario en quiebra necesitado de un matrimonio de conveniencia, mientras Teresa acaba conviviendo con un vagabundo bohemio que vive en la feria. Al mismo tiempo, dos carteristas –por cierto, bastante torpes, uno de ellos interpretado de nuevo por Manolo Morán– intentan «hacer negocio» a costa de los incautos turistas, y el personaje que interpreta el cómico Gila únicamente aspira a comprarse un «coche colorado», en una fórmula narrativa que recuerda poderosamente, y no solo por el título, a la celebrada *Historia de la radio* (Sáenz de Heredia, 1955).

A pesar de tratarse de un argumento bastante intrascendente, Rovira recupera con esta película, al menos en parte, su tan querida vocación documental que le lleva a aprovechar un evento real, como es la referida convención nacional e internacional, como marco de su relato de ficción, llevando a cabo un ejercicio narrativo encaminado en todo caso a conferir a la película una entidad de verosimilitud, de cercanía y cotidianeidad muy fácilmente apreciable por los espectadores –sobre todo barceloneses– que habrían tenido la ocasión de visitar dicha feria y vivir en propias carnes experiencias, si no similares, cuando menos equivalentes a las mostradas en la película. Circunstancia a la que coadyuva la sempiterna voz en *off* –un recurso muy empleado por Rovira– que describe algunos pasajes y ambientaciones dentro de la feria, y que tanto recuerda a la locución perpetuada en nuestro país por el noticiario NO-DO. Y todo ello a pesar de que el «tono» narrativo de la película, como sucede en las obras de Rovira de este período, diste mucho del enfoque neorrealista que hemos visto y todavía analizaremos, en favor de un amable optimismo, ingenio y poetizado, que se desarrolla al mismo tiempo que asistimos a muchas escenas documentales del recinto, de los visitantes y de los propios stands de los diferentes países que concurrieron a la referida muestra

Seguramente, lo más interesante para nosotros de *Historias de la feria* es que fue rodada en los estudios IFISA –tan próximos al recinto de Montjuic–, capitaneados por el ya mencionado Ignacio Iquino, quien desde luego debió alzarse como modelo a seguir por parte de Rovira, ya que aquel precisamente también había demostrado algunos años antes una particular habilidad a la hora de sacar provecho a determinados eventos sociales multitudinarios que habían tenido lugar en la Ciudad Condal. Bien ambientando el argumento durante el mismo transcurso del acontecimiento, o en su defecto, trazando relatos que de una u otra manera tuvieran que ver con la temática y naturaleza de las referidas celebraciones, siempre con un propósito muy claro de que la actualidad del tema narrado o del contexto tuviera un impacto publicitario y promocional que revirtiera en un mayor rendimiento económico de sus cintas. Así lo había hecho Iquino cuando rodó muy oportunamente su cinta *El Judas*, con motivo de la celebración del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, celebrado en Barcelona en mayo de 1952, constituyendo posiblemente el evento de mayor boato nacionalcatólico celebrado en nuestro país a lo largo de todo el régimen franquista –muy oportuno por cierto en vísperas de la firma del Concordato entre el Estado Español y la Santa Sede de Pío XII, rubricado poco más de un año después, en agosto de 1953–, configurando una de las máximas «catequesis filmicas» producidas



a lo largo de toda la década y, desde luego, muy acorde con los postulados ideológicos que inspiraron dicho evento religioso³³.

Tras *Historias de la feria*, y tras un ligero parón en su carrera, Rovira abordó su siguiente película de género, con una orientación claramente comercial también. Se trató de *Altas variedades* (1960), rodada asimismo en Barcelona, en los Estudios Iquino, y estrenada en la Ciudad Condal en mayo de 1960. La cinta, con un reparto internacional, resulta bastante original desde el punto argumental, y constituye un melodrama ambientado en Barcelona, que pronto se convierte en un triángulo amoroso, con el trasfondo del mundo del circo, y más en concreto de los espectáculos de tiro de exhibición, que desencadenarán un duelo final, claramente inspirado en los modelos del western americano y del ya naciente por aquellas fechas, hispano.

EL CLASICISMO DE UN ESTILO Y EL ÉXITO INTERNACIONAL: DE LOS ATRACADORES A LOS TARANTOS

Casi diez años después, con *Los atracadores* (1961), Rovira-Beleta regresó al estilo fílmico personal que le había sido más propicio en sus obras maestras precedentes. Así, en primer lugar fue capaz de desasirse del tono edulcorado, poetizado y de cierto realismo mágico que había practicado en películas como *Once pares de botas* o *Historias de la feria*, tan acorde con ese formato cinematográfico, que había puesto en práctica en los años cincuenta Ladislao Vajda (*Marcelino pan y vino*, *Mi tío Jacinto*, *Un ángel pasó por Brooklyn*) y que habían perfeccionado magníficos artesanos del cine coetáneos como Rafael J. Salvia (*Las chicas de la Cruz Roja*) o Fernando Palacios (*El día de los enamorados*, *La gran familia*), entre otros. Esto le permitió regresar a un registro mucho más realista, directamente heredado de *Hay un camino a la derecha* o *El expreso de Andalucía*, para situar de nuevo los pies sobre el suelo y situarse en un paradigma mucho más directo y dramático, menos dulcificado, con el fin de mostrar hondos problemas sociales de rabiosa actualidad, en este caso relativos al desarraigo de la juventud española, que la abocaba a la delincuencia.

Una obra directamente vinculada con esa vía narrativa que estaban practicando casi al mismo tiempo Marco Ferreri en *Los chicos* (1959), o Carlos Saura en *Los golfos* (estrenada en Cannes en 1960 y solamente dos años más tarde en España), entre otras películas, revalidando una fórmula que también estaba teniendo lugar en el cine italiano, del que de nuevo el de Rovira fue un reflejo. Si viejos maestros del neorrealismo como Luchino Visconti, tras operar el lógico cambio de registro producto del dismantelamiento del movimiento italiano, lo habían vuelto a sacar a flote algún tiempo después con obras clave como *Rocco y sus hermanos* —estrenada, por cierto, en España en marzo de 1960, solamente unos meses antes de que Rovira

³³ Comas, Ignacio F. Iquino..., 230-234; Fernando Sanz Ferrerueta, *Catolicismo y cine en España 1936-1952* (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2010): 1089-1109.



comenzara con el rodaje de su cinta—, en el caso del autor barcelonés acababa de operarse un proceso absolutamente idéntico.

Asimismo, por lo que a nuestro estudio afecta, Rovira consiguió desembarazarse de la pléyade de actores «madrileños» en los que se apoyaron sus obras precedentes, lo que, unido una vez más a la enorme presencia visual y narrativa de la ciudad de Barcelona «real» —y no aquella elitista y desenfadada de *Historias de la feria*—, confiere a *Los atracadores* una poderosísima fuerza dramática, amén de recuperar el tono «barcelonés» de su mejor cine, al que ya nos hemos referido.

La película fue producida por un viejo amigo y mentor de Rovira, José Carreras Planas, para su empresa barcelonesa, ahora rebautizada como PEFSa Films. El guion fue obra de Rovira y su colaborador Manuel Saló, sobre una novela homónima de Tomás Salvador, publicada en 1955, y se rodó íntegramente en la Ciudad Condal, tanto en sus calles como en los Estudios Orphea³⁴.

El planteamiento narrativo de la película es simple: consta de una estructura tripartita, de modo que el relato se divide en tres capítulos (inquietud, violencia y muerte) que marcan el devenir de los tres amigos que, sin medir las consecuencias de los espinosos actos delictivos a los que se entregan, y enfervorecidos por la adrenalina que esa dinámica les aporta, se introducen en una espiral de violencia sin salida, que los abocará a un final trágico. Rovira supo entrelazar muy bien las historias de tres personajes de muy diversa procedencia social, empezando por Vidal, el cabecilla de la banda, un muchacho de «buena familia» a quien le seduce coquetear entre la violencia y la muerte, siguiendo por Ramón, un modesto obrero que trabaja en las fábricas del Paralelo, y terminando por el *Cachas*, un violento desarraigado, carne de cañón para la delincuencia³⁵.

Como no puede ser de otra manera, Rovira recuperó con esta película el tono parábólico y aleccionador que ya vimos en *Hay un camino a la derecha*, ya que el previsible final dramático de los tres muchachos, apoyado por la voz en *off* del narrador omnisciente, se ocupa de cargar muy claramente sobre los hombros de la sociedad la responsabilidad colectiva de no haber sabido atajar a tiempo el devenir de estos jóvenes «descarriados» cuyo aciago destino los aboca —eximiéndolos de la última culpabilidad— a la destrucción más absoluta:

Otros muchachos, tal vez nuestros propios hijos, se están convirtiendo en asesinos sin que lo sepamos evitar, o sin que ni siquiera nos demos cuenta; un día los mandaremos al patíbulo; pero hoy ¿qué hacemos para salvarlos? No podemos dejar que empiecen

³⁴ *Los atracadores* terminó siendo la última película de Rovira rodada en los Estudios Orphea, arrasados por un incendio, como hemos señalado más arriba, tan solo unos meses después, en abril de 1962. Benpar, *Rovira-Beleta...*, 58-69. También, entre otros, ver Jordi Picatoste, *Una Barcelona de cine* (Barcelona: L'Arca, 2025).

³⁵ Resulta muy significativo que en la irracional escalada de violencia que experimentan los tres muchachos, el propio cine juega un papel muy significativo, como lo demuestra el hecho de que al comienzo de la película acuden a un cine barcelonés para asistir a la proyección de *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick, 1957).



Fig. 6: *Los atracadores* (Rovira-Beleta, 1961). Los tres protagonistas en el puerto de Barcelona.
Fuente: EGEDA.

a verlo claro en el momento de pagar sus culpas, porque entonces tendrán que pagar también las nuestras. Debió atajarse el mal desde el principio.

Para desarrollar esta historia, Rovira recurre nuevamente a las calles de los barrios marginales de Barcelona, particularmente el Paralelo y el tan presente puerto de Barcelona (fig. 6) como marco propicio para la «degradación moral», el Barrio Chino, su tan querido Arc d'el Teatre, pero sin renunciar a zonas más acomodadas, como los alrededores de la Sagrada Familia, en la que los muchachos cometen su primer atraco robando una farmacia. Y es que Rovira de nuevo no oculta que esa historia ocurre en Barcelona y en ningún otro sitio más, y muestra deliberadamente los rótulos que identifican algunas calles reales de la ciudad, ya desde el principio, como la de Márqués de Duero (denominación de la avenida del Paralelo durante la dictadura franquista), la entrada al funicular de Montjuic, la referida Sagrada Familia o la prisión celular de Barcelona, popularmente conocida como la cárcel modelo de Barcelona, donde tiene lugar el ajusticiamiento del *Cachas*.

De modo que, tras dos películas alimenticias, Rovira fue capaz de alcanzar la cota máxima de su clasicismo estilístico con esta película, que alcanzó una enorme repercusión a nivel nacional e internacional, cosechando el Premio Sant Jordi a la mejor película española, pero sobre todo la nominación al Oso de Oro a la mejor película en el Festival Internacional de Berlín en 1962.

La siguiente película de Rovira supuso un giro radical en su filmografía. Se trata de *Los Tarantos* (1963), la primera incursión en el cine musical de este autor, cuyos logros fílmicos –narrativos, dramáticos y estéticos– trascendieron la propia entidad de esta obra cumbre de la filmografía de su autor y del panorama español de esa etapa.

Desde el punto de vista del género cinematográfico, Rovira fue capaz con esta obra de operar un profundísimo giro en el panorama del cine musical hispano, anclado todavía y viviendo de rentas del cine folclórico más prototípico de las décadas anteriores, basado en la presencia de «estrellas» del mundo de la canción y el baile más popular, reincidiendo en los formatos más tradicionales, y siempre con un tono a medio camino entre la comedia populista y el melodrama más canónico. Sin embargo, Rovira fue capaz de superar con maestría el vertiginoso reto que suponía adaptar –en el más completo y perfecto sentido del término– el mito shakespeariano de *Romeo y Julieta*, extrapolándolo de las coordenadas que le eran más próximas, adaptándolo a un poderoso conflicto racial, introduciendo el componente musical y confiriéndole un estremecedor tono telúrico, sin concesión alguna a la comedia³⁶. Una película cuyos logros no han sido todavía lo suficientemente reivindicados, que operó un salto cualitativo incuestionable en el cine musical español, y que –junto con *El amor brujo* que Rovira afrontaría en 1967– servirían de puente hacia la definitiva renovación del género afrontada ya en la década de 1980 por Carlos Saura en su trilogía flamenca.

Así, Rovira tuvo la audacia de profundizar en la búsqueda de la autenticidad del baile flamenco, extrayéndolo del marco geográfico andaluz del que parece depender en exclusiva, para ambientar un profundo drama en el más desfavorecido de los barrios barceloneses –donde *a priori* parece que el flamenco desentona por completo–, el deprimido Somorrostro.

Producida por TECISA y el propio Rovira-Beleta (Films RB) en su primera aventura como empresario, fue su segunda película en color –tras *Historias de la feria*–, rodada de nuevo íntegramente en la Ciudad Condal, y en buena medida en escenarios naturales. Protagonizada por la bailarina Carmen Amaya, nacida precisamente en el Somorrostro barcelonés tan solo un año más tarde que Rovira, la racial intérprete flamenca representó en esta película su último papel de ficción, toda vez que, con una enfermedad hepática terminal mientras rodaba el filme, falleció en noviembre de 1963 sin poder asistir al estreno de la cinta, que tuvo lugar en Barcelona tan solo unos días después (fig. 7).

La bailarina encarna a la matriarca de la familia gitana de los Tarantos, enemistada endémicamente con la familia de los Zorongos, en un evidente trasunto de los Capuletos y los Montescos, pero atribuyendo a cada familia el nombre de dos

³⁶ Sobre esta película ver, entre otros estudios Débora Madrid Brito, «Por un antiguo agravio. Los Tarantos y su referente literario». *Latente*, n.º 9 (2011): 89-116; o Xosé Iván Villarmea Álvarez, «La imagen de la periferia marginal de Barcelona en Los Tarantos». *Olas rotas: el cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, coordinado por Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover. (Madrid: Asociación Española de Historiados del Cine, 2009), 252-272.



Fig. 7: *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963). Carmen Amaya en el Somorrostro. Fuente: EGEDA.

«palos» del baile flamenco, dejando muy clara desde el primer momento la importancia que el baile va a desempeñar en el desarrollo narrativo de la película. Así, el hijo de la Taranta quiere casarse con la hija del Zorongo y, aunque la matriarca accede a apartar las rencillas del pasado en beneficio de la felicidad de sus hijos, el patriarca Zorongo antepone el odio enquistado ante cualquier otra circunstancia, abocando a los jóvenes amantes a la más inevitable tragedia.

Como no podría ser de otro modo en su autor, la cinta presenta un constante tono documental, exhibiendo en todo momento los hitos urbanos de la Ciudad Condal tantas veces filmados ya a esas alturas por Rovira: el puerto, Colón, la portada y el claustro de la catedral, la plaza Real y del Rey, el barrio «rico» de Sants, la plaza de España, la Monumental de Barcelona —los Zorongos son mulilleros en las corridas de toros—, y sobre todo el Somorrostro y el Barrio Chino. La película recurre de nuevo a la ciudad de Barcelona con una finalidad narrativa muy clara, ya que Rovira se preocupa por ambientar de manera diferenciada a las dos familias en ámbitos urbanos dispares. Los Zorongos, de mayor nivel económico y social, se dedican a la compra y venta de ganado, y habitan en el barrio de Sants, de forma modesta, pero no indigente, manifestándose cierta superioridad social en esta familia. Sin embargo, los Tarantos habitan en el poblado chabolista del Somorrostro, en las playas de Barcelona, azotados por el viento de levante y las olas del Mediterráneo y en unas circunstancias mucho más humildes y menesterosas que sus contrincantes, situación que sin embargo intentan paliar, casi de forma catárquica a través de sus bailes y cantos viscerales, frenéticos y vehementes. En este punto, Rovira de nuevo



despliega un tratamiento de las imágenes eminentemente documental, ya que son los propios habitantes del barrio quienes se interpretan a sí mismos en sus papeles, de modo que todos los bailadores y cantadores que concurren en la cinta lo eran en realidad, y habitaban en el barrio que viera nacer a la actriz protagonista. El propio Rovira hizo el esfuerzo de convivir durante el rodaje con los moradores del Somorrostro³⁷, buscando la máxima identificación entre unos y otro, para que el rodaje de la película pasara inadvertido para sus propios intérpretes, en una búsqueda máxima de verosimilitud, buscando un resultado de máximo realismo posible a la hora de retratar a las gentes del Somorrostro, sus bailes, su cotidianeidad, sus costumbres —como la boda gitana que se relata al comienzo de la película—, un ingrediente que ya a estas alturas no resulta extraño en el cineasta barcelonés³⁸.

Y es que hasta la propia climatología de la ciudad quiso aliarse con la vocación documental de Rovira, quien supo extraer un extraordinario partido estético a la «gran nevada» que aconteció en Barcelona en la Navidad de 1962, precisamente coincidiendo con el rodaje de la película, que dejaría testimonio para la posteridad de tan inusual meteoro.

En esa utilización del contexto urbano con una finalidad dramática, es particularmente significativo ese momento de la cinta en la que un Taranto, interpretado por el bailarín Antonio Gades, representa un hermosísimo número musical en la Rambla barcelonesa —en ese tramo bajo, ya próximo a Colón, a la altura del pasaje del Arc d'el Teatre, tan querido para Rovira—, en un ambiente nocturno ya próximo al amanecer y mientras los regadores municipales «coreografían» con sus mangueras el vistoso número musical del bailarín, logrando un efecto lumínico y en definitiva estético verdaderamente loable, y componiendo una de las escenas más hermosas y efectistas del cine español en mucho tiempo (fig. 8). Y es que en *Los Tarantos*, el baile nunca es algo aleatorio ni meramente circunstancial, sino que, como sucede con el marco urbano, desempeña una misión claramente narrativa, y se recurre a él como algo catártico en momentos de máxima intensidad dramática, apoyando la transmisión de los sentimientos más profundos de los personajes, que oscilan entre la alegría y la esperanza en una felicidad incierta, la amenaza, el peligro, e incluso la conciencia de la muerte.

La extraordinaria y revolucionaria película de Rovira alcanzó una repercusión extraordinaria que la llevó a ser nominada como mejor película de habla no inglesa en la ceremonia de los Óscar de Hollywood de 1963. Evento en el que hubo de afrontar

³⁷ El barrio del Somorrostro fue demolido por completo y borrado a toda prisa de la escena urbana de Barcelona en junio de 1966, debido a que unos días más tarde, Franco había de visitar esa área para inaugurar la Semana Naval de Barcelona, y, al parecer, al Ayuntamiento de la ciudad no debió parecerle oportuno que el jefe del Estado comprobara en primera persona que el fenómeno del chabolismo seguía muy vivo en la más inmediata periferia de las grandes ciudades españolas. Tal y como, por ejemplo, pudo comprobarse en la magnífica exposición *50 años de la demolición del Somorrostro*, organizada por la comisión ciudadana para la recuperación de la memoria de los barrios de barracas de Barcelona, que pudo verse en julio de 2016 en el Centro Cívico Barceloneta.

³⁸ Benpar, *Rovira-Beleta...*, 103-106.



Fig. 8: *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963). Antonio Gades baile en la Rambla. Fuente: EGEDA.

la dura competencia que supuso *Ocho y Medio* (Federico Fellini), que finalmente se alzó con el galardón.

EPÍLOGO: COPRODUCCIONES TELEVISIÓN Y ÚLTIMOS PROYECTOS

Después del éxito de *Los Tarantos*, Rovira, al frente de su productora RB Films, operó un sorprendente cambio de registro con *La dama del alba* (1965), coproducción con Francia que adaptó un relato de Alejandro Casona. Se trata de un poderoso drama rural —algo tan inusual en un autor tan radicalmente urbano—, con un aura de misterio y telurismo muy interesante, que aunque fue rodada de nuevo en los Estudios IFISA de Barcelona, por desgracia no presenta ninguna otra vinculación con la Ciudad Condal. Lo mismo sucede con su siguiente proyecto, *El amor brujo* (1967), su segunda incursión en el musical, tan coherente con su antecesora *Los Tarantos*, donde, en este caso, los universos de Martínez Sierra y Falla dieron pie a Rovira para construir una poderosa tragedia amorosa ambientada y rodada en Cádiz, con el pueblo gitano y la reivindicación de su autenticidad por bandera, y con los eternos temas del *eros* y el *thanatos* orbitando sobre la poderosa trama argumental. La película fue también nominada para los Óscar del año 1968 en la categoría de



mejor película de habla no inglesa, siendo superada en esta ocasión por la cinta checo-eslovaca de Jiri Menzel *Trenes rigurosamente vigilados*. Todo ello en un momento en el que en la ciudad de Barcelona estaba en pleno proceso de ebullición la célebre escuela de Barcelona, que —con la perspectiva del tiempo— supuso una destacada propuesta vanguardista de experimentación con la narrativa, la estética y el lenguaje audiovisual, pero que sin embargo, en su momento, alcanzó una repercusión muy minoritaria y desigual. No en vano, mientras Rovira rodaba, ajeno al escaso ruido de esos «señores raros de Pedrables», tal y como los definiera Esteve Riambau, *El amor brujo*, Jacinto Esteve y Joaquín Jordá hacían lo propio con *Dante no es únicamente severo*, paradigma fundacional de la escuela de Barcelona filmica³⁹.

Precisamente con Jordá escribió Rovira el guion de *La larga agonía de los peces fuera del agua* (1970), una nueva coproducción ambientada en Ibiza con Joan Manuel Serrat como protagonista, y ya tan alejada en casi todo del estilo practicado por su autor en su etapa «clásica». Tras ella vino *No encontré rosas para mi madre* (1972), con Gina Lollobrigida y Danielle Derrieux en duelo interpretativo con Concha Velasco, en una película rodada en Madrid pero que transcurre parcialmente en Barcelona, a la que siguió *La espada negra* (1976), un film histórico ambientado en la Castilla medieval en tiempo de Isabel la Católica, con guion del gran Carlos Blanco, viejo conocido de Rovira desde los ya lejanos tiempos de CIFESA.

Para entonces Rovira había dado ya el salto a la televisión, realizando dos capítulos para la serie de TVE *Cuentos y leyendas* (*La buenaventura* y *El regreso*, 1974-1975), y posteriormente otros tres para la célebre *Curro Jiménez* (*El secuestro*, *La Dolorosa* y *Carambola a tres bandas*, 1976). En el ámbito televisivo todavía volvería sobre su querida Barcelona en algunos documentales de arte como *El modernismo* (1978), *La arquitectura de los sueños* (1981), *Aquella Barcelona* (1981), *Picasso, raíces barcelonesas* (1981) o *Santa María del Mar, seiscientos años* (1983), entre otros trabajos.

Producida también para la televisión fue su última película, *Crónica sentimental en rojo* (1985), un policíaco protagonizado por el gran José Luis López Vázquez, y que constituyó un auténtico canto de cisne en el que Rovira volvió al cine policíaco, el modelo narrativo que le había proporcionado algunos de sus máximos logros. Con ella se cerraba una trayectoria tan intensa como sorprendente y, por desgracia, todavía poco conocida y estudiada; la de un cineasta que tuvo la determinación, la audacia y la virtud de trabajar siempre que pudo en Barcelona, el hábitat que él amaba, en el que se movía como pez en el agua y que le fue particularmente propicio para erigir sus profundos argumentos; un hombre que hizo hablar a sus calles y espacios urbanos, retratándola con una sincera vocación realista y documental, extra-yéndoles siempre el máximo partido narrativo y dramático. Y todo ello, concediendo siempre una importancia extrema al trabajo de localización y dirección artística

³⁹ Sobre este movimiento ver, entre otros, Casimiro Torreiro y Esteve Riambau, *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»* (Barcelona: Anagrama, 2006) y Jean Paul Aubert, *Seremos Mallarmé. La Escuela de Barcelona* (Madrid: Shangrilla, 2016).

—responsabilidad en buena medida de él mismo en muchas de sus obras— y conformando en definitiva una de las más compactas y genuinas filmografías entre los «autores malditos» del cine español de todos los tiempos.

RECIBIDO: 01/02/2026; ACEPTADO: 25/03/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUBERT, Jean Paul. 2016. *Seremos Mallarmé. La Escuela de Barcelona*. Madrid: Shangrila.
- BENET, Vicente J. 2012. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.
- BENPAR, Carlos. 2000. *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*. Barcelona: Laertes.
- CATALÁN MUEDRA, Guillermo. 2000. *El realismo cinematográfico español (1951-1961)*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Cerdán, Josetxo. 2011. *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- CERDÁN, Josetxo. 2001. «(1930-1962) Orpheu Film. Mito, anécdota y metonimia». *Cuadernos de la Academia* (10): 43-61.
- COMAS, Ángel. 2003. *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Laertes.
- COROMINAS, Jordi. 2014. *Barcelona 1912. El caso Enriqueta Martí*. Madrid: Sílex.
- DE LA MADRID, Juan Carlos y FRANCO TORRE, Christian. 2025. *Historia del cine en España. El nacimiento de una industria cultural (1896-1931)*. Madrid: Shangrila.
- ESPAÑA, Rafael de y JUAN I BABOT, Salvador. 2005. *Balcázar producciones Cinematográficas. Más allá de Esplugas City*. Barcelona: Film-Historia, Universitat de Barcelona.
- FANÉS, Félix. 1982. *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. 1943. *Viejo cine en episodios*. Madrid: Ediciones Rialto.
- GONZÁLEZ, Palmira. 1986. *Història del Cinema a Catalunya I. L'època del cinema mut, 1896-1931*. Barcelona: Els llibres de la frontera.
- HEREDERO, Carlos F. 1993. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valencia/Filmoteca Española.
- MADRID BRITO, Débora. 2011. «Por un antiguo agravio. Los Tarantos y su referente literario». *Latente* (9): 89-116.
- MEDINA, Elena. 2000. *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*. Barcelona: Laertes.
- MONTERDE, José Enrique. 2000. «Continuismo y disidencia (1951-1962)». *Cine Español*, editado por Román Gubern *et al.*, 239-293. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ PERUCHA, Julio. 2000. «Narración de un aciago destino (1896-1930)». *Cine Español*, editado por Román Gubern *et al.*, 19-121. Madrid: Cátedra.
- PICATOSTE, Jordi. 2025. *Una Barcelona de cine*. Barcelona: L'arca.
- PORTER I MOIX, Miquel. 1992. *Història del cinema a Catalunya (1896-1990)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro. 2008. *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- RUBIO MUNT, José Luis. 2001. «(1935-1963) Kinefón, entre la ambición y el reduccionismo (1940-1953)». *Cuadernos de la Academia* (10): 43-61.
- SANZ FERRERUELA, Fernando. 2010. *Catolicismo y cine en España 1936-1952*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.



- SANZ FERRERUELA, Fernando. 2021. «Un instrumento de destrucción masiva más poderoso y artero que las legiones de Tito: el cine». *Imago Mundi. Álbum del tiempo*, editado por Amparo Martínez Herranz), 284-293. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (Dir.). 1991. *Historia de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Enciclopedia Catalana. 8 vols. (espec. vols. 7 y 8 dedicados al siglo xx).
- SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume. 2008. *Historia de Barcelona*. Barcelona: Plaza & Janés.
- TORREIRO, Casimiro y RIAMBAU, Esteve. 2006. *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama.
- TORRELLA, José. 1958. *Crónica y análisis del cine amateur español*. Madrid: Rialp.
- VILLAR, Paco. 1997. *Historia y leyenda del Barrio Chino (1900-1992)*. *Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona*, Barcelona: Edicions La Campana.
- VILLARMEA ÁLVAREZ, Xosé Iván. 2009. «La imagen de la periferia marginal de Barcelona en *Los Taran-tos*». *Olas rotas: el cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, coordinado por Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover, 252-272. Madrid: Asociación Española de Historiados del Cine.



MONTAJE, ARQUITECTURA Y CIUDAD MODERNA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA BERLÍN CINEMATOGRAFICA EN *BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD* (1927)

Miguel Ángel Chaves Martín 

Universidad Complutense de Madrid (España)

machaves@ucm.es

RESUMEN

Este artículo analiza *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) desde la historia de la arquitectura y la ciudad, proponiendo una lectura del film como un dispositivo de construcción espacial más que como una simple representación de la metrópolis moderna. Frente a los enfoques centrados en la estética de la modernidad o la genealogía cinematográfica de las sinfonías urbanas, se plantea cómo el montaje actúa como un operador capaz de articular una experiencia urbana específica, situada entre el espacio real de la Berlín de la República de Weimar y un espacio cinematográfico autónomo. A través del análisis del ritmo, la secuenciación y la organización de las imágenes, el estudio examina cómo la arquitectura y la infraestructura urbana funcionan como condiciones espaciales del movimiento, el trabajo y la vida cotidiana. El artículo defiende que la película construye una «ciudad cinematográfica» ensamblada mediante el montaje, relevante para comprender las relaciones entre cine, arquitectura y cultura urbana en el periodo de entreguerras.

PALABRAS CLAVE: sinfonías urbanas, arquitectura moderna, ciudad y cine, montaje cinematográfico, espacio urbano, Berlín.

MONTAGE, ARCHITECTURE, AND THE MODERN CITY:

CONSTRUCTING CINEMATIC BERLIN IN *BERLIN, SYMPHONY OF A GREAT CITY* (1927)

ABSTRACT

This article analyzes *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927) from the perspective of architectural and urban history, proposing an interpretation of the film as a spatial construction device rather than a mere representation of the modern metropolis. In contrast to approaches focused on the aesthetics of modernity or the cinematic genealogy of urban symphonies, the study argues that montage operates as a mechanism capable of articulating a specific urban experience, situated between the real space of Weimar-era Berlin and an autonomous cinematic space. Through an analysis of rhythm, sequencing, and visual organization, the article examines how architecture and urban infrastructure function as spatial conditions for movement, labor, and everyday life. It contends that the film constructs a «cinematic city» assembled through montage, offering a relevant contribution to the study of the relationships between cinema, architecture, and urban culture in the interwar period.

KEYWORDS: Urban symphonies, modern architecture, city and cinema, film montage, urban space, Berlin.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.04>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 93-114; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN. METODOLOGÍA Y ENFOQUE DISCIPLINAR

El análisis de la ciudad a través de sus sistemas de representación constituye una línea de investigación plenamente consolidada en la historia de la arquitectura y el urbanismo. Planos, vistas, fotografías, textos literarios o proyectos no realizados han sido utilizados de manera habitual como fuentes para comprender no solo la forma material de la ciudad, sino también los modos en que esta ha sido pensada, imaginada y experimentada en distintos contextos históricos. En este marco, el cine –y de manera particular el cine de las primeras décadas del siglo xx– ofrece un campo de estudio especialmente fértil, en tanto que incorpora de forma explícita el tiempo, el movimiento y la percepción como dimensiones constitutivas del espacio urbano.

Este artículo se inscribe en esa tradición disciplinar y aborda *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) no como un objeto exclusivamente cinematográfico, sino como un documento cultural complejo que permite interrogar la ciudad moderna desde la arquitectura, la infraestructura y los ritmos de la vida metropolitana. La película de Walter Ruttmann no se entiende aquí como un mero registro visual de la Berlín de la República de Weimar, ni tampoco como una simple expresión estética de la modernidad, sino como un artefacto que produce una determinada forma de ciudad a través de los procedimientos propios del lenguaje cinematográfico.

Desde esta perspectiva, el interés del film no reside tanto en la identificación precisa de lugares, edificios o espacios urbanos concretos como en la manera en que estos elementos son articulados mediante el montaje para construir una experiencia urbana coherente. La ciudad que emerge en la película no es una suma de fragmentos reconocibles, sino una estructura espacial y temporal organizada en torno a flujos, ritmos y secuencias que remiten directamente a las transformaciones de la metrópolis moderna. En este sentido, la arquitectura aparece menos como objeto autónomo o monumental que como condición material de la movilidad, del trabajo industrial, del ocio y de la vida cotidiana.

El enfoque metodológico adoptado combina, por un lado, el análisis fílmico cualitativo –centrado en la estructura rítmica, la secuenciación de las imágenes y las relaciones entre escalas espaciales– y, por otro, la contextualización histórica y urbana del Berlín de los años veinte. No se trata de verificar el grado de fidelidad del film respecto a la ciudad real, ni de leerlo como un documento urbanístico en sentido estricto, sino de examinar cómo la lógica del montaje reorganiza la experiencia urbana y propone una forma específica de comprensión del espacio metropolitano.

Esta aproximación parte de la consideración de que el espacio urbano moderno no puede entenderse únicamente como una realidad física o funcional, sino como un constructo cultural atravesado por dispositivos de percepción y representación. El cine, en este contexto, no actúa como un simple reflejo de la ciudad existente, sino como un medio capaz de hacer visibles relaciones espaciales, temporales y sociales que difícilmente se manifiestan de manera simultánea en la experiencia cotidiana directa. La fragmentación, la repetición y la aceleración propias del montaje cinematográfico encuentran así un claro paralelismo con la vivencia moderna de la



ciudad, marcada por la simultaneidad de actividades, la superposición de escalas y la intensificación del movimiento.

A partir de este marco, el artículo sostiene que *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* construye una «Berlín cinematográfica» que se sitúa en un territorio intermedio entre la ciudad real y una forma abstracta de organización espacial. Esta ciudad fílmica no sustituye a la ciudad material, pero tampoco se limita a reproducirla: la reinterpreta, la ordena y la ensambla mediante el montaje, generando una imagen de la metrópolis que resulta especialmente significativa para comprender la relación entre arquitectura, ciudad y cultura visual en el periodo de entreguerras.

El objetivo último es, por tanto, contribuir a una lectura del cine como herramienta analítica para la historia de la arquitectura y la ciudad, mostrando cómo una obra emblemática de la vanguardia cinematográfica puede ser entendida como un laboratorio de experimentación espacial. Desde esta posición, el film de Ruttmann se revela no solo como un hito del cine moderno, sino también como un documento privilegiado para pensar la ciudad moderna en términos de estructura, ritmo y experiencia.

El presente trabajo adopta una aproximación metodológica que combina el análisis fílmico cualitativo con una perspectiva propia de la historia de la arquitectura y la ciudad. En este sentido, el estudio no se orienta hacia un análisis textual exhaustivo del film —entendido en términos de descomposición plano a plano o de estudio técnico del montaje según los modelos clásicos de la teoría cinematográfica—, sino hacia una lectura estructural del montaje como principio de organización espacial. El interés se sitúa, por tanto, en la capacidad del montaje para articular relaciones entre espacios, tiempos y usos urbanos, construyendo una forma específica de ciudad cinematográfica. Esta aproximación permite abordar la película no como una representación mimética de la realidad urbana, sino como una operación de ensamblaje que hace visibles las lógicas funcionales, rítmicas y experimentales de la metrópolis moderna, en diálogo con los procesos de abstracción propios del urbanismo y la arquitectura del siglo xx.

LA SINFONÍA URBANA COMO FORMA MODERNA DE REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD

La denominada «sinfonía urbana» se ha consolidado en la historiografía como una de las formas más características de representación cinematográfica de la ciudad moderna durante el periodo de entreguerras. Desde las primeras aproximaciones críticas, estas películas han sido interpretadas como expresiones privilegiadas de la experiencia metropolitana, capaces de traducir en imágenes el ritmo acelerado, la fragmentación perceptiva y la complejidad social propios de la gran ciudad industrial. En este sentido, la sinfonía urbana ha sido entendida tanto como un conjunto de obras con rasgos formales comunes como un síntoma cultural de la modernidad urbana.

Uno de los marcos interpretativos más influyentes es el propuesto por Siegfried Kracauer, quien entendió el cine de la modernidad como un medio particularmente apto para captar las manifestaciones superficiales de la vida social, en las





que se expresan transformaciones estructurales más profundas. En *From Caligari to Hitler*, Kracauer subrayaba cómo determinadas formas cinematográficas permiten acceder a una «realidad física» que revela, de manera indirecta, la lógica social de su tiempo (Kracauer 1985). Desde esta perspectiva, las sinfonías urbanas han sido leídas como intentos de aprehender la vida metropolitana en su dimensión más inmediata, cotidiana y colectiva, prestando atención a la multitud, al trabajo industrial y a los ritmos de la ciudad.

Esta lectura sociológica y cultural ha sido ampliada por estudios posteriores que han insistido en la relación entre la sinfonía urbana y las vanguardias artísticas, así como en su vinculación con una nueva sensibilidad hacia la máquina, el movimiento y la estandarización de la vida moderna. Autores como Rafael Rodríguez Tranche (2008) han destacado la importancia de estas películas en la construcción de una «estética de las muchedumbres», en la que la ciudad aparece como un organismo dinámico y complejo, definido por la circulación y la repetición. En un sentido similar, Lorente Bilbao ha señalado el carácter sintético de la sinfonía urbana como forma de representación capaz de condensar múltiples miradas sobre la ciudad moderna (Lorente Bilbao 2003).

Sin embargo, este énfasis en la dimensión sociológica, estética o simbólica del fenómeno ha tendido a relegar a un segundo plano la cuestión del espacio urbano como estructura. La ciudad aparece con frecuencia como escenario dinámico o como fondo cambiante de la acción, pero no siempre se analiza de manera sistemática cómo estas películas organizan espacialmente la metrópolis que representan. Incluso cuando se insiste en la fragmentación y la simultaneidad como rasgos definitorios de la experiencia urbana moderna, rara vez se examina cómo dichas categorías se traducen en una construcción espacial concreta a través del lenguaje cinematográfico.

Desde una perspectiva más cercana a la historia de la arquitectura y la ciudad, resulta necesario desplazar la atención desde la ciudad como tema hacia la ciudad como forma. La sinfonía urbana no se limita a seleccionar motivos urbanos reconocibles —calles, fábricas, estaciones, infraestructuras—, sino que los articula mediante procedimientos formales que producen una determinada comprensión del espacio metropolitano. La organización temporal del día, habitual en muchas de estas películas, no debe entenderse únicamente como un recurso narrativo, sino como una estructura que ordena la ciudad en función de ciclos, usos y ritmos, estableciendo jerarquías implícitas entre espacios de trabajo, circulación y ocio.

Este planteamiento conecta con reflexiones más amplias sobre la experiencia moderna de la ciudad formuladas desde la filosofía y la teoría cultural. Walter Benjamin, en sus escritos sobre París y la modernidad, subrayó el carácter fragmentario y discontinuo de la percepción urbana moderna, marcada por el *shock*, la repetición y la superposición de estímulos (Benjamin 2008). Aunque Benjamin no se refirió directamente a las sinfonías urbanas, su análisis de la experiencia metropolitana resulta especialmente pertinente para comprender cómo el cine puede articular, mediante la sucesión de imágenes, una forma específica de conocimiento de la ciudad.

En el ámbito de la teoría cinematográfica, las reflexiones sobre el montaje desarrolladas por autores como Sergei Eisenstein y Dziga Vertov ofrecen herramientas conceptuales fundamentales para este análisis. Para Eisenstein, el montaje no constituye una mera operación técnica, sino un principio constructivo capaz de generar

sentido a partir del choque y la relación entre fragmentos (Eisenstein 2001). Vertov, por su parte, defendió un cine basado en la organización dinámica de la realidad filmada, en el que la ciudad moderna se convierte en un laboratorio visual privilegiado (*El hombre de la cámara*, Chelovek s kinoapparatom, 1929). Estas concepciones del montaje permiten entender la sinfonía urbana como una forma de ensamblaje espacial y temporal, más que como una simple acumulación de imágenes urbanas.

Aplicado al estudio de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, este marco teórico invita a reconsiderar el papel de la arquitectura en la película de Walter Ruttmann. Frente a otras representaciones cinematográficas de la ciudad, el film no se articula en torno a hitos monumentales ni a una topografía fácilmente reconocible, sino que se centra en los mecanismos que hacen funcionar la metrópolis. Como ha señalado Ángel Sancho Rodríguez (2012), la ciudad que construye Ruttmann se define menos por sus edificios singulares que por la lógica de sus flujos y por la interacción entre trabajo, circulación y ocio.

Desde esta perspectiva, la sinfonía urbana puede entenderse como una forma de conocimiento de la ciudad moderna que opera mediante la abstracción y la síntesis, seleccionando y reorganizando fragmentos de la realidad urbana para hacer visible su estructura interna. Lejos de ofrecer una imagen exhaustiva o descriptiva de la metrópolis, estas películas construyen una comprensión del espacio urbano basada en la relación entre sus partes, en la repetición de gestos y recorridos, y en la articulación de ritmos que atraviesan la vida cotidiana. La arquitectura, en este contexto, no aparece como objeto autónomo ni como repertorio de formas reconocibles, sino integrada en una estructura espacial más amplia, en la que edificios, infraestructuras y espacios intermedios se subordinan a una lógica funcional y temporal. De este modo, la ciudad cinematográfica que emerge de la sinfonía urbana no remite tanto a una topografía precisa como a una organización abstracta del espacio metropolitano, coherente con la experiencia moderna de la ciudad. Este replanteamiento del concepto de sinfonía urbana permite, finalmente, desplazar el foco desde la representación de la ciudad hacia los procedimientos que hacen posible su construcción cinematográfica, preparando el terreno para un análisis más preciso del montaje como mecanismo central en la producción del espacio urbano fílmico.

EL MONTAJE COMO CONSTRUCTOR DE ESPACIO URBANO

Si la sinfonía urbana puede entenderse como una forma moderna de conocimiento de la ciudad, el montaje constituye el mecanismo fundamental a través del cual ese conocimiento se articula. En el contexto de la modernidad metropolitana, el montaje no debe concebirse únicamente como un procedimiento cinematográfico, sino como un principio de organización del espacio y del tiempo comparable a otros dispositivos modernos de racionalización urbana. Desde esta perspectiva, el cine no se limita a registrar la ciudad existente, sino que participa activamente en la elaboración de una imagen estructurada de la metrópolis.

Las teorías del montaje desarrolladas en el ámbito de las vanguardias cinematográficas ofrecen un punto de partida necesario, aunque insuficiente si se aplican sin



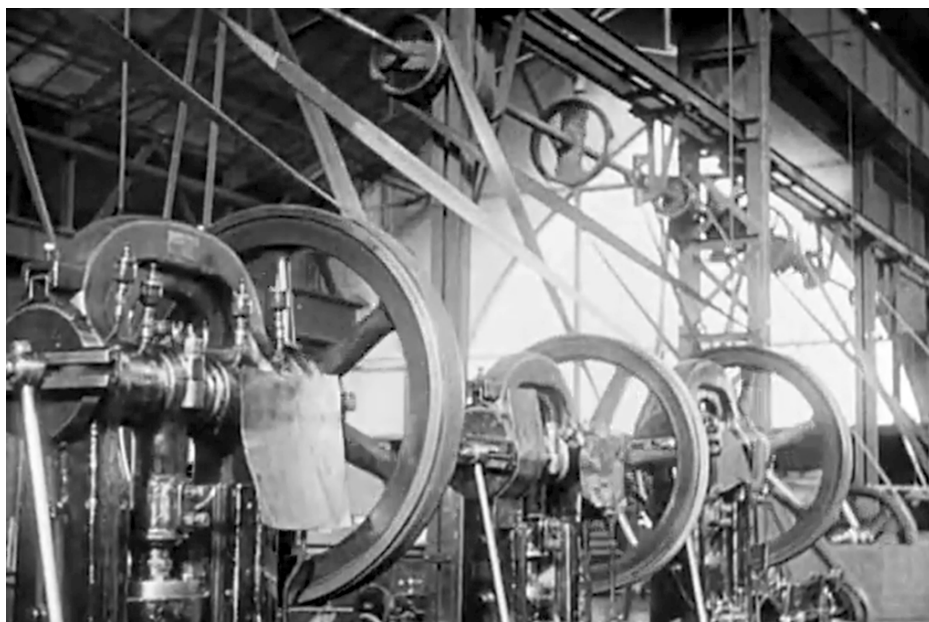


Fig. 1. Proceso industrial y maquinaria en funcionamiento.
 Fotograma de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927).
 Fuente: Internet Archive, <https://archive.org/details/BerlinSymphonyofaGreatCity>
 (Dominio Público CC0).

desplazamiento crítico. En el pensamiento de Sergei Eisenstein (2001), el montaje se define como una operación constructiva basada en la relación entre fragmentos, capaz de producir una idea que no reside en ninguna de las imágenes aisladas. Más allá de su dimensión ideológica o narrativa, esta concepción permite entender el montaje como una forma de pensamiento espacial, en la que la relación entre partes genera una estructura inteligible. Trasladado al ámbito urbano, este principio remite a una ciudad concebida no como continuidad homogénea, sino como un sistema de relaciones entre elementos heterogéneos.

En este sentido, el montaje cinematográfico presenta afinidades claras con las estrategias de abstracción propias del urbanismo y la arquitectura modernos. Al igual que los esquemas funcionales, los diagramas de circulación o las zonificaciones, el montaje selecciona fragmentos de la realidad, los jerarquiza y los relaciona para hacer visible una lógica subyacente. La ciudad que emerge de este proceso no es una reproducción mimética del espacio construido, sino una construcción conceptual que pone en primer plano sus mecanismos de funcionamiento.

La aportación de Dziga Vertov resulta especialmente relevante en este punto, en la medida en que concibe el cine como una herramienta capaz de reorganizar la realidad visible y revelar estructuras invisibles a la percepción cotidiana. En su concepción del

cine-ojo, el montaje no actúa como un simple organizador narrativo, sino como un dispositivo analítico que permite descomponer y recomponer la ciudad en función de sus flujos, ritmos y procesos. Aunque *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* no comparte el radicalismo político ni el programa explícitamente epistemológico de Vertov, sí participa de una misma voluntad de hacer legible la complejidad urbana mediante la articulación rítmica de imágenes.

Aplicado al ámbito de la historia de la arquitectura y la ciudad, esta operación puede interpretarse como una forma de abstracción espacial que transforma la experiencia fragmentaria de la metrópolis en una estructura coherente. La ciudad cinematográfica no se organiza en torno a una continuidad topográfica ni a una jerarquía monumental, sino a partir de la reiteración de procesos: trabajo, circulación, producción, ocio. El montaje convierte estos procesos en los verdaderos protagonistas del espacio urbano, desplazando la atención desde los objetos arquitectónicos individuales hacia las relaciones que los vinculan.

Como muestra la fig. 1, el montaje privilegia la representación de los procesos productivos frente a la identificación de espacios arquitectónicos concretos. La repetición de máquinas y mecanismos en funcionamiento construye una imagen de la ciudad como sistema industrial, en el que la arquitectura actúa como soporte material de una dinámica productiva continua.

Las reflexiones de Walter Benjamin sobre la experiencia moderna de la ciudad permiten profundizar en esta lectura. Benjamin (2008) subrayó cómo la metrópolis introduce una percepción discontinua, marcada por la superposición de estímulos, la repetición y el *shock*, que desborda las formas tradicionales de comprensión espacial. El montaje cinematográfico no solo reproduce esta experiencia, sino que la reorganiza, ofreciendo una forma de racionalización perceptiva de la modernidad urbana. En este sentido, el cine actúa como mediador entre la vivencia caótica de la ciudad y su comprensión estructural. En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, el montaje articula una ciudad que no puede identificarse plenamente con la Berlín material, pero que tampoco se disuelve en la abstracción total. La estructura del film, organizada en torno al transcurso de un día, funciona como un principio ordenador que vincula espacios y actividades dispersas en una secuencia coherente. Fábricas, infraestructuras de transporte, calles, espacios de ocio y descanso aparecen conectados por el ritmo del montaje, configurando una ciudad entendida como sistema dinámico.

Desde este punto de vista, la arquitectura se integra en una lógica relacional en la que su valor no reside en la singularidad formal, sino en su capacidad para articular procesos urbanos. Estaciones, edificios industriales o viviendas se presentan como nodos dentro de una red de flujos, más que como objetos autónomos. El montaje no describe esta red: la construye, estableciendo relaciones espaciales que no existen como tales en la experiencia directa de la ciudad. La alternancia entre planos generales de circulación urbana y planos próximos de figuras humanas introduce una variación escalar que transforma la ciudad en una experiencia perceptiva fragmentada, más que en una topografía continua (fig. 2).

Entendido así, el montaje cinematográfico puede considerarse un auténtico principio de construcción espacial, comparable a las operaciones mediante las cuales





Fig. 2. Escala humana y espacio urbano en movimiento.

Fotograma de *Berlin, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927).

Fuente: Internet Archive, <https://archive.org/details/BerlinSymphonyofaGreatCity>
(Dominio Público CC0).

la arquitectura y el urbanismo modernos intentaron dar forma a la complejidad metropolitana. La ciudad cinematográfica que emerge de la obra de Ruttmann no sustituye a la ciudad real, pero la reinterpreta mediante una operación de ensamblaje que hace visibles sus estructuras fundamentales. Esta lectura permite situar el cine no solo como testimonio de la modernidad urbana, sino como uno de los ámbitos en los que se elaboraron activamente nuevas formas de pensar y organizar el espacio de la ciudad moderna.

BERLÍN COMO INFRAESTRUCTURA: RITMO Y EXPERIENCIA URBANA

BERLÍN EN LOS AÑOS VEINTE: METRÓPOLIS, INFRAESTRUCTURA Y MODERNIDAD
COTIDIANA

En la década de 1920, Berlín se configura como una de las metrópolis europeas más complejas desde el punto de vista urbano, social y cultural. La aprobación de la *Ley del Gran Berlín (Groß-Berlin-Gesetz)* en 1920, mediante la cual se incorporaron numerosos municipios periféricos, dio lugar a una entidad urbana de dimensiones inéditas en el contexto alemán. Este proceso no supuso únicamente un crecimiento cuantitativo del territorio urbano, sino una profunda transformación de su estructura funcional, caracterizada por la intensificación de las infraestructuras, la diversificación de los tejidos urbanos y la superposición de escalas espaciales (Bodenschatz 1999, 45-52). Desde el urbanismo, se ha interpretado este Berlín como un laboratorio privilegiado de la modernidad metropolitana, en el que la ciudad deja de entenderse como una forma compacta y legible para convertirse en un sistema articulado por redes. Ferrocarriles suburbanos, líneas de tranvía, grandes ejes viarios y zonas industriales configuran una estructura urbana en la que la movilidad y la circulación adquieren un papel central. La modernidad urbana, apunta Anthony Vidler (2000, 67-72), no se define aquí por la coherencia formal del espacio construido, sino por la emergencia de una ciudad funcional, fragmentaria y en permanente transformación.

Este contexto resulta fundamental para comprender la lógica espacial de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. La película de Ruttmann no se aproxima a la ciudad desde una perspectiva monumental o representativa, sino desde aquello que hace posible su funcionamiento cotidiano. La atención se dirige hacia estaciones, fábricas, infraestructuras de transporte y espacios de tránsito, configurando una imagen de Berlín definida por sus flujos y por la intensidad de sus procesos. En este sentido, el film se sitúa en sintonía con una concepción de la ciudad moderna como sistema operativo, más que como conjunto de formas arquitectónicas singulares.

Diversos estudios han subrayado que, en el Berlín de la República de Weimar, la experiencia urbana cotidiana estaba profundamente marcada por la aceleración del tiempo, la mecanización del trabajo y la creciente complejidad de los desplazamientos urbanos. Kracauer (1985) describió esta condición como una forma de «vida en superficie», en la que los ritmos y movimientos de la ciudad expresan de manera indirecta las transformaciones sociales y económicas del capitalismo avanzado. La película de Ruttmann recoge esta experiencia no mediante una narración explicativa, sino a través de una organización visual basada en la repetición, la seriedad y el ritmo.

Desde una perspectiva arquitectónica, resulta significativo que la película apenas se detenga en la individualización de edificios o conjuntos urbanos reconocibles. Incluso cuando aparecen espacios centrales de la ciudad, estos no se presentan como hitos identitarios, sino como nodos dentro de una red más amplia de circulación y actividad. Esta estrategia visual coincide con la observación de Julius Posener, señalando que la arquitectura berlinesa de entreguerras se caracterizaba menos por





Fig. 3. Infraestructura y movilidad en la metrópolis berlinesa.
 Fotograma de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927).

Fuente: Internet Archive, <https://archive.org/details/BerlinSymphonyofaGreatCity>
 (Dominio Público CC0).

la producción de monumentos unitarios que por la proliferación de infraestructuras y edificios funcionales destinados a sostener la vida metropolitana (Posener 1981). En este sentido, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* puede leerse como una interpretación cinematográfica de la ciudad entendida como infraestructura. La metrópolis aparece definida por la coexistencia de sistemas técnicos —transporte, producción industrial, servicios— que estructuran tanto el espacio como el tiempo urbano. La película no documenta estos sistemas de manera exhaustiva, pero los convierte en el eje de su construcción visual, anticipando una forma de pensar la ciudad que será central en el urbanismo moderno y en la arquitectura funcionalista. Berlín se convierte en estos años en un punto de convergencia entre arte, arquitectura y experiencia urbana, donde la modernidad se manifiesta menos como estilo que como condición cultural (Marchán Fiz 1989). La película de Ruttmann se inscribe plenamente en este contexto, no como una ilustración de la ciudad existente, sino como una elaboración cultural que traduce en imágenes la lógica infraestructural y rítmica de la metrópolis moderna (fig. 3). Desde esta perspectiva, Ruttmann no solo refleja el Berlín de su tiempo, sino que contribuye activamente a la construcción de su imaginario urbano.

Uno de los aspectos más significativos de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* es la manera en que el tiempo se convierte en un principio fundamental de organización urbana. La estructura de la película, articulada en torno al transcurso de un día, no responde únicamente a una convención narrativa heredada de la tradición literaria o musical, sino que funciona como un auténtico dispositivo de ordenación de la ciudad moderna. El tiempo, entendido aquí como ritmo social y productivo, actúa como el eje que vincula espacios, actividades y arquitecturas dispersas en una secuencia coherente.

Desde la historia urbana, la centralidad del tiempo en la organización de la metrópolis moderna ha sido señalada como uno de los rasgos definitorios de la modernidad. La industrialización y la progresiva racionalización del trabajo introdujeron una nueva disciplina temporal que afectó de manera directa a la estructura y al funcionamiento de la ciudad, imponiendo una sincronización cada vez más estricta de las actividades colectivas. La generalización de un tiempo abstracto, medido y regulado—articulado a través de horarios, relojes y sistemas de transporte—transformó profundamente la experiencia urbana, vinculando de manera estrecha espacio, movimiento y temporalidad. Como ha señalado Lewis Mumford (2018, 362-368), la ciudad moderna se define tanto por sus dispositivos técnicos como por la coordinación temporal de las actividades que organizan la vida colectiva, desde el trabajo industrial hasta el ocio y el descanso. La sincronización de horarios laborales, la regularidad de los transportes públicos o la separación entre tiempo de trabajo y tiempo libre introducen una nueva lógica urbana en la que el tiempo actúa como principio estructurante del espacio. Esta reorganización temporal afecta de manera directa a la arquitectura y al urbanismo. Edificios, infraestructuras y espacios públicos adquieren sentido en función de los momentos en los que son utilizados, más que por su forma o localización aislada. Estaciones, fábricas, oficinas, calles comerciales o espacios de ocio se activan y desactivan según ciclos temporales precisos, configurando una ciudad que cambia de fisonomía a lo largo del día.

En este contexto, la emergencia del cinematógrafo no puede entenderse como un fenómeno aislado, sino como parte de un proceso más amplio de objetivación y regulación del tiempo característico de la modernidad industrial. Como ha analizado Mary Ann Doane (2012), el cine surge en un momento en el que el tiempo se convierte en una magnitud medible, fragmentable y susceptible de ser archivada y reproducida, lo que permite su inscripción en dispositivos técnicos y culturales. Esta convergencia entre ciudad moderna, tecnologías de registro y nuevas formas de experiencia temporal resulta fundamental para comprender la lógica de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, donde el montaje no solo organiza imágenes en secuencia, sino que construye una temporalidad urbana específica, articulada a partir de la repetición, la simultaneidad y la serialidad de las actividades metropolitanas.

Desde esta perspectiva, el film de Ruttmann puede interpretarse como una forma de visualización de ese tiempo moderno objetivado, en el que los ritmos de la ciudad—trabajo, circulación, ocio—se presentan como elementos estructurales de una organización espacial más amplia. El montaje no se limita a representar el paso



del tiempo, sino que lo convierte en un principio activo de construcción urbana, haciendo visible la manera en que la metrópolis se articula a partir de la sincronización de sus procesos.

Entender el ritmo como categoría urbana permite, además, superar una visión puramente funcionalista de la ciudad moderna. El tiempo no solo ordena la eficiencia productiva, sino que modela formas de percepción y de experiencia urbana. La repetición diaria de trayectos, horarios y actividades genera una experiencia fragmentaria y serial de la ciudad, en la que el espacio se percibe como una sucesión de momentos más que como una totalidad continua. Este marco resulta especialmente relevante para analizar representaciones cinematográficas de la metrópolis, en las que el montaje y la secuenciación temporal hacen visible esta dimensión rítmica de la ciudad moderna. La película de Ruttmann traduce esta organización temporal en una secuencia visual que hace legible la ciudad como un sistema rítmico. La progresión desde las primeras imágenes de la ciudad despertando hasta la actividad nocturna no describe simplemente el paso del tiempo, sino que construye una coreografía urbana en la que cada espacio adquiere sentido en relación con un momento específico del día. Fábricas, oficinas, calles comerciales, espacios de ocio y descanso aparecen asociados a franjas temporales concretas, reforzando la idea de que el espacio urbano se define por su uso y por su inserción en un ciclo temporal.

Esta articulación del tiempo encuentra un claro paralelo en las reflexiones de Siegfried Kracauer (1985), que observó cómo determinadas formas cinematográficas de la modernidad no buscan explicar la realidad social mediante un relato causal, sino hacer visibles sus regularidades a través de la repetición y la serialidad. En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, el montaje no se limita a registrar actividades urbanas, sino que las ordena rítmicamente, transformando la sucesión de imágenes en una estructura temporal que refleja la lógica interna de la metrópolis. Esta organización rítmica del tiempo tiene consecuencias directas sobre la manera en que se representa el espacio construido. La arquitectura aparece vinculada a funciones y horarios específicos, más que a una identidad formal autónoma. Estaciones y fábricas se asocian al inicio de la jornada laboral, las calles comerciales al flujo diurno de peatones, y los espacios de ocio a la suspensión temporal del trabajo. El montaje articula estas asociaciones de forma reiterada, construyendo una imagen de la ciudad en la que espacio y tiempo resultan inseparables. Esta lectura permite entender la película como una representación implícita de la ciudad funcional, en la que los distintos ámbitos urbanos se organizan en función de ciclos de actividad. Sin recurrir a esquemas urbanísticos explícitos, la película construye una imagen de la metrópolis que remite a los principios de zonificación temporal y funcional que comienzan a adquirir relevancia en el urbanismo moderno. La ciudad cinematográfica no se presenta como un espacio continuo y homogéneo, sino como una sucesión de ámbitos diferenciados por su ritmo y su función.

Desde el punto de vista de la experiencia urbana, la estructura rítmica refuerza la percepción fragmentaria de la ciudad moderna. El espectador no recorre Berlín siguiendo un itinerario lineal, sino que accede a ella a través de una secuencia de momentos temporales que reorganizan el espacio urbano en función de la actividad. La modernidad introduce una experiencia del tiempo marcada por la discontinuidad



y la repetición, que altera la relación tradicional entre sujeto y entorno (Benjamin 2008, 172). El montaje cinematográfico convierte esta experiencia temporal en una estructura legible, ofreciendo una forma de conocimiento de la ciudad basada en el ritmo. En este sentido, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* puede interpretarse como una exploración visual de la temporalidad urbana moderna, que no solo muestra la ciudad en movimiento, sino que construye una comprensión de la metrópolis a partir de la organización del tiempo social. Esta dimensión temporal, estrechamente vinculada a la arquitectura y a los usos del espacio, constituye uno de los aportes más relevantes de la película para el análisis de la ciudad moderna desde la historia de la arquitectura y el urbanismo.

La organización temporal de la ciudad encuentra, así, una formulación particularmente clara en la secuencia central del film, dedicada al inicio y desarrollo de la jornada laboral. En ella, el montaje articula de manera progresiva la activación de la metrópolis a partir de una concatenación de imágenes de infraestructuras, desplazamientos y actividades productivas: trenes que llegan a la ciudad, flujos de trabajadores, fábricas que entran en funcionamiento. La sucesión rítmica de estos planos no solo marca el paso del tiempo, sino que construye una lógica urbana en la que espacio y actividad quedan indisolublemente ligados a un momento específico del día. En esta secuencia, la ciudad no se presenta como un escenario estático, sino como un organismo que se pone en marcha siguiendo una cadencia temporal precisa. El montaje hace visible cómo la sincronización de horarios y desplazamientos articula el espacio urbano, transformando infraestructuras y edificios en elementos activos de un sistema temporalmente regulado. De este modo, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* no se limita a mostrar la ciudad en movimiento, sino que ofrece una interpretación visual de la metrópolis moderna como estructura rítmica, en la que el tiempo actúa como principio organizador del espacio urbano. El énfasis en la temporalidad permite comprender el film no solo como una representación de la vida cotidiana berlinesa, sino como una reflexión implícita sobre la ciudad moderna entendida como sistema de ritmos, anticipando problemáticas que serán centrales tanto en el urbanismo funcionalista como en las teorías posteriores sobre la experiencia urbana.

EXPERIENCIA METROPOLITANA Y PERCEPCIÓN FRAGMENTADA DEL ESPACIO URBANO

La ciudad cinematográfica construida en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* no se articula únicamente como una red de infraestructuras ni como una secuencia rítmica de actividades, sino también como una experiencia perceptiva profundamente marcada por la fragmentación y la discontinuidad. La metrópolis moderna que vemos no puede ser recorrida ni comprendida como un espacio unitario y estable, sino como una sucesión de situaciones, desplazamientos y encuentros parciales que el espectador reconstruye a partir del montaje.

Desde una perspectiva histórica, esta forma de percepción ha sido identificada como uno de los rasgos característicos de la experiencia urbana moderna. Ya a comienzos del siglo xx, Georg Simmel había señalado que la vida metropolitana produce una intensificación de los estímulos sensoriales que obliga al individuo a desarrollar



nuevas formas de atención y de relación con el entorno. La ciudad moderna se experimenta así como una acumulación de impresiones fragmentarias, más que como una totalidad coherente. Aunque la obra de Ruttmann no traduce directamente estas reflexiones teóricas, sí ofrece una formulación visual de esa condición perceptiva. El montaje desempeña un papel central en esta construcción de la experiencia metropolitana. La alternancia constante entre planos generales y planos cercanos, entre vistas de conjunto y detalles aislados, impide la formación de una imagen continua de la ciudad. En lugar de ello, el espectador accede a Berlín a través de fragmentos que no se integran en una topografía legible, sino en una secuencia rítmica de percepciones. La ciudad no se presenta como un espacio que se domina visualmente, sino como un entorno que se experimenta desde el movimiento y la proximidad. Esta fragmentación perceptiva resulta especialmente significativa desde la arquitectura y el urbanismo. La imposibilidad de aprehender la ciudad como un todo refuerza una comprensión del espacio urbano basada en la experiencia cotidiana y en el uso, más que en la forma o la composición. Estaciones, calles, espacios de tránsito y lugares de ocio aparecen siempre en relación con el cuerpo en movimiento, con la mirada situada y con el tiempo limitado de la experiencia urbana. La arquitectura, en este contexto, no se impone como objeto visual autónomo, sino que se integra en una secuencia de situaciones espaciales vividas.

Las reflexiones de Walter Benjamin sobre la experiencia moderna de la ciudad permiten profundizar en esta lectura, cuando describe la metrópolis como un espacio atravesado por el *shock*, en el que la percepción se ve constantemente interrumpida y reconfigurada por estímulos fugaces (Benjamin 2008). El cine, y en particular el montaje, ofrece un medio privilegiado para organizar esta experiencia discontinua, transformando la sucesión de impresiones en una estructura perceptiva legible. En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, esta operación no conduce a una síntesis totalizadora, sino a una forma de conocimiento basada en la relación entre fragmentos. La experiencia metropolitana que construye Ruttmann se sitúa así en un punto intermedio entre la vivencia individual y la abstracción estructural de la ciudad. Por un lado, la presencia recurrente de figuras humanas introduce una escala corporal que ancla la representación en la experiencia cotidiana. Por otro, la fragmentación y la repetición impiden cualquier lectura anecdótica o narrativa, desplazando la atención hacia los patrones de movimiento y uso del espacio. Esta tensión entre proximidad y abstracción constituye uno de los aspectos más relevantes de la ciudad cinematográfica de Ruttmann, en la que no solo muestra cómo funciona la metrópolis moderna, sino cómo se experimenta. Se configura una imagen de la ciudad en la que el espacio urbano se percibe como una secuencia de momentos y situaciones, articuladas por el montaje, más que como una entidad espacial continua. Esta forma de representación resulta especialmente valiosa tanto para la historia de la arquitectura como para la de la ciudad, en la medida en que pone de relieve dimensiones perceptivas y experiencias que rara vez quedan reflejadas en los discursos urbanísticos o en los documentos técnicos contemporáneos.



LA CIUDAD CINEMATOGRAFICA: ANÁLISIS ESPACIAL DE *BERLÍN, SINFONÍA DE UNA GRAN CIUDAD*

Los epígrafes anteriores han permitido situar la película de Walter Ruttmann en el contexto histórico y urbano del Berlín de los años veinte, atendiendo a la dimensión infraestructural, rítmica y experiencial de la metrópolis moderna. A partir de este marco, resulta ahora posible abordarla desde un análisis espacial más preciso, centrado no tanto en lo que la película muestra, sino en cómo construye una determinada forma de ciudad mediante los procedimientos específicos del lenguaje cinematográfico. El objetivo de este epígrafe no es, por tanto, describir su contenido, sino examinar los mecanismos a través de los cuales el montaje articula una ciudad cinematográfica coherente, aunque discontinua desde el punto de vista topográfico, partiendo de la consideración de que el espacio urbano en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* no se organiza según una lógica cartográfica o monumental, sino a través de una sucesión de secuencias funcionales ensambladas por el montaje. La ciudad que emerge no puede recorrerse ni localizarse de manera estable, pero sí puede comprenderse como una estructura relacional basada en procesos, usos y ritmos. Desde la historia de la arquitectura y la ciudad, esta operación resulta especialmente significativa, ya que aproxima el film a otras formas modernas de abstracción urbana —diagramas, esquemas funcionales, representaciones no miméticas— que buscan hacer inteligible la complejidad metropolitana más allá de la forma edificada.

SECUENCIAS, ENSAMBLAJE Y DISCONTINUIDAD ESPACIAL

Uno de los rasgos más relevantes de la construcción espacial en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* es la renuncia explícita a cualquier forma de continuidad topográfica. No propone recorridos urbanos reconocibles ni establece relaciones espaciales estables entre los distintos ámbitos que muestra. Por el contrario, la ciudad se construye a partir de la yuxtaposición de secuencias autónomas, cada una definida por una actividad, un ritmo y un tipo de espacio específicos. Esta discontinuidad no debe entenderse como una ausencia de estructura, sino como el resultado de una operación consciente de ensamblaje, en la que el montaje sustituye la lógica del desplazamiento espacial por una lógica relacional basada en funciones y tiempos. Desde esta perspectiva, el montaje articula la ciudad mediante correspondencias funcionales y temporales, más que mediante la proximidad física entre lugares. Las transiciones entre fábricas, calles, espacios de consumo u ocio no responden a una lógica cartográfica, sino a una secuencia de usos urbanos organizada en torno al ciclo diario. Este tipo de construcciones cinematográficas propias de la modernidad no buscan reproducir la ciudad tal como se experimenta espacialmente, sino hacer visible su organización interna a través de la disposición rítmica de fragmentos heterogéneos. La coherencia de la ciudad cinematográfica no se apoya, por tanto, en la continuidad del espacio, sino en la regularidad de los procesos que lo atraviesan.

Un ejemplo especialmente significativo de esta lógica de ensamblaje es la secuencia que articula la transición del tiempo de trabajo al tiempo de ocio. En este





Figs. 4a-4b. Transición entre espacio productivo y espacio de ocio en la ciudad moderna.
Fotogramas de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927).

Fuente: Internet Archive, <https://archive.org/details/BerlinSymphonyofaGreatCity>
(Dominio Público CC0).

tramo, el montaje establece una progresión visual que enlaza imágenes de actividad productiva con escenas vinculadas al descanso, el consumo y el entretenimiento urbano. La salida de los trabajadores, el incremento del flujo en las calles y la aparición de cafés, restaurantes o espacios de espectáculo se encadenan en una sucesión que hace legible la ciudad como un sistema de usos diferenciados, regulado por el tiempo social. Esta transición no se construye mediante un recorrido espacial reconocible —no se sigue a los sujetos desde la fábrica hasta los espacios de ocio—, sino mediante una asociación rítmica y funcional entre ámbitos urbanos heterogéneos (figs. 4a y 4b).

El montaje articula la transición entre ámbitos urbanos funcionalmente diferenciados. En esta secuencia, el montaje sustituye la continuidad espacial por una continuidad temporal, haciendo visible cómo los mismos espacios urbanos se redefinen en función del momento del día. El espectador no percibe un desplazamiento físico a través de la ciudad, sino una mutación de funciones que transforma el significado de los lugares. Esta operación refuerza la idea de que la ciudad cinematográfica se organiza como una estructura abstracta pero operativa, en la que los espacios adquieren sentido por su inserción en un ciclo de actividades más amplio. La repetición y la serialidad permiten al cine revelar regularidades sociales que permanecen ocultas en la experiencia cotidiana (Kracauer 1985). Esta lógica de ensamblaje resulta especialmente reveladora. Los espacios construidos que aparecen en la secuencia —fábricas, calles comerciales, interiores de ocio— no se presentan como entidades dotadas de identidad formal autónoma, sino como soportes intercambiables de prácticas urbanas. La arquitectura queda subordinada al uso y al tiempo, reforzando una comprensión de la ciudad moderna en la que el valor del espacio reside en su capacidad para articular procesos, más que en su singularidad compositiva. El montaje no describe una ciudad existente, sino que construye una ciudad posible, abstracta y funcional, coherente desde el punto de vista de su organización interna.

La transición entre espacio productivo y espacio de ocio se articula mediante la yuxtaposición de ámbitos urbanos funcionalmente diferenciados, sin continuidad topográfica explícita. El montaje convierte el paso del tiempo social en el verdadero operador espacial de la película, estableciendo relaciones entre fragmentos urbanos que no existen como tales en la experiencia directa de la ciudad. En este sentido, el análisis de las secuencias de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* permite entenderla como una forma de pensamiento espacial que opera por ensamblaje. La ciudad cinematográfica no se impone como una imagen totalizadora, sino como una constelación de fragmentos articulados por el montaje, cuya coherencia emerge de la relación entre usos, ritmos y procesos. Esta operación sitúa el trabajo de Ruttmann en un lugar privilegiado para el estudio de las relaciones entre cine, arquitectura y ciudad, al mostrar cómo el lenguaje cinematográfico puede producir una comprensión estructural de la metrópolis moderna más allá de la representación literal del espacio urbano.

ANONIMATO, REPETICIÓN Y ABSTRACCIÓN DE LA CIUDAD MODERNA

Si el ensamblaje secuencial analizado en el epígrafe anterior permite comprender la ciudad cinematográfica como una estructura funcional, el tratamiento del espacio urbano en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* profundiza esta lógica mediante una operación sistemática de despersonalización y abstracción. La Berlín que vemos no se construye a partir de lugares singulares o hitos monumentales, sino mediante la reiteración de espacios y situaciones que se presentan como intercambiables. El resultado es una ciudad marcada por el anonimato, en la que la identidad arquitectónica cede ante la lógica del uso, la repetición y el ritmo. Este procedimiento se manifiesta de manera clara en la ausencia de una topografía reconocible. Aunque está rodada íntegramente en Berlín, los espacios urbanos rara vez se identifican como lugares concretos. Calles, fachadas, interiores o espacios de tránsito aparecen desprovistos de referencias que permitan fijarlos en un mapa o asociarlos a una identidad urbana específica. La ciudad cinematográfica se presenta en ocasiones como un espacio cotidiano desprovisto de singularidad, en el que la arquitectura residencial y la escala urbana refuerzan una percepción anónima y abstracta del entorno, alejada de cualquier identificación monumental o topográfica (fig. 5). Esta deslocalización no responde a una carencia documental, sino a una elección estética y conceptual que refuerza la abstracción de la ciudad. El montaje disuelve la singularidad del lugar en favor de una imagen estructural de la metrópolis moderna.

Desde el punto de vista teórico, esta operación puede ponerse en relación con la observación de Kracauer según la cual las formas culturales de la modernidad tienden a revelar la realidad social a través de superficies repetitivas y patrones impersonales, más que mediante narraciones individualizadas. En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, la repetición de gestos, movimientos y situaciones produce una ciudad que se percibe como una máquina social, organizada por regularidades más que por acontecimientos singulares. La arquitectura, en este contexto, no se presenta como objeto de contemplación, sino como marco funcional de procesos colectivos.





Fig. 5. Anonimato y abstracción del espacio urbano cotidiano.

Fotograma de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927).

Fuente: Internet Archive, <https://archive.org/details/BerlinSymphonyofaGreatCity>
(Dominio Público CC0).

Esta abstracción del espacio urbano tiene implicaciones directas para la lectura arquitectónica del film. La ciudad que nos presentan no se articula como una suma de edificios identificables, sino como una secuencia de tipologías genéricas: fábricas, calles, estaciones, espacios de ocio. Cada una de estas tipologías aparece asociada a un conjunto de prácticas y ritmos que se repiten reforzando su carácter intercambiable. Desde esta perspectiva, la arquitectura se convierte en un componente más de un sistema urbano abstracto, definido por su capacidad para alojar flujos y actividades, no por su singularidad formal. Este tratamiento encuentra resonancias claras en las reflexiones de la crítica arquitectónica del siglo xx sobre la ciudad moderna. Como señaló Manfredo Tafuri, la modernidad urbana tiende a disolver el valor simbólico tradicional de la arquitectura, integrándola en un proceso más amplio de racionalización y producción social del espacio (Tafuri 1976). Aunque la película de Ruttmann no formula esta crítica de manera explícita, sí ofrece una representación visual de una ciudad en la que la arquitectura ha perdido su función representativa para convertirse en infraestructura de la vida metropolitana.

La repetición y el anonimato no implican, sin embargo, una negación de la experiencia urbana. Por el contrario, con este trabajo Ruttmann construye una forma específica de experiencia metropolitana basada en la serialidad y la recurrencia. El espectador reconoce patrones, ritmos y situaciones que se reiteran a lo largo del día, generando una comprensión implícita del funcionamiento de la ciudad. Esta forma de conocimiento no se apoya en la identificación de lugares, sino en la percepción de regularidades, lo que refuerza el carácter abstracto pero inteligible de la ciudad cinematográfica. Así, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* puede entenderse como una operación de síntesis urbana que convierte la repetición en principio constructivo. La ciudad que emerge no es una suma de espacios singulares, sino una estructura abstracta organizada por el montaje, en la que el anonimato y la serialidad hacen visibles las condiciones fundamentales de la vida metropolitana moderna. Esta lectura permite situarla no solo como un documento de su tiempo, sino como una reflexión visual especialmente relevante sobre la transformación de la arquitectura y la ciudad en el contexto de la modernidad industrial.

CONCLUSIONES

El análisis de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* desde la historia de la arquitectura y la ciudad ha permitido desplazar la lectura habitual de la película desde su consideración como documento visual o experimento vanguardista hacia su comprensión como una auténtica operación de construcción urbana. A lo largo del estudio se ha puesto de manifiesto que la obra de Walter Ruttmann no se limita a registrar la ciudad moderna, sino que la reorganiza activamente mediante procedimientos cinematográficos que producen una imagen estructural de la metrópolis. El cine aparece así no como un medio auxiliar para la historia urbana, sino como un espacio en el que se elaboran formas específicas de conocimiento sobre la ciudad moderna, comparables en complejidad y alcance a otros discursos contemporáneos del urbanismo y la arquitectura.

Uno de los principales aportes de este trabajo ha sido subrayar el papel del montaje como principio constructivo del espacio urbano cinematográfico. Lejos de funcionar como un simple recurso técnico o expresivo, el montaje articula una ciudad basada en relaciones funcionales y temporales, no en continuidades topográficas ni en identidades formales estables. La Berlín cinematográfica que vemos no puede recorrerse ni localizarse de manera convencional, pero sí puede comprenderse como un sistema coherente de usos, ritmos y procesos. Esta lógica relacional sitúa la película en un terreno cercano al de las abstracciones urbanas propias de la modernidad, en las que la ciudad comienza a pensarse como red y como sistema antes que como forma unitaria.

El énfasis en la dimensión temporal constituye otro de los ejes fundamentales de la interpretación propuesta. La organización en torno al ciclo diario convierte el tiempo social en un verdadero operador espacial, capaz de articular arquitecturas, infraestructuras y prácticas urbanas en una secuencia inteligible. El trabajo, la circulación, el ocio y el descanso no aparecen como episodios aislados, sino como





momentos interdependientes de una estructura rítmica que define el funcionamiento de la metrópolis. Desde esta perspectiva, la película permite integrar de manera explícita la temporalidad en el análisis urbano, poniendo de relieve un aspecto frecuentemente relegado en la historia de la arquitectura, tradicionalmente centrada en la forma construida y menos atenta a los ritmos que activan y transforman el espacio.

Desde el punto de vista arquitectónico, ofrece una lectura particularmente reveladora de la ciudad moderna al desplazar la atención desde la singularidad formal hacia el uso y el proceso. La ausencia deliberada de una ciudad monumental o identitaria, junto con la insistencia en espacios genéricos, tipológicos y repetitivos, refuerza una comprensión de la metrópolis como entorno funcional y abstracto. La arquitectura se presenta integrada en una lógica relacional más amplia, en la que su valor reside en su capacidad para articular flujos, prácticas y temporalidades, más que en su dimensión representativa. Esta operación visual anticipa problemáticas que serán centrales en el pensamiento arquitectónico del siglo xx, como la estandarización, la pérdida de identidad del lugar o la tensión entre forma y uso en la ciudad industrial y posindustrial.

El tratamiento de la experiencia urbana constituye, asimismo, una aportación clave de la película y del análisis realizado. La fragmentación perceptiva, la alternancia de escalas y la imposibilidad de aprehender la ciudad como una totalidad continua construyen una experiencia metropolitana basada en la discontinuidad y el movimiento. El espacio urbano se percibe como una sucesión de situaciones y momentos, más que como un conjunto estable de lugares. Desde esta perspectiva, el cine se revela como un medio especialmente eficaz para abordar dimensiones perceptivas y experienciales de la ciudad moderna que rara vez quedan reflejadas en los discursos urbanísticos o en la documentación técnica, ampliando así el campo de estudio de la historia urbana.

Desde un punto de vista metodológico, este trabajo ha defendido la pertinencia de una aproximación interdisciplinar que incorpore el cine al análisis de la arquitectura y la ciudad sin reducirlo a mera ilustración. Las sinfonías urbanas, y en particular la obra de Ruttmann, pueden entenderse como dispositivos de pensamiento espacial que participan activamente en la construcción de los imaginarios urbanos de la modernidad. El montaje cinematográfico opera aquí como una herramienta de abstracción y síntesis comparable a otros instrumentos contemporáneos de representación urbana, como los esquemas funcionales, los diagramas de flujos o las cartografías no miméticas.

Finalmente, la lectura propuesta de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* abre la posibilidad de ampliar el análisis hacia otros contextos y ejemplos, explorando comparativamente cómo distintas metrópolis fueron pensadas y construidas cinematográficamente a lo largo del siglo xx. Integrar el cine en la historia de la arquitectura y la ciudad no implica ampliar el campo de manera indiscriminada, sino reconocer en él un ámbito privilegiado para reflexionar sobre la modernidad urbana. En este sentido, el film de Ruttmann no solo constituye un objeto de estudio histórico, sino una herramienta crítica que permite repensar las relaciones entre espacio, tiempo y experiencia en la ciudad moderna, muchas de cuyas problemáticas siguen siendo centrales en el debate contemporáneo sobre la ciudad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter. 2003. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos I*, 15-57. Madrid: Taurus.
- BODENSCHATZ, Harald. 1999. *Berlin Urbanism: Architecture and Planning from the 19th Century to the Present*. Londres: Birkhäuser.
- BRUNO, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.
- CHOAY, Françoise. 1994. *El urbanismo: utopías y realidades*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DOANE, Mary Ann. 2012. *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: CENDEAC.
- DONALD, James. 1999. *Imagining the Modern City*. Londres: Athlone Press.
- EISENSTEIN, Sergei. 2001. *La forma del cine*. Madrid: Siglo XXI (ed. original 1949).
- ELSAESSER, Thomas. 2000. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Londres: Routledge.
- GRAF, Alexander. 2007. *The Cinema of Urban Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- GUNNING, Tom. 1990. «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.» En Thomas Elsaesser y Adam Barker (Eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, 56-62. London: BFI.
- HAKE, Sabine. 2018. «Urban Symphonies and the Modern City: Ruttmann Revisited». *German Studies Review* (41.2): 345-362.
- HANSEN, Miriam Bratu. 2012. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- KAES, Anton. 2009. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton: Princeton University Press.
- KRACAUER, Siegfried. 1985. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós: Barcelona. (ed. original 1947).
- LEFEBVRE, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- LORENTE BILBAO, J. I. 2003. «Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe». *Zainak* (23): 55-69. Donostia: Universidad del País Vasco.
- MARCHÁN FIZ, Simón. 1989. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- MUMFORD, Lewis. 2018. *La cultura de las ciudades*. Madrid: Pepitas de Calabaza. (ed. original 1938).
- POSENER, Julius. 1981. *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur*. Múnich: Prestel.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. 2008. «Sinfonías urbanas, la estética de las muchedumbres de Nueva York a Berlín». Vicente José Benet Ferrando (coord.). *Las masas en el cine de entreguerras*. Valencia: [Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat \(MuVIM\)](#).
- RUTTMANN, Walter (dir.). 1927. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Berlín: Deutsche Vereins-Film. Película. Copia digital restaurada, dominio público. Internet Archive.
- SANCHO RODRÍGUEZ, Ángel. 2012. «La representación de la ciudad en el cine: Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (Walter Ruttmann, 1927)». *Arte y Ciudad. Revista de Investigación* (2): 99-112.



- SIMMEL, Georg. 1986. «Las grandes ciudades y la vida del espíritu». En *El individuo y la libertad*, 227-242. Barcelona: Península.
- STRATHAUSEN, Carsten. 2013 «Cinema, City, Modernity: Urban Visions in the 1920s.». *New German Critique* (40.2): 23-45.
- TAFURI, Manfredo. 1976. *Architecture and utopia: design and capitalist development*. Cambridge: MIT Press.
- TURVEY, Malcolm. 2011. *The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. Cambridge: MIT Press.
- VIDLER, Anthony. 2000. *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge: MIT Press.
- VILLANUEVA, Darío. 2015. *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Cátedra: Madrid.



LA CIUDAD DE ATENAS COMO ESCENARIO SIMBÓLICO CINEMATográfico*

Amor López Jimeno 
Universidad de Valladolid (España)

RESUMEN

Este trabajo analiza la representación de Atenas en el cine desde una perspectiva interdisciplinar, considerando la arquitectura y el espacio urbano como dispositivos narrativos. A partir de un pequeño corpus que abarca desde los clásicos del neorrealismo y la edad de oro del cine griego hasta obras contemporáneas, examinamos conceptos como heterotopía, lugar/no-lugar y «performatividad» del espacio, entre otros enfoques. El estudio revela cómo las producciones nacionales dismantelan la imagen turística de la ciudad –centrada en la Acrópolis y Plaka– para mostrar una Atenas más plural, poliédrica y multicultural, con barrios residenciales y marginales, donde conviven diversas etnias, lenguas y culturas, espacios de tránsito y monumentos resignificados. En su conjunto, estas representaciones configuran una contracartografía que convierte la ciudad en protagonista activa, capaz de dramatizar tensiones entre memoria y presente, tradición y cambio, identidad y exclusión.

PALABRAS CLAVE: Atenas, cine, espacio urbano, heterotopía, «performatividad», representación.

THE CITY OF ATHENS AS A SYMBOLIC CINEMATOGRAPHIC SETTING

ABSTRACT

This paper examines the representation of Athens in cinema from an interdisciplinary perspective, considering architecture and urban space as narrative devices. Drawing on a selected *corpus* that spans from the classics of Greek neorealism and the golden age of national cinema to contemporary works, it explores concepts such as heterotopia, place/non-place and the performativity of space, among other analytical approaches. The study demonstrates how Greek productions dismantle the tourist image of the city –centred on the Acropolis and Plaka– to reveal a more plural, multifaceted and multicultural Athens, where residential and marginal neighbourhoods coexist with diverse ethnicities, languages and cultures, alongside transit spaces and re-signified monuments. Taken together, these representations construct a counter-cartography that transforms the city into an active protagonist, capable of dramatizing tensions between memory and present, tradition and change, identity and exclusion.

KEYWORDS: Athens, cinema, urban space, heterotopia, performativity, representation.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.05>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 115-140; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



EL ESCENARIO SIMBÓLICO DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA SEMIÓTICA

El cine es urbano desde su propio nacimiento. Hay ciudades cuyo mero nombre está cargado de evocaciones, y Atenas es una de ellas. La Acrópolis, símbolo arquitectónico por excelencia, remite de inmediato a la Atenas clásica, transmite historia, perdurabilidad. Su aparición en la pantalla sirve para situar inmediatamente la acción en un contexto espacial y cultural, sin necesidad de palabras.

Desde los años setenta, el estudio de la relación entre el cine y el espacio urbano como concepto y categoría en el análisis, interpretación y descripción de los fenómenos sociales y culturales recibió un gran impulso. El cine tiene una relación multifuncional con el espacio como categoría: como localización para el rodaje, con la repercusión que ejerce la industria cinematográfica y los estudios en las ciudades donde operan, como forma y contenido del espacio escénico y la manera en que las películas afectan la percepción del entorno construido.

Además, resulta indispensable tener en cuenta el contexto: tanto el proceso de producción como la recepción condicionan inevitablemente su génesis y su forma definitiva, concebida para ser vista y comprendida por un público concreto. En consecuencia, es preciso atender a los tres planos temporales que se superponen en el producto final: el momento de su creación, el tiempo narrativo de la acción y el instante de su recepción.

EL CONTEXTO DE PRODUCCIÓN: PANORAMA DEL CINE GRIEGO

La cinematografía griega sigue, en líneas generales, las tendencias del resto del cine occidental, con algunas peculiaridades debidas a sus condiciones sociohistóricas, en las que no podemos profundizar por su complejidad.

A finales del s. XIX, cuando se inventa el cinematógrafo, Grecia es un Estado joven en expansión, en guerra con el agonizante Imperio otomano y fronteras fluctuantes, inestabilidad política, escasas infraestructuras y una economía deficitaria, que dificultaba levantar una industria competitiva¹. Pero pronto (1898) se proyectan en Atenas los cortos de los Lumière y en 1906 llega un operador francés para filmar los Juegos Olímpicos. Las primeras producciones siguen, pues, la tendencia general de registrar la realidad, con escenas cotidianas o acontecimientos históricos, como visitas reales o hazañas bélicas. Poco a poco el nuevo arte va cuajando entre las clases populares y se van abriendo salas que exhiben, mayoritariamente, productos extranjeros.

* Trabajo realizado en el marco del Proyecto financiado por la Junta de Castilla y León en apoyo al Grupo de Investigación Reconocido (GIR) de la Universidad de Valladolid «Lingüística Intercultural».

¹ Un panorama hasta mediados del siglo XX en López Jimeno, 2007. Estudios más completos en Demópoulos, 1995, Μητροπούλου, 2006. Μικελίδης, 1997. Σολδάτος, 2002.



Fig.1. Cámara de principios del s. xx, accionada por manivela.
Museo del cine de Tesalónica. Foto propia.

Con el siglo xx arranca verdaderamente la producción nacional, con los pioneros hermanos Manakis² y Kostas Bajatoris, que rueda, íntegramente en estudio, el primer largometraje de ficción y primera adaptación literaria (*Golfo*³, *Γκολφω*, 1911). En la fig. 1 podemos ver una de las primeras cámaras utilizadas para filmar en 35 mm, probablemente de fabricación francesa (Pathé Frères o Gaumont), accionada manualmente. Al año siguiente se funda la primera productora, Athina Film, que realiza cortometrajes, tanto documentales como cómicos, y en 1916 Asty Film, pero la I Guerra Mundial paraliza la actividad cinematográfica, que se centrará en los documentales bélicos propagandísticos.

² Yanis y Milciadis Manakis, nacidos en Abdela, valiato otomano de Monastir, hoy Bitola (Macedonia del Norte). Como los Lumière, eran fotógrafos y en seguida experimentaron con el nuevo invento, grabando a su familia (*Las hilanderas*, 1905), bodas, fiestas locales y visitas de autoridades. Tras la disolución del Imperio otomano, Yanis se instaló en Tesalónica y adoptó la nacionalidad griega, mientras que Milciadis permaneció en su ciudad natal, donde murió como ciudadano yugoslavo.

³ De la exitosa comedia pastoril de Spiros Perisiadis. Sin embargo, la película fue un fracaso comercial.



La primera mitad del siglo, marcada por la inestabilidad política y los conflictos bélicos, condiciona una industria cinematográfica siempre al borde de la precariedad. No obstante, el cine acaba funcionando como una vía de escape para una sociedad castigada por la guerra, la crisis social, política y económica. En ese escenario, triunfan las comedias ligeras y el género, exclusivamente griego, «bucólico» o «de fustanela»⁴, que idealiza la vida rural, alejada de las intrigas cortesanas.

En 1926 los hermanos Gasiadis fundan la productora D.A.G. Films, bajo la dirección de Dimitris, que había estudiado cinematografía en Múnich y trabajado con Lubitsch, dando inicio al nacimiento de una verdadera industria local. Con ella llegan los primeros éxitos de taquilla y las primeras estrellas de la pantalla. Gracias al aumento de la producción propia y las mejoras técnicas, en la década siguiente proliferan las salas de exhibición y les salen competidoras para satisfacer la creciente demanda.

A las comedias costumbristas, adaptaciones teatrales y musicales se sumaron las películas épicas que ensalzaban las gestas de la guerra de independencia, género que será, no solo permitido, sino impulsado por las dictaduras de los generales Pángalos⁵ y Metaxás⁶, que, de nuevo, frenan la expansión de la incipiente industria cinematográfica.

La situación empeora con la II Guerra Mundial y la terrible ocupación alemana. La falta de medios materiales es absoluta y la prioridad de la gente es la mera supervivencia. Poco antes, en 1939, Filopimin Finos había fundado una productora que se limita a filmar escenas del frente. Fue arrestado por la Gestapo y embargado, pero volvió a empezar de cero y será decisivo en la posguerra.

La producción posterior, con muchas limitaciones y dificultades, se focalizará en comedias ligeras y musicales, que hagan olvidar al espectador las penalidades pasadas. Incluso las leyes prohibirán recordar el calvario de la ocupación, lo que retardará la introducción del neorrealismo, que aborda la crítica social denunciando la miseria en películas señeras como *Pan amargo* (Πικρό ψωμί, Grigoris Grigoriu, 1951) o *Negra tierra* (Η μαύρη Γη, Stelios Tatassópulos, 1952).

⁴ Llamado así por la vestimenta tradicional masculina, un culturema específico de los Balcanes, compuesta de camisa blanca de mangas muy anchas, chaleco con brocados, leotardos, falda blanca plisada abultada y zuecos con borla. De origen antiguo, fue utilizada por los pastores hasta finales del siglo XIX. Sobre el género remitimos a Kymionis, 2000.

⁵ Teodoro Pángalos (1878-1952). Participó en la liberación de Macedonia (1914-18) y en el derrocamiento del rey Constantino I (1922). Fue jefe de Estado Mayor (1918-20), ministro de Orden Público y de la Guerra (1924) y se erigió en dictador tras un golpe de Estado incruento (1925), pero fue derrocado por el general Kondilis (1926) y detenido. Una vez liberado, se implicó en nuevos intentos de insurrección que le llevaron a un arresto domiciliario (1936-41). Bajo la ocupación fue acusado de colaboracionista.

⁶ Ioannis Metaxás (1871-1941). Estudió en la Academia Militar Prusiana en Berlín. Se opuso a la ocupación griega de Asia Menor tras la I Guerra Mundial, que desembocó en una traumática derrota en 1922. En 1936 estableció una dictadura de corte fascista, con el respaldo del rey Jorge II. Plantó cara a la invasión de las tropas de Mussolini en el invierno de 1940, lo que obligó a Hitler a intervenir.



En las décadas siguientes surgirán nuevos talentos, tanto de la interpretación (Katina Paxinú⁷, Irene Papas, Melina Mercouri⁸, Eli Lambeti, Aliki Buyuklaki, Yorgos Fundas, Zanis Vengos, Alekos Alexandrakis) como de la dirección, con nombres como Yorgos Tsavelas, Nikos Kúnduros, Grigoris Grigoriu, Michael Cacoyanis, que poco a poco pondrán al cine griego al nivel del cine europeo. Progresivamente gana presencia en el exterior, participando en festivales y coproducciones internacionales. En 1950 se fundó la Filmoteca Griega en Atenas, con el fin de preservar y promocionar este patrimonio. Los años cincuenta serían la edad de oro del cine griego, sin la competencia de la televisión.

En 1954 Michael Cacoyanis debuta con la comedia *Despertar de Domingo* (Κυριακάτικο ξύπνημα), retrato de la pequeña burguesía ateniense, que participa en el Festival de Edimburgo. En 1955 lleva a Cannes su revolucionaria *Stella*, de la que hablaremos después, que lanza a Melina Mercouri al estrellato. Allí conocerá al director americano Jules Dassin⁹, exiliado por el macartismo, que proseguirá su carrera junto a ella en Grecia.

A la vez, Nikos Kúnduros se estrena con la mítica *Ciudad Mágica* (Μαγική πόλη, 1954), protagonizada por Manos Katrakis, Zanis Vengos y Yorgos Fundas, con banda sonora de su amigo Manos Hatsidakis, que presenta en el Festival de Venecia.

Estos jóvenes talentos proyectarán una imagen renovada de Grecia en el exterior, con títulos emblemáticos como *Nunca en domingo* (Never on Sunday, J. Dassin, 1960)¹⁰, *Fedra* (J. Dassin, 1961) *Topkapi* (J. Dassin, 1964), *Zorba el griego* (*Zorba the greek*, Michael Cacoyanis, 1964), que cosechó 7 nominaciones y 3 óscares, entre otros galardones, y la trilogía *Electra*, *Las Troyanas* e *Ifigenia*¹¹ (*Electra*, *The Trojan women*, *Iphigenia*, Michael Cacoyanis, 1962, 1971 y 1977). El cine heleno sale del aislamiento y recibe influencias externas, compitiendo en festivales que propician su distribución en el extranjero y sirven de plataforma publicitaria de un país que pugna por dejar el pasado atrás.

Incluso despegó una cierta industria local, que fabrica su propio instrumental, como el proyector «ATHENA», cuya marca registrada era la Cruz de Malta con la cabeza de Atenea en el centro, como vemos en la fig. 2. Se construyeron cinco modelos, cada vez más pequeños y ligeros, muy solicitados por su precio competitivo y excelente calidad. Se fabricaron íntegramente en Atenas, salvo las lentes, de importación, desde 1955 hasta 1977.

⁷ En 1944 había ganado el primer óscar para Grecia como actriz secundaria en *¿Por quién doblan las campanas?* (*For whom the bell tolls*, Sam Wood).

⁸ Sobre su obra como actriz y política, López Jimeno, 2012, 115-185.

⁹ Toda su trayectoria cinematográfica y filantrópica estudiada en López Jimeno, 2012.

¹⁰ Óscar a la Mejor canción original a *Los niños de El Pireo* de Manos Hatsidakis, y Premio a la Mejor Actriz en Cannes.

¹¹ *Vid.* Valverde García, 2011.

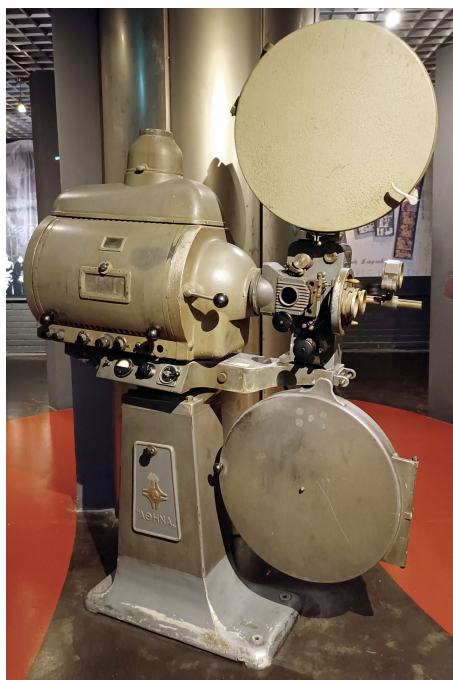


Fig. 2. Proyector ATHENA. Museo del cine de Tesalónica. Foto propia.

Efectivamente, en la década de los setenta el cine afrontará una crisis por la llegada, en 1967, de la televisión y deberá buscar nuevos caminos de expresión para poder competir. Un revulsivo será la creación de la «Semana de cine griego», desde 1966 Festival de Tesalónica, el más importante del país. A la vez, se abren escuelas de cine privadas y se extiende la exhibición fuera de las grandes ciudades, con salas de proyección, cineclubs, pequeños festivales, semanas de cine, filmotecas, salas de arte y ensayo, etc., en busca de nuevos espectadores.

Las películas comerciales, como las protagonizadas por la estrella nacional Alikí Buyuklákí, conviven con el cine de autor, como el de Teo Anguelópulos¹², que deberá sortear una nueva dictadura, la de los coroneles (1967-74). Muchos cineastas fueron encarcelados y los que pueden huyen al extranjero. Costa Gavras, instalado en Francia, firma la mítica *Z* (1969) sobre el asesinato de Lambrakis¹³, Cacoyannis rueda *Las Troyanas* en España y Dassin *El ensayo* (*The Rehearsal*, 1974) en su Nueva York natal.

¹² Un análisis más completo de su filmografía en López Jimeno, 1998.

¹³ Basada en la novela homónima de Vasilis Vasilikós. Grigoris Lambrakis (1912-1963), médico, atleta, político y pacifista, diputado de Izquierda Democrática Unida, fue asesinado por la



Tras la caída de la Junta, nace la corriente del Nuevo cine griego, con un espíritu renovador y de crítica social que contradice el discurso oficial. Los años siguientes están dominados, como es comprensible, por el cine político, con directores como los citados Kúnduros y Anguelópulos o Pandelís Vúlgaris, con títulos como *Happy Day* (1976) y *Años de piedra* (*Πέτρινα Χρόνια*, 1985), ambas sobre la represión de la dictadura, y, más adelante, *Ψυχή βαθιά*¹⁴ (2009), sobre la guerra civil; la superproducción *Novias* (*Νύφες*, 2004), sobre la emigración griega a América; *Pequeña Inglaterra* (*Μικρά Αγγλία*, 2014) sobre la soledad de las mujeres de los marinos; *La última nota* (*Το τελευταίο σημείωμα*, 2017), sobre la ocupación nazi.

Los ochenta traen un cambio radical al país: abole la monarquía, se incorpora a la entonces Comunidad Europea, el Partido Socialista (PASOK) sube al poder y la pantalla se adapta a los nuevos aires y amplía sus miras con temas de actualidad como el rol y problemas de la mujer, la inmigración, la guerra de los Balcanes, la identidad sexual, el turismo, las nuevas tecnologías, etc. Melina Mercouri, como ministra de Cultura, aprobó una ley de protección al cine decisiva en el desarrollo posterior, así como el Centro Griego de Cinematografía (EKK), creado para apoyar la producción nacional.

En 1983 Costas Ferris firma el biopic musical *Rebético* (*Ρεμπέτικο*), Oso de Plata en el Festival de Berlín, inspirado en la cantante de ese género¹⁵ Marika Ninu, cuya vida le sirve de hilo conductor para recorrer la accidentada historia griega y, a la vez, reivindicar esta música antes perseguida. Otro biopic del estilo es la reciente *Eutichía* (*Ευτυχία*, Ángeles Frantzís, 2019), que recrea la biografía de la primera y más importante letrista de la canción ligera (*λαϊκό τραγούδι*), Eutichía Papayannopulu. Siguiendo esta estela, en 2024 se estrenó, con aplastante éxito, *Existo* (*Υπάρχω*, Yorgos Tsemberópulos), dedicado al cantante de canción ligera Stelios Kasantsidis, y *Mary, Marianna, Maria: los desconocidos años de la Callas en Grecia* (*Μαίρη, Μαριάννα, Μαρία: Τα Αγνωστα Ελληνικά Χρόνια της Κάλλας*, Michalis Asthenidis y Vassilis Louras), un documental que, como indica el título, reconstruye los primeros años de María Callas en Grecia.

Al cambio de siglo la industria griega es equiparable a cualquier otra europea, con variedad de temas y géneros: comedias urbanas situadas en Atenas, biopics, documentales, *noir* y cine social que visibiliza los problemas actuales, como la droga, el paro, la delincuencia, la marginalidad (*En los límites de la ciudad*, *Από την άκρη της πόλης*, Konstantinos Yánnaris, 1998), el abuso sexual (*Donusa*, Angeliki Antoniou, 1992¹⁶, *Λουκουμάδες με μέλι*, «*Buñuelos con miel*», Olga Malea, 2005), el terrorismo

organización parapolicial del Estado. El escándalo obligó a Karamanlís a dimitir y precipitó el golpe de los coroneles.

¹⁴ Una de las consignas de los rebeldes.

¹⁵ Música marginal que los refugiados de Asia Menor trajeron consigo. Se tocaba en locales a menudo clandestinos («rebetádika») y en muchos periodos estuvo prohibida, porque en sus letras hablaba de hachís, delincuencia y marginalidad, pero acabó adquiriendo carta de naturaleza hasta convertirse en seña de identidad griega. Desde 2017 es Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

¹⁶ Presentada en la 37 Semana Internacional de Cine de Valladolid.



(Ομηρος, «*Rehén*», Konstantinos Yánnaris, 2005) o la crisis económica de 2009. La proliferación de canales de televisión privados representa una nueva amenaza para el cine, que busca atraer un público joven y urbano a base de comedias y ciencia ficción (*Η Επίθεση του Γιγαντιαίου Μουσακά*, *El ataque del musaká gigante*, Panos H. Koutras, 1999), dejando de lado el tono reivindicativo y militante de la generación anterior, sin ignorar, sin embargo, los nuevos retos sociales. El propio Anguelópulos adopta un tono más intimista, sin renunciar a su ideología. En *La mirada de Ulises* (*Το βλέμμα του Οδυσσέα*, 1995) reflexiona sobre la vecina guerra de los Balcanes y en *La eternidad y un día* (*Μία αιωνιότητα και μία μέρα*, 1998) sobre la inmigración, tema recurrente a partir de entonces: *Academia de Platón*¹⁷ (*Ακαδημία Πλάτωνος*, Filippou Tsítos, 2009), *Ξενία* (Panos Kutrás, 2014), *Otro mundo* (*Ενας άλλος κόσμος*, Cristóforos Papakaliatis, 2015), *Amerika Square*¹⁸ (*Πλατεία Αμερικής*, Giannis Sakaridis, 2016) o *7 θυμοί* («*Siete tipos de ira*» Cristos Búpuras, 2014), por citar solo algunas.

Uno de los mayores éxitos internacionales fue la coproducción greco-turca *Un toque de canela* (*ΠΟΛΙΤΙΚΗ κουζίνα*, Tasos Bulmetis, 2003)¹⁹, una historia autobiográfica a caballo entre Estambul y Atenas, que evidencia cómo el secular enfrentamiento greco-turco sigue destrozando vidas y separando familias.

La progresión de la industria, con mayor profesionalidad, medios técnicos y proyección en el exterior, se vio interrumpida por la crisis económica y política de 2009. La producción y, por consiguiente, la recaudación se redujeron drásticamente y la televisión estatal, ERT, llegó a cerrar por un tiempo.

En medio de este desolador panorama surgió un talentoso y originalísimo director, Yorgos Lánthimos, que llama la atención desde su ópera prima, *Canino* (*Κυνόδοντας*, 2009)²⁰, una cáustica y surrealista distopía que exploraba la alienación y el control social a través de una disfuncional familia, que lo sitúa a la cabeza de la *Greek Weird Wave*, caracterizada por un estilo surrealista, absurdo y provocador. Lánthimos, con su personalísimo universo, ha consolidado una filmografía que desafía normas, combina crítica social con experimentación formal y lo ha posicionado como el director griego más reconocido a nivel mundial, con 73 premios, 198 nominaciones, incluidas 5 a los Óscar, con títulos señeros como *El sacrificio de un ciervo sagrado* (*The killing of a sacred deer*, 2017), *La favorita* (*The Favourite*, 2018), *Pobres criaturas* (*Poor Things*, 2023) y *Bugonia* (2025).

Tras unos años difíciles, la recuperación económica ha alcanzado también a la industria audiovisual, diversificada merced a la aparición de los nuevos soportes (canales por cable, internet, plataformas, dispositivos personalizados), lenguajes (efectos especiales, IA) y costumbres del espectador, aceleradas por el confinamiento de 2020. En agosto de 2018, el Parlamento aprobó una ley que ofrecía a los productores

¹⁷ No se distribuyó en España, pero se proyectó en el Festival de Derechos Humanos de San Sebastián y en el Festival de Cine Europeo de Segovia.

¹⁸ Incluida en la sección informativa de la Mostra de València en 2017 con el título en inglés.

¹⁹ En mayúsculas en el original, para mantener la polisemia del adjetivo. Presentada en la 49 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Vid. López Jimeno; Mendizábal de la Cruz, 2016.

²⁰ Premio Una cierta mirada en Cannes.

un reembolso en efectivo del 40%²¹ sin condiciones, exenciones fiscales y trámites más sencillos; además, se creó la *Hellenic Film Commission Office* (HFC) y oficinas regionales, entre ellas la *Athens Film Office* (AFO), para ayudar con localizaciones y permisos. Esto se tradujo en un incremento de producciones y una mayor presencia de Atenas como escenario de rodaje.

Pero también esta legislación propiciatoria ha atraído numerosas producciones extranjeras, que, ya desde antes, proyectan una imagen del país como un destino turístico de ensueño, principalmente sus numerosas islas: *Mediterráneo* (Gabriele Salvatores, 1991)²², *La mandolina del capitán Corelli* (*Captain Corelli's Mandolin*, John Madden, 2001)²³, *Los Anderson en Grecia* (*Sune i Grekland*, Hannes Holm, 2012), *Bienvenidos a Grecia* (*Highway to Hellas*, Aron Lehmann, 2015)²⁴, *Mi vida en ruinas* (*My life in ruins*, Donald Petrie, 2009), *Mamma mia, la película* (Phyllida Lloyd, 2008), *Mi gran boda griega 3* (*My big fat Greek Wedding 3*, Nia Vardalos, 2023)²⁵, *Before Midnight* (Richard Linklater, 2013), *El regreso de Ulises* (*The return*, Uberto Pasolini, 2024), *La Odisea* (*The Odyssey*, Christopher Nolan, 2026). El éxito internacional de teleseries locales como *Sinfonía en azul* (*Maestro*, Cristóforos Papakaliatis, Netflix), rodada entre Atenas y Paxi, o la británica *The Durrells*, en Corfú, han contribuido a devolver a Grecia la imagen positiva que su legendaria hospitalidad, belleza natural, rico patrimonio cultural y larga historia merecen.

En resumidas cuentas, el cine, desde su nacimiento, ha afrontado y superado múltiples obstáculos y amenazas, reinventándose y renaciendo una y otra vez. En el caso de Grecia, a las dificultades generales se añadieron la inestabilidad política, social y económica, la precariedad material en algunos periodos, guerras y dictaduras que cortaron las alas cada vez que la industria parecía despegar, sin llegar a ahogar el talento de los creadores y la afición del espectador.

ATENAS COMO ESCENARIO CINEMATOGRAFICO SIMBOLICO

Frente a la imagen idealizada y edulcorada de Atenas que domina el imaginario colectivo y que, a menudo, registran las producciones extranjeras, el nativo griego tiene presente una realidad mucho más compleja y poliédrica. Con todas las vicisitudes históricas que apenas hemos bosquejado *supra*, la ciudad de Atenas como escenario cinematográfico refleja la realidad social del momento de producción.

²¹ Sustancialmente más ventajoso que el 25% que ofrecen otros países europeos como Malta, Italia y Hungría.

²² No confundir con la española *Mediterráneo* (Marcel Barrena, 2021), que trata de la emigración de Oriente Medio a través de Lesbos. La italiana se filmó en la isla de Kastelóriso, en el Dodecaneso.

²³ Localizaciones en Cefalonia (Islas Jónicas).

²⁴ Sueca, rodada en Rodas, en el Dodecaneso, y alemana, en Tinos (Cícladas), respectivamente.

²⁵ Estas tres últimas producidas por la greco-americana Rita Wilson y/o su esposo, Tom Hanks (nacionalizado griego).





Fig. 3: Atenas a principios del s. XXI, arquitectura característica; edificios de 5 plantas, con terrazas, numerosas antenas de TV y, al fondo, el monte Licabito. Foto propia.

Atenas constituye un escenario natural excepcional, por su fácil identificación, gracias a edificios emblemáticos como la Acrópolis o el Parlamento en la plaza de Sintagma, su larga historia y su potencial semiótico. Su presencia en obras fílmicas permite una lectura interdisciplinar de la arquitectura y la ciudad, implementando la dirección artística y la escenografía como herramientas narrativas. La elección de la capital griega permite al autor reflejar la tensión entre la monumentalidad clásica, con su carga simbólica universal, y las dificultades habitacionales de la actual superpoblación y, a la vez, diacrónicamente, observar los cambios físicos y sociales que ha sufrido la urbe, como metonimia de todo el país, en el último siglo y medio.

Las películas sitúan espacial y cronológicamente sus relatos mediante indicadores que orientan al espectador, por ejemplo, incluyendo en un plano algún edificio simbólico bien reconocible, una panorámica, una vista aérea, un letrero —el propio alfabeto es un elemento distintivo—, o bien algún elemento característico de la vida ateniense: calles típicas, una terraza, una taberna o café, el *skyline*, con los bloques de apartamentos inundados de antenas de TV, como vemos en la fig. 3. Imágenes que, sin intervenir directamente en el desarrollo de la acción, consolidan la relación entre los personajes y la ciudad.

Desde esta perspectiva, veremos cómo la Atenas filmada²⁶ se constituye, *per se*, en lenguaje cinematográfico, por una parte icónico (paletas cromáticas, espacios elegidos,

²⁶ Un panorama general en Poupou; Nikolaidou; Sifaki, 2014, Σταυρίδης, 2002a y Σέρρας, 2022.



Fig. 4. Vista desde el monte Licabito de la ciudad cubierta por el «nefos» en los años noventa.
Foto propia.

escenografía, tipos de planos, encuadres, angulaciones, movimientos de cámara, iluminación) y por el otro sonoro (verbal, sonidos, ruidos, música) y cómo se convierte en receptáculo de hechos históricos, cambios e interacciones sociales de todo tipo y acciones cotidianas que, en su conjunto, conforman las vidas de sus habitantes, en relación con diferentes géneros y modos de representación.

Para ello tenemos que poner en diálogo la teoría del espacio fílmico —con especial atención a la puesta en escena y al papel del diseño de producción como «arquitectura narrada»— con la historia urbana y arquitectónica de Atenas. La metrópoli real de hoy, que acoge a la mitad de la población de todo el país, es un palimpsesto donde se superponen diversos estratos: monumentos y ruinas de la Antigüedad, bizantinos, restos otomanos, edificios neoclásicos del siglo XIX, concentrados en un perímetro relativamente reducido y circundados por una enorme extensión de bloques de viviendas más funcionales que estéticas. El crecimiento desmedido por sucesivas oleadas migratorias, especialmente en los años sesenta, pronto dejó obsoletas las infraestructuras, especialmente de transporte, que hacían de la vida cotidiana una auténtica pesadilla. La nube de contaminación que cubría permanentemente el cielo, el tristemente famoso «nefos», que borraba los contornos, como se puede comprobar en la fig. 4, obligó a restringir el tráfico rodado por días alternos. Los Juegos Olímpicos de 2004 fueron la excusa para acometer reformas imperiosas (construcción de un nuevo aeropuerto, dos nuevas líneas de metro, estadio y la ciudad olímpica) que han cambiado considerablemente el perfil de la metrópoli.

Desde los estudios culturales y la semiótica del espacio, nos interesa la lectura de la ruina, la monumentalidad y el turismo, así como la representación





de la ciudadanía en espacios públicos. La relación figura/fondo en el encuadre cinematográfico resulta productiva para comprender cómo la ciudad deviene personaje, metáfora o escenario en distintas narrativas.

La teoría crítica del espacio nos ayudará a analizar cómo el cine construye la ciudad más allá de su materialidad física. Nos interesan especialmente los lugares reales cargados de significados simbólicos y códigos propios que funcionan como contraespacios respecto al orden dominante (heterotopías²⁷), donde se suspenden o invierten las normas imperantes. Un ejemplo claro es la plaza de Sintagma, con el Parlamento –antiguo Palacio real– al fondo, escenario habitual de protestas populares, manifestaciones y enfrentamientos con la policía que alteran la función habitual del espacio público (circulación de personas y vehículos, turismo) y lo resignifican como escenario político. La dirección artística (elección de dicha localización, selección de colores, vestuario, utilería, con artefactos igualmente simbólicos como banderas y pancartas) y la puesta en escena (disposición de los actores y extras, movimiento en el espacio, iluminación, encuadre, profundidad de campo y relación de todos en el plano) pueden reforzar la heterotopía de acuerdo con la narrativa deseada.

Pero, sobre todo, nos interesa la «performatividad» del espacio, en cuanto capacidad no ya de representar la realidad, sino de constituirla, de provocar un efecto real y automático, por ejemplo, condicionando comportamientos o generando emociones. La ciudad no es un mero contenedor pasivo, un decorado, sino que «actúa», provoca, interviene en la acción. Un motivo claro es la Acrópolis: de inmediato despertar emoción, solemnidad, trascendencia y (a)temporalidad histórica. Por el contrario, la localización en el barrio anarquista de Exarchia o en las barriadas habitadas por refugiados y/o inmigrantes augura tensión, clandestinidad y conflicto social. Hay que tener en cuenta, en cada caso, el tiempo de producción y/o el de la acción, que pueden coincidir o no, pues el perfil de la ciudad ha variado enormemente en este intervalo, por todas las circunstancias históricas que le ha tocado padecer, como hemos visto someramente *supra*. Radicalmente distinta era la Atenas de principios del s. xx o la arrasada por la II Guerra Mundial de la metrópoli actual, víctima del desarrollo urbanístico desaforado de los años sesenta, de las megalómanas obras olímpicas para los Juegos de 2004, de la crisis del 2008 y de la inmigración.

La Atenas de comienzos del siglo xx sufre, como el resto del país, las consecuencias de las continuas guerras. La pequeña ciudad, una vez convertida en capital de la Grecia independiente, creció desorbitadamente, primero con la llegada de refugiados minorasiáticos y, después, paradójicamente, con la II Guerra Mundial, ya que Hitler, admirador de la cultura griega clásica, prometió no bombardear la Acrópolis, por lo que población de todo el país buscó allí cobijo. La Atenas postbélica muestra las cicatrices de la terrible ocupación alemana, que diezmo sus habitantes, entre deportaciones y hambrunas.

²⁷ Literalmente «otro lugar», concepto acuñado por Foucault, 1984, describe un mundo descentrado respecto a los espacios normales o cotidianos, que posee múltiples significados, fragmentados o incluso incompatibles.



El neorrealismo mostrará sin filtros esta cruda realidad, en oposición al cine comercial de los cincuenta y los sesenta²⁸, que recrea una ciudad idealizada, la de la clase media que quería progresar y dejar atrás el pasado, con una escenografía centrada en interiores más o menos elegantes, para evitar salir a la calle y evidenciar las heridas que la guerra ha dejado en el paisaje urbano.

La citada *Ciudad Mágica*, como el título anuncia, concede el protagonismo a la propia Atenas, pero no a la reconocible universalmente, sino todo lo contrario: Kúnduros saca las cámaras a los barrios de Durguti²⁹ y Kesarianí, donde se hacinan los refugiados de Asia Menor, en brutal contraste con la ciudad mágica e inaccesible para ellos del centro, remarcada por la fotografía en blanco y negro. Sería, pues, una película suburbana. La historia gira en torno a Kosmás, que necesita dinero para pagar su camión, lo que le lleva a relacionarse con gente del hampa. La escenografía muestra las calles encharcadas, las chabolas de hojalata, apuntaladas con vigas y escaleras de madera, interiores paupérrimos y opresivos y objetos simbólicos, como el organillo, que aporta algo de alegría en medio de la miseria. Los barrios marginales se configuran como heterotopías frente al centro urbano, a menudo retratado en contrapicado, con el epicentro de la plaza de Omonia; esos espacios periféricos, marcados por la precariedad material y la densidad humana, son territorios donde se invierte el orden social dominante y se articulan códigos propios, solidaridades y resistencias que contrastan con la lógica burguesa dominante. La cámara, con el estilo pseudodocumental del neorrealismo, acentúa los contrastes y la «performatividad» del espacio: las callejuelas de tierra, sin espacios verdes, la arquitectura precaria son agentes que condicionan la acción y dramatizan la tensión entre exclusión y deseo de integración. Frente a los ambientes elegantes y las luces de neón de la «ciudad mágica», la miseria que rezuman estas barriadas despierta sensaciones encontradas en el espectador.

Lo mismo puede aplicarse a su siguiente película, *El ogro* (*O δράκος*, 1956), una sátira con influencias del neorrealismo, el expresionismo alemán y el cinema *noir*, con guion de Iákovos Kampanelis. El actor cómico Dinos Iliópulos, aquí en un registro diferente, encarna a un anodino empleado de banco cuya vida se complica por su parecido con un capo mafioso, «el ogro». Kúnduros nos conduce por el submundo de esa Atenas de posguerra, donde impera la delincuencia y el tráfico de antigüedades —artefactos simbólicos por antonomasia representativos de la cultura clásica—. Los cafés, callejones y antros nocturnos, filmados con una estética expresionista, configuran una heterotopía donde la norma se subvierte, y esos espacios cotidianos se presentan como territorios amenazantes y de dudosa moral, con sus propios códigos. Los fuertes claroscuros y las geometrías fragmentadas, típicos del cine negro, acrecientan la sensación de aislamiento, confusión y fatalidad que persigue al protagonista. La cinta

²⁸ Sobre la imagen de Atenas en la filmografía de estos años *vid.* Μυλωνάκη, 2004 y Νιασοῦ δῆ, 2019.

²⁹ Ahora conocido como Neos Kosmos.



Fig. 5. Fotograma de *Nunca en domingo*. Fotografía tomada de https://it.wikipedia.org/wiki/Mai_di_domenica#/media/File:Mai_di_domenica.png.

fue mal recibida en su momento³⁰ y prohibida hasta 1974. Sin embargo, hoy está incluida entre las 100 películas más importantes del cine europeo.

No podemos pasar por alto la ya clásica *Stella*, adaptación de la novela de Iákovos Kampanelis. Melina Mercouri transmitió su personalidad arrolladora al personaje, una cantante de rebético, que se niega a sacrificar su independencia por un matrimonio que podría sacarla de la pobreza y la marginalidad. La escenografía recalca la oposición entre los respectivos ambientes donde se desenvuelven los protagonistas: por un lado, una empobrecida Plaka, muy distinta al barrio turístico de hoy, la taberna junto al Ágora donde canta Stella, un lugar de esparcimiento cerrado donde música y alcohol crean una atmósfera sensual; por el otro, la casa burguesa de su pretendiente y el estadio de fútbol donde juega su prometido. La ciudad, con sus contrastes, es un campo de fuerzas opuestas donde la arquitectura y los interiores actúan como agentes narrativos, dramatizando la imposibilidad de conciliar la libertad individual con el orden social dominante que culmina en el trágico final.

Una imagen que romperían películas amables como *Nunca en domingo*, una comedia cuyo mensaje político nunca fue comprendido, opacado por la frescura,

³⁰ Paradójicamente, más por la crítica de izquierdas, considerando que Kúnduros había pasado por la isla-cárcel de Makrónisos, donde conoció a Vengos y a Katrakos, y en esta película pretendía denunciar las detenciones arbitrarias a través del personaje del inocente empleado de banca. La crítica conservadora, por el contrario, celebró su modernidad.



optimismo, *joie de vivre* que transmite la protagonista. El propio Dassin ya había realizado magníficas películas suburbanas de estilo neorrealista en su etapa americana³¹. La geografía narrativa³² se articula en torno a dos núcleos simbólicos: el puerto de El Pireo, donde Ilya (Melina Mercouri) ejerce de prostituta, y la Acrópolis (fig. 5), con los Propileos y el Odeón de Herodes Ático, adonde asiste religiosamente al festival de teatro. Esta transición espacial no es meramente funcional, sino que construye una dialéctica entre lo cotidiano y lo ideal: El Pireo, con sus tabernas y calles abiertas al mar, conforma un universo vitalista, que permite la autonomía femenina, pese a la presencia de las mafias y la prostitución, y heterotópico, por cuanto subvierte las normas de la moral burguesa, en contraposición al complejo monumental, sagrado, histórico y simbólico de la Acrópolis, y el Odeón de Herodes Ático, donde la protagonista experimenta una auténtica catarsis viendo las tragedias clásicas.

Una catarsis que el propio pueblo griego necesitaba para cauterizar las heridas de su trágica historia. Sin embargo, como hemos apuntado *supra*, este esfuerzo de recuperación se quiebra de nuevo.

Años de piedra está basada en la historia real de una pareja de comunistas que, con la dictadura, acaba en prisión. La acción transcurre en gran parte en la cárcel, allí nace su hijo y allí se casan, pero viven separados, comunicándose a través de los barrotes con un espejo. La prisión funciona como clara heterotopía: un espacio real, cerrado, regido por sus propias normas, segregado del mundo exterior, mostrado en la cinta pasajera como el entorno de paz y cotidianeidad que propició su idilio. El patio vacío, único espacio a cielo abierto, aunque rodeado de rejas, actúa como agente que dramatiza la separación, la resistencia, la solidaridad y la voluntad de mantener los lazos familiares en un entorno hostil. Frente a este espacio claustrofóbico, las escenas fuera de allí transmiten una apacible cotidianeidad, en las calles, la casa, el campo, donde se respira amor y libertad.

Los años ochenta, como hemos dicho, trajeron nuevos aires al país y un periodo de estabilidad política y bienestar económico gracias a la inyección de fondos europeos. Hubo un auge de producciones audiovisuales que reflejaban la vida urbana y los cambios sociales, con un tono más ligero y menos dogmático, con mayor influencia del cine europeo y apertura hacia coproducciones. En Atenas se consolidó la densificación de barrios periféricos con una construcción masiva de bloques de apartamentos sin una planificación urbanística adecuada, con el resultado de una ciudad muy congestionada, con escasos espacios verdes y denso tráfico, como se puede comprobar a vista de pájaro en la fig. 6. Por otra parte, se introdujeron grandes centros comerciales que la equipararon con cualquier otra metrópoli moderna.

Un ejemplo de esta nueva ciudad³³ podemos ver en *Días tranquilos de agosto* (*Ησυχές Μέρης του Αυγούστου*, Pantelis Vúlgaris, 1991), que traza un insólito retrato de

³¹ *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, 1948), sobre su Nueva York natal, y *Noche en la ciudad* (*Night and the City*, 1950), sobre los bajos fondos de Londres.

³² Sobre la Atenas en el cine de la década de los sesenta véase Κοντοπίδη, 1999 y Νιασούδη, 2019.

³³ Para un retrato de la nueva Atenas remitimos a Νικολαΐδου, 2012.



Fig. 6. Vista desde la Acrópolis.
Foto propia.

la urbe: desierta en agosto. La ciudad se convierte en un espacio íntimo y fragmentado, donde los personajes transitan entre pisos cerrados y calles deshabitadas por la canícula. La metrópoli, vacía, silenciosa y abrasada por el calor, emerge como heterotopía estival, un espacio donde la rutina cotidiana queda en suspenso. La narración de tres historias independientes recorre varios espacios urbanos típicos: un apartamento donde una anciana construye un vínculo generacional con su nueva vecina, una estación de metro en la que un jubilado auxilia a una mujer y la oficina bancaria donde un empleado habla por teléfono con una desconocida. Lo doméstico y lo público se resignifican dando cabida a encuentros inesperados. Desde la perspectiva del espacio, estos lugares actúan como catalizadores existenciales: los interiores, con su luz tenue y objetos cotidianos, intensifican la soledad y el deseo de conexión; los espacios públicos dramatizan la fragilidad de las relaciones humanas. Atenas es, de nuevo, protagonista silenciosa, una metrópoli, normalmente caótica y ruidosa, que ofrece una insólita cara, silenciosa, tranquila y vacía, una atmósfera engañosa que oculta los conflictos familiares y personales. Atenas en verano puede leerse desde la percepción del calor agobiante, el silencio y la luz cegadora, que generan una temporalidad suspendida.

Un argumento similar desarrolla *El 15 de agosto* (Δεκαπενταύγουστος, Konstantinos Yánnaris, 2001)³⁴. Ambas tienen en común que evitan la monumentalidad

³⁴ Presentada en la Semana Internacional de Cine de Valladolid.

fácilmente identificable y se centran en la ciudad real, en la que se desenvuelven normalmente los atenienses. Son, más bien, «películas de barrio». Esta entremezcla tres historias, de sendas familias de vecinos, que abandonan la ciudad, como casi todos los atenienses, en agosto: un matrimonio y sus dos hijos, que acuden a la Virgen³⁵ para que cure el cáncer de su hija, una pareja en crisis y otra que quiere tener un hijo. La secuencia inicial intercala planos de los lugares de trabajo y los pisos de las familias y de los puertos, aeropuertos, metro y carreteras, explicitando el éxodo masivo de los atenienses. Un joven ladrón aprovecha para colarse en las casas y, sin pretenderlo, descubre los secretos y deseos ocultos de los inquilinos. Los objetos cotidianos y los espacios cerrados actúan como catalizadores de las emociones contenidas y la intimidad, la escenografía doméstica se reconfigura en escenario de crisis, esperanza y catarsis mientras que la ciudad y las calles desiertas fortalecen la sensación de paréntesis temporal. El bloque de pisos es un microcosmos donde convergen familias de clase media. Este espacio, vacío y fragmentado, subvirtiendo la lógica habitual de la ciudad, esconde problemas familiares y deseos íntimos, todos relacionados con la maternidad. Esta no es la Atenas con la que sueñan millones de turistas, sino una ciudad de la que sus propios habitantes necesitan escapar.

Sin embargo, su anterior largometraje muestra un rostro muy diferente de Atenas: *En los límites de la ciudad*. Narra las andanzas de un grupo de jóvenes inmigrantes rusos que se traslada desde las afueras al centro en distintos episodios. Yánnaris combina recursos narrativos del neorrealismo (temática, rodaje en exteriores con actores aficionados, cámara en mano), incluso del documental (entrevista al protagonista, Sasha) y otros innovadores (discontinuidad espacial y temporal, ruptura de la cuarta pared, escenas oníricas, planos subjetivos, como las panorámicas de la ciudad desde el tejado, saltos bruscos de montaje, encuadres descentrados e inclinados), en un lenguaje más contemporáneo: ritmo frenético, el *time-lapse*³⁶, como la escena del amanecer, uso de gran angular, primerísimos planos... El relato divide a los habitantes de Atenas, de una forma casi maniquea, en dos categorías, caracterizadas espacialmente en la dicotomía interior/exterior: los burgueses aparecen en sus apartamentos y en el club, mientras que los inmigrantes, que viven en la periferia, están continuamente desplazándose por espacios públicos abiertos, se mueven en la marginalidad, la delincuencia (menudeo, robos, prostitución), violencia, búsqueda de dinero fácil, motivos temáticos que la acercan al cine de quinqués. En síntesis, Yánnaris con esta amalgama de recursos narrativos y estilísticos alinea el cine griego con las corrientes europeas y estadounidenses actuales, de modo que la trama bien podría desarrollarse en cualquier ciudad del mundo. Atenas, al igual que sus personajes, aparece como una ciudad en perpetuo devenir: moderna, caótica, ruidosa, estresante y siempre despierta.

³⁵ El 15 de agosto, que da título a la película, es la festividad de la Virgen, tanto para católicos como para ortodoxos.

³⁶ Técnica que acelera visualmente procesos lentos, tomando fotografías a intervalos regulares y reproduciéndolas después a velocidad mayor que la real. El ritmo clásico era de 24 fotogramas por segundo.





Hay que recordar que, en los últimos años del s. xx, Atenas estuvo sometida a interminables obras faraónicas, no solo para prepararla para los Juegos Olímpicos de 2004, sino para, de paso, afrontar el nuevo siglo. No solo el centro estuvo largos años tachonado de vallas, desvíos, restricciones de tráfico, andamios, grúas y tuneladoras, sino también municipios colindantes donde se estaban renovando o construyendo la villa olímpica, el nuevo aeropuerto, estaciones de metro, que hicieron el día a día de los vecinos un infierno. Así pues, no solo por estética, sino también por cuestiones prácticas, un rodaje en estas zonas no era factible. Con la finalización de las obras y el éxito de las Olimpiadas, la imagen de la ciudad y la calidad de vida de los atenienses mejoraron considerablemente: cesó el ruido permanente de las máquinas, la red de transporte público se amplió –lo que redujo el tráfico rodado y la contaminación– y surgieron nuevas zonas verdes y calles peatonales. En definitiva, Atenas se volvió más habitable y acogedora, un cambio que se reflejó en la pantalla.

No obstante, aquella euforia resultó efímera, pues el coste fue excesivo para una economía que se desplomó en poco más de cuatro años. La recesión y el incremento del desempleo se vieron intensificados por el flujo masivo de inmigrantes y las cargas sociales asociadas, difíciles de asumir. Precisamente esa inmigración descontrolada y sus repercusiones en Atenas constituyen el eje argumental de múltiples películas y series de televisión de géneros muy diversos, que retratan el auténtico rostro de la ciudad, ajeno a la mirada de los turistas. Atenas se erige, así, como escenario y campo de confrontación de las tensiones sociales que este fenómeno despliega.

Un ejemplo en tono de comedia es *Academia de Platón* (Ακαδημία Πλάτωνος, Filippos Tsitos, 2009), que no se refiere a la prestigiosa institución clásica, sino al barrio donde estaba situada³⁷, ahora amenazado por la inmigración. Stavros recorre con su moto las calles de su ciudad, de nuevo en mutación. Su negocio está casi vacío y su casa denota la precariedad en la que vive. Sus amigos se reúnen en la terraza de su tienda con sus interminables cafés y asisten estupefactos al aterrizaje de una comunidad china, que se va haciendo con sus locales (fig. 7). La aparición de un albanés trastoca toda su existencia y sus principios. La plaza donde se reúnen es escenario de crisis de identidad (la madre con alzhéimer, los griegos temerosos de perder la suya, Stavros que descubre que es medio albanés) y tensiones interculturales, subvirtiendo la idea de la polis clásica, democrática y abierta a los extranjeros. La instalación de una fuente los impulsa a actuar para preservar «su» espacio, donde juegan al fútbol y ven los partidos en la TV. La plaza funciona como observatorio y marco de confrontación simbólica entre los griegos y los inmigrantes, lo familiar y la alteridad, la tradición y el cambio, en un tejido urbano vivo y cambiante que dramatiza la fragilidad identitaria, la incertidumbre, los secretos guardados y las tensiones latentes entre los distintos grupos sociales y culturales.

En un registro diferente a la anterior, aunque con el mismo cariz sociopolítico, se desarrolla *Plaza de América*. La plaza, verdadera protagonista, como indica el título, funciona como epicentro de la trama, donde se entrecruzan las historias de

³⁷ En el antiguo demo de Colono, extramuros de la Atenas clásica.



Fig. 7. Calle en pleno centro de Atenas, junto al Ayuntamiento.
Foto propia (2025).



Fig. 8. Arquitectura típica de un barrio residencial medio.
Foto propia (2025).

un parado, que aún vive con sus padres, alarmado por el aumento de inmigrantes en su bloque (un bloque como podría ser el de la fig. 8); de su amigo, un tatuador enamorado de una africana; y de un refugiado sirio con su hija. Sakaridis fotografía la Atenas menos amable, moderna, ruidosa, con sus problemas y temores, colores fríos, luz oscura, cielos nublados. La plaza se convierte, una vez más, en una heterotopía urbana donde convergen las tensiones interculturales, un espacio público degradado, muy distinto del suburbio noble que una vez fue, donde el orden preexistente se ha subvertido y funciona como metonimia de todo el país, ahora crisol de etnias, lenguas y culturas. Los exteriores despliegan características de tránsito y anonimato (planos





cenitales, trayectos en moto, los inmigrantes en la plaza...), en contraposición a los interiores de los apartamentos, personalizados mediante el atrezo según el estatus y la procedencia de sus habitantes, que transmiten sensación de hogar y arraigo. La plaza no es un espacio neutro, sino un campo de batalla metafórico que unos han «okupado» y otros quisieran recuperar, encarnando la crisis, la nostalgia, el miedo, la alteridad, la xenofobia, la delincuencia, la degradación y la solidaridad de la Grecia de ese momento crítico.

En *Otro mundo*, de Papakaliatis³⁸, Atenas emerge como un espacio de diálogo cruzado entre generaciones y orígenes, donde los escenarios urbanos –cafés, calles céntricas, edificios residenciales– funcionan como heterotopías que conectan historias y generaciones. La película narra tres historias de amor entre griegos y extranjeros, cada una en ambientes distintos con un denominador común: la ciudad. En estos espacios cotidianos, Atenas deja de ser un fondo neutro y se convierte en un tejido social en el que los personajes encuentran conexiones, enfrentan prejuicios y descubren empatía. La arquitectura urbana actúa como catalizadora de encuentros íntimos y tensos y, al cerrar el relato en un montaje cruzado, la ciudad se constituye en un espacio común capaz de sostener múltiples relatos y reconciliación social.

Al aunar lo local con lo universal, todas estas películas encarnan el cine contemporáneo y bien podrían ambientarse en cualquier ciudad europea.

El largo documental *La nueva patria* (*Η Νέα Πατρίδα*, Konstantinos Georgópulos, 2023) cuenta cómo, por el contrario, los refugiados, en este caso armenios expulsados a principio del s. xx de Turquía, acabaron integrándose en Grecia. Muestra imágenes antiguas, en B/N, de las mismas barriadas chabolistas que veíamos en *Ciudad Mágica*, donde se instalaron los bisabuelos, los barracones que se habilitaron como escuela y como iglesia –edificios simbólicos además de funcionales, que transmiten la sensación de desarraigo y provisionalidad, y su estado actual, convertidos en barrios residenciales (Kokkinia, Neos Kosmos) que, sin embargo, luchan por que no se diluya la identidad armenia entre el anonimato de la gran ciudad–.

Una perspectiva original nos ofrece Nikos Panayotópulos en la comedia *Los árboles frutales de Atenas* (*Τα Οπωροφόρα της Αθήνας*, 2010) dirigiendo la mirada del espectador a esos árboles que conforman el paisaje urbano y, sin embargo, suelen pasar desapercibidos. La ciudad se observa desde un punto de vista novedoso, en torno a esos elementos vegetales que interrumpen, silenciosamente, la continuidad del asfalto y la geometría urbana como un espacio natural y vivo incrustado en la trama metropolitana. Los árboles no son un elemento más del decorado urbano, sino seres vivos que ofrecen sus frutos al viandante que se detiene a observarlos. Además, esta muda invasión vegetal en una ciudad tan densamente poblada y de arquitectura abigarrada crea pequeños oasis que comunican paz, retorno a la naturaleza primigenia, aire puro, entre otros múltiples beneficios. Su presencia transforma la experiencia urbana, modulando la luz y la percepción del espacio público de modo que Atenas se presenta como un organismo híbrido, donde la vegetación actúa como

³⁸ Director y protagonista de la exitosa serie de Netflix *Sinfonía en azul*.

agente narrativo, cuestionando la homogeneidad del paisaje y proponiendo una lectura poética de la vida urbana, una propuesta, en definitiva, muy diferente.

Hay otras películas centradas, total o parcialmente, en la ciudad de Atenas, en las que no podemos detenernos³⁹. Muy pocas se han distribuido en España: algunas de ellas son, por orden cronológico, *Οι Απέναντι* («Los de enfrente», Giorgos Panouso-poulos, 1981), *No Budget Story* («Historia sin presupuesto», R. Haralambidis, 1996), *Ας περιμένουν οι γυναίκες* («Que esperen las mujeres», Stavros Tsiolis, 1998), la citada *El ataque del musaká gigante*, *Polaroid* (A. Frantsís, 2000), *Κλειστοί Δρόμοι* («Camino cerrados», St. Ioannou, 2000), *Φτηνά Τσιγάρα* («Cigarros baratos», R. Haralambidis, 2000), *Μια μέρα τη νύχτα* («Un día por la noche», Y. Panusópulos 2001), *Σώσε με* («Sálvame», Str. Tsitsis, 2001), *Πες στη Μορφίνη ακόμα την ψάχνω* («Dile a la Morfina que aún la busco», Y. Fagras, 2001), *Κι αύριο μέρα είναι* («Mañana será otro día», D. Masklavanu, 2001), *Κλαις;* («¿Estás llorando?»), Al. Vúlgaris, 2003), *Delivery* (N. Panayotópulos, 2004), *Μαχαιροβγάλτης* («Navajero», Yannis Economides, 2010), *Attenberg* (Athina Rachel Tsangari, 2010), *Wasted Youth* (Argyris Papadimitropoulos - Jan Vogel, 2011), *Μια νύχτα στην Αθήνα* («Una noche en Atenas», Dimitris Arvanitis, 2013), *Chevalier* (Athina Rachel Tsangari, 2015), *Pari* (Konstantinos Kontovrakis, 2018), *Comportarse como adultos* (*Adults in the Room*, Costa Gavras, 2019), *Viaje a Grecia* (*The Trip to Greece*, Michael Winterbottom, 2020), *I love Grece* (Nafsika Guerry Karamaounas, 2022).

Pero no podemos concluir sin detenernos en algunas películas que retratan la Atenas más emblemática, tanto desde la óptica de un cineasta griego como de uno extranjero.

La primera es *¿Qué pasaría si...?* (*Av...*, Cristóforos Papakaliatis, 2012), una comedia romántica que explora las consecuencias del azar, con dos versiones de una misma historia de amor que se muestran en paralelo. Ambientada en el entorno privilegiado de Plaka, donde habita un bello edificio neoclásico, similar al de la fig. 9, a los propios protagonistas les alcanza la crisis y el desempleo, que han convertido la capital en un campo de protestas continuas y enfrentamientos con la policía. Se nos muestran los exteriores del barrio, con la calle comercial de Adriano, la de Mnesikles, llena de tabernas, la Torre de los vientos, el Ágora, la colina de las Ninfas y el interior de su casa, con una decoración muy moderna, y finaliza la película con una panorámica de la Acrópolis. Atenas se configura aquí como metáfora de lo efímero, lo inesperado, donde la vida puede en cualquier momento dar un vuelco, dando cuerpo al efecto disyuntivo del azar sobre el amor y las consecuencias de una decisión aparentemente banal.

La otra es la coproducción *Mi vida en ruinas*, que sigue a un heterogéneo grupo de turistas y su guía, Georgia (Nia Vardalos), quien intenta, infructuosamente, que se interesen por la rica historia del país. Aunque es una comedia romántica sin pretensiones, con final previsible y cargada de estereotipos, es ilustrativa de lo alejada

³⁹ Por la misma razón hemos dejado fuera el género negro, muy prolífico y con una estrecha relación con la heterotopía urbana.





Fig. 9. Una calle de Plaka, con edificios neoclásicos de dos plantas.
Foto propia (2025).

que está la Atenas de los turistas de la que habitan —y evitan— los locales. La puesta en escena transmite de forma implícita la mirada supremacista que, por desgracia, muchos extranjeros tienen apriorísticamente: ya con los títulos introductorios se presenta a la protagonista, camino de su trabajo en Plaka, a punto de ser arrollada por una motocicleta, el autocar y algunos hoteles cochambrosos, el aire acondicionado estropeado, los turistas todo el rato quejándose del insoportable calor, hacen comentarios ofensivos, creen que los vendedores los intentan timar —aunque es una de ellas la que roba en todas partes—... Pese a todo, como suele suceder, acabarán atrapados en la magia y la belleza de Grecia. El típico *tour* por Delfos, Olimpia, cena con baile, etc., salpicado de contratiempos y malentendidos mutuos, concluye en Atenas y, por fin, vemos en la pantalla la ciudad antigua que fascina y atrae a millones de personas: el Ágora, el templo de Hefesto, la majestuosa Acrópolis, el imponente Partenón, las Cariátides del Erecteón... La roca sagrada ejerce una balsámica influencia sobre el grupo, diluyendo las incomprensiones y tensiones acumuladas durante el viaje. Las ruinas clásicas no son simples vestigios de un pasado esplendoroso, sino escenario de reconciliación. La puesta en escena explota la geometría perfecta de la arquitectura, con encuadres amplios y luz diáfana sobre los mármoles para subrayar la idea de armonía y solemnidad, mientras que Plaka y el Ágora funcionan como umbral

entre lo profano y lo sagrado, lo cotidiano y lo monumental, reforzando la transición simbólica hacia la concordia y la amistad, tras un viaje accidentado y transformador. La Atenas clásica se manifiesta, no solo como decorado de postal, sino como un espacio que opera sobre los personajes propiciando la reconciliación y la integración cultural que la narrativa propone como desenlace.

CONCLUSIONES

La representación de Atenas en el cine griego difiere sustancialmente de la postal iconográfica que representa la cinematografía extranjera, acorde con la imagen impresa en las retinas de todo el mundo: lejos de la imagen turística que privilegia la Acrópolis, el Partenón, las callejuelas de Plaka, el Parlamento o las playas, se revela como un dispositivo narrativo complejo que articula tensiones históricas, sociales y afectivas, en un retrato de la megalópolis real en la que sus habitantes luchan por vivir y, a menudo, por sobrevivir. Las películas seleccionadas configuran una contracartografía: en lugar de la Atenas monumental, proponen una ciudad poliédrica, vivida, fragmentada, atravesada por desigualdades, migraciones, crisis, aspiraciones, sueños y deseos íntimos. Desde los arrabales marginales, el submundo, con su degradación, delincuencia y códigos propios (*Ciudad Mágica*, *El ogro*, *En los límites de la ciudad*) y los barrios de inmigrantes (*Plaza de América*) hasta los distritos residenciales, los característicos bloques de pisos propios del desarrollismo de los sesenta y los setenta habitados por la clase media, la ciudad que queda desierta en pleno verano (*Días tranquilos de agosto*, *El 15 de agosto*), esta Atenas de mil caras actúa como heterotopía, como no-lugar⁴⁰ y como espacio funcional que condiciona las vidas, emociones y relaciones de sus habitantes.

En función del momento de producción y el género, muestran una evolución significativa: el neorrealismo postbélico prioriza la crudeza de la pobreza, los claroscuros, las barriadas populares. Las épocas de bonanza económica prefieren mostrar el progreso, la modernidad, el *savoir vivre*, los locales de ocio, los barrios costeros o el centro, y los interiores exploran la intimidad, mientras que el cine contemporáneo despliega la gran ciudad como mosaico multicultural y escenario de conflicto identitario (*Academia de Platón*, *Plaza de América*, *Otro mundo*, *La nueva patria*), anonimato, soledad y frustraciones. Cada género activa una lógica espacial y una puesta en escena. Incluso propuestas singulares como *Los árboles frutales de Atenas* reencuadran la urbe desde la ecología, revelando intersticios naturales que cuestionan la homogeneidad del cemento.

La entrada en vigor de la legislación de estímulo cinematográfico de 2018 ha consolidado a Grecia, y muy especialmente a Atenas, como localización estratégica y escenario narrativo de referencia en el panorama del cine internacional.

⁴⁰ Según la terminología de Augé, 1992.



En definitiva, la Atenas cinematográfica no confirma la mirada turística: allí donde el turista busca belleza y continuidad histórica, el cine contrapone la ciudad vivida por sus habitantes en su presente, con todos sus problemas cotidianos, preocupaciones, anhelos... La pantalla expone su complejidad, discontinuidades, abismos sociales y estéticos. La ciudad filmada no es un mero decorado denotativo donde situar la acción, sino verdadera protagonista silenciosa, que actúa sobre los cuerpos y dramatiza la tensión entre memoria y presente, tradición y cambio.

RECIBIDO: 12/01/2026; ACEPTADO: 24/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. 1992. *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Χρήστος. 2002. «Η Αθήνα στον κινηματογράφο - έτος μηδέν» en *Κινηματογραφημένες πόλεις. Η πόλη στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία*, coordinado por Κώστας Τερζής; Σώτη Τριανταφύλλου, 80-83. Αθήνα: ΠΕΚΚ & Πατάκης.
- DEHAENE, Michiel; DE CAUTER, Lieven. 2008. *Heterotopia and the City. Public space in a postcivil society*, 53-73. London: Routledge,
- DEΜΟΡΟΥΛΟΣ, Michel. 1995. *Le cinema grec*, Paris: Centre G. Pompidou.
- ΕΥΘΥΜΙΑΔΗΣ, Θεοφάνης. 2020. *Ο αστικός χώρος στον νεότερο ελληνικό κινηματογράφο: Το παράδειγμα της Αθήνας στις ταινίες των τελευταίων χρόνων (Νέο Ρεύμα ή Greek Weird Wave)*. Patras: Open University. Memoria de Doctorado. <https://apothesis.eap.gr/archive/download/3e3c507f-8e50-4f14-b9fe-f43dfd76de80.pdf> [consultado el 23/04/2026].
- FOUCAULT, Michel. 1984. «Of Other Spaces, Heterotopias», *Architecture /Mouvement/ Continuité* (5): 46-49.
- ΚΟΝΤΟΠΙΔΗ, Κατερίνα. 1999. *Δώδεκα ταινίες, μια πόλη: η εικόνα της Αθήνας μέσα από τον κινηματογράφο της δεκαετίας του '60*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο. Memoria de Licenciatura. <https://ir.lib.uth.gr/xmlui/bitstream/handle/11615/39846/963.pdf?sequence=1> [consultado el 10/01/2026].
- ΛÓPEZ JIMENO, Amor. 1998. «El universo poético de Teo Angelópulos y su visión dialéctica de la historia de Grecia», *Erytheia* (19): 251-277. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/52768> [consultado el 10/01/2026].
- ΛÓPEZ JIMENO, Amor. 2007. «Breve historia del cine griego. I Parte: Desde los orígenes hasta la Post-guerra» *Estudios Neogriegos. Revista Científica de la Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos* (9-10): 125-144. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/81091> [consultado el 12/01/2026].
- ΛÓPEZ JIMENO, Amor. 2012. *Las tres vidas de Jules Dassin (1911-2008), Del cine negro al Nuevo Museo de la Acrópolis*. Saarbrücken: Akademikerverlag GmbH & Co. KG.
- ΛÓPEZ JIMENO, Amor; MENDIZÁBAL DE LA CRUZ, Nieves. 2016. «Análisis semiótico de un texto fílmico: Culturemas y símbolos en «Un toque de canela» de T. Bulmetis», *Tónos digital* (30): 1-45. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/46059> [consultado el 12/01/2026].
- LUQUE NADAL, Lucía. 2009. «Los culturemas: unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?», *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics* (11): 93-120.
- ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ, Αγλαΐα. 2006. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ, Νίνος. 1997. *Ιστορία του κινηματογράφου Γ'.* Αθήνα: Maniateas.
- ΜΥΛΩΝΑΚΗ, Αγγελική. 2004. *Αναπαραστάσεις του αστικού χώρου στον ελληνικό δημοφιλή κινηματογράφο (1950-1970)* Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Tesis Doctoral. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/14717> [consultado el 10/01/2026].
- ΝΙΑΣΟΥΔΗ, Δήμητρα. 2019. *Φιλμική απεικόνιση των πόλεων: η περίπτωση της Αθήνας τις δεκαετίες 1950 και 1960*. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, TFG, ir.lib.uth.gr/xmlui/bitstream/handle/11615/50981/19744.pdf?sequence=1 [consultado el 10/01/2026].
- ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ, Αφροδίτη. 2012. *Πόλη και κινηματογραφική μορφή: οι ταινίες πόλης του ελληνικού κινηματογράφου (1994-2004)*. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Tesis Doctoral. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/29799> [consultado el 12/01/2026].



- ΠΟΥΠΟΥ, Anna; ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ, Afroditi; ΣΙΦΑΚΙ, Eirini. eds. 2014. *World Film Locations: Athens*. Bristol: Intellect Ltd.
- ΣΕΡΡΑΣ, Διονύσιος. 2022. *Αναπαραστάσεις της Αθήνας στον ελληνικό κινηματογράφο*. Patras: Open University. Tesis Doctoral. <https://apothesis.eap.gr/archive/item/171822> [consultado el 23/04/2026].
- ΣΟΛΔΑΤΟΣ, Γιάννης. 2002. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*. Αθήνα: Εκδ. Αιγόκερως.
- ΣΤΑΥΡΙΔΗΣ, Σταύρος. 2002. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- VALVERDE GARCÍA, Alejandro. 2011. «La gran herencia de Michael Cacoyannis: La trilogía cinematográfica de Eurípides», *Metakinema, Revista de Cine e Historia* (9). https://www.metakinema.es/metakineman9s5a1_Alejandro_Valverde_Garcia_Cacoyannis_Euripides.html [consultado el 10/01/2026].



CIUDADES SANGRIENTAS: CINE, ESPACIO Y VIOLENCIA EN JAPÓN

Nuria Sánchez Bautista 

Universidad de Zaragoza (España)

nuria.sanchez@unizar.es

RESUMEN

El presente artículo explora la construcción en la ciudad de las tensiones sociales y políticas del Japón de posguerra a través del análisis de *La puerta de la carne* (Suzuki Seijun, 1964) y *El éxtasis de los ángeles* (Wakamatsu Kōji, 1972). En ambas obras la ciudad se presenta como espacio vivo y conflictivo, alejado de la idealización. En él se inscriben las huellas de la guerra, la ocupación estadounidense del país y la propia violencia estructural. Partiendo de la perspectiva de la memoria cultural, este escrito muestra cómo el cine ayuda a transformar las ruinas físicas en símbolo de fractura psicológica, pero también en lugares de resistencia, denuncia y reapropiación, convirtiendo la ciudad en un personaje activo que es atacado, habitado y resignificado por sus protagonistas, más allá de un mero escenario.

PALABRAS CLAVE: cine japonés, espacios urbanos, memoria cultural, Suzuki Seijun, violencia, Wakamatsu Kōji.

BLOOD-STAINED CITIES: CINEMA, SPACE AND VIOLENCE IN JAPAN

ABSTRACT

This article examines how the city becomes a site of social and political tension in Postwar Japan through an analysis of *Gate of Flesh* (Suzuki Seijun, 1964) and *Ecstasy of the Angels* (Wakamatsu Kōji, 1972). In both films, the city emerges as a living, conflict-ridden space, far removed from any idealized representation. It bears the visible and invisible traces of war, the U.S. occupation, and pervasive structural violence. Drawing on the framework of cultural memory studies, this article shows how cinema transforms physical ruins into symbols of psychological fracture, while also reimagining them as spaces of resistance, denunciation, and reappropriation. In this process, the city becomes an active character – assaulted, inhabited, and re-signified by its protagonists – rather than a mere backdrop for the action.

KEYWORDS: Japanese cinema, urban space, cultural memory, Suzuki Seijun, violence, Wakamatsu Kōji.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.06>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 141-168; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



Huyo de la tierra quemada de una ciudad que ya no
puede considerarse tal, pues ha quedado reducida a
cenizas. El desconsuelo y la absoluta impotencia
han hecho que pierda todo contacto con ese sueño
que una vez fue tan querido para mí
(Yōko 1948, 80)¹.

En 1948 la escritora japonesa Yōko Ōta publicó *Ciudad de cadáveres* (Shikabane no machi 屍の街), testimonio resultado de la devastación y el horror vivido tras el descenso de la bomba atómica que asoló Hiroshima el 6 de agosto de 1945. La obra, ejemplo de la denominada «literatura de la bomba atómica» o *Genbaku bungaku*, es un ejemplo más de aquella temática que sirvió para poner de manifiesto y mostrar al mundo las consecuencias históricas, sociales, económicas y culturales de la tragedia.

Al igual que la literatura, el cine se convirtió en un altavoz más para hacerse eco de la barbarie. Así surgieron películas como *Los niños de Hiroshima* (Genbaku no ko 原爆の子, Shindō Kaneto, 1953), *Hiroshima* (Hadashi no Gen, Masaki Mori, 1983) o *Lluvia negra* (Kuroi ame 黒い雨, Imamura Shōhei, 1989)², entre muchos otros ejemplos. Posteriormente, la rendición de Japón durante la Segunda Guerra Mundial, la posguerra y ocupación estadounidense del país y, más adelante, los conflictos sociales, huelgas y tensiones convirtieron a la literatura y al séptimo arte en medios privilegiados para explorar los enfrentamientos, la agitación y el malestar de la población nipona.

El presente artículo busca centrarse en los personajes, en los cuerpos que viven y forman parte del conflicto social, pero, sobre todo, desplazar la mirada al espacio que estos habitan. Lejos de entender la ciudad como mero telón de fondo, se busca comprender el paisaje urbano como espacio en el que se concentran estas tensiones, emergiendo como agente activo que condiciona, configura y amplifica las tensiones sociales de la época histórica que nos atañe.

A través del análisis de *La puerta de la carne* (Nikutai no mon 肉体の門, Suzuki Seijun, 1964) y *El éxtasis de los ángeles* (Tenshi no kōkotsu 天使の恍惚, Wakamatsu Kōji, 1972), este texto busca dirigir la atención a la ciudad como un personaje más de la trama. Un personaje activo, además. Estos ejemplos ponen de manifiesto cómo la destrucción física de la ciudad puede cifrar también el trauma social que vivió Japón tras el estallido de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki y la posterior ocupación extranjera del país.

¹ Ōta Yōko, *Ciudad de cadáveres*. Trad. por Kuniko Ikeda y Marta Añorbe Mateos (Gijón: Satori, 2024): 80.

² Película que adapta la novela homónima del autor Ibuse Masuji, publicada por entregas a partir de 1965 y perteneciente a este género de la *Genbaku bungaku*.



Este análisis se enmarca dentro de los estudios sobre la memoria cultural, apoyándose en los planteamientos de Astrid Erll³, quien argumenta que tanto la literatura como el cine pueden «representar vívidamente la memoria individual y colectiva [tanto en contenidos como funcionamiento] al codificarla en formas estéticas, como estructuras narrativas, símbolos y metáforas»⁴. Para la investigadora ambas manifestaciones artísticas tienen la posibilidad de transmitir memorias sobre la historia vinculadas a la violencia, como podría ser en el caso de la guerra, el terrorismo o el genocidio, del colonialismo y decolonialismo⁵ o, en general, el «terror global»⁶. En el caso concreto de Japón, la socióloga Akiko Hashimoto sostiene que «no existe memoria “colectiva” en Japón; [en realidad, lo que existe son] múltiples memorias de la guerra y la derrota, con distintos marcos morales, coexisten y compiten por su legitimidad»⁷. La gran pantalla puede llegar a convertirse, así, en uno de los escenarios principales donde la memoria cultural japonesa reproduce o transforma su propio sentido.

Nosotros, como lectores y espectadores, podemos desarrollar un pensamiento crítico que nos permita reconstruir la «historia social» de un texto –literario o cinematográfico–, preguntándonos cómo este fue «recibido, discutido, utilizado, canonizado, olvidado, censurado y reutilizado»⁸ en diferentes momentos históricos. Así, podemos preguntarnos cómo el cine ha servido como fuente para comprender o –cuando menos– acercarnos a entender el contexto histórico, político, económico y social en el que se desarrolló.

De igual manera, nos centramos en la teoría del paisaje o *fukeiron*⁹ del cineasta y guionista nipón Adachi Masao¹⁰. Este, colaborador de Wakamatsu en varias de sus

³ Astrid Erll es catedrática de Literatura y Cultura anglófona en la Universidad Goethe de Fráncfort (Alemania) y experta en estudios de memoria memoria cultural, teoría de los medios e intermedialidad, además de en literatura y cultura de los siglos XIX y XX, centrando sus temas en la Primera Guerra Mundial, el imperialismo británico y el poscolonialismo. Forma parte del consejo asesor de la Asociación de Estudios de la Memoria o Memory Studies Association.

⁴ Astrid Erll. 2011. «Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies», *Journal of Aesthetics and Culture* (3): 2. Trad. de la autora.

⁵ En el caso de los estudios decoloniales cabría mencionar los estudios de Rosa Ynés Curiel Pichardo, Yuderlys Espinosa Miñoso o Anibal Quijano Obregón.

⁶ Erll, «Traumatic pasts, literary»: 3.

⁷ Akiko Hashimoto. 2015. *The Long Defeat: Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan*. (Oxford: Oxford University Press): 4. Trad. de la autora.

⁸ Erll, «Traumatic pasts, literary»: 3.

⁹ Para saber más acerca del término, véase Go Hirasawa. 2012. *Masao Adachi* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México).

¹⁰ Adachi Masao, además de guionista de algunas de las mejores obras de Wakamatsu, también fue cineasta. Sin embargo, su desilusión con la situación de Japón en esos momentos le llevó a unirse al Ejército Rojo Japonés, llegando a luchar en el Líbano por la causa palestina. Es precisamente de este momento de su vida del que más información se recoge en prensa española. Wakamatsu también se marchó de Japón para ayudar al Frente de Liberación Palestina. Para saber más: David Desser. «Oshima, Korea and 1968. *Death by Hanging and Three Resurrected Drunkards*» en 1968 and *Global Cinema*, ed. por Christina Gerhardt & Sara Saljoughi (Detroit: Wayne State University Press, 2018): 165-183. Trad. de la autora.



cintas, incluida la que atañe a este artículo, defiende que el entorno urbano, el paisaje en general, no es neutro, pues articula, revela las estructuras de poder, la ideología dominante y, por supuesto, la opresión social y cómo esta afecta e influye en las personas¹¹.

Ambos enfoques metodológicos nos sirven para preguntarnos cómo el cine japonés de estos años representa la relación entre la violencia, la memoria y el espacio urbano. En palabras del crítico Satō Tadaō, «durante la década de 1960, el tema que con mayor frecuencia se trató en el cine japonés fue la violencia, con el sexo en un cercano segundo lugar»¹², por lo que no resulta extraño centrarnos en cómo ambos aspectos: violencia y sexo, se relacionan con el entorno en que se desarrollan y cómo afectan en la vida de los personajes que los sufren, los disfrutan o, simplemente, los toleran.

¿Cómo se construye la ciudad como personaje activo en las películas seleccionadas? ¿Qué tipo de violencia se inscribe dentro del espacio urbano y cómo se manifiesta? ¿Cómo afecta a quienes lo habitan? ¿Cómo son capaces los cineastas de transformar las ruinas físicas que les rodean en símbolos de trauma, de resistencia o de denuncia? A estas preguntas nos aproximaremos a lo largo de la investigación.

Tanto la obra de Suzuki (1923-2017) como la de Wakamatsu (1936-2012) representan, a través de dos enfoques totalmente dispares, periodos históricos diferentes; desde la inmediata posguerra en el primer caso, a comienzos de los años setenta en el segundo¹³. A partir de ambos ejemplos analizaremos diversas formas de habitar y atacar la ciudad, convirtiéndose esta en un agente de memoria. Mientras Suzuki se enfoca más en el cuerpo, en la violencia sexual y en las ruinas urbanas, Wakamatsu configura en su obra una violencia política radical y explícita, convirtiendo la ciudad directamente en un campo de batalla.

PENSAR LA CIUDAD HERIDA

Tras la Segunda Guerra Mundial algunas de las ciudades más importantes de Japón fueron destruidas. No solo Hiroshima (fig. 1) y Nagasaki, que sufrieron las consecuencias más directas de la bomba atómica, u Okinawa¹⁴, tierra en la que se

¹¹ Andrés González Leal, 12 de junio de 2024, «Revolution+1 (Masao Adachi). Filmadrid 2024», *Caimán: Cuadernos de cine*. Acceso 2 de enero de 2026. <https://www.caimanediciones.es/revolution1-masao-adachi-filmadrid-2024/>

¹² Tadaō Satō. 1982. *Currents in Japanese cinema, Essays by Tadaō Satō*. Trad. Gregory Barrett. (New York: Harper & Row): 232. Trad. del inglés de la autora.

¹³ Nicola Boari. 2012. *Wakamatsu Koji. Il piacere della Distruzione* (Italia: Falsopiano): 182-183. Trad. de la autora.

¹⁴ A pesar de que no se han hecho públicos documentos oficiales ni por parte del Gobierno de los Estados Unidos ni del japonés, existen testimonios de muchas mujeres okinawenses que fueron violadas por soldados estadounidenses durante la batalla. El interés de colonizar la tierra iba acompañado de la idea de ocupar los cuerpos de las mujeres locales, como un símbolo más de demostración del poder que tenían sobre el territorio ocupado. Para saber más: Yuki Tanaka. 2003. *Japan's Comfort Women: Sexual slavery and prostitution during World War II and the US Occupation* (London: Routledge).



Fig. 1. Fotografía de Hiroshima después del ataque de la bomba atómica.
The U.S. National Archives. Nara & DVIDS Public Domain Archive.

disputó la batalla de Okinawa y que resultó ocupada por el ejército estadounidense, hasta 1972; sino que muchas otras, llegando a ciento quince, fueron las ciudades dañadas tras el conflicto¹⁵. Pérdidas humanas, zonas residenciales y urbanas y gran cantidad de fábricas industriales, entre otros enclaves, desaparecieron del mapa, obligando al país a «volver a empezar desde el “punto cero”»¹⁶.

Y tras la guerra llegó la ocupación. Desde 1945 a 1952 Estados Unidos, bajo la orden del general Douglas MacArthur:

Se dispuso a gobernar Japón, [la idea] principal era que Japón dejara para siempre de ser una amenaza militar [...] Japón perdió todos los territorios incorporados después de 1868. Desde los ocupados tras las victorias sobre China en 1895 y Rusia en 1904, a los adheridos de Corea desde 1910, así como los que eran consecuencia de mandatos de la Sociedad de Naciones desde 1919 y, por supuesto, las conquistas desde el incidente de Manchuria en 1931¹⁷.

¹⁵ Junichi Hasegawa. 2008. «The reconstruction of bombed cities in Japan after the Second World War», *Urban Morphology* (12): 11.

¹⁶ Raffaele Pernice. «Post-war Japanese Urbanism: the growth of the Megalopolis of Tokaido» (Conferencia, Chinese University of Hong Kong, 15 de agosto de 2013).

¹⁷ Florentino Rodao. 2019. *La soledad del país vulnerable*. Japón desde 1945 (Barcelona: Crítica): 31.



Como explica el catedrático Florentino Rodao, especializado en historia de Asia, este periodo estuvo marcado por la confusión, por la «explosión de culturas, nuevas y recuperadas, expresión no solo de esos deseos de disfrutar de la vida, de una cierta reacción ante lo prohibido y de recalcar un claro rechazo al militarismo»¹⁸. Un periodo, a su vez, que se caracterizó precisamente por un cierto «hedonismo de supervivencia», vinculado a la transgresión de finalizar con el militarismo pero también con los deseos de «desobediencia y de cambios que albergaba una nueva generación»¹⁹.

Durante esta época y en los años sesenta, una vez finalizada la ocupación, una ocupación militar «hasta la fecha desconocida»²⁰, Japón «inició un rápido proceso de modernización [...] las ciudades vivieron un periodo de crecimiento incesante y de asombrosa urbanización del territorio, de modo que los suburbios de las grandes metrópolis comenzaron a desbordarse hacia el campo»²¹. Esas ciudades reconstruidas tras la guerra pueden entenderse exactamente como eso, *reconstrucciones*. A pesar de la intencionalidad del Gobierno –tanto japonés como estadounidense– por la modernización y planificación urbana del terreno, las localidades están fragmentadas y moldean tanto la esperanza como la vulnerabilidad y trauma colectivo de la sociedad japonesa. A través de las ruinas, de los escombros, de los vacíos en los que antes existía *algo*, la ciudad nos habla y termina por constituir la memoria física de la guerra, ese escenario de conflicto social. Un recuerdo que no termina de borrarse y que los cineastas utilizarán en sus obras.

El «milagro económico japonés» como se denomina en la historiografía, se convirtió en el discurso oficial para hablar de la posguerra japonesa. Para el especialista en teoría e historia política Ferran de Vargas, este relato, «como toda construcción ideológica [...] omite: en este caso, la lucha de clases, el protagonismo de los movimientos sociales, el importante papel de las organizaciones de izquierdas y la gran influencia de ideologías políticas revolucionarias»²², centrándose en esa idea del país que, cual ave fénix²³, resurge de sus cenizas, en un momento especialmente duro, para alcanzar «un gran crecimiento económico»²⁴. Los años cincuenta y sesenta fueron el escenario de diversas transformaciones tanto sociales como políticas que tuvieron un gran impacto en la vida urbana. A pesar de la recuperación económica

¹⁸ Rodao. *La soledad del país*: 297.

¹⁹ Rodao. *La soledad del país*: 298.

²⁰ Hablamos de desconocida porque hasta ese momento Japón no había sido ocupada ni invadida por ningún pueblo ajeno, circunstancia que contribuyó a la percepción de extrañeza para la sociedad nipona del momento. Para saber más: Antonio Santos. 2020. «La Nuberu Bagu y el nuevo Japón: Historias crueles de la juventud», *Comillas Journal of International Relations* (17): 9.

²¹ Pernice. «Post-war Japanese»: 2.

²² Ferran de Vargas. 2020. *Izquierda y Revolución: una historia política del Japón de posguerra (1945-1972)* (Barcelona: Bellaterra): 19.

²³ Esta idea de Japón como un pueblo capaz de resurgir rápidamente tras un desastre no es única de la Segunda Guerra Mundial. Apenas un año después del gran terremoto de Kantō de 1923, la industria cinematográfica nipona había mejorado tanto en infraestructuras como en desarrollo en comparación al punto previo al seísmo.

²⁴ Vargas, de. *Izquierda y Revolución*: 19.

antes mencionada, e impuesta esta como telón de fondo, el clima de agitación por las divisiones políticas e intelectuales, los movimientos estudiantiles y las revueltas contra el Tratado de Cooperación y Seguridad Mutuas entre Estados Unidos y Japón, firmado el 19 de enero de 1960²⁵, servirán de precedente para que los cineastas de estas décadas retraten las tensiones, los disturbios y la represión en sus filmes²⁶.

El aumento de la riqueza no repercutió en el bienestar de las familias y de los ciudadanos; los acuerdos de cooperación con el antiguo enemigo americano generaron un sentimiento profundo de rencor y de humillación en amplios sectores de la ciudadanía. La frustración compartida degeneró en actitudes rebeldes y nihilistas que marcaron una huella profunda en el país, particularmente entre los estudiantes y los sectores más jóvenes de la población²⁷.

El cine y la literatura visibilizarán, a lo largo de estas décadas, aquello que queda en los márgenes de la narrativa oficial, sirviendo de mecanismo de disidencia y resistencia. Para algunos cineastas del «largo 68»²⁸, el cine no se concibió como una mera manifestación artística, se entendió también como una «herramienta que trascendía el medio artístico y servía para transformar la sociedad»²⁹. Será la época de la generación de la *Taiyōzoku* (太陽族), la Tribu del Sol³⁰, un grupo de jóvenes directores que buscaban la rebelión, deseaban una ruptura audaz y novedosa con el cine anterior y cuyas obras retrataban las diferencias entre los jóvenes conflictivos que protagonizaban esos filmes y la seriedad del mundo adulto que les tocaba habitar y del que no sentían que formaran parte por completo.

Será también la época de los cineastas de la *Nuberu Bagu*, la Nueva Ola japonesa o la *Nouvelle Vague*³¹ japonesa, un «apelativo que reúne a un grupo dispar

²⁵ Conocido popularmente como ANPO.

²⁶ Isolde Standish. 2011. *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s* (New York, London: Continuum): 58-60. Trad. de la autora.

²⁷ Santos. «La Nuberu Bagu»: 9.

²⁸ Concepto, el de «largo 1968», utilizado por el teórico Robert Stam para hablar de este periodo, concretamente entre 1966 y 1972, en el que se sucedieron una serie de películas radicales en diferentes países. Para saber más: Robert Stam. «The “long 1968” and Radical Film Aesthetics», en *1968 and Global Cinema*, ed. por Christina Gerhardt & Sara Saljoughi (Detroit: Wayne State University Press, 2018): 23-43. Trad. de la autora.

²⁹ Blai Guarné y Ferran de Vargas. 2021. «Japan's long 1968 cinema: resistance, struggle, revolt», *The Sixties* (14): 125. Trad. de la autora.

³⁰ El término *Taiyōzoku*, entendido como movimiento cultural (tanto literario como cinematográfico), proviene de la obra *La estación del Sol* (*Taiyō no Kisetsu* 太陽の季節), publicada en 1955 por Ishihara Shintarō. Para saber más sobre este movimiento, véase William Vizzard. 1959. «Taiyōzoku: a Youth Problem in Japan», *Sociologus* (9): 162-178. <https://www.jstor.org/stable/43643979>.

³¹ El propio Ōshima Nagisa, uno de los directores nipones más relevantes de este movimiento, argumentó lo siguiente: «Cuando comencé a dirigir me llamaron, a pesar mío, “el cineasta de la *Nouvelle Vague* japonesa”, porque justo entonces habían estrenado las películas de la *Nouvelle Vague* en Japón. Sin embargo, la *Nouvelle Vague* me dejó insatisfecho. Creo que era demasiado ligera: en sus películas no había problemas políticos y sociales», recogido en Violeta Kovacsics. «Primero, la revolución», en *Nagisa Ōshima*, coord. por Quim Casas y Ana Cristina Iriarte (Donostia-San Sebastián, Madrid:





de cineastas firmemente comprometidos con la renovación ética, política y estética de la sociedad japonesa a través del cine, el nuevo arte de los nuevos tiempos»³², un grupo de cineastas que representaban perfectamente el clima convulso que se estaba viviendo en el país. David Desser³³ alude a que esa comparación con el movimiento francés resulta un tanto imposible, puesto que no solo surgen de manera simultánea, sino que además «sirve de cliché cultural para pensar que los japoneses son una mera imitación, que no hacen nada de manera original [...] Entender la *Nueva Ola japonesa* como imitación de la francesa [...] impide ver el contexto japonés del cual surgió el movimiento»³⁴. Una cinematografía, en el fondo, que buscaba «la oposición contra el gobierno y las tropas americanas y el rechazo de la tradición»³⁵. A diferencia que el movimiento francés, que nace desde fuera de la industria, la *nuberu bagu* se planteó como una política corporativa de la Shōchiku, en un contexto en el que la asistencia a las salas de cine había decaído considerablemente debido a la irrupción de la televisión³⁶. Será posteriormente y en su interior desde donde surja esa ruptura ideológica y formal.

Esta cinematografía de los años cincuenta, sesenta y que seguirá hasta comienzos de los setenta coincide con un momento de profunda transformación, tanto urbana como social. Algunos de estos filmes nos sirven como ejemplo para comprender mejor el entorno en el que se desarrollan las obras, puesto que la ciudad debe entenderse también como un escenario visual y vital que el séptimo arte ha sido capaz de capturar, «y, con exhaustividad, los periodos de convulsión y de transformación urbana a lo largo de la historia del cine»³⁷.

Ese entendimiento de la ciudad como agente vivo al que se referirá Adachi Masao en su teoría del *fukeiron* o teoría del paisaje sirve como uno de los principales puntos de partida para la redacción de este artículo. En una de las pocas notas de prensa española que hacen referencia a la trayectoria cinematográfica del nipón, se alude a la creación o invención de esta teoría:

A finales de los años sesenta, el cineasta japonés Masao Adachi decidió rodar la historia de un joven de 19 años que había asesinado a cuatro personas en cuatro ciudades

Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián y Filmoteca Española, 2013): 67-76. Un testimonio filmico sobre este acontecimiento puede apreciarse en la película *Murió después de la guerra* (Tōkyō sensō sengo hiwa 東京戦戦後秘話, Ōshima Nagisa, 1970).

³² Santos. «La Nuberu Bagu»: 10.

³³ Profesor emérito en la Universidad de Illinois y exdirector de la Universidad de Estudios Cinematográficos de la misma universidad. Es experto en cine asiático con interés particular en la cinematografía nipona.

³⁴ David Desser. 1988. *Eros plus massacre. An introduction to the Japanese New Wave Cinema* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press): 4. Trad. de la autora.

³⁵ Juan Manuel Corral. 2012. *Cine erótico a la japonesa* (Madrid: T&B): 66.

³⁶ Ferran de Vargas. 2019. «Japan's New Left and New Wave: An Ideology's Perspective as an Alternative to That of National Cinema» *Arts* (8): 1. <https://doi.org/10.3390/arts8010001>.

³⁷ Stephen Barber. 2002. *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili): 7.

diferentes de Japón sin que hubiese ningún móvil aparente. Mientras Adachi y su equipo viajaban buscando las localizaciones del rodaje, se dieron cuenta de que la verdadera película era ese periplo por los enclaves que había visto y vivido el asesino, donde se manifestaban de manera sutil las formas de control del poder, y una opresión que podía estar en la base de la violencia criminal. De ahí surgió el largometraje *AKA Serial Killer* (1969), una auténtica teoría del paisaje (*Fukeiron*) como manifestación de los dispositivos del poder³⁸.

No podemos —o debemos— descontextualizar la ciudad y centrarnos solo en los personajes que la habitan, puesto que la ciudad permite acercarnos a discernir esa violencia estructural que ataca tanto a personas como a territorios. Tanto *La puerta de la carne* como *El éxtasis de los ángeles* no pueden terminar de entenderse sin interesarnos por el paisaje urbano en el que se desarrolla la acción y que sirve de elemento constitutivo de la violencia, la marginalidad y la hegemonía. El espacio urbano de Japón, no solo en las películas, también en la realidad, surge, como hemos mencionado anteriormente, de las imágenes de esas ciudades devastadas tras la guerra, y se reconfiguró «en décadas posteriores, especialmente en la vasta reconstrucción de Tokio a partir de sectores estructurados alrededor del sexo, el trabajo y la revuelta»³⁹.

No es de extrañar que en este contexto histórico en el que la revolución, el sexo y el trabajo están a la orden del día, cineastas como Suzuki y Wakamatsu decidieran trasladar a su cinematografía ideas vinculadas al deseo, las estructuras de poder, la violencia y la supervivencia.

Si atendemos a la metodología de la memoria cultural propuesta por Astrid Erll, se aprecia cómo el cine puede llegar a analizarse como una realidad que interpreta determinados imaginarios urbanos de la memoria social. Las representaciones cinematográficas de estos espacios, de los suburbios, de las ciudades atentadas, construyen experiencias vinculadas al conflicto, a la reconstrucción, al trauma de la guerra. Si nos centramos solo en la evolución urbanística y arquitectónica de la ciudad, pero no en cómo esta permite articular la memoria de quienes la habitan, entonces estamos ignorando una parte fundamental de las mismas, y es que las ciudades son para quienes las habitan, y ellos mismos las terminan de conformar, de entender, de interpretar y, por supuesto, de residir y ocupar⁴⁰.

³⁸ Iván Pintor Iranzo. «Teoría del sacrificio», *Diari de Tarragona*, 24 de junio de 2023: 55. Para consultar los textos de Masao Adachi véase Masao Adachi. 2012. *Le bus de la révolution passera bientôt près de chez toi : Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)*, eds. Nicole Brenez y Go Hirasawa (Paris : Rouge Profond).

³⁹ Barber. *Ciudades proyectadas*: cine: 9.

⁴⁰ Si atendemos al caso concreto de Hiroshima y Nagasaki, la investigadora asociada al Instituto Internacional de Investigación para la Paz de la Universidad Meiji Gakuin (Tokio) Yuko Shibata alude a que la reconstrucción de las ciudades tras los bombardeos atómicos respondió a una lógica política deliberada que anteponía la rehabilitación del tejido urbano y económico antes de a quienes lo habitaban. Atender a esa dimensión urbanística y monumental es reproducir, por tanto, la misma operación de olvido. Para saber más: Yuko Shibata. 2018. *Producing Hiroshima and Nagasaki: Literature, Film, and Transnational Politics* (Honolulu: University of Hawai'i Press).



Esta concepción del cine como herramienta para acercarnos a comprender y trabajar el pasado en la que nos basamos ha sido estudiada por otros investigadores, entre ellos la historiadora del arte centrada en sociología artística Svetlana Alpers, quien interpreta que

El arte, en su esencia, no es simplemente una imitación de la naturaleza, sino una interpretación subjetiva que revela tanto sobre el observador y el contexto cultural en el que se produce como sobre el objeto representado. [...] es crucial para entender el cine histórico, no solo como un espejo que refleja eventos pasados, sino como una lente a través de la cual se filtran y se reinterpretan estos eventos, imbuidos de las preocupaciones, valores y discursos del momento de su creación⁴¹.

¿Por qué hablar de las consecuencias de la prostitución en una película que aborda la ocupación estadounidense del país años después de que esta haya finalizado? ¿Por qué retratar la lucha interna entre los grupos de la izquierda? ¿Por qué plasmar estos eventos pasados por el filtro de la desesperanza? Precisamente hemos de tener en cuenta que todas estas cuestiones forman parte del contexto histórico en el que se desarrollan los cineastas. Por supuesto no son la representación transparente del pasado, ni pretenden serlo. Como explica Robert A. Rosenstone⁴²: «Debemos dejar de anhelar que las películas se conviertan en el espejo de una realidad desaparecida que nos muestren el pasado tal y como fue»⁴³, sin embargo, sí podemos entenderlas como testimonio cultural de su tiempo.

Las elecciones del equipo encargado de la realización de la película –tanto narrativas y formales como estéticas– determinan que los espectadores podamos acceder al clima emocional, a los conflictos latentes y a las experiencias vividas. En este sentido, tanto los filmes de Wakamatsu como de Suzuki no reflejan «la realidad» de manera intrínseca, pero sí construyen memoria cultural, que contribuye a comprender ese imaginario social, político y urbano del Japón de los años cincuenta, sesenta y setenta. Sus obras nos conceden la oportunidad de mirar a través de una pequeña rendija, en este caso, a comprender la destrucción arquitectónica, la ruina física de sus obras, como una metáfora de la fractura moral y psicológica de sus propios habitantes. Y hacerlo a través de un enfoque que combina de manera brillante la violencia –en el caso de Wakamatsu una violencia incluso sadosexual–⁴⁴, la memoria y el espacio urbano.

⁴¹ Manuel Jesús González Manrique. 2024. «Reimaginando la Historia: Análisis de la Cultura Visual a través del Cine Histórico», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (218): 17-31.

⁴² Profesor emérito en el California Institute of Technology, el historiador Robert A. Rosenstone es especialista en el estudio de la relación entre cine e historia, centrándose en cómo el cine puede entenderse como una forma de representación del pasado.

⁴³ Robert Rosenstone. «Inventando la verdad histórica en la gran pantalla», en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (Madrid: Ediciones JC, 2008): 9.

⁴⁴ Jack Hunter. 1998. *Eros in Hell. Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema* (London: Creation Books): 187. Trad. de la autora.

RUINAS COMO REFUGIO: VIOLENCIA Y SUPERVIVENCIA URBANA

Cuando acabó la guerra, Tokio se convirtió en una ciudad de salvajes. Era matar o morir en la lucha para la supervivencia, y los débiles perdieron
(*La puerta de la carne*, Suzuki Seijun, 1964).

Entre 1964 y 1966 Suzuki Seijun dirigirá su famosa *trilogía de la carne*, compuesta por *La puerta de la carne*, *Historia de una prostituta* (Shunpuden 春婦伝, 1965) y *Carmen de Kawachi* (Kawachi Karumen 河内カルメン, 1966). Las dos primeras son películas que adaptan novelas del literato Tamura Taijirō y la trilogía en conjunto comparte la prostitución femenina como hilo conductor de las historias.

Al contrario que otros cineastas de su tiempo, Suzuki no dejó el arraigado sistema de estudios para crear su propia compañía. Él siguió trabajando para la Nikkatsu⁴⁵ hasta que, a finales de los años sesenta, tras el estreno de *Marcado para matar* (Koroshi no Rakuin 殺しの烙印, 1967) –posiblemente una de sus películas más famosas a nivel internacional–, fue despedido. ¿La causa? La productora «lo acusó de filmar películas incomprensibles»⁴⁶, entre otras cuestiones. Durante el Festival de Cine de Gijón de 2001, en el que se rindió homenaje al nipón, Suzuki

Aludió [...] con mucha ironía y modestia casi de principiante, a los reproches de «incomprensibilidad» que le ha lanzado en ocasiones la crítica [...] «Me empieza a preocupar que todo el mundo diga que no se entiende mi cine. Me gustaría que me dijeran qué no se entiende para aprender»⁴⁷.

Y es que, a pesar de esa autopercepción de director comercial, cuyas obras están pensadas para el entretenimiento del espectador, no por ello dejan de ser un valioso testimonio para observar la representación de la ciudad de posguerra como escenario salvaje, espacio caótico donde impera la ley de supervivencia, el himno de *matar o morir*. Tanto *La puerta de la carne* como *Historia de una prostituta* se han convertido en hitos fundamentales del cine japonés. La Nikkatsu concibió la primera de ellas como un filme de entretenimiento erótico. La intencionalidad de esta debía ser el mostrar, eso sí, de forma limitada para no tener problemas con la censura, «la desnudez femenina y escenarios sadomasoquistas»⁴⁸. Lo que realmente sucedió fue que el filme terminó convirtiéndose, sin dejar de lado los desnudos ni las ataduras,

⁴⁵ La Nikkatsu es una de las grandes y más antiguas productoras cinematográficas de Japón, fundada en 1912 y que sigue vigente a día de hoy.

⁴⁶ Jesús Palacios. «Gijón muestra el terror yakuza», *El Mundo del siglo veintiuno*, 1 de noviembre de 2001: 156.

⁴⁷ «Suzuki: “Sólo soy un director de serie B que busca entretener al espectador”», *La Nueva España*, 25 de noviembre de 2001: 120.

⁴⁸ Peter Yacavone. 2023. *Negative, Nonsensical and Non-conformist: The Films of Suzuki Seijun* (Michigan: University of Michigan Press): 145. Trad. de la autora.



en la idea del cuerpo como mercancía y territorio, espacio de resistencia y espacio colonizado a la vez, representado por las fuerzas del ejército estadounidense. Una película mucho más centrada en las dinámicas coercitivas y las jerarquías de poder de lo que la Nikkatsu pretendía⁴⁹.

Famoso por su estilo, «antítesis del cine de Hollywood, ya que abandona los elementos formales y narrativos tradicionales»⁵⁰, sus películas están caracterizadas por la experimentación constante en diversos ámbitos, desde el color al montaje con juegos de *flashback*, *flash-forward* y planos congelados hasta el uso de la cámara en mano, *collage* y cortes abruptos⁵¹ que parecen fuera de lugar cuando se insertan en una escena y que transmiten esa idea de ensoñación, de inverosimilitud que pretendía el cineasta, alejándose del cine más formal. Al contrario que otros cineastas más clásicos, quienes buscaban

Enfatizar temas moralistas y valoraban un enfoque serio y riguroso de la técnica cinematográfica [...]. Suzuki y [otros] que subrayaban de manera intencional el aspecto contracultural empleaban temas antimoralistas y *antiestablishment*, y en lo técnico apreciaban un toque ligero, buscando un estilo poco convencional⁵².

De esta manera, Suzuki puede tratar, de forma irónica y a veces incluso humorística, un tema tan desgarrador como el de la prostitución por supervivencia, la desesperanza y el destino trágico o la ciudad como escenario activo del trauma social tras la guerra y posterior ocupación del país. Pero ¿cómo se plantea todo esto en *La puerta de la carne*? Para entender el papel que tiene el paisaje urbano en el filme, antes debemos atender a la historia que Suzuki nos narra en esta cinta.

Nos situamos en el Japón de la posguerra, en específico, en un Tokio devastado, donde las ruinas, los peligros y la supervivencia están a la orden del día. Ahí, un grupo de prostitutas lucha por sobrevivir. Una familia no de sangre, pero sí como estructura de protección, y basada en normas estrictas y castigos ejemplares. Este grupo de mujeres habita los límites, la periferia, y terminan convirtiendo la calle en su propio territorio. Pero todo cambia con la llegada de un desertor que irrumpe su espacio, su equilibrio y que desata celos y traiciones que amenazan con destruir todo lo que han creado. *La puerta de la carne* es tensión constante, una experiencia visual cargada de violencia, provocación e ironía. Un grito de supervivencia a los cuatro vientos y una reflexión sobre los límites que es capaz de traspasar el ser humano por sus deseos de libertad.

¿Cómo se inserta la ciudad en esta narrativa? ¿Qué papel desempeña en el desarrollo de la vida de las protagonistas? ¿Cómo se convierte en un agente activo de la narración? Está claro que ellas, las protagonistas –Maya, que vestirá el verde; Sen,

⁴⁹ Yacavone. *Negative, Nonsensical and Non-conformist*: 146.

⁵⁰ Dan Geary. 2020. «Butts, Blood and Bombs: The American Occupation's Effect on Japanese Cinema», *Cinesthesia* (10): 8-9. Trad. de la autora.

⁵¹ Geary. «Butts, Blood and Bombs»: 8-9.

⁵² Satō. *Currents in Japanese cinema*: 221.



Fig. 2. Fotograma de *La puerta de la carne* (Nikutai no mon, Suzuki Seijun, 1964).
IMDb. <https://www.imdb.com/es-es/title/tt0058409/>.

el rojo; Oroku, el amarillo; Omino, el morado y, por último, Machiko, el blanco y negro—, se han hecho hueco en un mundo completamente fragmentado, y buscan esa pertenencia.

Vincular a cada una de ellas con un color no es aleatorio. Suzuki «crea una asociación cromática con cada personaje [...] y luego emplea esos colores para proporcionar un acceso subjetivo a los personajes en momentos específicos»⁵³. Desde el primer momento en que la vemos, no podemos dejar de asociar a Sen con el color rojo, lo mismo sucede con el resto de las mujeres. El color vibrante de los trajes opaca la oscuridad de los ambientes, de los paisajes, y termina formando parte de estos.

Todas ellas se venden por 40 yenes, lo mismo que cuesta un trozo de carne. Eso sí, hay una intencionalidad política en su deseo de no mantener relaciones sexuales con los miembros del ejército estadounidense. Es toda una declaración de intenciones. Es, a la vez, un intento de no utilizar su cuerpo como espacio colonizado, a pesar de que sigan prostituyéndose.

Debemos entender la ciudad como un espacio de dominación colonial. Desde las diferentes bases militares que se establecieron en el territorio a la presencia constante de los soldados paseando por las calles destruidas, por las ruinas. El invasor, el colonizador, campa a sus anchas por el terreno, en un recordatorio diario de que esas calles ahora están bajo su poder. No olvidemos que hasta ese momento Japón no había sido invadido nunca, a pesar de los intentos anteriores. Las mujeres visten ropa occidental, los refrescos son occidentales, y todo esto sucede sobre las

⁵³ William Carroll. 2022. *Seijun Suzuki and Postwar Japanese Cinema* (New York: Columbia University Press): 111.



ruinas de un Japón destrozado, humillado, una ciudad, la de Tokio, que sobrevive a duras penas y que busca negocio en el mercado negro⁵⁴.

Los espacios que nos muestra Suzuki a lo largo del filme son espacios marginales, relacionados con los cuerpos que los habitan. No centra la atención en las bases estadounidenses, ni en el campo, no sigue la vida de una familia rica. Nos muestra la vida de Maya, una joven que llega a la ciudad dispuesta a prostituirse para sobrevivir y que termina formando parte de esa *familia*, de ese grupo de chicas. La ciudad se transforma en un espacio hostil que impone las reglas y donde impera la ley del más fuerte –la del más avisado, y la de quien mejores contactos tiene, también– y que ayudan a conformar todavía más esa sensación, ese sentimiento de derrota, de degradación y de reiteración del trauma. Los habitantes de ese Tokio no pueden ignorar la guerra anterior, ni la situación en la que se encuentran ahora, tras la ocupación, puesto que cualquier paso al exterior es un recordatorio constante de la herida.

Las chicas habitan una especie de submundo, «un submundo que ellas reinan y dominan»⁵⁵ y que también forma parte de ese paisaje urbano, puesto que nos permite comprender mucho mejor el conjunto de la obra y su contexto. Ese submundo es otro espacio marginal más dentro de la ciudad. Un paisaje periférico en el que Sen, la líder del grupo, ejerce la jerarquía de poder. Bajo su mandato hay dos normas que ninguna de ellas puede quebrantar: está prohibido enamorarse y está prohibido acostarse con alguien de forma gratuita. Cualquiera que ose saltarse alguna de ellas será castigada. Y no será un castigo leve. Su submundo se convierte, por un lado, en espacio de refugio, de identidad, en el que pueden ser ellas mismas, en las que se genera cierta comunidad femenina que sirve a modo de mecanismo de defensa para protegerse de lo que hay en el exterior, todavía más hostil.

Pero su submundo también es un espacio de tortura y castigo, un espacio violento que no es más que una producción de la sociedad que habita el exterior y de la que ellas mismas forman parte, aunque sea desde los márgenes. Su submundo se transforma, en ocasiones, en escenario de humillación, de crueldad, del más puro sadismo, si atendemos a cómo castigan a Machiko por acostarse con un hombre sin cobrarle, por estar enamorada; o si atendemos a la propia protagonista, a Maya, cuando el resto se enteran de su *affaire* con Ibuki.

Y finalmente, el submundo es también un espacio en desequilibrio en el momento en el que precisamente Ibuki Shintaro irrumpe en sus vidas. Este exsoldado, ladrón y embustero, representa de manera directa la tragedia de la guerra, la pérdida, la violencia, el trauma. En el momento en que aterriza en sus vidas, su territorio sufre un desequilibrio. A partir de entonces él se convierte en el centro

⁵⁴ Para saber más acerca de la censura que ejerció el gobierno de la ocupación en Japón, véase Terese Svoboda. 2009. «US Courts-Martial in Occupation Japan: Rape, race and censorship» *Asia-Pacific Journal* (7); y Monica Brau. (2017). *The Atomic bomb suppressed: American censorship in occupied Japan* (New York: Routledge).

⁵⁵ Miguel Martín Maestro, 10 de abril de 2014. «Gate of Flesh (La puerta de la carne) Seijun Suzuki, 1964» *Nos hacemos un cine*. Acceso 3 de enero de 2026. <https://www.noshacemosuncine.com/2014/04/gate-of-flesh-la-puerta-de-la-carne.html>.



de la comunidad. El pequeño resquicio de camaradería entre las mujeres se altera profundamente, hasta el punto de desaparecer. De manera consciente, al introducir Suzuki la figura masculina en el submundo, afloran las inseguridades y celos de las protagonistas, que buscan, por todos los medios posibles, la atención del hombre. El desequilibrio en el submundo condensa lo que sucede en el exterior y, por supuesto, ese imaginario bélico y dominado por los hombres en el que, al introducirse en el espacio doméstico, buscan operar en base a la dominación y a la fuerza de la guerra. «En el cine japonés dominante se suele decir que los hombres sufren espiritualmente y las mujeres físicamente. En la versión de Suzuki se invierte: Ibuki está completamente *fiscalizado*, incluso incapacitado, mientras que Maya busca una trascendencia espiritual y erótica»⁵⁶.

Suzuki fue maestro en erotizar los cuerpos, tanto el masculino como el femenino—solo tenemos que atender al personaje de Ibuki, en varias ocasiones desnudo de torso para arriba y bañado por el sudor, o el cuerpo de Maya, deshecho de cualquier prenda y atado mientras la torturan—. Temas como el sadomasoquismo, el *bondage*, la tortura o la violación son frecuentes dentro del *Pinku Eiga* o cine erótico japonés. Precisamente en *La puerta de la carne*, cuando todavía no se habían consolidado los diferentes subgéneros dentro del *Pink*, ya aparecieron escenas «de ataduras femeninas y tortura con cuerdas»⁵⁷. Y es en ese espacio interior, en ese paisaje íntimo, en el que más peso tiene el erotismo. Ese interior comparte, simultáneamente, significado de refugio y de campo de batalla. Al final no deja de ser otro entramado más en el que sobrevives o mueres.

No solo a través del sudor o de las miradas se plasma el erotismo, el juego de luces y sombras, el montaje y el escenario ayudan por completo a conformar esa presencia en el interior. La escena en la que Ibuki mata a la vaca frente a unas mujeres cuya mirada es hambrienta y feroz, tanto por el deseo de comer carne animal como por el deseo sexual palpitante hacia el hombre que con ellas habita, es un grito directo de ese erotismo marcado por la violencia, la ferocidad y la brutalidad. De hecho,

Aunque [son] Sen y su banda quienes someten a Maya a un castigo fascista casi ritual cuando duerme con Ibuki, su propósito último es demostrar autoridad. [...] La escena funciona también como reflejo distante de la secuencia anterior de la matanza de la vaca, un ejercicio de sadismo cinematográfico puro —mucho más fuerte que las variaciones del *roman poruno*—⁵⁸.

El olor que transmiten las imágenes, ese hedor de los suburbios, del sexo, del sudor, del alcohol, de la violencia, de la humedad..., el olor a carne cruda y agua estancada transforma el espacio en un paisaje olfativo y transmite al espectador acercarse a comprender toda una serie de sentimientos asociados a esas zonas marginales. Al ver la película, la ciudad se puede oler, percibir, no solo ver. El montaje de Suzuki,

⁵⁶ Yacavone. *Negative, Nonsensical and Non-conformist*: 167.

⁵⁷ Hunter. *Eros in Hell*: 68.

⁵⁸ Yacavone. *Negative, Nonsensical and Non-conformist*: 165.



la elección de los colores, el brillo de la sangre y el sudor permiten impregnar cada escena, convirtiendo el visionado en una experiencia física. La supervivencia de los personajes se transforma en algo más directo, más realista, reforzando todavía más esa sensación de precariedad, de putrefacción, de ruina. Y no cambia cuando nos desplazamos del interior al exterior.

Al salir de ese paisaje subterráneo, la ciudad se nos presenta como un espacio sin futuro, apagado a pesar de ser bullicioso, pleno de «vida» si es que lo podemos denominar así. En un mundo como ese, en el que el paisaje urbano está sometido a la ley de la selva y en el que imperan códigos violentos y brutales, es imposible pensar en la esperanza. Y Suzuki no lo busca en ningún momento. El nipón plantea aquí el «deseo y el castigo [...] el erotismo y la reflexión sobre la fragilidad humana»⁵⁹ a través del lenguaje del poder, del conflicto, de la subsistencia. Suzuki nos muestra aquí un resto de Tokio, no la ciudad en su conjunto. Ese bullicio podría entenderse como la cara que la ciudad oficial prefería no ver.

La ciudad se plantea como ese espacio que niega cualquier posibilidad de superación. Un recordatorio constante de la guerra, incluso para aquellos que intentan olvidarla. Se transforma en un agente activo, en un personaje más que afecta directamente a cada uno de los personajes, que los esconde, los atrapa, los engulle. Una ciudad que transmite esa realidad material de la posguerra, más allá de discursos oficiales y de deseos de progreso. Para el investigador Igarashi Yoshikuni, «el Japón de la posguerra naturalizó la ausencia y el silencio del pasado al borrar su propia lucha por enfrentarse a sus recuerdos. Puede parecer que la sociedad de posguerra dejó atrás su experiencia en la búsqueda del éxito económico»⁶⁰, sin embargo, el éxito y progreso económico brilla por su ausencia en la película de Suzuki. La ciudad destruida no es más que el espejo de la vulnerabilidad de sus habitantes, marginados, prostitutas, gánsteres, pobres y el recordatorio constante de que su propia ciudad no les pertenece, puesto que está en manos del ejército invasor. Se desplazan por ella, buscan resignificar los espacios como propios, igual que sucede con el espacio interior en el que viven las chicas, pero no les pertenece. No terminan de ocuparlo del todo.

Los fragmentos reconstruidos de ese paisaje urbano funcionan como refugio a la vez que como espacio opresor. Esas ruinas son un recordatorio constante del trauma de la guerra. La ciudad *recuerda*, igual que sus moradores. La escena en la que la bandera flota en las oscuras aguas del río (fig. 3) no es más que una metáfora del país, del paisaje urbano, de la vida que espera a los habitantes de este espacio en el que la violencia y vida se entrelazan. Los barrios devastados confrontan esa idea del Japón reconstruido, de bonanza, vivo. Una violencia física y simbólica, sexual y psicológica, en la que las ruinas, los edificios deteriorados, los espacios degradados son un ejemplo más de lo que sienten quienes allí sobreviven.

⁵⁹ Stephen Teo, julio de 2000, «Seijun Suzuki: Authority in Minority», *Senses of Cinema*. Acceso 4 de enero de 2026. Trad. de la autora. <https://www.sensesofcinema.com/2000/festival-reports/suzuki/>.

⁶⁰ Yoshikuni Igarashi. 2000. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970* (New Jersey: Princeton University Press): 10. Trad. de la autora.



Fig. 3. Fotograma de *La puerta de la carne* (Nikutai no mon, Suzuki Seijun, 1964). DVD.

LA CIUDAD COMO CAMPO DE BATALLA

Secaremos y limpiaremos nuestra propia sangre,
lameremos nuestras heridas. Nosotros derrocaremos a
nuestros propios enemigos
(*El éxtasis de los ángeles*, Wakamatsu Kōji, 1972).

Al contrario que en *La puerta de la carne*, Wakamatsu Kōji plantea el paisaje urbano no tanto como espacio de refugio y supervivencia —que también—, sino como campo de batalla, como escenario de confrontación. Para el propio cineasta «la violencia, la significación del cuerpo y el sexo son partes integrales de la existencia y, por tanto, del cine»⁶¹. Conocido por sus obras de *Pinku Eiga* —solo durante el periodo comprendido entre 1963-1965 dirigió veinte películas para la Nikkatsu—⁶², el nipón consiguió plasmar en la gran pantalla la utilización del erotismo como hilo conductor de sus películas, más que como género en sí mismo. En ellas, la crítica social es la principal protagonista.

Su intencionalidad no era otra que la de plasmar a través del cine «el panorama sociopolítico de la década de los sesenta y los setenta»⁶³. En una entrevista recogida para *The Hollywood Reporter*, el director japonés aludió a que esa utilización

⁶¹ Jack Hunter, *Pop Avant-Garde Violence: The films of Kōji Wakamatsu* (Elektron Books, 2012), edición en EPUB: 5. Trad. de la autora.

⁶² Desser. *Eros plus massacre*: 99.

⁶³ Corral. *Cine erótico a*: 75.

de elementos eróticos no era más que una excusa que le sirvió para entrar de lleno en el mercado cinematográfico japonés y poder realizar lo que de verdad quería, es decir, películas⁶⁴.

En sus películas la rabia y el odio hacia las autoridades están presentes desde el comienzo, producto de su propia trayectoria vital, marcada por la marginación, la violencia y una juventud turbulenta y llena de precariedad que le conducirá a la cárcel. El propio Ōshima Nagisa recoge que, para Wakamatsu,

Que comenzó a hacer cine desde la posición de víctima del prejuicio –la venganza y en particular la venganza contra los traidores fue el objeto más puro sobre el que invertir su sensibilidad. Pero sus películas han ido desde hace tiempo más allá de la dramaturgia de la venganza para convertirse en un drama de la existencia humana⁶⁵.

Para Satō, esa determinación de Wakamatsu de buscar el placer se manifiesta a través del «sadismo puro y simple»⁶⁶, y conforme más se entregan los protagonistas a ese sadismo, a esa crueldad de la sociedad que habitan, más «se transforma la realidad en algo similar a un cuento de hadas, cuyo atractivo acaba convirtiéndose en una aversión hacia la realidad»⁶⁷. Cineasta provocador y radical⁶⁸, el sufrimiento en sus películas es tanto físico como espiritual, psicológico. Es un cine marcado por la violencia, en la que esta se despliega de manera deliberadamente incitante, provocadora. En el caso del cuerpo de las mujeres, esta alcanza una brutalidad extrema, desmesurada, y se lleva a un plano físico que a menudo cruza los límites de la tortura explícita –solo hace falta ver la cantidad de violaciones que aparecen en sus obras–. En contraposición, cuando la violencia se ejerce sobre los personajes masculinos, suele operar en el terreno psicológico: la humillación, la culpa, la descomposición ideológica incluso, están presentes.

Esta diferencia no es algo casual, forma parte de una estrategia estética y política que pretende incomodar al espectador –no es un cine que excite, al menos no en su conjunto, a pesar de los desnudos y las escenas sexuales– y modela las estructuras de poder y sus desigualdades dentro de la sociedad nipona; el autoritarismo y la misoginia, además de las propias contradicciones internas de esos discursos revolucionarios imperantes en aquella época. Para el investigador en cine japonés Jasper Sharp,

Las descripciones verbales no logran hacer justicia a la inmediatez de las imágenes inquietantes y a la vez hipnóticas del cine de Wakamatsu, ni a su innegable carga emotiva. Crudas e instintivas, sus películas resultaron enormemente populares entre

⁶⁴ Gavin Blair, «Koji Wakamatsu Reflects on His Career in Final Interview Before His Death», *The Hollywood Reporter*, 12 de octubre de 2012, acceso el 5 de enero de 2026. Trad. de la autora. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/koji-wakamatsu-reflects-his-career-379858/>.

⁶⁵ Boari. *Walamatu Koji*: 41.

⁶⁶ Satō. *Currents in Japanese cinema*: 232.

⁶⁷ Satō. *Currents in Japanese cinema*: 232.

⁶⁸ Sarah Hamblin. 2015. «Pink Film, Red Politics: Koji Wakamatsu's Revolutionary Pornography», *English Language Notes* (53): 123. Trad. de la autora. <https://doi.org/10.1215/00138282-53.1.123>.

los jóvenes, y captan a la perfección la vitalidad y el sentimiento de confusión propios de aquella época⁶⁹.

¿Dónde y cómo se inserta el erotismo en *El éxtasis de los ángeles*? ¿Cómo afecta la violencia urbana al escenario en el que se desarrolla la acción para que este termine convertido en un personaje protagonista más de la narración? ¿Por qué entender la ciudad como campo de batalla? Para entender el conjunto de *El éxtasis de los ángeles* debemos atender a la idea de Adachi de *fūkeiron*, puesto que en esta ocasión la ciudad tampoco es un espacio neutral. En todo momento se presenta el espacio urbano, tanto interior como, sobre todo, exterior, público, como territorio de lucha. Los integrantes del grupo protagonista atentan contra la ciudad en una guerra de guerrillas, ocupan los espacios, los dañan, los atacan de manera planificada, buscan precisamente eso.

La colaboración entre Kōji Wakamatsu y Masao Adachi no solo sacudió las convenciones del *pinku-eiga* y criticó los cimientos de la sociedad nipona. También propuso un modelo de intervención política a través del uso de géneros muy codificados, que aún en la actualidad asombra a cinéfilos y fans, y sirve de inspiración a múltiples cineastas de todo el mundo⁷⁰.

Son terroristas y la película explora cómo habitan el espacio, cómo lo sienten, cómo viven esa violencia urbana que es explícitamente política y organizada. Una película, además, en la que «los protagonistas se mueven dentro de la lucha armada y donde el sexo y la violencia política adquieren connotaciones cada vez más nihilistas»⁷¹.

Los protagonistas de esta historia son los miembros de una guerrilla revolucionaria que pende de un hilo. Un grupo paramilitar, terroristas de la extrema izquierda. Y, ante todo, un grupo fragmentado, que se deja llevar por los deseos, la traición y la búsqueda de la libertad individual en lugar de centrarse en esa obediencia ciega hacia el movimiento social colectivo. Unos protagonistas que están despersonalizados, puesto que no tienen nombre, solo rango. Otoño, Octubre, Viernes..., así es como se conocen, y bajo esta jerarquía es como funcionan. Corriendo, ateniendo y morando un Japón convulso, pleno de violencia, los personajes se dejan llevar por sus impulsos, fracasando en su intento de revolución. Esa violencia de las calles dialoga directamente con la ejercida por los protagonistas, y con la que es ejercida sobre ellos mismos.

⁶⁹ Jasper Sharp. 2008. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema* (Godalming: FAB): 96. Trad. de la autora.

⁷⁰ Gabriel Doménech. 2020. «Sexo, política y provocación: la curiosa y excitante historia de Kōji Wakamatsu y Masao Adachi», *Tecmerín. Revista de ensayos audiovisuales* (6). <https://tecmerin.uc3m.es/project/sexo-politica-y-provocacion-la-curiosa-y-excitante-historia-de-koji-wakamatsu-y-masao-adachi/>.

⁷¹ Alessandro G. de Mitri, 25 de diciembre de 2008, «Pinku eiga: rosa come la carne», *Tysm: Philosophy and Social Criticism*. Acceso 4 de enero de 2026. Trad. de la autora. <https://tysm.org/pinku-eiga-rosa-come-la-carne/>.





Fig. 4. Fotogramas de *El éxtasis de los ángeles* (Wakamatsu Kōji, 1972).
IMDb. Composición propia.

Desde los primeros fotogramas la brutalidad y la fiera están presentes, de manera directa y sin censura. Si atendemos a la letra de la canción que la joven Yokoyama Rie en el papel de Viernes entona en el bar, esta nos remite a un campo de batalla silencioso, de fuego y sangre, de quemar las calles al atardecer... Desde el primer minuto la película llama a la revolución, solo para ir viendo cómo poco a poco, conforme avanza el filme, esta está condenada al más absoluto de los fracasos.

Ese espacio urbano cotidiano, el bar, se transforma poco después en un emplazamiento de conspiración. La guerra ha empezado y las distintas facciones del grupo están preparadas para la batalla. Al igual que sucede con ese submundo de *La puerta de la carne*, en la obra de Wakamatsu los interiores cobran importancia en tanto que sirven de escondite y complot. Cuando no es el bar, la guerra se hace en los interiores de pisos clandestinos.

El espacio íntimo se transforma en campo de batalla en tanto en cuanto se ejerce allí violencia. La facción de Invierno arremete contra la de Otoño en ese piso franco, agrediendo sexualmente a Viernes, una de las jóvenes que forman parte de ese grupo atacado, bajo el lema de que son unos oportunistas al intentar reducir una lucha mucho mayor a sus propios intereses personales. Para la facción de Invierno, la lucha es comunitaria, es algo mucho mayor y más fuerte que todos ellos, sin embargo, poco a poco se va a ir observando cómo en la facción de Otoño esto va cambiando y los diferentes miembros van a pelear por sus propios intereses.

Cuando no es campo de batalla física, es campo de batalla intelectual. Y, como no puede ser de otra manera, la política en esta película también se hace desde la cama, entre las sábanas. Es entonces cuando el sexo y la violencia se entrelazan de forma inseparable, convirtiéndose en campos de tensión ideológica. En ningún momento estos interiores se plantean como *hogares*, al contrario de lo que puede pasar con ese escondite de *La puerta de la carne*. Son territorios en los que se castiga, se humilla y se da muerte. Territorios que terminan generando sentimientos traumáticos para los protagonistas, que ni siquiera en sus propias «casas» pueden olvidar la dinámica de la que forman parte y por la que están dispuestos a morir, al menos en teoría.





Finalmente, Octubre, con los explosivos obtenidos de la base estadounidense, hará volar por los aires el edificio en el que se escondían, lo que termina por eliminar completamente esa fina línea entre el campo de batalla exterior y el interior. Todo se convierte entonces en terreno hostil. Y Octubre, junto a quienes todavía le son fieles, acaba de hacer una declaración de guerra directa hacia sus enemigos. Ahora la revolución ya no es de todo el grupo, es solo de su facción, sus subordinados le son fieles a él, no a Otoño, ni a nadie más.

De nuevo, el ejército estadounidense está presente. Octubre, segundo al mando de la facción de la líder Otoño —una mujer, por cierto, sobre la que recae un gran poder y, sin embargo, a la que luego se culpa en parte del fracaso de la revolución—, queda ciego tras una explosión al entrar de manera clandestina en una de las bases estadounidenses para robar armamento para su propia guerra. Esa ceguera marcará el inicio de la crisis dentro del grupo, pues se considera que ya no es capaz de ver ese mundo que pretende transformar, cuestionando así la figura del líder y dando todavía más peso a la desesperanza y a la frustración de entender la revolución fallida desde el comienzo.

Se puede observar, de nuevo, ese peso de la historia en la ciudad, ese territorio que sigue ocupado, en parte, por el extranjero, por el enemigo, y que está vigilado constantemente. Ese suelo que sigue formando parte de la ciudad y que la fragmenta, convirtiendo la base en algo desconocido, ajeno a la propia sociedad. El exterior se encuentra marcado por la historia reciente de Japón. Un paisaje urbano en el que los coches circulan frenéticamente, la gente camina a paso veloz, ataviados con sus trajes negros a modo de *salaryman*⁷² y las explosiones son una constante. No es extraño, por otra parte, que la violencia esté profundamente imbricada en esta película, al abordar el tema que trata y más si tenemos en cuenta que

La década de 1960 fue testigo de una intensificación de la mediatización de la política a través de la proliferación de la televisión. Conviene recordar que esta década en Japón se inauguró, en 1960, con el primer asesinato televisado [...] al que siguieron innumerables espectáculos de violencia retransmitidos por televisión: desde las imágenes de policías antidisturbios armados enfrentándose a trabajadores y estudiantes manifestantes hasta las imágenes de la agresión militar estadounidense en Vietnam⁷³.

La guerra no ha terminado, simplemente ha cambiado de forma y de lugar. Ese es el planteamiento que siguen los protagonistas del filme. Para ellos, la ciudad sigue fragmentada, atravesada por la deshumanización consecuencia de la historia previa del país. Las infraestructuras atacadas se entienden como espacios impersonales que configuran ese crecimiento económico de Japón, esa integración en el orden

⁷² Término que alude al empleado de una gran empresa que viste traje oscuro y corbata y se caracteriza por realizar largas jornadas laborales, a menudo de más de doce horas.

⁷³ Yuriko Furuhashi. «The Actuality of Wakamatsu: Repetition, Citation, Media Event», en *The Pink Book: the Japanese eroduction and its contexts* ed. por Abé Mark Nornes (Kinema Club, 2014): 149-181. Trad. de la autora.



mundial. Edificios que pretenden borrar, que ayudan a olvidar la historia pasada. La revolución puede llegar a reactivar esa memoria. Y ellos deben luchar, dar su vida para que la revolución triunfe. Sábado pone bombas en diferentes edificios y comercios, en algunas calles, mientras corre por la ciudad, explorando, buscando un sentido a sus acciones y un lugar de pertenencia dentro del grupo. ¿A quién debería ser fiel? ¿A sus ideales? ¿A su líder? ¿Al jefe supremo? Y mientras tanto, explosión, explosión, *boom*. Finalmente, la cinta nos demuestra que todo es en balde.

El movimiento de la cámara en los exteriores, ese ajetreo, la persecución, la velocidad acompañada de un montaje frenético y brillante junto a una música que no hace más que fomentar una sensación de precariedad y amenaza constante terminan por convertir la ciudad en un ente que todo lo ve, todo lo observa y, finalmente, un personaje delator. Las facciones del grupo militante no habitan la ciudad, al menos no de manera directa, la circulan, la pasean, pero no la habitan. Son soldados revolucionarios y tienen reglas, no son «anarquistas, ni perros callejeros», como mani-fiesta Sábado.

Además del movimiento, el contraste de luces y sombras favorecido por el uso del blanco y negro —salvo escenas concretas a color, el resto de la película está filmada en blanco y negro— y la elección de determinados paisajes desoladores, imágenes que conforman un vacío urbano, ayudan todavía más a resaltar la violencia que los personajes ejercen sobre la ciudad. Este paisaje exterior se contempla como zona de aislamiento para los protagonistas, a pesar de estar rodeados de gente.

Lejos de glorificar la revolución, Wakamatsu nos presenta aquí una experiencia trágica, desgarradora y solitaria. Unas vivencias marcadas por el sacrificio y el egoísmo de no renunciar a la lucha. Una revolución en la que las explosiones y discusiones están a la orden del día, pero los ideales cada vez son más débiles. El nipón plantea un ciclo interminable de violencia, de destrucción, que no lleva a ninguna parte, y nuestros protagonistas son conscientes de ello. Y, a pesar de ello, siguen luchando hasta el final.

Al contrario de lo que puede parecer, la ciudad en esta película no es solo víctima de la historia, también es agente activo. En este caso no habitan la ciudad, pero sí la convierten en un objeto de destrucción planificada, de confrontación, de sabotaje. La ciudad simboliza ese cambio político, económico y social del Japón de los sesenta y setenta, y se aprecia en cada uno de los rincones. En ese escenario, poco espacio queda para nuestros protagonistas. Por eso la sienten como terreno hostil, por eso no pertenecen a ella, es la razón por la que no la habitan, por más que quieran. Es convertida en mero objetivo ideológico para expresar todas aquellas cuestiones con las que no están conformes, todo aquello que buscan transformar con la revolución.

Y, a pesar de todo ello, sigue siendo un síntoma del trauma colectivo, sigue conservando las huellas del pasado, un pasado violento, marcado por la ideología, por las revueltas, por los movimientos de izquierdas que terminaron fragmentados y condenados a la derrota. La ciudad se transforma en un correlato de la desesperanza, angustiosa, vertiginosa, acelerada, pero carente de vida; de un conflicto pasado que todavía no está resuelto, un atentado contra lo que representa —el progreso, el olvido— y también contra unas estructuras de poder rígidas. Una búsqueda constante



Fig. 5. Portada de la edición americana de *El éxtasis de los ángeles* fabricada por Image Entertainment.

de resistencia que se plasma de manera sobresaliente con el plano de la protagonista paseando con un pecho fuera tras una explosión en medio de la nada (fig. 5).

En este ejemplo de Wakamatsu, el cuerpo femenino se percibe como el campo de batalla por excelencia: el abuso y la tortura operan sobre él como si de una conquista territorial se tratase. Una violencia que ocupa y deja marca. En cambio, cuando la violencia alcanza el cuerpo masculino, lo hace en la conciencia e identidad ideológica. Esto podría aludir a la percepción de quién es concebido como sujeto con interioridad y quién queda reducido a la superficie exterior sobre la que el mundo deja caer su violencia.

CERRAR LA HERIDA: MEMORIAS DEL CONFLICTO

«Los cineastas japoneses han sido los primeros en mostrar su capital como un espacio azotado por la crisis, el desempleo, la precariedad, la marginación social y la desesperación que conduce hasta el suicidio»⁷⁴. Las palabras del especialista en

⁷⁴ Antonio Santos. «Tokio: Donde se desvanecen las palabras», en *Ciudades de cine*, coord. por Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés (Madrid: Cátedra, 2014): 399.



cine japonés Antonio Santos pueden hacer referencia a los dos ejemplos en los que nos hemos centrado para la realización del presente artículo. Tanto Wakamatsu como Suzuki muestran la desesperación constante, la desesperanza de los protagonistas de sus filmes, en un momento histórico atravesado por la violencia y el conflicto.

La ciudad se plantea como un paisaje en el que el optimismo y la ilusión de futuro no tienen cabida. Y, si la tiene, no está destinada a los personajes que desarrollan sus tramas en estos celuloideos. Tanto Maya y sus compañeras como Octubre y su facción son personajes marginales, para quienes el paisaje urbano se representa como terreno hostil, campo de batalla constante, tanto físico como psicológico e intelectual.

Además de la desesperanza, el ámbito urbano se traduce en herida. A lo largo de ambas cintas se puede observar cómo esa herida, consecuencia de la derrota de Japón tras la Segunda Guerra Mundial y posterior ocupación estadounidense del país, continúa sangrando, bien a través de las ruinas, bien a través de los conflictos, y cómo se intensifica con las huelgas estudiantiles y las revueltas de los años sesenta. El pasado se transforma en un recordatorio constante, presente, aunque el rápido crecimiento económico quiera borrar las huellas de esa memoria latente. Y los personajes recuerdan. La ciudad es atravesada por la violencia histórica y política, por la frustración, por el trauma bélico. Y, por supuesto, por la violencia sexual. Con dos estilos totalmente dispares —el de Suzuki con una estética más colorista, irónico, estilizado, sucio; y el de Wakamatsu más minimalista, frenético, en blanco y negro salvo pequeños detalles de vital importancia para la trama—, ambos cineastas otorgan esa dimensión de agente activo al paisaje urbano, puesto que condiciona las acciones de los protagonistas.

La ciudad se configura como extensión del cuerpo humano violentado, derrotado, ocupado. O tal vez al revés, tal vez el cuerpo es correlato, recuerdo, traslado de la situación del paisaje urbano. En *La puerta de la carne* el cuerpo femenino se convierte en otro medio más de transacción, de comercialización. Las mujeres protagonistas comercian con sus propios cuerpos, resisten y se organizan en una ciudad devastada, ocupada. El cuerpo es un territorio más donde la ciudad deja sus huellas, heridas, deseos, resistencia, oposición. En *El éxtasis de los ángeles* el sexo se transforma en un espacio de confrontación ideológica gracias al cual se revelan todas las tensiones de la facción y del grupo en general, las jerarquías y las traiciones, también. El erotismo aquí no se plantea como un mecanismo para excitar, a pesar de las palabras de Igarashi:

Resulta difícil sostener una visión tan fantástica frente a la cultura comercial, que convierte con facilidad imágenes consideradas de vanguardia o transgresoras en mercancías atractivas. Representar el acto sexual en la pantalla, incluso de manera discreta, fue un gesto desafiante en la década de 1960, pero a comienzos de los años setenta pasó a convertirse en una parte integral de la estrategia de supervivencia de los estudios Nikkatsu⁷⁵.

⁷⁵ Yoshikuni Igarashi. 1983. Japan, 1972. Visions of Masculinity in an Age of Mass Consumerism (New York: Columbia University Press): 10. Trad. de la autora.

Y en este caso, aunque ambos realizadores trabajaron para la Nikkatsu y fueron enormemente comerciales en su época, no se puede negar que el mensaje de crítica social y política está presente –mucho más en el caso de Wakamatsu, más políticamente comprometido que Suzuki–; en ambos metrajes se observa claramente ese mensaje de resistencia, de supervivencia, de desesperanza y de crítica.

Los interiores de ambas películas se transforman en una especie de microcosmos en el que cada grupo aplica sus propias políticas. En *La puerta de la carne* es a la vez refugio y prisión, lugar de placer y castigo, puesto que buscan protegerse, pero también se aplica el control y la lógica si las reglas se incumplen. En *El éxtasis de los ángeles* el piso franco se transforma en espacio de vigilancia, no solo para Octubre, que ya no es capaz de ver a quien le observa, sino también de las demás facciones, que irrumpen en ese espacio que en ningún momento se considera refugio, sí zona de complot, de violencia y disciplina. No existe un espacio comunitario libre, alejado de esa violencia de las calles. El límite entre el espacio interior y exterior desaparece, contaminándose de la violencia estructural de la sociedad.

Desde el punto de vista de la memoria cultural, ambas películas trabajan diferentes modos de acercarse al pasado. Debemos tener en cuenta que, al igual que cualquier creación artística, la representación de la realidad histórica en estas obras es subjetiva en su totalidad, en tanto que hay un equipo detrás con unas ideologías, unas intenciones, unos objetivos. Ambos cineastas plantean en sus obras un discurso alejado del oficial y abordan las sensaciones, atmósferas y conflictos de la sociedad japonesa del momento; de esa violencia, de los peligros, de las crisis políticas, identitarias e ideológicas. Ambas creaciones son espacio de resistencia, de memoria.

Tanto Suzuki como Wakamatsu plantean en sus creaciones una idea que sirve a modo de conclusión de este artículo y es que, a pesar de que la ciudad sufre, se atenta contra ella, se violenta, se ataca; al final esta termina observando y sobreviviendo, mientras que sus habitantes, sus moradores, terminan desapareciendo. A pesar de los intentos de revolución, a pesar de la resistencia, la vida humana termina, mientras que la ciudad, a pesar de conservar heridas abiertas, huellas del pasado, permanece.

RECIBIDO: 18/01/2026; ACEPTADO: 15/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBER, Stephen. 2002. *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BLAIR, Gavin. «Koji Wakamatsu Reflects on His Career in Final Interview Before His Death», *The Hollywood Reporter*, 12 de octubre de 2012. Acceso el 5 de enero de 2026. <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/koji-wakamatsu-reflects-his-career-379858/>.
- CARROLL, William. 2022. *Seijun Suzuki and Postwar Japanese Cinema*. New York: Columbia University Press.
- CORRAL, Juan Manuel. 2012. *Cine erótico a la japonesa*. Madrid: T&B.
- DESSER, David. 1988. *Eros plus massacre. An introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- DOMÉNECH, Gabriel. 2020. «Sexo, política y provocación: la curiosa y excitante historia de Kōji Wakamatsu y Masao Adachi», *Tecmerin. Revista de ensayos audiovisuales* (6). <https://tecmerin.uc3m.es/project/sexo-politica-y-provocacion-la-curiosa-y-excitante-historia-de-koji-wakamatsu-y-masao-adachi/>.
- ERLL, Astrid. 2011. «Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies» *Journal of Aesthetics and Culture* (3). <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186>.
- FURUHATA, Yuriko. «The Actuality of Wakamatsu: Repetition, Citation, Media Event» en *The Pink Book: the Japanese eroduction and its contexts* ed. por Abé Mark Nornes, 149-181. Kinema Club, 2014.
- GEARY, Dan. 2020. «Butts, Blood and Bombs: The American Occupation's Effect on Japanese Cinema», *Cinesthesia* (10): 1-14. <https://scholarworks.gvsu.edu/cine/vol10/iss2/3>.
- GONZÁLEZ LEAL, Andrés. 12 de junio de 2024, «Revolution+1 (Masao Adachi). Filmadrid 2024», *Caimán: Cuadernos de cine*. Acceso 2 de enero de 2026. <https://www.caimanediciones.es/revolution1-masao-adachi-filmadrid-2024/>
- GONZÁLEZ MANRIQUE, Manuel Jesús. 2024. «Reimaginando la Historia: Análisis de la Cultura Visual a través del Cine Histórico», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (218): 17-31. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9628171.pdf>.
- GUARNÉ, Blai y VARGAS, Ferran DE. 2021. «Japan's long 1968 cinema: resistance, struggle, revolt», *The Sixties* (14): 121-132.
- HAMBLIN, Sarah. 2015. «Pink Film, Red Politics: Koji Wakamatsu's Revolutionary Pornography», *English Language Notes* (53): 123-139. <https://doi.org/10.1215/00138282-53.1.123>.
- HASEGAWA, Junichi. 2008. «The reconstruction of bombed cities in Japan after the Second World War», *Urban Morphology* (12): 11-24. <https://doi.org/10.51347/jum.v12i1.3939>.
- HASHIMOTO, Akiko. 2015. *The Long Defeat: Cultural Trauma, Memory, and Identity in Japan*. Oxford: Oxford University Press.
- HUNTER, Jack. *Pop Avant-Garde Violence: The films of Kōji Wakamatsu*. Elecktron Books, 2012. Edición en EPUB.
- HUNTER, Jack. 1998. *Eros in Hell. Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema*. London: Creation Books.
- IGARASHI, Yoshikuni. 2000. *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. New Jersey: Princeton University Press.





- IGARASHI, Yoshikuni. 1983. *Japan, 1972. Visions of Masculinity in an Age of Mass Consumerism*. New York: Columbia University Press.
- KOVACSICS, Violeta. «Primero, la revolución», en *Nagisa Oshima*, coord. por Quim Casas y Ana Cristina Iriarte, 67-76. Donostia-San Sebastián, Madrid: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián y Filmoteca Española, 2013.
- MARTÍN MAESTRO, Miguel, 10 de abril de 2014. «Gate of Flesh (La puerta de la carne) Seijun Suzuki, 1964» *Nos hacemos un cine*. Acceso 3 de enero de 2026. <https://www.noshacemosuncine.com/2014/04/gate-of-flesh-la-puerta-de-la-carne.html>.
- MITRI, Alessandro G. DE. 25 de diciembre de 2008, «Pinku eiga: rosa come la carne», *Tysm: Philosophy and Social Criticism*. Acceso 4 de enero de 2026. <https://tysm.org/pinku-eiga-rosa-come-la-carne/>.
- PALACIOS, Jesús. «Gijón muestra el terror yakuza», *El Mundo del siglo veintiuno*, 1 de noviembre de 2001.
- PERNICE, Raffaele. «Post-war Japanese Urbanism: the growth of the Megalopolis of Tokaido» Conferencia pronunciada en la Chinese University of Hong Kong, 15 de agosto de 2013). https://www.researchgate.net/profile/Raffaele-Pernice/publication/273290350_Post-war_Japanese_Urbanism_the_Growth_of_the_Megalopolis_of_Tokaido/links/54fd74fc0cf2c3f52424df8b/Post-war-Japanese-Urbanism-the-Growth-of-the-Megalopolis-of-Tokaido.pdf.
- PINTOR IRANZO, Iván. «Teoría del sacrificio», *Diari de Tarragona*, 24 de junio de 2023.
- RODAO, Florentino. 2019. *La soledad del país vulnerable. Japón desde 1945*. Barcelona: Crítica.
- ROSENSTONE, Robert. «Inventando la verdad histórica en la gran pantalla» en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine* ed. por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, 9-19. Madrid: Ediciones JC, 2008.
- SANTOS, Antonio. 2020. «La Nuberu Bagu y el nuevo Japón: Historias crueles de la juventud» *Comillas Journal of International Relations* (17): 9-23. <https://doi.org/10.14422/cir.i17.y2020.002>.
- SANTOS, Antonio. «Tokio: Donde se desvanecen las palabras», en *Ciudades de cine*, coord. por Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés, 389-401. Madrid: Cátedra, 2014.
- SATŌ, Tadaō. 1982. *Currents in Japanese cinema, Essays by Tadaō Satō*. Trad. Gregory Barrett, New York: Harper & Row.
- SHARP, Jasper. 2008. *Behind the Pink Curtain: The Complete History of Japanese Sex Cinema*. Godalming: FAB.
- SHIBATA, Yuko. 2018. *Producing Hiroshima and Nagasaki: Literature, Film, and Transnational Politics*, Honolulu: University of Hawai'i Press.
- STAM, Robert. «The "long 1968" and Radical Film Aesthetics», en *1968 and Global Cinema*, ed. por Christina Gerhardt & Sara Saljoughi, 23-43. Detroit: Wayne State University Press, 2018.
- STANDISH, Isolde. 2011. *Politics, Porn and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. New York, London: Continuum.
- SUZUKI, Seijun, dir. *La puerta de la carne* (Nikutai no mon 肉体の門), 1964. Nikkatsu. DVD.
- «Suzuki: "Sólo soy un director de serie B que busca entretener al espectador"», *La Nueva España*, 25 de noviembre de 2001.
- TANAKA, Yuki. 2003. *Japan's Comfort Women: Sexual slavery and prostitution during World War II and the US Occupation*. London: Routledge.
- TEO, Stephen, julio de 2000, «Seijun Suzuki: Authority in Minority», *Senses of Cinema*. Acceso 4 de enero de 2026. <https://www.sensesofcinema.com/2000/festival-reports/suzuki/>.

- VARGAS, Ferran DE. 2020. *Izquierda y Revolución: una historia política del Japón de posguerra (1945-1972)*. Barcelona: Bellaterra.
- VARGAS, Ferran DE. 2019. «Japan's New Left and New Wave: An Ideology's Perspective as an Alternative to That of National Cinema» *Arts* (8): <https://doi.org/10.3390/arts8010001>.
- VIZZARD, William. 1959. «Taiyōzoku: a Youth Problem in Japan» *Sociologus* (9): 162-178. <https://www.jstor.org/stable/43643979>.
- WAKAMATSU, Kōji, dir. *El éxtasis de los ángeles* (Tenshi no kōkotsu 天使の恍惚), 1972. Wakamatsu Production & Art Theatre Guild. DVD.
- YACAVONE, Peter. 2023. *Negative, Nonsensical and Non-conformist: The Films of Suzuki Seijun*. Michigan: University of Michigan Press.
- YŌKO, Ōta. 2024. *Ciudad de cadáveres*. Trad. por Kuniko Ikeda y Marta Añorbe Mateos, Gijón: Satori.



GLOBALIZACIÓN Y DESLOCALIZACIÓN EN EL CINE COREANO CONTEMPORÁNEO: REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE URBANO DE SEÚL EN *THE CHASER* (NA HONG-JIN, 2008)

Luis Miguel Machín Martín 
Universidad de La Laguna (España)

RESUMEN

Este artículo analiza *The Chaser* (Na Hong-jin, 2008) desde una perspectiva histórico-cultural, centrándose en la representación del paisaje urbano de Seúl como un espacio deliberadamente deslocalizado. A partir de un análisis textual y formal, se examina cómo la película reduce los marcadores geográficos explícitos y construye una ciudad indistinguible de otras metrópolis contemporáneas, reconocible principalmente por elementos culturales. El estudio muestra que dicha estrategia refuerza, por un lado, la lectura del *thriller* como experiencia urbana transnacional y, por otro, la visualización de la estratificación social mediante desplazamientos entre zonas marginales y barrios residenciales. Finalmente, se interpreta el plano final del hospital como síntesis estética de una Seúl globalizada, anónima y estructuralmente indiferente al daño social.

PALABRAS CLAVE: cine coreano, cine asiático, Na Hong-jin, *The Chaser*, Seúl.

GLOBALIZATION AND DELOCALIZATION IN CONTEMPORARY KOREAN CINEMA:
REPRESENTING SEOUL'S URBAN LANDSCAPE
IN *THE CHASER* (NA HONG-JIN, 2008)

ABSTRACT

This article analyzes *The Chaser* (Na Hong-jin, 2008) from a historical-cultural perspective, focusing on its representation of Seoul's urban landscape as a deliberately delocalized space. Through textual and formal analysis, it examines how the film minimizes explicit geographical markers and constructs a city indistinguishable from other contemporary metropolises, recognizable primarily through cultural elements. The study shows that this strategy reinforces, on the one hand, a transnational reading of the thriller as an urban experience and, on the other, the visualization of social stratification through movements between marginalized areas and affluent residential districts. Finally, it interprets the film's hospital final shot as an aesthetic synthesis of a globalized, anonymous Seoul that remains structurally indifferent to social harm.

KEYWORDS: Korean film, Asian film, Na Hong-jin, *The Chaser*, Seoul.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.07>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 169-183; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Una parte significativa del *thriller* urbano cinematográfico y del *film noir* ha trabajado con la ciudad no solo como telón de fondo, sino como un elemento narrativo que organiza la experiencia del miedo, la persecución y la degradación moral de las sociedades contemporáneas (Schrader, 1972; Papacharalampous, 2025; Fluck, 2001: 380-381). Dentro de esa larga tradición, ciertas películas han optado por renunciar a la localización precisa —o, al menos, a su representación reconocible— para construir entornos urbanos genéricos: espacios lluviosos, fríos y despersonalizados que podrían pertenecer a cualquier metrópolis contemporánea. Esta elección, que en el cine estadounidense encuentra uno de sus ejemplos canónicos en *Se7en* (David Fincher, 1995), genera un doble efecto: por un lado, intensifica el fatalismo (la ciudad como trampa) y, por otro, expande la parábola criminal hacia lo universal (la violencia como estructura social, no como excepción local) (Macek, 1999: 80-83). En este sentido, *The Chaser* (*Chugyeokja*, Na Hong-jin, 2008) constituye una obra clave dentro del cine criminal surcoreano contemporáneo, no solo por su potencia como *thriller* de caza humana, sino por su manera de representar Seúl como un paisaje urbano opaco, intercambiable y deliberadamente poco identificable, un espacio donde la identidad del lugar queda disuelta en la lógica misma del crimen.

Esta forma de neutralización del espacio urbano en el cine entronca con el papel narrativo que ejercen las ciudades en el ámbito audiovisual —Martínez Puche y Castro (2022) argumentan que la intención narrativa modifica la percepción de un lugar filmado; Choi y Crisman (2024) analizan la representación cinematográfica de la erosión identitaria de Seúl a través de los procesos de gentrificación— y con debates clásicos de la teoría del lugar en la modernidad tardía. En particular, puede leerse a la luz de la noción de *no-lugar* de Marc Augé (2000), quien analiza ciertos espacios contemporáneos definidos por su anonimato, su carácter transitorio y su escasa capacidad de producir identidad (aeropuertos, autopistas, hoteles, zonas funcionales). Aunque *The Chaser* no se desarrolla en no-lugares en sentido estricto, sí construye una experiencia afín: la ciudad aparece como una suma de trayectos, zonas de paso e interiores intercambiables donde el entorno deja de funcionar como memoria o pertenencia y se convierte en pura circulación. De manera convergente, Edward Relph (2022) ha descrito este fenómeno como *placelessness*, que podríamos traducir como deslugarización: un proceso por el cual el lugar pierde singularidad y se estandariza hasta resultar indistinguible. Así, las ideas de Relph nos ayudan a entender cómo lugares con identidad antropológica —la arquitectura, la decoración urbana, la señalética específica de Corea y de Seúl en concreto— se erosionan, haciéndose iguales a los de otros lugares. Estas perspectivas permiten comprender por qué, en *The Chaser*, Seúl opera menos como ciudad concreta e individual y más como una matriz urbana abstracta, reconocible solo por marcas culturales laterales.

Na Hong-jin, cineasta coreano que se estrenó en el formato de largometraje con *The Chaser*, se ha caracterizado como director por su compromiso con la tensión dramática y narrativa de sus obras, por el uso de la estética realista —con excepción, hasta la fecha, de *The Wailing* (*Gokseong*, 2016)—, por su integración del montaje como herramienta esencial para mantener un ritmo narrativo alto, por su



entendimiento de la violencia como un elemento ornamentación y por poseer una mirada pesimista hacia las instituciones y la vida urbana (Machín Martín, 2020). A diferencia de otros *thrillers* contemporáneos que apuestan por la estilización o por el ingenio moral del detective, el cine de Na se inclina hacia la fricción: cuerpos que caen, persecuciones abruptas, decisiones torpes o desesperadas, personajes que no controlan plenamente su destino (Cugniet, 2024: 21-23, 58, 100 y 116). Sus películas posteriores –*The Yellow Sea* (Huanghae, 2010) y *The Wailing*– consolidan un estilo reconocible que combina realismo áspero con un sentido del caos social (migraciones, fronteras, colapso de la confianza, irrupción de lo inquietante) (Machín Martín, 2020).

El argumento parte de una premisa clásica, la persecución de un asesino en serie, pero con variaciones notables. Joong-ho, exdetective reconvertido en proxeneta, descubre que varias de las mujeres bajo su control han desaparecido tras acudir a citas con un mismo cliente. Cuando la policía se muestra incapaz y desinteresada ante un caso que afecta a prostitutas, Joong-ho decide rastrear al sospechoso por su cuenta. La investigación lo conduce a un individuo aparentemente anodino, Yeong-min, quien resulta ser un asesino serial. Tras una detención temprana que, en otras películas, podría significar el cierre de la trama, *The Chaser* desplaza el centro dramático hacia una urgencia mayor: localizar con vida a la última mujer desaparecida, Mi-jin, antes de que sea demasiado tarde. Así, el film sustituye la estructura clásica de la resolución del rompecabezas por la de resolución contrarreloj incorporando elementos de crítica social habituales en el cine del director (Machín Martín, 2020): la tensión no deriva de descubrir quién es el culpable, sino de constatar cómo los fallos institucionales, la burocracia y la corrupción convierten el rescate en una carrera absurda. En este trayecto, el suspense se vuelve indisociable del territorio: perseguir al asesino equivale a atravesar una ciudad que se resiste a ser leída con claridad y que ofrece resistencia al protagonista.

Autores como Cugniet (2024: 17-28) y Kim (2021) ya han estudiado *The Chaser* en diversas claves, abordando sus tesis acerca de Seúl como ciudad del crimen, relacionando sus temas con aspectos como la pérdida de la soberanía del país, por lo que este trabajo se propone avanzar en esas direcciones para aportar una nueva luz sobre las ideas que Na Hong-jin vierte en la obra.

Este artículo propone el análisis de *The Chaser* argumentando que la obra ofrece una representación deliberadamente deslocalizada de Seúl, entendida no tanto como capital con rasgos singulares, sino como un espacio urbano global cuya identidad queda difuminada y explica la deriva cosmopolita y globalista de la Corea del Sur contemporánea. Aunque la película se inserta en un contexto cultural específico –idioma, reparto, gestualidad social, relaciones laborales, jerarquías masculinas y dinámicas de marginalidad urbana propias del entorno coreano–, su puesta en escena reduce al mínimo los marcadores explícitos de localización. La ciudad rara vez se presenta mediante panorámicas reconocibles o hitos urbanos. El espectador no *visita* Seúl como postal, sino que la recorre como laberinto funcional: callejones, carreteras nocturnas, interiores degradados, oficinas policiales y barrios residenciales donde la repetición y la uniformidad generan una sensación de indistinción. Esta indistinción puede leerse, además, en relación con las transformaciones de la gran





ciudad bajo la modernización acelerada y la globalización, en la medida en que la metrópolis tiende a volverse legible como un conjunto de formas urbanas estandarizadas más que como un repertorio singular de espacios históricos.

En este sentido, la película sitúa al espectador en una experiencia urbana cercana al modelo de *Se7en*: una ciudad gris, húmeda, asfixiante, en la que la lluvia, la noche y el cemento producen una atmósfera general de clausura. La diferencia es que, en el film de Na Hong-jin, la neutralización del lugar no se apoya tanto en la estilización *neo-noir* como en un realismo sucio y cotidiano que vuelve aún más inquietante la idea de intercambiabilidad. El mal no proviene de un «submundo» excepcional, sino de la misma textura normalizada de la metrópolis. Seúl aparece entonces como un espacio donde la violencia puede insertarse sin ruptura, como si la ciudad ya contuviera —en su trazado y en su ritmo— la posibilidad permanente de desaparición.

Ahora bien, esta indistinción no implica ausencia total de singularidad. Como veremos, la película deja escapar, de manera intermitente, señales específicas: hábitos culturales, formas de trato social y, especialmente, ciertos espacios reconocibles, entre ellos las calles empinadas y los tramos residenciales asociados al distrito capitalino de Mapo. Sin embargo, incluso estos elementos tienden a funcionar menos como anclajes identitarios que como indicadores de estratificación: la inclinación de las calles, la configuración del barrio y su materialidad urbana sirven para subrayar diferencias sociales y para reforzar la sensación de un territorio fragmentado, donde la movilidad y la visibilidad están desigualmente distribuidas. La ciudad, más que un mapa, se vuelve una serie de obstáculos.

A partir de este planteamiento, el artículo analizará cómo *The Chaser* convierte el argumento central —la persecución al asesino y el intento de rescate a la víctima— en un discurso sobre Seúl como paisaje urbano: un espacio indiferenciado y funcional, saturado de trayectos y zonas ciegas, donde la precariedad se vuelve invisible y la justicia opera con lentitud o cálculo político. Para ello, se examinará la película como un todo pero escogiendo ejemplos temáticos, argumentales y estéticos de forma incidental en todo el metraje, estudiando decisiones clave de puesta en escena (iluminación, predominio de nocturnidad, uso de interiores estrechos, fragmentación del espacio), así como la dimensión institucional del relato (policía, fiscalía, burocracia), entendida como parte de la arquitectura urbana del film.

ARRIBA Y ABAJO: REPRESENTACIÓN EN *THE CHASER* DE LA ESTRATIFICACIÓN SOCIAL EN COREA DEL SUR

Si, como se ha argumentado en la introducción, *The Chaser* construye una Seúl deliberadamente deslocalizada —casi genérica en su configuración material—, ello no significa que su tejido urbano sea neutral en términos sociales. Al contrario: la ciudad que Na Hong-jin pone en escena se organiza mediante un sistema de contrastes que remite de manera constante a la estratificación social. En este sentido, la película no se limita a usar el espacio como simple mapa en el que sucede la persecución entre el protagonista y el asesino, sino que lo convierte en una cartografía implícita

de desigualdades. El espectador no reconoce Seúl por hitos monumentales ni por nombres de calles, pero sí por la forma en que ciertos cuerpos son empujados hacia zonas de precariedad y, a la inversa, por cómo otros espacios—más altos, más cerrados, más silenciosos—aparecen asociados a la protección, al privilegio o a la invisibilidad.

Una de las claves del film reside en que el relato se inicia y se despliega desde el punto de vista de sujetos situados en lo que podría denominarse un bajo fondo urbano. Joong-ho, el proxeneta protagonista, y las mujeres que trabajan para él pertenecen a un ecosistema marcado por la economía informal y por la explotación: mediaciones turbias, redes de compraventa de servicios, circulación nocturna y precariedad. La prostitución, en *The Chaser*, no se presenta como elección individual desligada de contexto, sino como síntoma de un entramado social que incluye falta de recursos, dependencia y deudas. En este universo, el espacio urbano aparece como una extensión física de esa marginalidad: calles estrechas, zonas mal iluminadas, interiores saturados, escaleras, esquinas y pasillos decadentes. Se trata de una ciudad compuesta por superficies de tránsito y por interiores degradados que, más que lugares, funcionan como depósitos y pasillos sociales, al estilo de los espacios liminales.

La película refuerza esta dimensión mediante un elemento esencial: la jerarquía moral e institucional asociada a la estratificación. La policía, ente mediador y garantizador de la seguridad en el país, experimenta en esta obra una fuerte crítica, aspecto común en el cine criminal coreano contemporáneo y derivado del contexto histórico nacional (Katsarou, 2018; Kim, Unger y Wager, 2017). Así, el modo en que la policía reacciona ante las desapariciones—tardía, burocrática o instrumental—no es un mero recurso dramático, sino una afirmación contundente: hay víctimas que importan menos, no por azar, sino por su posición social. Las mujeres desaparecidas no activan de inmediato el aparato de protección pública. Su falta de respetabilidad dentro del orden patriarcal y su inserción en el trabajo sexual las convierte en ciudadanas secundarias. El film deja entrever, así, una suerte de estratificación de la atención: no todas las vidas merecen el mismo grado de urgencia, ni generan el mismo escándalo, ni exigen la misma diligencia. Pero la película, en este sentido, va más allá. No solo hay una priorización en la persecución de delitos y en la protección de ciertas víctimas, sino en su propio papel dentro de la sociedad surcoreana. Esto lo podemos observar en una escena aparentemente trivial: el protagonista alerta a la policía cuando tiene pistas claras sobre el asesino, pero esta está demasiado ocupada protegiendo al alcalde de la ciudad, que se encuentra en la calle acudiendo a un evento político.

En paralelo, el protagonista funciona como figura ambigua que revela el carácter sistémico de la estratificación. Joong-ho es al mismo tiempo depredador y víctima: explota a mujeres vulnerables, pero también ha sido expulsado del orden institucional (exdetective degradado, sujeto sin prestigio, sin espacio claro en la legalidad). En su condición de intermediario, conecta niveles distintos de la estructura social: se mueve por oficinas policiales (minuto 42:30), zonas residenciales (minuto 29:00) y callejones marginales (minuto 1:13:54) con una movilidad que no representa libertad, sino supervivencia. En su recorrido, Na Hong-jin presenta a Seúl como un organismo en el que los sujetos de clase baja o subalterna se ven obligados a una circulación constante, mientras que los espacios más seguros—o más cerrados—parecen



caracterizarse por la quietud. La movilidad, en este sentido, no es un privilegio: es un síntoma del desamparo.

Frente a este subsuelo urbano, *The Chaser* opone una serie de espacios que sugieren otro estrato: las colinas residenciales, las zonas más ordenadas y los barrios donde la vivienda se vuelve más espaciosa y aislada. El paso desde las zonas nocturnas asociadas a la precariedad hacia calles empinadas y residenciales introduce una dimensión visual y simbólica poderosa: la estratificación se expresa verticalmente, al igual que lo han hecho otras películas coreanas de renombre como *La criada* (*Hanyeo*, Kim Ki-young, 1960) y *Parásitos* (*Gisaengchung*, Bong Joon-ho, 2019). No se trata únicamente de riqueza, sino de distancia física respecto del ruido, de la multitud y del conflicto. Las pendientes, escaleras y desniveles (por ejemplo, minuto 33:15) no son simples accidentes topográficos, funcionan como metáforas materiales de la segregación social. La ciudad se organiza como una pirámide: abajo, la saturación humana; arriba, la separación. En consecuencia, la persecución hacia la zona de colinas no solo incrementa el suspense, sino que desplaza el relato hacia un espacio donde el crimen adquiere otra cualidad, al volverse más invisible, más aislado, menos susceptible de ser visto o interrumpido por la mirada pública.

En este tránsito, el distrito de Mapo aparece como una localización reconocible, no tanto por su nombre enunciado, sino por su iconografía: callejuelas inclinadas, tramos residenciales y una atmósfera que remite a un Seúl real, identificable por quienes conocen mínimamente su geografía urbana. Sin embargo, la película evita convertir este reconocimiento en una orientación estable. Incluso cuando el espectador cree ubicar la acción, Na Hong-jin prefiere que la percepción del espacio permanezca fragmentada. No se ofrece un mapa coherente, sino una secuencia de trayectos. Este procedimiento es crucial para el tema de la estratificación: la desigualdad no se presenta como un dato sociológico abstracto, sino como una experiencia desorientadora, como una ciudad que obliga a los personajes a moverse entre espacios que no controlan y que rara vez comprenden en su conjunto.

La estratificación, pues, no se expresa únicamente por la presencia de pobres y ricos, sino por la arquitectura misma de la circulación. El film muestra quién puede esconderse, quién es visto, quién debe exponerse y quién vive tras puertas cerradas. Desde el punto de vista de los personajes precarizados, la ciudad es una maquinaria indiferente: las distancias pesan, los trayectos se vuelven agotadores y cada transición espacial parece una negociación con fuerzas superiores (instituciones, vigilancia, control). Incluso cuando el relato ingresa en espacios más acomodados (por ejemplo, la residencia en el minuto 21:20), estos no son presentados como hogar, sino como un exterior inaccesible o como un escenario funcional para la violencia. De este modo, *The Chaser* dibuja una topografía social donde la riqueza no se define por el lujo, sino por la posibilidad de estar apartado, resguardado, fuera del flujo.

Conviene señalar, no obstante, que esta ausencia de localización responde a dos razones complementarias. En primer lugar, más allá de la relativa identificabilidad del distrito de Mapo, Na Hong-jin parece optar por una estrategia pragmática: mezclar localizaciones de Seúl que le resulten útiles a la narración y a la dinámica de la persecución, sin someterse estrictamente a la geografía real de la ciudad. El montaje privilegia la intensidad antes que la fidelidad espacial. En segundo lugar —cuestión



que abordaremos con mayor profundidad en el siguiente epígrafe—, esta deslocalización dialoga con la transformación del cine coreano bajo la globalización cultural y la lógica del transnacionalismo: la película construye una experiencia social situada de forma concreta —en Corea, en coreano, atravesada por códigos culturales específicos—, pero sobre escenarios urbanos materialmente familiarizados y transferibles. Así, *The Chaser* ofrece una representación local de desigualdades concretas mediante una ciudad que, como ocurrirá posteriormente en la ya mencionada *Parásitos*, podría funcionar como espejo de prácticamente cualquier gran urbe contemporánea.

POR QUÉ, EN ESENCIA, TODAS LAS CIUDADES SON IGUALES: SEÚL, GLOBALIZACIÓN Y TRANSNACIONALISMO EN EL CINE COREANO

Como hemos visto, *The Chaser* presenta una ciudad, la de Seúl, que se vuelve un escenario capaz de ser leído simultáneamente como lugar concreto y como ciudad genérica. Esta idea puede formularse de manera elocuente recurriendo a una frase ampliamente difundida de Bong Joon-ho, pronunciada en el contexto del éxito internacional de *Parásitos*: si las audiencias globales conectaron tan bien con la película es porque, esencialmente, «todos vivimos en un mismo país llamado capitalismo» (Mintzer, 2019). De este modo, Bong articula la recepción internacional no como traducción exotizante, sino como identificación transversal. Aunque *The Chaser* precede a *Parasite* en más de una década y pertenece a un género diferente, su operación espacial y narrativa apunta en una dirección comparable: no se trata de negar la especificidad coreana, sino de construir un dispositivo cinematográfico donde esa especificidad no impida —sino que facilite— una lectura global.

Este marco permite introducir la noción de transnacionalismo aplicada al cine surcoreano contemporáneo, especialmente al cine de género. En términos generales, hablar de transnacionalismo implica asumir que las películas ya no deben comprenderse únicamente como productos cerrados de una nación (en este caso, Corea del Sur), sino como textos circulantes dentro de redes de influencia, producción y recepción que atraviesan fronteras: estéticas compartidas, modelos industriales, festivales, mercados de distribución, plataformas digitales y un público global habituado a consumir narrativas en múltiples idiomas (Chung y Diffrient, 2015; Jin, 2020; Yecies, Shim y Goldsmith, 2011). En el caso coreano, el cine de las últimas décadas ha destacado por una extraordinaria capacidad de posicionarse en ese circuito, dialogando con formas hollywoodenses y, al mismo tiempo, reintroduciendo una crítica social y una violencia moral que desbordan el modelo clásico del entretenimiento.

En esta línea, el cine de género coreano —*thriller*, acción, terror, melodrama criminal— ha operado como un terreno privilegiado para la circulación transnacional. Ello se explica, en primer lugar, por el desarrollo de un estilo reconocible: narrativas contundentes, alta eficacia del montaje, intensidad emocional, crudeza visual y un equilibrio singular entre espectáculo, valores de producción y comentario social (Choi, 2010: 144). En segundo lugar, por una relación abierta con los códigos del cine estadounidense. En este punto, resulta útil recordar la importancia de fenómenos





tempranos del *blockbuster* surcoreano como *Shiri* (Kang Je-gyu, 1999), cuya gramática visual, ritmo y ambición comercial evidenciaban un diálogo explícito con Hollywood (Lee, 2016: 259-260). No se trató simplemente de copiar fórmulas, sino de asumir un lenguaje cinematográfico global (acción, suspense, montaje rápido, espectacularidad) para insertarlo en preocupaciones, traumas y tensiones propios del contexto coreano. Ese gesto –hibridación de códigos– es uno de los motores centrales del transnacionalismo en el cine coreano.

En *The Chaser*, sin embargo, este proceso no se manifiesta tanto en la espectacularidad como en la universalización del dispositivo genérico. La película trabaja con un núcleo narrativo divulgable: un perseguidor obsesivo y un criminal implacable. Desde el imaginario cultural global, el relato se apoya en una estructura casi arquetípica del *thriller* moderno: la persecución como carrera contra el tiempo y como confrontación ética. La originalidad de *The Chaser* no consiste en inventar esa fórmula, sino en tensarla desde dentro: el perseguidor no es un detective heroico, sino un expolicía degradado y moralmente comprometido –protagonista de un negocio de explotación– y el antagonista no es un villano sofisticado, sino un sujeto de apariencia común y violencia metódica. El esquema se vuelve así más incómodo, más cínico y, a la vez, más cercano a una sensibilidad contemporánea marcada por el desgaste institucional y la precarización.

La película, además, favorece una identificación transnacional por su manera de presentar al Estado y a sus aparatos: policía, fiscalía, burocracia. La ineficacia, el cálculo político y el ritualismo administrativo no aparecen como particularidades exóticas de Corea del Sur, sino como signos de un problema global: la dificultad de la modernidad urbana para proteger a los cuerpos vulnerables. Esta dimensión refuerza el efecto señalado por Bong Joon-ho en su lectura del «país llamado capitalismo»: no se trata solo de desigualdad material, sino de cómo la desigualdad se traduce en jerarquías de atención, de urgencia y de valor social de las víctimas. En *The Chaser*, la pregunta no es únicamente «¿quién mata?», sino «¿quién merece ser salvado a tiempo?». Esa pregunta funciona sin fricción en múltiples contextos nacionales.

En tercer lugar, *The Chaser* contribuye al transnacionalismo mediante su particular tratamiento del espacio urbano: una Seúl a la vez concreta y abstracta. La ciudad se reconoce por el idioma y las prácticas sociales, pero se experimenta como un espacio físico intercambiable: calles húmedas, barrios residenciales, interiores estrechos, oficinas policiales y casas periféricas que podrían pertenecer a otras metrópolis contemporáneas. En este sentido, la estrategia espacial no solo sirve al suspense, sino que colabora con el gesto transnacional: el film propone un escenario familiar para cualquier espectador habituado al *thriller* urbano global. Seúl queda así deslocalizada no porque desaparezca, sino porque se reconfigura como forma metropolitana general.

Esta operación resulta especialmente relevante si se considera el modo en que el cine coreano –y otras de sus industrias culturales– ha sido recibido y celebrado internacionalmente: a menudo se ha celebrado su singularidad cultural, pero esa singularidad coexiste con un alto grado de legibilidad narrativa y visual (Shim, 2008: 30-31). El transnacionalismo no elimina lo coreano, por tanto, sino que lo hace circulable. La ciudad se vuelve un código compartido, y el género, un lenguaje



Figura 1. Sucesión de fotogramas de la toma final de *The Chaser*.

común. No es casual, por tanto, que *The Chaser* se sostenga sobre una estructura que cualquier audiencia reconoce —persecución, asesino serial, urgencia temporal— mientras introduce una densidad moral que impide la comodidad del relato clásico.

Así, *The Chaser* puede entenderse como un ejemplo temprano de cómo el *thriller* coreano construye una experiencia doble: por un lado, aterrizada sobre un terreno geográfico concreto y, por otro, exportable a múltiples mercados y audiencias. El resultado es una película que, sin renunciar a su contexto nacional, logra operar dentro de un horizonte global de identificación, confirmando que el cine de género surcoreano ha sabido convertirse en uno de los vehículos más eficaces del transnacionalismo contemporáneo.

LA TESIS DE NA HONG-JIN, EN UNA IMAGEN: REFLEXIONES SOBRE EL PLANO FINAL DE *THE CHASER*

El desenlace de *The Chaser* culmina en un registro formal y emocional radicalmente distinto al que ha dominado la mayor parte del film. Tras un relato marcado por la movilidad frenética, la persecución urbana y el aumento constante de urgencia, Na Hong-jin decide cerrar la película con un plano de apariencia sencilla (ver fig. 1), pero de enorme densidad simbólica: Joong-ho, el protagonista, permanece en una habitación de hospital acompañando a una de las víctimas supervivientes. La escena desplaza el *thriller* desde el movimiento hacia la quietud, desde la exterioridad de la calle, donde llueve, hacia la interioridad institucional, y desde la lógica del rescate o la justicia hacia una experiencia de poscatástrofe, puesto que no queda ya nada que perseguir. Este plano final, lejos de funcionar como «conclusión» narrativa



tradicional, opera como una cámara de eco donde se condensan —en silencio— los efectos de la violencia.

Lo primero que destaca es la ruptura rítmica: la película ha construido su tensión a través de carreras, trayectos, callejones, escaleras y desplazamientos acelerados, sostenidos por un montaje cortante y una cámara a menudo inestable, próxima al cuerpo. En cambio, el hospital impone un régimen temporal distinto, donde la acción se detiene y, con ella, la ilusión de control del protagonista. Aquí resulta significativo que Na Hong-jin renuncie casi por completo a la fragmentación habitual del *thriller* para apostar, en el plano final de la película, por un encuadre prolongado, contenido, donde la duración parece imponerse como una forma de experiencia moral. Es un final que no resuelve acelerando, sino que obliga a reflexionar sobre lo ocurrido.

En términos de puesta en escena, el plano se organiza como un espacio de reducción. La habitación aparece con una iluminación fría, típicamente clínica. Predominan superficies lisas, mobiliario funcional y una atmósfera acústica amortiguada. Este universo aséptico funciona como un contraste deliberado frente al exterior urbano previo. Allí predominaban la noche, la lluvia, el barro y la densidad del ruido; aquí, la limpieza, la inmovilidad y el silencio. Pero más importante aún es el modo en que el encuadre redistribuye el sentido. En lugar de perseguir al personaje, la cámara adopta una posición más distante, casi observacional, con una composición que estabiliza la mirada del espectador. Incluso cuando existe un leve ajuste (una corrección mínima del encuadre o un movimiento sutil), el gesto no busca dinamizar la acción, sino acomodar el tiempo, permitiendo que el plano dure lo suficiente para que el final deje poso en lugar de buscar un último giro sorpresivo y emocional.

Puede leerse aquí una inversión del funcionamiento clásico del *thriller*. Si durante gran parte del film el suspense dependía de la progresión espacial (encontrar el lugar, llegar a tiempo, ganar terreno), el cierre evidencia lo que sucede cuando el espacio ya no puede producir avance. El hospital no es una etapa más de la persecución: es un espacio donde la persecución pierde sentido. En la composición, la figura de Joong-ho aparece no como héroe activo, sino como un cuerpo despojado de épica, convertido en alguien que ha llegado tarde y cuyo acompañamiento carece de eficacia. El film evita el cierre heroico y sustituye la catarsis por una imagen incómoda, casi penitencial.

Esta dimensión se refuerza por el carácter genérico y universal del propio espacio institucional. A diferencia de los exteriores previos —barrios estrechos, cuevas, callejones—, el hospital carece de marcas culturales fuertes. Es un interior sin identidad específica: camas, sábanas, luz blanca, instrumental médico. Precisamente por eso posee una cualidad transnacional. La película coreana concluye en un espacio cuyo aspecto podría corresponder a cualquier país industrializado. En lugar de subrayar el aquí nacional para cerrar el relato, Na Hong-jin desplaza la mirada hacia un espacio abstracto que parece decir que lo sucedido puede ocurrir en todas partes.

No obstante, el elemento más relevante del plano para una lectura urbana es la presencia de la ventana y la imagen del exterior. Si la película, como se argumentó anteriormente, ha tendido a fragmentar Seúl hasta volverla difícilmente localizable, la ventana ofrece la posibilidad de devolver la identidad al conjunto urbano. Es el único punto desde el que sería plausible ver la ciudad como totalidad reconocible.



Sin embargo, lo que se ve no es una Seúl identificable. El exterior aparece como un paisaje urbano desdibujado, deslocalizado, compuesto por volúmenes y líneas sin hitos, un skyline anodino, un conjunto de edificios que podrían pertenecer a Seúl, pero también a cualquier gran ciudad del capitalismo tardío o, incluso, a un film de ciencia ficción.

Formalmente, este exterior actúa como contraplano conceptual sin necesidad de corte. Na Hong-jin no alterna ventana e interior de modo enfático. En lugar de ello, integra la ciudad en el encuadre como fondo distante. La ventana produce un encuadre dentro del encuadre (*frame within frame*): el plano contiene un segundo plano que abre hacia lo colectivo. Este procedimiento tiene dos efectos complementarios. Primero, crea profundidad espacial. La cámara, inicialmente, se sitúa al fondo de la habitación, colocando el interior clínico en primer término. Segundo, la toma genera un debate entre el cuerpo vulnerado de la víctima y el del protagonista, —ella en posición horizontal y él en posición vertical—, para luego mostrar la indiferencia de la inmensa ciudad hacia lo ocurrido a medida que la cámara se acerca hacia el ventanal.

El modo en que se organiza la profundidad de campo es aquí fundamental. Aunque la atención dramática reside en los personajes dentro de la habitación, el exterior urbano permanece visible como presencia constante. No se trata de una ventana decorativa, es una ciudad que insiste. Incluso si la nitidez del fondo no es absoluta (dependiendo del ajuste óptico), su legibilidad mínima basta para activar el sentido, percibiendo el espectador que hay un afuera que no se detiene. La imagen urbana no se singulariza, sino que se generaliza. La ventana no permite reconocer Seúl, sino confirmar su intercambiabilidad.

Este detalle transforma el cierre: el plano final no se limita a clausurar la historia individual de Joong-ho o de la víctima, ya que la visión exterior introduce una escala mayor. El *thriller* deja de ser simplemente caza individual y se convierte en comentario sobre el entorno urbano como sistema. Si el género tiende a encerrar el mal en el cuerpo del culpable (el asesino como anomalía), el exterior sugiere que el crimen está inscrito en una ciudad que seguirá funcionando de forma inalterada e inalterable. Se produce una disociación radical entre dolor y urbe, situando en el interior el daño y en el exterior la deriva continua sin fin. Y esa continuidad no tiene rostro ni nombre. No es Seúl como lugar específico, sino la metrópolis como estructura social e infraestructural universal. En ese sentido, además, el cristal adquiere valor simbólico. La ventana separa dos realidades que no se tocan, albergando en el interior el trauma y en el exterior la apariencia de normalidad. Este dispositivo formal articula la idea de que la modernidad urbana no solo alberga el crimen, sino que lo vuelve compatible con la rutina. La ciudad no colapsa ante el horror, sino que lo contiene, lo administra y lo olvida.

La composición también reconfigura el lugar del protagonista. Joong-ho, que durante la película había sido sujeto de acción (aunque moralmente ambiguo), queda convertido en un personaje detenido: ya no persigue, ya no interviene, apenas acompaña. Y, en ese gesto, se produce una identificación metacinematográfica: Joong-ho mira (o habita) la habitación del mismo modo que el espectador mira la película, observando inmóviles un mundo que continúa sin detenerse. Por eso el plano



final del hospital funciona como negativo del resto del film. Si hasta entonces el relato se había sostenido en la tensión del movimiento —en el intento desesperado de llegar a tiempo—, el cierre muestra lo que ocurre cuando el tiempo se acaba, que la historia se enfría, el cuerpo queda, el ruido se apaga y solo resta mirar hacia fuera. En apariencia discreta, esa imagen exterior cristaliza uno de los gestos más inquietantes de *The Chaser*: la violencia no ocurre en un sitio excepcional, sino en un paisaje urbano perfectamente plausible y banal y, por ello mismo, aterrador. La película no termina nombrando la ciudad, sino disolviéndola, como si el horror ya no necesitara coordenadas, porque habita en la forma misma de la metrópolis contemporánea.

CONCLUSIONES

Este artículo ha propuesto leer *The Chaser* no solo como uno de los *thrillers* más influyentes del cine surcoreano contemporáneo, sino como un texto cinematográfico donde la ciudad se convierte en una clave interpretativa central. Frente a aproximaciones que se detienen exclusivamente en el ritmo, la violencia o la eficacia de la persecución, aquí se ha argumentado que el film articula una visión específica de Seúl como experiencia urbana, construida desde el borrado parcial de sus señas de identidad geográfica. La película presenta una capital reconocible en tanto que situada culturalmente, pero sorprendentemente indistinta a otras grandes urbes en términos espaciales, puesto que en la obra de Na Hong-jin se convierte un paisaje que se resiste a convertirse en mapa y cuya identidad parece disolverse en la misma lógica narrativa del género.

En este sentido, Na Hong-jin propone una Seúl que deja de funcionar como lugar singular, con rasgos propios y coordenadas históricas estables, para operar como una forma de ciudad global. No se trata únicamente de una elección estilística o de una preferencia por escenarios nocturnos y lluviosos. Se trata, más bien, de una operación ideológica y cultural: la metrópolis coreana es presentada como un espacio intercambiable, un entorno urbano cuyas infraestructuras, calles y barrios podrían pertenecer a casi cualquier gran capital del capitalismo contemporáneo, sin la presencia de la historia milenaria de la nación. El film muestra así un país que, sin perder su especificidad cultural, aparece ya plenamente inscrito en las dinámicas de la modernidad global, arrastrado hacia la movilidad constante, la fragmentación social, la burocratización del conflicto y la circulación acelerada de cuerpos por territorios deshumanizados de tránsito.

Esta Seúl deslocalizada no implica ausencia de conflicto. Al contrario, la película convierte el espacio urbano en escenario de desigualdades sistemáticas. La estratificación social atraviesa el relato, presentando los entornos asociados a la precariedad, la marginalidad y la economía informal, y oponiéndolos a las colinas residenciales, donde el aislamiento y la separación espacial sugieren privilegio. Sin embargo, estas divisiones no se presentan como documento sociológico, sino como experiencia cinematográfica, puesto que el espectador no recibe un mapa de clases, sino un recorrido desigual. La ciudad aparece como una máquina que distribuye visibilidad, riesgo y vulnerabilidad. En esa distribución, la violencia criminal se revela



inseparable de una violencia estructural más amplia, sugiriendo la existencia de un orden social que decide, implícitamente, que es más urgente escuchar a un alcalde impopular que proteger a unas prostitutas en peligro.

Asimismo, el análisis ha mostrado que el film se inscribe en una sensibilidad transnacional propia del cine de género coreano contemporáneo. *The Chaser* dialoga con formas narrativas globales —el *thriller* de persecución, el esquema del cazador y el asesino—, pero lo hace retorciendo los clichés de este argumento tan manido. Este gesto explica parte de su proyección global, al hacer que su historia sea legible en múltiples contextos culturales precisamente porque trabaja con un conflicto universalizable (persecución, urgencia, violencia serial), pero también porque lo sitúa en un paisaje urbano que se percibe como familiar más allá del idioma. La capital coreana se vuelve, entonces, un escenario exportable y cercano: una ciudad coreana y, simultáneamente, una metrópolis genérica.

En suma, *The Chaser* proyecta una visión de Corea del Sur como un país plenamente conectado con el mundo, integrado en una modernidad transnacional que uniformiza las formas urbanas, los ritmos sociales y las experiencias del miedo. En esa integración se percibe también un precio: la erosión de la singularidad espacial, la pérdida de una geografía propia como marca identitaria y la conversión de la capital en un espacio que podría pertenecer a cualquiera. Na Hong-jin no filma Seúl como tradición ni como memoria, sino como presente continuo: un lugar donde la modernidad ha triunfado en forma de movilidad, anonimato y fragmentación, y donde la ciudad —precisamente por su indistinción— se revela como el escenario perfecto para una violencia que ya no necesita coordenadas para existir.

RECIBIDO: 16/01/2026; ACEPTADO: 06/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. 2000. *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología sobre la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- CHOI, Jinhee. 2010. *The South Korean film renaissance: local hitmakers, global provocateurs*. Middletown: Wesleyan University Press.
- CHOI, Hyun Kwon, & CRISMAN, J. J. A. 2026. «The more, the better: queer urban spatialities of Seoul in three films». *Cultural Studies*, 40(1): 131-167.
- CHUNG, H. S., & DIFFRIENT, David. S. 2015. *Movie Migrations: Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- CUGNIET, Elise. 2024. *La construction de l'espace dans le cinéma de Na Hong-jin : Espace, corps et superstition*. Tesis de Máster. Université de Toulouse.
- FLUCK, Wilfried. 2001. «Crime, Guilt, and Subjectivity in Film Noir». *American Studies*, 46(3): 379-408.
- JIN, Dal Yong. (2020). *Transnational Korean cinema: Cultural politics, film genres, and digital technologies*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- KATSAROU, A. 2018. «Notes on a Korean Scandal: The Blockbuster Social Critique of Veteran». *Situations*, 11(2): 41-62.
- KIM, J., UNGER, M. A., & WAGNER, K. B. 2017. «Beyond Hallyu: Innovation, social critique, and experimentation in South Korean cinema and television». *Quarterly review of film and video*, 34(4): 321-332.
- KIM, S. Y. 2021. «'If I catch you, I'll kill you': The Chaser, South Korean serial killer cinema and the crisis of sovereignty». *Screen*, 62(1): 20-36.
- LEE, Hyunseon. 2016. «The South Korean Blockbuster and a divided nation». *International Journal of Korean History*, 21(1): 259-264.
- MACEK, Steve. 1999. «Places of horror: Fincher's 'seven' and fear of the city in recent Hollywood film». *College Literature*, 26(1): 80-97.
- MACHÍN MARTÍN, Luis Miguel. 2020. «El thriller social en el cine coreano contemporáneo: el caso del director Na Hong-jin». *Imágenes en movimiento*, coordinado por Lucas Morales (coord.), 71-87. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- MARTÍNEZ PUCHE, Salvador y CASTRO, Deborah (2022). «El espacio urbano y su influencia narrativa en el cine de ficción: una propuesta metodológica aplicada». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 95: 1-34. <https://doi.org/10.21138/bage.3301>.
- MINTZER, Jordan. 2019. «Bong Joon-ho Talks True Crime, Steve Buscemi, Unlikely Success of 'Parasite'». *The Hollywood Reporter*. Consultado en <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/bong-joon-ho-parasite-success-true-crime-steve-buscemi-1248655/>.
- PAPACHARALAMPOUS, Dimitris. 2026. «The City That (Never) Dies: Film Noir Imagines the Urban Disorder, Disease and Disaster». *Imagining Ecocatastrophe*, editado por Scott Slovic, Joyjit Ghosh y Samit Kumar Maiti, 221-231. Londres: Routledge.
- RELPH, Edward. 2022. *Place and Placeness*. Londres: Sage.
- SCHRADER, Paul. 1972. «Notes on film noir». *Film Comment*, 8(1): 8-13.



- SHIM, D. 2008. «The growth of Korean cultural industries and the Korean wave». East Asian pop culture: Analysing the Korean wave, editado por Chua Ben Huat y Koichi Iwabuchi, 15-32. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- YECIES, Brian, SHIM, Ae Gyum, y GOLDSMITH, Ben. 2011. «Digital intermediary: Korean transnational cinema». Media International Australia, 141(1): 137-145.



LA CIUDAD COMO HUELLA DEL PASADO: URBANISMO Y DESARRAIGO EN EL CINE DE LA NUEVA OLA RUMANA. UNA MIRADA DIDÁCTICA AL ESPACIO FÍLMICO

José Antonio Mérida Donoso 

Departamento de Didácticas Específicas, Universidad de Zaragoza (España)

IUCA (Instituto Universitario de Ciencias Ambientales de Aragón)

Grupo de investigación ARGOS

jamerida@unizar.es

RESUMEN

Este artículo analiza la representación de la ciudad en el marco del cine de la Nueva Ola Rumana, entendida como huella material del pasado y espacio de experiencia cotidiana en la Rumanía postcomunista. A partir de una selección de films significativos, se examina cómo los entornos residenciales y la arquitectura heredada construyen una memoria urbana marcada por la repetición, la espera y la estandarización del espacio. Desde esta perspectiva, la ciudad se configura como escenario y lugar de memoria en movimiento, en diálogo crítico con el espectador. Finalmente, se incorpora una mirada educativa que subraya el potencial del cine para leer el espacio urbano como una forma de memoria crítica.

PALABRAS CLAVE: cine rumano, Nueva Ola Rumana, urbanismo, espacio fílmico, memoria urbana, didáctica del espacio.

THE CITY AS A TRACE OF THE PAST: URBANISM AND DISPLACEMENT
IN ROMANIAN NEW WAVE CINEMA. A DIDACTIC APPROACH TO FILMIC SPACE

ABSTRACT

This article analyses the representation of the city within the framework of New Romanian Cinema, understood as a material trace of the past and as a space of everyday experience in post-communist Romania. Through a selection of significant films, it examines how residential settings and inherited architecture construct an urban memory marked by repetition, waiting and the standardisation of space. From this perspective, the city is configured as both a setting and a place of memory in motion, establishing a critical dialogue with the viewer. Finally, the article incorporates an educational perspective that highlights the potential of cinema to read urban space as a form of critical memory.

KEYWORDS: Romanian cinema, Romanian New Wave, urbanism, filmic space, urban memory, spatial didactics.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.08>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 185-213; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

La ciudad constituye uno de los escenarios privilegiados para analizar las huellas materiales del pasado y los procesos de transformación social que configuran las identidades contemporáneas. Lejos de ser un mero telón de fondo, el espacio urbano funciona como un archivo visible en el que se inscriben las lógicas de poder, los proyectos ideológicos y las experiencias cotidianas de quienes lo habitan. En este sentido, el cine supone una herramienta especialmente valiosa para reflejar ese imaginario que subyace en la urbe, transformando el espacio filmado en un dispositivo narrativo cargado de significado histórico y político y, por tanto, capaz de interpretar y problematizar las relaciones entre urbanismo, memoria y subjetividad.

En el caso de Rumanía, la emergencia de la denominada Nueva Ola Rumana a comienzos del siglo *xxi* ha supuesto una relectura crítica del pasado reciente y de sus persistencias en el presente democrático. Surgida en el contexto posterior a la caída del régimen de Nicolae Ceaușescu, ha sido analizada como un fenómeno cinematográfico cohesionado, inscrito en dinámicas transnacionales y en los circuitos de festivales europeos, pero dotado de una identidad estética y temática reconocible (Ayuso, 2021; Mérida, 2014; Nasta, 2013)¹.

La consolidación internacional de este cine no puede desligarse del papel de los festivales europeos como espacios simbólicos de legitimación cultural. Como ha señalado Elsaesser, estos circuitos no operan únicamente como plataformas de exhibición, sino como dispositivos donde se negocia y se produce una idea de «cine europeo» y, por extensión, de identidad europea contemporánea (Elsaesser, 2005). La circulación de los films de la Nueva Ola Rumana en festivales como Cannes, Berlín o Venecia ha contribuido así a inscribirlos en un marco transnacional que refuerza su lectura como cine de autor, crítico y atento a las huellas del pasado, sin diluir por ello su fuerte anclaje local.

Desde una estética sobria y un marcado realismo, este movimiento cinematográfico ha explorado los efectos sociales, morales y espaciales heredados del socialismo tardío. En este sentido, la ciudad emerge como un elemento central del dispositivo fílmico: no solo como escenario reconocible, sino como espacio heredado donde las transformaciones urbanísticas impulsadas durante décadas de planificación estatal siguen condicionando las formas de vida, los desplazamientos cotidianos y las percepciones del habitar en la Rumanía postcomunista.

La persistencia de marcos ideológicos heredados del periodo socialista en el cine rumano ha sido ampliamente señalada por la historiografía cinematográfica, especialmente en relación con los mecanismos de control cultural y los modelos de representación promovidos durante el régimen de Ceaușescu (Mérida, 2024). Con

¹ Si bien Ayuso (2014) construye un marco genérico, Mérida (2012) analiza la emergencia del cine rumano contemporáneo como fenómeno autoral y crítico en el marco europeo; Nasta (2013) supone una obra de referencia para la consolidación historiográfica del movimiento y Pop (2014) sistematiza sus rasgos estéticos y contextuales y subraya el papel del realismo, la duración y el espacio cotidiano en la construcción de su identidad cinematográfica.

la Nueva Ola, la arquitectura socialista, los grandes conjuntos residenciales, las periferias en expansión y los espacios burocráticos aparecen en estos films como huellas persistentes de un modelo de modernización autoritaria que pretendió reorganizar el territorio y la vida cotidiana. Lejos de desaparecer con el cambio político, estas estructuras continúan operando como marcos materiales y simbólicos que revelan tensiones entre pasado y presente, entre imposición y apropiación, entre memoria y renovación. El cine de la Nueva Ola Rumana convierte así la ciudad en un espacio narrativo donde se manifiestan formas de desarraigo, extrañamiento y adaptación propias de una sociedad en transición.

El presente artículo se propone analizar cómo este cine representa el urbanismo y los espacios urbanos como expresión de estas tensiones históricas y sociales. No obstante, el análisis se centra fundamentalmente en el cine de ficción asociado a la denominada Nueva Ola Rumana; se incorporan de manera puntual materiales documentales, de archivo y de films internacionales que, sin formar parte del movimiento en sentido estricto, permiten contextualizar y ampliar la lectura del paisaje urbano socialista y postsocialista, en diálogo con el imaginario espacial que construyen. Desde un enfoque interdisciplinar que combina el análisis fílmico con aportaciones teóricas sobre el espacio, la memoria y la experiencia urbana, a través de una selección de films paradigmáticos se examina de qué modo la ciudad filmada funciona como testimonio del pasado socialista y como escenario de negociación identitaria en el presente. Asimismo, el trabajo incorpora una mirada didáctica que concibe estas representaciones cinematográficas como recursos para enseñar a leer críticamente el paisaje urbano, favoreciendo una comprensión del espacio como construcción histórica y como elemento clave en la formación de una memoria democrática.

MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

Desde una perspectiva metodológica, este trabajo adopta un enfoque cualitativo basado en el análisis fílmico e histórico-espacial, combinando el estudio de la puesta en escena, el encuadre y la organización del espacio urbano con una lectura histórica y cultural del contexto rumano contemporáneo. El análisis se articula a partir de una selección de films representativos de la Nueva Ola Rumana, elegidos por su relevancia en la representación de entornos urbanos y por su capacidad para visibilizar las tensiones derivadas de la planificación socialista y de los procesos de transición democrática. A través de estos casos, se examinan los espacios filmados no únicamente como escenarios narrativos, sino como construcciones simbólicas en las que se inscriben relaciones de poder, formas de control y experiencias de desarraigo, lo que permite interpretar la ciudad cinematográfica como un objeto de lectura histórica y cultural. En consecuencia, el procedimiento interpretativo combina la descripción formal de las imágenes con su contextualización sociohistórica.

El corpus de análisis incluye, entre otros, films representativos de la Nueva Ola Rumana como *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007), *Amintiri din epoca de aur* (2009) o *A fost sau n-a fost?* (Corneliu Porumboiu, 2006), junto con producciones posteriores como *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*





(Radu Jude, 2018), así como algunos ejemplos de producciones internacionales rodadas en Bucarest. Esta ampliación no responde a una voluntad de dispersión, sino a la necesidad de contextualizar y contrastar las formas de representación del espacio urbano, permitiendo identificar continuidades, desplazamientos y resignificaciones en la construcción cinematográfica de la ciudad, incorporando una perspectiva crítica que evita lecturas homogeneizadoras del espacio postsocialista y atiende a la especificidad de los contextos urbanos analizados. La selección responde a criterios de relevancia temática, representatividad dentro del movimiento y potencial analítico en relación con la representación del espacio urbano como huella del pasado socialista y como escenario de experiencia cotidiana en el periodo posterior.

En el plano teórico, el análisis parte de una concepción crítica del espacio urbano que lo entiende como una construcción social e ideológica, y no como un soporte neutral. En este sentido, las aportaciones de Henri Lefebvre (1974) resultan fundamentales para comprender el urbanismo como producto de relaciones históricas, políticas y económicas que modelan tanto la materialidad de la ciudad como las prácticas sociales que en ella se desarrollan. La planificación urbana, especialmente en contextos autoritarios, aparece así como un instrumento de organización y control que condiciona la vida cotidiana y deja huellas persistentes en el paisaje urbano, incluso tras los cambios de régimen político.

Esta dimensión estructural del espacio se complementa con una atención a las prácticas y experiencias cotidianas de quienes habitan y recorren la ciudad. En esta línea, las aportaciones de Michel de Certeau (1980) permiten desplazar el foco desde la planificación hacia el uso del espacio, subrayando la importancia de los desplazamientos, recorridos y formas de apropiación que los sujetos desarrollan en entornos urbanos impuestos. El cine de la Nueva Ola Rumana, al seguir a sus personajes en trayectos aparentemente triviales o repetitivos, hace visible esta tensión entre el diseño urbano heredado y las prácticas ordinarias que lo resignifican o lo padecen, convirtiendo el movimiento por la ciudad en un elemento central de la narración.

Diversos estudios han subrayado el papel central que ocupa el espacio urbano en el cine rumano contemporáneo como herramienta para interpretar las transformaciones sociales y políticas del país. Lejos de limitarse a un uso descriptivo de la ciudad, estas producciones convierten el espacio en un dispositivo crítico desde el que se articulan lecturas sobre la memoria histórica, el control ideológico y las formas de vida heredadas del pasado socialista. En particular, el cine de la Nueva Ola Rumana ha sido analizado como un campo privilegiado para examinar cómo los entornos urbanos funcionan como evocaciones materiales de la experiencia autoritaria, a través de la representación de interiores asfixiantes, espacios públicos alienantes y recorridos urbanos marcados por la sensación de encierro y vigilancia (Batori, 2018).

Desde esta perspectiva, la ciudad filmada aparece como un espacio atravesado por la persistencia y la transformación, en el que las huellas del urbanismo socialista conviven con los procesos de reconfiguración propios del periodo postcomunista. Como señala Andreescu (2013), el cine rumano contemporáneo permite rastrear la continuidad de determinados paisajes urbanos y su resignificación a lo largo de distintos regímenes políticos, prestando especial atención a la relación cambiante entre ciudad y mundo rural, así como a los efectos sociales y económicos de estas

mutaciones espaciales. Aunque parte de la bibliografía internacional ha tendido a caracterizar este cine mediante categorías que subrayan su distanciamiento respecto a formas narrativas y estéticas dominantes, el presente trabajo opta por una terminología descriptiva centrada en las decisiones formales y espaciales de las películas. Frente a etiquetas de carácter normativo o valorativo, se recoge el marco descriptivo y caracterizador de Pop (2014) sobre este cine para priorizar el análisis de recursos como el uso de planos prolongados, la contención expresiva y la atención a la experiencia cotidiana del espacio urbano.

Finalmente, la noción de memoria espacial permite articular la lectura de la ciudad cinematográfica como huella del pasado en el presente. Sin recurrir a una concepción monumental de la memoria, el análisis atiende a la forma en que los espacios urbanos —bloques residenciales, edificios administrativos, calles periféricas o zonas en transformación— actúan como soportes materiales de experiencias históricas sedimentadas. En este sentido, la ciudad filmada se configura como un lugar donde el pasado socialista no se presenta de forma explícita, sino que emerge a través de la persistencia de estructuras, recorridos y atmósferas que condicionan la experiencia contemporánea del espacio.

En suma, se trata de analizar la capacidad del cine para dotar a la ciudad de un papel activo dentro del relato en el cine rumano, convirtiendo el paisaje urbano en un elemento narrativo que condensa conflictos sociales, políticos e ideológicos.

URBANISMO, IDEOLOGÍA Y MOVILIDAD IMPUESTA EN LA RUMANÍA DE CEAUȘESCU

Las transformaciones del espacio urbano en la Rumanía socialista no pueden entenderse al margen del proyecto ideológico impulsado por el régimen de Nicolae Ceaușescu, en el que el urbanismo desempeñó un papel central como instrumento de reorganización territorial y social. A partir de la década de 1970, la política de *sistemización* se convirtió en uno de los ejes fundamentales de la modernización socialista, articulando una intervención masiva sobre ciudades y pueblos bajo el discurso del progreso, la racionalización del espacio y la construcción de una «sociedad socialista desarrollada». Este programa supuso la demolición de amplias áreas del tejido urbano histórico y su sustitución por conjuntos residenciales estandarizados, grandes avenidas y proyectos monumentales que transformaron de forma irreversible la fisonomía de Bucarest y de otras ciudades rumanas. En este contexto se sitúa el terremoto de 1977, que, más allá de las consecuencias de su devastación, fue utilizado por el régimen como pretexto para numerosas demoliciones y reestructuraciones forzadas (Carețu y Bălescu, 2014); aspecto que se aborda en otra parte del trabajo.

Diversos estudios han subrayado el carácter profundamente ideológico de este proceso, en el que la planificación territorial respondió menos a necesidades sociales que a una lógica de representación del poder y de control del espacio. La construcción de obras emblemáticas como la Casa del Pueblo —*Casa Poporului*, actual Palacio del Parlamento— simbolizó la voluntad del régimen de materializar su autoridad a través de una arquitectura monumental, al tiempo que miles de viviendas y barrios





históricos eran destruidos y sus habitantes reubicados en bloques de apartamentos de nueva construcción. Estas intervenciones generaron un marcado contraste entre la ostentación estatal y las condiciones de vida de una población sometida a una creciente precariedad material, agravada por las políticas de austeridad destinadas a saldar la deuda externa del país (Danta, 1993: 949).

La recurrencia —o la elisión— del Palacio del Parlamento en el cine contemporáneo confirma que su potencia simbólica no reside únicamente en su presencia física, sino en la capacidad del cine para activarlo o neutralizarlo como lugar de memoria según el régimen de mirada que lo enmarca. En el ámbito nacional, films como *Hotel de Lux* (Dan Pița, 1992) incorporan el edificio de forma directa, integrándolo en una narrativa que evidencia la persistencia de las estructuras de poder y de los espacios burocráticos heredados del régimen socialista en el periodo inmediatamente posterior a 1989. Fuera de Rumanía, ha sido abordada desde perspectivas externas que la sitúan dentro de una memoria socialista de escala europea. Frente a algunas lecturas simplificadoras que tienden a homogeneizar procesos y contextos diversos bajo la categoría de «Europa del Este», estas aproximaciones permiten atender a los cambios sin perder de vista la continuidad de un mismo discurso inscrito en una arquitectura homogénea y monocromática, abriendo el análisis a producciones externas a la Nueva Ola Rumana. En este marco, el documental *Palace for the People*² (Boris Missirkov y Georgi Bogdanov, 2018), producido en Bulgaria, propone una lectura comparada de los grandes edificios monumentales del socialismo tardío, incorporando el Palacio del Parlamento como emblema de un urbanismo autoritario compartido en el antiguo bloque del Este, subrayando su condición de artefacto urbano problemático, a medio camino entre patrimonio controvertido, exceso arquitectónico y herencia ideológica (fig. 1).

En este contexto, la movilidad impuesta se convirtió en un rasgo estructural de la experiencia urbana bajo el comunismo rumano. El Estado reguló tanto los desplazamientos entre el mundo rural y los centros urbanos como los procesos de reubicación dentro de las propias ciudades, afectando de manera directa a colectivos profesionales considerados estratégicos, como el personal sanitario, educativo o técnico. Estas movibilidades, lejos de responder a decisiones individuales, formaban parte de un sistema de asignación laboral y residencial que reforzaba la jerarquía entre espacios y subordinaba la vida cotidiana a las necesidades del proyecto socialista. De este modo, la movilidad operó en un doble nivel: por un lado, el traslado entre territorios; por otro, la adaptación forzada a nuevos espacios urbanos planificados, a menudo alejados de las redes sociales previas y de los entornos de referencia.

Sin embargo, estos procesos de desplazamiento y reubicación no se tradujeron necesariamente, en el plano simbólico, en una percepción explícita de desarraigo o crisis identitaria. El imaginario urbano promovido por el régimen construyó la ciudad como espacio de legitimación social, estabilidad y ascenso simbólico, neutralizando los efectos subjetivos de la pérdida de vínculos y de la despersonalización del

² No se documenta un título en español.



Fig. 1. Fotograma de *Palace for the People* (Boris Missirkov y Georgi Bogdanov, 2018), en el que la monumentalidad del Palacio del Parlamento se presenta como forma persistente de poder en la memoria urbana y patrimonio controvertido en el paisaje urbano contemporáneo.

espacio. En este sentido, el cine producido durante el periodo comunista desempeñó un papel relevante en la normalización de estas transformaciones, integrando la movilidad forzada y la reorganización urbana dentro de relatos que reforzaban la ciudad como horizonte deseable.

*Buletin de București*³ (Virgil Calotescu, 1983) resulta especialmente reveladora de esta lógica. En ella, la obtención del permiso de residencia en la capital se presenta como un objetivo vital que justifica estrategias personales y afectivas, mientras que el desplazamiento y la adaptación a la ciudad se representan como signos de éxito y normalidad. El relato culmina en un final feliz que confirma la capital como espacio de realización, silenciando las implicaciones de un urbanismo que ya había erosionado el tejido histórico y social de Bucarest. Lejos de cuestionar la violencia simbólica de la *sistematización*, el film contribuye a naturalizarla, articulando las aspiraciones individuales con un proyecto urbano que, en la práctica, producía despersonalización y ruptura de las memorias del lugar, tal y como sugiere la figura 2, donde la repetición de formas y la fragmentación del espacio visual refuerzan una percepción abstracta y deshumanizada del entorno urbano.

³ No consta una traducción oficial al español del título. Literalmente, *Buletin din București* significa «Boletín de Bucarest»; sin embargo, el término *buletin* designa en rumano el documento de identidad o permiso de residencia, de modo que el título alude al estatuto administrativo de la residencia en la capital, aproximándose semánticamente a «El permiso de residencia de Bucarest», como refleja el título en inglés: *Bucharest Identity Card*.



Fig. 2. Fotograma de *Buletin de București* (Virgil Calotescu, 1983), en el que la repetición formal y la fragmentación del espacio contribuyen a una representación abstracta y despersonalizada del entorno urbano, enmarcada en una cotidianidad que refuerza su normalización.

Esta disonancia entre el imaginario urbano y la experiencia vivida del espacio constituye un elemento clave para comprender el giro que se producirá en el cine rumano tras el colapso del régimen de Ceaușescu. El contraste permite entender hasta qué punto el cine posterior a 1989 no parte de una ruptura absoluta, sino de una relectura crítica de imaginarios urbanos previamente normalizados. La disolución del marco ideológico que sostenía la ciudad como promesa de estabilidad permitió que el cine postcomunista explorara de forma más explícita los efectos subjetivos de la movilidad impuesta y de la reorganización del espacio urbano. En este sentido, films como *El roble* (*Balanța*, Lucian Pintilie, 1992) anticipan una lectura crítica del desplazamiento profesional —especialmente en el ámbito médico— como experiencia de desgaste, precariedad y pérdida de referentes, marcando una transición hacia las preocupaciones que desarrollará con mayor profundidad la Nueva Ola Rumana.

En el film, la experiencia de desplazamiento impuesto se traduce en una puesta en escena del cuerpo como mediador entre el sujeto y un paisaje industrial heredado, resultado de los procesos de transformación territorial del periodo socialista. Este espacio productivo aparece contemplado desde una posición corporal ambigua, en la que la apertura y el repliegue del cuerpo expresan visualmente la tensión entre exposición y resistencia frente a un territorio vivido como ajeno y hostil (figs. 3 y 4).

La tensión entre el imaginario urbano promovido por el régimen y la experiencia vivida del espacio doméstico adquiere una formulación especialmente explícita en la Nueva Ola Rumana que revisita los últimos años del comunismo y en su evolución. Una de las propuestas más sofisticadas hasta la fecha, tanto por su narrativa coral —alejada del minimalismo característico de la Nueva Ola Rumana— como



Fig. 3 y 4. Fotogramas de *Balanța* (Lucian Pintilie, 1992). El cuerpo como mediador entre el sujeto y el paisaje industrial heredado: exposición y repliegue frente al espacio impuesto.

por su mayor estilización visual, es *El año nuevo que nunca llegó* (*Anul Nou care n-a fost*, Bogdan Mureșanu, 2024). En el film, la negativa de una mujer a abandonar su vivienda ante una reubicación impuesta convierte el espacio doméstico en un lugar de resistencia simbólica frente a la lógica del urbanismo autoritario. A diferencia de las representaciones normalizadoras del periodo comunista, aquí la casa deja de ser un espacio intercambiable dentro del proyecto urbano para revelarse como núcleo de identidad, memoria y arraigo. Esta relectura retrospectiva evidencia hasta qué



Fig. 5. Fotograma de *Anul Nou care n-a fost* (Bogdan Mureșanu, 2024), en el que el espacio doméstico se configura como lugar de resistencia frente a la reubicación impuesta, articulando una oposición entre la experiencia vivida y la lógica del urbanismo autoritario.

punto la *sistematización* no solo transformó la ciudad materialmente, sino que erosionó la relación subjetiva con el espacio. La resistencia íntima al desarraigo impuesto se visualiza de forma especialmente elocuente en Margareta Dinca, el personaje que interpreta Emilia Dobrin. Obligada a dejar su casa, el espacio doméstico se convierte en último refugio frente a la lógica de reubicación autoritaria (fig. 5).

El film, situado en los días previos a la Revolución de 1989, utiliza los escenarios típicos del movimiento —apartamentos claustrofóbicos, acentuados por encuadres cerrados y una iluminación de bajo contraste, estudios de televisión estatales y calles grises—, que refuerzan visualmente la sensación de encierro y desgaste cotidiano, con una tensión particular que contribuye a construir la idea de la ciudad como una «promesa de estabilidad» que, en el fondo, esconde una vigilancia asfixiante. En este marco, los personajes aparecen atrapados en dinámicas repetitivas y situaciones de absurdo cotidiano, obligados a normalizar experiencias que entran en conflicto con el imaginario que el régimen proyecta de forma constante, intensificándose de manera particular con motivo de la celebración del Año Nuevo.

Desde esta perspectiva, el urbanismo socialista no aparece únicamente como un marco histórico superado, sino como una huella persistente que condiciona la representación cinematográfica de la ciudad en el periodo postcomunista. La movilidad impuesta, la estandarización del espacio y la ruptura de las memorias urbanas configuran un legado material y simbólico que el cine contemporáneo revisita para interrogar las tensiones entre pasado autoritario y presente democrático. Este legado constituye el trasfondo desde el que la Nueva Ola Rumana construye su mirada crítica sobre la ciudad, ya no como espacio de aspiración, sino como escenario problemático

heredado, atravesado por la continuidad de estructuras y prácticas que siguen modelando la experiencia urbana.

LA CIUDAD FILMADA EN LA NUEVA OLA RUMANA: ESPACIOS HEREDADOS Y EXPERIENCIA COTIDIANA

El cine de la Nueva Ola Rumana sitúa la ciudad en el centro de su reflexión sobre el pasado reciente y sus persistencias en el presente democrático. Frente a las representaciones legitimadoras del periodo comunista, estos films construyen una mirada crítica sobre los espacios urbanos heredados, atendiendo no tanto a su monumentalidad como a su impacto en la experiencia cotidiana de los sujetos. La ciudad no aparece como un simple escenario reconocible, sino como una forma de organización de la mirada y del tiempo cinematográfico: una «gramática» estilística basada en planos prolongados, cámara fija, economía expresiva y una marcada unidad espaciotemporal, que hace que la experiencia urbana se perciba como duración, fricción y desgaste (Pop, 2010).

Esta elección formal permite leer el espacio urbano como un efecto de poder más que como un ámbito de participación cívica. Los recorridos que no conducen a resolución, las instituciones que ralentizan o bloquean la acción y los entornos que convierten la rutina en exposición configuran un régimen cotidiano de disciplina y normalización, en el que el control no opera de forma espectacular, sino a través de la repetición, la espera y la regulación implícita de los cuerpos (Foucault, 1977). Desde esta perspectiva, los interiores domésticos, los pasillos administrativos, las salas de espera o las periferias residenciales pueden entenderse como espacios que reorganizan lo social mediante reglas tácitas —auténticos espacios «otros»— en los que el sujeto se descubre desplazado, fuera de lugar (Foucault, 1986), revelando cómo la herencia material del urbanismo socialista sigue modulando percepciones, gestos y relaciones en la Rumanía democrática.

Uno de los rasgos más significativos de este cine es la atención a los interiores domésticos y a los espacios de vida cotidiana, que funcionan como escenarios de confinamiento, espera y fricción social. En films como *La muerte del señor Lăzărescu* (*Moartea domnului Lăzărescu*, Cristi Puiu, 2005), los apartamentos, pasillos y salas de espera hospitalarias configuran un paisaje urbano interiorizado, marcado por la precariedad institucional y la deshumanización burocrática. Estos espacios no son meros decorados, sino dispositivos narrativos que hacen visible la fragilidad del individuo frente a un entramado urbano y administrativo heredado, en el que la movilidad se convierte en una experiencia de desgaste físico y emocional. Como han señalado diversos estudios, el recorrido urbano en este tipo de relatos adquiere un carácter circular y estéril, reforzando la sensación de estancamiento y abandono, en una lógica próxima a las experiencias espaciales desprovistas de arraigo y agencia descritas por Marc Augé (1992).

Esta lógica de la espera y del desplazamiento improductivo se extiende también a los espacios públicos y administrativos, que en el cine de la Nueva Ola Rumana aparecen frecuentemente desprovistos de toda dimensión cívica. En *12:08 al este*





de Bucarest (*A fost sau n-a fost?*, Corneliu Porumboiu, 2006), la cuestión espacial resulta decisiva para articular el conflicto narrativo y simbólico del film. La película se sitúa en Vaslui, ciudad natal del director, elegida precisamente por su condición de provincia «congelada», donde los signos del comunismo tardío y de la transición postcomunista aparecen como una continuidad apenas alterada. En una entrevista retrospectiva, Porumboiu recuerda que vivió allí hasta los dieciocho años y subraya la forma en que la vida urbana local se construye sobre una adaptación incompleta –y a menudo improvisada– a las estructuras residenciales comunistas: prácticas rurales, economías informales y sociabilidades heredadas del campo que se incrustan en el interior de los bloques de apartamentos, generando una ciudad formalmente urbana pero culturalmente híbrida (Rus y Filippi, 2014). Esta cualidad de «tiempo detenido» no actúa únicamente como atmósfera, sino como condición de posibilidad narrativa para reabrir la pregunta sobre la Revolución como experiencia situada, discutible y socialmente negociada.

La propia lógica espacial del film refuerza esta indeterminación. Plazas, estudios de televisión locales y oficinas municipales se presentan como escenarios anodinos, desprovistos de centralidad simbólica, en los que la memoria colectiva se fragmenta y se somete a disputa. La Revolución de 1989 no se evoca a través de imágenes heroicas ni de acontecimientos fundacionales, sino mediante conversaciones triviales y formatos mediáticos precarios que evidencian la dificultad de construir un relato compartido sobre el pasado. En este sentido, la ciudad provincial funciona como un espacio de fricción entre memoria y olvido, donde la persistencia material del urbanismo socialista convive con la incapacidad de resignificarlo plenamente en el presente.

La circulación internacional del film intensifica esta tensión entre centro y periferia. El título en otros idiomas, como, por ejemplo, en inglés, *12:08 East of Bucharest*, remite a la hora exacta en que Nicolae Ceaușescu huyó de la capital el 22 de diciembre de 1989, inscribiendo la película en un marco histórico reconocible y fácilmente exportable. Sin embargo, el título original –*A fost sau n-a fost?*– desplaza el foco hacia una interrogación más incómoda: «¿fue o no fue (revolución)?» en un lugar como Vaslui. El film transforma así un acontecimiento nacional en un problema de escala (Chapelan, 2024) en el que la legitimidad histórica se decide en espacios marginales a través de relatos frágiles, contradictorios y mediatizados. El umbral temporal de las 12:08 opera entonces como un dispositivo crítico que hace visibles los mecanismos sociales de autolegitimación, producción de memoria y construcción de identidad histórica en un contexto periférico.

Esta lectura de la ciudad como espacio heredado y problemático se radicaliza en *Policiă, adjectiv* (*Polițist, adjectiv*, Corneliu Porumboiu, 2009), donde el entorno urbano deja de ser únicamente un marco de memoria discutida para convertirse en un dispositivo cotidiano de vigilancia y normalización. La acción se desarrolla en una ciudad de provincia deliberadamente imprecisa, construida a partir de recorridos repetitivos, calles residenciales anodinas y bloques de viviendas sin singularidad, que configuran un espacio urbano sin centro ni horizonte narrativo. El protagonista se desplaza por este paisaje siguiendo reglas estrictas –distancias, posiciones, gestos corporales– que traducen visualmente un régimen de control basado no en la espectacularidad del poder, sino en su ejercicio minucioso y rutinario. La ciudad aparece



Fig. 6. Fotograma de *Amintiri din epoca de aur* (Cristian Mungiu, 2009), en el que la repetición de los bloques residenciales y la uniformidad de sus formas refuerzan la persistencia del urbanismo socialista en la periferia urbana, integrado como fondo cotidiano de la experiencia urbana.

así como un espacio disciplinario difuso, donde el tiempo se dilata y el movimiento se vuelve improductivo, reforzando la sensación de estancamiento moral y normativo.

En este contexto, la atención de Porumboiu al cuerpo —a su postura, a sus pausas, a su forma de habitar el espacio— resulta central. Como el propio director ha señalado, el film surge de un interés por los códigos profesionales y perceptivos del policía, por la «matriz» a través de la cual observa el mundo y organiza su acción (Rus y Filippi, 2014). La vigilancia no se presenta aquí como una acción excepcional, sino como una práctica incorporada, casi automática, que convierte la ciudad en un espacio de observación constante y al sujeto en ejecutor de una norma que apenas comprende. El célebre desenlace en torno al significado de las palabras y de la ley explícita esta lógica: el poder no se impone mediante la violencia directa, sino a través de definiciones, clasificaciones y usos del lenguaje que fijan lo visible y lo decible, clausurando cualquier ambigüedad moral.

Dentro de este mismo horizonte estético y político, *Recuerdos de la edad de oro* (*Amintiri din epoca de aur*, Cristian Mungiu, 2009), film coral dividido en dos partes y estructurado en episodios o «leyendas», permite explorar la dimensión cotidiana y normalizada del espacio urbano heredado, alejándose de los dispositivos explícitos de vigilancia para mostrar la persistencia silenciosa del paisaje socialista. La lógica de permanencia silenciosa se hace especialmente visible en la representación de las periferias residenciales, donde los grandes conjuntos de vivienda socialista continúan estructurando la experiencia cotidiana sin necesidad de ser tematizados explícitamente como pasado. Así, el espacio urbano como fondo normalizado del poder y de la vida cotidiana aparece condensado en estos paisajes residenciales como escenarios aparentemente anodinos, sin función clara pero cargados de sedimentación histórica del entorno de desarraigo cotidiano (fig. 6).





Fig. 7. Fotograma del comienzo de *Amintiri din epoca de aur* (Cristian Mungiu, 2009) con la Casa de la Prensa Libre como protagonista de un pasado que subyace como eco en la arquitectura del presente.

Siguiendo con *Recuerdos de la edad de oro*, frente a esta arquitectura, la institucional y los grandes edificios administrativos —filmados con una aparente neutralidad— funcionan también como telón de fondo de estos relatos cotidianos, evidenciando así la distancia entre el discurso oficial del régimen y la experiencia vivida. Dicho de otra forma, en este marco de persistencias, donde la arquitectura socialista actúa como fondo silencioso de la memoria cotidiana, determinados edificios adquieren un valor simbólico singular por su continuidad material en el presente. La actual Casa de la Prensa Libre (Casa Presei Libere), conocida durante el periodo socialista como *Casa Scînteii* (literalmente «la Casa de la Chispa», denominación que hacía alusión al periódico que se realizaba en su interior, y cuyo nombre completo era *Combinatul Poligrafic Casa Scînteii «Iosif Visarionovici Stalin»*, Imprenta «Iósif Vissarionovich Stalin»), constituye un ejemplo especialmente elocuente. Concebida como sede del periódico oficial del régimen y diseñada según los cánones del realismo socialista —en particular, de la Universidad Estatal de Moscú—, el edificio aparece al comienzo del film (fig. 7) como una presencia monumental desprovista de su función original y plenamente integrada en la vida urbana contemporánea. Su vinculación con el episodio dedicado al fotógrafo de partido —*Legenda fotografului de partid*, en el que la imagen de Ceaușescu es manipulada para corregir una supuesta pérdida de autoridad al aparecer descubierto frente al presidente francés— refuerza la lectura de este espacio como núcleo de producción y control de la representación oficial.

Su presencia, mediante un encuadre frontal y centrado, reforzado por una iluminación plana y una profundidad de campo amplia que elimina jerarquías visuales, refuerza su simetría y monumentalidad, organizando el espacio como una composición jerárquica en la que la arquitectura domina completamente la imagen. La escala



Fig. 8. Fotograma de *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007), donde la desarticulación del espacio y la precariedad del entorno configuran un paisaje urbano hostil que intensifica la violencia estructural.

del edificio, desproporcionada en relación con el vehículo y el entorno, subraya su función como artefacto de poder, mientras que su presencia en el film evidencia la persistencia material del urbanismo socialista en la vida urbana contemporánea, lo que no implica su desaparición, sino su transformación en un artefacto simbólico que sigue operando en el presente.

Al igual que con la Casa del Pueblo, la permanencia material, filmada y recontextualizada de estos espacios en distintos relatos cinematográficos, permite leer la arquitectura del poder no como vestigio clausurado, sino como presencia activa que estructura el imaginario urbano y la experiencia del presente. Se trata por tanto de un valor simbólico: el poder desaparece, pero sus formas urbanas permanecen, resemantizadas por la memoria y la ironía.

De este modo, como espacio simultáneamente real e imaginado, la ciudad capturada en imágenes muestra cómo los edificios no solo sobreviven al régimen que los produjo, sino que continúan operando como dispositivos de memoria, naturalizando el pasado en el paisaje cotidiano y convirtiendo la arquitectura en un relato visual de las tensiones históricas que configuran la identidad contemporánea.

Una lógica similar atraviesa *4 meses, 3 semanas, 2 días* (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007), donde la ciudad no actúa como refugio, sino como red opresiva de hoteles impersonales, calles secundarias y edificios residenciales que intensifican la violencia estructural del contexto (figs. 8 y 9).

Por su parte, en films como en *No me importa ser bárbaro* (*Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari*, Radu Jude, 2018), el espacio urbano se convierte explícitamente en campo de disputa memorial, al superponer el presente democrático y las violencias del pasado mediante el uso consciente del espacio público como escenario de confrontación histórica.





Fig. 9. Fotograma de *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007), en el que el interior del hotel se configura como un espacio anónimo y funcional de tránsito, cuya aparente neutralidad refuerza la sensación de vulnerabilidad y desarraigo de los personajes.



Fig. 10. Fotograma de *Camera Obscura* (Radu Preda). La imagen de archivo urbano recoge una avenida residencial y los bloques estandarizados del periodo socialista como paisaje cotidiano, donde la normalización arquitectónica convierte la ciudad en fondo silencioso de la experiencia histórica y de la memoria colectiva.

En relación con este último punto, el documental *Camera Obscura* (Preda, 2016) introduce una inflexión significativa: las imágenes de la época en blanco y negro de ciudades y espacios cotidianos (fig. 10) construyen un tono más contemplativo, donde la ciudad aparece como archivo visual y afectivo, menos hostil pero igualmente atravesado por la sedimentación del tiempo. En este sentido, aunque *Camera Obscura* no forma parte estricta del corpus de la Nueva Ola Rumana, su inclusión resulta pertinente desde una perspectiva metodológica y educativa. El documental

amplía el campo de análisis hacia una memoria visual, permitiendo articular un diálogo entre la experiencia urbana filmada en tiempo presente y su sedimentación histórica en imágenes del pasado.

En conjunto, estas obras confirman que el cine rumano contemporáneo no solo representa la ciudad, sino que la convierte en un dispositivo de memoria, donde la permanencia de los edificios y de los trazados urbanos dialoga con la transformación de los sentidos, los relatos y las identidades que los habitan. La Nueva Ola Rumana recoge este espacio heredado y problemático para mostrar que la transición democrática no borra las huellas del pasado, sino que las reactiva en nuevas formas de precariedad, desorientación y conflicto. Los entornos urbanos –domésticos, administrativos o periféricos– funcionan así como escenarios donde se manifiestan las tensiones entre continuidad y ruptura, entre memoria y olvido, entre imposición y adaptación. De este modo, el paisaje urbano se convierte en un lugar privilegiado para interrogar las consecuencias sociales y subjetivas del urbanismo socialista y para problematizar la relación entre espacio, historia y experiencia cotidiana en la Rumanía postcomunista.

Esta experiencia de alienación y hostilidad del espacio urbanístico no se limita al cine rumano, sino que encuentra resonancias en producciones internacionales que utilizan Bucarest como escenario precisamente por su capacidad para condensar visualmente la uniformización y el anonimato heredados del urbanismo socialista. Así, por ejemplo, en *El extraño* (*The Watcher*, Chloe Okuno, 2022), la ciudad aparece como un entramado de fachadas repetitivas, ventanas idénticas y espacios residenciales opacos que transforman la vida cotidiana en una experiencia de vigilancia constante (figs. 11 y 12), en un sentido próximo a las lógicas foucaultianas de visibilidad y control espacial (Foucault, 1977).

La disposición seriada de los vanos y la profundidad limitada del plano favorecen una lectura visual basada en la vigilancia implícita, donde cada ventana funciona como posible punto de observación. En este sentido, la uniformización arquitectónica opera como un dispositivo de vigilancia y violencia simbólica.

En uno de los planos del film, una figura femenina aparece de espaldas observando un bloque residencial (fig. 12). La elección del encuadre fijo y la composición del plano, en contrapicado y desde la perspectiva de la observadora, crea una relación vertical de subordinación frente a la arquitectura, que actúa como instancia abstracta de poder, articulando una mirada subjetivizada que sitúa al espectador en una posición de observación alineada con el personaje.

Este tipo de espacialidad disciplinaria responde al modelo que describe Michel Foucault en su análisis del poder moderno: una arquitectura que organiza la visibilidad, regula los cuerpos y moldea la conducta sin necesidad de ejercer violencia directa. La fachada homogénea del edificio –sin variaciones, sin fisuras, sin aperturas– traduce visualmente una forma de control que se ejerce desde la serialidad misma del entorno construido. En este contexto, la rutina se convierte en exposición, y el hecho de habitar un espacio se asocia a una constante percepción de amenaza.

Desde otro enfoque complementario, Pierre Bourdieu (1997) recuerda que la violencia simbólica no requiere coerción física: opera cuando los agentes aceptan como naturales las estructuras que los condicionan. La arquitectura estandarizada



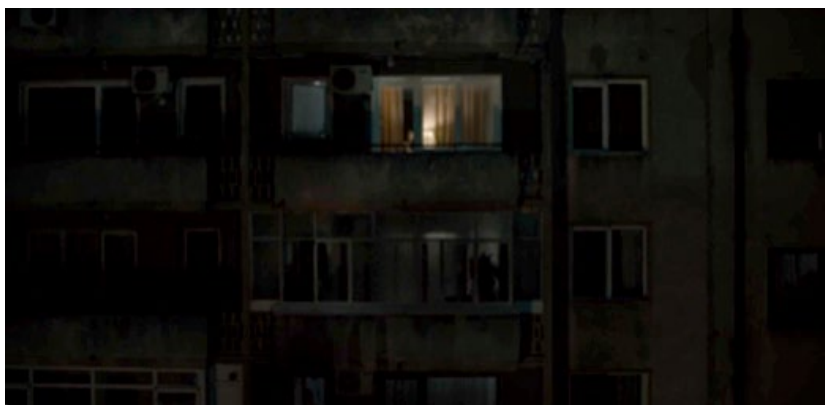


Fig. 11. Fotograma de una fachada residencial en Bucarest en *The Watcher* (Chloe Okuno, 2022). La homogeneización cromática de la fachada, marcada por una paleta oscura y uniforme, refuerza esta lógica, mientras que la iluminación puntual de algunos interiores introduce focos de visibilidad que quiebran esa regularidad y convierten el espacio doméstico en superficie de exposición y, al mismo tiempo, en punto potencial de mirada.



Fig. 12. Fotograma de *The Watcher* (Chloe Okuno, 2022). Los bloques de edificios configuran un paisaje visual de anonimato, exposición y violencia latente.

en *The Watcher* inscribe precisamente este tipo de dominación implícita, donde el espacio residencial se transforma en un entorno de tensión subjetiva, de extrañamiento persistente.

Aunque el film no tematiza explícitamente el legado del socialismo, reactiva visualmente sus efectos materiales y psicológicos, mostrando cómo ciertos entornos heredados continúan generando experiencias de desprotección e incomodidad. De

este modo, *The Watcher* prolonga las operaciones críticas del cine rumano contemporáneo al representar la ciudad como un campo de fuerzas donde el habitar cotidiano queda atravesado por el control, la desconfianza y la soledad.

Como se aprecia, en el plano internacional, la ciudad adquiere un registro distinto, aunque no por ello menos revelador. Así, por ejemplo, producciones como *Juego de armas* (*War Dogs*, Todd Phillips, 2016), rodada parcialmente en Bucarest, utilizan el espacio urbano rumano como escenario genérico del Este europeo, despojado de su contexto histórico específico. En este caso, Rumanía es representada como Albania, y la ciudad funciona como un fondo intercambiable propio de un espacio postsocialista indistinto, susceptible de ser resignificado según las necesidades narrativas de la industria cinematográfica global.

Esta apropiación visual, que diluye las capas históricas y simbólicas del paisaje urbano para convertirlo en un escenario funcional, pone de relieve una forma de neutralización del urbanismo socialista en el imaginario internacional. Frente a la mirada crítica y situada del cine rumano, el cine internacional tiende a instrumentalizar estos espacios como decorado, confirmando al mismo tiempo su potencia icónica como representación abstracta del «Este» europeo. La ciudad, vaciada de sus anclajes históricos concretos, queda subordinada a estas lógicas narrativas, a menudo atravesadas por una mirada occidental uniformizadora, de modo que el espacio urbano se configura como un lugar de proyección de una mirada neocolonial.

CINE, CIUDAD Y EDUCACIÓN: LEER EL ESPACIO URBANO COMO MEMORIA CRÍTICA

El cine puede ser abordado desde una triple dimensión semiótica: índice, icono y símbolo, permitiendo una lectura multiestratificada del espacio urbano filmado (Fraser, 2016). Esta concepción se amplía al insertarse en el marco de los estudios culturales urbanos, donde la ciudad no es un mero escenario, sino un texto visual, histórico y político en constante disputa. Por tanto, el cine se convierte no solo en un medio de representación, sino en una herramienta hermenéutica capaz de problematizar la experiencia urbana contemporánea. Dicho de otra forma, la imagen cinematográfica permite activar un pensamiento urbano que combina estética, memoria y conflicto, operando como archivo afectivo y herramienta crítica.

Desde este enfoque, el cine deviene dispositivo pedagógico, permitiendo leer el paisaje urbano como una construcción simbólica que condensa memorias colectivas, tensiones ideológicas y huellas materiales del poder. Tal y como sostiene Lefebvre (1974), el espacio urbano no es neutral: es el producto de relaciones sociales, políticas y económicas históricamente determinadas. En el terreno educativo, este marco ofrece una oportunidad para trabajar el cine no solo como ilustración, sino como recurso crítico para desnaturalizar el espacio y activar memorias silenciadas (Green y Kenny, 1996). En consecuencia, el cine permite problematizar el paisaje urbano como construcción histórica, política y cultural tanto en contextos formales como no formales. En este sentido, lo educativo no aparece como una aplicación secundaria, sino como una consecuencia inherente a la potencia crítica de la imagen cinematográfica.





Fig. 13. Persistencia memorística y revisitación del periodo socialista como telón de fondo en *Recuerdos de la edad de oro*. Imagen de archivo con Nicolae Ceaușescu junto a Valéry Giscard d'Estaing (Bucarest, 1979), mediada por un dedo que sostiene la fotografía desde el encuadre, haciendo visible su carácter material y manipulable.

La pedagogía del cine urbano se vuelve especialmente fértil cuando se aplica a cinematografías como la rumana contemporánea, que tematizan explícitamente las huellas del pasado reciente en el espacio público. Acabamos de analizar cómo el cine rumano contemporáneo no solo registra un pasado urbano heredado, sino que contribuye activamente a su relectura y transmisión, configurándose como un lugar de memoria en movimiento. Es decir, la representación de la ciudad no se limita a documentar espacios heredados del pasado socialista, sino que contribuye activamente a la construcción de lugares de memoria en el sentido planteado por Pierre Nora. La arquitectura, los recorridos urbanos y los espacios cotidianos filmados funcionan como soportes simbólicos en los que se sedimentan experiencias históricas, conflictos no resueltos y formas de habitar marcadas por la continuidad material del socialismo tardío. De este modo, la ciudad rumana filmada puede interpretarse como un *lieu de mémoire* no monumental, dinámico y conflictivo, donde el pasado no se presenta como un relato cerrado, sino como una huella persistente que interpela al presente (Nora, 1984-1992). Un espacio donde se cruzan las narrativas pretéritas impuestas desde la memoria oficial con sus relecturas desde el presente.

Esta operación de ciudad heredada del socialismo tardío representada no como fondo, sino como lugar de memoria activa, resulta especialmente visible en films ya mencionados como en *Recuerdos de la edad de oro* o *No me importa ser bárbaro*. Aquí, la narración cinematográfica muestra los espacios urbanos, transformándolos en palimpsestos visuales, lo que permite revelar la tensión entre la continuidad arquitectónica del pasado y su reapropiación simbólica en el presente. Como señala Siegfried Kracauer (1960), las ciudades filmadas devuelven a lo visible lo que la mirada cotidiana ha



Fig. 14. Reapropiación contemporánea de imágenes históricas en el espacio urbano en *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari* (Radu Jude, 2018). La superposición de una fotografía de archivo sobre el espacio urbano actual —con la estatua de Carol I en la plaza de la Revolución— articula un diálogo entre distintos pasados que se actualizan en el presente, configurando la ciudad como un palimpsesto urbano donde se superponen y se tensionan distintas memorias históricas.

reprimido, función que el cine rumano cumple al reactivar capas de sentido en el espacio urbano postsocialista.

En la introducción del primero, la aparición de fotos de archivo contextualiza un espacio de memoria y permanencia, telón de fondo y sujeto protagonista de situaciones cotidianas, integrando el legado del poder en la experiencia ordinaria de ese espacio urbano (fig. 13). La imagen remite a uno de los episodios del film, en el que la aparición de Ceaușescu con la cabeza descubierta frente al mandatario francés es interpretada como un gesto de desautorización simbólica, lo que conduce a la manipulación de la fotografía para restituir su posición jerárquica. La intervención —que añade una prenda en la cabeza sin eliminar la que sostiene en la mano— produce una duplicación involuntaria que evidencia la artificialidad del dispositivo propagandístico, al hacer visible la repetición del mismo elemento en dos posiciones incompatibles. Aunque, en última instancia, el error pone en evidencia una pérdida de control simbólico, la operación revela la necesidad de su constante reconstrucción visual, en la que la autoridad se proyecta a través del gesto, la centralidad y la escenificación del encuentro.

En el segundo caso, la superposición explícita de imágenes de archivo sobre espacios urbanos actuales convierte el paisaje en un palimpsesto visual, haciendo visible la fricción entre pasado y presente y subrayando el carácter construido —y disputado— del relato histórico (fig. 14). En ambos casos, la ciudad no remite a una memoria monumental cerrada, sino a una memoria activa, en tensión, que se reactualiza a través de la mirada cinematográfica y sitúa al espectador ante la persistencia



material del pasado en el presente. De este modo, la arquitectura del poder sigue operando como fondo de las relaciones sociales postcomunistas y se configura como superficie de inscripción de la memoria histórica.

Este planteamiento se articula con una concepción crítica del espacio urbano como producto social e ideológico, tal y como formuló Lefebvre (1974). En los films de la Nueva Ola Rumana, la ciudad no aparece como un marco neutral de la acción, sino como el resultado histórico de relaciones de poder que han organizado el territorio, los cuerpos y los tiempos de la vida cotidiana. La planificación urbana heredada del periodo socialista se manifiesta así en recorridos improductivos, espacios administrativos opacos y entornos residenciales estandarizados que continúan condicionando las prácticas sociales en la Rumanía postcomunista.

Al mismo tiempo, este cine desplaza el foco desde el diseño urbano hacia las prácticas de uso y experiencia del espacio, en una línea próxima a la propuesta de Michel de Certeau. Los desplazamientos aparentemente triviales, la espera, la repetición de gestos y la apropiación mínima de los lugares hacen visible la tensión entre el espacio planificado y el espacio vivido, subrayando la distancia entre las estrategias del poder y las tácticas cotidianas de los sujetos (de Certeau, 1980). La ciudad filmada se convierte así en un espacio recorrido más que contemplado, experimentado desde el cuerpo y el tiempo antes que desde la monumentalidad.

Desde esta perspectiva, muchos de los entornos urbanos representados –salas de espera, pasillos administrativos, bloques residenciales o periferias sin identidad– pueden leerse en relación con la noción de *non-lieux* formulada por Marc Augé (1992). Sin embargo, lejos de constituir espacios neutros o deshistorizados, estos lugares adquieren en el cine rumano una fuerte densidad memorial y política, al revelar los efectos subjetivos de la estandarización urbana y de la movilidad impuesta. El cine reactiva así espacios aparentemente anodinos, dotándolos de significado histórico y afectivo. Esta resignificación espacial se alinea con las ideas de Giuliana Bruno (2002), quien considera que el cine «cartografía afectos» en la experiencia urbana, dotando a los espacios de una dimensión emocional y crítica.

La ciudad filmada se configura, en consecuencia, como un espacio simultáneamente real e imaginado, donde la arquitectura deviene relato visual de tensiones históricas que configuran la identidad contemporánea. El cine no solo representa estos espacios, sino que los activa como imaginario, estableciendo un diálogo con el espectador en el que la memoria es evocada y construida al mismo tiempo. La Nueva Ola Rumana no ilustra la memoria urbana, sino que la produce, convirtiendo el paisaje cotidiano en un dispositivo crítico de reflexión sobre el pasado y sus persistencias.

Aquí es donde la dimensión educativa cobra pleno sentido: el cine, al producir memoria, no solo refleja, sino que propone formas de pensar y habitar la ciudad. Es precisamente esta capacidad de articular espacio, experiencia y memoria lo que fundamenta su potencial educativo. Concebir la ciudad cinematográfica como lugar de memoria permite trasladar estas representaciones al ámbito formativo –formal y no formal– como recursos para enseñar a leer críticamente el paisaje urbano y las huellas de la modernización post-Ceaușescu. El cine se presenta así como una herramienta privilegiada para comprender cómo los procesos de transformación territorial modelan la memoria democrática y condicionan la experiencia del espacio en las ciudades



contemporáneas, abriendo un marco pedagógico que conecta análisis histórico, alfabetización visual y formación de una ciudadanía crítica.

La consideración de la ciudad filmada como lugar de memoria y construcción de imaginarios abre de forma natural una dimensión educativa que trasciende el análisis cinematográfico para situarse en el ámbito de la formación crítica de la ciudadanía. Desde hace décadas, distintos estudios han subrayado el potencial del cine para interpretar la ciudad no solo como objeto de representación, sino como dispositivo pedagógico capaz de modelar la percepción del espacio urbano y de problematizar las formas en que este es vivido, recordado y significado colectivamente. Como plantea Harvey (2008), el derecho a la ciudad implica también el derecho a imaginarla: el cine, en este contexto, se convierte en un medio para ejercitar ese derecho desde lo pedagógico.

En el contexto educativo, el cine permite trabajar la ciudad como una experiencia compleja que combina materialidad, memoria e ideología. Tal y como muestran Green Leigh y Kenny (1996) en su propuesta de Cinema City, el análisis de imágenes urbanas en el cine contribuye a que el alumnado comprenda la ciudad más allá de sus dimensiones técnicas o funcionales, incorporando aspectos simbólicos, sociales y culturales que rara vez aparecen en los enfoques tradicionales de la planificación urbana. Este planteamiento resulta especialmente pertinente en el caso del cine de la Nueva Ola Rumana, donde los espacios urbanos heredados del socialismo tardío funcionan como archivos visuales de conflictos históricos y de experiencias de desarraigo.

Desde una perspectiva pedagógica crítica, el cine no actúa únicamente como recurso ilustrativo, sino como un dispositivo de problematización capaz de cuestionar representaciones dominantes y de activar procesos de reflexión sobre la identidad, la memoria y la alteridad. Como señalan Alexander Freitas y Karyne D. Coutinho, el cine en educación tiene la capacidad de desestabilizar miradas naturalizadas, provocar pensamiento crítico y cartografiar subjetividades contemporáneas, especialmente cuando se aborda desde una lógica que privilegia la experiencia, el tiempo y la ambigüedad frente a la acción cerrada y el mensaje unívoco (Freitas, 2013).

En esta línea, algunos autores proponen una lectura educativa del cine que desplaza la pedagogía de la acción hacia una pedagogía de la imagen-tiempo, en la que el espectador es invitado a habitar la duración, la espera y la incomodidad (Dinis, 2005). Este enfoque resulta particularmente adecuado para el análisis de los espacios urbanos en el cine rumano contemporáneo, donde la ciudad se experimenta como un entorno que ralentiza, bloquea o desgasta, y donde la comprensión del espacio exige una implicación reflexiva más que una interpretación inmediata.

Asimismo, diversos trabajos han destacado el valor del cine como herramienta para el desarrollo de capacidades críticas, estéticas y creativas, favoreciendo la discusión sobre perspectivas sociales, identidades y relaciones de poder (Alves, Barros y Marques, 2010). En este sentido, la ciudad filmada puede ser trabajada en contextos educativos como un texto cultural que permite analizar cómo el urbanismo, la arquitectura y los espacios cotidianos participan en la producción de desigualdades, memorias selectivas y formas de exclusión o invisibilización.





Este potencial no se limita al ámbito de la educación formal. En contextos de educación no formal, el cine ha demostrado ser una práctica especialmente eficaz para fomentar la reflexión crítica y el diálogo colectivo sobre la experiencia urbana y social. Diversos estudios muestran cómo el cine favorece procesos de apropiación crítica del entorno y contribuye a la construcción de miradas más conscientes sobre la realidad social (Arroio, 2010). En el caso rumano, el análisis colectivo de films que representan la ciudad heredada del socialismo permite activar debates sobre memoria democrática, transformación territorial y derecho a la ciudad, más allá del marco escolar. Como señala Jacques Rancière (2001), el cine puede funcionar como un dispositivo de emancipación intelectual, en el que la mirada del espectador se convierte en una forma de conocimiento y de apropiación crítica de la realidad social y urbana⁴.

En términos didácticos, este enfoque puede concretarse en el diseño de actividades y situaciones de aprendizaje orientadas al análisis de imágenes, la interpretación crítica del espacio urbano y la comparación entre representaciones cinematográficas y realidades históricas, especialmente en contextos educativos de bachillerato y universidad. En este marco, pueden proponerse ejercicios de análisis guiado de secuencias en los que el alumnado identifique la relación entre espacio urbano, memoria y representación, atendiendo a los elementos visuales, su carga simbólica y su vinculación con procesos históricos concretos.

Esta potencialidad de la imagen cinematográfica para activar la memoria y los imaginarios urbanos se hace especialmente visible en el plano final de *Filantropía* (*Filantropica*, Nae Caranfil, 2002), donde un coche se aleja por una calle nocturna envuelta en una iluminación tenue y un diseño sonoro dominado por el ruido ambiental, perseguido por varios perros callejeros (fig. 15). Más que cerrar la narración, esta escena funciona como una alegoría de la ciudad postcomunista como espacio de residuos materiales y humanos, en el que los efectos del urbanismo autoritario siguen presentes.

Los perros no son simples elementos del decorado nocturno, sino síntomas visibles de una transformación urbana traumática. Tal y como se ha señalado anteriormente, el proceso de sistematización, que implicó el traslado forzoso de cientos de miles de personas a bloques estandarizados, supuso que muchas familias, al verse obligadas a abandonar sus hogares y trasladarse a residencias más pequeñas, no pudieran llevar consigo a sus mascotas, particularmente perros que no podían mantenerse en los reducidos apartamentos asignados.

Irina Zamfirescu (2025) ha documentado cómo estas políticas de desplazamiento forzado, promovidas como modernización socialista, dejaron una huella profunda de desarraigo social, precariedad habitacional y abandono animal, transformando radicalmente el paisaje humano y no humano de ciudades como Bucarest.

⁴ Como se sabe, en esta obra Rancière desarrolla la idea de la emancipación del espectador, entendiendo la experiencia cinematográfica como un espacio de producción de sentido en el que la mirada no es pasiva, sino una forma activa de conocimiento. El cine se concibe así como un dispositivo que permite al espectador establecer relaciones, interpretar imágenes y construir lecturas críticas de la realidad social y de los espacios representados, más allá de una lógica pedagógica transmisiva.



Fig. 15. Fotograma final de *Filantropica* (Nae Caranfil, 2002), en el que un coche se aleja por las calles nocturnas de Bucarest perseguido por perros callejeros, configurando un epílogo simbólico donde el urbanismo socialista —y sus efectos persistentes— se reactiva como escenario de amenaza y exclusión. La ciudad nocturna se revela así como espacio residual, donde los restos vivos del pasado emergen como una presencia inquietante.

Los perros que poblaron las calles en las décadas siguientes constituyen un archivo viviente de la violencia urbana estructural que acompaña al urbanismo forzado.

En este sentido, los perros que persiguen el coche en la secuencia final no solo marcan una amenaza inminente, sino que condensan una crítica más amplia a un proceso de transformación urbana en el que el progreso arquitectónico fue inseparable del despojo, la exclusión y la indiferencia institucional ante el desarraigo social y el abandono animal que este proceso produjo. Lejos de cerrar la historia, el plano actúa como epílogo político-didáctico del film, donde la ciudad aparece como una red de exclusión persistente, habitada por los restos vivos de un pasado no resuelto.

Desde una perspectiva educativa, este cierre activa la ciudad filmada como un espacio de interpelación ética y política, donde la memoria no opera como nostalgia, sino como cuestionamiento de los procesos históricos que han configurado el presente urbano. *Filantropica* no solo desmonta el relato neoliberal de la superación del socialismo, sino que ofrece una lectura pedagógica incisiva de las continuidades materiales y simbólicas de una modernización impuesta a costa del tejido social —humano y no humano— de la ciudad.

En suma, desde los estudios culturales, el cine puede entenderse como un espacio de interpelación al espectador, en el que se producen significados no solo sobre el film, sino sobre nosotros mismos y nuestra relación con el mundo (Paulino, Pimenta y Dinis, 2019). La ciudad filmada en la Nueva Ola Rumana interpela así al espectador como sujeto histórico y espacial, invitándolo a reconocer las continuidades entre pasado y presente y a reflexionar sobre las condiciones materiales que configuran la experiencia urbana contemporánea.



En conjunto, el cine rumano contemporáneo permite articular espacio, memoria y educación desde una perspectiva crítica, abriendo una vía pedagógica que favorece una lectura compleja del paisaje urbano y de sus huellas históricas. Integrarlo en propuestas educativas –formales y no formales– no solo enriquece la alfabetización visual, sino que contribuye a la formación de una ciudadanía capaz de leer críticamente los imaginarios urbanos y sus vínculos con los procesos de transformación territorial.

CONCLUSIONES

El análisis desarrollado a lo largo de este trabajo ha mostrado que la representación de la ciudad en el cine de la Nueva Ola Rumana constituye un eje central para comprender la persistencia del pasado socialista en la Rumanía postcomunista. Lejos de funcionar como un mero decorado o como un testimonio documental del espacio urbano, la ciudad filmada emerge como un dispositivo narrativo y simbólico que articula memoria, experiencia cotidiana y relaciones de poder. A través de interiores domésticos, espacios administrativos, periferias residenciales y recorridos improductivos, estos films hacen visible la continuidad material y subjetiva de un urbanismo heredado que sigue condicionando las formas de habitar, desplazarse y percibir el espacio en el presente democrático.

Frente a las representaciones legitimadoras del periodo comunista, el cine de la Nueva Ola Rumana desplaza la atención hacia la dimensión ordinaria del espacio, revelando cómo la planificación autoritaria y la estandarización urbana se traducen en experiencias de espera, desgaste y desorientación. La ciudad aparece así como un espacio vivido, más que monumental, donde el control no se ejerce de manera espectacular, sino a través de la repetición, la regulación implícita de los cuerpos y la normalización de la rutina. En este sentido, la gramática formal de estos films –planos prolongados, cámara fija, atención a los tiempos muertos– refuerza una percepción del espacio urbano como duración y fricción, convirtiendo la experiencia cinematográfica en una forma de inmersión crítica en el paisaje heredado.

Desde esta perspectiva, la ciudad rumana filmada puede entenderse como un conjunto de lugares de memoria no institucionalizados, en el sentido propuesto por Pierre Nora. La arquitectura, los recorridos y los espacios cotidianos no evocan el pasado como relato cerrado o épica fundacional, sino como huella persistente que interpela al espectador desde lo cotidiano. El cine no se limita a representar la memoria urbana, sino que la activa y la construye, generando un imaginario compartido en el que el pasado socialista se hace presente a través de atmósferas, gestos y usos del espacio. Esta condición de «espacio ilusorio», simultáneamente real e imaginario, sitúa al espectador en una posición de diálogo con la ciudad filmada, favoreciendo una lectura crítica del paisaje urbano y de sus significados históricos.

La comparación con producciones internacionales recientes rodadas en Bucarest confirma, además, el potencial visual y simbólico de este entorno urbano para condensar procesos de uniformización, vigilancia y alienación. Aunque descontextualizadas de su pasado socialista explícito, estas representaciones reactivan sus efectos



espaciales, subrayando la capacidad del paisaje urbano heredado para generar experiencias de extrañamiento y hostilidad en el presente. De este modo, la ciudad rumana se consolida como un espacio cinematográfico cargado de significación transnacional, capaz de articular lecturas críticas más allá de su contexto histórico inmediato.

Finalmente, estas representaciones abren un campo fértil para la reflexión educativa, tanto en el ámbito formal como no formal. Concebir la ciudad cinematográfica como lugar de memoria y como producto histórico permite utilizar estos films como herramientas para enseñar a leer críticamente el espacio urbano, comprender los efectos de la planificación autoritaria y analizar cómo los procesos de transformación territorial modelan la memoria democrática. El cine se presenta así como un recurso privilegiado para vincular educación histórica, educación audiovisual y formación cívica, favoreciendo una comprensión del espacio no como un soporte neutro, sino como construcción social atravesada por conflictos, continuidades y negociaciones identitarias. En este sentido, el cine de la Nueva Ola Rumana no solo contribuye a pensar el pasado reciente de Rumanía, sino que ofrece claves valiosas para abordar, desde una perspectiva crítica y pedagógica, las relaciones entre ciudad, memoria y experiencia en las sociedades contemporáneas.

En última instancia, el cine de la Nueva Ola Rumana nos recuerda que la ciudad no solo se habita y se filma, sino que también se hereda: espacio y memoria como pregunta abierta que interpela al espectador sobre la convivencia con las huellas y las disonancias que atraviesan el presente democrático.

RECIBIDO: 18/01/2026; ACEPTADO: 14/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Pedro; BARROS, Daniela Melaré y MARQUES, María Ceu. 2019. «Cine, Educación y Sociedad. Presentación». *Revista ICONO 14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes* 17(2): 1-9. <https://doi.org/10.7195/ri14.v17i2.1423>.
- AYUSO ROS, Francisco M. 2021. «En torno al concepto de «cine nacional». El caso de «la nueva ola del cine rumano». *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 21: 45-60. <https://doi.org/10.7203/eutopias.21.21264>.
- ANDREESCU, Florentina C. 2013. «Seeing the Romanian Transition in Cinematic Space». *Space and culture* 16 (1): 73-87. <https://doi.org/10.1177/1206331212452815>.
- ARROIO, Agnaldo. 2010. «Context based learning: A role for cinema in science education». *Science Education International* 21 (3): 131-143. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ904864.pdf>.
- AUGÉ, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BATORI, Anna. 2018. *Space in Romanian and Hungarian cinema*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- BOURDIEU, Pierre. 1997. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil.
- BRUNO, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.
- CAREȚU, Irina y BĂLESCU, Amalia. 2014. «Timp și spațiu în București». *Lucrările conferinței de cercetare în construcții, economia construcțiilor, urbanism și amenajarea teritoriului* (1-8): 45-65. <https://www.pub.incd.ro/PP/Arhiva/ATUAC01-08L.pdf>.
- DE CERTEAU, Michel. 1980. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- CHAPELAN, Liri-Alienor. 2024. «The Media Offsprings of the Romanian Revolution: A comparative analysis». *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* (1) 11: 155-179. <https://doi.org/10.14591/aniki.v11n1.1013>.
- DANTA, Darrick. 1993. «Ceausescu's Bucharest». *Geographical Review* (2) 83: 170-182. <https://doi.org/10.2307/215255>.
- DINIS, Nilson FERNANDES. 2005. «Educação, cinema e alteridade». En *Cinema, Educação e Sociedade* 26: 67-79. <https://www.scielo.br/j/er/a/r74mHVDskMfbxdWF6FjvX7G/?lang=pt&format=pdf>.
- DIZ VILLANUEVA, Alba. 2022. «2022. «Ciudad y revolución: Bucarest en Noaptea când cineva a murit pentru tine». *Atlante. Revue d'études romanes* 17. <https://doi.org/10.4000/atlane.26445>.
- ELSAESSER, Thomas. 2005. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FOUCAULT, Michel. 1977. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel. 1986. «Of Other Spaces». *Diacritics* 16 (1): 22-27. <https://www.jstor.org/stable/464648>.
- FRASER, Benjamin. 2016. «El cine, la ciudad, lo urbano: apuntes desde los estudios culturales urbanos». *Hispanófila*, 177: 263-276. <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0043>.
- FREITAS, Alexander DE y COUTINHO, Karyne DIAS. 2013. «Cinema e educação: o que pode o cinema?». *Educação e Filosofia* 27 (54): 477-502. <https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v27n53a2013-p477a502>.
- GREEN LEIGH, Nancey y KENNY, Judith. 1996. «The City of Cinema: Interpreting Urban Images on Film». *Journal of Planning Education and Research* 16 (1): 51-55. <https://doi.org/10.1177/0739456X9601600106>.





- HARVEY, David. 2008. «The Right to the City». *New Left Review* 53: 23-40. doi.org/10.64590/fmh.
- KRACAUER, Siegfried. 1960. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press. https://monoskop.org/images/2/22/Kracauer_Siegfried_Theory_of_Film_The_Redemption_of_Physical_Reality.pdf.
- LEFEBVRE, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- MÉRIDA DONOSO, José Antonio. 2014. «¿Cine independiente? El caso del cine rumano». *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 27. https://www.um.es/tonosdigital/znum27/secciones/tintero-3-merida_cine.htm.
- MÉRIDA DONOSO, José Antonio. 2024. «Cine, reeducación y censura en torno a las 'Tesis de julio' de Ceaușescu. Una perspectiva de las transposiciones cinematográficas». *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 14: 203-234. <https://colindancias.uvt.ro/dj/es/article/view/406/507>.
- NASTA, D. (2013). *Contemporary Romanian cinema: The history of an unexpected miracle*. Columbia University Press.
- NORA, Pierre. 1984-1992. *Les lieux de mémoire*. 3 vols. Paris: Gallimard.
- ALESSANDRO GARCIA, PIMENTA, Alan Victor y DINIS, Nilson FERNANDES. 2019. «Educação, cinema e estudos culturais». *Revista Eletrônica de Educação* 13 (2): 388-400. <https://doi.org/10.14244/198271993351>.
- POP, Doru. 2010. «The Grammar of the New Romanian Cinema». *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 3: 19-40. <https://acta.sapientia.ro/en/series/film-and-media-studies/publications-acta-film/film-and-media-studies-contents-of-volume-3-2010/the-grammar-of-the-new-romanian-cinema>.
- POP, Doru. 2014. *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*. London: I.B. Tauris.
- RANCIÈRE, Jacques, 2001. *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- RUS, Andrei y FILIPPI, Gabriela. 2014. «Interviu: Corneliu Porumboiu». *Film Menu*, 30 November. Acceso el 10 de enero del 2026. <https://filmmenu.wordpress.com/2014/11/30/interviu-film-menu-corneliu-porumboiu/>.
- YOUNG, Craig y LIGHT, Duncan. 2001. «Place, national identity and post-socialist transformations: an introduction». *Political Geography* 20 (8): 941-955.
- ZAMFIRESCU, Irina. 2025. «From social housing to evictions: State-led displacement and the urban poor in Bucharest». En *Urban marginality, racialisation, interdependence*, editado por Filip Alexandrescu, Ryan Powell y Ana Vilenica. Routledge. <https://www.routledge.com/Urban-Marginality-Racialisation-Interdependence-Learning-from-Eastern-Europe/Alexandrescu-Powell-Vilenica/p/book/9781032588575>.

EN BUSCA DEL ESPACIO PERDIDO: A PROPÓSITO DE *TRILOGÍA SOBRE EL ESPACIO*, DE MIGUEL BUENROSTRO

Alfredo González Reynoso 

Universidad Autónoma de Baja California, Campus Tijuana (México)

RESUMEN

La condición fronteriza de Tijuana se ha vuelto cada vez más un dispositivo *cazafantasmas* que exorciza formas de una mexicanidad perdida. Para dar cuenta de esta mutación fantasmagórica en la ciudad, haremos un recorrido por *Trilogía sobre el espacio* (2018), un proyecto audiovisual del artista Miguel Buenrostro compuesto de tres cortometrajes documentales: «Inmueble», «Muerte y vida de un portal» y «Heterotopías». *Trilogía sobre el espacio* explora diferentes viñetas casi apocalípticas de lo que podríamos llamar una «frontera del habitar», es decir, de espacialidades llevadas a los límites extremos de su ocupación social posible: fraccionamientos abandonados, migrantes chinos desplazados de un vecindario gentrificado, portales para poder cruzar a ciudades paralelas o inmuebles donde deambulan un guardia y sus fantasmas. Entre paisajes apocalípticos, un habitar fronterizo se abre paso lúdicamente y reclama sus posibilidades canceladas.

PALABRAS CLAVE: Tijuana, frontera, heterotopía, ciencia ficción, espeluznante, hauntología.

IN SEARCH OF LOST SPACE: ON MIGUEL BUENROSTRO'S *TRILOGY ON SPACE*

ABSTRACT

Tijuana's border condition has increasingly become a ghost-hunting device, exorcising forms of a lost Mexican identity. To account for this ghostly mutation in the city, we will explore *Trilogy on Space* (2018), an audiovisual project by artist Miguel Buenrostro composed of three short documentaries: «Building,» «Death and Life of a Portal,» and «Heterotopias.» *Trilogy on Space* explores different, almost apocalyptic vignettes of what we might call a «border of dwelling,» that is, of spaces pushed to the extreme limits of their possible social occupation: abandoned housing developments, Chinese migrants displaced from a gentrified neighborhood, portals to cross into parallel cities, or buildings where a guard and his ghosts wander. Amidst apocalyptic landscapes, a border dwelling playfully emerges and reclaims its lost possibilities.

KEYWORDS: Tijuana, border, heterotopia, science fiction, eerie, hungology.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.09>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 215-234; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)





Fig. 1. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

VESTIGIOS DE UNA ENTRADA

La frontera ha sido el espacio por excelencia para el enrarecimiento de la identidad nacional. Es el lugar donde los códigos dominantes de la formación nacional suelen entrar en crisis. En Tijuana, al norte de México, esto ha sido explorado por el arte fronterizo de la ciudad y *Trilogía sobre el espacio* (2018), de Miguel Buenrostro, no es la excepción. Sin embargo, lo interesante de esta trilogía de cortometrajes es la manera en que el extrañamiento estético de la espacialidad nacional se consigue a través de la composición audiovisual de una temporalidad espectral.

Este texto se propone comprender de qué forma la espectralidad en *Trilogía sobre el espacio* resignifica la mexicanidad, especialmente en la ciudad fronteriza de Tijuana. Y para ello argumentaremos que la espectralidad sirve de estrategia formal y narrativa en esta *Trilogía* para enrarecer los supuestos simbólicos de la identidad nacional. Los códigos hegemónicos de la espacialidad nacional devienen ominosos a través de imágenes que sacan a la luz sus fuerzas espectrales históricamente configuradas. Y esto produce la experiencia estética de una espacialidad distópica y una temporalidad apocalíptica.

El trabajo se apoyará no solo en categorías de la teoría espacial, como la heterotopía (Foucault), sino también en otros enfoques y conceptos de la filosofía y la teoría cultural, como la ontología orientada a objetos (Bryant), la arqueología del futuro (Jameson), lo espeluznante (Fisher) o la hauntología (Derrida, Reynolds, Fisher). Además, recurrirá, cuando sea pertinente, a antecedentes académicos de los estudios fronterizos (Félix Berumen, Girven, Vanderwood).



Fig. 2. Póster de *Frontier Life* (Hans Fjellestad, 2002).

El material fílmico será abordado a partir de la configuración histórica de los espacios que presenta, condición de posibilidad de sus imágenes espectrales. Y reconoceremos la importancia de los vínculos intertextuales que la película sugiere con el arte fronterizo realizado en Tijuana, como en las obras de Mónica Arreola, Alejandro Zacarías o incluso Cheech Marin. Esta revisión histórico-estética de *Trilogía sobre el espacio* busca ofrecer una perspectiva inesperada de la condición fronteriza, una capaz de evidenciar las tensiones espaciales que introduce la espectralidad temporal.

0. TRILOGÍA SOBRE EL ESPACIO (O DE LA FRONTERA COMO DISPOSITIVO CAZAFANTASMAS)

El artista Raúl Cárdenas, del colectivo Torolab, afirmó en una entrevista para el documental *Frontier Life* que «Tijuana tiene más que ver con novelas de ciencia ficción que con libros de historia de México» (en Fjellestad 2002). Esta cita ha circulado ampliamente desde entonces entre documentales, portadas o artículos y, aunque por supuesto es intencionalmente hiperbólica, sigue resonando con los paisajes distópicos tan comunes en esta frontera.





Fig. 3. Fotografía de letrero en el muro fronterizo en Tijuana.

Sin embargo, para volver precisa la cita, podría decirse que el género narrativo más apropiado para pensar esta ciudad sería algo parecido a un *spooky sci-fi*. O mejor aún: Tijuana es donde los libros de historia de México se vuelven ouijas. No es «la esquina donde rebotan los sueños de un país necesitado de paz» —como romantizó un popular letrero colocado sobre el muro fronterizo por allá en el año 2010—, sino la esquina donde rebotan sus *espectros*, fantasmas de sus distintas temporalidades históricas.

Esto ha sido particularmente el caso luego de la transición del modernismo nacionalista del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al posmodernismo neoliberal del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) —hoy conocido como Tratado México, Estados Unidos y Canadá (T-MEC)—, que transformó la arquitectura institucional, los discursos oficialistas y el imaginario social en la ciudad. La condición fronteriza de Tijuana se ha vuelto cada vez más en un dispositivo *cazafantasmas* que exorciza formas de una mexicanidad perdida.

Para dar cuenta de esta mutación fantasmagórica en la ciudad, haremos un recorrido por *Trilogía sobre el espacio* (*Trilogy on Space*, Miguel Buenrostro, 2018), un proyecto audiovisual del artista Miguel Buenrostro compuesto de tres cortometrajes documentales: «Inmueble», «Muerte y vida de un portal» y «Heterotopías». Sin embargo, en el desarrollo de este texto, invertiremos el orden de los cortometrajes por razones argumentativas. Y además porque, en medio de escenarios apocalípticos, parece apropiada la cuenta regresiva.

1. «HETEROTOPÍAS» (O DE LA ARQUEOLOGÍA DE FUTUROS CANCELADOS)

El espacio social no debe entenderse como un mero contenedor vacío y neutro de las cosas y los sucesos, sino como un producto de fuerzas y tensiones. Una ciudad, por ejemplo, expresa los modos de organización, vínculos y antagonismos que la han conformado, tanto en su propia vida interna como en sus interacciones con agentes externos. El espacio secciona sus partes, reparte sus funciones y legisla sus normativas como consecuencia de la lucha entre intereses y tendencias históricas.

Uno de los pensadores más agudos de esta configuración espacial en la vida contemporánea fue Michel Foucault. Este autor enfatizó durante buena parte de su carrera que la existencia de las cárceles, los psiquiátricos, las escuelas o las fábricas, tal como se conocen en la vida contemporánea, no era natural, necesaria y eterna, sino que han sido un resultado histórico de formas discursivas ejercidas en medio de relaciones de poder.

En una conferencia de 1967, publicada en 1984 (poco antes de su muerte), Foucault describe como «heterotopías» —es decir, «espacios-otro» o «espacios diferentes»— a estos lugares que encapsulan una forma de alteridad social. Son lugares que tienen relación con todos los demás lugares de una sociedad, pero «absolutamente distintos a todos los demás emplazamientos» (Foucault 1999, 435).

Tijuana misma como ciudad no es ajena a esta lógica espacial. Su cercanía con Estados Unidos y su rol ante coyunturas históricas determinantes la conformaron como un espacio de otredad para el norteamericano. El académico Tim Girven ha subrayado el rol que tuvo Hollywood para esta conformación heterotópica de la ciudad, como el lugar «absolutamente distinto» en donde todo estaba de algún modo permitido (Girven 1994). Durante la era de la prohibición de la producción, importación y transporte de bebidas alcohólicas en Estados Unidos, entre los años 1920 y 1933, la naciente ciudad fronteriza se consolidó como el lugar de los vicios y diversión para los igualmente incipientes *Star System* y *Studio System* californianos. A su vez, esta presencia de la industria filmica en la frontera mexicana inspiró después la creación de narrativas estereotípicas de Tijuana en el cine norteamericano, consolidando en poco tiempo la llamada «leyenda negra» de una ciudad, que la colocaba en relación heterotópica frente a Hollywood. «Como tal heterotopía», afirma el investigador Humberto Félix Berumen, en referencia a Girven, «las características que se atribuyeron a Tijuana corresponden básicamente con la idea de un lugar exótico, paradisíaco o perverso» (Félix Berumen 2011, 113).

Una estrategia discursiva clave para la conformación heterotópica de Tijuana fue lo que la publicidad y los medios norteamericanos de la época anunciaban como el *Old Mexico*. Tijuana fue presentada al turista norteamericano como un parque temático de diversiones para experimentar el simulacro de un país perdido en el pasado histórico. Esta promesa de un viaje espectral en el tiempo para visitar un mítico *Old Mexico* se consolidó particularmente con la apertura en 1927 del complejo turístico Agua Caliente, un monumental proyecto arquitectónico a cargo de Wayne D. McAllister —con un diseño ecléctico inspirado en los estilos misional, islámico y *art déco*— que ofrecía, en plena ley seca norteamericana, un casino, un hipódromo y un campo





Fig. 4. Volante que promociona el *Old Mexico* en el complejo Agua Caliente.

de golf, además de una serie de bungalós para hospedarse, un balneario y hasta una pista de aviones (véase Vanderwood 2016).

Sin embargo, es importante agregar que Tijuana no solamente fue moldeada en concordancia con los deseos heterotópicos de Estados Unidos. El propio Estado mexicano ha intervenido agresivamente en la domesticación patriótica de esta ciudad fronteriza, particularmente tras la institucionalización posrevolucionaria y la consolidación nacionalista de la hegemonía priista. Tijuana ha sido objeto de políticas federales que intentan alinear discursivamente a la ciudad dentro de los estándares oficiales de identidad nacional. Y para ello el Estado mexicano se ha servido de la imaginación neocolonial del *Old Mexico*, que ha servido como un precario anclaje sobre el que se estabilizarán por décadas las políticas de mexicanización de la frontera y unificación patriótica del territorio nacional.

La ciudad fronteriza quedó así en medio de dos proyectos de domesticación cultural: entre la heterotopía norteamericana que ve a Tijuana como un México bárbaro, pero *disneylandizado*, y la política federal que ve a Tijuana como un Norte salvaje, pero *mexicanizable*. El cruce histórico entre estos dos proyectos influyó durante casi todo el siglo xx a la ciudad, en sus dinámicas fronterizas y en sus espacios urbanos,



Fig. 5. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

tanto públicos como privados. Para muchos, Tijuana sirvió de pantalla donde se proyectaron las fantasías imperiales «gringas» y las fantasías centralistas «chilangas».

Sin embargo, este cruce histórico entró eventualmente en crisis por dos razones. Por un lado, tenemos el giro neoliberal del modelo político en México (consolidado con la firma del TLCAN), que desdibujó y diluyó las políticas federales de mexicanización de la frontera. Y, por otro lado, encontramos el abrupto descenso del turismo norteamericano en la ciudad, sobre todo luego de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 y tras el aumento de la violencia criminal desde el Gobierno conservador-empresarial del presidente Felipe Calderón en 2006-2012. Así pues, los espacios urbanos creados alrededor de esta doble heterotopía neocolonial comenzaron con los años a deteriorarse.

«Heterotopías»¹, uno de los cortometrajes en *Trilogía sobre el espacio*, hace una arqueología de estos remanentes heterotópicos en los imaginarios imperial y centralista que persisten fantasmagóricamente entre algunos espacios abandonados y dismantelados en Tijuana. Miguel Buenrostro propone hacer un registro audiovisual de algunos espacios espectrales que son centrales para pensar en esta configuración histórica de la ciudad. Quizá los dos lugares más emblemáticos del cortometraje son la estación de transporte Mexicoach y el museo de miniaturas Mexitlán. Ambos espacios fueron productos de esa heterotopía exotizante del *Old Mexico* solicitado por

¹ Existe otro corte de la película que titula a este cortometraje «Otras utopías».



Fig. 6. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

el imaginario neocolonial, proporcionado por la industria turística y luego consolidado por el Gobierno nacionalista.

Por un lado, Mexitlán es un espacio diseñado para el turismo norteamericano en los años noventa del siglo pasado. Se concibió como un museo miniatura con entre 150 y 220 maquetas arquitectónicas, así como con varias esculturas y decorados didácticos sobre la historia, la geografía, el urbanismo, el arte y la cultura de México, desde la época prehispánica y la era colonial hasta la independencia, la Revolución y la vida contemporánea del país. El proyecto fue coordinado por Pedro Ramírez Vázquez, el destacado arquitecto del modernismo nacionalista en México —responsable de la construcción del Estadio Azteca, el Museo Nacional de Antropología y la Nueva Basílica de Santa María de Guadalupe en la Ciudad de México—, quien en Tijuana ya había diseñado el emblemático Centro Cultural Tijuana, inaugurado en 1982.

Según publicó la revista *Proceso* en 1997, los 28 millones de dólares de la inversión inicial para la construcción de Mexitlán parecían haberse tirado «a la basura». El proyecto fracasó en su intento por atraer al turismo norteamericano y fue poco a poco abandonado, utilizando ocasionalmente su explanada para eventos musicales. Ahora, los futuros perdidos que pertenecían a este museo de pasados nacionales (vuelto espectáculo turístico en miniatura) se empolvan y descoloran con el tiempo, como lo evidencia la etnografía visual de Buenrostro.

Por otro lado, Mexicoach era un lugar que servía como estación de transporte de autobuses para turistas, instalada sobre la calle más emblemática de la ciudad: la avenida Revolución. Este espacio, también conocido como Antigua Terminal Turística, entró en decadencia luego de la crisis del turismo fronterizo. En un esfuerzo por redefinirlo y reactivarlo, se habilitó la parte frontal de su segundo piso como *coworking space* para



Fig. 7. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).



Fig. 8. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).





Fig. 9. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

oficinas y proyectos culturales. Sin embargo, eventualmente fue desmantelado y en el terreno se comenzó a construir algo que parece ser un *food court* gigantesco, pero la obra se ha detenido reiteradamente y alargado durante años por razones desconocidas.

Levi Bryant, filósofo contemporáneo interesado en la ontología de los objetos, argumentó en una conferencia que el quehacer de la arqueología consiste en rescatar lo que denomina una «espaciotemporalidad anárquica» en los artefactos que el arqueólogo encuentra entre ruinas, pues este ve en ellos no solo objetos domesticados por un presente que nos es familiar, sino cosas salvajes cuyo pasado insiste en actualizarse de forma incómoda en el presente (Bryant 2019, 16). Es en este sentido que «Heterotopías» explora estos espacios con un espíritu que podríamos llamar arqueológico. Sin embargo, la relación temporal que propone es más compleja, pues entre sus ruinas no solo encuentra pasados perdidos, sino también futuros cancelados. El cortometraje de Buenrostro funciona también, para usar la expresión de Fredric Jameson, como una cierta «arqueología del futuro» (Jameson 2009), por lo que «Heterotopías» no solo explora el pretérito olvidado en las piñatas descoloridas de Mexitlán, sino también el porvenir desmantelado en las vitrinas coloridas de Mexicoach.

Pero estos no son los únicos espacios presentados por el documental. «Heterotopías» también explora otras ruinas arqueológicas con una «espaciotemporalidad anárquica», como los fraccionamientos habitacionales fallidos en Valle de las Palmas, en los márgenes de la ciudad. En estas escenas —que, por cierto, dialogan con otros proyectos artísticos fronterizos, como la serie fotográfica *Desinterés social* (2013-2016), de Mónica Arreola (véase Arellano 2019)— encontramos el abandono de estas



Fig. 10. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

viviendas baratas construidas en un intento de fundar una cuasiciudad satélite universitaria cerca de un campus de la universidad estatal, pero fallido como proyecto por la evidente falta de conexión eficiente con los principales nodos de la ciudad. El documental nos muestra estos fraccionamientos como «pueblos-fantasma», pero no porque deambula en ellos un pasado suspendido, sino porque testimoniamos arqueológicamente los vestigios de futuros planeados que nunca llegaron.

Asimismo, entre los recovecos de la ciudad, el cortometraje encuentra una casa campirana con diseño modernista. La pequeña construcción encapsula el oxímoron temporal de cierto «modernismo rural», una contradicción arquitectónica abandonada entre la maleza que crece a las orillas de las carreteras de la ciudad de Tijuana.

Volviendo al centro de la ciudad, el documental también reconoce las estrategias gentrificadoras que operan detrás de varios de los desmantelamientos urbanos que encontramos en estos espacios. Mientras fracasan los proyectos de vivienda desconectados de la ciudad, la clase trabajadora que vive en las zonas hiperconectadas es desplazada ante las especulaciones de las inversiones inmobiliarias. Esto es evidente en el caso del vecindario chino en el Edificio Cuauhtémoc del centro de la ciudad, que es remodelado para la sensibilidad hípster que pueda pagar mucho más por este espacio.

El vecindario, cabe mencionar de paso, carga con sus propios espectros filmicos, pues en los años ochenta fue la locación de la famosa escena de *Un pícaro de Los Ángeles* (*Born in East L.A.*, Cheech Marin, 1987) en la que Cheech Marin (director, guionista y actor de la película) enseña a varios jóvenes de origen oriental a caminar como cholos fronterizos, vestir holgados y decir «*waas sappening*» para hacerse pasar



Fig. 11. Fotografía del Eazy Living en el antiguo Edificio Cuauhtémoc.

como mexicoamericanos ante los oficiales de migración y poder cruzar sin papeles a Estados Unidos, cuando todavía un escenario así era relativamente factible.

Ahora el vecindario es una sucursal de la compañía Eazy Living, un espacio exclusivo «para la *upper class*», como dice alguien en el documental. Por eso resulta incómodo el diálogo fuera de campo entre dos voces que parecen corresponder con un empleado de la remodelación y algún encargado de la empresa constructora:

—¿No va a ser económico, entonces?

—Pues depende. Es que lo económico depende de cada quien, ¿no?

A través de una atención arqueológica a estos espacios en transformación, Buenrostro se encuentra con espectros desdeñados y tensiones mal disimuladas que insisten en aparecer entre voces acusmáticas y pasillos empolvados. Nuevas relaciones de poder introducidas por el capital inmobiliario reconfiguran las dinámicas de esta ciudad fronteriza.

2. «MUERTE Y VIDA DE UN PORTAL» (O DE TIJUANA COMO *SPOOKY SCI-FI*)

«Muerte y vida de un portal» es un documental que, a través de recursos narrativos de la ciencia ficción, nos presenta las paradójicas vidas *undead* en la frontera. El trabajo de Buenrostro nos asegura que en Tijuana hay accesos a una llamada «ciudad

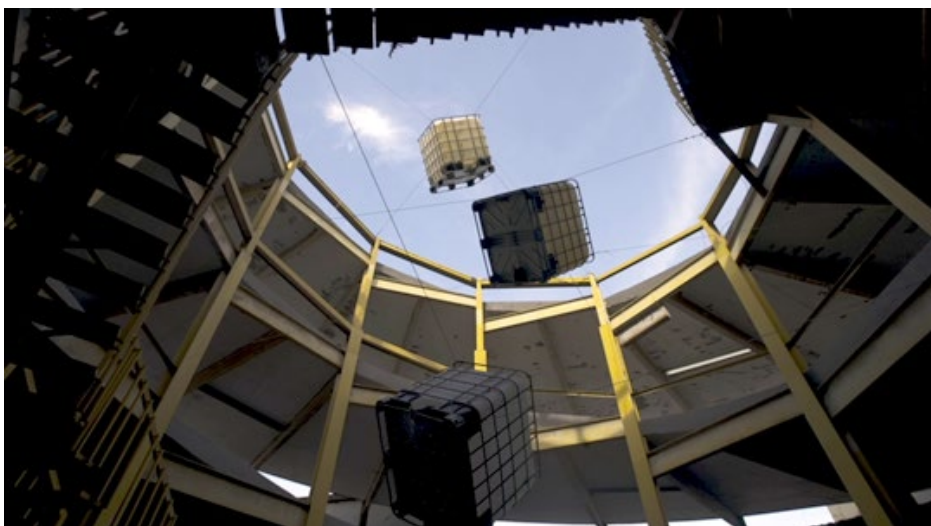


Fig. 12. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

paralela» en donde sobreviven algunos «futuros perdidos»² y, como forma de catalizar esta especulación, el cortometraje utiliza registros documentales de una nebulosa en el cielo, así como la instalación *El portal*, realizada por el artista tijuanaense Alejandro Zacarías —y recientemente desmontada sin justificación por el gobierno municipal—, compuesta de contenedores suspendidos e iluminados en un estacionamiento del centro de la ciudad.

Si este trabajo nos permite pensar a Tijuana desde un *spooky sci-fi* es porque echa a andar las estrategias imaginativas de la ciencia ficción como un modo de navegar entre lo *no-muerto* y lo *no-vivo*. Un buen ejemplo es justamente el caso de la instalación de Zacarías en el estacionamiento del centro, debido a dos razones.

En primer lugar, el llamado Estacionamiento Las Américas —ubicado sobre la calle Tercera, detrás del Instituto Municipal de Arte y Cultura (IMAC)— funciona como una locación singular para la instalación de Zacarías. En el famoso plano de la ciudad —que en ese entonces se llamaba Pueblo Zaragoza— trazado por el Ing. Ricardo Orozco en el año de 1889, ese espacio estaba destinado para planificar una avenida en diagonal, al estilo europeo. Con el tiempo, el desarrollo de la ciudad comenzó a ignorar estos trazos diagonales, pero sobreviven remanentes cartográficos de esta espacialidad *undead*, como en el diseño mismo del estacionamiento, que se construye

² Existe otro corte de la película que omite esta narración especulativa explícita y se queda solo con la sugerencia *sci-fi* presente en el puro montaje mudo de las imágenes.

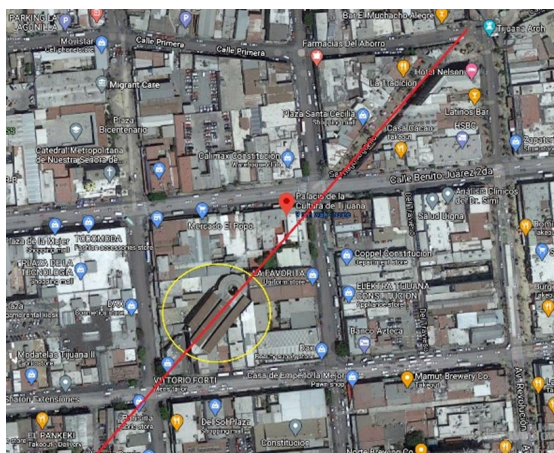
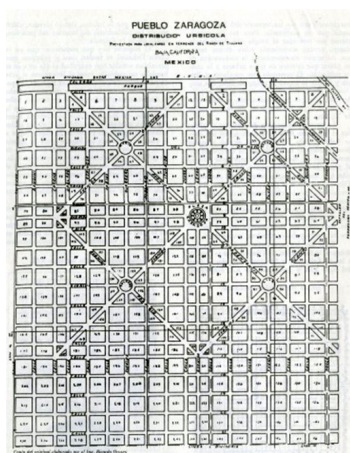


Fig. 13. Plano de Tijuana trazado por el Ing. Ricardo Orozco (1889) y del Estacionamiento Las Américas en Google Maps.

sobre esta antigua calle diagonal e incluso mantiene en su interior algunos locales comerciales a los costados de esta vía *no-muerta*.

En segundo lugar, los contenedores suspendidos de Alejandro Zacarías juegan con el sentido ominoso de un movimiento que podríamos llamar *no-vivo*: un impulso gravitacional congelado en el espacio, como el dramático montaje paleontológico de un esqueleto, a través de las tensas cuerdas atadas a lo largo de la rampa en espiral del estacionamiento.

En medio de estos impases entre lo no-muerto y lo no-vivo, el cortometraje propone como escaparate la posibilidad de otras formas especulativas de espacialidad fronteriza. «Más de 60 portales», afirma el documental, nos ofrecen acceso a futuros perdidos de la ciudad. Son portales muertos que pueden volver a la vida. Futuros urbanos congelados, como los contenedores de Zacarías, pero capaces de irrumpir en cualquier momento como una nebulosa en el cielo nocturno.

Para sugerir esta posibilidad de su ficción especulativa, el documental se sirve del registro visual del lanzamiento de un cohete de SpaceX que pudo verse en el cielo tijuanense en diciembre de 2017 (véase CNN 2017). Además, se acompaña de la ominosa música de la pieza electroacústica de Bernard Parmegiani *Espèces d'espace* (2002), cuyo título es homónimo al libro ensayístico de Georges Perec (1974) en el que analiza diferentes «especies de espacios» (desde la página misma, hasta el mundo). Así, el ensamblaje de estos recursos visuales y musicales —con guiños literarios— sirve como catalizador para que la imaginación *sci-fi* abra un boquete topológico a futuros urbanos que quedaron suspendidos en la frontera.



Fig. 14. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

3. «INMUEBLE» (O DEL ESPELUZNANTE CAPITAL INMOBILIARIO)

«Inmueble», por su parte, aborda otro tipo de espectro: el del capital inmobiliario mismo. Este cortometraje registra los testimonios de Vicente Osegueda, velador de edificios abandonados y policía auxiliar en la Ciudad de México. Sus historias nos hablan de crisis económicas, pero también de apariciones, como la del hombre con «patas de gallina». Y los inmuebles abandonados que vigila —Edificios Seguros Azteca y Sindicato Único de Trabajadores (Antiguo Hotel)— son interpelados por su voz, que se dirige a ellos en segunda persona gramatical («A ver, edificio, aquí estoy. Yo soy el que te resguarda», le dice). Los espacios muertos son así inquietantemente subjetivados por sus historias.

Un pensador que nos ofrece pistas para comprender esta experiencia inquietante de los espacios en «Inmueble» es Mark Fisher. En su libro *The Weird and the Eerie* —traducido como *Lo raro y lo espeluznante*—, este autor argumenta que si bien lo raro caracteriza a la irrupción escandalosa de una presencia en un lugar donde no pertenece, lo espeluznante en cambio apunta a la calma inquietante de una ausencia en un lugar donde debió de haber algo. Por ejemplo, la serenidad espeluznante de un paisaje posapocalíptico que no deja sino las huellas de la causa de su desastre. Fisher propone pensar a las fuerzas del Capital como la entidad espeluznante por excelencia: «a pesar de surgir de la nada —afirma Fisher—, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial» (Fisher 2018a, 13).





Fig. 15. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

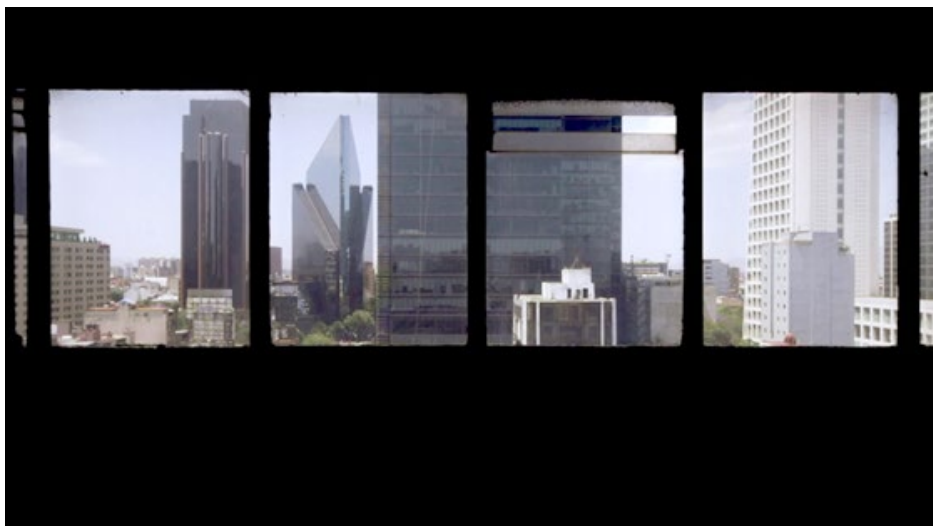


Fig. 16. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).



Fig. 17. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

El cortometraje «Inmueble» explora estos edificios desmantelados como productos del espeluznante capital inmobiliario. Algunos edificios cuidados por Vicente Ocegueda fueron deshabilitados tras el terremoto de 1985, otros fueron abandonados tras la devaluación neoliberal del peso en los años noventa (como se refiere en el documental a través de un diálogo de Vicente y de un fragmento televisivo escuchado de fondo). Mientras tanto, Vicente se acompaña de historias de terror para sobrellevar su rol de guardián del capital espeluznante. En ellas deambulan fantasmas y demonios con «patas de gallina», antes de que el capital especulativo se «manifieste» en ganancias para la clase propietaria. Y los inmuebles, interpelados por la prosopopeya de Vicente, se presentan poseídos por esta vida *undead* del capital. Incluso algunos planos visuales que se graban desde adentro de los inmuebles hacia el paisaje urbano visto a través de las ventanas se componen formalmente a la manera de un inquietante «plano subjetivo» (POV), como si viéramos la ciudad desde el escalofriante punto de vista del edificio mismo.

Además, el cortometraje incluye canciones del álbum *Boleros, vales y más* (2016), de Frankie Reyes —también conocido como Gifted & Blessed—, música que reinterpreta a las piezas clásicas de estos géneros del modernismo latinoamericano a partir de *covers* instrumentales con un sintetizador Oberheim, logrando una nostalgia espectral que críticos de música como Simon Reynolds y el propio Mark Fisher —inspirados en el neologismo de Jacques Derrida³— denominarían como *hauntología*

³ Jacques Derrida, 1998.



(*haunt* en el sentido de un «acosar fantasmagórico»). Sin embargo, hay que precisar que el carácter inquietante de esta nostalgia hauntológica viene porque con ella acecha (*haunts*) no solo un pasado perdido, sino también del futuro prometido por este pasado. Por eso Reynolds habla de una *neo-stalgia* para referirse a una nostalgia por el futuro cancelado (Reynolds 2012, 378) y Fisher habla del duelo fallido por el *todavía no* de las esperanzas políticas que el modernismo popular nunca materializó (Fisher 2018b, 55). Es decir, que, al recurrir a estilos previos a la emergencia del neoliberalismo, la hauntología musical suele invocar también los espectros de los futuros prometidos por un Estado de bienestar ya perdido.

De esta manera, los boleros hauntológicos de Frankie Reyes no deben interpretarse como una mera nostalgia por el pasado evocado —la cultura musical latinoamericana del segundo tercio del siglo xx—, sino que se trata de piezas que conectan con el duelo por los futuros utópicos imaginados antes del neoliberalismo —el porvenir optimista en pleno auge latinoamericano del Estado benefactor (que, por ejemplo, en México se conoció como el «milagro mexicano» o «desarrollo estabilizador»)—. Y esta música le sirve así al cortometraje para introducir el espectro de este elemento utópico en el núcleo de los paisajes distópicos del capitalismo inmobiliario.

«Inmueble» es entonces un trabajo que intenta dar cuenta de aquellas fuerzas invisibles que moldean al espacio urbano de forma a veces caprichosa, vaciando edificios por décadas cuando se privilegia la especulación financiera por encima del valor de uso. El documental insiste en la atmósfera espeluznante cuando recorre los edificios abandonados y cuando nos coloca en su propia perspectiva, desde la que vemos los paisajes aparentemente prósperos de la ciudad. Pero además recurre a la música hauntológica para reanimar de forma fantasmal las esperanzas perdidas de futuros cancelados.

ATISBOS DE UNA SALIDA

La teoría y el arte en Tijuana han estudiado por décadas qué significa habitar la frontera. Por su parte, sin embargo, *Trilogía sobre el espacio* explora diferentes viñetas casi apocalípticas de lo que podríamos llamar una «frontera del habitar», es decir, de espacialidades llevadas a los límites extremos de su ocupación social posible: fraccionamientos abandonados, migrantes chinos desplazados de un vecindario gentrificado, portales para poder cruzar a ciudades paralelas o inmuebles donde deambulan un guardia y sus fantasmas.

El alcance del análisis radica en el reconocimiento de la conformación histórica de estas espacialidades límite que se expresan estéticamente a través de los tres cortometrajes de Buenrostro. Habitar el espacio urbano es para esta *Trilogía* una experiencia altamente inestable, siempre en riesgo de suspenderse por expulsión, fuga o merodeo, situación que se evidencia principalmente a través de la espectacularidad temporal privilegiada por la forma y narración de sus imágenes.

Pero también encontramos formas de morada insospechada de estos espacios límite que se esbozan entre las fronteras del habitar: los niños que resignifican los fraccionamientos fantasmales a través de pasatiempos o el velador que entre risas



Fig. 18. Fotograma de *Trilogía sobre el espacio* (Miguel Buenrostro, 2018).

persigue a una paloma en un piso lleno de escombros. El juego interviene en estos espacios inhóspitos para poder habitarlos con dignidad festiva. Entre paisajes apocalípticos, un habitar fronterizo se abre paso lúdicamente y reclama sus posibilidades canceladas.

RECIBIDO: 19/01/2026; ACEPTADO: 12/05/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Mónica. 2019. «Desinterés social: un ensayo fotográfico sobre las nuevas ruinas en la periferia de México». *Arch Daily*, 16 de agosto. Acceso el 18 de enero de 2026. <https://www.archdaily.mx/mx/904032/desinteres-social-un-ensayo-visual-sobre-las-nuevas-ruinas-en-la-periferia-de-mexico>.
- BRYANT, Levi. 2019. «Domestic Objects, Wild Things: Aletheia, Ruination, and Drift». Conferencia pronunciada en la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, 17 de octubre.
- CNN. 2017. «El extraño fenómeno que se vio en el cielo era un cohete de SpaceX». *CNN en Español*, 23 de diciembre. Acceso el 18 de enero de 2026. <https://cnnespanol.cnn.com/2017/12/23/el-extrano-fenomeno-en-el-cielo-que-se-vio-en-california-era-un-cohete-de-spacex>.
- DERRIDA, Jacques. 1998. *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- FÉLIX BERUMEN, Humberto. 2011. *Tijuana la horrible*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- FISHER, Mark. 2018a. *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- FISHER, Mark. 2018b. *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FJELLESTAD, Hans, dir. 2002. *Frontier Life*. Estados Unidos: ZU33.
- FOUCAULT, Michel. 1999. «Espacios diferentes». En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*, 431-442. Barcelona: Paidós.
- GIRVEN, Tim. 1994. «Hollywood's Heterotopía: US Cinema, the Mexican Border and the making of Tijuana». *Travesía: Journal of Latin American Cultural Studies*, 3 (1-2): 93-113. <https://doi.org/10.1080/13569329409361827>.
- JAMESON, Fredric. 2009. *Arqueología del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- REYNOLDS, Simon. 2012. *Retromanía: La adición del pop a su propio pasado*. Buenos Aires: Caja Negra.
- VANDERWOOD, Paul J. 2016. *Agua Caliente. El patio de recreo de las estrellas: Mafiosos, magnates y artistas de cine en el centro de esparcimiento más grande de América*. San Luis Potosí, Zamora, Tijuana: El Colegio de San Luis; El Colegio de Michoacán; El Colegio de la Frontera Norte.



TERRITORIO EN DISPUTA, MEMORIA Y SONIDO EN LA REGIÓN DEL DONBÁS

G. Angélica Vásquez Zárate 

Doctora en Artes y Humanidades, Universidad de Cádiz (España)

angelica.vasquezzarate@alum.uca.es

RESUMEN

El artículo examina cómo el montaje sonoro en *Entusiasmo: Sinfonía del Donbás* (Энтузиазм: Симфония Донбасса, Dziga Vértov, 1931) produce una espacialidad simbólica en la que el ruido industrial actúa como estructura arquitectónica. La metodología se basa en un análisis fílmico centrado en el sonido, el montaje y su relación con el territorio, apoyado en enfoques teóricos sobre la dialéctica entre presencia y ausencia en la experiencia audiovisual. Los resultados muestran que el filme configura el Donbás como una ciudad sonora del socialismo, donde el trabajo colectivo se traduce en ritmo y el progreso se articula como experiencia auditiva. Se concluye que esta representación dejó una huella duradera en la memoria regional, asociada a estabilidad, trabajo y centralidad económica. Desde 2014, y con mayor intensidad tras la invasión de 2022, esta memoria del pasado industrial ha sido movilizada por actores separatistas y la propaganda rusa para reforzar relatos de pertenencia, continuidad histórica y legitimidad territorial en el contexto del conflicto.

PALABRAS CLAVE: cine soviético, montaje sonoro, Donbás, memoria industrial, conflicto geopolítico.

DISPUTED TERRITORY, MEMORY AND SOUND IN THE DONBAS REGION

ABSTRACT

The article examines how the sound editing in *Enthusiasm: Symphony of the Donbas* (Dziga Vértov, 1931) produces a symbolic spatiality in which industrial noise functions as an architectural structure. The methodology is based on a film analysis focused on sound, montage, and its relationship with the territory, supported by theoretical approaches on the dialectic between presence and absence in the audiovisual experience. The results show that the film configures the Donbas as a socialist sound city, where collective labor is translated into rhythm and progress is articulated as an auditory experience. This representation left a lasting imprint on regional memory, associated with stability, work, and economic centrality. Since 2014, and with greater intensity following the 2022 invasion, this memory of the industrial past has been mobilized by separatist actors and Russian propaganda to reinforce narratives of belonging, historical continuity, and territorial legitimacy in the context of the conflict.

KEYWORDS: Soviet cinema, sound montage, Donbas, industrial memory, geopolitical conflict.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.10>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 235-256; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

El estudio del espacio cinematográfico ha tendido históricamente a privilegiar la dimensión visual, relegando los componentes acústicos y rítmicos a un plano secundario. Sin embargo, en la práctica fílmica moderna y especialmente en las vanguardias soviéticas, la organización sonora se reveló como una herramienta estructural de primer orden. En lugar de limitarse a acompañar la imagen, la dimensión auditiva establece una lógica espacial, articula la temporalidad y participa activamente en la creación de atmósferas perceptivas. Este principio permite entender el cine como una forma de arquitectura inmaterial, donde los estímulos acústicos y visuales configuran volúmenes simbólicos, recorridos sensoriales y relaciones de escala.

R. Murray Schafer, en su obra fundacional *The Soundscape*, de 1977, introdujo un marco conceptual que permite abordar esta cuestión desde la perspectiva del territorio. Su noción de paisaje sonoro designa el entorno acústico de un lugar en su totalidad, incluyendo los sonidos dominantes, las señales sonoras y las marcas acústicas que definen la identidad de un espacio habitado (Schafer 1977, 9-12). Schafer distingue entre los *keynote sounds*, aquellos sonidos fundamentales que organizan la percepción del entorno y establecen los ritmos de la vida colectiva, las *sound signals*, señales excepcionales que reclaman una atención inmediata, y las *soundmarks*, sonidos singulares que identifican a una comunidad y la distinguen de otras. Estas categorías, desarrolladas originalmente para el análisis del entorno acústico cotidiano, resultan productivas cuando se aplican al cine, en la medida en que permiten interrogar cómo una película organiza, transforma y disputa los sonidos que configuran la identidad de un territorio.

Barry Truax amplió esta perspectiva al señalar que la comunicación acústica establece vínculos dinámicos entre los individuos y su medio ambiente, donde cada sonido porta información sobre las relaciones sociales y materiales del territorio (Truax 2001, 25-28). Desde este enfoque, el sonido deja de concebirse como fenómeno aislado y se integra en un sistema relacional que conecta al oyente con su entorno, produciendo formas específicas de pertenencia, orientación y experiencia del lugar. Brandon LaBelle desplazó el enfoque un paso más allá al proponer que el sonido participa en la delimitación de fronteras, en la construcción de identidades colectivas y en la disputa por el control simbólico del espacio público. Su concepto de territorios acústicos plantea que cada entorno sonoro configura relaciones de poder entre quienes producen el sonido, quienes lo habitan y quienes se ven afectados por él (LaBelle 2010, 3-7).

Aplicado al espacio fílmico, este marco encuentra un complemento esencial en los trabajos de Michel Chion sobre la relación entre sonido e imagen en el cine. Chion señala que el espacio fílmico surge de un equilibrio entre lo que se muestra y lo que se insinúa, entre el campo visual y el supercampo sonoro, un mecanismo que hace del vacío un componente expresivo (Chion 2019, 118-121). El supercampo sonoro se extiende de manera continua y conecta acciones, planos y lugares, generando una percepción espacial integrada que desborda los límites de la pantalla. A través de esta expansión auditiva se construye una conciencia del entorno que articula lo visible con lo sugerido, permitiendo que el espacio cinematográfico se perciba como



un organismo dinámico cuya profundidad y extensión se experimentan mediante la escucha. Andrew Knight-Hill complementa esta perspectiva al plantear que la articulación auditiva de un filme genera una experiencia de realidad en la que el espectador queda situado dentro de un sistema perceptivo expandido, donde el sonido produce las coordenadas espaciales que la imagen habita (Knight-Hill 2019, 647-650).

La construcción del lugar cinematográfico se basa, además, en una tensión constante entre presencia y ausencia. Justin Remes subraya que la omisión y el silencio constituyen un procedimiento expresivo que amplifica la potencia del discurso cinematográfico, puesto que la ausencia deja de entenderse como vacío y se convierte en una forma activa de significación, un intervalo donde la percepción del espectador se intensifica. Al eliminar la saturación visual o sonora, el filme abre un espacio de proyección imaginaria en el que la mirada y la escucha del público se vuelven partícipes del proceso creador (Remes 2020, 59-65). Esta dialéctica entre lo que aparece y lo que se sustrae integra el conflicto entre presencia y ausencia dentro del propio acto de representar, de modo que el cine se configura como una arquitectura de intervalos en la que cada vacío participa en la creación de significado. Giuliana Bruno refuerza esta comprensión al proponer que el cine y la arquitectura comparten una lógica háptica, en la medida en que ambas disciplinas generan experiencias corporales de tránsito, contacto y habitabilidad en donde los sentidos se vinculan en la aprehensión del espacio (Bruno 2002, 64-68). Lo que estas perspectivas comparten es la convicción de que el espacio cinematográfico se construye mediante operaciones sensoriales que afectan al cuerpo del espectador, y que el sonido desempeña en esa construcción un papel que puede llegar a ser tan determinante como el de la imagen.

En este marco, el montaje se consolida como el eje articulador de la experiencia cinematográfica, un procedimiento que modela la forma en que el espectador habita la imagen. Su función excede la dimensión técnica, ya que implica una operación de pensamiento que organiza la percepción y produce relaciones sensibles entre los elementos dispersos del mundo filmado. En la concepción de Dziga Vértov, el montaje actúa como un mecanismo de transformación del caos en estructura, un método dialéctico que hace emerger significados a partir del choque entre planos heterogéneos. Cada corte constituye una transición conceptual que introduce una variación en la mirada, generando una forma de conocimiento que se expresa en el ritmo y en la tensión entre los fragmentos (Levi 2009, 45-48). El significado reside en los intervalos entre las imágenes, en ese espacio conceptual donde la colisión de estímulos visuales y auditivos produce un tercer sentido, de naturaleza ideológica y perceptiva.

En *Entusiasmo* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, Dziga Vértov, 1931), estas ideas alcanzan su máxima expresión. El documental sonoro articula secuencias de fábricas, sirenas, locomotoras y voces obreras en una estructura rítmica que evoca una ciudad colectiva, configurando la cuenca del Donets como el corazón industrial del socialismo soviético. El material sonoro se dispone como si fuera materia arquitectónica, con capas, texturas y densidades que generan un paisaje industrial imaginado. Roman Abramov interpreta este tipo de representación como una poética del orden socialista emergente, donde la maquinaria y el trabajo humano se integran en una sinfonía productiva (Abramov 2018, 83-86). Bajo este enfoque, la diferencia entre



representar un espacio y construirlo perceptivamente radica en el tipo de experiencia que se activa. La representación remite a una forma que se contempla a distancia, mientras que la construcción perceptiva implica una vivencia sensorial en la que intervienen el cuerpo, la memoria y la imaginación.

De acuerdo con lo anterior, el presente artículo se orienta a responder dos preguntas de investigación. La primera indaga en cómo el montaje sonoro de *Entusiasmo* construye una arquitectura inmaterial que fija el imaginario territorial del Donbás como epicentro de la industrialización soviética. La segunda explora en qué medida ese imaginario ha sido reactivado y disputado en las narrativas geopolíticas vinculadas al conflicto entre Ucrania y Rusia desde 2014.

Para dar respuesta a estas preguntas, se adopta un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, orientado al análisis del sonido cinematográfico como principio de construcción espacial. El estudio se desarrolla a partir de una doble estrategia que articula el análisis filmico del montaje sonoro con una indagación documental sobre la obra, el cine soviético temprano y la teoría del sonido cinematográfico. El corpus se construye mediante la selección intencionada de segmentos del documental en los que el montaje sonoro participa en la construcción de una arquitectura perceptiva del territorio, capaz de fijar jerarquías espaciales, temporalidades y formas de habitar asociadas al imaginario industrial. Los segmentos seleccionados se registran mediante fichas de escucha, que describen el campo sonoro por capas y consignan relaciones de intensidad, continuidad, ritmo y espacialidad percibida, en articulación con el montaje visual. A partir del análisis de estos segmentos, el trabajo examina cómo dicha arquitectura sonora contribuye a estabilizar un imaginario territorial del Donbás, como un núcleo productivo, colectivo y planificado, y en qué medida ese esquema perceptivo resulta reapropiable y disputable en marcos geopolíticos contemporáneos.

La estructura del artículo se organiza en cinco apartados. El primero presenta *Entusiasmo* en el contexto del Primer Plan Quinquenal y expone los elementos históricos y formales que orientan el análisis. El segundo examina la construcción del imaginario territorial industrial a partir de la articulación entre montaje sonoro y visual, apoyándose en las categorías de Schafer, LaBelle, Truax y Bruno para interpretar las operaciones acústicas de cada movimiento del filme. El tercero aborda la reactivación de dicho imaginario en la era postsoviética, atendiendo a la transformación del paisaje sonoro y a sus modulaciones memoriales. El cuarto amplía el análisis hacia la dimensión histórica y geopolítica del territorio, explorando la manera en que el imaginario espacial heredado se inscribe en un escenario de disputa. El quinto establece una comparación entre *Entusiasmo* y *Atlantis* (*Atlantyda*, Valentyn Vasyanovych, 2019) como polos de un arco territorial que conecta la utopía industrial de 1931 con el paisaje postbélico contemporáneo.



PAISAJE HISTÓRICO QUE DIO FORMA AL FILME

La realización de *Entusiasmo* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, Dziga Vértov, 1931) se sitúa en un momento decisivo para la historia del cine y del pensamiento artístico soviético, cuando la incorporación del sonido abrió un campo de experimentación que desbordó las prácticas heredadas del cine mudo. La película se convirtió en un punto de convergencia y conflicto entre distintas concepciones acerca de lo que debía ser una sinfonía cinematográfica basada en la industria, el trabajo y la modernidad técnica. Desde la perspectiva del director, el filme debía construirse a partir del sonido real captado directamente en el entorno industrial. Su interés se centraba en registrar la vida tal como se manifestaba en fábricas, minas, ferrocarriles y espacios urbanos, entendiendo estos sonidos como materiales auténticos capaces de articular una composición musical mediante el montaje (Hicks 2007, 75-80).

Para comprender el alcance de esta operación resulta necesario reconstruir las condiciones materiales y políticas bajo las cuales se produjo el material audiovisual. La URSS de finales de la década de 1920 era una sociedad cuya base económica y demográfica seguía siendo predominantemente agraria. La agricultura campesina cubría la mayor parte de las necesidades alimentarias del país y fue integrada a una política central que esperaba que los productos del campo financiasen la expansión industrial. A través de la colectivización forzada, los pequeños agricultores fueron reorganizados en granjas colectivas, los koljoses, con el objetivo de aumentar la eficiencia productiva y garantizar la entrega de excedentes de grano al Estado, los cuales serían redirigidos hacia la alimentación de la población urbana y la acumulación de capital industrial (Conquest 1986, 117-120). En Ucrania, que contaba con las fértiles tierras de chernozem y aportaba alrededor de un cuarto de toda la producción agrícola de la Unión Soviética, la presión estatal por maximizar la extracción de recursos agrarios alcanzó una intensidad particular (Fitzpatrick 1994, 48-52).

El Primer Plan Quinquenal (1928-1932), formulado bajo el liderazgo de Iósif Stalin, tenía como objetivo central el desarrollo acelerado de la industria pesada, y la región del Donbás ocupaba un lugar estratégico dentro de esta política debido a sus extensos yacimientos de carbón y hierro. Vladímir Lenin había identificado esta región como un soporte esencial de la economía soviética, en la medida en que el abastecimiento energético y la producción industrial del país dependían en gran parte de su capacidad extractiva. La consigna de cumplir cinco años de trabajo en cuatro impulsó una transformación acelerada que redefinió las estructuras sociales, económicas y culturales del territorio. Los campesinos fueron reorganizados en granjas colectivas y obligados a adoptar nuevas técnicas agrícolas y formas de trabajo unificado (Lihus 2023, 487-488). Paralelamente, el Estado soviético desarrolló una política antirreligiosa basada en la idea de que la cultura campesina tradicional limitaba el desarrollo económico y técnico del país, de modo que la religión era presentada como una práctica asociada al atraso, incompatible con la disciplina industrial y con los ritmos del trabajo fabril.

El proceso de producción del filme se desarrolló de manera itinerante entre 1929 y 1930, documentando precisamente esta transformación en curso. Los kinoks, el colectivo de cineastas liderado por Vértov junto a Elizaveta Svilova, realizaron en





un primer momento el rodaje de imágenes mudas en el Donbás entre septiembre y noviembre de 1929. Posteriormente, el trabajo se trasladó a Leningrado en enero de 1930, donde el equipo combinó filmaciones en espacios urbanos e institucionales, como la catedral de San Isaac. Durante esta etapa, Vértov y su equipo se formaron en el sistema de grabación desarrollado por Alexander Shorin, un dispositivo fabricado en su laboratorio de Leningrado que permitía registrar sonido directamente en el lugar de filmación mediante equipos portátiles. Cuatro miembros del laboratorio de Shorin se desplazaron al Donbás en abril de 1930 con setenta kilogramos de equipo, empleando una adaptación móvil especial del aparato denominado Mikst, diseñada por Nikolái Timartsev para las condiciones del rodaje en exteriores. Este sistema hacía posible capturar ruidos, voces y ambientes reales tanto en espacios interiores como al aire libre, representando una ruptura con las prácticas dominantes del cine sonoro temprano, que dependían de estudios cerrados y recreaciones artificiales (Vértov 1985, 108-110).

Con esta acción, Vértov se anticipó a los principios de la música concreta, en la medida en que el sonido fue abordado como objeto material susceptible de ser grabado, aislado y organizado mediante operaciones de montaje, independientemente de su origen instrumental o de su función referencial. La obra surgía además en un fértil contexto de experimentación sonora dentro de la vanguardia soviética. Arseny Avraamov había compuesto sinfonías para sirenas de fábricas, un precedente directo del proyecto estético del audiovisual. León Theremin demostraba con su instrumento homónimo que el sonido podía ser generado sin contacto físico, liberándolo de la gestualidad tradicional. Las investigaciones sobre sonido gráfico, la propuesta de dibujar el sonido directamente en el celuloide buscando la máxima fusión entre lo audible y lo visible, completaban un ecosistema creativo que hizo posible concebir el ruido industrial como materia prima de composición cinematográfica (Smirnov 2013, 169-171).

En este marco, el montaje sonoro se constituye como una arquitectura perceptiva en la que el espectador habita la película mediante la escucha. Los sonidos del trabajo y de las máquinas funcionan como bloques estructurales que definen el espacio y el tiempo dentro de la experiencia fílmica. La distinción entre los días laborales y los días de celebración se diluye, y el acto de producir adquiere una cualidad ceremonial y de exaltación, en la que la técnica y la política coinciden en un mismo pulso. Con ello, se logra que la percepción estética reproduzca los valores de la ideología socialista mientras modela la manera en que el espectador comprende el territorio industrial y la experiencia colectiva.

LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO TERRITORIAL INDUSTRIAL

La película se configura como una sinfonía de ruidos organizada en tres movimientos programáticos, tal como Vértov indicó en diversas conferencias y artículos de la época. En la primera parte se evidencia el pasado que debe ser superado, con la religión y el alcoholismo representados a través de feligreses rezando y borrachos en las calles, mientras los jóvenes comunistas irrumpen con su energía. La transformación física

de la iglesia, convertida en club obrero y cine, simboliza la victoria de la tecnología sobre la superstición. En la segunda sección, el foco se traslada al corazón del Donbás, a las minas de carbón y las fábricas de acero. La producción industrial se muestra frenética, destacando la movilización de los trabajadores de choque y del Komsomol para cumplir los objetivos planteados por Moscú. De acuerdo con Abramov, la película responde a la grave crisis de producción del verano de 1930, cuando la escasez de carbón y de mano de obra amenazaba con paralizar los cimientos del proyecto estatal. La narrativa convierte esta crisis en un desafío heroico superado por el entusiasmo colectivo, simbolizando el estancamiento productivo mediante las vagonetas inmovilizadas en el aire, que solo se reactivan con la llegada de voluntarios y trabajadores de choque (Abramov 2018, 82-86). La tercera parte se centra en el campo, donde el carbón y el acero producidos retornan a la agricultura mediante tractores y maquinaria, cerrando con desfiles y celebraciones colectivas que simbolizan la alianza entre obreros y campesinos.

Esta estrategia narrativa, basada en la progresión del pasado al futuro, manifiesta que en el acto de escuchar, encarnado por la joven con auriculares que abre el filme, emerge un despertar perceptual y una apertura hacia una nueva conciencia social, en la que la experiencia individual se articula con el progreso colectivo. Esta misma lógica se refuerza en el plano visual, donde Vértov recurre a contrastes de ángulos y composición para materializar dicha oposición. La antigua iglesia y sus feligreses son filmados desde perspectivas que enfatizan su pequeñez y estancamiento, mientras que los trabajadores aparecen en planos bajos, en movimiento y en sintonía con la energía de la maquinaria. La repetición de verbos asociados al avance, como «ir» o «fluye», subraya la noción de progreso colectivo y de propósito orientado hacia la construcción del socialismo, integrando movimiento, sonido y semántica (Bulgakowa 2006, 103). A continuación se presenta cada uno de ellos.

PRIMER MOVIMIENTO. LA DEMOLICIÓN DEL TERRITORIO SACRO

El primer movimiento aborda la confrontación entre las fuerzas del pasado, encarnadas en la religión y el alcohol, y el orden soviético industrial colectivo. Se suceden escenas de fieles santificándose junto a la reconversión de iglesias en clubes juveniles obreros, como se aprecia en la figura 1. Campanas, murmullos y golpes de herramientas que derriban símbolos sagrados se articulan en un paisaje sonoro que expresa ruptura y reorganización social (Depretto 2003, 154-155). Para dimensionar la demolición acústica del territorio conviene precisar el tipo de sonido que organiza el entorno que Vértov transforma. En términos de Schafer, las campanas eclesiásticas funcionan como *keynote sound* del Donbás preindustrial, un sonido fundamental que estructura la percepción del entorno y regula los ritmos de la vida colectiva. La campana marca el amanecer, convoca a misa, señala festividades y ritualiza el duelo. Su reverberación configura un horizonte acústico cerrado, circular y cíclico (Schafer 1977, 54-56). El filme reconoce esta función territorial al construir sus primeros minutos como un espacio dominado por cantos litúrgicos, cúpulas, santos, nubes





Fig. 1. Fotograma de *Entusiasmo - Sinfonía del Donbass*, 1931. El derrumbe del antiguo mundo.

y besos reiterados a íconos, que actúan como correlato visual de esa inmovilidad e intensifican la sensación de un tiempo suspendido.

La irrupción de la sirena fabril introduce una modificación en la organización sonora del espacio fílmico al desplazar el eje acústico previamente estructurado por las campanas. En este sentido, la campana eclesiástica organiza una espacialidad asociada a prácticas rituales y a una temporalidad cíclica, mientras que la sirena fabril introduce una lógica temporal regulada por la producción industrial. La transición entre ambos dispositivos sonoros implica una reorganización de los modos de percepción del espacio, en la medida en que redefine ritmos, jerarquías acústicas y funciones sociales del sonido. La incorporación progresiva de señales industriales reconfigura la relación entre imagen y sonido al introducir patrones de sincronización y contraste que orientan la atención del espectador hacia dinámicas de trabajo, circulación y actividad colectiva.

En este nivel, el sonido deja de operar como acompañamiento y pasa a estructurar la experiencia fílmica, organizando la percepción del tiempo y del espacio desde una lógica productiva, tal como sugiere Knight-Hill al analizar la dimensión auditiva como un componente que sitúa al espectador dentro de un campo perceptivo específico (Knight-Hill 2019, 647-650).

Hacia el final del movimiento, la caída de la cruz se configura como un evento sonoro de alta intensidad dentro de la secuencia. El golpe que acompaña su descenso introduce una sincronía puntual entre sonido e imagen que reorganiza

momentáneamente el régimen perceptivo establecido hasta ese punto, caracterizado por relaciones más abiertas entre ambas dimensiones. Este recurso puede vincularse con lo que Schafer denomina *sound signal*, en tanto se trata de un sonido que emerge con nitidez dentro del entorno acústico y concentra la atención del oyente (Schafer 1977, 10-11). Su carácter singular produce un efecto de focalización perceptiva que delimita un antes y un después en la organización del paisaje sonoro. La coda celebratoria posterior, con silbatos y música animada, resignifica la destrucción como acto fundacional e instala el territorio industrial como nueva referencia. Con la desaparición de la cruz se extingue un régimen perceptivo completo y, en ese vacío, la sirena fabril se afirma como nueva sonoridad organizadora.

SEGUNDO MOVIMIENTO. LA FÁBRICA COMO ARQUITECTURA ACÚSTICA DEL TERRITORIO

La interacción entre el cuerpo humano y la máquina en el segundo movimiento exhibe una operación de sincronización que constituye uno de los aportes más originales de Vértov al lenguaje cinematográfico. Andrey Smirnov ha documentado cómo los ejercicios de entrenamiento filmados en el Donbás remiten directamente a los principios de la biomecánica de Alekséi Gastev y el Instituto Central del Trabajo, donde los cuerpos eran observados mediante cronómetros con el objetivo de reducir esfuerzos innecesarios y alcanzar una ejecución más eficiente de las tareas repetitivas (Smirnov 2013, 167-170). Lo que el análisis acústico revela es que el sonido desempeña una función disciplinaria en esta secuencia, en la medida en que la percusión y la música industrial imponen al cuerpo del trabajador un ritmo externo que reemplaza su cadencia orgánica. El cuerpo deja de moverse según su propio tiempo y comienza a moverse según el tiempo de la máquina, transmitido a través del sonido. El montaje intercala imágenes del entrenamiento técnico exterior, donde los mineros practican el movimiento correcto de la pica, con imágenes del interior de la mina, donde un trabajador opera sin técnica, como se observa en la figura 2. El contraste rítmico entre ambas capas visuales, acompañado por el sonido percusivo del primer espacio y el ruido irregular del segundo, genera un intervalo dialéctico que opone la eficiencia planificada al esfuerzo espontáneo.

Esta operación adquiere una dimensión territorial cuando se la piensa desde la perspectiva de Schafer. El paisaje sonoro de la mina preindustrial estaría compuesto por el golpe irregular de la pica, los ecos del agua, el relincho del caballo que arrastra vagones por los túneles, un entorno acústico orgánico y variable. El paisaje sonoro de la mina industrializada está dominado por el taladro mecánico, la campana de turno y el silbido de la locomotora, un entorno acústico mecanizado y regular. Lo que el segundo movimiento documenta es la transformación del paisaje sonoro subterráneo del Donbás, el reemplazo de la irregularidad orgánica por la regularidad mecánica. En la categorización de Schafer, esto equivale a una sustitución de los sonidos fundamentales del territorio, una mutación en la base acústica sobre la cual se organiza la experiencia del lugar (Schafer 1977, 43-47). El montaje de Vértov hace audible esta transformación al yuxtaponer ambos registros, ofreciendo al espectador la posibilidad





Fig. 2. Fotograma de *Entusiasmo - Sinfonía del Donbass*, 1931. Coreografía industrial.

de percibir simultáneamente los dos paisajes sonoros y de experimentar, en la tensión entre ellos, la magnitud del cambio territorial.

Los altavoces con la consigna «hacia el socialismo» extienden la consigna del Plan Quinquenal sobre el paisaje, marcando acústicamente el territorio con la ideología estatal. Este gesto anticipa lo que Barry Truax denominaría décadas después comunicación acústica comunitaria, la capacidad del sonido amplificado para establecer vínculos dinámicos entre individuos y su entorno, organizando la percepción colectiva del espacio (Truax 2001, 65-68). La imagen dividida en tres, con la iglesia reformada en el centro, la cruz ortodoxa a un lado y la industria al otro, mientras el sonido de una cortadora simbólicamente parte la cúpula eclesiástica, materializa visualmente lo que el altavoz ya ha consumado acústicamente, la conquista del territorio por el nuevo régimen sonoro.

Asimismo, la campana industrial que enmarca cada juramento de los trabajadores comprometiéndose ante la cámara a cumplir las cuotas de producción funciona como nueva marca acústica del Donbás, reemplazando a la campana eclesiástica del primer movimiento (Schafer 1977, 10). Si la campana religiosa marcaba el tiempo litúrgico y convocaba a la oración, la campana industrial marca el tiempo productivo y convoca al cumplimiento del plan. René Fülöp-Miller conceptualizó este proceso como la emergencia del *hombre-colectivo*, la disolución de la identidad individual en el gran proyecto político, donde cada persona encuentra su valor en la pertenencia al organismo productivo (Fülöp-Miller 2007, 13). El sonido opera aquí como

agente de esa disolución, puesto que la voz individual del trabajador queda inmediatamente absorbida por la campana industrial que la enmarca, estableciendo que la palabra singular solo adquiere sentido dentro del ritmo colectivo que la contiene.

La militarización del lenguaje productivo hacia el final del segundo movimiento, donde las voces proclaman «somos luchadores de la primera línea de fuego», introduce una capa semántica que el sonido amplifica territorialmente. La voz que pronuncia esta consigna proviene de un altavoz, un dispositivo que, como se ha señalado, opera como instrumento de demarcación territorial. Al proyectar vocabulario bélico sobre el paisaje industrial, el altavoz transforma la fábrica en frente de batalla y al trabajador en soldado, anticipando simbólicamente la conversión literal de estas instalaciones en escenarios de combate que se consumaría décadas después durante el conflicto iniciado en 2014. Esta anticipación involuntaria confiere al filme una densidad histórica que trasciende su contexto de producción y que los apartados posteriores del artículo explorarán en relación con la dimensión geopolítica del imaginario territorial.

TERCER MOVIMIENTO. LA FUSIÓN ACÚSTICA COMO UTOPIA TERRITORIAL

El tercer movimiento desplaza la atención hacia la celebración del colectivo, integrando desfiles, manifestaciones del Primero de Mayo y actividades agrícolas del campesinado. El montaje sonoro crea una sensación de monumentalidad y expansión, fusionando marchas, discursos amplificadas, aplausos y cantos colectivos, como se ilustra en la figura 3. La acumulación progresiva de imágenes y sonidos refuerza la idea de totalidad, construyendo un territorio percibido como un espacio vital y colectivo donde cada actividad forma parte de un sistema interdependiente (Abramov 2018, 85-87). Si el primer movimiento demolía el territorio sacro y el segundo edificaba el territorio industrial, el tercero consuma la operación territorial al fusionar los paisajes sonoros de la fábrica y el campo en una entidad totalizante. Esta fusión constituye la realización plena de la utopía territorial que el filme propone y, al mismo tiempo, el mecanismo de fijación del imaginario, al transformar una alianza política abstracta en una experiencia sensorial concreta.

La transición del tren cargado de carbón a las campesinas cantando mientras recogen la siega materializa la ideología socialista. El sonido de la locomotora, que ha funcionado a lo largo del segundo movimiento como hilo conductor del paisaje industrial, se transforma gradualmente en melodía rural sin que medie corte abrupto. Esta continuidad acústica produce un efecto que excede la transición narrativa, puesto que establece una conexión orgánica entre el espacio de la fábrica y el espacio del campo, haciendo que el espectador perciba ambos como regiones de un mismo territorio sonoro. Lo que el montaje comunica en esta transición es la alianza obrero-campesina como experiencia perceptiva, transformando un principio ideológico abstracto en una sensación corporal de continuidad.

El sonido fusiona cantos y música de banda hasta eliminar cualquier voz distinguible, produciendo un campo acústico homogéneo que materializa la comunión entre





Fig. 3. Fotograma de *Entusiasmo - Sinfonía del Donbass*, 1931.
Manifestaciones del Primero de Mayo.

individuo y colectividad. Lo que resulta original en la propuesta de Vértov es que esta disolución opera en el plano acústico, a través de la fusión de las voces particulares en un campo sonoro indiferenciado. La voz individual, que en la cultura campesina anterior constituía una marca de identidad personal expresada en el canto, se integra en una masa sonora que la contiene, la amplifica y finalmente la absorbe. El espectador experimenta esta absorción como una transformación del paisaje, donde la diversidad del campo es reemplazada por la uniformidad del canto colectivo, consumando aquella disolución del yo particular que Fülöp-Miller identificó como fundamento del ideal soviético (Fülöp-Miller 2007, 13).

La imagen de los tractores segando, acompañada por el ritmo mecánico de la máquina, cierra el círculo narrativo y territorial del filme. El sonido del tractor, un ruido industrial proyectado sobre el paisaje agrario, funciona como la extensión final de la arquitectura acústica del Donbás hacia el campo. Si en el primer movimiento la sirena fabril reemplazaba a la campana eclesiástica, en el tercero el motor del tractor reemplaza al canto del trabajo manual, completando la colonización acústica del territorio (Vasquez-Zarate 2023, 13-15). El tractor de Vértov materializa este principio al introducir el sonido industrial en el último reducto del paisaje sonoro campesino, consumando la transformación del Donbás en un territorio acústicamente unificado bajo el régimen de la producción mecanizada. Sin embargo, de acuerdo con Mariia Lihus, esta representación invisibiliza la resistencia campesina a entregar sus tierras al Estado, en la que las mujeres jugaron un papel central. En

el documental, las campesinas se muestran como fervientes partidarias del proceso de colectivización, revirtiendo históricamente los hechos. Asimismo, la idealización tecnológica choca con la percepción real de muchos campesinos, quienes veían los tractores con hostilidad, considerándolos una imposición urbana ajena al mundo rural que amenazaba las tradiciones del campo (Lihus 2023, 485-486).

EL SONIDO COMO PRINCIPIO ARQUITECTÓNICO DEL IMAGINARIO

El análisis de los tres movimientos permite identificar un principio compositivo que atraviesa la totalidad del filme y que constituye su contribución al campo de los estudios sobre cine y espacio. Vértov concibió el intervalo como el lugar de tensión entre un plano y otro, donde la colisión de elementos heterogéneos genera un tercer sentido que se configura en la relación entre ellos más que en su contenido individual (Levi 2009, 45-48).

En cada transición analizada, campana y sirena, pica irregular y taladro mecánico, canto individual y masa coral, el intervalo entre regímenes acústicos genera un campo perceptivo en el que el espectador experimenta la tensión entre distintas formas de habitar el territorio. Esta tensión sostiene la capacidad del filme para construir espacialidad, ya que cada intervalo funciona como un umbral que articula el paso entre configuraciones sonoras. A partir de ahí, el sonido define las condiciones de la experiencia perceptiva al establecer ritmos, jerarquías de atención y relaciones de continuidad. La secuencia de pantalla negra con sonido radiofónico, donde el territorio se edifica exclusivamente con materiales sonoros, constituye la evidencia más elocuente de esta inversión jerárquica, en la medida en que la percepción del espacio se sostiene íntegramente en la escucha y prescinde de cualquier referencia visual. La sincronía puntual en la caída de la cruz refuerza esta lógica, dado que el golpe sonoro determina el ritmo de la imagen y orienta la percepción del acontecimiento, situando al sonido como principio organizador de la experiencia fílmica.

Con estos tres movimientos, el audiovisual enseña a encontrar belleza, ritmo y armonía en el aparente caos del trabajo industrial. La propia estructura fragmentada y rítmica de la película acostumbra al ojo y al oído a una forma de percibir el mundo que es dinámica, analítica y orientada hacia la construcción del futuro socialista, un eco de la pedagogía audiovisual que se extendía por toda la sociedad soviética en carteles y periódicos murales (Benjamín 2004, 27-30). El filme trasciende su valor documental para funcionar como un dispositivo pedagógico diseñado para formar al nuevo ciudadano soviético (Salazkina 2016, 47-48), enseñando al espectador una nueva forma de percibir el mundo mediante la escucha tanto como mediante la mirada.

El montaje de la realidad, sin embargo, se lleva a cabo mientras se invisibiliza la violencia estructural que acompañó la transformación del territorio. *Entusiasmo* fue rodada entre 1930 y 1931, en los años previos al Holodomor de 1932-1933, una hambruna de alcance masivo que afectó a Ucrania como consecuencia directa de las políticas de colectivización forzosa y de las requisiciones estatales de grano (Vásquez-Zárate 2023, 11-12). Al organizar su material visual y sonoro para construir





Fig. 4. Fotograma de *Entusiasmo - Sinfonía del Donbass*, 1931. Hacia el socialismo.

una narrativa de progreso industrial y armonía colectiva, el documental realiza un borrado histórico de los conflictos y sufrimientos que marcaron la época. La imagen pulsante de la palabra *hacia el socialismo*, como se muestra en la figura 4, funciona como un mantra visual y acústico, un símbolo del orden racional que se impone sobre el caos del pasado (Bulgakowa 2006, 107-110).

Esta selección deliberada del material convierte la obra en un instrumento que moldea la memoria histórica, en la medida en que construye una percepción de la realidad que atenúa las tensiones sociales y desplaza la violencia fuera del campo representado. La forma cinematográfica interviene de este modo en la interpretación de la historia al articular una imagen coherente y unificada que responde a una lógica ideológica. En este punto, el filme puede entenderse como una operación propagandística, donde la organización estética de imagen y sonido orienta la experiencia del espectador hacia una lectura específica de los acontecimientos. La eficacia de este mecanismo explica, en parte, la capacidad del imaginario territorial construido por el audiovisual para perdurar y ser reactivado en contextos geopolíticos posteriores, una cuestión que el siguiente apartado del artículo aborda en profundidad.

DE LA UTOPIA INDUSTRIAL A LA NOSTALGIA CONTEMPORANEA

El colapso de la Unión Soviética en 1991 transformó tanto la organización política y económica como los imaginarios territoriales que habían sido construidos durante décadas de planificación estatal. Entre esos espacios, el Donbás, que había funcionado como epicentro de la industrialización y símbolo de la sinfonía del desarrollo, experimentó una reconfiguración de su identidad y de su paisaje. Lo que en *Entusiasmo* sonaba como potencia y futuro se percibe en la era postsoviética como eco de un pasado irrecuperable. Las fábricas silenciosas, las minas abandonadas y el murmullo ausente de las máquinas transformaron el territorio en un espacio de memoria, donde la modernidad ruidosa de los años treinta se reconvierte en melancolía acústica, al sentir que los motores han cesado (Cheung 2025, 18-19).

Tras la desintegración del sistema planificado, la región experimentó un proceso acelerado de desindustrialización. La desaparición de numerosas fábricas y minas provocó un vacío simbólico que erosionó la centralidad histórica de la región como corazón productivo de la nación soviética. El territorio quedó atrapado entre la gloria de su pasado industrial y la precariedad de su presente. La memoria del progreso y del trabajo colectivo, materializada originalmente en el montaje sonoro, se convirtió en un archivo afectivo y simbólico que permite reconstruir una identidad regional a partir de sus vestigios (Babenko 2025, 1251-1252).

Bajo estas condiciones emerge la nostalgia como una forma central de identidad regional. Los habitantes de Lugansk y Donetsk rearticulan su sentido de pertenencia en torno a los ecos de la industrialización, reinterpretando la sinfonía de aquella época como un repertorio emocional y cultural que enlaza pasado y presente. Este proceso ha sido conceptualizado como nostalgia industrial, entendida como una dinámica en la que la memoria del trabajo y del progreso colectivo opera como eje de continuidad afectiva frente a la pérdida de estabilidad económica y social. Al mismo tiempo, esta memoria adquiere una dimensión política, ya que la reinterpretación del pasado soviético se convierte en una estructura desde la cual se legitiman narrativas sobre identidad, pertenencia y soberanía cultural, tanto a nivel local como estatal (Cheung 2025, 19-20).

Esta construcción simbólica del pasado se inscribe en una historia regional más amplia. El Donbás es un territorio donde la experiencia histórica y la identidad colectiva se entrelazan de manera constante a través de las comunidades que lo habitan. En sus orígenes la región hacía parte de un vasto territorio estepario que se extendía al sur de la actual Ucrania y que durante siglos permaneció escasamente controlado por poderes centrales. Funcionó como un espacio de tránsito, en el que convergían rutas de pueblos nómadas, asentamientos cosacos y grupos campesinos, lo que generaba tanto conflictos como oportunidades para quienes buscaban autonomía. Durante la expansión del Imperio ruso y más tarde en la etapa soviética, las autoridades construyeron un relato que describía estas tierras como territorios vacíos, salvajes y sin historia, ignorando la presencia de los cosacos zaporogos, comunidades tártaras y otras poblaciones que ya vivían allí y tenían estructuras sociales propias (Vermenych 2018, 249-253).





Esta narrativa presentaba la región como un «espacio salvaje», lo que justificaba la creación de nuevas ciudades, la reorganización económica y la colonización de poblaciones diversas. Durante la industrialización soviética, el Donbás funcionó como un laboratorio de modernización que transformó las estructuras de la sociedad. La acelerada mecanización y la reorganización del campo fueron acompañadas por la colectivización forzada y la imposición de requisiciones de grano, que provocaron resistencia campesina y desencadenaron en la hambruna de 1932-1933, conocida como Holodomor, que causó la muerte de millones de campesinos y dejó un trauma colectivo entre los ucranianos (Vásquez-Zárate 2023, 10-12).

Pese a esta tragedia, los líderes bolcheviques mantuvieron su impulso de transformar la región en un centro industrial estratégico, atrayendo a ingenieros rusos, comerciantes judíos y otras poblaciones, lo que dio lugar a un archipiélago de comunidades con lealtades diversas. En este escenario, la sinfonía de Vértov puede interpretarse como un intento deliberado de domesticar esa heterogeneidad, imponiendo un orden que transformara al trabajador local en un obrero unificado del sistema, anulando su condición de frontera (Bulgakowa 2006, 223-224).

Tras la independencia de Ucrania en 1991, esta región experimentó una crisis económica que se manifestó en el colapso de su producción en sectores como la minería del carbón y la metalurgia. La transición de un modelo planificado a una economía de mercado, combinada con la pérdida de antiguas cadenas productivas y mercados integrados, llevó a descensos significativos de la actividad económica, con caídas de los salarios de los mineros. Este deterioro desestabilizó estructuras sociales enteras, dejando a las comunidades de Donetsk y Luhansk en un estado de vulnerabilidad frente a las narrativas separatistas y a las intervenciones externas (Babenko 2025, 1248-1249).

Estos factores estructurales crearon un sustrato sobre el cual se desencadenó el conflicto contemporáneo. El levantamiento de grupos separatistas en 2014 fue alimentado en parte por el sentimiento de alienación de amplios sectores de la población, que percibían una desconexión entre sus experiencias materiales y culturales y el proyecto político de Kyiv. Aunque este fenómeno no puede reducirse a una sola causa, análisis contextuales enfatizan que las condiciones económicas locales fueron predictores sólidos de la propensión a la rebelión, incluso más allá de las diferencias lingüísticas o étnicas, lo que sugiere una relación directa entre la herencia industrial y la dinámica del conflicto (Cheung 2025, 17-18).

Asimismo, la memoria estética de la utopía soviética ha sido reconvertida en herramienta discursiva e ideológica a lo largo del conflicto. Narrativas políticas contemporáneas han reclamado elementos de la identidad laboral y la nostalgia por la estabilidad industrial para justificar posiciones geopolíticas específicas, por parte de actores separatistas. El imaginario de un Donbás como región indispensable para la prosperidad —un vestigio de la «sinfonía productiva» de la época soviética— ha sido reinterpretado por ciertos sectores políticos como un argumento para resistir la autoridad de Kyiv, mientras se refuerzan los vínculos con Moscú (Lihus 2023, 488-489). La situación se agrava con la invasión rusa a gran escala de febrero de 2022, que intensifica la destrucción de centros neurálgicos de la industria, incluyendo ciudades como

Mariupol, Severodonetsk y Lysychansk, donde se pierde hasta el noventa y cinco por ciento de las infraestructuras productivas (Simonov 2025, 30-33).

El paisaje sonoro de las fábricas, que Vértov había convertido en una sinfonía industrial, ha sido reemplazado por el estruendo de artillería, el zumbido de drones y las sirenas de alerta. La infraestructura industrial dejó de cumplir su rol de producción y pasó a ser un rehén del conflicto, con plantas como Azovstal que se convirtieron en símbolos de resistencia ucraniana, redefiniendo la narrativa original del documental sobre la fábrica como un lugar de creación y cohesión colectiva (Simonov 2025, 32-33).

Esta situación permite sostener que *Entusiasmo* construyó un mito de modernidad y colectividad en el Donbás al mostrar la región como un corazón industrial, donde el trabajo, la energía y la cooperación colectiva creaban la ilusión de un progreso continuo y armonioso. Esta representación consolidó una imagen de la región como ejemplo de transformación socialista y de capacidad productiva, ocultando las tensiones sociales y la resistencia campesina que marcaron la historia real de la colectivización y la hambruna de los años treinta. En el siguiente apartado se establece una comparación con la película *Atlantis*, producida por Valentyn Vasyanovych, en 2019, para examinar las continuidades y rupturas en la representación del territorio y sus configuraciones perceptivas contemporáneas.

ENTUSIASMO Y ATLANTIS COMO POLOS DE UN ARCO TERRITORIAL

La eficacia del imaginario territorial construido por *Entusiasmo* se verifica de manera elocuente cuando se la compara con *Atlantis* (Атлантида, Valentyn Vasyanovych, 2019), una película que opera como inversión del universo vértoviano. Ganadora del premio principal de la sección Orizzonti del Festival de Venecia y selección oficial de Ucrania para los premios de la Academia en 2021, este film sitúa su acción en el Donbás de 2025, un año después del fin de una guerra con Rusia, en un territorio que ha devenido desierto inhabitable. Ambas películas fueron filmadas en las mismas locaciones industriales de la cuenca del Donets, una coincidencia geográfica que confiere a la comparación una densidad material insoslayable. Vértov rodó entre 1929 y 1930 en las minas de carbón y las fábricas de acero del Donbás, utilizando el sistema de grabación portátil de Alexander Shorin para capturar los ruidos industriales directamente en su contexto (Vértov 1985, 108-110). Vasyanovych filmó entre enero y marzo de 2018 en Mariupol, en la región de Donetsk, donde las plantas siderúrgicas de Illich y Azovstal servían como locaciones principales. En ambos casos, la fábrica ocupa el centro visual y simbólico de la representación. Sin embargo, el significado que cada director inscribe en ella es diametralmente opuesto.

En *Entusiasmo*, la fábrica funciona como templo del nuevo orden. Los altos hornos, las cintas transportadoras y los pistones se convierten en íconos estéticos que sustituyen a las imágenes religiosas y dictan el ritmo de la vida cotidiana. La coreografía industrial, analizada en los apartados anteriores de este artículo, muestra los cuerpos de los trabajadores sincronizados con la maquinaria en una danza de producción





colectiva donde la interacción entre el ser humano y la máquina se manifiesta como armonía (Smirnov 2013, 169-171). La composición visual de Vértov, con sus ángulos dinámicos, sus planos en contrapicado y su montaje acelerado, magnifica el poder de la maquinaria y proyecta una imagen del territorio como organismo productivo en expansión perpetua.

En *Atlantis*, la fábrica funciona como mausoleo del orden colapsado. Vasyanovych construye composiciones frontales, casi en forma de *cuadros vivientes*, donde las figuras humanas aparecen empequeñecidas por las estructuras industriales que las rodean. La planta siderúrgica donde trabaja Sergiy, el protagonista, un soldado con trastorno de estrés postraumático, se presenta como un espacio en el que las máquinas parecen operar en trance, ajenas a la destrucción que las circunda. En una de las escenas más perturbadoras del filme, un trabajador traumatizado salta al interior de un horno, una imagen que invierte la coreografía industrial de Vértov, donde los cuerpos se fundían armoniosamente con la máquina. Lo que en *Entusiasmo* era fusión celebratoria entre trabajador y aparato productivo se ha convertido en *Atlantis* en fusión literal y mortal, donde el cuerpo es consumido por la misma infraestructura que alguna vez prometió su liberación.

Giuliana Bruno ha propuesto que el cine y la arquitectura comparten una lógica háptica, en la medida en que ambas disciplinas generan experiencias corporales de tránsito, contacto y habitabilidad (Bruno 2002, 64-68). Esta perspectiva permite leer la diferencia entre ambos filmes como una transformación en las condiciones de habitabilidad del territorio cinematográfico. *Entusiasmo* construye un espacio que se habita en movimiento, un territorio que se recorre a la velocidad de la locomotora y se experimenta al ritmo del martillo. *Atlantis* construye un espacio que se habita en la inmovilidad, un territorio donde el tránsito se ha vuelto peligroso por las minas antipersona, donde el contacto con el agua es tóxico y donde la habitabilidad misma del lugar está en cuestión. La experiencia háptica del espectador se transforma entre un filme y otro, pasando de la sensación de aceleración productiva a la experiencia de un entorno que resiste la presencia humana.

Otro aspecto que confiere a la comparación una densidad histórica es el carácter profético que *Atlantis* adquirió tras la invasión rusa de Ucrania en febrero de 2022. El filme, que imaginaba un Donbás devastado para 2025, anticipó la destrucción que efectivamente se produjo tres años después de su estreno. Vasyanovych filmó varias secuencias en las instalaciones de Azovstal, la planta siderúrgica de Mariupol que se convirtió en símbolo de la resistencia ucraniana durante el asedio de la ciudad. El propio director declaró en una entrevista que estaba convencido de que Azovstal e Illich, las dos grandes plantas de Mariupol, difícilmente serían reconstruidas y que la ciudad probablemente se transformaría en algo completamente distinto a lo que fue (Vasyanovych 2024). Esta afirmación resuena con la lógica territorial del filme, donde la infraestructura industrial ha dejado de representar progreso y se ha convertido en vestigio de una era clausurada.

La resignificación de Azovstal merece atención particular en el marco de este análisis, puesto que conecta directamente con el imaginario construido por Vértov. En *Entusiasmo*, la fábrica es el espacio de la creación colectiva, el lugar donde la sinfonía del trabajo edifica el futuro socialista. En *Atlantis*, la fábrica es el espacio de

la supervivencia traumática, donde los exsoldados intentan reintegrarse a una vida que ya ha perdido sus coordenadas. Desde el inicio de la invasión a gran escala, la fábrica se ha convertido en el espacio de la resistencia armada, un refugio improvisado donde los defensores de Mariupol soportaron semanas de bombardeo bajo tierra. Cada una de estas resignificaciones constituye una capa del imaginario territorial del Donbás que se deposita sobre las anteriores y las reconfigura. La consigna «somos luchadores de la primera línea de fuego», pronunciada como metáfora productiva en el filme de Vértov, se convirtió en descripción literal durante el asedio, evidenciando cómo el vocabulario simbólico construido por la propaganda puede ser reabsorbido por la historia y devuelto a su significado originario de una manera que sus creadores jamás anticiparon.

CONCLUSIÓN

Entusiasmo - Sinfonía del Donbás (1931), de Dziga Vértov, construye una imagen del territorio que excede su condición de región geográfica para convertirlo en un espacio ideológico y utópico, concebido como el núcleo energético, moral y simbólico de la industrialización soviética. A través de una compleja arquitectura audiovisual, la película transforma la cuenca del Donets en el escenario de una batalla histórica entre dos órdenes antagónicos, donde el pasado asociado a la religión, el alcohol y la pasividad es derrotado por el futuro encarnado en el carbón, el metal y el socialismo planificado.

El sonido y el montaje desempeñan un papel central en la construcción de esta utopía industrial. Vértov utiliza el sonido para edificar una arquitectura perceptiva que unifica espacios heterogéneos en una sola entidad sintética. Los ruidos industriales, como martillos, sirenas y locomotoras, son tratados como materiales musicales que componen una partitura mecánica, en oposición explícita a la música orquestal tradicional. Esta lógica del flujo conecta la mina con la fábrica, el ferrocarril y la ciudad, construyendo una imagen del territorio como un sistema circulatorio cuya interrupción pondría en peligro la totalidad del organismo social. Los trabajadores de choque, los miembros del Komsomol y los voluntarios que acuden a la región son presentados como figuras heroicas que asumen la tarea de saldar la deuda de carbón con la nación, inscribiendo el sacrificio individual en una narrativa de redención colectiva.

Influenciado por las teorías de la biomecánica de Alekséi Gastev, Vértov presenta a los trabajadores como elementos de un cuerpo colectivo sincronizado, más que como individuos dotados de psicología propia. Los gestos laborales se coreografían rítmicamente para eliminar movimientos superfluos y fundir al hombre con la máquina, produciendo la figura del *hombre soviético* (Fülöp-Miller 2007,13) como ideal antropológico del socialismo, que encuentra la belleza en la repetición y el dinamismo de los procesos productivos. Los altos hornos, las cintas transportadoras y los pistones se convierten en nuevos íconos estéticos que sustituyen a las imágenes religiosas y dictan el ritmo de la vida cotidiana.



Asimismo, este recorrido muestra que el sonido se ha convertido en un archivo vivo de la memoria regional, un registro afectivo y político que atraviesa distintas etapas históricas. Durante el período soviético, encarnó la utopía industrial y la armonía del trabajo colectivo; en la etapa postsoviética, adquirió la forma de un eco melancólico asociado a la desindustrialización; en el contexto contemporáneo, reaparece como recurso discursivo dentro del conflicto en el este de Ucrania, donde su resonancia se disputa entre nostalgia, identidad y soberanía. En cada una de estas fases, el sonido opera como vehículo de poder y de pertenencia, evidenciando cómo las huellas auditivas del pasado continúan modelando la sensibilidad política del presente.

Por lo tanto, leer el sonido como arquitectura desplaza el estudio de la ciudad cinematográfica desde la representación visual hacia una comprensión sensorial, política y cognitiva del espacio, en la que los ritmos, las cadencias y los paisajes acústicos participan activamente en el moldeamiento de identidades colectivas, en la definición de fronteras simbólicas y en la proyección de futuros posibles sobre territorios marcados por la herencia de la modernidad.

RECIBIDO: 18/01/2026; ACEPTADO: 27/03/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMOV, Roman Nikolaevich. 2018. «The Donbass as a Space of Socialist Enthusiasm, Memory, and Trauma: Cinematic and Literary Images». *Laboratorium. Журнал социальных исследований* 10 (1): 79-94.
- BABENKO, Eva Ievgeniia. 2025. «Through the Dark Matter: Exploring Donbas Identity in Times of Peace and War». *Nationalities Papers* 53 (6): 1246-1263. <https://doi.org/10.1017/nps.2025.11>.
- BENJAMIN, Walter. 2004. *Selected Writings, 1927-1930*. Vol. 2. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BULGAKOWA, Oksana. 2006. «The Ear against the Eye: Vértov's Symphony». *Monatshefte* 98 (2): 219-239.
- BRUNO, Giuliana. 2002. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Nueva York: Verso.
- CHION, Michel. 2019. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Nueva York: Columbia University Press.
- CONQUEST, Robert. 1986. *The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine*. Oxford: Oxford University Press.
- CHEUNG, Pok Yik. 2025. «Industrial Heritage and Identity Politics: Structural Roots of the Separatist Mobilizations in the Donbas». *Journal of Innovation and Development* 13 (1): 16-20. <https://doi.org/10.54097/qkd4xf29>.
- DEPRETTO, JeanPaul. 2003. «La Symphonie du Donbass (1931) de Dziga Vértov». En *Le cinéma «stalinien»*, editado por Natacha Laurent, [págs. 45-65]. Toulouse: Presses universitaires du Midi. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.19637>.
- FITZPATRICK, Sheila. 1994. *Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*. Oxford: Oxford University Press.
- FÜLÖP-MILLER, Rene. 2007. *The Mind and Face of Bolshevism*. London: Read Books.
- HICKS, Jeremy. 2007. *Dziga Vértov: Defining Documentary Film*. Londres: I.B. Tauris.
- KNIGHT-HILL, Andrew. 2019. «Sonic Diegesis: Reality and the Expressive Potential of Sound in Narrative Film». *Quarterly Review of Film and Video* 36 (8): 643-665.
- LABELLE, Brandon. 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.
- LEVI, P. 2009. «The Crevice and the Stitch». *Critical Quarterly* 51: 41-62. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8705.2009.01873.x>.
- LIHUS, Mariia. 2023. «From "Symphony" to "Cacophony": Metamorphoses of Donbas' Representations in Ukrainian Documentary». *Искусствоведские чтения* 2: 485-490.
- REMES, Justin. 2020. *Absence in Cinema: The Art of Showing Nothing*. Nueva York: Columbia University Press.
- SALAZKINA, Masha. 2016. «(V)GIK and the History of Film Education in the Soviet Union, 1920s-1930s». En *A Companion to Russian Cinema*, editado por Birgit Beumers, 45-65. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons / WileyBlackwell.
- SCHAFER, R. Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books.
- SIMONOV, Serhii, y HARKUSHA, Vitaliia. 2025. «Planning of Park Areas on Territories of Destroyed Cities». *American Journal of Environmental Science and Engineering* 9 (1): 29-35. <https://doi.org/10.11648/j.ajese.20250901.13>.



- SMIRNOV, Andrey. 2013. *Sound in Z: Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia*. Londres: Koenig Books.
- TRUAX, Barry. 2001. *Acoustic Communication*. 2.^a ed. Westport, CT: Ablex Publishing.
- VÁSQUEZ-ZÁRATE, G. Angélica. 2023. «Sonancias y disonancias, una escucha al paisaje sonoro ucraniano en el contexto del Holodomor (1932-1933)». *La Palabra* 45: 1-17.
- VASYANOVYCH, Valentyn. 2024. «Atlantis Mariupol: An Interview with Film Director Valentyn Vasyanovych». Entrevista realizada por Ukraïner. 3 de junio de 2024. <https://www.ukrainer.net/en/atlantis-mariupol/>.
- VÉRTOV, Dziga. 1985. *KinoEye: The Writings of Dziga Vértov*. Berkeley: University of California Press.
- VERMENYCH, Yaroslava Volodymyrivna. 2018. *El fenómeno de la frontera: Crimea y el Donbás en el destino de Ucrania [Феномен пограниччя: Крим і Донбас в долі України]*. Kiev: Instituto de Historia de Ucrania.
- ZHURZHENKO, Tatiana. 2025. «Borderlands into Bloodlands: The UkrainianRussian Border and the End of the ‘PostSoviet’». En *Routledge Handbook of European Borderlands*, 54-76. Londres: Routledge.



MATERIALIDAD Y REPRESENTACIONES EN ANIMACIÓN *STOP MOTION*. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DE LOS VICTIMARIOS EN LOS CORTOMETRAJES *PADRE* Y *BESTIA*

María Constanza Curatitoli 

CONICET - CIT Villa María /

Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

m.c.curatitoli@unc.edu.ar

RESUMEN

Un rasgo estilístico de los cortometrajes *Padre* (Santiago Bou Grasso, 2014) y *Bestia* (Hugo Covarrubias, 2021) es el valor asignado a la materialidad presente en el diseño y construcción de escenarios, figuras y objetos volumétricos. Tales operaciones se asumen como gestos de una posmemoria colectiva que permiten corporeizar aquellas representaciones veladas de los victimarios en las últimas dictaduras militares de Argentina y Chile, respectivamente. La construcción de los espacios, principalmente la casa como refugio de una intimidad, advierte sobre marcas de la materialidad del *stop motion* que proponen una mirada crítica respecto a figuras controversiales de la historia reciente, poco abordadas en la ficción animada contemporánea.

PALABRAS CLAVE: animación latinoamericana, *stop motion*, materialidad, posdictadura, victimarios, casa.

MATERIALITY AND REPRESENTATION IN STOP-MOTION ANIMATION:
THE CONSTRUCTION OF PERPETRATOR FIGURES IN THE SHORT FILMS *PADRE* AND *BESTIA*

ABSTRACT

A distinctive stylistic feature of the shortfilms *Padre* (Santiago Bou Grasso, 2014) and *Bestia* (Hugo Covarrubias, 2021) is the value assigned to materiality in the design and construction of sets, figures, and three-dimensional objects. These operations are assumed to be gestures of a collective postmemory that allows for the embodiment of veiled representations of the perpetrators during the last military dictatorships in Argentina and Chile, respectively. The construction of spaces, primarily the house as a refuge of intimacy, reveals the materiality of stop-motion animation, offering a critical perspective on controversial figures from recent Latin American history, figures rarely explored in contemporary animated fiction.

KEYWORDS: Latin American animation, stop motion, materiality, posdictatorship, perpetrator, home.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.11>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 257-278; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

De una manera crítica, singular y sensible el cine de animación contemporáneo permite reconstruir historias y representar memorias que tienen como nodo los distintos rastros y efectos causados por el terrorismo de Estado. El diseño y puesta en escena de la imagen animada resulta terreno fértil para identificar los recursos —poéticos, artísticos, técnicos y discursivos— que habilitan tematizaciones, reconstrucciones y representaciones de la memoria, tanto colectiva como individual, de un pasado reciente. Una pregunta se instala en torno a qué es lo que la animación permite expresar y problematizar respecto de otras representaciones audiovisuales latinoamericanas vinculadas con posdictaduras en Argentina y Chile. En las primeras dos décadas del siglo xxi la irrupción de distintas obras animadas sobre estas temáticas permitió incorporar a la esfera pública una renovación generacional de la mirada, desde las artes audiovisuales, en relación a estos acontecimientos.

Los cortometrajes *Padre* (Santiago Bou Grasso, 2014) y *Bestia* (Hugo Covarrubias, 2021) se ubican como construcciones de una posmemoria colectiva que busca asignarles un rostro, un cuerpo, gestos y movimiento a ciertas figuras veladas de los victimarios. En sus tópicos, la mirada se detiene en la (re)construcción crítica y aguda sobre dos mujeres partícipes del engranaje represivo estatal en las últimas dictaduras militares de Argentina y Chile, respectivamente. Mientras la obra de Grasso retrata la vida doméstica de la hija de un alto mandatario a quien ¿cuida? durante el ocaso de la última dictadura militar argentina, Covarrubias le pone cuerpo al rostro esquivo de Ingrid Olderock, exagente de la DINA, conocida como «La mujer de los perros» en relación a los métodos que utilizaba con sus víctimas en el centro de tortura «La venda sexy», ubicado en la comuna de Macul, en la capital chilena.

Un rasgo estilístico que caracteriza a estas obras es el valor asignado a la materialidad que se presenta en cuadro, a partir del diseño y construcción de figuras y objetos volumétricos. Además de la mediación de la cámara y el registro de posiciones fotograma a fotograma para la construcción del movimiento, los saberes que se involucran para su práctica se encuentran emparentados con las *técnicas artísticas tridimensionales*, entendidas por Fernández Arenas como «aquellas en las cuales la materia es al mismo tiempo soporte y forma de la obra, y ocupan un lugar en el espacio con tres dimensiones: altura, anchura y profundidad» (1996, 23). Claro que prácticas y procedimientos como los implicados en la escultura, cerámica, carpintería, herrería, orfebrería o arte textil propician los saberes para la construcción de los elementos que conformarán la escena, pero no culmina en ellos la forma final de la obra artística, sino que solo sientan las primeras bases visuales. El diseño de la espacialidad, la puesta en escena, la dirección de arte y fotografía y fundamentalmente el diseño de animación adquieren características particulares que enriquecen el proceso de producción artística y nos permiten vislumbrar todos los aspectos que entran en juego para la construcción de un artificio. Tal construcción, en las obras que aquí nos ocupan, ponen cuerpo material y problematizan la presencia de figuras controversiales de la historia reciente en el Cono Sur. Otros abordajes sobre las últimas dictaduras militares en Argentina y Chile, gestadas desde una memoria personal e individual, abonan a la construcción de una identidad del sujeto colectivo *desaparecido* o *exiliado*



entendido desde sus narrativas como un «nosotros» (Moreno Barreneche 2023). Podemos referenciar, por ejemplo, a cortometrajes animados como *Un oscuro día de injusticia* (Julio Azamor y Daniela Fiore, 2018), que aborda el secuestro y desaparición del periodista argentino Rodolfo Walsh, e *Historia de un oso* (Gabriel Osorio, 2014), cuya narrativa evoca las memorias del abuelo del director Osorio, exiliado durante la dictadura pinochetista. Estos cortometrajes evidencian las tensiones latentes entre acontecimientos del pasado reciente y sus representaciones desde la singularidad de vivencias y memorias de una posgeneración.

El abordaje de la figura de los victimarios y perpetradores ya cuenta con destacados antecedentes en el campo del documental animado, tanto desde la producción artística como desde su análisis teórico conceptual. Distintos estudios de Pinotti (2015), Revert (2024) o Steger (2026) proponen análisis en torno a la construcción de la figura de los victimarios, los perpetradores y los informantes en filmes de animación como *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008), *Otro día más con vida* (Raúl de la Fuente y Damian Nenow, 2018) o *The Night Doctrine* (Mauricio Rodríguez Pons y Almudena Toral, 2023). En estos casos de estudio, la relación íntima entre el material de archivo, la fotografía como prueba del *esto-ha-sido* (Barthes, 2016) y las derivas que el lenguaje de la animación propone para abordar y problematizar la memoria permite al documental animado una «reinterpretación porosa al lirismo y la abstracción» (Revert 2024, 60). En casos de recuperación de testimonios dolorosos sobre el pasado o reflexiones en primera persona sobre el rol de victimario, como el caso de *Vals con Bashir*, lo animado propone un abanico de formas y estilos para abordar y tejer relatos históricos con recuerdos personales que de otro modo no se habrían podido expresar. Por otra parte, en *The Night Doctrine* lo animado puede oscilar entre escenarios realistas y paisajes oníricos para instaurar, entre testimonios de los perpetradores, una función evocadora y a la vez ambigua que problematiza sus representaciones de un modo que sería imposible para el registro fotográfico de acción real (Steger 2026).

En ese sentido, siguiendo el enfoque que Ehrlich (2021) propone para reconocer el estatus de la animación dentro de films documentales, se asume que la referencialidad dada por el carácter mimético del registro fotográfico y de acción real actúa como *probatorio* de una realidad, ubicando generalmente a la animación bajo el espectro de lo *no real*. La principal diferencia radica en la naturaleza misma de las imágenes: mientras *lo real* es capturado, lo *no real* es construido. El valor y efecto de *lo real*—en términos barthesianos— que se le confiere a la fotografía documental en tanto registro y huella de aquello que ha sido entra en tensión con el efecto de autenticidad que puede asignarse a una imagen animada, principalmente a su materialidad y la memoria encarnada en los objetos de la escena. Por la naturaleza misma de su constitución, y al liberarse de una presencia humana dentro del cuadro, la imagen animada irrumpe con una particularidad que la ubica en una línea fronteriza entre los rasgos de veracidad que se pueden conferir a la fotografía como registro (parcial y mediado) de lo real, y la pintura, el dibujo o la escultura como artes figurativas.

No obstante, el vínculo establecido entre la animación y las distintas fuentes de archivo que sustentan sus narrativas, los materiales que emplea para su corporeización o los testimonios de los que se retroalimenta permite instaurar una compleja relación





en donde se resignifican ciertos aspectos, quizás de otro modo velados, sobre la realidad que se representa y reinterpreta. Más allá de las narrativas y memorias puestas en juego, las presencias y recurrencias de espacios vacíos, de espacios ocupados por objetos o reconstrucciones de la ciudad en maquetas a pequeña escala con rasgos visuales que ofician de marcas de época, instalan en *Bestia y Padre* una pregunta sobre lo visible y lo invisible, lo tangible y lo intangible que puede explorar la puesta en escena animada con objetos volumétricos. Las posibilidades que brinda el *stop motion* como técnica animada corpórea (Saenz Valiente 2006), en estos casos no se constituye en un valor o cualidad de la obra *per se* si no se acompaña de una lectura de los materiales con que cada imagen, figura y/o decorado son constituidos. Tampoco se destaca precisamente el gran despliegue técnico dentro de su realización: en este sentido podemos ubicar a estas obras en un lugar bastante alejado del «modelo de súper-producción *stop motion* en el contexto del moderno cine de espectáculo» (Costa 2014, 27) en el que se inscriben films como los de Tim Burton, Henry Selick, Nick Park, Wes Anderson o Guillermo del Toro, y más cercanas al universo de Jan Švankmajer o los hermanos Quay, por citar algunos ejemplos de directores que han apostado al *stop motion* para la realización de filmes animados que resultan —desde su modo de hacer— escasos dentro de la historia del cine. El complejo y avanzado desarrollo de la técnica y los recursos utilizados para estas obras se posiciona, siguiendo a Costa, como un grito artístico y poético que demuestra que la técnica del *stop motion* ha logrado sobrevivir al avance de la revolución de la animación digital, aunque siga evidenciando una «poética del esfuerzo» y lentitud en su realización, junto con una acotada y compleja factibilidad en términos productivos y económicos (2014, 26-28). La utilización de los distintos materiales empleados, el diseño y construcción de personajes y decorados y la particular realización de la técnica en cada obra para la construcción del movimiento constituyen el valor expresivo de estas imágenes para aportar nuevos imaginarios sobre los acontecimientos históricos representados.

Desde su dimensión dramática, la aparente narrativa lineal y reconocible en una estructura de actos de ambos cortometrajes es puesta en tensión. Mediante una puesta en escena sustentada en la plasticidad y el artificio de sus materiales, ambos cortometrajes indagan en los conflictos internos de sus personajes, situados en un conflicto externo subyacente y reconocible por un conjunto social en determinado contexto histórico. Como resultado, estas obras exponen un cierre inconcluso que resulta interpelador para discutir la figura de los victimarios en nuestra historia reciente.

ODA A LOS OBJETOS EN MOVIMIENTO. UNA PRÁCTICA ANIMADA QUE ENFATIZA SU SENSIBILIDAD HÁPTICA

La cualidad corpórea inherente al *stop motion* nos permite indagar en el vínculo animador-objeto y las posibilidades de transmisión de un carácter e intencionalidad para que un objeto tridimensional devenga en expresivo. Ese arrojo del animador permite que se desprenda una función metafórica que, siguiendo a Aguilar Moreno (2007), adquieren los objetos (personajes, decorados, utilería) para la construcción

de una forma audiovisual. Esto se debe a que pueden sugerir aquello no dicho o expresado, por ejemplo, en los diálogos o acciones específicas dentro del cuadro. Podemos sumar a esta concepción la particularidad que Purves (2010) le confiere a la ilusión de movimiento dada por el registro sucesivo de cuadros. Para Purves, el movimiento con esta técnica se construye, contradictoriamente, cuando la cámara se detiene. Por lo tanto, «entre» aquello no dicho y «entre» aquello estático puesto en cuadro, habita el animador encargado de transferir el *ánima* a estos objetos.

Una función expresiva y metafórica similar, pero con diferencias en el grado de copresencia del cuerpo humano en el espacio de la acción, se desarrolla en el campo del teatro de objetos y en el teatro de títeres y marionetas. Nos interesa recuperar la noción de «objetos vivos» propuesta por Larios (2018) para el teatro de objetos dado que, en línea de la propuesta de Wells (2014) sobre pensar la forma animada en el cruce interdisciplinar con otras artes, encontramos posibles conexiones entre la animación *stop motion* y este tipo de teatralidades. Sobre esta idea, Larios refiere a la posibilidad de latencia e irreverencia simbólica que se deposita en la condición inanimada de los objetos cotidianos, y la manera en que, mediante intercambios y operaciones sensibles, los seres humanos son capaces de dotar de vitalidad. La investigadora mexicana propone analizar los «escenarios de la materia indócil» entendidos como «soportes a través de los cuales es posible estudiar formas materiales que, junto con las causas que producen su fuerza insumisa (ciertos *encuentros vitales entre sujetos y objetos*), visibilizan *la batalla que las hace extraordinarias*» (2018, 15-16, el énfasis de la itálica es nuestro).

No obstante, el planteo de Larios refiere principalmente a objetos cotidianos, lo que llevaría a pensar en un carácter de preexistencia de los mismos que excluye de estas latencias poéticas a los objetos diseñados y contruidos exclusivamente para, por ejemplo, la práctica animada. Esto nos advierte sobre una posible «pasividad simbólica» a la que está expuesto un objeto construido artificialmente, en tanto es concebido para responder específicamente a las necesidades realizativas del animador, respecto de la tensión e irreverencia que supone un objeto preexistente que es sometido a un desborde de su sentido y figuración para la construcción de un movimiento animado. Sin embargo, entendemos que cabe en el objeto construido un potencial de subversión para jugar la «batalla por lo extraordinario» en tanto el animador deposite en él, y su vínculo, una intención poética y simbólica particular que trascienda la mera funcionalidad mecánica para la escena y la creación de movimiento. Por otra parte, si bien existen diferencias sustanciales entre las formas de creación del movimiento entre la práctica teatral y la animada, es posible identificar una cercanía respecto a la concepción sobre el valor metafórico depositado en el objeto, su materialidad y su posible devenir-personaje, la composición del espacio y puesta en escena¹. Pero fundamentalmente, entendemos que en ambos campos toma relevancia cierto desplazamiento de lo antropocéntrico: por un lado, porque

¹ Ocupando los delgados y permeables intersticios de estas prácticas, tanto por características de la puesta en escena, construcción de decorados, personajes y materialidad de los objetos puestos en





los objetos no necesariamente responden a un valor funcional para el ser humano en su vida cotidiana, sino que son funcionales y expresivos para lo que se construye *dentro* del cuadro o el espacio escénico; y por otro, porque tanto el animador de *stop motion* como el animador de objetos teatrales o el marionetista se encuentran a un margen y en función de las necesidades expresivas que requieran los objetos en escena para activar su función vital.

En relación a la expresividad latente en un objeto dentro de una escena, recuperamos los aportes de Merlo (2017), cuando sostiene que la imagen, la película y el cine son lo que son gracias a la intrusión de los objetos, entendiendo por ellos a pequeñas unidades de sentido inerte que intervienen en la misión de una película. En cierta analogía, Larios va a proponer el término «materia» (2018, 16) para poder incluir también aquello que no haya sido construido por el ser humano (como, por ejemplo, piedras, madera, tierra, agua). Más allá de la naturaleza de su materialidad, para Merlo el objeto no solo tiene un valor físico, sino de sentido. Por lo tanto, es posible pensarlo más allá de su función de accesorio, decorado, utilería o *prop*, dependiendo de alguna otra cosa o alguien (relación sujeto-objeto) o como una simple «cosa para ser vista» (2017, 15). Pero para que ello ocurra, es necesario mirarlo como tal. Si bien la noción de objeto alude naturalmente a aquellas cosas materiales presentes en la escena, la elección del término aprovecha su carácter polisémico para instaurar sobre él un fascinante espectro de posibilidades expresivas, narrativas e ideológicas (2017, 24), ya que habilita la posibilidad, al leer una imagen, de modificar jerarquías, relativizar la presencia humana, abrir un espacio ético a lo marginal, periférico y objetivo (2017, 10-11).

Dentro del vínculo establecido entre objeto y sujeto, entre materialidad y memoria, Buchan (2020) también destaca la posibilidad del *stop motion* de trabajar con una variedad de objetos, texturas y materiales del mundo real, que alojan un recuerdo para el artista. De este modo, los objetos animados pueden representar algo más allá de lo que simplemente se ve. Desde esta perspectiva, la superficie símil porcelana con la que se moldea el rostro de Ingrid Olderock en *Bestia* puede dar cuenta de ese vínculo estrecho entre aquello que se relata y el soporte físico sobre el cual lo narrado se desenvuelve expresivamente, al punto de llegar a una *mise en abîme*: aquello que en palabras de Merlo produce «un vértigo en el que lo real, lo realista y lo fantástico se cruzan» (2017, 5).

Podemos presumir entonces que si bien no todo objeto presente en la escena puede entenderse bajo una lógica de función expresiva, sí es posible identificar ciertas cualidades latentes en ellos tales como su valor táctil o su valor memorial. Para ello, no basta solo con una mirada sobre el objeto como superficie completa y acabada, sino que es menester socavar en las bases de su producción material u origen de su (pre)existencia. Conforme a su materialidad y los grados de impresión vital de gestos que sobre él se depositen, el objeto puede ser portador de una memoria difusa o bien actuar como

cuadro, pueden ubicarse los films chilenos *La casa lobo* (2018) y *Los huesos* (2021), dirigidos por Cristóbal León y Joaquín Cociña.

elemento de sustitución de una ausencia, sin que por ello esté en jaque el rasgo de autenticidad de aquello que se representa. Por el contrario, un objeto puede devenir en expresivo —y potencialmente animado— si asume su genuina condición de imperfecto e impreciso ante el riesgo de completarse con una artificialidad ajena e impropia.

ELOGIO A LA DEMORA. EL VALOR DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA ARTESANAL COMO MARCA DE SU TEMPORALIDAD

En animación *stop motion*, fundamentalmente en obras de carácter artesanal e impronta autoral, MacKinnon identifica un potencial dado por lo artesanal y su vínculo con la materialidad según los «efectos de autenticidad» (2019, 99) que puede imprimir esta técnica sobre construcciones autobiográficas. Para la autora, esta posible sensación de autenticidad es dada en tanto los muñecos, objetos y decorados hacen explícitos sus orígenes físicos y su existencia en un espacio tridimensional en oposición a, por ejemplo, las imágenes producidas por computadora (2019, 105). Algo que para MacKinnon es adjudicado a la construcción de un «efecto de veracidad» es la evidencia de la labor artesanal y realizada a mano, la cual permite una conexión y cercanía más íntima y genuina entre el autor, la obra y el espectador. Sin embargo, esta condición también podría ser dada en otras producciones animadas de carácter autoral e impronta artesanal, mientras la intención del artista sea la de trabajar reflexiva y críticamente con dicha materialidad y bajo determinada técnica. MacKinnon expone el problema que supone enarbolar la idea de lo auténtico en cercanía con el trabajo artesanal, en tanto subestima el rol del animador en producciones digitales al presuponer una falta de tal autenticidad en la creación. De la misma manera, se reconocen todas las operaciones de postproducción digital que pueden estar implicadas en una animación *stop motion*; aquí podemos mencionar tanto su etapa de registro con cámara digital y *software* específico como las posteriores instancias de retoque de imagen: borrado o enmascarado de *rigs*, modelado de ciertos objetos en 3D, composición de escena, corrección de color, diseño de títulos, entre otros. Por otra parte, Hosea también advierte ciertos «automatismos» presentes en distintas disciplinas y prácticas artísticas donde la labor artesanal, en este caso de lo animado, no está exenta (2019, 36-37). Por citar un ejemplo, la autora plantea el modo en que reconocidos autores enseñan a generaciones de estudiantes las formas en que debe realizarse una caminata (en referencia al conocido texto de Williams, 2001), o cómo «debería» ser la caminata de un hombre y la de una mujer. Ese tipo de clichés y convenciones —de fuerte arraigo hegemónico y patriarcal— también se encuentran muy presentes, por ejemplo, en las caracterizaciones y representaciones de cuerpos feminizados dentro del cine de animación de modelo industrial hollywoodense y el estilo *cartoon*² (Curatitoli 2020). En ese sentido, la creación de muñecos para animación

² Wells se refiere a esta tendencia como «boopismo» —*boopism*— (1998, 198).





stop motion ha mostrado distintas señales de escapar a estas convenciones. Tanto en *Padre* como *Bestia*, el diseño y la construcción de los personajes feminizados adquieren un carácter singular que desafía y escapa de tales automatismos³.

Podemos conjeturar que la experiencia háptica que se pone en juego dentro de la práctica de animación en *stop motion* opera como posible rasgo de autenticidad que pone en relieve el detalle sobre la construcción a pequeña escala, el rescate de tramas y texturas reconocibles en nuestra vida cotidiana junto a la minuciosidad y dedicación que implica su labor. Esta identificación de lo reflexivo y lo laborioso nos lleva nuevamente a una cercanía con el núcleo conceptual propuesto por la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur) para pensar, dentro del *Giro gráfico*, a aquellas prácticas de *la demora* (2022, 100). El carácter de lentitud inherente a este tipo de producciones animadas pone de relieve su condición de demora en cuanto al modo en que son materializadas distintas representaciones y la urgencia que puede demandar determinado contexto sociopolítico para generar expresiones artísticas de denuncia o posicionamiento crítico. Lo laborioso de la animación adquiere potencia en tanto alimenta la construcción, sobre el soporte material de un artificio, de metaforizaciones en torno a la memoria que promueven una mirada crítica, relativamente distante y no por ello menos reflexiva.

Ciertos materiales utilizados en el *stop motion* (arena, arcilla, tela, lana, fieltro, papel o pintura fresca, por ejemplo) traen consigo las huellas de quien anima, a modo de marca individual perenne que explicita los mecanismos y el artificio de construcción de aquello que se evoca. Existe una materialidad fugaz y precaria atrapada por la cámara que capta a perpetuidad el gesto y la intención que talla sobre ellos el artista animador. La función vital de esos materiales, en la animación, goza de una vida relativamente limitada: desarmado el set, apagada la cámara o desmontadas ciertas partes gestuales de los muñecos, solo quedan vestigios inmóviles e inexpressivos que dejan de ser personajes y vuelven a ser simplemente materia inerte.

Por lo aquí expuesto, y conforme al valor que adquiere la práctica de técnicas animadas artesanales como el *stop motion* y la marca singular que impone su materialidad (Hosea 2019, 30) nos interesa observar, en *Bestia* y *Padre*, cómo opera la puesta en escena y el ejercicio artístico de posmemoria para construir un posicionamiento sobre la figura de los victimarios.

³ Cabe destacar que aquí no incorporaremos un enfoque que involucre exhaustivamente una perspectiva de género desde el rol autoral en la creación animada, dado que la construcción de personajes femeninos en *Bestia* y *Padre* responde a obras realizadas por directores autopercebidos varones cisgénero. No obstante, observamos cómo las formas e imaginarios en torno a los cuerpos feminizados son puestos en tensión respecto a las convenciones dominantes. Como aportes bibliográficos sobre los desafíos de pensar una estética femenina en la animación pueden encontrarse definiciones en Wells, P. *Understanding animation*, (1998, 198-201); Lorenzo Hernández, M. *Una película propia. El autorretrato animado femenino*, en «Señas de identidad – Reflexiones sobre el arte de la animación, Actas del 1.º Foro Académico sobre animación (2011, 17-25) o Boeckenhoff, K & Ruddell, C. *Lotte Reiniger: The Crafty Animator and Cultural Value*, en «The Crafty Animator» (2019, 75-98).

PONER UN CUERPO A LO OMINOSO. LO INERTE QUE SE ANIMA

Ingrid Olderock, exoficial de Carabineros, fue agente de la DINA entre 1973 y 1977. Fue la primera mujer paracaidista de Latinoamérica y se encargó de formar a casi un centenar de mujeres en técnicas de tortura. Olderock adiestraba perros para cometer las más aberrantes vejaciones a las víctimas detenidas en el centro clandestino conocido como «La venda sexy» y «La Discoteque» en la comuna de Macul, un barrio urbano de clase media de Santiago. Dicho mote fue asignado «debido a la perversidad sexual de las torturas que infligía a todos los detenidos» (Guzmán Jasmén 2014, 73), como así también «debido al volumen de la música que sonaba todo el día, con el fin de ocultar a los vecinos los gritos desgarradores de los detenidos durante las torturas» (*ibid.*). Hija de un exoficial nazi, y reconocida abiertamente como tal, fue una mujer solitaria —su única compañía era su perro Volodia— con fuertes rasgos psicopáticos y perversos; los testimonios dan cuenta de la inexpressividad y frialdad con la que torturaba. Su figura salió tímidamente a la esfera pública a comienzos de la década de los ochenta cuando sufrió un atentado en la vía pública por parte de, según ella, gente que creía que «sabía demasiado» (Donoso & Errázuriz 2001, 14); desde ese entonces, una bala de calibre 38 quedó alojada en su cráneo. Fruto de ese episodio, y por la demencia que se le adjudicaba, fue pasada a retiro. La figura de Olderock se mantuvo oculta hasta que, a fines de la década de los noventa, la fotógrafa Paz Errázuriz y la periodista Cecilia Donoso la reconocieron al salir de una despensa barrial en la capital chilena. Donoso y Errázuriz la siguieron hasta su domicilio y poco tiempo después se animaron a tocar su puerta para concertar una entrevista con ella. La primera parte de la entrevista fue publicada con el título «A la vuelta de la esquina» en el número 23 de la *Revista de Crítica Cultural*, dirigida por Nelly Richard. La segunda entrevista pactada no llegó a concretarse; Olderock murió en el año 2001, a los 56 años de edad, sin ser juzgada.

Las escasas imágenes, bidimensionales y en blanco y negro, del rostro de Olderock que salen a la esfera pública resultan el disparador para la construcción del personaje principal de *Bestia* (fig. 1). Carentes de una finalidad artística, el carácter documental de estas imágenes oficia, según González, «como columnas de soporte y cuya función se origina puntualmente por la ampliación de acontecimientos traumáticos y/o por la operación de armar identidades problemáticas, comprometidas con crímenes de lesa humanidad que requieren su particularización» (2021, 647). En la complejidad que supone una práctica de posmemoria, las imágenes de los victimarios se ubican como un contrapunto de los retratos de fotos carné de las víctimas de detenidos desaparecidos: aquellos que, alzados en pancartas o pegados en el pecho de sus familiares, ocuparon las calles, memoriales y manifestaciones en espacios públicos por reclamos de verdad y justicia como un *ritual iconográfico de la memoria* (Richard 2017, 143). Siguiendo la línea de Richard, mientras los retratos en blanco y negro de las víctimas «cifran el aura melancólica del duelo inacabado en el desgaste del blanco y negro de los retratos en fotocopia» (*ibid.*), la construcción de un personaje volumétrico y de cuerpo entero para la figura de Ingrid Olderock —como así también otros compañeros de trabajo, sin nombre pero con casi idéntica





Figura 1. Ingrid Olderock – Fuente: Wikimedia Commons (izquierda) – Fotograma *Bestia* (derecha).

labor– intenta reconstruir e interpretar piezas del ominoso engranaje de una parte de la historia. Sobre esto, González entiende que las imágenes y reinterpretaciones artísticas que pueden generar las imágenes documentales de archivo actúan como constancias contra la desmemoria al «colocar un rostro al torturador, *individualizarlo* y, por ende, *aislarlo* de la cadena de mando militar tan manida como pretexto para la disolución de responsabilidades» (2021, 649). El lado de los victimarios careció de una multiplicidad de rostros visibles y, menos aún, de tramas biográficas que más allá de una primera función de denuncia también complejicen y problematicen el valor memorial de sus figuras y su accionar.

El margen de autenticidad sobre el que se inscribe la (re)construcción de la imagen de Olderock forma parte de una operación de posmemoria que propone una narrativa compleja. *Bestia* despliega un abanico de metáforas que expone la psicopatía de un personaje y las aberrantes acciones que llevó a cabo durante la última dictadura militar chilena.

«Esa mañana, salí igual que otras veces. Llevaba mi cartera y una carpeta de cuero muy linda, que decía ‘Colombia’ y tenía un papagayo de colores. Era muy llamativa; me la había regalado Yiye Avila, así que yo le tenía mucho cariño.

«Pasé por la esquina y ví un auto estacionado. Cuando me iba a acercar, un hombre se me acerca y me dice algo así: ‘esto es para ti’. Y, a menos de dos metros, me dispara. El tiro me rozó la cabeza y me lanzó al suelo. Ahí, en el suelo, veo que el hombre se abalanza sobre mí para rematarme y me pone la pistola como a medio metro y dispara, recoge mi cartera y la carpeta y se arranca. Yo le alcancé a ver la silueta y el tamaño de los pies.

«Quedé tendida y creí que me moría ¡Si este fue un milagro de Dios!» –dice, refiriéndose a su recuperación.

«Fue a poquitas casas de aquí –se refiere a su casa–. Me estaban esperando, los desgraciados.

«Fue aquí, en la esquina de Coventry con Haden.

«Ellos sabían que yo todas las mañanas salía de mi casa a pie, a tomar la micro para ir a la Dirección de Carabineros.

«¿Sí *po*! Yo andaba a pie, no tenía ni auto, ni guardaespaldas, como los otros» (Guzmán Jasmen 2014, 20).

Baleada en la cabeza frente a su casa, Ingrid Olderock denuncia que el ataque fue perpetrado por sus excompañeros. Una bala alojada en su cabeza la acompaña hasta su muerte. El relato que antecede a este párrafo forma parte de *Ingrid Olderock, La mujer de los perros* (Guzmán Jasmen, 2014) y el devenir de sus acciones se trasladan, casi sin modificaciones, a una de las últimas escenas del cortometraje animado. Un plano detalle de la fractura en su sien resulta la puerta de entrada al interior de este personaje siniestro en el que *Bestia* se sumerge, sin compasión, para relatar lo ominoso desde una puesta en escena cargada de simbolismos. Con ausencia de diálogos, el origen de la materialidad de sus elementos se convierte en objeto y gesto expresivo. La construcción de los personajes y decorados fusiona materiales que desprenden en la imagen diversas texturas (brillantes, opacas, porosas, uniformes) asignándole una función expresiva a cada presencia. Las tensiones entre la dureza e inexpressividad de un rostro de cerámica y el peligro latente de su fractura permiten el desarrollo de un personaje frío, oscuro y macabro. Este diseño de personaje se presenta tanto en Ingrid como en sus compañeros de trabajo, con una diferencia respecto a su identidad: ninguno de sus compañeros tiene nombre o representa a algún personaje reconocido de la historia. Sin nombres propios, cada uno pone el cuerpo y expone de manera visible a la maquinaria que operó, jerarquizada y sistemáticamente, tras «lo clandestino» del régimen pinochetista. En relación a la identificación y raíz abiertamente nazi del personaje, la construcción de una cabeza con apariencia de porcelana y resto del cuerpo en tela remite directamente a la estética de las muñecas alemanas de porcelana de principios del siglo xx. Un pasado familiar se hace presente sobre la superficie del rostro, bajo la aparente docilidad de sus formas regordetas y un aspecto terso, sedoso y brillante. Esta rigidez gestual que propicia la elección del material⁴ refuerza la

⁴ Las distintas piezas de las cabezas del personaje no están realizadas realmente en porcelana, sino en resina de poliuretano. El proceso de fabricación rescata saberes propios de la escultura e incluso de la práctica prostética de *fx* para cine, tv y teatro, en tanto se desplaza desde extensiones volumétricas en el cuerpo humano a piezas con impronta realista sobre un esqueleto. La tarea implica en primer lugar el modelado de la pieza, que puede realizarse en materia blanda como plastilina o arcilla (positivo del modelado). Sobre el positivo del modelado se realiza un molde para obtención del negativo. A continuación se realiza el vaciado, que consiste en «pasar el modelo (...) a una materia permanente e indeformable, aunque sea transitoria o provisional, que normalmente es el yeso o la escayola» (Fernández Arenas 1996, 26), donde se obtienen los positivos del muñeco con esta resina. La resina de poliuretano es un material que brinda alta fidelidad y rendimiento para la reproducción de pequeños detalles. La pieza resultante, que luego es coloreada con pigmentos específicos, es liviana, rígida y resistente. Para asemejar el aspecto a la estética de las muñecas de porcelana, el rostro del personaje exagera su acabado de estilo laqueado o pulido brillante, al utilizar una resina cristal incolora como última capa. Por





Figura 2. Sustitución de cabezas en personaje de Ingrid Olderock. Archivo personal.

dureza y crueldad con que se describen las prácticas represivas e ilegales de Olderock, al tiempo que deja entrever una contradicción con sus inseguridades y temores en la esfera privada. El resto de su cuerpo presenta una apariencia textil blanda –solo se la ve desnuda en su cuarto, el espacio íntimo y exploratorio de su sexualidad– que destaca en sus movimientos y gestualidades una «inexpresividad expresiva»: dentro de cada plano, el rostro del personaje no se anima; es *entre* plano y plano que se presentan leves cambios en su rostro (por sustitución de su cabeza), pero se mantienen inmóviles mientras cuadro a cuadro otros elementos son animados (fig. 2).

El personaje del perro Volodia presenta rasgos de aparente ingenuidad y simpatía: nada en él permite pensar en las vejaciones para las que está entrenado, y su textura de fieltro resulta amable, suave y confortable. La memoria táctil evocada por Volodia nos invita a revisar las sensaciones despertadas en la infancia por estos mundos de juguete. Es posible pensar que esta decisión estética, apoyada en el tipo de materiales escogidos, se constituye en una forma lúdica de poder abordar lo inefable, en un modo plástico de suavizar el horror sin por ello dejar de cuestionarlo. El espacio para la fantasía construido mayormente con peluche y en apariencia amigable, aunque no por ello menos macabro, resulta un escenario onírico de escape a las oscuras prácticas cotidianas que de igual manera da lugar a acciones de lo más aberrantes.

su parte, el diseño de personajes de *Padre* presenta un acabado exterior diferente en látex, que genera una apariencia más «naturalista» emulando la textura de la piel. Más allá de las diferencias visuales y de textura, su fabricación conlleva un proceso similar en su diseño, armado de estructuras, modelado, moldería, vaciado y positivo.

Conforme al lugar de enunciación que adopta el cortometraje, la presencia y puesta en cuerpo de las víctimas queda en una posición secundaria. Como una forma de atenuar la perversidad de las prácticas de tortura que se ejercían sobre ellas, las operaciones de montaje y puesta de cámara evitan detener el lente sobre los detalles de lo que ocurría en el subsuelo de «La venda sexy». Solo se observa en un plano general de escasos segundos el cuerpo desnudo y ojos vendados de una víctima a punto de ser abusada por el perro Volodia. Hay un distanciamiento del horror que preserva el umbral de lo soportable. Tal escena es develada hacia la mitad del cortometraje; durante los primeros minutos, en la descripción rutinaria de las prácticas laborales de Ingrid día a día, la imagen funde a negro cuando llega al subsuelo y enciende la música. Si bien la tortura explícita es evitada, no lo es la presencia de los cuerpos de las víctimas como signifiante: sobre el final, una decena de cuerpos se ubica sobre un paisaje de la cordillera de los Andes construido con papel arrugado. Estas víctimas, sin rostros definidos y con gestos vagos tallados en sus rostros, se hacen presentes a modo de figuras espectrales. En esa escena final, la reivindicación de memoria y justicia junto a la condena a todo intento reconciliatorio con ese pasado y sus victimarios se constituye en un poderoso ejercicio de posmemoria.

Respecto a los decorados, la elección del cartón prensado para la construcción del hogar muestra la liviandad y fragilidad de ese espacio que la cobija: en cualquier momento, todo puede desarmarse y desaparecer. Las superficies porosas, sin brillos y con bordes rugosos, se contraponen a la superficie brillante del rostro de Ingrid, donde fácilmente podría impregnarse la huella de quien manipula. Si bien el personaje está siendo doblemente manipulado (por el animador en tiempo presente y por las fuerzas de quien acataba órdenes en el tiempo pasado), no hay sobre su cuerpo un rastro físico de esa intervención. Tanto el hogar como las oficinas y los interiores de «La venda sexy», de apariencias livianas y porosas, nos hacen pensar en la posibilidad de huir y desaparecer sin dejar rastros. La construcción del espacio del sótano donde se llevaban a cabo prácticas de tortura responde a la memoria traumática, fragmentada e incompleta de los testimonios de las víctimas; sobre ello, González refiere a la existencia de una «topografía en suspenso» (2021, 656) dada por la imposibilidad de recordar los espacios del horror.

En la relación entre decorados, utilería e iluminación, se destaca el cruce entre opacidad y brillo de los materiales y objetos: mientras el hogar resulta en apariencia opaco, áspero y poroso, los alimentos con los que interactúan los personajes resultan visualmente estridentes, con aspecto húmedo y jugoso. Este convite a la degustación se convierte en una instancia de goce y voracidad. Intensificado por el tratamiento sonoro, cada acción de Ingrid o Volodia que involucra a la comida —particularmente la carne— desencadena acciones donde la avidez se apodera de las acciones, las emociones y los movimientos.



Con una puesta en escena plásticamente similar a *Bestia* (en distintos conversatorios brindados en Argentina, Hugo Covarrubias ha mencionado la influencia que el trabajo de Bou Grasso ha ejercido en su obra), *Padre* propone una narración y diseño de animación que nos permite distinguir ciertos rasgos expresivos más allá de aquello que se hace y (no) se dice. Con ausencia total de diálogos, el cortometraje de Bou Grasso retrata la vida cotidiana de la hija de un alto mandatario militar, durante los últimos años de la dictadura cívico-militar en Argentina.

A diferencia de *Bestia*, donde la narrativa que se construye a partir de una biografía específica ofrece más elementos extrafilmicos con los que puede ponerse en diálogo la construcción y puesta en escena animada, *Padre* propone un espacio ficcional que toma signos de época para moldear un marco de verosimilitud y legitimidad sobre el cual construir su relato. El cortometraje se ocupa de un ejercicio de posmemoria afiliativa, en términos de Hirsch (2015), desde una posición que revela ciertos vacíos: en la producción audiovisual argentina en general, pero más aún en la animada en particular, son escasas las aproximaciones a las figuras de los victimarios fuera de un lugar explícito de denuncia o escrache. *Padre* se ubica en una posición poco explorada que no identifica nombres propios, como así tampoco se atañe a una biografía ni un relato en primera persona; más bien construye una mirada crítica, y fundamentalmente una puesta en cuerpo mediante el *stop motion*, de una parte de la sociedad civil que luego de la recuperación de la democracia se ha mantenido disimulada tras los velos del silencio, la complicidad y la omisión.

Bajo la construcción de un espacio biográfico en torno al interior de la casa como posición política y subjetiva de su «estar en el mundo» (Arfuch 2013, 28), la construcción espacial de *Padre* prioriza la robustez de los muros del hogar y todo aquello que sucede puertas adentro, casi como un espacio que se obstina en no ser parte de lo que está sucediendo en el exterior. En ese sentido, es clara la contraposición de actos entre la esfera privada y la pública, y cómo la construcción en el imaginario de este personaje sobre aquello que pasa afuera es completamente moldeada por el vínculo filiativo y por la relación cotidiana con los espacios y objetos de la casa. Recuperando a Larios, la idea de «objetos vivos» (2018) pone de relieve la latencia simbólica depositada sobre objetos en apariencia inanimados. Fuera de las minuciosas acciones del personaje principal dentro de la casa, solo dos elementos llevan consigo un diseño de movimiento autónomo⁵: el reloj, que marca un movimiento constante e inacabable como único pulso vital en el transcurrir diario, y la irrupción progresiva de pichones en el patio, que con movimientos aleatorios y erráticos irrumpen con una tensión sobre aquello del afuera que desborda y cada vez cuesta más eludir. La información relativa al contexto se inmiscuye dentro de la casa mediante informaciones que llegan por algunos medios de comunicación. El papel de periódico que

⁵ Otros objetos, como el vaso de agua, el ramo de flores secas o el jarrón que se rompe, presentan un movimiento subordinado a las manipulaciones que el personaje ejerce sobre ellos.



Figura 3. Fotogramas *Bestia* (arriba) – *Padre* (abajo).

envolvía las flores que cuidadosamente la hija coloca en el jarrón es un diario de ayer que no cumple con traer las noticias del día. Por otra parte, la radio funciona como compañía en una solitaria cocina donde el personaje transcurre anodidamente sus días. En este caso, el objeto «radio» cumple dos roles radicalmente opuestos entre *Padre* y *Bestia*: mientras aquí sirve como fuente que hace visible un contexto y trae información hacia adentro, en la obra de Covarrubias sirve para ocultar hacia el afuera, con música disco, los mecanismos de tortura que se cometían en el centro de detención (fig. 3). No obstante, ese afuera que se inmiscuye mediante ciertos objetos es la forma explícita de denuncia de aquello que en realidad se encuentra latente puertas adentro mediante la figura y el accionar de este padre militar.

Recuperando el valor del trabajo artesanal y realizado a pequeña escala, la visualidad háptica de *Padre* abona a un tratamiento con predominancia realista. Para la construcción de todos los espacios y objetos de la casa juega un rol fundamental la elección de la paleta cromática y el tratamiento visual de las superficies que, sumados a una retroalimentación entre imagen y tratamiento sonoro, potencian la cualidad material de cada objeto. El itinerario arquitectónico dado fundamentalmente por los cambios de escenario –en su mayoría en torno al interior de la casa– y movimientos de cámara configura una *arquitextura* (Bruno 2019, 76) que traslada al campo de pantalla toda la información táctil y espacial sobre la intimidad de un hogar claustrofóbico y castrense. Con una predominancia de tonos marrones, granates y grises tanto para los decorados como para los objetos, vestuarios y tono de piel del personaje, sumado a un diseño lumínico que da lugar a penumbras y ratios pronunciados, se crea una atmósfera sombría que genera asfixia y pesadumbre. El escaso contraste, desde lo





cromático, entre el decorado y el personaje los vuelve casi una misma cosa, un objeto vetusto que intenta permanecer incólume aun cuando ya no quedan certezas (¿y presencias?) de que eso sea posible. Mientras que en *Bestia* distinguimos la opacidad en las texturas del decorado, en *Padre* se destacan las superficies sólidas de apariencia metálica o brillante, acaso como una estructura rígida a la que el personaje se aferra íntimamente en un acto repetitivo de limpiar-lustrar-volver a limpiar. El mobiliario de maderas robustas, las placas y condecoraciones del padre militar o la superficie de mármol de la mesada sostienen la fragilidad de un personaje casi raquítrico, de rostro con rasgos angulosos y mirada petrificada. La rutina del personaje se sostiene en la relación apática con los objetos que la rodean mientras lleva a cabo tareas de cuidado para un padre que nunca se ve, en cuerpo físico, dentro de la casa. No obstante, esa apatía no motoriza una mirada benevolente sobre el personaje. El rol que asume esta hija no está marcado por una posición activa en los acontecimientos de la historia reciente, sino justamente por lo cómplice de su pasividad.

En ese sentido, los movimientos contruidos son lentos y fluidos, en contraposición con los movimientos bruscos y repentinos que realiza el personaje de Ingrid Olderock en *Bestia*. Esa lentitud en los movimientos de la hija refuerza el grado de sumisión y pasividad de su carácter. El único momento en que el personaje experimenta un ligero acercamiento al goce o la sensibilidad, al oler una flor que está acomodando en el jarrón, es interrumpido inmediatamente por la campanada del reloj y el deber de asistir a su padre. El cúmulo de acciones repetitivas también alcanza al vínculo establecido con la comida. Mientras en *Bestia* las acciones están cargadas de voracidad (y un marcado goce respecto a ello), en *Padre* se evidencia el desgano y la falta de deseo ante la acción de comer. Casi como una acción necesaria para continuar con un dejo de energía vital, la comida resulta poco atractiva, opaca y empastada cromáticamente con el resto del decorado (fig. 4). El brillo resalta en los utensilios y la vajilla, con un efecto sobre la construcción de esos objetos que destaca una apariencia hiperrealista para lograr el aspecto de porcelana, metal o vidrio en diminutas piezas (Curatitoli 2022).

En ambos cortometrajes, una puerta de retorno a lo real se abre en las secuencias de títulos: un cruce de placas de títulos con registros audiovisuales de archivo convalida las construcciones de escenarios y personajes en relación a un contexto sociopolítico del pasado reciente, reconocible como tal. La representación de *Bestia* se sustenta principalmente en tres registros: las escasas fotografías de Ingrid Olderock, la fachada de «La venda sexy» y los testimonios inacabados —por el propio horror— de las víctimas. El archivo del rostro de Olderock da origen a la reconstrucción de una biografía mientras la fachada del ahora Espacio de Memoria da el cierre, mientras se imprimen los títulos de créditos finales, generando una referencia casi barthesiana del «esto ha sido». De modo similar, se pone en tensión el silencio y la omisión del interior de la casa en *Padre* respecto al fervor de las rondas de Madres de Plaza de Mayo y miembros de la sociedad civil reclamando en las calles por el paradero y aparición con vida de los hijos desaparecidos. La incursión de estas secuencias de archivo fisura el artificio de las construcciones animadas y vuelve sobre sus representaciones, en línea



Figura 4. Fotogramas *Padre*.

con lo que propone MacKinnon, como «estrategias justificativas que amplifican el ‘efecto de autenticidad’» (2019, 112, la traducción es nuestra⁶).

Como hemos señalado, estas obras se destacan por el valor de la materialidad depositada en los elementos que conforman la imagen. Sin embargo, entendemos que tal valor es proyectado en tanto sobre el objeto se imprima *a posteriori* un gesto por parte de quien lo anime. Lo artesanal, presente en distintos materiales, traza un vínculo explícito y estrecho con lo humano. Desde una dimensión estética y política, los simbolismos y metaforizaciones puestos en juego hacen dialogar y tensionar la naturaleza propia de su materia con la narrativa, permitiendo configurar un rasgo expresivo distintivo respecto a otras técnicas animadas. La cualidad del movimiento de objetos sólidos, respecto al tipo de movimiento que se desprende, por ejemplo, de técnicas de dibujo 2D o 3D por computadora, puede albergar tanto las huellas de quien manipula (dactilares sobre el objeto, o mediante la intervención del propio cuerpo operando dentro del cuadro) como un tipo de movimiento más pausado y menos fluido, que en este caso aporta a la intencionalidad de sus personajes y la historia contada. La animación *stop motion* es capaz de dotar de un cuerpo a esas representaciones y esos personajes, al tiempo que permite suavizar el horror de sus prácticas al trasladar las acciones aberrantes a personajes y objetos construidos con materiales reconocibles e instalados en nuestra memoria táctil.

El ejercicio de posmemoria que se desprende del abordaje de la figura de los victimarios más allá de un lugar de denuncia o escrache abona críticamente a mantener despierto un espíritu que resiste a todo intento de política reconciliatoria por parte de una posgeneración. Respecto al dilema que supone el abordaje de nuevos puntos de vista sobre los victimarios, Lior Zylberman propone un cruce entre el análisis de la tríada *perpetrador-víctima-testigo*, proveniente de los estudios sobre genocidio, con

⁶ Cita textual: «The use of these documents, (...) function as warranting strategies and amplify the ‘authenticity effect’» (MacKinnon, 2019, p. 112).

aquellas perspectivas que han problematizado en términos éticos la representación de las personas en el cine documental. El investigador advierte que

(...) estos actores no deben ser estudiados como estáticos o pasivos sino en su propia interacción. Por lo general se representa a la víctima en actitud pasiva, y es allí donde se fundamenta una de las críticas a este modelo: al pensar este paradigma y al efectuar diversos tipos de caracterización, el cine documental suele tipificar este modelo sin problematizarlo, reduciendo al genocidio a una tendencia moral de dos polos: el bien absoluto (la víctima o el sobreviviente) y el mal absoluto (el perpetrador). Esta tendencia se acentúa, justamente, a partir de la caracterización: el sobreviviente, en tanto víctima, sufre al dar su testimonio (...) en cambio, el perpetrador, cuando testimonia, no se inmuta ante sus crímenes, se lo muestra frío y calculador (2018, 36).

Sobre la representación de los perpetradores en el campo audiovisual, Zylberman entiende que «gran parte de los documentales que tratan sobre genocidio suelen caracterizar a los perpetradores de modo unidimensional, perdiendo de vista los matices que existen en este grupo» (2018, 37). En ese sentido, se trata no solo de mostrar *quiénes* son, sino también *cómo* son, en toda su complejidad. El tono realista al que abona la puesta en escena en ambos cortometrajes, principalmente en sus decorados y *props*, apunta a visibilizar que los torturadores y sus cómplices no son monstruos, sino que tienen un nombre, un rostro, vidas cotidianas «comunes» y pueden estar a la vuelta de la esquina, en cualquier barrio de clase media de la ciudad. Además de complejizar su figura abordándolos desde el lugar de «lo común», aparecen las representaciones en su dimensión, valga la paradoja, más «humanas» y densas. En la intimidad del hogar entran en un mismo orden de lo cotidiano acciones como hornear un pastel, recibir sexo oral por parte de un perro, ignorar las noticias que llegan del exterior de la casa o guardar un arma en la cartera antes de salir a trabajar.

Otra arista que se hace visible en la representación del victimario es la relativa a la cadena de mandos en el aparato represivo. En el cortometraje de Covarrubias, el personaje de Olderock paulatinamente va revelando, desde el enojo, la frustración y la traición, cómo la tarea asumida oficia de pequeña pieza de un engranaje mayor, ocupando el rol de aquellos que «se ensucian las manos». Por otra parte, en *Padre* continuamente vemos en primer plano los distintos objetos de la casa, las marcas presentes en fotografías de una intimidad familiar, las condecoraciones e insignias, pero nunca vemos al padre perpetrador. Esto puede interpretarse como una estrategia por la que algunos altos mandos gozaron del privilegio y la impunidad de no ser vistos. Desde el enfoque de Zylberman, la hija puede ubicarse en pantalla como la figura del *testigo*, cuya conducta pasiva y de inacción también resultó parte intrínseca del aparato represivo del terrorismo de Estado.

CONCLUSIONES

En relación a la temática y el tratamiento de acontecimientos vinculados a las últimas dictaduras militares en Argentina y Chile, los directores Hugo Covarrubias y Santiago 'Bou' Grasso han podido (re)construir una trama biográfico-ficcional, taller



un rostro y materializar en escena el cuerpo de personajes que vehiculizaron prácticas la complicidad y lo aberrante en la historia reciente. De este modo, se lleva a cabo un abordaje reflexivo, a una distancia temporal con los acontecimientos, capaz de hacer evidente el horror desde el lugar de los perpetradores, no solo desde las víctimas y sobrevivientes. Lo novedoso y disruptivo en estas obras puede pensarse también en el contrato con los espectadores. Además de las cualidades anteriormente expuestas de la materialidad presente en la escena, entendemos que el uso pregnante de los primeros planos no es casual, en tanto nos pone explícitamente *frente a* figuras controversiales y del orden de lo abyecto, poco abordadas en otras representaciones filmicas contemporáneas de la región.

En el caso de *Bestia*, la posibilidad de partir de una biografía ofrece una diversidad de fuentes y elementos extrafílmicos con los que es posible poner en diálogo la construcción de la narrativa y su puesta en escena animada. En *Padre*, nos encontramos ante una ficción de posdictadura que toma signos de época para construir un marco de verosimilitud y legitimidad sobre el cual se ubica el relato. En ambos casos, el vínculo con el material de archivo sobre los bordes de su universo narrativo –las secuencias de títulos– refuerza un diálogo con la historia. Haciendo expresa su condición de artificio, se construye un ejercicio memorialístico desde la propia práctica artística animada.

Por último, respecto al valor que adquiere la materialidad de los objetos dentro de la animación *stop motion*, cabe preguntarse si verdaderamente estamos en presencia de un giro hacia la materialidad como plantea Hosea (2019, 31), o más bien se trata de la irrupción de una forma animada singular dentro de la región que carga consigo una potencia narrativa, metafórica y política propia, tomando relieve y cierta distancia de otro tipo de prácticas artísticas contemporáneas, incluso la animación en otras latitudes. Si recuperamos definiciones del núcleo conceptual propuesto por la Red de Conceptualismos del Sur (RedCSur) para el Giro Gráfico en prácticas artísticas de América Latina, entendemos que existe una potencial en torno a la idea de *giro* no como desvío o cambio de dirección, sino como «revuelta» de desafío al poder e inversión de lo dado (2022, 17). En ese sentido, la práctica de *stop motion* como giro y revuelta respecto a la producción automatizada y a gran escala de imágenes hegemónicas parece transitar una expansión y madurez que la consolida como forma de creación y marca autoral privilegiada en la animación latinoamericana.

RECIBIDO: 17/01/2026; ACEPTADO: 13/03/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV. 2022. *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- AGUILAR MORENO, José María. 2007. *El cine y la metáfora*. Sevilla: Renacimiento.
- ARFUCH, Leonor. 2013. *Memoria y Autobiografía*. 1º ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland. 2016. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. 1.ª ed. 12.ª reimp. Buenos Aires: Paidós.
- BOECKENHOFF, Katharina y RUDDALL, Caroline. 2019. «Lotte Reiniger: The Crafty Animator and Cultural Value». En Ruddell, C. y Ward, P. (Eds.). *The Crafty Animator. Handmade, Craft-based Animation and Cultural Value*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- BRUNO, Giuliana. 2019. «Un archivo de imágenes emotivas» En Depetris Chauvin, I. y Taccetta, N. (Eds.). *Afectos, Historia y Cultura Visual. Una aproximación indisciplinada*. pp. 73-114. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- COSTA, Jordi. 2014. «La stop-motion como ejército de resistencia. La tardía edad de oro de una técnica anacrónica». En *Con A de Animación*. N° 4, pp. 24-30. Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado el 28/09/2022 de <https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/2157>.
- CURATTOLI, María C. 2020. «Representaciones de feminidades en la animación contemporánea: Una mirada sobre Mademoiselle Kiki et les Montparnos y En boca de todas». En *Toma Uno*, (8). <https://doi.org/10.55442/tomauno.n8.2020.30777>.
- CURATTOLI, María C. 2022. «Materialidades y expresividad en cortometrajes latinoamericanos con técnicas de animación stop motion». En *Toma Uno*, (10). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/39166>.
- DONOSO, Cecilia y ERRÁZURIZ, Paz. 2001. «A la vuelta de la esquina; una entrevista con Ingrid Oldenrock». En *Revista de crítica cultural*. N° 23. pp. 14-21. Recuperado de el 28/09/2022 <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/revista-de-critica-cultural/>.
- EHRlich, Nea. 2021. *Animating Truth. Documentary and Visual Culture in the 21st Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José. 1996. *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Editorial Ariel.
- GONZÁLEZ, Daniuska. 2021. «‘La imagen superviviente’. La fotografía documental en el testimonio chileno contemporáneo (Javier Rebolledo y Nancy Guzmán)». En *Universum* (Talca). N° 36(2), pp. 645-659. <https://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200645>.
- GUZMÁN JASME, Nancy. 2014. *Ingrid Oldenrock, La mujer de los perros*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- HIRSCH, Marianne. 2015. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: PanCrítica.
- HOSEA, Birgitta. 2019. «Made by Hand». En Ruddell, C. y Ward, P. (Eds.). *The Crafty Animator. Handmade, Craft-based Animation and Cultural Value*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- LARIOS, Shaday. 2018. *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*. Ciudad de México: Paso de gato.
- LORENZO HERNÁNDEZ, María. 2011. «Una película propia: El autorretrato femenino animado contemporáneo». En Garzón, C. y González, A. (Comp.) *Señas de identidad: reflexiones sobre el arte de la animación – Actas del 1º Foro Académico sobre Animación – ANIMA’09 – 1.ª ed. – Villa María*. Eduvim.



- MACKINNON, Carla. 2019. «Autobiography and Authenticity in Stop-Motion Animation». En Ruddell, C. y Ward, P. (Eds.). *The Crafty Animator. Handmade, Craft-based Animation and Cultural Value*. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- MERLO, Alessandra. 2017. *Los útiles y los inútiles. Presencia y visibilidad de los objetos en el cine*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- MORENO BARRENECHE, Sebastián. 2023. «La construcción discursiva de sujetos colectivos en las narrativas sobre el pasado reciente: el caso de los desaparecidos». En *deSignis* N°39 - Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS). Disponible en: <https://www.designisfels.net/capitulo/i39-10-la-construccion-discursiva-de-sujetos-colectivos-en-las-narrativas-sobre-el-pasado-reciente-el-caso-de-los-desaparecidos/>.
- PINOTTI, Luciana. 2015. «La animación no ficcional. Un análisis sobre la construcción del sentido en el documental animado “Vals con Bashir”». En *Revista Cine Documental*, Número 12, Año 2015. <http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/luciana-pinotti/>.
- PURVES, Barry. 2010. *Stop motion*. Lausanne: Ava Publishing.
- REVERT, Jordi. 2024. «La memoria dibujada: trauma, reconstrucción y archivo en el documental animado. Los casos de *Vals con Bashir* (Waltz with Bashir, 2009) y *Flee* (2021)». *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, 21, pp. 49-76.
- RICHARD, Nelly. 2017. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile:1990-2015)*. Córdoba: EDUVIM.
- SAENZ VALIENTE, Rodolfo. 2003. *Arte y técnica de la animación*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- STEGE, C. (2026) «Animation and journalism», en Nicole Dahmen y T.J. Thomson (eds.) *The Routledge Companion to Visual Journalism*, pp. 423-435. Londres: Routledge.
- WELLS, Paul. 1998. *Understanding animation*. Oxfordshire: Routledge.
- WELLS, Paul. 2014. «Toy Stories, Trade Tattoos and Taiwan Tigers: Or What's Animation Ever Done For Us? Validating the Animated Film». En *La Animación y las otras Artes. Actas del III Foro Internacional sobre Animación - ANIMA 2013*. Córdoba. Universidad Nacional de Córdoba.
- WILLIAMS, Richard. 2001. *The Animator's Survival Kit*. London: Faber and Faber limited.
- ZYLBERMAN, Lior. 2018. «Cine documental y genocidio: Algunos problemas éticos» En *Journal de Ética y Cine*, vol. 8 (pp. 33-41) CIECS/CONICET-UNC/UBA <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/eticaycine/article/view/22772>.



FILMOGRAFÍA CITADA EN ORDEN DE APARICIÓN

Padre (Santiago Bou Grasso, Argentina, 2013).

Bestia (Hugo Covarrubias, Chile, 2021).

Un oscuro día de injusticia (Julio Azamor y Daniela Fiore, Argentina, 2018).

Historia de un oso (Gabriel Osorio, Chile, 2014).

La casa lobo (Cristóbal León y Joaquín Cociña, Chile, 2018).

Los huesos (Cristóbal León y Joaquín Cociña, Chile, 2021).



MISCELÁNEA / MISCELLANY

ENTRE EL INSTANTE DECISIVO Y LA PERVERSIÓN: *NIGHTCRAWLER*

Ignacio García Aranda 

Universidad de Málaga (España)

nachog@uma.es

RESUMEN

Este ensayo analiza la filosofía de tres narrativas fotográficas del siglo xx presentes en la película *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014): el instante decisivo, la fotografía tardía y la fotografía dirigida. El objetivo es examinar, a través de la intrahistoria y la praxis de su protagonista, Lou Bloom, cómo el lenguaje visual del filme dialoga con estas corrientes teóricas, explorando la evolución de la ética periodística y la manipulación de la realidad para el consumo mediático masivo.

El estudio se centra en Bloom, un buscavidas que halla en el periodismo criminalista una salida a su precaria situación. Equipado con una cámara y un escáner policial, recorre Los Ángeles para captar tragedias antes que nadie. Su ambición convierte su praxis en la de un depredador de la imagen que altera activamente la escena para garantizar el *instante decisivo*, diluyendo la frontera entre el registro documental y la puesta en escena.

PALABRAS CLAVE: *Nightcrawler*, fotografía, decisivo, filme, tardío.

BETWEEN THE DECISIVE MOMENT AND PERVERSION IN *NIGHTCRAWLER*

ABSTRACT

This essay analyzes the philosophy of three 20th-century photographic narratives present in the film *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014): the «decisive moment,» «late photography,» and «staged photography.» The objective is to examine—through the subhistory and praxis of its protagonist, Lou Bloom—how the film's visual language dialogues with these theoretical currents, exploring the evolution of journalistic ethics and the manipulation of reality for mass media consumption.

The study focuses on Bloom, a hustler who finds an escape from his precarious situation in crime journalism. Equipped with a camera and a police scanner, he roams Los Angeles to capture tragedies before anyone else. His ambition transforms his praxis into that of an «image predator» who actively alters the scene to guarantee the «decisive moment,» blurring the line between documentary record and staged performance.

KEYWORDS: *Nightcrawler*, photography, decisive, filme, late.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.12>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 281-309; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



281

REVISTA LATENTE, 24; 2026, PP. 281-309

INTRODUCCIÓN

Este análisis no aborda la obra cinematográfica como un fin en sí mismo, ni se detiene en aspectos técnicos convencionales como el valor de los planos o la iluminación. Por el contrario, a través de una lectura del lenguaje visual, propone una disección iconológica global de la psicología y la praxis de Lou Bloom, utilizando los fotogramas como evidencia empírica de sus acciones. El estudio se centra en cómo el protagonista instrumentaliza y pervierte las metodologías fotográficas del siglo xx para obtener resultados premeditados, operando bajo la premisa de que, aunque Bloom carezca de una formación académica en dichas teorías, su instinto y ambición le llevan a «beber» de ellas y aplicarlas de forma intuitiva.

A través de la interpretación de escenas clave, se examina su *modus operandi* vinculándolo con conceptos como el *instante decisivo*, la *fotografía tardía* y la *fotografía escenificada*. Es fundamental precisar que este análisis no pretende igualar la ética humanista de autores como Cartier-Bresson con la naturaleza depredadora de Bloom, sino demostrar cómo este último vacía de moral la técnica para convertirla en una herramienta de manipulación.

Bajo esta premisa, la metodología empleada se presenta como una propuesta novedosa y transdisciplinar: a pesar de tratar espacios formalmente diferentes —la fotografía y el cine—, nos apoyamos en los discursos y narrativas puramente fotográficos para desvelar cómo, en *Nightcrawler*, la captura de la realidad se transmuta en una construcción visual absoluta y comercializable. Se trata, por tanto, de una comparación cuasifilosófica de aspectos técnicos fotográficos puestos al servicio de un empleo manipulador, un enfoque que permite revelar una evolución de la personalidad del protagonista donde el atribucionismo metodológico se somete a una deshumanización calculada

Lou Bloom, un desdichado que sobrevive vendiendo chatarra robada, es testigo de un accidente de tráfico. Pocos segundos después un equipo de televisión independiente ya está presente en el lugar. Es en ese momento cuando la idea de filmar este tipo de desgracias, tan habituales en una ciudad como Los Ángeles, se le presenta como una oportunidad para prosperar (fig. 1).

Este ensayo se propone identificar y analizar la filosofía de tres narrativas fotográficas del siglo xx que convergen en la película *Nightcrawler* (Dan Gilroy, 2014): el *instante decisivo*, la *fotografía tardía* y la *fotografía dirigida*. A través de este análisis, se explora cómo el lenguaje visual del filme dialoga con estas corrientes teóricas, examinando la evolución de la ética periodística y la construcción de la realidad para el consumo mediático.

La investigación toma como eje a Lou Bloom, un buscavidas que, tras presenciar un accidente de tráfico, halla en el periodismo criminalista una lucrativa vía de escape a su precariedad. Equipado con un escáner policial y una cámara, Bloom recorre Los Ángeles para interceptar sucesos antes que sus competidores. En este entorno, su éxito depende de la inmediatez; la diferencia entre el triunfo y el fracaso radica en captar el evento en su punto más crudo y cercano. Sin embargo, su ambición lo



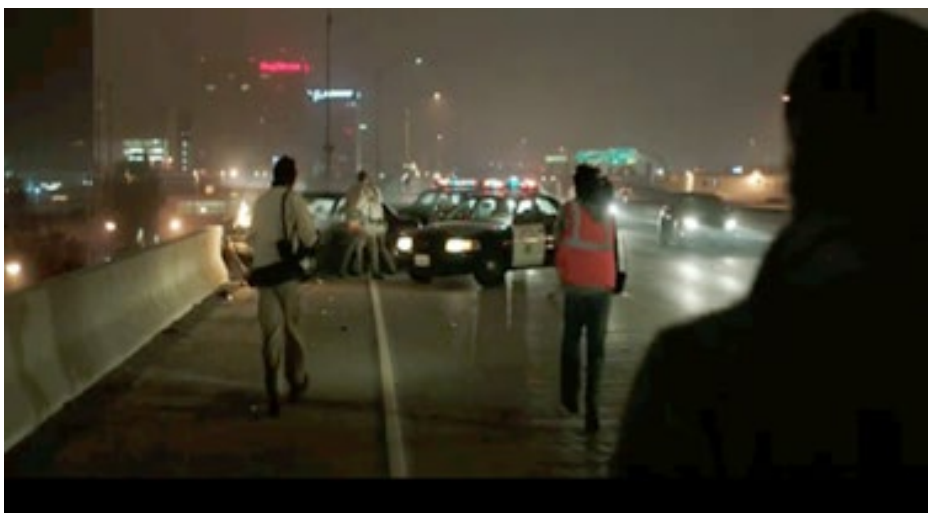


Fig. 1. Lou Bloom presencia un accidente de tráfico.

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 07:31.

transforma de un simple testigo a un «depredador» de la imagen. Así, Bloom deja de limitarse a esperar el momento oportuno para empezar a manipular activamente la escena, desdibujando la frontera entre la documentación objetiva y la creación de un espectáculo visual.

Cuando hablamos del *instante decisivo*, tenemos que hablar ineludiblemente de Cartier-Bresson. Nació en París en 1908 en el seno de una familia de pintores, pero él se sentía mucho más atraído por la fotografía y el poder de captar un instante inmortal en una película fotográfica. Para comprender mejor el *instante decisivo* hay que hablar de su modo de trabajo; caminaba a diario buscando por las calles la oportunidad de poder tomar fotografías del natural y ese *instante decisivo* (Cartier-Bresson, 2003, p. 16). Para él, la fotografía había que dejarla fluir y no forzarla, es decir, esto implica que el fotógrafo se anticipe a un momento importante en el devenir de la vida y lo capte en tan solo una fracción de segundo. Esto es lo que nuestro protagonista intenta hacer en el film *Nightcrawler*, pero no lo conseguirá si no logra tener un transmisor de radio que le ayude a saber dónde ha ocurrido un accidente, por lo que tendrá que recorrer las calles de Los Ángeles en busca de la escena perfecta. Tanto Cartier-Bresson como Lou son conscientes de que el momento que buscan es fugaz y, dentro de esa fugacidad, Bresson atiende a la necesidad de fotografiar el momento de tensión más grande que puede ocurrir en una acción pura, pero, más alejado de esto, el protagonista se vende al mejor postor y para él, el instante decisivo es el momento fugaz en que una persona se debate entre la vida y la muerte.





Fig. 2. *Tras la estación*, Cartier-Bresson, 1932.

En <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cByr4z>.

Dentro de la obra de Bresson, la imagen que mejor define su trayectoria y nos hace entender mejor su trabajo es *Tras la estación* (fig. 2). En ella, un hombre camina sobre una escalera colocada encima de un charco en el suelo y el fotógrafo capta el instante del salto dejando al protagonista suspendido en el aire. Si Bresson hubiera hecho «clic» milésimas de segundos antes, el hombre estaría apoyado sobre la escalera y, si lo hubiera hecho después, ya estaría sobre el charco, causando así un juego de ondas en el agua dando movimiento a la fotografía, lo contrario al estatismo que Bresson busca.

Tanto Henri Cartier-Bresson como Lou Bloom comparten una praxis fundamentada en el rastreo constante y una agudizada tensión nerviosa, orientada a capturar la vida —o la muerte, en el caso de Bloom— en su punto de máxima intensidad. No obstante, su convergencia trasciende la mera inmediatez; ambos integran una dimensión compositiva que se aleja del azar absoluto.

Lejos de ser observadores pasivos, estos creadores seleccionan y preconfiguran el espacio antes de que el suceso ocurra. Esta premeditación se manifiesta en la obra de Bresson a través de sus series en ciudades españolas como Alicante, Sevilla, Valencia y Madrid, donde el escenario es cuidadosamente escogido para que el *instante decisivo* se integre en una estructura formal previa. Así, la imagen no nace de la casualidad, sino de una vigilancia estratégica donde la composición precede al acontecimiento, dotando a la captura de una intención arquitectónica y narrativa (figs. 3-5).



Fig. 3. *Sevilla*, Cartier-Bresson, 1932.

En <https://juan314.wordpress.com/2013/11/02/sevilla-seville-by-henri-cartier-bresson-1932/>.



Fig. 4. *Valencia*, Cartier-Bresson, 1932.

En <https://oscarenfotos.com/2012/02/05/galeria-henri-cartier-bresson-tiempos-modernos/valencia-espana-1933-b-henri-cartier-bresson/>.





Fig. 5. *Madrid*, Cartier-Bresson, 1932.

En <https://oscarenfotos.com/2012/02/05/galeria-henri-cartier-bresson-tiempos-modernos/madrid-1933-henri-cartier-bresson/>.

Analizando estas obras, se entiende un juego preliminar compositivo de formas geométricas y medición del espacio que conlleva un trabajo; Cartier-Bresson no efectuó el «clic» de su cámara de forma fortuita. Su método consistió en observar y comprender profundamente el espacio, aprovechando las posibilidades que el entorno le ofrecía. Así, supo esperar el momento preciso para capturar sus célebres instantes decisivos, logrando que la espontaneidad del sujeto quedara perfectamente integrada en una composición geométrica y natural. Con esto queda claro que la fotografía decisiva es mucho más que hacer «clic»; el ojo del fotógrafo debe estar entrenado y más aún debe saber mirar y comprender lo que le rodea. El tema de las fotografías pueden ser pequeños detalles y convertirse en nuestro *leitmotiv* pero la composición va incluso más allá, y esta empieza directamente en el ojo del fotógrafo. Bresson recorta el espacio e incluso modifica la perspectiva con solo inclinar las rodillas. Hay momentos de miseria en la espera cuando nada sucede y la foto no llega. Pero si aguarda como un francotirador a su víctima, con la mirada fija y el dedo en el disparador, el resultado es infalible: donde pone el ojo, pone la bala (Cartier-Bresson, 2003, pp. 24-25). De esta manera, Cartier-Bresson revolucionó la fotografía al proponer el *instante decisivo* como una forma de organizar la realidad; para él, fotografiar es el reconocimiento simultáneo de un hecho y de la estructura rigurosa de las formas que le otorgan sentido. Su objetivo es rescatar lo efímero para construir un mundo visualmente armónico (Roig y Bengoetxea, 2016, pp. 216-229). Sin embargo, Lou Bloom subvierte estas teorías de Bresson, apropiándose de su precisión técnica para fines siniestros. Bloom no busca la belleza en lo cotidiano, sino que utiliza la «organización de las formas» para estetizar



Fig. 6. *Lou Bloom* graba a un herido.

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 15:14.



Fig. 7. *Lou Bloom* muestra a una cadena de televisión el encuadre que ha grabado.

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 18:49.

la tragedia. Al capturar el accidente, el dolor o la muerte, Bloom distorsiona la visión humanista del fotógrafo francés, transformando el instante fugaz en una imagen perversa y calculada: su propia y oscura obra maestra.

BUSCANDO EL INSTANTE DECISIVO

Además del talento, existe un trabajo técnico imprescindible. Para que la imagen sea perfecta, se deben ajustar con precisión la apertura y la velocidad de obturación. Por eso, aunque Bresson busque el *instante decisivo*, no dispara al azar: antes





Fig. 8. *Lou Bloom graba los residuos de un crimen.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 33:10.



Fig. 9. *Lou Bloom muestra a la cadena de televisión el encuadre grabado.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 33:31.

de pulsar el botón, ya ha controlado los aspectos técnicos y compositivos necesarios para que la fotografía funcione.

En *Nightcrawler*, Lou Bloom comprende que el éxito comercial de su material depende de minimizar el azar. Para garantizar la venta de su contenido, selecciona meticulosamente sucesos de extrema violencia y, una vez en la escena, prioriza encuadres que maximicen el impacto visual. Por tanto, el *instante decisivo* no es un fenómeno fortuito; es el resultado de una convergencia estratégica entre la oportunidad temporal, una composición rigurosa basada en formas y colores, y un contenido dramático. Así, la captura del momento exacto se convierte en un acto deliberado donde la técnica y la intención narrativa se fusionan (figs. 6-7).



Fig. 10. *Aftermath: Images from 9/11*, Joel Meyerowitz, 2001.
En <https://parrishart.org/exhibitions/joel-meyerowitz/>.

Bajo esta premisa, el protagonista desarrolla una fijación por capturar el *instante decisivo*; sin embargo, el desarrollo del filme demuestra que su llegada a la escena es habitualmente extemporánea. Al presentarse tras el suceso, Lou Bloom solo logra registrar el momento tardío: los residuos de la violencia, como los impactos de bala en muros y cristales (figs. 8-9). Estas imágenes constituyen lo que definimos como *fotografía tardía* o la huella/index de los hechos, un concepto que nos remite al atestiguamiento y al «esto ha sido» barthesiano aplicado, en este caso, a los restos de un acto delictivo.

Esta dinámica de la imagen como vestigio es analizada por el autor David Company en relación con las fotografías del 11 de septiembre de 2001. Un ejemplo paradigmático es el registro de la caída del World Trade Center realizado por Joel Meyerowitz (fig. 10). En nuestra película, Lou se ve limitado a captar la *fotografía tardía* como una fotografía índice, es decir, el rastro del acontecimiento previo. Su cámara documenta siempre el estadio posterior: los heridos, la sangre y las consecuencias materiales del impacto. Al igual que en las capturas del 11-S de Joel Meyerowitz.

Del mismo modo, existen registros impactantes de los *instantes decisivos* capturados durante el derrumbe. Entre ellos, destacan especialmente la icónica imagen *The Falling Man* (fig. 11), de Richard Drew, y la fotografía de la torre cayendo





Fig. 11. Richard Drew, *The Falling Man*, 11 de septiembre de 2001, fotografía.
Associated Press, <https://www.ap.org/>.

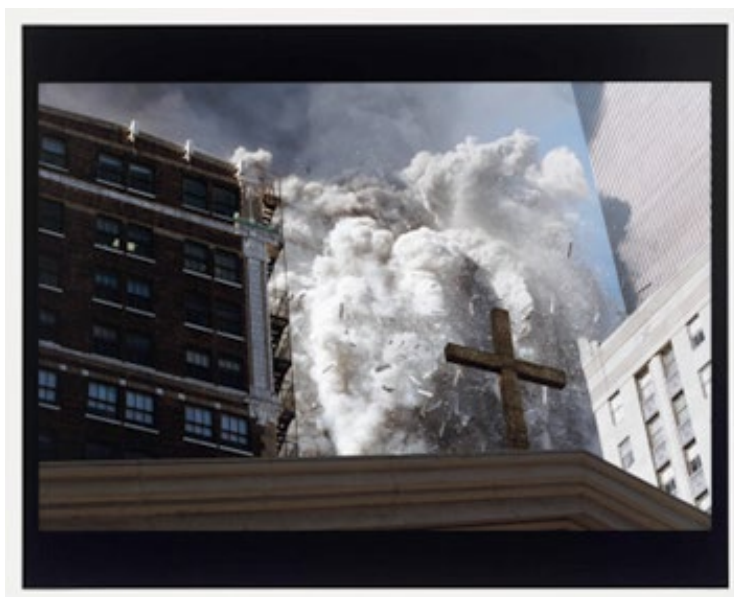


Fig. 12. James Natchwey, *Torre Cayendo sobre la Cruz*, 11 de septiembre de 2001, fotografía.
En <https://whitney.org/collection/works/16524>.

sobre la cruz (fig. 12), de James Nachtwey. En una entrevista para la revista *Time*, el fotoperiodista Richard Drew describe la génesis de dicha captura:

Al salir de la estación de metro en Chambers, me dirigí hacia el World Trade Center y comencé a documentar las Torres Gemelas en llamas. En ese momento, un paramédico exclamó: '¡Dios mío, mira eso!'. La gente, en un estado de desesperación absoluta, se asomaba a las ventanas de los niveles superiores solicitando auxilio. De manera instintiva, comencé a fotografiar a quienes se precipitaban al vacío, hasta que logré captar la figura de 'El hombre que cae'.

A pesar de la ausencia de elementos explícitos como sangre o disparos, las imágenes poseen una poderosa carga empática. Su trascendencia reside en la capacidad de conectar con el espectador, sugiriendo una dimensión humana universal donde cualquier individuo, ante tal desolación, podría haberse enfrentado a esa misma y trágica determinación en el caso de la fotografía de Drews. Estamos ante el momento exacto previo a la tragedia; cuando ese hombre, «El hombre que cae», impacta contra el suelo; el momento inmediatamente posterior, el rastro que deja el mundo en el cuerpo y el que el cuerpo deja en el mundo (David Company, 2011, p. 88). Este *instante decisivo* que consigue plasmar Drew es aquello que ansía Lou Bloom, pero que aún no ha conseguido fotografiar.

FOTOGRAFÍA PREPARADA

La obsesión de Lou Bloom por capturar el *instante decisivo* culmina en una transgresión ética y legal: la manipulación deliberada de la escena del crimen. Este acto de «editar» o «dirigir» la realidad para optimizar el impacto visual nos introduce de lleno en el concepto de *fotografía dirigida*, estableciendo un paralelismo directo con la obra de la fotógrafa conceptual británica Clare Strand. En su serie *Signs of Struggle* (2002), Strand construye escenarios que emulan minuciosamente la estética del registro forense policial. Sus imágenes presentan marcadores numéricos que señalan supuestas evidencias: una silla volcada, un vehículo con las puertas abiertas junto a un charco o perforaciones en muros que sugieren impactos de bala (fig. 13).

Sin embargo, la narrativa de Strand es puramente ficcional. Al perpetrar artísticamente estos escenarios, la autora demuestra la vulnerabilidad del espectador ante la imagen construida, evidenciando cuán sencillo resulta fabricar una verdad visual que sea consumida como auténtica, ya sea en una galería o en un informativo televisivo. Lou Bloom asimila esta premisa perfectamente. Ante la frustración de llegar a menudo tarde para el evento espontáneo, decide intervenir activamente en el escenario de un accidente.

En una secuencia determinante, Lou desplaza un cadáver sobre el asfalto para optimizar la composición y el encuadre de su grabación. Esta acción transforma la tragedia en un producto diseñado, asemejándose a la estructura de un *tableau vivant* del *pictorialismo* decimonónico (figs. 14-15). El *tableau vivant* alcanzó su apogeo durante el siglo XIX, cuando grupos de personas recreaban obras de arte célebres con





Fig. 13. *Sings of struggle*, Clare Strand, 2002. En <https://www.clarestrand.co.uk/works/?id=102>.



Fig. 14. *Lou Bloom mueve un cadáver para conseguir un mejor encuadre*.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 41:18.



Fig. 15. *Lou Bloom graba las imágenes después de mover el cadáver*.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 41:36.

finés lúdicos y festivos. Esta práctica constituye una intersección de diversas disciplinas artísticas donde la fotografía se transforma en una suerte de «cuadro viviente». Su ejecución exigía un proceso laborioso que incluía el estudio minucioso de la iluminación, el maquillaje y el peinado para lograr la fidelidad estética deseada (Stefanini, 2015, p. 133).

El *tableau vivant* consistía en la apropiación de una obra de arte para posteriormente modificarla y construir un nuevo discurso sobre esta. En el caso de Cindy Sherman y su serie *History Portraits* (1988-1990), realiza obras de arte que existen o que podrían haber existido; su fotografía es una puesta en escena, el momento que no vimos, que es el momento de la recreación de la escena, del cuadro, del ambiente que ella elige representar, un momento privado pero que en la fotografía se pone de manifiesto. De nuevo, Lou Bloom pervierte la praxis fotográfica y en los fotogramas 14 y 15 vemos ese momento privado de representación pictórica en el que Lou Bloom construye su escena, vemos lo que ocurrió antes de hacer clic o grabar; se convierte en un director de escena donde la realidad se sacrifica en favor de una estética del impacto y la rentabilidad mediática. Como expone Valeria Stefanini, la apropiación de la obra ajena por medio de la fotografía permite al fotógrafo vincularse y ser parte de la obra (Stefanini, 2015, pp. 133-145), de manera más perversa Lou Bloom se apropia de la escena del crimen, se vincula con ella para construir su obra maestra.

Tanto Lou como Strand generan imágenes formulando «cuadros escenificados» que, a su vez, son una «mentira». Los espectadores de la fotografía están percibiendo un acontecimiento que no es real, sino que está dirigido y compuesto por el ojo del fotógrafo; sin embargo, no es el mismo modo en que lo hacía Bresson, sino que Lou o Strand no esperan en un sitio a que ocurra un *no se qué*, sino que ellos alteran la escena, componen y descomponen hasta conseguir el resultado deseado. En relación con esto, tenemos el caso de Robert Capa y su fotografía *Muerte de un miliciano*, de 1932 (fig. 16). Aunque esta fotografía sea posterior a las teorías fotográficas que aquí manejamos, el hecho de alterar la fotografía y el escenario ya existía tiempo atrás. Bajo esta premisa, Capa fotografió la falsa muerte de un miliciano ya que, a pesar de que la fotografía simula el momento exacto de un disparo, se ha puesto en duda la veracidad de la foto y que el soldado sufriera daño alguno en ese instante. Parece ser que la escena fue una construcción pactada, donde tanto el fotógrafo como el combatiente colaboraron en una representación actuada y posada del suceso (Vera, 2012, p. 13).

Avanzada la película, nuestro protagonista Lou va un paso más allá y, al contrario que Robert Capa, él sí juega con la vida de una persona para conseguir su momento decisivo y, de este modo, obtener las mejores imágenes. Lou sabotea el vehículo de un periodista de la competencia para posteriormente grabar la escena de su accidente y venderlo al canal de televisión (figs. 17-18). Sería interesante hablar aquí del «arte final» o el motivo cuando un fotógrafo o nuestro protagonista deben considerar a quién están dirigidas las imágenes, ya sean los clientes fotográficos, la cadena de televisión que compra el material o los espectadores que la visionan. Tanto las fotografías como las imágenes grabadas por Lou pasan por las manos de un redactor jefe y por las de un editor. Hay que saber elegir la mejor imagen o el mejor vídeo para mostrar una historia. Por tanto, la última angustia que vive un fotógrafo (o nuestro





Fig. 16. *Muerte de un miliciano*, Robert Capa, 1936.
En https://elpais.com/diario/2008/12/16/cultura/1229382004_850215.html.



Fig. 17. *Lou Bloom* graba las imágenes después de que el vehículo de la competencia se haya estrellado.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 59:56.

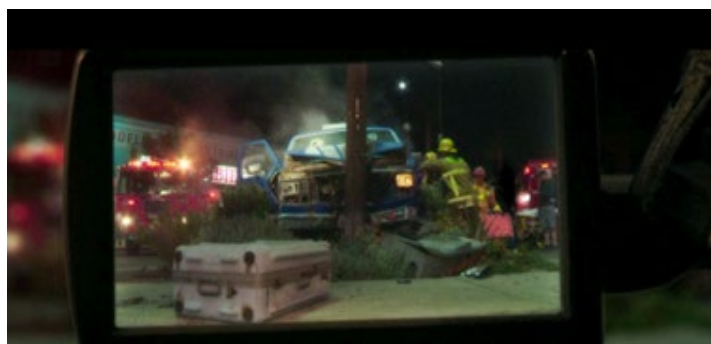


Fig. 18. *Lou Bloom* graba al compañero de la competencia.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 60:33.



Fig 19. *El rostro del odio*, Burhan Ozbilici, 2017. En <https://www.ap.org/media-center/ap-in-the-news/2017/foto-de-ap-de-asesinato-en-turquia-gana-world-press-photo/>.

protagonista) es el momento de visualizar su trabajo final (Cartier-Bresson, 2003, pp. 27-31). En esto, entra la moralidad de cada cliente y de cada espectador, y es precisamente en la escena descrita más arriba donde se pone en cuestión la ética de Lou. Su compañero le pide que no grabe, es uno de los suyos, un compañero de profesión; aun así, Lou le responde: «ya no lo es, Rick, somos profesionales, es una venta». Son imágenes aterradoras, y de eso se trata. La búsqueda de imágenes impactantes es el motor de la industria fotográfica actual, dentro de una cultura donde el valor reside en la capacidad de conmocionar al espectador para estimular el consumo. Esta idea se refleja en el histórico lema de *Paris Match*: «El peso de las palabras, la conmoción de las fotos». Como señala Susan Sontag citando a André Breton, en este contexto parece que la belleza debe ser «convulsiva» o impactante para ser relevante, convirtiendo el sobresalto en una parte normal y esperada de nuestra experiencia visual (Sontag, 2011, p. 26).

En la actualidad, podemos observar dos razones principales por las que la violencia tiene tanto éxito en los medios. Por un lado, se utiliza para concienciar al espectador, mostrando la realidad de los hechos por muy duros que sean; por otro, existe el factor puramente comercial, ya que la violencia vende (Robles Muñoz, 2012, p. 76). Las fotografías que capturan actos violentos pueden servir, como planteaba Virginia Woolf, para denunciar el horror y condenar la violencia (Sontag 2011, p. 17). Sin embargo, nuestro protagonista, Lou, se aleja de cualquier intención ética para centrarse solo en el beneficio.

Como bien dice Susan Sontag: «Si hay sangre, eso va a la cabeza» (Sontag, 2011, p. 2), y Lou lo sabe perfectamente. Vivimos en una era sensacionalista donde el dolor ajeno se convierte en mercancía y las noticias emiten imágenes violentas las 24 horas del día. Un claro ejemplo es la fotografía de Burhan Ozbilici (fig. 19) *El rostro del odio*. En ella se captura el momento en que el policía Mevlüt Mert Altintas asesina





Fig. 20. *Murder is my bussiness*,
Weegee, 1936.

En <https://theimagecentre.ca/exhibition/weegee-murder-is-my-business/>.



Fig. 21. *On the Spot*, autor desconocido, 1939.
En <https://theimagecentre.ca/exhibition/weegee-murder-is-my-business/>.

al embajador ruso Andréi Kárllov en Ankara. Esta imagen, que muestra al atacante con el arma en alto frente al cuerpo de Kárllov, no solo dio la vuelta al mundo, sino que ganó el World Press Photo de 2017. Esto demuestra que, hoy en día, la violencia no solo genera dinero, sino que incluso llega a ser valorada bajo una mirada artística.

También es posible trazar un paralelismo entre Lou Bloom y Arthur Fellig, más conocido como Weegee (1899-1968). Al igual que Lou, Weegee recorría la ciudad con un laboratorio fotográfico instalado en su coche y contaba con permiso para sintonizar la radio de la policía. Esto le permitía ser siempre el primero en llegar a la escena del crimen, asegurándose de entregar las imágenes a los medios antes que nadie. Su serie fotográfica más conocida es *Murder is my bussines* (fig. 20), en la que pueden verse personas asesinadas en plena calle o cuerpos tapados con una sábana blanca esperando a la policía forense, como podemos ver en una fotografía que le tomaron al mismo Weegee en la escena de un crimen (fig. 21).

Su figura, sin embargo, está rodeada de cierta polémica ética. Existe la leyenda urbana de que Weegee llegaba a citar de forma anónima a bandas mafiosas rivales para provocar enfrentamientos y así poder fotografiar el conflicto en directo (Robles Muñoz, 2012, p. 197). Esta supuesta manipulación para «crear» la noticia lo acerca mucho al personaje de Lou, mostrando cómo la obsesión por la primicia puede llevar a cruzar peligrosas líneas morales.

Conforme avanza la historia, es más que notorio cómo la obsesión del protagonista por conseguir las mejores imágenes, y esos *instantes decisivos*, le hace cometer actos muy poco éticos y que sobrepasan la legalidad. En este punto, Lou sabe cómo tiene que actuar para conseguir el *sumum* de su obra. En un preciso momento, oye por la radio que se han realizado disparos en una zona de Los Ángeles; acude al lugar



de los hechos, donde, de primera mano, puede ver a dos personas que huyen del lugar del crimen (fig. 22). En el interior de la casa, graba una serie de imágenes muy macabras de los hechos que han ocurrido (figs. 23-24). Una vez en el exterior, Lou decide guardarse la parte donde puede verse el rostro de los agresores; sabe perfectamente lo que vende y, como es de esperar, Lou tiene un as bajo la manga para su obra final.

Una vez llevadas las imágenes a la central del canal de televisión, aparece el dilema: ¿deberían emitirse esas imágenes? La crudeza de estas imágenes es algo que nunca se había televisado. Dentro de este discurso, podríamos hablar entonces de la ética que deberían ejercer el fotógrafo y los medios de publicación en algunos aspectos: ¿hasta qué punto debe el fotógrafo intervenir o no intervenir en el hecho que está fotografiando? Sobre esto podríamos hablar de dos fotógrafos: Sebastião Salgado y Kevin Carter.

La obra del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado (1944) habita una compleja dualidad teórica que suscita profundas controversias. Por un lado, goza de un unánime reconocimiento internacional gracias a su monumental labor documental y su compromiso con las causas humanitarias; por otro, su producción es blanco de severas críticas que la tachan de «voyeurismo sentimental» o «iconografía antropofágica». El núcleo del debate reside en su tendencia a estetizar la miseria, una práctica que, según el artículo de Leonardo Piña y Carla Pinochet, corre el riesgo de convertir el drama humano en un objeto de consumo visual. Esta búsqueda de la belleza formal en escenarios de precariedad extrema deja abierta una interrogante ética fundamental: el límite donde termina el testimonio social y comienza la vulneración de la privacidad y la intimidad de los retratados (Piña Cabrera y Pinochet Cobos, 2019, p. 120). Para entender esto mejor, es interesante hablar de la famosa fotografía que hizo ganar el premio Pulitzer de 1993 al sudafricano Kevin Carter (1960) y que, años después, le costó la vida debido a la carga moral que ejerció sobre él y que le llevó al suicidio (fig. 25). Es en este preciso momento cuando en Sudáfrica se viven unos momentos muy tensos debido a que el Partido Nacional había llegado al poder en 1948. Fue una época oscura repleta de racismo que Carter pudo captar con su cámara: las mayores atrocidades vividas hasta el momento en Sudáfrica, ejecuciones o niños hambrientos. Carter, además, formaba parte de un colectivo llamado *Bang Bang Club*, denominado así por el sonido onomatopéyico de las balas (Colorado, 2020, pp. 82-88).

Frente a ese dilema moral, podemos destacar dos puntos de vista: Susan Sontag, opina que

Hay algo depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente.

Sontag alude al placer prohibido que experimenta el espectador ante imágenes de crudeza extrema. Esta satisfacción culpable nace de una disociación defensiva: la contemplación del horror ajeno refuerza, por contraste, la seguridad propia. Así, el sujeto se deleita en la observación del sufrimiento bajo el alivio de saberse exento de la tragedia que presencia (Sontag, 2011, p. 86).



Fig. 22. *Lou Bloom graba a los dos sospechosos huyendo del lugar del crimen.*
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 62:44.

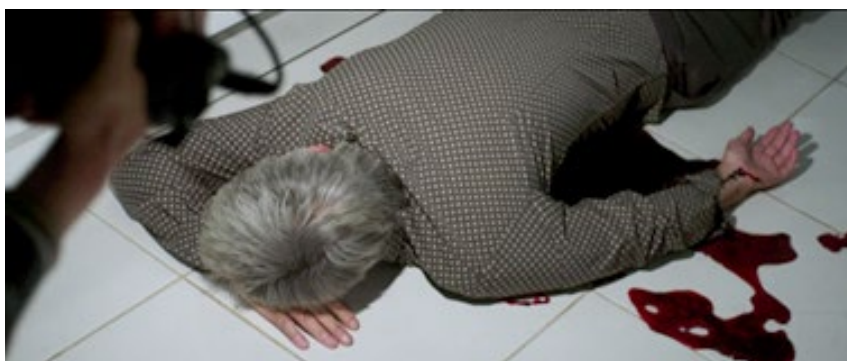


Fig. 23. *Lou Bloom graba el cuerpo de una mujer asesinada sobre un sofá.*
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 64:05.



Fig. 24. *Lou Bloom graba el cuerpo de uno de los heridos agonizando en el lugar de los hechos.*
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 65:27.



Fig. 25. *La niña y el buitre*, Kevin Carter, 1993.

En <https://oscarenfotos.com/2019/06/17/kevin-carter-la-nina-y-el-buitre/>.

Por otra parte, ¿debió Kevin Carter realizar la fotografía? Según Mark Ellison, esta pregunta genera otra serie de dilemas: la fotografía no muestra que los padres de la niña estaban cerca en el momento, ni el pie de foto explica que la niña no estaba tan cerca del buitre: ¿la fotografía es falsa? (Colorado, 2020, pp. 82-88). En este sentido, es complicado establecer un término medio entre qué imágenes emitir y qué información necesita el espectador. Sin ir más lejos, hace dos años aproximadamente, en la televisión pública de España se emitieron unas imágenes bastante crudas de un chico que llevaba días desaparecido: en una emisión en directo grabaron, aparentemente sin intención, el cuerpo del fallecido entre dos vagones. ¿Hasta qué punto necesita el ser humano ver esa imagen?

Finalmente, en *Nightcrawler*, las imágenes que Lou ha grabado son emitidas, por lo que se ve envuelto en un trámite legal: la policía le reclama las copias originales de las grabaciones y él miente diciendo que no pudo ver a los agresores. ¿Por qué? Es en este preciso momento cuando Lou comienza a tramitar su obra final. En ella reunirá la *fotografía dirigida*, el *instante decisivo* y la *fotografía tardía*, todo envuelto en un aura de monstruosidad, recordando a Joel Peter Witkin (1939) y a Andrés Serrano (1950), aunque con diferencias entre sí.

Witkin presenció de pequeño un acontecimiento que marcará el futuro de su obra (al igual que Lou, nuestro protagonista). Un domingo cualquiera cuando iba con su madre, el fotógrafo presenció un accidente de tráfico, tal y como le ocurrió al protagonista de nuestra película (Godoy, 2013). De este modo, es posible que este hecho suscitara en Witkin una atracción hacia el morbo y lo grotesco que, posteriormente, fue materializando en su obra artística. Witkin pone en práctica el *memento mori* en sus vánditas, o lo que más llanamente conocemos como «recuerda que morirás». Esto se identificaba en el arte y la literatura como referencia a la fugacidad de la vida. En las vánditas de Witkin, la muerte aparece de manera atroz a través





Fig. 26. *Hombre sin cabeza*, Joel Peter-Witkin, 1993.
En <https://artishockrevista.com/2013/07/31/joel-peter-witkin/>.

de cuerpos en descomposición y cabezas decapitadas. Con esta cosificación de los cadáveres y la muerte es como Witkin sobrepasa los límites de la ética; arrebatando la dignidad al cadáver (Godoy, 2013). Con respecto a esto, Virginia de la Cruz Licher, en su ensayo *Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre*, explica que «hay dos maneras de representar a un muerto: mostrando el cuerpo de forma improvisada debido a lo inesperado de su fallecimiento y otra que lo presentaría de forma preparada estableciendo así una serie de rituales» (Godoy, 2013). En este tramo de *Nightcrawler* ya hemos visto cómo el protagonista prepara alguno de los escenarios a los que acude y coloca a su gusto los cadáveres. ¿Existe artisticidad en aquello que escapa a la moral? Por ejemplo, ¿es artístico un cadáver o un cuerpo decapitado? Sobre esto, Kant argumenta que en lo pútrido no puede existir estética ni artisticidad. Es decir, lo contrario a lo bello no es lo feo, sino lo repugnante, y es quizá en *Hombre sin cabeza* (fig. 26) donde mejor se expresa este aspecto banal de la representación de aquello que es putrefacto y del morbo por el morbo. Esta fotografía podemos incluirla dentro de la categoría de fotografía dirigida, puesto que Witkin ha elegido por unas características ese cadáver para realizar la obra fotográfica. No se sabe quién es ni qué le ha ocurrido, solo sabemos que está siendo usado como modelo fotográfico del modo más grotesco posible.

A diferencia de esto, Andrés Serrano estipula su obra fotográfica desde una perspectiva más humana, pues *The Morgue - Muerte por disparo* (fig. 27) es un proyecto con unos aspectos técnicos y estéticos pensados previamente que no tienen nada que ver con la obra de Witkin. Serrano juega no solo con lo estético y lo técnico, sino que, además, dota de alma y dignidad el cadáver que está fotografiando. Witkin, por ejemplo, simplemente nos muestra lo atroz y lo perverso, pero Andrés Serrano da nombre a sus modelos y la causa de la muerte; de este modo, genera una simbiosis entre el



Fig. 27. *Muerte por disparo*, Andrés Serrano, 1992. En <https://andresserrano.org/series/the-morgue>.



Fig. 28. *Lamentación de Cristo Muerto*, Andrea Mantegna, 1475-1478. En <https://historia-arte.com/obras/lamento-sobre-cristo-muerto>.

cuerpo fallecido fotografiado y quien lo ve porque, además, se conocen las causas de la muerte y no es un cuerpo mutilado sin más. En palabras de Andrés Serrano:

Para mí no son cadáveres, no eran cuerpos sin alma, sentía a la persona, la humanidad, aunque no tuviera la apariencia de cuando estaban vivos, siempre los traté como si estuviese delante de un ser humano (Martín Martín, 2015, 527).

Incluso *Muerte por disparo* (fig. 27) podría recordarnos a *Lamentación de Cristo Muerto* (fig. 28) (1475-1478), de Andrea Mantegna. El espectador se siente obligado a apreciar el cuerpo en su totalidad y, tanto en una como en otra, no existe idealización alguna; tan solo son dos cuerpos a los que la muerte les ha llegado.

A diferencia de Serrano, que identifica la causa de la muerte, Witkin despoja al cuerpo de su biografía para convertirlo en un objeto puramente visual: un torso sin rostro recuperado de una morgue. Esta manipulación recuerda a la actitud de Lou Bloom, quien dirige sus escenas de forma amoral; de la misma manera, Witkin utiliza la vulnerabilidad del cadáver como un medio para el lucimiento artístico de su obra.

CONSTRUYENDO LO PERVERSO

Volviendo al film, y como indicamos anteriormente, Lou comienza a tramar su obra final. Tiene las imágenes originales del último crimen, en las que puede verse el rostro de los agresores y, lo más importante, el vehículo y matrícula de estos. Consigue localizar su dirección y seguirles. Los localiza en una cafetería: Lou ya tiene el escenario donde grabará sus últimas imágenes (fig. 29). Llama a la policía y avisa de que los agresores del crimen cometido días atrás (y emitido por televisión) se encuentran en



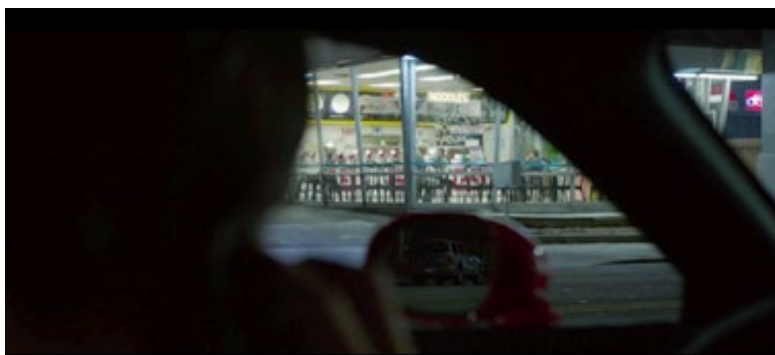


Fig. 29. *Sospechosos en la cafetería.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 93:26.



Fig. 30. *Rick apostado grabando el escenario desde otra perspectiva.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 98:28.



Fig 31. *Tiroteo entre sospechosos y policía.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 98:51.

ese lugar. Lou, junto con su compañero Rick, están preparados para conseguir su *instante decisivo*, en el que convergen *fotografía tardía* y *fotografía dirigida*. Lou, para dirigir su escena, ha elegido ese lugar para que la policía pueda detener a los agresores y él poder tener las imágenes desde el momento inicial. Nuestro protagonista pide a su compañero que se coloque en otro ángulo de la cafetería con una segunda cámara (fig. 30). De este modo, podrá tener otro encuadre para conseguir las imágenes que desea. Cuando la policía llega a la cafetería, comienza un tiroteo entre estos y los agresores. Es justo aquí cuando Lou ha conseguido el tan ansiado *instante decisivo* de Cartier-Bresson; el momento justo de la tragedia, el punto álgido de la acción. Pero también ha conseguido el momento previo a los disparos, así como ha conseguido grabar el instante después de todo esto. En su grabación se resumen los disparos, la violencia entre unos y otros, y la muerte de uno de los agresores y de algunos policías: en resumen, el momento previo, el *instante decisivo* y el resultado, el momento tardío a la violencia, la muerte (fig. 31).

Tras un intenso tiroteo, uno de los agresores huye, y Lou, junto con su compañero, deciden seguirlo. Lou le pide a su compañero que grabe la persecución ya que, si no lo hace, será la diferencia entre tener el *instante decisivo* o el momento tardío de una nueva escena; además incide, en un aspecto: le pide que use el gran angular porque tienen que grabarlo todo (fig. 32). Durante la persecución, Rick, su compañero, consigue grabar varias colisiones de vehículos (fig. 33). Finalmente, en uno de esos choques, el coche del agresor se estrella y queda volcado sobre la carretera (fig. 34). En este momento, Lou desciende del vehículo y, asomándose al interior del otro coche, cree erróneamente que el agresor ha fallecido. Rápidamente, le comunica esta falsa información a su compañero, Rick, pidiéndole que baje de su coche para comenzar a grabar la escena. Con una urgencia palpable, le pregunta: «¿Listo, Rick?», y le indica que utilice el *zoom* en la cámara para captar los detalles con el máximo dramatismo. Mientras Rick obedece, bajando con torpeza y sujetando la videocámara, Lou se oculta estratégicamente detrás del coche colisionado, no solo para protegerse, sino para asegurarse de que su ángulo y la narrativa visual sean perfectos.

La prioridad de Lou no es la seguridad, sino la composición; cada segundo de retraso es un titular perdido. Está preparando meticulosamente el escenario para construir su propia, y perversa, narrativa de los hechos, transformando un accidente en una exclusiva sangrienta que eleve su estatus en el cruel mundo del periodismo amarillo. Rick cumple sus órdenes y una vez que llega a filmar el cadáver del criminal, este le dispara (fig. 35). Lou sabía que el criminal no estaba muerto, pero había decidido construir así su escena para poder filmarla. Lo había premeditado y se había colocado para conseguir el mejor encuadre, algo que habría hecho Cartier-Bresson para conseguir el *instante decisivo* que, en este caso, Lou distorsiona para conseguir el asesinato de su compañero (fig. 36). Tras esto, nuestro protagonista graba el rostro del asesino y la policía acude al lugar del accidente, donde el criminal acaba siendo abatido y muerto; finalmente Bloom filma a su compañero Rick agonizando (figs. 37-39). Es en este momento cuando Lou consigue todo lo que había ansiado: construir su propia escena dirigida, en la que el delincuente y su compañero acaban falleciendo. No solamente ha obtenido el momento tardío de la acción, sino también los instantes que él pensaba que eran decisivos, en este caso, envueltos en un ambiente morboso y turbio.





Fig. 32. Rick graba la persecución con un gran angular.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 100:20.

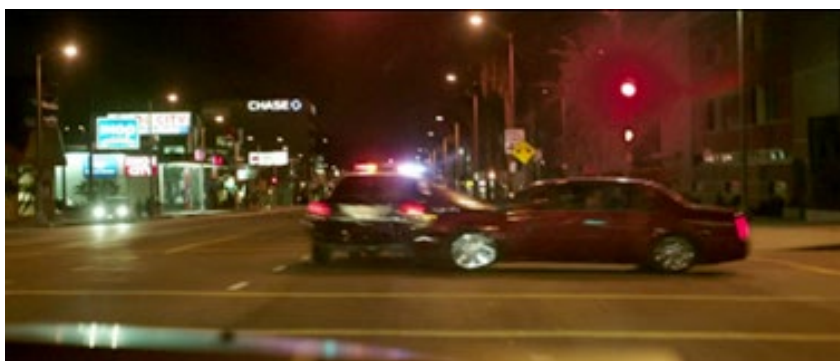


Fig. 33. Colisión de uno de los vehículos.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 100:41.

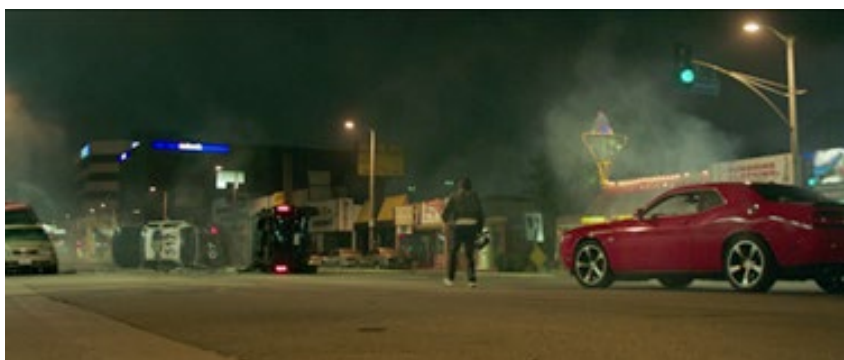


Fig. 34. Lou Bloom se acerca a grabar la colisión del coche del sospechoso.
Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 101:43.



Fig. 35. *El sospechoso dispara a Rick.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 102:36.



Fig. 36. *Lou Bloom apostado para grabar el asesinato de Rick.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 102:40.

Finalmente, Lou consigue su obra maestra, aquella con la que saltará al estrellato de la manera más inmoral posible, pero que para él ha dado resultado. Las imágenes llegan a la cadena de televisión y Lou, junto con la directora del programa, las visualizan. Mientras ven las imágenes de la escena construida por Lou, la directora admira el trabajo de este, diciéndole que es «un trabajo increíble», mientras en el fondo del plano podemos ver a su compañero Rick agonizando en sus últimos alientos de vida (fig. 40). En el diálogo, ambos se funden en elogios, construyendo así una escena morbosa y perversa, totalmente carente de escrúpulos. Acto seguido, la policía se persona en la cadena de televisión reclamando las escenas, ya que estas forman parte de la prueba del escenario de un crimen en el que un policía está gravemente herido, hay tres muertos, doce heridos y gran cantidad de desperfectos en la ciudad. La respuesta



Fig. 37. *Lou Bloom frente al asesino de Rick.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 102:58.



Fig. 38. *El asesino de Rick abatido.*

Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 103:12.

de la directora del canal de televisión es clara: ha pagado por ellas. De esta manera, queda reflejado que, para Lou, el ganador de todo esto, el fin justifica los medios.

Entre tanto, la directora del programa de televisión es informada de la génesis de todo este altercado: una trama de drogas, por lo que le piden que deben abrir la emisión con esta noticia. Sin embargo, la directora se niega porque las imágenes que acaba de comprar son mucho más impactantes y recibirán mucha más audiencia.

Tras esto, Lou es interrogado sobre cómo ha podido grabar todas esas imágenes. Responde a la policía, que, ante sus respuestas, duda de su versión y le dicen que miente, que vio a los atracadores que asesinaron a las personas en el interior de la casa mencionada anteriormente y que se sentó a esperar para poder grabar algo.



Fig. 39. Lou Bloom filma a su compañero Rick agonizando.
 Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 103:40.

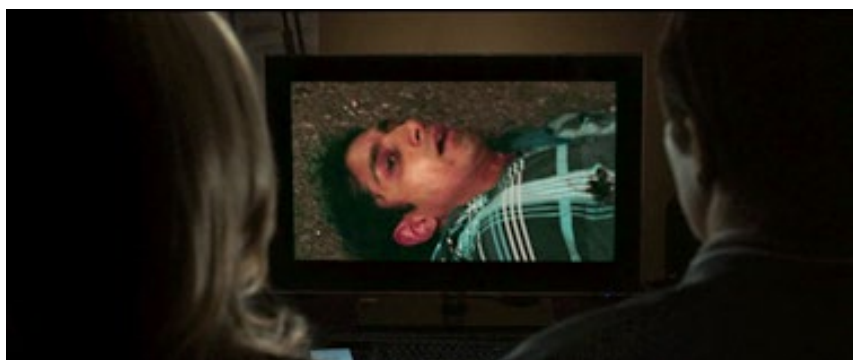


Fig. 40. Rick agonizando en pantalla mientras Lou y la directora del canal de televisión visualizan las imágenes. Procedencia: fotograma de la película *Nightcrawler*, Dan Gilroy, 2014, minuto 106:11.

CONCLUSIONES

Es conveniente, para concluir, citar a Barthes y su obra *La cámara lúcida*, de 1980, donde nos habla sobre el *Operator*, en este caso el fotógrafo –Lou– y el *Spectrum*, el espectador. Entre uno y otro se genera una simbiosis que converge en el espectáculo. Ese espectáculo que existe en la fotografía: el retorno de lo muerto (Barthes, 2010, p. 36). Sin embargo, en la praxis de Lou Bloom, esta naturaleza temporal se ve violentada por una voluntad de control absoluto. Bloom es consciente de que la eficacia de sus grabaciones reside en capturar el instante previo a la tragedia, pero no permite que dicha eficacia dependa del azar o de la emergencia espontánea del *punctum*. Si el *punctum* se define como ese «flechazo» o sacudida azarosa que punza la psique del *spectator* sin una lógica iconográfica clara –actuando como una energía desconocida que hace que la fotografía «arda» de locura, amor o muerte–, Bloom



decide subvertir este proceso. Él no espera a que un detalle fortuito de la imagen entre en contacto con lo reprimido o lo temido del espectador de manera accidental; por el contrario, posee un conocimiento profundo de la psique y de los intereses morbosos de la audiencia televisiva. Sabe que el público busca el impacto máximo y, por tanto, interviene activamente en la escena para garantizarlo. De este modo, Bloom se erige como el constructor deliberado del impacto visual y, simultáneamente, como el «asesino» del *punctum* original. Al dirigir y manipular la realidad en el tramo final de la película para fabricar sus *instantes decisivos*, anula el principio de locura azarosa que define la herida de la imagen, sustituyéndola por una provocación calculada. En su búsqueda de la imagen perfecta, Bloom elimina el escalofrío de lo imprevisto para convertir la sacudida del espectador en un producto de diseño narrativo.

De ahí que, en *Nightcrawler*, podemos reconocer el *studium* del protagonista, en el que, como vuelve a decir Barthes:

Reconocer el *studium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobárlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mi mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores. El *studium* es una especie de educación (saber y cortesía) que me permita encontrar al *operator*, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas (Barthes, 2010, p. 60).

Es así como Barthes habla de la peligrosidad de la fotografía en el ser humano ya que esta tiene *funciones* que para él son informar, sorprender, hacer, dar ganancias (Barthes, 2010, p. 61).

De este modo, el análisis de *Nightcrawler* demuestra que el filme es mucho más que un relato sobre el sensacionalismo; es un compendio de la tradición visual y los conflictos morales del siglo xx. A través de Lou Bloom, identificamos una evolución que va desde la precisión geométrica del *instante decisivo* de Cartier-Bresson hasta la frialdad de la fotografía tardía y la estética documental de Clare Strand. Sin embargo, la película también actúa como un escenario para los grandes debates éticos de la historia del fotoperiodismo.

La ambición del protagonista nos obliga a revisar los dilemas de Sebastião Salgado y Kevin Carter, cuestionando la frontera entre la documentación del horror y la explotación del mismo. El filme evidencia cómo la mirada del espectador oscila entre la denuncia y el voyeurismo, recordándonos que, bajo la lente adecuada, incluso lo grotesco puede adquirir una dimensión estética. Como ocurre en la obra de Andrés Serrano, la violencia se transmuta en arte, desafiando nuestras sensibilidades.

En definitiva, este estudio pone sobre la mesa la tesis de que el cine es un espacio de convergencia transdisciplinar. Mediante un análisis exégeta correcto, es posible identificar en otros films genealogías fotográficas similares, demostrando que las teorías de la imagen y los conflictos éticos del pasado siglo siguen dictando la composición y la moralidad del relato visual contemporáneo.

RECIBIDO: 18/01/2026; ACEPTADO: 09/03/2026.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. 1.ª ed. Barcelona: Paidós, 2010.
- CAMPANY, David. *Arte y fotografía*. 1.ª ed. Barcelona: Phaidon, 2011.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CÍRCULO DE BELLAS ARTES. «Andrés Serrano, el dedo en la llaga». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*. Consultado el 20 de enero de 2025. https://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Andres_Serrano_el_dedo_en_la_llaga%285197%29.pdf.
- COLORADO NATES, Óscar. 2020. «El fotógrafo, La niña Y El Buitre: : El Caso De Kevin Carter Desde Una Perspectiva ética». *Revista Panamericana De Comunicación* 2 (1): 81-90. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i1.2320>.
- COLORADO NATES, Óscar. 2020. «Fotografía, ética y medios de comunicación: un triángulo no siempre convergente». *Revista Panamericana De Comunicación* 2 (1): 8-10. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i1.2310>.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde. «Punctum fotográfico y construcción de la memoria personal y colectiva en *Escenas de cine mudo*, de Julio Llamazares». *Études Romanes de Brno* 33, n.º 2 (2012): 107-118. Consultado el 20 de diciembre de 2023. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4365889.pdf>.
- GODOY CONTRERAS, Iván. ««Retrato de un perverso». Taxidermia y necrofilia en la obra fotográfica de Joel Peter Witkin». ASRI: Arte y Sociedad. Revista de Investigación, n.º 5 (octubre de 2013).
- MARTÍN MARTÍN, Fernando. «Joel-Peter Witkin: El cuerpo revelado». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 27 (2015): 469-482. Consultado el 20 de septiembre de 2025. <https://institucional.us.es/revistas/arte/27/Fernando%20Mart%C3%ADn%20Mar%C3%ADn.pdf>.
- PIÑA CABRERA, Leonardo, y PINOCHET COBOS, Carla. «Puertas adentro de la calle. Fotografía participativa y derecho de mirada en Santiago». *Aisthesis*, n.º 66 (2019): 111-134.
- ROBLES MUÑOZ, Cristóbal. «La Santa Sede y la guerra de los Balcanes (1912)». *Anuario de Historia de la Iglesia* 21 (2012): 287-316. <https://files01.core.ac.uk/download/428292799.pdf>.
- ROIG, Joana Maria y BENGOTXEA, Juan Bautista. «Representación y comprensión de la fotografía: una epistemología del mundo de Cartier-Bresson». *Principia* 20, n.º 2 (2016): 215-237.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Traducido por Aurelio Major. Madrid: Alfaguara, 2011. <https://archive.org/details/sontag-susan.-ante-el-dolor-de-los-demas-ocr-2011/page/86/mode/2up>.
- STEFANINI, Valeria. «La puesta en escena. Arte y representación». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* [Ensayos] 16, n.º 53 (julio de 2015): 133-145.
- VERA GONZÁLEZ, Dácil. «Piedra, papel o tijera. Breve mirada desde el fotoperiodismo». *Revista Latente*, n.º 10 (diciembre 2012): 9-17. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4413>.
- ZÚÑIGA, Rodrigo. «La fotografía cuando arde: El punctum de Barthes y el escalofrío de la imagen». *Revista de Filosofía* 79 (2022): 117-133. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9163489>.



LAS MELANCÓLICAS, DE RAFAEL MORENO ALBA: UNA CRÍTICA ALEGÓRICA DE LA PSIQUIATRÍA FRANQUISTA Y LA VIOLENCIA INSTITUCIONAL

José Eduardo Villalobos Graillet 

Idaho State University (Estados Unidos)

josevillalobosgra@isu.edu

RESUMEN

Este artículo propone la primera relectura crítica del filme *Las melancólicas* (1972), segundo largometraje dirigido por Rafael Moreno Alba, interpretándolo como una alegoría del sistema manicomial y de las prácticas psiquiátricas vigentes bajo el franquismo. Desde una perspectiva metodológica interdisciplinaria, el estudio combina análisis fílmico, historiografía de la psiquiatría española del periodo e investigación archivística basada en expedientes de censura, guiones conservados y la comparación entre la versión española y la versión internacional. Frente a la ausencia de estudios críticos previos y a su relegación al cine de terror o de explotación, se demuestra que la ambientación en un manicomio femenino decimonónico constituye un desplazamiento histórico deliberado para eludir la censura y plantear una crítica alegórica de la institucionalización psiquiátrica y de los mecanismos de control moral y social del régimen. Mediante el análisis del espacio manicomial y de las prácticas terapéuticas representadas, el artículo examina la tensión institucional durante el franquismo.

PALABRAS CLAVE: franquismo, psiquiatría franquista, censura, violencia institucional, cine español, Rafael Moreno Alba.

LAS MELANCÓLICAS BY RAFAEL MORENO ALBA: AN ALLEGORICAL CRITIQUE
OF FRANCOIST PSYCHIATRY AND THE INSTITUTIONAL VIOLENCE

ABSTRACT

This article offers the first critical reassessment of *Las melancólicas* (1972), the second feature film directed by Rafael Moreno Alba, interpreting it as an allegory of the psychiatric asylum system and psychiatric practices under Francoism. From an interdisciplinary methodological perspective, the study combines close film analysis with the historiography of Spanish psychiatry and archival research based on censorship records, surviving scripts, and a comparison between the Spanish and international versions. In the absence of previous critical studies and against its marginalization as horror or exploitation cinema, the article argues that the nineteenth-century women's asylum setting functions as a deliberate historical displacement enabling censorship evasion and an allegorical critique of psychiatric institutionalization and moral and social control. By examining asylum space and therapeutic practices represented, the article traces institutional tensions under Francoism.

KEYWORDS: Francoism, Francoist psychiatry, censorship, institutional violence, Spanish cinema, Rafael Moreno Alba.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.13>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 311-349; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



311

REVISTA LATENTE, 24; 2026, PP. 311-349

INTRODUCCIÓN

Las melancólicas (1972), segundo largometraje dirigido por Rafael Moreno Alba (Madrid, 1942-2000), constituye uno de los casos más paradigmáticos y, paradójicamente, menos estudiados de censura cinematográfica durante el segundo franquismo¹. Tras la escandalosa proyección de su versión internacional íntegra, sin cortes, en el cine Yago de Santiago de Compostela, el 18 de enero de 1973, en una ciudad emblemática del catolicismo español, la película fue objeto de una intervención represiva inmediata y ejemplarizante, que incluyó la incautación de todas las copias, la retirada del material promocional y la imposición de sanciones económicas desproporcionadas a las casas productoras. La acusación principal giró en torno a la supuesta inmoralidad de determinadas escenas de erotismo explícito que, de manera paradójica, no figuraban en el guion definitivo de la versión española previamente aprobado por la Junta de Censura y Apreciación (Villalobos 2025, 9-10). Aunque la prohibición fue levantada tras la muerte de Francisco Franco, el reestreno de 1979, ya en el marco de la transición democrática, no logró propiciar una reevaluación crítica acorde con la complejidad estética, política y alegórica del filme. En el ámbito internacional, *Las melancólicas* fue clasificada de forma reductiva como una película de terror o de explotación, una etiqueta genérica que desvió la atención crítica hacia lo sensacionalista, eclipsando su densidad alegórica y su incisiva crítica institucional².

Más de medio siglo después de su estreno, una revisión crítica de *Las melancólicas* resulta no solo pertinente, sino necesaria, en la medida que permite corregir un vacío crítico importante y recuperar una obra que ha quedado fuera de los debates académicos sobre el cine español como forma de resistencia simbólica frente al control ideológico del franquismo. Bajo la apariencia de un drama histórico ambientado en un manicomio femenino de finales del siglo XIX, una elección estratégica que desplaza temporalmente la crítica hacia un siglo demonizado por el discurso oficial, la película desarrolla una alegoría directa del presente dictatorial. Inspirándose en el modernismo y, de forma explícita, en el esperpento de Ramón del Valle-Inclán (Moreno Alba 1972, 43), el director construye un universo grotesco en el que la deformación moral del espacio manicomial funciona como un espejo alegórico de la violencia estructural del régimen. De este modo, la presentación grotesca del espacio, de

¹ Esta afirmación se inscribe en una tradición represiva del cine español durante el franquismo, cuyo antecedente más emblemático es la prohibición absoluta de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961). Tras obtener la Palma de Oro en el Festival de Cannes, el filme fue condenado por *L'Observatore Romano* como blasfemo y sacrílego, lo que llevó al régimen a retirarle la nacionalidad española y ordenar su destrucción. La película se salvó gracias a su condición de coproducción hispano-mexicana, que permitió a Silvia Pinal trasladar una copia a México (Monterde 1995, 293).

² Este artículo constituye la segunda parte de *Las melancólicas de Rafael Moreno Alba* (2025), de Villalobos Graillet, que se basa en el *Expediente de censura de Las melancólicas*, 131-71. *Caja n.º 77.043* (1971-1989), conservado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. Se recomienda la consulta de dicho estudio para profundizar en el estudio de los mecanismos de censura que afectaron a la película tanto durante su proceso de producción como después de su estreno.

los cuerpos y de las figuras de autoridad se convierte en un lenguaje crítico a través del cual se refracta la represión contemporánea.

El relato fílmico se organiza en torno a la llegada del doctor Alba (Espartaco Santoni), un joven médico formado en corrientes psiquiátricas ajenas al dogmatismo nacionalcatólico, a un sanatorio marcado por la negligencia médica, el autoritarismo, el abuso sistemático y la hipocresía moral de sus administradores. La progresiva mejoría de las pacientes, fruto de los tratamientos humanistas impulsados por Alba, desencadena un enfrentamiento directo con las autoridades de la institución, que perciben estas prácticas como una amenaza al orden establecido más que como un avance clínico. La relación entre el médico y Tania (Analía Gadé), paciente traumatizada por haber presenciado en su infancia un supuesto exorcismo aplicado a su madre, cristaliza la tensión entre ciencia, religión y poder, y revela la función del manicomio como dispositivo de silenciamiento, represión y disciplina. La posterior expulsión del doctor y la restauración del orden previo subrayan la capacidad del sistema institucional para neutralizar cualquier tentativa de reforma humanista, reafirmando así la lógica represiva de la institución.

En este sentido, la película se inscribe en una tradición crítica que concibe la asistencia psiquiátrica como un mecanismo privilegiado de control ideológico. Como señala Lera en el contexto franquista, las instituciones psiquiátricas fueron con frecuencia «un reflejo de la sociedad que la[s] produc[ía] y legitima[ba]» (1972, 122), orientadas a reforzar las normas dominantes más que a cuestionarlas. Dentro de ese mismo marco, tal como ha señalado el psiquiatra e historiador Enric Novella (2017, 2019 y 2023), el Estado franquista desplazó los estándares científicos internacionales en favor de una doctrina de higiene mental centrada en la corrección moral y la conformidad. Bajo este modelo, la práctica psiquiátrica se orientó al aislamiento, la disciplina moral y la regulación de la desviación (política, religiosa y de género), con escasa atención a las necesidades clínicas. *Las melancólicas* traduce visual y narrativamente estas dinámicas históricas, transformando el manicomio en un microcosmos del Estado autoritario.

Desde una perspectiva metodológica interdisciplinaria, este estudio inscribe el análisis fílmico con la historiografía de la psiquiatría durante el franquismo, apoyándose en fuentes primarias que incluyen los expedientes de censura depositados en el Archivo General de la Administración (AGA), las versiones conservadas del filme y los guiones en español e italiano (*Sonata a una melancólica* y *Sonata per una malinconica*). Estos materiales, custodiados en el AGA, la Filmoteca Española y la Biblioteca Nacional de España, permiten reconstruir críticamente la génesis, las transformaciones y los condicionamientos censorios del proyecto fílmico, concebido originalmente como una coproducción hispano-italiana³.

El artículo sostiene que *Las melancólicas* construye una alegoría sistemática de la psiquiatría franquista como aparato de control ideológico, organizando su análisis

³ Este proyecto de investigación contó con el auspicio financiero del College of Arts and Letters de la Idaho State University.





en torno a cuatro ejes interrelacionados: el manicomio como espacio de poder; las prácticas de violencia y regulación de los cuerpos; el conflicto entre modelos psiquiátricos antagónicos; y la figura de Tania, la protagonista, como sujeto político y portadora de memoria traumática. La mayor extensión de este último eje responde a una decisión analítica deliberada, ya que la protagonista no funciona únicamente como personaje narrativo; también opera como un dispositivo alegórico encarnado que condensa en su cuerpo y en su biografía las dinámicas institucionales, clínicas y simbólicas examinadas en los apartados anteriores, permitiendo trasladar las estructuras abstractas del poder manicomial al plano encarnado de la experiencia subjetiva. Al recuperar y analizar estos elementos, este estudio propone, por primera vez, restituir el valor político, estético y testimonial de *Las melancólicas*, cuya narrativa alegórica, profundamente acusatoria, constituye un documento clave para comprender las formas de violencia institucional, miedo y terror que operaron tanto dentro como fuera del ámbito médico, una memoria sistemáticamente omitida por la historiografía del cine español⁴.

LA INSTITUCIÓN MANICOMIAL COMO ESPACIO DE PODER

Desde sus primeras secuencias, el filme presenta un asilo psiquiátrico femenino que, aunque inscrito en la ficción histórica del siglo XIX, reproduce con notable fidelidad las condiciones estructurales de las instituciones mentales durante el franquismo. La puesta en escena del espacio manicomial, cerrado, jerárquico y despersonalizado, funciona como una metáfora visual del poder disciplinario ejercido sobre los cuerpos y las subjetividades, con claras resonancias, como señalan Viti-nowsky (1972, 5) y AMT (1972, 48), de *Marat/Sade* (Peter Weiss, 1964), obra teatral alemana ambientada en el hospicio de Charenton, en Francia, donde un grupo de internos presenta, bajo la supervisión del marqués de Sade, el asesinato de Jean-Paul Marat, planteando una reflexión crítica sobre la violencia y sobre cómo los proyectos emancipatorios pueden reproducir nuevas formas de dominación y encierro bajo la apariencia de justicia y progreso⁵. A pesar de la diversidad clínica, biográfica y etaria de las internas, todas son subsumidas bajo la categoría homogénea de «melancólicas», una

⁴ Agradezco las valiosas y enriquecedoras conversaciones mantenidas con Heather Holmes y Caleb Dorcheus, estudiantes del seminario «Film and Franquismo» que impartí en la Idaho State University durante el otoño de 2023, las cuales inspiraron la elaboración de este artículo. Asimismo, expreso mi agradecimiento al Dr. Benjamin Fraser, de la University of Arizona, por sus valiosos comentarios y sugerencias a una versión preliminar de este trabajo.

⁵ *Las melancólicas* y *Marat/Sade* coinciden en concebir el manicomio como una metáfora del orden social y político basada en una lógica entre discursos de emancipación y dispositivos de control. Mientras en la obra de Weiss la confrontación entre Marat y Sade cuestiona la violencia y las derivas autoritarias de la revolución institucionalizada, en *Las melancólicas*, esta misma lógica se traslada al contexto franquista entre el antagonismo entre Fuso y el doctor Alba, desplazado estratégicamente al siglo XIX para hacer legible, bajo forma alegórica, la persistencia del autoritarismo y la represión en la España de Franco.

denominación que condesa tanto su opresión como un estado de amnesia inducida o sonambulismo colectivo producto de la represión sistemática. Esta homogeneización no solo anula sus diferencias individuales, además legitima su abandono institucional y su marginación por parte de las autoridades sanitarias y administrativas del sanatorio. En consecuencia, las pacientes permanecen privadas de evaluaciones diagnósticas rigurosas y de tratamientos adecuados que puedan favorecer algún tipo de recuperación o bienestar, en un contexto marcado, además, por una alarmante escasez de personal médico.

En este escenario de abandono estructural, la figura del único médico responsable adquiere un valor simbólico central. Se trata de un anciano (José Vivo) que lleva treinta años residiendo en el pueblo, una duración que remite de forma elocuente a la longevidad del régimen franquista en el momento de la producción del filme. Su presencia en el manicomio no responde a una vocación asistencial, y se debe más bien a la percepción rutinaria de un salario que describe como una retribución por «no hacer mucho». Al compararse con los trabajadores del Estado, a quienes considera aún más perjudiciales por cobrar sin desempeñar función alguna, el médico evidencia la naturalización de la corrupción y se inscribe simbólicamente en un aparato institucional dañino, sostenido por la inacción y la impunidad. Su intervención médica es esporádica, distante y carente de compromiso ético, lo que traduce en términos narrativos las condiciones de negligencia institucional durante el franquismo documentadas por Lera (1972, 16)⁶.

La atención cotidiana de las internas recae, así, en las monjas, quienes asumen de manera improvisada el rol de enfermeras pese a carecer de formación sanitaria específica. Su actuación se orienta hacia una supuesta «cura» espiritual basada en letanías como el *ora pro nobis* y rituales religiosos, en contraste con la existencia, ya durante el franquismo que el director critica, de personal sanitario cualificado en España, como enfermeros titulados, auxiliares y practicantes especializados (Lera 1972, 135)⁷. Esta sustitución de la atención clínica por la intervención religiosa genera una profunda contradicción que el filme expone de manera crítica. Mientras se invoca lo sagrado desde la catolicidad de la medicina española, transformando el manicomio en apéndice del convento y, por tanto, en «un mundo falso, irreal, distinto del que proceden y al que deben tornar [las enfermas]» (Lera 1972, 207), se perpetúan condiciones materiales indignas. La precariedad alimentaria basada en una dieta de pan y garbanzos, la ausencia de garantías sanitarias mínimas y la falta de recursos destinados a la salud mental revelan un abandono institucional que desmiente cualquier propósito genuino de cuidado. El espacio manicomial se configura, así, como dispositivo de exclusión y confinamiento.

⁶ El estudio de Lera no constituyó un caso aislado, pues otras investigaciones contemporáneas también denunciaron las condiciones imperantes en los hospitales psiquiátricos españoles (Novella 2023, 145 y 148).

⁷ En la versión italiana del guion no aparecen personajes que representen a monjas; en su lugar, estas figuras son sustituidas por cocineras y otras mujeres que trabajan en el manicomio, lo que las presenta como menos capacitadas para el cuidado de las internas (Moreno Alba 1971b, 54).





A estas carencias se suma la aplicación de métodos coercitivos desprovistos de fundamento científico, recuperados por la psiquiatría franquista, entre ellos la hidroterapia (González Duro 2008, 315). En la lógica visual del filme, este procedimiento se asemeja más a una práctica punitiva propia de una cámara de tortura que a una intervención terapéutica. Su ejecución recae en Fuso (Francisco Rabal), exmilitar de las tres guerras carlistas del siglo XIX y guardián del manicomio, quien aplica estas técnicas alejadas de cualquier finalidad curativa y las emplea como instrumentos de control y represión. La construcción del personaje permite reinterpretarlo como una figura alegórica del poder autoritario, lectura que fue compartida por los censores cinematográficos en sus informes del 23 de diciembre de 1971 cuando visionaron el filme acabado (AGA 1971-1989, Expediente 131-71, caja n.º 77.043). En mi opinión, dicha alegoría resulta asociable tanto al Caudillo como a determinados psiquiatras del régimen, como Antonio Vallejo Nágera y Juan José López Ibor, cuyas doctrinas contribuyeron de manera decisiva al deterioro conceptual y teórico de la psiquiatría española (Sánchez Vallejo 2013, 17).

El ejercicio de poder de Fuso va más allá del castigo físico y se manifiesta también a través de formas de violencia simbólica que refuerzan la deshumanización de las internas. Mediante la asignación de apodosos denigrantes basados en características físicas, sexuales, mentales o sociales, el celador impone una taxonomía degradante que reduce a las mujeres a estereotipos humillantes. Designaciones como «la tuberculosa», «la Sancho Panza», «las viciosas», dirigidas a quienes transgreden la norma heteronormativa, o «la duquesa», una anciana aristócrata arruinada y asilada, posiblemente a raíz de la Guerra (in)Civil, aunque nominalmente desplazada por la censura a las guerras carlistas, refuerzan su estigmatización. Estas etiquetas remiten a la concepción de la «fauna psicopática antisocial» formulada por Vallejo Nágera durante la Guerra Civil (1939, 200-201), empleada para designar a los republicanos y a quienes eran considerados enemigos del bando nacional, y consolidan un modelo de encierro concebido como un instrumento aflictivo destinado a disciplinar y neutralizar la diferencia.

PRÁCTICAS DE VIOLENCIA Y CONTROL DE LOS CUERPOS

En continuidad con la figuración del manicomio como espacio de poder analizada en el apartado anterior, *Las melancólicas* desplaza el foco hacia las prácticas concretas mediante las cuales ese poder se inscribe sobre los cuerpos de las internas. El filme muestra cómo la violencia institucional no se ejerce únicamente a través del encierro y la negligencia médica, se despliega también mediante mecanismos cotidianos de control, castigo y explotación que convierten a las pacientes en objetos disponibles para la dominación. En este marco, una de las secuencias más reveladoras del conflicto entre el régimen represivo encarnado por Fuso y la amenaza que suponen las ideas terapéuticas progresistas del nuevo doctor es la visita de don Federico, el barbero del pueblo (Víctor Israel). Durante el afeitado del guardián, este personaje introduce los rumores que circulan en la localidad, describiendo al nuevo médico como un «brujo ilustrado» del que conviene desconfiar. A cambio

de acceso sexual a algunas de las internas, el barbero retribuye a Fuso con una suma mayor de lo habitual, temeroso de una posible denuncia ante la Junta de Administración, denominación que Rafael Moreno Alba empleó con agudeza para referirse de manera crítica a la junta de censores cinematográficos.

A partir de este intercambio, el filme despliega una serie escenas de alto contenido sexual que provocaron el escándalo durante la proyección de la versión internacional en Santiago de Compostela en 1973 y que no figuraban ni en el guion original ni en la versión española aprobada por la censura (Villalobos 2025, 10)⁸. Fuso facilita el acceso de don Federico a una de las internas (Mari Francis Calleja), sometida a una explotación sexual sistemática, mientras la cámara registra en un plano corto la mirada lasciva del barbero y su conducta exaltada ante la consumación del acto. Otras secuencias muestran a Marta (María Vico) y a otra paciente (Rosa Fontana) parcialmente desnudas en una bañera, besándose y acariciándose bajo la mirada insistente de la cámara, para reaparecer más adelante bajo una ducha en una escena de actividad sexual explícita. En un tercer momento, don Federico se desnuda y manosea los senos de una joven paciente, a la que se suman otras dos internas (Virginia Samson y Ana María Espejo), intensificando la carga visual de la escena. Lejos de ser episodios aislados, dichas imágenes conforman un dispositivo escópico que subraya la cosificación sistemática de los cuerpos femeninos institucionalizados.

Aunque este tipo de representaciones no eran habituales en el cine español del periodo debido a la estricta censura cinematográfica, que, en su norma novena, las prohibía especialmente cuando carecían de consecuencias morales (BOE 1963, 3930), resulta impreciso calificarlas como gratuitas o meramente lascivas. No obstante, los distribuidores internacionales, especialmente en Italia, explotaron estos pasajes para encasillar la película dentro del circuito *sexploitation*, rebautizándola desde su título primigenio *La Condannate* como *Aberrazioni sessuali in un penitenziario femminile* y alineándola con las convenciones del subgénero *women in prison*, caracterizado por «temas como la tortura, la violación y el acoso sexual» (Villalobos 2025, 2). Esta operación comercial desfiguró la dimensión crítica y política del filme, al reducirlo a un producto de consumo sensacionalista. Sin embargo, el sentido de estas escenas es radicalmente distinto, ya que visibilizan la explotación sexual y la violación de mujeres con discapacidades psicosociales que, en una lectura contemporánea del filme, no pueden otorgar un consentimiento libre debido a su estado mental, aunque externamente parezcan participar en los actos. El espectáculo grotesco que se construye en pantalla denuncia así la vulneración sistemática de estos cuerpos y establece un paralelismo con los procesos de deshumanización desplegados durante la Guerra Civil y la posguerra, que alcanzaron niveles extremos y derivaron en la cosificación de la mujer y en su sometimiento a múltiples formas de violencia, incluidas vejaciones,

⁸ Curiosamente, una de las actrices del filme, María Vidal, mencionó en una entrevista concedida al periódico *Baleares*, con motivo del estreno de la película, de manera indirecta y casi accidental, la existencia de la versión internacional, al aludir a escenas descarnadas de lesbianismo y depravación, aunque subrayando que estas no incurrieran en la pornografía (*Baleares* 1972, 9).



torturas y violaciones sistemáticas contra las mujeres republicanas (López Alonso y Gallo Roncero 2013, 114).

En este contexto, el comportamiento de Fuso adquiere una dimensión singularmente perturbadora. Su actitud voyerista, sumada a su ejercicio autoritario del poder, revela a un sujeto marcado por traumas no tratados derivados de su experiencia bélica, que se manifiestan en episodios de pérdida de memoria asociados a un trastorno de estrés postraumático. Estas alteraciones lo incapacitan para ejercer funciones de cuidado y lo conducen a prácticas abusivas. El personaje recurre al alcohol, la violencia y al control disciplinario como mecanismos compensatorios para sostener una masculinidad fracturada y negar su propia neurosis traumática. Esta negación remite, en el plano simbólico, a la postura de López Ibor, quien sostenía que, en el bando nacional, el del vencedor heroico, apenas se registraron casos de neurosis de guerra (González Duro 1996, 292). De manera especialmente reveladora, Fuso activa la ducha de agua fría como castigo ante la transgresión «patológica» de las denominadas «viciosas», en consonancia con la lógica represiva instaurada por la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970, mediante la cual el régimen franquista actualiza la legislación de 1933 para criminalizar conductas consideradas amenazas para el orden público, como la vagancia, el consumo de sustancias, la homosexualidad, la prostitución, la pertenencia a bandas o la pornografía (BOE 1970, 12553). No obstante, la mirada de Fuso se desplaza progresivamente de lo punitivo a lo abiertamente deseante, confirmando una erotización sádica de la violencia institucional.

El ejercicio de poder de Fuso se extiende, además, al ámbito de la explotación económica, reforzando la instrumentalización de las internas. El caso de Andrea (Yelena Samarina), inspirado en un testimonio real de un pequeño pueblo de Ávila, el de una mujer que se metía en el pecho trapos y objetos encontrados en los muladares del pueblo (Moreno Alba 1972, 43), resulta paradigmático. Es la única paciente autorizada a salir del sanatorio con el pretexto de supuestas necesidades médicas. Sin embargo, en el espacio público se convierte en objeto de burla y violencia por parte de los niños del pueblo, quienes la perciben como una figura extraña y amenazante. Lejos de protegerla, Fuso se aprovecha de su vulnerabilidad y la obliga a pedir limosna, exigiéndole que entregue íntegramente el dinero recaudado a su regreso. Este mecanismo la reduce a un objeto funcional dentro del sistema manicomial y profundiza su deshumanización, subrayada por la animalización de su conducta, que se manifiesta en su ladrado.

Tras este episodio de explotación sexual y económica, el relato fílmico introduce una escena aparentemente orientada a la normalización institucional. El doctor Alba solicita la presencia del barbero en la sala de hidroterapia para cortar el cabello de las pacientes, una práctica justificada por razones de higiene. La llegada del peluquero con las tijeras genera una tensión inmediata entre las internas, que Fuso no tarda en recordar al mencionar que, en el último corte realizado tres años atrás, una de ellas se suicidó ese mismo día. Pese a la advertencia, el médico insiste en llevar a cabo el procedimiento, estableciendo un contraste explícito por el rapado punitivo impuesto por el franquismo a las mujeres republicanas, acompañando de insultos públicos y humillaciones colectivas (González Duro 2008, 37). Sin embargo, cuando una de las «viciosas» aprovecha el descuido para ocultar una navaja entre sus pechos,



Fuso reactiva su repertorio disciplinario. La protesta colectiva es sofocada mediante una manguera a presión con que rocía a las internas con agua helada, reinstaurando un orden basado en el castigo y confirmando que, en el universo del filme, el control de los cuerpos constituye el núcleo operativo del poder manicomial.

EL CONFLICTO ENTRE MODELOS PSIQUIÁTRICOS ANTAGÓNICOS

En continuidad con las prácticas de violencia y control corporal analizadas en el apartado anterior, la presencia de Fuso y sus intervenciones, lejos de contribuir a la mejora de las internas, intensifican su deterioro físico y mental. El hospital se configura, así, como un espacio opresivo, desprovisto de esperanza y clausurado frente a cualquier posibilidad de cambio o progreso. Esta atmósfera inmovilista se ve reforzada por la figura del médico anciano, quien irónicamente se presenta como lector entusiasta de *El contrato social* (1762), de Rousseau. Lejos de manifestar afinidad con los ideales ilustrados de emancipación y reforma, su gesto funciona como una toma de distancia frente a un pensamiento que asocia con el liberalismo y, en última instancia, con los representantes de la anti-España, término que en el contexto del franquismo designaba a los rojos republicanos, concebidos como enemigos absolutos «mediante su extrañamiento de lo propiamente patrio, español, por su convivencia y servilismo a tal injerencia extranjera» (Sevillano 2020, 376). Desde la lógica psiquiátrica promovida por López Ibor, esta tradición ilustrada habría conducido al sujeto español a una espiral de solipsismo y malestar emocional, alimentando el denominado «complejo de inferioridad del hombre español» (Novella 2023, 44).

Este posicionamiento ideológico se hace especialmente visible con la llegada del doctor Alba, cuya presencia irrumpe en el equilibrio custodial del sanatorio como una amenaza directa al orden establecido. La puesta en escena subraya esta tensión mediante el contraste entre el encierro claustrofóbico del espacio manicomial y la serenidad del paisaje natural que lo rodea. Esta belleza exterior, presentada en planos abiertos y luminosos, opera como un paliativo estético que sustituye cualquier intento de bienestar terapéutico real, y remite metafóricamente a la España franquista: una superficie serena que encubre profundas fracturas sociales y políticas. De este modo, el filme sugiere que la estabilidad aparente del sistema descansa sobre una neurosis institucional sostenida por la negación del sufrimiento.

La crítica al modelo dominante se amplía a través de la figura del jefe de estación de carruajes (Fernando Sánchez Polack), cuya intervención desplaza el conflicto del ámbito clínico al plano sociopolítico. Su afirmación de que «el tiempo está tan loco como el manicomio» establece una equivalencia entre el caos de la institución psiquiátrica y un desorden estructural de mayor alcance, con una alusión transparente al franquismo. Esta idea se refuerza en una escena de fuerte carga simbólica en la que vierte agua sobre un hormiguero, ilustrada por primerísimos planos, justificando su acción al afirmar que dichos insectos «no sienten nada». La analogía deshumanizante se extiende así tanto a las pacientes como, por extensión, a la sociedad española sometida por el régimen franquista. La imagen remite al imaginario surrealista daliniano, en





el que las hormigas encarnan la descomposición moral, el inconsciente reprimido y la erosión de la conciencia crítica; en el contexto del filme, estos elementos funcionan como una denuncia del potencial destructivo de los mecanismos de opresión institucional del franquismo.

En esta misma línea, el escepticismo del jefe de estación ante la llegada del nuevo médico refuerza la percepción de la psiquiatría institucional como una estructura ineficaz y en decadencia. Al afirmar que los médicos «comen sin trabajar, mientras todos los ciudadanos les pagamos por comer», este personaje secundario condensa una desconfianza profunda hacia el sistema asistencial, coherente con el abandono estructural documentado por Lera (1972, 16). Esta deslegitimación social de la práctica psiquiátrica prepara el terreno para el enfrentamiento ideológico que se produce cuando el médico veterano, aficionado a las apuestas en el casino, conoce finalmente al doctor Alba.

El encuentro entre ambos cristaliza una fractura que atraviesa tanto el campo político como el disciplinar. Por un lado, la oposición remite simbólicamente a polarizaciones históricas como la de carlistas y liberales, o la de vencedores y vencidos de la Guerra Civil; por otro, se inscribe en el ámbito la psiquiatría como el enfrentamiento entre la escuela organicista y vitalista, subordinada al poder político franquista, y una corriente psicologista influida por Freud, interpretada en dicho contexto como un producto «semítico y decadente, contrario a una concepción católica de la vida y al alma del español» (Porcel Torrens 2012, 168). Esta divergencia no solo marca sus prácticas clínicas, también define su ética profesional y su concepción de la responsabilidad médica. El médico anciano actúa como engranaje servil de la Junta de Administración, institución subsidiada por el Estado, y justifica su pasividad mediante una supuesta tranquilidad de conciencia, afirmando que su conducta no es peor que la de otros funcionarios públicos que también reciben un salario inmerecido. Esta declaración funciona como una sátira mordaz de la indiferencia estructural hacia las personas con trastornos mentales y, de manera más amplia, hacia la violencia ejercida sobre la sociedad española en su conjunto.

Tal como señala Lera, este modelo se caracterizaba por «el triunfalismo de la psiquiatría oficial instalada e imposición de sus tendencias con exclusión de cualesquiera otras» (1972, 38), lo que explica la neutralización sistemática de cualquier intento de renovación epistemológica. Frente a esta lógica inmovilista, el doctor Alba llega con la convicción de transformar las condiciones del asilo, marcadas por la precariedad y una profunda inadecuación sanitaria que, de manera análoga, reflejaba la realidad de muchas instituciones psiquiátricas españolas a finales de la década de 1960 (Novella 2023, 143). No obstante, reconoce la resistencia frontal de la Junta de Administración a incrementar la asignación anual de recursos destinada a mejorar las condiciones del manicomio.

La propuesta de Alba se apoya en métodos terapéuticos desarrollados en contextos democráticos consolidados, entre los que destaca el uso de la hipnosis para tratar la melancolía que, según su diagnóstico inicial, afecta a las pacientes. En la definición de Freud, este trastorno se caracteriza por un abatimiento profundo, retraimiento del mundo, inhibición general y un colapso que se transforma en autoacusación y expectativa de castigo (1917, 153). Esta práctica, según lo que afirma en



el filme con su conversación con el médico veterano, se inscribe en la tradición clínica inaugurada por Josef Breuer y el propio Sigmund Freud en *Studies on Hysteria* (1895). Aunque el médico veterano conoce estos avances científicos internacionales, incluida la introducción de actividades culturales en centros psiquiátricos británicos como forma de estimulación cognitiva, opta por una posición reaccionaria⁹. Desacredita el enfoque de Alba como ingenuo, novelesco y poético, y sostiene que los sanatorios españoles no se encuentran en desventaja respecto a sus equivalentes extranjeros. Esta negación del atraso científico refuerza su conformismo y su rechazo al progreso internacional, consolidando así el conflicto central entre tradición autoritaria y reforma humanista que atraviesa el filme y estructura este eje del análisis.

No obstante, como señala Lera, durante los años del franquismo la asistencia psiquiátrica en España se encontraba en un estado de profundo subdesarrollo, marcado por el abandono institucional y una desasistencia estructural persistente (1972, 24). Esta situación fue ampliamente documentada por diversas misiones de la Organización Mundial de la Salud, organismo al que España se adhirió en 1951 (Simón-Lorda 2021, 255). Uno de los más relevantes fue el informe de Anthony May, director regional de salud mental de OMS Europa, publicado en el otoño de 1971 en la *Revista de Sanidad e Higiene Pública*, en la que se denunciaban la alarmante escasez de personal cualificado, la limitada dedicación a tiempo completo del cuerpo médico y unas condiciones de hacinamiento e infraestructuras claramente deficientes (citado en Simón-Lorda 2021, 263). Este diagnóstico permite contextualizar el marco de precariedad en el que se inscribe el conflicto planteado en *Las melancólicas* y explica la resistencia instruccional a cualquier tentativa de reforma. No en vano, según Simón-Lorda, estas evaluaciones servirían décadas más tarde como base para las transformaciones psiquiátricas impulsadas en los años ochenta y noventa hacia un modelo comunitario y de psiquiatría social (2021, 270).

En este contexto de atraso estructural, la amenaza que el médico veterano dirige al doctor Alba adquiere una relevancia precisa. Al advertirle que, de persistir en la aplicación de sus métodos terapéuticos, podría terminar como Franz Anton Mesmer, médico austríaco expulsado de Viena por defender prácticas como el hipnotismo y el magnetismo animal, consideradas en su tiempo carentes de fundamento empírico (Riskin s.f., s.p.), el personaje reactiva un discurso de exclusión científica. La referencia no es fortuita: en el contexto de la dictadura, la defensa de métodos terapéuticos heterodoxos entraba en conflicto con una psiquiatría que la historiografía reciente ha descrito como conservadora, estancada y desconectada de las corrientes científicas más innovadoras de Europa occidental, además de funcional a la legitimación y reproducción del propio régimen (Campos y González de Pablo 2017, 13). Frente a esta lógica disciplinaria, la reacción del doctor Alba se configura como una

⁹ Recomiendo la consulta de *Music and Moral Management in the Nineteenth-Century English Lunatic Asylum* (2021), de Rosemary Golding, obra que ofrece un análisis sólido y detallado de las innovaciones terapéuticas, como el uso de actividades culturales, entre ellas los conciertos, en las instituciones psiquiátricas británicas, orientadas a fomentar la estimulación cognitiva y el bienestar emocional de los pacientes.

crítica directa al sistema opresivo y corrupto del que ahora forma parte. Su postura implica un rechazo explícito de una moral que se impone sobre la dignidad, la autonomía y el bienestar de las internas.

A partir de este enfrentamiento, la tensión entre las nuevas corrientes psiquiátricas y la ortodoxia institucional se intensifica. El doctor Alba introduce mejoras sustanciales en la alimentación y actualiza los protocolos de higiene, hasta entonces regidos, en el contexto de la dictadura, por prácticas anacrónicas propias del proyecto psiquiátrico nacional. Este modelo, impregnado de referencias retóricas a una supuesta grandeza a imperial de los siglos xv al xvii, se había construido sobre el rechazo sistemático de la herencia científica del siglo xix y del primer tercio del xx, especialmente la desarrollada durante el periodo republicano (González Duro 2008, 298). Paralelamente, Alba dignifica los espacios habitacionales del sanatorio, cuya representación visual remite a la atmósfera opresiva de *Casa de locos* (1812-1819), de Francisco de Goya. En esta obra, el encierro claustrofóbico, la arquitectura de carácter penitenciario y la exposición grotesca de los cuerpos trastornados funcionan como una crítica alegórica de una sociedad moralmente degradada, en la que las instituciones políticas, religiosas y militares aparecen deslegitimadas y la reclusión de la locura funciona como metáfora del control social, del abandono de los sujetos vulnerables y la disciplina ejercida por el poder. En diálogo con esta tradición crítica, Rafael Moreno Alba recupera el imaginario goyesco para formular en su película una denuncia análoga, centrada ahora en los mecanismos de represión propios del franquismo, en vez del absolutismo restaurado de Fernando VII.

Frente a esta iconografía de exclusión, *Las melancólicas* propone una figura médica radicalmente antitética. El doctor Alba encarna un modelo de psiquiatría humanista, social, ocupacional y reformadora acorde con los últimos tiempos, cuya representación cinematográfica dialoga directamente con la pintura *Philippe Pinel liberando a los alienados de sus cadenas en el asilo de la Salpêtrière* (1886), de Tony Robert-Fleury. En dicha imagen fundacional, la retirada de los grilletes simboliza un giro epistemológico en la comprensión y el tratamiento de los trastornos mentales. De manera análoga, Alba se presenta como una figura de ruptura frente al orden manicomial tradicional, al introducir intervenciones psicoterapéuticas individuales y grupales, prácticas que en el periodo criticado por el filme eran abiertamente rechazadas por la psiquiatría franquista (Sánchez Vallejo 2013, 59), al consolidar un sistema de supervisión clínica continua y al optar por residir junto al sanatorio. Esta decisión refuerza su compromiso ético con la dignidad y la recuperación subjetiva de las pacientes, y sitúa su praxis como una contestación directa a las lógicas de control y disciplina dominantes.

Entre las terapias grupales implementadas por el doctor Alba, el paseo al aire libre ocupa un lugar central tanto el plano narrativo como en el ideológico. En voz en *off* del protagonista, esta práctica se legitima mediante su filiación con los estudios de caso del médico francés Philippe Pinel, recogidos en su *Tratado médico-filosófico sobre la alienación mental* (1809), lo que inscribe la intervención de una tradición de corte humanista. En términos diegéticos, el paseo se concibe como una estrategia destinada a aliviar el malestar emocional de las internas, favorecer su contacto con la naturaleza y quebrar la rutina asfixiante del encierro manicomial. Esta concepción





terapéutica se vincula, además, con una experiencia personal del propio Rafael Moreno Alba, quien relató haber presenciado en Aranjuez a un grupo de «loqueros» conduciendo de la mano a varias pacientes durante su paseo cotidiano a orillas del río Tajo, episodio que reconoció como una de las principales fuentes de inspiración para la gestación del filme (Moreno Alba 1972, 42).

Esta práctica adquiere una dimensión conflictiva en una de las escenas del filme, ambientada en una caminata por un bosque cercano al asilo, terapia descrita por Lera como un «remanso de paz para encontrarse con uno mismo y sentir la profunda voz de la vida y el cascabeleo de la esperanza» (1972, 168), en la que el doctor Alba explica en voz en *off* que la Junta de Administración censuró severamente el paseo al considerarlo un riesgo de fuga. Frente a esta lógica de control, el filme subraya que su propósito terapéutico reside precisamente en que las internas regresen voluntariamente al manicomio, movidas por la satisfacción de necesidades básicas como la seguridad, el alimento, la cama y el refugio, y no por la coerción.

Dicho episodio deja en claro que el apego de las internas al espacio de internamiento no responde necesariamente a una presunta incapacidad para vivir en libertad, se explica más bien por la vulnerabilidad y la precariedad del entorno social que les espera fuera del sanatorio. Al mismo tiempo, la película pone de relieve los efectos positivos de un enfoque psiquiátrico basado en el respeto a la dignidad de las internas, la continuidad del cuidado y la humanización de las prácticas terapéuticas. Este enfoque se inscribe en una concepción ética y relacional de la salud mental, «en la que el enfermo mental es simplemente un enfermo y no un enemigo de la sociedad» (Lera 1972, 178). Tal perspectiva contrasta de manera significativa con los modelos punitivos y coercitivos que predominaron históricamente, y específicamente durante el franquismo, los cuales reforzaron la exclusión social y el estigma hacia las personas con trastornos mentales, a quienes, como señala Comelles Esteban, se les negó sistemáticamente la voz y el reconocimiento como sujetos de derechos individuales (1988, 162-163).

Sin embargo, esta dimensión terapéutica resulta incomprensible para Fuso, cuya mentalidad represiva le impide reconocer los efectos de una práctica clínica orientada al bienestar. Su lógica disciplinaria se cristaliza de manera especialmente elocuente cuando, montado a caballo, grita y arrea a las internas como si fueran ganado, incapaz de distinguir entre un paseo recreativo y una tentativa de fuga. De este modo, proyecta sobre una escena de autonomía efímera su concepción de vigilancia total y control absoluto. Esta misma lógica, no obstante, se ve atravesada por una contradicción reveladora cuando descuida momentáneamente a las mujeres para entregarse, dominado por sus impulsos sexuales, a besar a Carlota (Helga Liné) sobre el césped, a orillas del río.

El paseo terapéutico se ve abruptamente interrumpido cuando Leodovica (Asunción Balaguer) se desmaya tras varios días sin haber ingerido una cantidad adecuada de alimentos ni líquidos. Fuso había atribuido a esta paciente, sin fundamento científico alguno, un diagnóstico de tisis, revelando una vez más la precariedad diagnóstica del sistema. De regreso al sanatorio, el doctor Alba propone llevar a cabo un experimento inspirado en un caso clínico documentado en *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*, del crítico literario suizo



Jean Starobinski, citado por el propio director (Moreno Alba 1972, 43), con el fin de abordar lo que interpreta como un cuadro de manía depresiva histórica. Esta formulación remite directamente a la psicosis maníaco-depresiva a finales del siglo XIX por el psiquiatra alemán Emil Kraepelin (1899) y a su posterior reformulación en la segunda mitad del siglo XX por el alemán Karl Leonhard (1957), quien introdujo la distinción entre trastornos afectivos unipolares y bipolares, dando lugar a la denominación contemporánea de trastorno bipolar.

El procedimiento, basado en una técnica de sugestión colectiva, requiere la colaboración de Fuso, quien acepta participar con un escepticismo manifiesto, calificando el experimento como propio de un libro de «casos extraños». Esta expresión no resulta inocente, ya que evidencia su percepción del saber médico moderno como una amenaza al orden institucional que defiende. Para el guardián, las innovaciones científicas no solo son incomprensibles; además, se perciben como potencialmente peligrosas en la medida en que cuestionan el régimen disciplinario sobre el que se asienta su autoridad.

La escena adopta entonces un tono intensamente simbólico y surrealista. Fuso yace inmóvil sobre una cama, con una cruz de madera entre las manos, mientras las internas como si fuesen planíderas lo rodean con velas encendidas y entonan oraciones que remiten a un ritual fúnebre. Carlota, paciente que presenta un trastorno dismórfico corporal y mantiene con él una relación sexualizada y jerárquica, lo alimenta y lo acaricia, intentando besarlo como si se tratara de un cadáver amado. Este ritual híbrido, situado entre lo religioso, lo erótico y lo terapéutico, pone de manifiesto las ambigüedades afectivas y los desplazamientos de poder que estructuran la vida cotidiana del sanatorio.

Desde su cama, Leodovica presencia la escena y, en un acto de identificación simbólica, interrumpe su tos. Reconoce en la figura del supuesto difunto una metáfora de su propia experiencia de abandono y sufrimiento. En un momento de lucidez emocional, suplica que lo desnuden y expresa que, si no mejora, lo mejor sería dejarlo morir, repitiendo insistentemente: «es solo un médico, solo un médico». Esta frase adquiere un valor crítico al eludir al desprestigio del cuerpo médico durante el franquismo, sistemáticamente subvalorado por el Estado, precarizado en sus condiciones laborales y excluido de cualquier proyecto efectivo de reforma institucional. Poco después, cuando el guardián simula «resucitar», las internas reaccionan con entusiasmo, mientras Leodovica recupera momentáneamente el apetito. Esta transformación subjetiva no es fruto de una intervención opresiva, surge del poder simbólico, de lo colectivo y de lo afectivo, dimensiones ausentes en el modelo de psiquiatría franquista unidimensional, organicista (Sánchez Vallejo 2013, 19) e inmovilista, que cercenaba «cualquier posibilidad consistente de desarrollo e innovación» (Novella 2023, 15). No obstante, el proceso terapéutico se ve nuevamente truncado cuando la paciente termina vomitando el alimento ingerido, subrayando la fragilidad de toda tentativa de curación en un entorno estructuralmente hostil.

La secuencia que sigue constituye la escenificación más explícita de la lucha ideológica que atraviesa todo el filme, al enfrentar de manera frontal la tradición y el progreso en el espacio simbólico del sanatorio. La puesta en escena, cuidadosamente orquestada, convierte la visita oficial de la Junta de Administración en un dispositivo



visual que dramatiza el choque entre el saber científico emergente y el poder institucional consolidado. La composición del grupo, integrado por figuras eclesíásticas, civiles y militares, remite directamente a los tres pilares del franquismo: Iglesia, Estado y Ejército¹⁰. Como en un tablero de ajedrez, los cuerpos se distribuyen estratégicamente en el encuadre para hacer visible la jerarquía del poder y la rigidez de un orden que se resiste a toda transformación.

En un extremo del espacio se sitúan los miembros de la Junta, vestidos con ropajes oscuros y encabezados por representantes de una visión arcaica, aferrada a formas de autoridad que, como señala Lera, «toman decisiones con arreglo a criterios ajenos en principio a los puramente asistenciales» (1972, 200). Tras los barrotes metálicos aparece Fuso, ataviado con su uniforme militar impecable, que, irónicamente, no remite a las guerras carlistas, y condecoraciones obtenidas junto a los vencedores de la guerra, encarnando así la continuidad de una violencia disciplinaria que prolonga el conflicto bélico en el ámbito de la salud mental. En el extremo opuesto, se encuentran las internas, vestidas con uniformes azul pastel que evocan inocencia y orden, pero que funcionan como un recurso estético destinado a encubrir la precariedad estructural del manicomio. Esta apariencia de limpieza y normalidad opera como un simulacro institucional que disfraza el abandono y la violencia sistemática, al tiempo que sirve al lucimiento y la autolegitimación de los miembros de la Junta. Frente a todas ellas, el doctor Alba, vestido con su bata blanca, ocupa una posición visualmente aislada que lo identifica con la racionalidad científica y el humanismo, en contraste con una audiencia hostil a la innovación clínica.

Con el fin de legitimar la hipnosis de Breuer como herramienta terapéutica para acceder a experiencias traumáticas y comprender el origen de determinadas psicopatologías, el doctor Alba recurre a una analogía que introduce una doble crítica a la violencia sistémica del régimen. Al equiparar el uso clínico de la hipnosis con la evolución de los procedimientos judiciales modernos, subraya que, en su fase más humanitaria, la justicia renuncia a la tortura y la sustituye por el interrogatorio. Este paralelismo establece una correspondencia entre el progreso del saber jurídico y el avance de una psiquiatría basada en la escucha y en la interpretación, en abierta contraposición a los dogmas autoritarios que dominaban la práctica psiquiátrica oficial.

Formulada ante un auditorio profundamente ideologizado, esta afirmación funciona, en primer lugar, como un gesto de provocación que pone en evidencia la fractura entre el conocimiento científico y el dogma político-moral del régimen. En ella se reconoce el espíritu de una psiquiatría crítica y humanizada, afín a los planteamientos que Sánchez Vallejo identifica como «antipsiquiátricos», y claramente opuesta al uso disciplinario y represivo de la psiquiatría durante la dictadura (1972, 75-76). En segundo lugar, la analogía adquiere un valor alegórico más amplio al remitir de manera indirecta a la persistencia de la tortura como práctica generalizada de actuación

¹⁰ Este grupo se describe con mayor detenimiento en la versión italiana del guion (Moreno Alba 1971b, 101), escena cuya supresión fue exigida por los censores cinematográficos (Villalobos 2025, 5).



policial contra los enemigos políticos y sociales del franquismo, una práctica represiva que alcanzó un alto grado de sistematización y violencia (Gómez Roda 2005, 49).

La resistencia de las autoridades religiosas no tarda en manifestarse cuando el doctor intenta hipnotizar a Leodovica para indagar en el origen de su enfermedad. El sacerdote presente interrumpe el procedimiento al considerarlo un acto de brujería y una amenaza para el dogma y la moral católica, asumiendo el papel de portavoz de una visión compartida por ciertos sectores de la psiquiatría franquista. Figuras como Ramón Sarró Burbano habían denunciado prácticas como el psicoanálisis como ajenas a la ciencia y, además, como potencialmente peligrosas, al vincularlas con el espiritismo y con ideas revolucionarias susceptibles de desestabilizar el orden social (González Duro 2008, 305). En la versión internacional del filme, pasaje censurado en la versión española por su fin anticlerical y tendencioso (Villalobos 2025, 6), el conflicto se intensifica cuando Alba afirma, desde una convicción laica, que no busca en Dios la justicia ni la verdad. El sacerdote, ofendido por lo que interpreta como una actitud anticlerical, abandona la sala en señal de protesta, seguido por el resto de los miembros de la Junta. Este gesto evidencia el trato hostil y mezquino que, según Sánchez Vallejo, recibían los profesionales de la psiquiatría cuando adoptaban posturas heterodoxas, y por tanto democráticas y liberales, frente al discurso oficial (2013, 18).

Aunque la presidenta (María Asquerino) permanece en el acto, su desprecio se manifiesta de forma igualmente elocuente al rechazar el banquete organizado por el doctor Alba. Lejos de expresar austeridad moral, este gesto revela la hipocresía estructural del sanatorio: mientras se dispone un menú suntuoso para las autoridades eclesiásticas, civiles y militares, las internas sobreviven sin acceso a una alimentación adecuada. La escena hace visible la lógica de distribución desigual de los recursos, destinados a reforzar los privilegios de las élites institucionales mientras se perpetúa un discurso de escasez para justificar la miseria material y simbólica de la atención psiquiátrica. Como advierte Lera, la gestión manicomial durante el franquismo tendía a ser «efectista, apariencial, y se inclina[ba] más por lo que se ve[ía] y se p[odía] contabilizar que por aquello que se escapa[ba] a su control, como la eficacia terapéutica» (1972, 36), subrayando así el carácter burocrático y superficial de cualquier intento de reforma.

La tensión culmina cuando la presidenta, cada vez más inquieta por la presión ejercida por la Junta y por el desafío que el joven médico representa al orden establecido, lo conmina a fijar su residencia en el pueblo y no junto al sanatorio. Según su argumento, la presencia de un hombre soltero viviendo entre mujeres «sin curación» podría suscitar sospechas y comentarios. Sin embargo, el doctor Alba no se deja intimidar ni por la ignorancia ni por la moral deformada que domina el espacio institucional. Lejos de ceder, reafirma su compromiso con la transformación del sanatorio y con una práctica de carácter más humanista, dejando clara su determinación de proteger y ayudar a Tania. Esta actitud refuerza la percepción de la protagonista, por parte de la presidenta, como una amenaza tanto en el plano afectivo como en el simbólico.

TANIA COMO SUJETO POLÍTICO Y PORTADORA DE MEMORIA TRAUMÁTICA

LA IMPUGNACIÓN DEL ENCIERRO MANICOMIAL

En estrecha continuidad con el conflicto entre modelos psiquiátricos analizado en el apartado anterior, la figura de Tania emerge como el espacio privilegiado donde se inscriben, de forma corporal y discursiva, las tensiones entre represión institucional y subjetividad resistente. Su caso adquiere un interés singular desde el momento en que el doctor Alba la conoce en la sala de hidroterapia, inmediatamente después de que Fuso la agrediera e introdujera por la fuerza en una piscina, provocando en ella una reacción de angustia, retracción y desconfianza. Sin embargo, tras recibir una manta del médico para protegerse del frío, Tania sorprende al formular una serie de reflexiones marcadas por una lucidez inesperada, que rompen con la imagen de pasividad tradicionalmente atribuida a las internas.

En este primer intercambio, Tania, sumida en un estado de ensimismamiento y de hiperactivación emocional cercano a la catarsis discursiva, formula una crítica directa a la violencia del sistema institucional. Identifica dicha brutalidad mecánica como la causa última del hacinamiento carcelario y de una concepción profundamente distorsionada de la libertad, que, según su formulación, se halla anclada desde hace más de quinientos años en un paradigma punitivo. Esta denuncia apunta en clave alegórica al franquismo, cuya política se legitimó mediante la apropiación de un imaginario histórico inspirado en los Reyes Católicos, erigidos como referencia de un orden autoritario, católico y unitario (Navarro Oltra 2024, 176), sustentado en la ortodoxia moral, el control de la diferencia y la centralización del poder.

Desde esta perspectiva, la libertad asociada al castigo y la represión traiciona su sentido ético fundamental como principio de dignidad humana. En consecuencia, Tania reivindica una noción de libertad desprovista de reclusión y violencia, al tiempo que exige su derecho a abandonar el manicomio, afirmando no padecer ninguna patología mental. Este posicionamiento conecta de forma explícita con los ideales de la psiquiatría desarrollada durante la Segunda República, entendida como una disciplina vinculada al derecho, a la higiene mental y a la salud psíquica, tal como lo planteaba el neuropsiquiatra republicano Gonzalo Rodríguez Lafora (1928, 5-6).

Este gesto discursivo se intensifica cuando Tania se dirige al doctor con una agresividad verbal que subvierte el rol pasivo impuesto a las internas. Al llamarlo «canalla» y desearle la muerte por ahogamiento, la paciente introduce una fractura en la economía simbólica del manicomio. En términos psicosociales, esta reacción puede leerse a la luz de lo que Martín-Baró denomina «polarización social», es decir, la escisión radical entre «ellos» (los malos) y «nosotros» (los buenos) en contextos de violencia estructural (1990, 77). No obstante, más que una mera manifestación de polarización, la agresividad de Tania funciona como un acto de resistencia simbólica frente al poder punitivo y patriarcal que ella identifica, inicialmente, en la figura del médico como representante del sistema.

La respuesta de Fuso a esta interpelación no se hace esperar. Al considerar a Tania una paciente «peligrosa», reacciona con violencia física, reafirmando su función





disciplinaria dentro de un manicomio que, durante el franquismo, se configuró como «una institución de orden y para el orden» (González Duro 2008, 327). Esta lógica se ve reforzada por el propio discurso de Fuso, quien reproduce fórmulas de control a lo largo del filme, tanto sus admoniciones a las internas como en una canción que alude a la figura de un general, susceptible de interpretarse como una referencia de Francisco Franco. Dichas fórmulas fueron censuradas por la Comisión de Censura en diciembre de 1971 debido a su intención panfletaria, en oposición al Gobierno español y a la ideología del nacionalcatolicismo (Villalobos 2025, 5-6). Sin embargo, antes de que la agresión se concrete, la intervención del doctor Alba introduce un giro decisivo. Al interponerse para proteger a la paciente, el filme visualiza de manera inequívoca el enfrentamiento entre dos modelos antagónicos de atención de salud mental: el paradigma represivo, basado en la coerción, el castigo y la obediencia institucional; por otro, el enfoque clínico humanista que introduce el doctor Alba, centrado en el respeto, la empatía y la dignificación subjetiva. Este segundo modelo se inscribe en la orientación antropológica existencial de la psiquiatría formulada por el psiquiatra republicano y catalanista de izquierdas Delfi Abella Gibert en 1962, caracterizada, según Novella, por su humanismo, holismo y preocupación por el sentido, la ética y la libertad (2023, 75).

A partir de este punto, la relación terapéutica entre Alba y Tania se construye sobre la base de la confianza y la autonomía progresiva. El médico la autoriza a desplazarse fuera de los pabellones sin la vigilancia constante del guardián y le asigna una habitación privada, gesto que rompe con la lógica de control omnipresente del sanatorio. La posibilidad de pintar ella misma las paredes de blanco adquiere un fuerte valor simbólico, en tanto acto de reapropiación del espacio y de confrontación con sus demonios íntimos, aun cuando esta decisión contravenga las normas no escritas de la institución. De este modo, esta decisión constituye un acto de empoderamiento simbólico, al devolverle a la paciente cierto grado de agencia sobre su propio espacio.

En una escena posterior, la cámara registra en primeros planos y picados a Tania interpretando las manchas abstractas de la pintura que ha dejado en el suelo. Este gesto remite a una prueba proyectiva de tipo Rorschach, mediante la cual la paciente identifica figuras asociadas a una muñeca y a un cementerio con cruces. Ambos motivos se revelan más adelante como elementos centrales del trauma infantil que atraviesa su historia clínica. La reacción inmediata del doctor, que opta por cubrir las manchas con más pintura blanca, pone de relieve su ambivalencia: si bien promueve una práctica terapéutica humanizada, teme al mismo tiempo el impacto emocional que puede desencadenar la reactivación prematura de recuerdos dolorosos.

Esta tensión se manifiesta nuevamente tras el procedimiento del corte de cabello, cuando el doctor Alba reflexiona en voz en *off* sobre las reacciones contradictorias que pueden suscitar determinadas intervenciones. En su visita posterior a Tania, intenta calmar su ansiedad asegurándole que no habrá más duchas frías ni camisas de fuerza. Al invitarla a «vivir como un ser humano», el médico introduce una expresión cargada de sentido ético y político que actúa como catalizador simbólico. Lejos de apaciguar su espíritu crítico, esta afirmación reactiva en Tania una conciencia subversiva que ya se había manifestado en su rechazo frontal al sistema opresivo del manicomio.

En un monólogo posterior, Tania formula con vehemencia su indignación ante la injusticia de haber sido privada de su libertad sin mediación judicial alguna. Esta denuncia, que emerge desde la experiencia individual de la protagonista, se inscribe en un marco histórico más amplio en el que el régimen franquista recurrió sistemáticamente al internamiento forzoso en cárceles y sanatorios para neutralizar a los considerados enemigos de la patria. Tales prácticas no respondían a criterios jurídicos ni médicos legítimos, se inscribían en una estrategia deliberada destinada a silenciar y erradicar cualquier forma de disidencia asociada al denominado «virus abyecto democrático y marxista» (Novella 2023, 34), conceptualizado además como una amenaza degenerativa para la «raza hispánica» (González Duro 2008, 9), dentro de una lógica fuertemente influida por principios eugenésicos.

Este uso represivo del internamiento se vio facilitado por el marco legal vigente durante el franquismo, que explotó y tergiversó las condiciones favorables establecidas por el Decreto de 3 de julio de 1931 de la República española (Gaceta de Madrid 1931). De manera específica, la legislación permitió otorgar amplias facultades a las autoridades gubernativas y a las administraciones locales para ordenar ingresos psiquiátricos, al tiempo que eliminaba garantías judiciales efectivas para las personas internadas. Bajo el pretexto de proteger a la sociedad frente a la supuesta peligrosidad, se equiparó de forma mecánica la anomalía psíquica con la peligrosidad social, legitimando así el encierro indefinido sin criterios clínicos claros ni mecanismos reales de alta. De este modo, la psiquiatría quedó subordinada a una función disciplinaria, orientada a patologizar a individuos considerados «peligrosos» por sus ideas, comportamientos o actitudes disidentes, personas a las que, como señala García López, no se les podía imputar delito alguno, pero que eran clasificadas como enfermas mentales y, por tanto, susceptibles de ser recluidas (2014, 192).

En este contexto, la crítica formulada por Tania puede interpretarse también como una denuncia implícita del fracaso del proyecto promovido por el Patronato Nacional de Asistencia Psiquiátrica. Aunque dicho organismo promovió programas de educación en salud mental y planteó iniciativas de modernización asistencial, en 1965 propuso igualmente el establecimiento de mayores controles administrativos y judiciales sobre los ingresos psiquiátricos con el fin de salvaguardar los derechos legales de los pacientes. Sin embargo, como subraya Novella, estas medidas destinadas a frenar los abusos sistemáticos nunca llegaron a materializarse de manera efectiva (2023, 131).

CONCIENCIA COLECTIVA Y EMANCIPACIÓN SIMBÓLICA

A partir de esta toma de conciencia, Tania asume de forma progresiva un rol de portavoz colectiva. Con determinación, se dirige al dormitorio común para incitar a sus compañeras a rebelarse contra los hombres poderosos y despiadados que las han encerrado y, de manera más inmediata, contra Fuso, figura que condensa simbólicamente la tiranía y violencia institucional. Este gesto se remite a una tradición





crítica que puede vincularse tanto a las ideas del psiquiatra Pablo Población Knappe, asesor del filme y uno de los pioneros de la psicoterapia en España, como a la formación jurídica de Rafael Moreno Alba. No obstante, en un contexto de férreo control censor, el director se vio obligado a neutralizar cualquier lectura alegórica del filme ante las autoridades, asegurando en una misiva dirigida a los censores que no había buscado una doble intencionalidad ni un aprovechamiento oportunista, apelando incluso a su formación católica y a un criterio de decoro moral compartido con la sociedad española del momento (AGA 1971-1989, Expediente 131-71, caja n.º 77.043). El posicionamiento de Tania dialoga así con el creciente malestar frente al sistema manicomial español, expresado por el movimiento de oposición impulsado por una generación de jóvenes psiquiatras a partir de la década de los setenta (García López 2014, 193; Herrera Giménez *et al.* 2011, 89), y proyecta esa crítica para convertirla en una denuncia del aparato represivo del franquismo en su conjunto.

La dimensión política de su discurso se amplía al incorporar una crítica explícita a la desigualdad económica como factor determinante de la institucionalización. Cuando afirma que «si tuviéramos dinero, podríamos marcharnos, sin ser juzgadas por un tribunal», Tania pone de relieve la ausencia de garantías jurídicas para los pacientes psiquiátricos, al tiempo que denuncia la corrupción de las instancias encargadas de administrar justicia y cuidado, tal como se ha señalado a propósito de la aplicación arbitraria del Decreto de 1931. Desde una perspectiva metafórica, sus palabras se transforman en un canto a la esperanza y, en consonancia con lo planteado por Menéndez Osorio, en una llamada a la lucha por la liberación y dignificación del enfermo mental, orientada a poner fin al manicomio como espacio exclusión (2005, 70). De este modo, su discurso trasciende el ámbito institucional y denuncia, de forma simbólica, el gran manicomio en que se había convertido España bajo el franquismo, interpelando tanto a las internas como al espectador.

La cristalización visual de este mensaje se produce en una de las secuencias más líricas del filme, concebida por el director de fotografía Mario Pacheco, cuyo trabajo fue reconocido con el premio a la Mejor Fotografía otorgado por el Sindicato Nacional del Espectáculo en 1972 («Premios Nacionales» 1972, 9). Mientras Tania repite las palabras del doctor Alba, «ahora podremos vivir como seres humanos... como seres humanos». Las internas arrancan las plumas de sus almohadas y las lanzan al aire en un gesto de profunda carga simbólica que escenifica una emancipación subjetiva. Esta acción performativa funciona como metáfora de la ruptura con la condición de desecho social a la que han sido históricamente relegadas, denunciando la marginalización sistemática de los cuerpos feminizados y patologizados.

El efecto liberador se extiende inmediatamente hacia una de las esquinas del dormitorio, donde una mujer en estado de enajenación mental simula dar a luz a una muñeca. La escena, construida mediante primeros planos de intensa densidad simbólica, adquiere un tono abiertamente crítico cuando una de las internas que asiste al recién nacido dice que es un varón y otra afirma, en voz en *off*, que «[el niño] viene al mundo donde no hay pan ni aceite». Ausente del guion original y concebida durante el rodaje, esta secuencia introduce una carga anticlerical explícita y, por extensión, un mensaje antifranquista. En clave alegórica, el filme parodia el nacimiento de Cristo al situarlo en el contexto de la autarquía franquista, caracterizada por

la escasez de bienes básicos y la omnipresencia de la retórica patriótica. La referencia remite de forma indirecta al célebre discurso del «cuñadísimo» (de Franco), Ramón Serrano Suñer, en Valencia en 1941, en el que afirmaba: «si fuera preciso, diríamos contentos; no tenemos pan, pero tenemos Patria, que es algo que vale mucho más que toda otra cosa, y una Patria en la que nuestros hijos tendrán» (citado en Richards 1999, 141), reforzando así la lectura del filme como una denuncia de la violencia simbólica y material ejercida por el régimen.

REPRESIÓN INSTITUCIONAL, DESEO Y DISCIPLINA DEL CUERPO

La secuencia de emancipación simbólica analizada anteriormente se ve abruptamente interrumpida con la entrada de Fuso y un grupo de monjas al dormitorio, quienes intentan sofocar el levantamiento de las internas. Mientras estas gritan con insistencia «libertad», el filme hace visible una demanda que trasciende el plano individual y apunta a un cambio radical del modelo asistencial vigente, aquel en el que, según García López, la vida fuera del manicomio no era concebida como una posibilidad real para las personas con enfermedad mental (2004, 201). En este contexto, Tania se consolida como figura de resistencia activa al enfrentarse físicamente al poder represivo del guardián. La escena, filmada en cámara lenta, concentra una elevada carga alegórica al condensar la lucha contra un autoritarismo que anula la conciencia y la subjetividad de las pacientes. De este modo, la puesta en escena reproduce con claridad las lógicas de control y represión propias del franquismo, estableciendo un paralelismo con lo que Lera describe como un «sistema de cuartel» implantado en las instituciones psiquiátricas del régimen, orientado a «destruir los últimos reducidos de independencia del individuo y convertir a este en autómatas bajo la disciplina militar» (1972, 53).

A continuación, el relato fílmico introduce un giro dramático que desplaza el conflicto del plano colectivo al ámbito de la crisis individual. Mientras el doctor Alba consulta un manual de psiquiatría sobre intentos de suicidio inesperados en pacientes con antecedentes depresivos, una monja (Eulalia del Pino) irrumpe en su despacho para alertarlo de una situación de extrema gravedad. La crisis está protagonizada por la interna «viciosa» que anteriormente había sustraído la navaja del barbero. El doctor, visiblemente contrariado al comprobar que la paciente no había ingerido la dosis de bromuro prescrita, tratamiento introducido por Macleod hacia 1897 para mujeres consideradas al borde de un ataque de nervios (Sánchez Vallejo 2013, 33), y que además se había negado a cenar, acude de inmediato a socorrerla. La secuencia se construye mediante una sucesión de planos subjetivos que intensifican la tensión: la mujer aparece sobre una plataforma de la escalera, empuñando la navaja, mientras Fuso se aproxima con la porra en alto. La música extradiegética subraya el clima de inminente tragedia. Al llegar, el doctor se interpone e impide que el celador ejerza la fuerza, asumiendo él mismo la intervención.





El desenlace de esta tentativa de contención resulta fatal: la paciente se arroja al vacío y muere en el acto¹¹. Se trata de una escena de gran impacto visual que, de manera significativa, no fue objeto de censura, a pesar de que las normas franquistas sobre censura cinematográfica de 1963, en concreto la vigésima tercera, prohibían expresamente la representación o justificación del suicidio (BOE 1963, 3930). El caos generado por los gritos de los testigos se traduce en una composición visual que enfatiza la dimensión simbólica del acontecimiento: la cámara encuadra al cadáver en contrapicado y destaca la ausencia de sangre, desplazando el énfasis del realismo hacia la alegoría. Cuando el doctor se acerca al cuerpo para cerrarle los ojos y expresa su intención de haber querido únicamente ayudar a la paciente, Fuso instrumentaliza la tragedia para desacreditarlo y elevar un informe negativo ante la Junta de Administración del sanatorio.

Tras la difusión de la noticia de la muerte de la interna y la supuesta mejoría de Leodovica, el médico veterano realiza una visita oficial al sanatorio que introduce una nueva fase del conflicto. Su llegada interrumpe una terapia grupal con marionetas dirigida por el doctor Alba, concebida como un dispositivo clínico para facilitar la proyección emocional y el acceso al mundo psíquico de las pacientes, en especial con Tania, quien manifiesta un profundo malestar al observar cómo se desprenden las cabezas de las muñecas. Este detalle adquiere relevancia si se considera que las marionetas fueron elaboradas por pacientes reales del Hospital de Ciempozuelos y trasladadas al rodaje por el psiquiatra y asesor del filme, Pablo Población, quien explicó al elenco femenino la lógica terapéutica detrás de este dispositivo clínico (Moreno Alba 1972, 43).

El médico veterano, inquieto ante la eficacia y la creciente legitimidad de los métodos innovadores del joven doctor, lo reprende apelando a una supuesta «conciencia tranquila». Afirma que curar a las pacientes es una empresa inútil, con independencia de las técnicas empleadas, y le comunica la inminente visita de la Junta, encargada de evaluar su labor. Asimismo, subraya el papel central de Fuso en la organización de la jornada y la redistribución de los nuevos uniformes institucionales, gesto que anticipa una operación de maquillaje simbólico destinada a ocultar la precariedad estructural del sanatorio, como ya se analizó. Como cierre de su advertencia, le recomienda entrevistarse con la presidenta de la institución benéfica, quien aguarda impacientemente su llegada.

El encuentro con la viuda del notario del pueblo se produce tras su asistencia al rezo del rosario, detalle que refuerza la imbricación entre moral religiosa y

¹¹ En el guion de la versión italiana del filme, a esta paciente, que aparece desnuda, las monjas y el propio doctor Alban intentan colocarle una camisa de fuerza para contener su crisis e, incluso, el médico llega a prometerle que, si necesita una experiencia sexual con un hombre, se la permitirá (Moreno Alba 1971b, 79-80), un comportamiento claramente incongruente con el enfoque humanista que caracteriza al protagonista filmico. Posteriormente, en una secuencia eliminada de la película (1971b, 81), la paciente es enterrada, escena que, según el propio director, se inspira en las descripciones amargas de don Pío Baroja y en la creación de un ambiente marcado por la miseria y la desolación (Moreno Alba 1972, 42).

poder institucional. Ya en su residencia, invita al doctor a merendar bajo el pretexto de conversar sobre su labor filantrópica en el asilo, al que ella misma califica de miserable. No obstante, la puesta en escena revela rápidamente la verdadera naturaleza del encuentro mediante primeros planos de marcada connotación sexual, recurso que remite a una representación simbólica de la comida similar a la empleada por Eloy de la Iglesia en *La semana del asesino* (1972), como se evidencia en el gesto de la presidenta al comer un churro mojado en chocolate espeso mientras el doctor Alba manifiesta una incomodidad creciente. Durante la conversación, ella asegura que intercederá en su favor pese a los informes negativos sobre sus prácticas clínico-terapéuticas, anticipando así el entramado de favores, hipocresía y coerción que sostiene el poder institucional y que prepara el terreno para el desenlace alegórico del filme.

La escena alcanza su clímax irónico cuando esta afirma que el confinamiento induce en las internas pensamientos inmorales debido al carácter devastador de la soledad: «les hace tener pensamientos poco morales, siendo la soledad terrible». Lejos de construir una reflexión ética sobre las condiciones del encierro, esta declaración proyecta su propia frustración sexual y pone en evidencia una profunda hipocresía moral. Incómodo ante la situación, el doctor opta por retirarse con el pretexto de sus obligaciones profesionales, frustrando así las intenciones libidinosas de la viuda y reafirmando su distancia ética frente al entramado de poder que esta representa.

TRAUMA ORIGINARIO Y GENEALOGÍA DE LA VIOLENCIA

A continuación, el relato desplaza el foco hacia una secuencia de carácter clínico e íntimo en la que el doctor sale al jardín con Tania para conversar sobre sus pensamientos suicidas y las figuras espectrales que pueblan su universo delirante. Desde una perspectiva clínica, el médico interpreta estas alucinaciones como manifestaciones de un conflicto interior profundamente vinculado a figuras religiosas represoras, cuya presencia atraviesa la memoria traumática de la paciente. En este contexto, y atendiendo a la solicitud expresa de Tania, el doctor le permite salir del recinto como parte de su tratamiento, propiciando un espacio terapéutico extramuros donde la vitalidad del entorno contrasta con la opresiva atmósfera del manicomio.

La salida al pueblo se configura como una experiencia breve y ambivalente de libertad terapéutica. Acompañada por una marcha musical de tono cómico, la cámara sigue a Tania, vestida con un atuendo anticuado, mientras deambula absorta por las calles. Esta representación, sin embargo, tiende a infantilizar a la protagonista y a exponerla como objeto de extrañamiento ante la mirada ajena, reproduciendo estereotipos visuales que asocian su condición con ingenuidad, inmadurez o desajuste social. La secuencia se inscribe en un contexto histórico en el que, bajo el franquismo, no existía una conciencia crítica ni un marco ético que promoviera el respeto por la diferencia psíquica, como sí ocurriría posteriormente con la aprobación de la pionera Ley 13/1982, de 7 abril, de integración social de los minusválidos (BOE 1982). Por el contrario, el imaginario colectivo, moldeado por discursos psiquiátricos conservadores y valores nacionalcatólicos, tendía a marginar, patologizar



y ridiculizar toda forma de subjetividad que se apartara de la norma, tal como se retrata en *Las melancólicas*.

Este frágil equilibrio se quiebra, en un momento de distracción, cuando el doctor se detiene a pagar unas flores amarillas que ha comprado para Tania. Aprovechando la circunstancia, la mujer se separa del doctor y sube a la torre de la catedral, atraída tanto por la presencia de una cigüeña como por el tañido de las campanas. El sonido actúa como detonante de una crisis de angustia que se intensifica al visualizar el badojo, cuya forma fálica se transforma en una alucinación: la cabeza decapitada y ensangrentada de Fuso. Este recurso simbólico, inspirado en una escena de *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), remite a la castración del tirano y funciona simultáneamente como metáfora de una liberación psíquica aún incompleta¹². En un acto impulsivo, la joven intenta arrojar desde el balcón de la torre, poniendo en evidencia la persistencia del conflicto que atraviesa su subjetividad. La intervención inmediata del doctor impide el suicidio y restituye, de manera precaria, el control de la situación. En un primer plano de alto valor expresivo, la cámara se detiene en el ramo de flores que Tania sostiene, ahora marchitas, una imagen que remite a la serie *Surrealistic Flowers* (1972), de Salvador Dalí. Desde el imaginario surrealista daliniano, este motivo condensa visualmente la fragilidad de su mundo interior y lo vincula con el trauma de su infancia, originado en el falso exorcismo practicado a su madre.

A su regreso al sanatorio, el doctor Alba inicia con Tania un tratamiento hipnótico destinado a facilitar la elaboración simbólica de los traumas infantiles que atraviesan su subjetividad. Como preparación para la sesión, le entrega un vestido blanco de apariencia infantil que la paciente se apresura a probarse. El médico se retira para ofrecerle privacidad y, en ese tránsito por las instalaciones del sanatorio, se encuentra a Fuso embriagado, seduciendo a Carlota en su espacio de control. Lejos de mostrar remordimiento, el celador justifica su violencia y misoginia como manifestaciones de una patología psicosocial incurable, afirmando que «tipos como él no tienen futuro ni cura». Esta confesión, pronunciada en un estado de intoxicación, revela la vulnerabilidad latente de esta figura hipermasculinizada y, al mismo tiempo, la ausencia de una psiquiatría capaz de reconocer el sufrimiento psíquico de quienes combatieron en la guerra. En lugar de una atención terapéutica adecuada, el franquismo exaltó a estos sujetos como héroes nacionales, negándoles el derecho a la vulnerabilidad y profundizando así su deterioro emocional, en consonancia con una cultura que, como advierte Sarró, concebía la neurosis como una flaqueza incompatible con el ideal de dureza masculina promovido por el régimen: «el español de nuestra época se cree en el deber de ser duro e interpreta la neurosis como una flaqueza» (1960, 11). En este mismo monólogo degradante, Fuso proyecta su resentimiento al insinuar que el doctor se siente atraído por Tania, a quien denomina con un insulto sexualizado

¹² En la versión italiana del guion, Tania comienza a experimentar un estado de ansiedad y retraimiento en una escena que finalmente fue excluida en la película. El episodio se desarrolla primero en un restaurante de la ciudad y posteriormente en el tren que conduce al doctor Alba y a Tania de regreso al manicomio (Alba 1971b, 116-121).

y misógino. Esta acusación, formulada antes de que el propio Alba sea plenamente consciente de sus sentimientos, deja entrever el temor del celador a perder control sobre quienes considera inferiores, tanto en el plano jerárquico como en el sexual.

Al día siguiente, el doctor comienza a recrear en un espacio clínico simulando los elementos revelados por Tania durante la primera sesión hipnótica de la noche anterior. Dicha sesión, construida mediante primerísimos planos del ojo izquierdo de Tania y analepsis de momentos específicos del origen de su trauma, remite a una estética de filiación surrealista en la que el ojo funciona como símbolo del inconsciente que dialoga con la exploración daliniana de la percepción como un espacio mutable que conecta el mundo exterior con la interioridad psíquica, presente en varias de sus obras, tales como *El ojo del tiempo surrealista* (1971). Sin embargo, este proceso de recreación por parte del doctor se ve interrumpido por la llegada inesperada de la presidenta del patronato. La efusividad con la que el médico la recibe introduce una tensión emocional ambivalente, propia de quien intenta convencerse de la posibilidad de un deseo amoroso ajeno al ámbito clínico como forma de preservar su integridad profesional. La conversación adquiere un tono progresivamente sugestivo, reforzado por planos generales de una fuente en funcionamiento en el jardín, recurso visual de clara connotación fálica que simboliza el deseo sexual reprimido de la viuda. Pese a esta atmósfera cargada de insinuaciones, expresadas en alusiones a la sed y al calor que la aqueja, el doctor pone fin a la situación con firmeza, consciente de que ceder a tales avances contravendría su papel ético como responsable sanitario y garante moral del hospital psiquiátrico.

El componente romántico del filme alcanza entonces un punto de inflexión cuando Tania manifiesta un brote de celos al observar la cercanía entre el doctor y la presidenta. Esta reacción precipita un proceso de autoindagación identitaria en la paciente, quien interroga a Alba sobre su cuerpo, su identidad y sus sentimientos, intentando configurar una subjetividad femenina que le ha sido negada. La música melodramática extradiegética acompaña este momento de elevada intensidad emocional, subrayando su carácter liminal. El beso que Tania le da al doctor, correspondido inicialmente, marca un quiebre decisivo. Sin embargo, Alba se retira de inmediato y le explica que consumir ese vínculo afectivo confirmaría los rumores maliciosos que circulan en el pueblo¹³. Herida por el rechazo, reacciona con una crisis de ira que la lleva a destruir los escasos muebles de su habitación, en un episodio de desregulación afectiva que remite directamente a la reactivación de su trauma infantil.

¹³ En la película, el doctor Alba parece corresponder a la atracción de Tania, pero su ética profesional le impide involucrarse emocionalmente con una paciente. En contraste, ambas versiones del guion muestran al doctor Alba visitando un burdel en el barrio chino de la ciudad para satisfacer un deseo que la presidenta ha activado de forma velada mediante provocaciones sugestivas. Aunque el deseo sexual puede entenderse como un impulso humano, su conducta resulta contradictoria: el deseo no se origina en Tania, procede de la presidenta, y cuando la regenta del burdel, la vieja Celestina, le ofrece varias opciones, el doctor opta por una mujer «normal y corriente». Con esta elección, rechaza implícitamente cualquier vínculo afectivo o erótico con la mujer institucionalizada, reforzando su marginación y reafirmando la división normativa entre la cordura y la patología (Moreno Alba 1971b, 160).





A la mañana siguiente, el doctor se encuentra con Fuso en el jardín, donde este corta una vara de fresno con la intención de fabricar un látigo que, según afirma, servirá como «medicina» para castigar a las internas, especialmente Tania. Escandalizado por la brutalidad de la propuesta, el doctor Alba le exige que ponga fin a los castigos corporales. Fuso, irritado, le comunica que la presidenta requiere de su presencia con urgencia. Fiel a una ética profesional que le impide negarse a asistir a una supuesta enferma, el doctor acude a la casa de la viuda durante la siesta. Allí la encuentra en ropa interior, fingiendo estar indispuesta. La escena, construida mediante una escenografía deliberadamente ambigua, expone el intento de seducción a través de objetos simbólicos como el anís, el pastel en forma de corazón y el beso ofrecido. Alba rechaza el contacto con firmeza y, al menos en el guion definitivo de la versión italiana, diagnostica su comportamiento como repugnante y lo califica de ninfomanía (Moreno Alba 1971b, 157), aspecto que no se incluyó en el filme. Al quedar la puerta abierta por la criada Damiana, recibe una amenaza directa de parte de la presidenta: si no regresa esa misma noche, tomará represalias.

Durante la ausencia del doctor, el filme vuelve a centrar la atención en Fuso, ahora sometido al ritual del afeitado por parte del barbero. En este intercambio, el celador afirma tratarse con sanguijuelas para extraer la «sangre negra», convencido de que así logrará aclarar su mente o su trauma. En una lectura literal, la escena subraya su ignorancia y adhesión a prácticas pseudocientíficas, reforzando su dimensión grotesca. Sin embargo, en un plano simbólico más profundo, la referencia a la «sangre negra» remite al cromatismo ideológico del fascismo nacionalsindicalista, sugiriendo una alusión velada a la ideología que Fuso encarna. El intento de purgarse de esa sangre opera entonces como una parodia involuntaria de purificación política, evidenciando tanto su delirio como una crítica a la violencia simbólica del régimen.

Mientras tanto, Fuso observa a Tania desde la distancia con una mirada cargada de deseo, control y vigilancia. Este gesto visual establece un eco inquietante con el plano inicial del filme, en el que un gato acecha a su presa, consolidando el paralelismo entre el vigilante y la figura del depredador. En el extremo opuesto del jardín, Tania ata el vestido blanco que le había entregado el médico a las cuerdas de un columpio, lo llena de piedras y lo suspende en el aire mientras profiere insultos y gestos de desafío. Este acto adquiere una dimensión catártica: se trata de un intento de ejecutar simbólicamente su trauma infantil, suspendiendo el objeto que concentra su pasado doliente. Sin embargo, este proceso de simbolización y tentativa de liberación se ve nuevamente interrumpido por la presencia hostil de Fuso.

Al advertir que está siendo observada, Tania recurre a un gesto performativo de coqueteo como estrategia de resistencia ambigua. El beso y la mordida al celador constituyen una inversión momentánea de la lógica de dominación corporal masculina, en la que el cuerpo femenino deja de ser objeto pasivo para devenir agente de desestabilización. No obstante, esta subversión efímera desencadena una reacción inmediata y violenta. Enfurecido, Fuso la persigue hasta la sala de hidroterapia, espacio que el filme ha codificado como escenario del castigo institucional. La secuencia se construye mediante movimientos de cámara abruptos y una música extradiegética de cuerdas que intensifica la sensación de acoso y pérdida de control.

Una vez atrapada, Tania es sometida a un episodio de violencia física y psicológica que reproduce las dinámicas de tortura propias del dispositivo manicomial. Fusco activa las duchas frías y dirige el chorro de agua contra su cuerpo mientras la acusa de mantener relaciones sexuales con el doctor Alba, desplazando así su frustración sexual hacia una lógica de castigo moral. Este pasaje, uno de los más crudos del filme, expone la dimensión sadomasoquista de la violencia ejercida por el celador. La agresión no responde únicamente a un intento de disciplina, revela una misoginia estructural que asocia la insubordinación femenina con la necesidad de corrección corporal, buscando restituir el orden patriarcal vulnerado. La representación audiovisual de la agresión sitúa al espectador ante lo abyecto y lo intolerable, sin ofrecer posibilidad alguna de redención simbólica para el agresor.

Tras el ataque, el cuerpo de Tania yace en el suelo de su habitación, envuelto en una composición lumínica de fuerte carga expresiva. Una vela encendida y una luz blanca cenital configuran un espacio de tonalidad casi sacra, atravesado al mismo tiempo por una profunda melancolía. Esta composición visual propicia el tránsito hacia la introspección psíquica y marca un punto de inflexión en el itinerario terapéutico. Es en este contexto que el doctor Alba acude a socorrerla e inicia una segunda sesión hipnótica, concebida como una intervención más profunda que la anterior. El procedimiento se plantea ahora como una herramienta terapéutica destinada a explorar el inconsciente de la paciente con el fin de desentrañar el origen de sus fobias, obsesiones y representaciones persecutorias.

La secuencia adopta entonces la forma de una regresión episódica mediante el recurso de la analepsis. Desde este punto de vista, Tania, en un plano frontal y medio plano, contempla una ventana cubierta de gotas de lluvia que funciona simbólicamente como una proyección de su mundo interior. A partir de este estado disociativo, reconstruye un ritual pseudorreligioso en el que varias ancianas, caracterizadas como sacerdotisas vestidas de negro y portando rosarios y velas, rodean a su madre durante un episodio de histeria aguda. En términos formales, el montaje alterna primerísimos planos de bocas desdentadas, cánticos corales y una música extradiagética de carácter esotérico, generando una atmósfera de opresión simbólica y delirio místico que contrasta radicalmente con el enfoque clínico actual propuesto por el doctor Alba.

En esta escena de elevada densidad alegórica, las mujeres insisten en que la madre lleva seis años poseída por demonios y que solo un milagro puede salvarla. La lectura demonológica de un trastorno mental grave evidencia un modelo epistemológico precientífico que criminaliza el sufrimiento psíquico a través de un discurso religioso incapaz de reconocer a los alienados «como seres sufrientes, sino como resultado de no se sabe qué pecados impronunciables» (Lera 1972, 203). Cuando la madre rechaza el agua bendita, rompe la cabeza de porcelana de la muñeca de Tania y le advierte que, si no se aleja, «heredará su mal» y será invadida por los mismos «demonios», el filme inscribe el núcleo del trauma originario. Esta escena fundacional no solo explica la génesis de la paranoia persecutoria de la protagonista, anticipa también su reactivación en el presente del manicomio, donde la violencia religiosa del pasado se reactualiza bajo la forma de castigo institucional en manos de Fusco.

La regresión traumática culmina cuando la madre de Tania comienza a convulsionar y a expulsar espuma por la boca, escena que precipita la intervención de los





hombres presentes, quienes la trasladan al desván y la sitúan en el centro de un círculo de velas frente a la imagen de un santo, como si se tratase de un escenario de sacrificio simbólico. Tania, vestida con un inocente vestido blanco y sosteniendo su muñeca rota, asciende por las escaleras tras ellos, profundamente marcada por lo que acaba de presenciar. Poco después, la mujer muere de manera fulminante a causa de la intensidad del ataque, y la niña, entre lágrimas, se arroja sobre el cuerpo inerte de su madre, acusando a los presentes de su fallecimiento¹⁴.

La secuencia funciona, en este sentido, como una crítica incisiva a la superstición que históricamente ha impregnado las interpretaciones de la locura, asociándola a tabúes y prejuicios como la creencia en la posesión demoníaca (Lera 1972, 10). Al mismo tiempo, denuncia la ignorancia estructural y la medicalización simbólica del cuerpo femenino a través de una teología integrista que, durante el franquismo, contribuyó a moldear el ideal de López Ibor del «nuevo ser nacional» que también orientaba ideológicamente a la naciente psiquiatría del régimen. En este contexto, el enemigo político, especialmente el «rojo», debía ser recatolizado como parte de un proceso de regeneración espiritual impulsado por el Estado (González Duro 2008, 213). Las mujeres que dirigen el ritual carecen de legitimación religiosa institucional, pero se erigen como comadronas y curanderas populares que recurren a rezos, agua bendita y prácticas supersticiosas para intentar erradicar una patología mental compleja que claramente desconocen. La escena pone así en evidencia un diagnóstico erróneo de histeria crónica, cuyos síntomas incluyen convulsiones, disociación y episodios de risa patológica, interpretados desde una lógica precientífica de carácter demonológico.

Desde una lectura alegórica, el ritual adquiere una dimensión política explícita. El color rojo del vestido y del cabello de la madre de Tania introduce una asociación visual directa con la idea de purga ideológica, en la que el cuerpo femenino se convierte en espacio de exorcismo del denominado «germen rojo». Este cromatismo, cargado de connotaciones políticas, afectivas y simbólicas, no se limita a esta escena; aparece ya inscrito en el título del filme y en los créditos iniciales, donde establece una relación persistente entre lo rojo, el comunismo, la disidencia, lo femenino indómito y aquello que debía ser corregido o eliminado por el régimen¹⁵. En este

¹⁴ En la versión italiana del guion, Tania, de catorce años, es descrita con una apariencia enfermiza y un comportamiento que la caracteriza como «retrasada», hasta el punto de que «camina de lado, como si no supiera avanzar de frente» (Moreno Alba 1971b, 171). Esta caracterización la sitúa en una posición de vulnerabilidad que le impide procesar lo ocurrido con su madre o atribuir responsabilidad a las comadronas por su muerte, privándola de la agencia y de la capacidad de disidencia que sí manifiesta la protagonista filmica.

¹⁵ El título original de la película coincidía en sus versiones española e internacional, concebidas en el marco de una coproducción hispano-italiana: *Sonata a una melancólica* y *Sonata per una malinconica*, respectivamente, lo que otorgaba a Tania un protagonismo más explícito del que presenta la versión finalmente estrenada, cuyo título, *Las melancólicas*, desplaza el énfasis del sujeto individual hacia una denominación colectiva. No se descarta que el título original del filme se inspirara en las *Sonatas* de Valle-Inclán, en cuya obra se apoyó Moreno Alba.

sentido, el color funciona como un hilo conductor que enlaza la memoria traumática individual con el estigma político y la violencia psiquiátrica institucionalizada.

Los demonios que, según la madre, heredará su hija remiten así a un imaginario político bien definido. Más allá de entidades sobrenaturales, encarnan las fuerzas satánicas que, según las palabras del fiscal jefe del Ejército de Ocupación franquista, Felipe Acedo Colunga, anidaban en la propia especie humana (citado en Espinosa Maestre 2002, 101) y que, en la posguerra, debían ser extirpadas para «liberar» a la patria del legado del bando vencido. Esta concepción enlaza directamente con el pensamiento de Antonio Vallejo Nágera, quien promovía una eugenesia social de la Hispanidad orientada a interrumpir la supuesta degeneración moral e ideológica de los hijos de republicanos, comunistas o demócratas. En su planteamiento, la «salvación» pasaba por la reeducación de estos menores bajo los valores patrióticos, religiosos y nacionales del régimen, con el objetivo de extirpar cualquier desviación heredada (González Duro 2008, 268-271).

MEMORIA TRAUMÁTICA Y POSIBILIDAD TERAPÉUTICA

La muerte de la madre no solo sanciona el fracaso de una epistemología precientífica basada en la superstición y el castigo, inaugura además el núcleo del trauma psíquico que marcará la subjetividad de Tania hasta la adultez. El filme amplifica su mirada crítica al mostrar cómo esa misma lógica de silencio, culpa y violencia simbólica se reproduce posteriormente en el sanatorio psiquiátrico bajo formas institucionalizadas de represión, prolongando el daño originario hasta la llegada del doctor Alba. Resulta significativo que, a pesar de su corta edad, la niña no interiorice de inmediato el discurso demonológico. Sin embargo, los efectos del episodio traumático quedan inscritos de manera profunda en su aparato psíquico, condicionando su percepción persecutoria del mundo y su relación con la autoridad.

En este contexto, la sesión hipnótica adquiere un valor decisivo dentro del dispositivo narrativo y terapéutico del filme. La escena culmina con Tania abrazando un pelele vestido de mujer en un espacio escénico que el doctor Alba ha transformado deliberadamente en un simulacro de confesionario. Este gesto resignifica el acto clínico como una inversión crítica de la denominada «psicoterapia verbal religiosa» (González de Pablo 2017, 58), desplazando el dogma culpabilizador hacia un marco científico orientado a la reconstrucción psíquica. La hipnosis se presenta, así, como una herramienta de regresión terapéutica que permite acceder a los eventos traumáticos reprimidos y reinscribirlos en la conciencia, en consonancia con el concepto de «abreacción» desarrollado por Breuer y Freud (1893). Frente a la tradición que históricamente estigmatizó a las mujeres diagnosticadas con histeria o melancolía, el uso del objeto transicional apunta a reconfigurar la identidad de Tania desde un lugar de agencia subjetiva. Al identificar el origen de su delirio persecutorio y los núcleos patogénicos que lo sostienen, el médico le ofrece una posibilidad real de recuperación, en abierta oposición al escaso interés por poner en marcha una atención digna y eficaz a los internos psiquiátricos, considerados como cargas para el Estado, lo que se tradujo en la falta de gasto público y en el deterioro de infraestructuras (Huertas 2016, 20).





Impulsado por estos avances terapéuticos, el doctor Alba organiza un banquete con el propósito de anunciar la recuperación de la paciente ante los miembros de la Junta de Administración del sanatorio. No obstante, la escena revela de inmediato la fragilidad de esa victoria clínica: los únicos asistentes son el médico veterano y, más tarde, la presidenta de la institución. El encuadre subraya el aislamiento del proyecto reformista cuando la presidenta, al advertir que Tania ocupa el lugar central en la mesa, expresa su desdén afirmando que solo ha acudido por caridad. Este comentario, cargado de desprecio clasista y moral, provoca la indignación del joven médico, quien la expulsa de la celebración y sentencia que «[en esta celebración] no se admiten los disfraces».

La reacción del médico veterano introduce una última advertencia desde la resignación burocrática. Consciente del peso jerárquico de la presidenta, le advierte a su colega sobre las consecuencias de haber desafiado a la figura de mayor poder del sanatorio y de intentar transformar un orden cimentado en la obediencia y la inercia. Según él, estas ideas rupturistas acabarán destruyendo su carrera profesional. Sin embargo, el doctor Alba se mantiene firme y defiende que las ideas científicas no dañan a nadie, exhortando al anciano a modificar su idiosincrasia para permitir que otros aspectos de la vida también puedan transformarse. Lejos de claudicar ante la hegemonía, la hipocresía y la violencia simbólica que sostienen el sistema manicomial, reafirma su compromiso ético ordenando a Fuso y a las monjas que continúen con la celebración, recordándoles que había prometido a las pacientes un banquete y un día de libertad fuera del sanatorio.

FINAL ALEGÓRICO Y PROMESA EMANCIPADORA

La secuencia nocturna que conduce al desenlace del filme funciona como una potente alegoría de la lucha antifranquista y concentra, en términos visuales y narrativos, el núcleo político de *Las melancólicas*. A través de una puesta en escena basada en planos medios y generales alternados, el doctor Alba encabeza una movilización colectiva junto a Tania, las mujeres diagnosticadas con alienación mental, mendigos y personas con discapacidad. Se trata de sujetos históricamente excluidos del entramado social y político que, durante el franquismo, fueron contruidos discursivamente como individuos peligrosos o socialmente disfuncionales, tal como consagraba la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social (BOE 1970, 12552), que legitimaba su vigilancia, internamiento y control bajo el pretexto de la protección social. La convergencia de estos cuerpos marginados da lugar a una alianza simbólica que expresa una resistencia común frente al orden autoritario y encarna lo que Sánchez Vallejo define como aquellos que «estorban porque son la voz de la conciencia de las anomalías del propio sistema» (2013, 21). Portando antorchas, avanzan por la calle principal del pueblo en una procesión que, al aproximarse a la casa de la presidenta del sanatorio, se transforma en una manifestación de carácter abiertamente político.

Esta secuencia, cargada de resonancias simbólicas, remite de manera explícita la estética esperpéntica de Ramón del Valle-Inclán, autor estrechamente vinculado a la Generación del 98. La tentativa de las mujeres liberadas de incendiar el pueblo

opera como gesto extremo de protesta frente a la opresión institucional y patriarcal que han padecido, tal como señala el propio Moreno Alba (1972, 43). La teatralización del conflicto, el tono grotesco y la deformación del espacio urbano convierten la escena en una inversión radical del orden social, donde la locura atribuida a los cuerpos disidentes se revela como una forma de lucidez política.

Frente al domicilio de la presidenta, el doctor Alba increpa públicamente a los miembros de la Junta de Administración, a quienes acusa de hipocresía y falsedad moral. En un momento de revelación irónica cuidadosamente construido mediante el encuadre, una ventana se abre y la cámara presenta en plano medio a la presidenta del sanatorio junto a Fuso, exponiendo visualmente su relación clandestina, escena cuya supresión fue ordenada por la censura cinematográfica (Villalobos 2025, 7), presumiblemente por la representación de relaciones ilícitas consideradas atentatorias contra la institución matrimonial y la familia, de acuerdo con lo estipulado en la novena norma de la censura cinematográfica (BOE 1963, 3929-3930). Ante esta visión, el doctor, visiblemente indignado, afirma que nunca se someterá a su hipocresía y proclama que no podrán detener «las ruedas de la ciencia y del progreso». A continuación, en un gesto de fuerte carga pedagógica y simbólica, enseña a Tania a empuñar la antorcha como si se tratara de un arma de verdad y justicia, con el propósito de mostrarle que sus opresores no son invencibles. La cámara retorna entonces al encuadre de la ventana, desde donde la presidenta, en tono despectivo, le ordena a Fuso que la cierre y acusa al médico de haber perdido la razón, mientras las consignas de protesta continúan resonando en la calle.

Estas escenas finales dialogan de forma directa con los conflictos políticos y sociales que atravesaban España durante la producción de *Las melancólicas*, principalmente las huelgas obreras, las protestas estudiantiles y las manifestaciones antifranquistas de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, surgidas de una conciencia ciudadana en transformación. En este contexto, la caracterización del frustrado «General» Fuso y la presidenta del sanatorio puede leerse como una sátira alegórica de Francisco Franco y Carmen Polo, quienes observan desde el balcón cómo un grupo de sujetos históricamente marginados se alza contra su autoridad. La composición visual invierte de manera significativa la lógica del poder: desde abajo, en un plano picado, los excluidos alzan su voz; desde lo alto, en contrapicado, los opresores quedan expuestos en su aislamiento moral. Desde una perspectiva figurativa, esta secuencia, suprimida en la versión española del filme, condensa el clima de efervescencia cívica emancipatoria que, según Novella, comenzó a manifestarse en distintos sectores de la sociedad española y a impregnar los discursos y prácticas psiquiátricas en los últimos años del régimen (2023, 156-157).

Tras este estallido colectivo, el relato fílmico regresa al espacio íntimo del sanatorio. En la habitación de Tania, el doctor Alba se recuesta junto a su paciente, abatido tras años de lucha, comentario que sugiere alegóricamente la prolongada duración de la dictadura. Consciente de que esa será su última noche en la institución, el gesto adquiere un tono de despedida al prometerle que volverá algún día por ella y que seguirá luchando «contra el discurso hegemónico». Un encuadre cenital y una iluminación tenue subrayan el carácter melancólico de la escena, culminada en un abrazo que constituye el último gesto romántico del filme. A través de una





transición visual, el rostro del doctor se desvanece y da paso a la imagen de una niña saltando la cuerda en la estación de carruajes, retomando así una de las escenas iniciales del filme. Este recurso visual remite al imaginario surrealista de Salvador Dalí, al que Moreno Alba recurre nuevamente, del mismo modo que lo había hecho con el surrealismo de Buñuel en una escena anterior, con referencia directa a *Paisaje con muchacha saltando a la cuerda* (1936), y condensa simbólicamente el deseo del doctor Alba de sostener una lucha orientada a la justicia, la autonomía y la emancipación de los sujetos históricamente excluidos.

En el marco de la psiquiatría española definida como «católica y libre de herejías científicas» (González de Pablo 2017, 51), estas aspiraciones comenzaban a perfilar una transición incipiente desde un modelo corporativo y tutelar hacia una concepción más centrada en el crecimiento interior y el bienestar emocional del paciente (Novella 2023, 108). Sin embargo, el cierre del filme reafirma la violencia estructural del sistema. En la estación, espacio reiteradamente asociado a la desolación y el encierro, el viejo médico se despidió del doctor Alba y le entrega los informes de la Junta de Administración, en los que, irónicamente, se le acusa de corrupción y de constituir un mal ejemplo para la institución¹⁶. Estas acusaciones encubren, en realidad, una condena por haber denunciado el maltrato infligido a pacientes indefensas y por haber alterado el orden establecido con fines considerados subversivos. Como señala Sánchez Vallejo, en la lógica del régimen «no tenían cabida iniciativas encaminadas a liberar al enfermo mental de sus cadenas y ataduras emocionales, afectivas o de cualquier otra índole» (2013, 103).

Este desenlace confirma las advertencias iniciales del médico veterano y clausura, en términos generales, el arco de frustración que atraviesa al protagonista. Indignado ante las calumnias vertidas por la Junta, el joven psiquiatra solicita quedarse a solas mientras aguarda el carruaje que lo conducirá a su nuevo destino. El anciano, resignado, se sienta en un banco y retoma la lectura del mismo libro que aparecía al inicio del filme, *El contrato social*, de Rousseau, gesto que subraya la persistencia de un orden institucional impermeable al aprendizaje y al cambio. Esta repetición simbólica sugiere que el sistema aguarda, sin alterarse, al próximo médico que sustituirá al idealista expulsado, reforzando la idea de un ciclo de corrupción que se reproduce de manera incesante¹⁷. En contraposición, la cámara se detiene en un

¹⁶ En la versión italiana del guion, el médico veterano afirma que admira a Alba porque este busca algo que perdió hace tiempo (Moreno Alba 1971b, 184), lo que sugiere el estatismo del entorno psiquiátrico y político, su resistencia al cambio y su eventual claudicación ante un sistema corrupto. Este diálogo no aparece en la versión española del guion; en su lugar, es la presidenta quien enfrenta y despidió al doctor Alba, quien formula entonces un llamado a la memoria colectiva mediante un desplazamiento temporal de carácter alegórico, al declarar: «quisiera haber nacido dentro de 300 años para reírme de la falsa moral que poseen, de la hipocresía, de sus tradiciones» (1971a, 126), formulación que permite una crítica indirecta pero inequívoca a la moral y a las estructuras ideológicas del franquismo.

¹⁷ Aunque este detalle no se menciona en la película, la versión italiana del guion incorpora una escena en la que el doctor veterano explica que el proceso de nombramiento de un nuevo médico se prolongó excesivamente porque nadie quería ocupar el cargo (Moreno Alba 1971b, 8). Ausente en el montaje final, este elemento construye una crítica sutil pero incisiva a la ineficacia burocrática y a la



primer plano del doctor Alba, quien observa frontalmente hacia el sol, en una alusión explícita al himno *Cara al sol*, canción oficial de la Falange Española y uno de los principales símbolos del franquismo, que puede leerse como un gesto de desafío frente al orden autoritario. Su expresión, cargada de esperanza, se acompaña de su voz en *off* que dirige a Tania un último mensaje en el que le promete que algún día vencerán y que solo entonces ella será libre.

La escena de la estación se interrumpe abruptamente y el relato retorna al sanatorio, donde la violencia del orden institucional se reactiva sin mediaciones. Tania aparece frustrada y herida al serle impedido despedirse del doctor Alba por Fuso, a pesar de haber manifestado su disposición a hacer cualquier cosa por él. El celador, ajeno a cualquier apelación afectiva, reafirma su autoridad mediante la imposición estricta de las normas del establecimiento, subrayada por su uniforme militar y las medallas de honor que porta. Ante la súplica de libertad formulada por la paciente, Fuso responde con un empujón que restituye el poder de una autoridad violenta, patriarcal y androcéntrica. A partir de este momento, una música extradiegética de tono melancólico acompaña un plano subjetivo que capta la mirada amenazante del celador, dirigida tanto a Tania como al conjunto de las internas que claman por su libertad individual. El clima de control, inducción al conformismo y docilidad se reinstaura en el sanatorio, condensado visualmente en un primer plano del llavero y las llaves de hierro que Fuso hace girar entre sus dedos, emblema del encierro y metáfora del microcosmos del Estado franquista.

Frente a estas condiciones hostiles y opresivas, el retraimiento psicológico de Tania adquiere una expresión visual de carácter lírico en la última secuencia del filme, que cierra una interpretación de notable intensidad expresiva, la cual fue reconocida con el Premio Fotogramas de Plata a la Mejor Actriz en 1972 («Fotogramas de Plata» 1973, 29). En un encuadre cenital, la paciente aparece aislada en un espacio oscuro que remite al imaginario del manicomio clásico, descrito por Lera como «una sombra que entenebrece todas las nuevas ideas» (1972, 61), mientras una luz blanca, casi celestial, desciende desde lo alto e ilumina tenuemente su figura. A medida que el espectador escucha la voz en *off* del doctor Alba, que emerge como un eco persistente en la conciencia de la mujer y repite la promesa formulada la noche anterior, la cámara realiza una panorámica circular a su alrededor. Aunque la escena está atravesada por una fuerte intensidad dramática, el rostro de Tania, surcado por lágrimas, no transmite una sensación de derrota. Al contrario, en su expresión se percibe una esperanza contenida, aún frágil, pero persistente. El aumento progresivo de la música y la entonación de la promesa del médico refuerzan ese clima emocional y sugieren la convicción íntima de que el día anhelado acabará por llegar.

En este marco, las palabras finales del doctor Alba desbordan su función estrictamente narrativa y adquieren una resonancia simbólica que dialoga directamente con el público español del momento del estreno, que recibió el filme de

indiferencia institucional del sistema psiquiátrico de la época, más preocupado por preservar su propia estructura administrativa que por garantizar una atención continua y digna a los pacientes.



manera positiva, funcionando como una formulación elíptica de esperanza frente a la persistente oscuridad del régimen dictatorial¹⁸. No resulta casual, en este sentido, que el protagonista comparta el apellido con el propio director, una elección que refuerza la dimensión autoral y política del relato. El doctor Alba no solo actúa como un personaje de ficción, también funciona como una figura simbólica que representa una postura ética e ideológica opuesta al franquismo. Esta posición se manifiesta en su defensa de los derechos de las pacientes, su confrontación con las autoridades del sanatorio y su posterior expulsión por desafiar el orden establecido.

Desde esta perspectiva, el cierre del filme se inscribe en un horizonte histórico reconocible, al anticipar el final de la dictadura franquista, la posterior transición democrática y la progresiva conquista de derechos humanos, especialmente en los ámbitos de la justicia social y de la reforma de la atención psiquiátrica. En este marco de transformación, la reforma impulsada por el Ministerio de Sanidad y Consumo en 1985, recogida en el informe de Ernest Lluch (1986), propuso superar el modelo manicomial en favor de una atención comunitaria orientada a garantizar los derechos civiles y sociales de las personas con trastornos mentales, con énfasis en la rehabilitación psicosocial y la inclusión social. De este modo, *Las melancólicas* no solo dialoga con el contexto político y sanitario de su tiempo, anticipa también, en clave alegórica, transformaciones que comenzarían a materializarse años después. La formación jurídica de Rafael Moreno Alba y el asesoramiento del psiquiatra Pablo Población refuerzan esta lectura, al imprimir al relato una sensibilidad sostenida frente a las prácticas de exclusión y vulneración institucional que marcaron el aparato psiquiátrico del franquismo.

CONCLUSIONES

Las melancólicas puede leerse como una de las propuestas más incisivas y complejas del cine español de resistencia simbólica durante el tardofranquismo, ya que ofrece una crítica concreta de los mecanismos ideológicos y disciplinarios que caracterizaron el régimen. La ambientación en un manicomio femenino del siglo XIX, aunque concebida como una estrategia para eludir la censura cinematográfica, pero no exenta de lecturas críticas por parte de censores y los críticos contemporáneos, funciona como una alegoría en la que se hace visible el conflicto entre el autoritarismo institucional y la emergencia de discursos médicos de corte humanista, encarnados en la figura del doctor Alba, y permite establecer un paralelismo crítico con la realidad de la psiquiatría franquista¹⁹. La transformación gradual de las pacientes

¹⁸ A propósito de la recepción del filme, esta fue mayoritariamente positiva, con un notable éxito tanto de público como de crítica, especialmente en lo relativo a las interpretaciones, la ambientación y la construcción narrativa. Así lo confirman las reseñas de Montes-Jovellar (1972, 31) y Roca-Sastre (1972, 20).

¹⁹ Además de la intervención de los censores cinematográficos, algunos críticos identificaron la dimensión crítica o parabólica de carácter político que subyacía en el filme, entre ellos López Español (1972, 24), AMT (1972, 48), Cinéfilo (1972, 17).



bajo estas prácticas, seguida por su revictimización tras la salida del médico, revela los mecanismos de exclusión, patologización y dominación activados para neutralizar y reprimir la otredad. De este modo, el relato pone en primer plano la producción sistemática de vulnerabilidad como instrumento de poder institucional.

Este estudio ha demostrado que la película, lejos de proponer una narración simple sobre la locura, funciona como una denuncia estructurada de la medicalización de la disidencia y del uso de la psiquiatría como brazo ideológico del Estado franquista. En consecuencia, la crítica trasciende la mera denuncia de tratamientos inhumanos y se adentra en una reflexión profunda sobre cómo las estructuras de poder configuran cuerpos, subjetividades e identidades que son consideradas desviadas. Las internas, muchas de ellas identificables hoy como individuos con discapacidades psicosociales, no aparecen reducidas a figuras pasivas ni desprovistas de agencia. El filme, por el contrario, les confiere voz y agencia, destacando formas de resistencia que subsisten incluso bajo el silencio impuesto por el aparato represivo.

El análisis pone asimismo de relieve la precisión con la que Moreno Alba recurre a recursos cinematográficos, entre ellos las metáforas visuales, el simbolismo narrativo y la puesta en escena, para denunciar los vínculos entre religión, moral conservadora y control de los cuerpos femeninos en el imaginario franquista. Secuencias como el falso exorcismo, la teatralización de la locura o la procesión final iluminada con antorchas inscriben el filme en una tradición esperpéntica y anticlerical. Al mismo tiempo, estas secuencias interpelan directamente al espectador a través de un lenguaje alegórico cargado de referencias políticas veladas²⁰.

Por estas razones, *Las melancólicas* debe ser recuperada como un testimonio cinematográfico fundamental de la violencia institucional y del uso del encierro psiquiátrico como tecnología de control, en tanto que su discurso crítico anticipa «una nueva cultura terapéutica promotora de una relación más horizontal con los pacientes y de su reconocimiento como ciudadanos de pleno derecho» (Novella 2019, 96). Desde una perspectiva interdisciplinaria que combina el análisis fílmico con la historia de la psiquiatría durante el franquismo, este trabajo ha buscado restituir el valor político, estético y ético de una obra audiovisual sistemáticamente marginada. Al hacerlo, contribuye a una memoria crítica de las violencias estructurales que moldearon el franquismo y sus mecanismos de institucionalización de la diferencia. Lejos de ser un producto menor o meramente censurable, el filme emerge como una crítica audaz de un sistema que convirtió la locura en una herramienta de control y el confinamiento en un método para suprimir la disidencia y la capacidad de criterio.

RECIBIDO: 12/01/2026; ACEPTADO: 17/02/2026.

²⁰ Cabe destacar que la inclusión de la escena del exorcismo llevó a los distribuidores internacionales a capitalizar el éxito de *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), optando por títulos más atractivos para los mercados anglófono y francófono, *The Exorcism's Daughter* y *La fille de l'exorciste*, respectivamente (Villalobos 2025, 2).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 7 FECHAS. 1972. «Premios Nacionales de Cine del Sindicato del Espectáculo» 1 de febrero, 9.
- AMT. 1972. «Comedia Las melancólicas». *La Vanguardia Española*, 2 de abril, 48.
- ARCHIVO General de la Administración. 1971-1989. *Expediente de censura de Las melancólicas 131-71. Caja n.º 77.043*. Alcalá de Henares.
- BALEARES. 1972. «Las melancólicas». 15 de abril, 9.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 1931. «Decreto dictando reglas relativas a la asistencia a enfermos psíquicos». *Gaceta de Madrid* n.º 188 (7 de julio): 186-189. <https://www.boe.es/gazeta/dias/1931/07/07/pdfs/GMD-1931-188.pdf>. Consultado el 2 de enero de 2026.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 1963. «Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las “Normas de censura cinematográfica”». *Boletín Oficial del Estado* n.º 58: 3929-3930. <https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/pdfs/A03929-03930.pdf>. Consultado el 2 de enero de 2026.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 1970. Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social». *Boletín Oficial del Estado* n.º 186 (6 de agosto): 12551-12557. <https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12551-12557.pdf>. Consultado el 2 de enero de 2025.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. 1982. «Ley 13/1982, de 7 de abril, de integración social de los minusválidos». *Boletín Oficial del Estado* n.º 103 (30 de abril): 167-178. https://www.congreso.es/constitucion/ficheros/leyes_espa/l_013_1982.pdf. Consultado el 2 de enero de 2026.
- BREUER, Josef, y FREUD, Sigmund. 1893. «Comunicación preliminar». *Gaceta Médica de Granada* 11: 105-111 y 129-135.
- BREUER, Josef, y FREUD, Sigmund. 2000. *Studies on Hysteria* [1895]. Nueva York: Basic Books Classics.
- CAMPOS, Ricardo, y GONZÁLEZ DE PABLO, Ángel. 2017. «Psiquiatría en el primer franquismo: saberes y prácticas para un “Nuevo Estado”». *Dynamis* 37 (1): 13-21.
- CAMPOS, Ricardo, y NOVELLA, Enric. 2017. «La higiene mental durante el primer franquismo: de la higiene racial a la prevención de la enfermedad mental (1939-1960)». *Dynamis* 37 (1): 65-87.
- CINÉFILO. 1972. «Las melancólicas». *Baleares*, 19 de abril, 17.
- COMELLES ESTEBAN, Josep Maria. 1988. *La razón y la sinrazón: asistencia psiquiátrica y desarrollo del Estado en la España contemporánea*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- DALÍ, Salvador. 1936. *Paisaje con muchacha saltando a la cuerda*. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- DALÍ, Salvador. 1971. *Recuerdos del surrealismo. El ojo del tiempo surrealista*. Aguafuerte. Catálogo razonado: Albert Field, n.º 71-15 F. Colección privada.
- DALÍ, Salvador. 1972. *Narcissus telephonans inondis*. Punta seca/aguafuerte con heliograbado en color sobre papel Arches. En *Surrealistic Flowers*. París: Éditions Graphiques Internationales. Ed. de 350. Catálogo razonado: Albert Field, n.º 72-7J.
- ESPINOSA MAESTRE, Francisco. 2002. «Julio de 1936. Golpe militar y plan de exterminio». En *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, coordinado por Julián Casanova, 51-119. Barcelona: Crítica.
- FREUD, Sigmund. «Mourning and Melancholia.» 1917. In *Collected Papers*, vol. iv, 152-170. London: Hogarth Press, 1925.





- GACETA DE MADRID. 1931. «Decreto de 3 de julio de 1931 dictando reglas relativas a la asistencia de enfermos psíquicos». *Gaceta de Madrid* n.º 188 (7 de julio): 186-189.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia. 2014. «El franquismo, la transición y la mirada documental sobre la enfermedad mental». *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 4: 189-207.
- GOLDING, Rosemary. 2001. *Music and Moral Management in the Nineteenth-Century English Lunatic Asylum*. Londres: Palgrave Macmillan.
- GÓMEZ RODA, Alberto. 2005. «La tortura en España bajo el franquismo: testimonio de torturas durante la dictadura y la transición a la democracia». *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo* 17: 49-67.
- GONZÁLEZ DE PABLO, Ángel. 2017. «Por la psicopatología hacia Dios: psiquiatría y saber de salvación durante el primer franquismo». *Dynamis* 37 (1): 45-64.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique. 1996. *Historia de la locura en España. Tomo III: Del reformismo del siglo XIX al franquismo*. Madrid: Temas de Hoy.
- GONZÁLEZ DURO, Enrique. 2008. *Los psiquiatras de Franco: los rojos no estaban locos*. Barcelona: Ediciones Península.
- GOYA, Francisco DE. 1812-1819. *Casa de locos*. Óleo sobre lienzo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- HERRERA GIMÉNEZ, María, et al. 2011. «Psiquiatría y cine en España durante la dictadura franquista (1939-1975)». *Norte de Salud Mental* 9 (41): 87-93.
- HUERTAS, Rafael. 2016. «El modelo de atención psiquiátrica en el primer franquismo: rupturas y continuidades». En *Psiquiatría e higiene mental en el primer franquismo*, coordinado por Ricardo Campos y Ángel González de Pablo, 17-45. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- KRAEPELIN, Emil. 1899. *Psychiatrie: Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*. 6.ª ed. Leipzig: Johann Ambrosius Barth.
- LERA, Ángel M.ª DE. 1972. *El viaje alrededor de la locura*. Barcelona: Planeta.
- LEONHARD, Karl. 1957. *Aufteilung der endogenen Psychosen*. Berlín: Akademie-Verlag.
- LLUCH, Ernest. 1986. «Informe de la Comisión Ministerial para la Reforma Psiquiátrica (abril de 1985)». *Papeles del Psicólogo* 26. <https://www.papelesdelpsicologo.es/resumen?pii=278>. Consultado el 2 de enero de 2026.
- LÓPEZ ALONSO, Tania, y Silvia Gallo Roncero. 2013. *San Marcos: el campo de concentración desconocido*. León: Lobo Sapiens.
- LÓPEZ ESPAÑOL, J. 1972. «Las melancólicas». *El Mundo Deportivo*, 6 de abril, 24.
- MARTÍN-BARÓ, Ignacio. 1990. «Guerra y salud mental». *Revista de Psicología de El Salvador* 9 (35): 71-88.
- MENÉNDEZ OSORIO, Federico. 2005. «Veinte años de la reforma psiquiátrica: panorama del estado de la psiquiatría en España de los años 1970 a los 2000». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 25 (95): 69-81.
- MONTERDE, José Enrique. 1995. «El cine de la autarquía (1939-1950)». En *Historia del cine español*, editado por Román Gubern et al., 181-238. Madrid: Cátedra.
- MONTES-JOVELLAR, J. M. 1972. «Estrenos». *As*, 2 de abril, 31.
- MORENO ALBA, Rafael. 1971. *Guion de Sonata a una melancólica*. Copias Carmen Moreno.
- MORENO ALBA, Rafael. 1971. *Guion de Sonata per una malinconica*. Copias Carmen Moreno.
- MORENO ALBA, Rafael. 1972. «Las melancólicas». *Nuevos Fotogramas*, n.º 1222 (17 de marzo): 42-43.



- NAVARRO OLTRA, Guillermo. 2024. «The Catholic Monarchs on the Postage Stamps of Franco's Spain.» *SCRIPTA. Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna* 23 (junio): 175-191.
- NOVELLA, Enric. 2019. «Los límites de la tecnocracia: la modernización autoritaria de la asistencia psiquiátrica en la España del segundo franquismo». *Dynamis* 39 (1): 73-97.
- NOVELLA, Enric. 2023. *Las políticas de la locura: psiquiatría y sociedad en la España de Franco*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- NUEVOS FOTOGRAMAS. 1973. «Fotogramas de Plata 1972». 18 de mayo, 29.
- PINEL, Philippe. 2008. *Medico-Philosophical Treatise on Mental Alienation* [1809]. Traducido por Louis Charland, David Healy y Gordon Hickish. Nueva York: Wiley.
- PORCEL TORRENS, Andrés. 2012. «Marta y el complejo: la recepción popular del psicoanálisis en el franquismo». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 32 (113): 165-180.
- RICHARDS, Michael. 1999. *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945* [1998]. Traducido por Teófilo de Lozoya. Barcelona: Crítica.
- RISKIN, Jessica. 2025. «Franz Anton Mesmer (1734-1815).» *The Super Enlightenment: A Digital Archive*. <https://exhibits.stanford.edu/super-e/feature/franz-anton-mesmer-1734-1815>. Consultado el 2 de enero de 2026.
- ROBERT-FLEURY, Tony. 1886. *Philippe Pinel libérant les aliénés de leurs chaînes à la Salpêtrière*. Óleo sobre lienzo. Musée des Beaux-Arts, Chambéry.
- ROCA-SASTRE, E. 1972. «Las melancólicas». *Diario Femenino*, 20.
- RODRÍGUEZ LAFORA, Gonzalo. 1928. «Organización del dispensario psiquiátrico para grandes y pequeñas urbes». *El Siglo Médico* 81 (3906): 5-15.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1913. *The Social Contract and Discourses* [1762]. Traducido por G. D. H. Cole. Londres y Toronto: J. M. Dent and Sons.
- SÁNCHEZ VALLEJO, Juan. 2013. *La locura y su memoria histórica*. Madrid: Ediciones Atlantis.
- SARRÓ, Ramón. 1960. «Fomento de la salud mental en España». Ponencia presentada en la *XII Reunión Anual de la Federación Mundial de Salud Mental*, publicada en *Actas Luso-Españolas de Neurología y Psiquiatría* 19: 1-12.
- SEVILLANO, Francisco. 2020. «La imagen del antifascismo: la representación propagandística del enemigo del Frente Popular en el estallido de la guerra civil española». *Historia y Comunicación Social* 25 (2): 369-378.
- SIMÓN LORDA, David. 2021. «La psiquiatría y la salud mental en el tardofranquismo». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* 41 (140): 253-275.
- STAROBINSKI, Jean. 1962. *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*. Basilea: Geigy.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio. 1939. *La locura y la guerra: psicopatología de la guerra española*. Valladolid: Librería Santarén.
- VALLEJO NÁGERA, Antonio, y MARTÍNEZ, Eduardo M. 1939. «Psiquismo del fanatismo marxista». *Revista Española de Medicina y Cirugía de Guerra* 9: 398-413.
- VILLALOBOS GRAILLET, JOSÉ EDUARDO. 2025. «Las melancólicas de Rafael Moreno Alba: crónica de una controversia y censura cinematográfica». *Hispanic Studies Review* 9 (2): 1-20.
- VITINOWSKY. 1972. «Las melancólicas». *La Codorniz*, 4 de junio, 5.

FILMOGRAFÍA Y TEATRO

House of Insane Women (Rafael Moreno Alba, 1974).

La semana del asesino (Eloy de la Iglesia, 1972).

Las melancólicas (Rafael Moreno Alba, 1972).

Marat/Sade (Peter Weiss, 1964).

The Exorcist (William Friedkin, 1973).

Tristana (Luis Buñuel, 1970).

Viridiana (Luis Buñuel, 1961).



DEL BULLICIO AL VACÍO: TRANSFORMACIONES URBANAS Y DECLIVE DE LAS SALAS DE CINE EN SANTA CRUZ DE TENERIFE Y SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA (1970-2025)

Lisa Ferri

Università Niccolò Cusano (Italia)

lisa.ferri@unicusano.it

RESUMEN

Desde los años setenta hasta la actualidad, Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna han pasado de ser ciudades marcadas por una intensa vida cinematográfica a territorios donde apenas subsisten unas pocas salas. Esta transformación revela mucho más que un cambio en los hábitos de consumo: apunta a una mutación profunda en la estructura urbana, en las formas de ocio y en la memoria cultural del espacio público. A través de una lectura que entrelaza geografía, historia y cultura visual, el texto reconstruye las etapas del declive—de la red capilar de cines de barrio al dominio de los multicines y su posterior desertificación—y analiza tanto las lógicas de obsolescencia como las prácticas de resistencia, desde los usos patrimoniales hasta los festivales. El caso tinerfeño se configura así como una clave interpretativa para pensar el vacío simbólico que deja el cine en la ciudad contemporánea.

PALABRAS CLAVE: salas de cine, transformación urbana, desertificación cultural, geografía del ocio.

FROM HUSTLE AND BUSTLE TO EMPTINESS: URBAN TRANSFORMATIONS
AND THE DECLINE OF CINEMAS IN SANTA CRUZ DE TENERIFE
AND SAN CRISTÓBAL DE LA LAGUNA (1970-2025)

ABSTRACT

From the 1970s to the present day, Santa Cruz de Tenerife and San Cristóbal de La Laguna have gone from being cities marked by an intense cinematic life to areas where only a few theaters remain. This transformation reveals much more than a change in consumer habits: it points to a profound mutation in the urban structure, in forms of leisure, and in the cultural memory of public space. Through a reading that intertwines geography, history, and visual culture, the text reconstructs the stages of decline—from the capillary network of neighborhood cinemas to the dominance of multiplexes and their subsequent desertification—and analyzes both the logic of obsolescence and practices of resistance, from heritage uses to festivals. The case of Tenerife thus serves as an interpretive key for thinking about the symbolic void left by cinema in the contemporary city.

KEYWORDS: movie theaters, urban transformation, cultural desertification, geography of leisure.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.14>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 351-366; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



351

REVISTA LATENTE, 24; 2026, PP. 351-366

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas del siglo xx, las salas de cine han experimentado un marcado declive a nivel mundial. A partir de los años ochenta, la combinación de factores tecnológicos y socioculturales –desde la difusión capilar de la televisión doméstica hasta la llegada del vídeo– ha erosionado progresivamente el público de los cines tradicionales. Las pequeñas salas de cine de barrio, que en su día fueron el centro del ocio colectivo, han dado paso a modernos multicines ubicados en centros comerciales periféricos, mientras que en los últimos veinte años la aparición de las plataformas digitales ha reducido aún más el papel de la sala como lugar privilegiado para el disfrute del cine. En España, por ejemplo, el número de salas activas ha pasado de unas 4000 en los años ochenta a unas 750 en la actualidad, lo que supone un descenso de más del 80 %. Esta transformación no ha sido un simple episodio pasajero, sino un verdadero cambio estructural en los hábitos de consumo cultural: «No se trataba de una crisis pasajera, meramente coyuntural; era el signo de los tiempos. [...] Así surgen los multicines: varias salas en el mismo espacio compartiendo gastos, con mayor oferta y variedad de proyecciones. Como si fuese una oleada, uno tras otro, aquellos entrañables cines de barrio fueron cerrando sus puertas» (Lorenzo Tena, 2007). Es evidente que el inexorable cierre de las antiguas salas de cine ha formado parte de un proceso histórico de reestructuración de la explotación cinematográfica: primero, la concentración de la oferta en multicines más eficientes y, más recientemente, la competencia de los servicios de *streaming*, que han convertido al cine en una opción de ocio más entre muchas otras en la era digital.

Estas dinámicas globales se reflejan, con sus propias peculiaridades, también en el contexto insular de las Islas Canarias. En particular, en la isla de Tenerife, el declive de las salas de cine se entrelaza con la geografía urbana bipolar de los dos principales centros: Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna. Estas dos ciudades, contiguas pero históricamente diferentes, constituyen polos urbanos complementarios, cada uno con una identidad territorial y cultural específica. Santa Cruz, frente al mar, es la capital administrativa y el centro económico y comercial tradicional de la isla; La Laguna, situada en el interior a pocos kilómetros, es la antigua ciudad colonial y sede universitaria, caracterizada por un animado ambiente cultural. Esta dualidad también ha influido en la difusión y el disfrute del cine: desde los albores del cine en Tenerife, las dos ciudades han compartido circuitos y públicos, con Santa Cruz a menudo como pionera en la oferta y La Laguna receptiva a relanzarla hacia un interior más periférico. Cabe señalar que «lo habitual era trasladar el espectáculo a La Laguna [...] pues la lejanía y las malas comunicaciones impedían que los habitantes del resto de la isla acudieran a las proyecciones de Santa Cruz» (García Yáñez & Sánchez Pérez, 1998). Ya en una época temprana, los programas cinematográficos inaugurados en la capital se repetían en la cercana La Laguna para llegar a un público más amplio, dadas las dificultades para desplazarse por la isla. A lo largo del siglo xx, ambas ciudades desarrollaron su propio circuito de salas: Santa Cruz podía presumir de grandes cines urbanos y estrenos, mientras que La Laguna, aunque más pequeña, albergaba salas de proximidad muy apreciadas por la comunidad local. Esta complementariedad geográfica y funcional ha constituido hasta hace poco un



elemento clave de la vida cinematográfica en Tenerife, lo que ha hecho que el declive contemporáneo de las salas sea un fenómeno con un fuerte impacto simbólico en ambos centros urbanos.

Desde un punto de vista teórico e histórico-crítico, el análisis del caso de Santa Cruz y La Laguna se basa en una concepción del cine como infraestructura cultural urbana y espacio de memoria colectiva. Las salas de cine no han sido meros contenedores neutros de proyecciones, sino lugares densos de significados sociales, en los que se han sedimentado prácticas, recuerdos y elementos identitarios de las comunidades urbanas. La experiencia de la proyección compartida, especialmente en los períodos dorados del cine, ha contribuido a crear nuevos referentes culturales y un sentido de pertenencia moderno en los centros urbanos. En este sentido, los cines funcionan como una «programación» urbana a través de la cual se pueden interpretar fenómenos de centralidad y marginalidad: la ubicación de las salas, su apertura o cierre, señala la inclusión de ciertos barrios en los flujos de la vida cultural o, por el contrario, su declive. Por ejemplo, a principios del siglo xx, el nacimiento de las salas de cine acompañó el auge de nuevas clases urbanas ávidas de modernidad, ofreciéndoles un espacio de socialización y autorrepresentación: «este sector poblacional, que demandaba referentes exteriores [...] al tiempo que los dote de una apariencia de modernidad y cosmopolitismo, encontrará en el cine el elemento perfecto para sus intenciones» (García Yáñez & Sánchez Pérez, 1998). De manera similar, la progresiva desaparición de los cines de barrio en la etapa actual no solo implica un cambio en la oferta de entretenimiento, sino que representa la pérdida de «lugares de memoria» urbanos: espacios en los que generaciones de ciudadanos han compartido experiencias y emociones y que, al cerrar, dejan un vacío tanto físico como cultural en el tejido urbano. La lectura socioespacial de las salas de proyección permite, por tanto, captar estos procesos: la pérdida de protagonismo de ciertas calles que antes bullían con el ajetreo del cine, el surgimiento de nuevas polaridades (como los centros comerciales con salas multiplex en las afueras), así como las formas de marginalidad o resistencia cultural que acompañan a esta transición.

TOPOGRAFÍA HISTÓRICA SINTETIZADA (1970-1990). DE LA CIUDAD DE LAS SALAS A LA CIUDAD DE LOS SIGNOS

En los años setenta, Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna eran dos auténticas «ciudades de salas» de cine, caracterizadas por una presencia capilar de cines tanto en los centros urbanos como en los barrios periféricos. En este periodo se asiste a una auténtica edad de oro tardía de las salas de cine insulares: basta pensar que en Santa Cruz había más de veinte salas en funcionamiento, repartidas por casi todos los barrios. «Hubo una época en Santa Cruz de Tenerife en la que llegaron a coexistir hasta 22 salas de cine. Prácticamente cada barrio tenía su pantalla particular donde mayores y niños [...] compartían sueños y magia a través de los fotogramas» (Hernández, 2005).

Esta densa red de cines de diferentes tipos animaba a diario la vida social de la ciudad: familias y parejas abarrotaban las salas durante toda la semana, las sesiones



de tarde y noche marcaban el ritmo del ocio urbano y cada barrio tenía su pantalla de referencia.

En comparación con la capital, La Laguna presentaba una situación más contenida, pero aun así significativa. La ciudad de los Adelantados, aunque tenía menos salas en términos absolutos, podía contar con algunos cines arraigados en el tejido local y muy frecuentados por la comunidad. En los años sesenta, La Laguna solo contaba con tres salas permanentes (los cines Parque Victoria, Coliseum y Dácil), además del Teatro Leal, utilizado para proyecciones ocasionales. Esta reducida dotación, en relación con la menor escala de la ciudad, garantizaba sin embargo una presencia capilar en los diferentes sectores urbanos de La Laguna (desde el centro histórico hasta los barrios periféricos a lo largo de la carretera de Santa Cruz) y un acceso generalizado al consumo cinematográfico. En otras palabras, La Laguna también vivió en los años setenta su «edad de las salas», aunque en miniatura: las proyecciones representaban uno de los principales entretenimientos populares, contribuyendo a crear lugares de reunión y a sedimentar recuerdos colectivos en los distintos rincones de la ciudad. Santa Cruz y La Laguna, aunque con diferencias cuantitativas, formaban un sistema integrado de salas de cine repartidas por todo el territorio, un panorama que poco después comenzaría a cambiar con la llegada de nuevos factores tecnológicos y sociales.

Desde los albores del cine en Tenerife, Santa Cruz ha desempeñado el papel de capital insular del cine, actuando como principal centro de producción y consumo cinematográfico. En los años setenta, este liderazgo sigue siendo evidente: la ciudad puede presumir de tener las salas más grandes y prestigiosas, así como el mayor número de pantallas en activo. Los cines históricos del centro, herederos de las salas inauguradas a mediados del siglo xx durante el periodo de máxima expansión, dominan la escena. Destacan, en particular, los grandes teatros cinematográficos como el Teatro Baudet (inaugurado en 1944, con más de 1200 butacas), el Cine Víctor (la sala más grande de los años cincuenta, auténtico templo del cine ciudadano) y el Cine Rex, a los que se suman salas de estreno y de barrio. No en vano «los cines de estreno en Santa Cruz eran principalmente el Teatro Baudet, el Cine Numancia, el Cine Víctor, el Cine Rex y, posteriormente, el Cine Greco» (Suárez, 2018), lo que demuestra que las películas de estreno se lanzaban en la capital para luego distribuirse en otras salas secundarias de la ciudad y en los cines de la cercana La Laguna.

Junto a los cines más importantes, coexistía una galaxia de cines de barrio repartidos por toda la ciudad, desde el Cine Fraga hasta el Toscal, pasando por el Cine San Martín y el Princesa, que garantizaban una pantalla al alcance de cada comunidad vecinal. Esta difusión capilar convertía el cine en una experiencia cotidiana e interclasista: en la Santa Cruz de los años setenta, ir al cine era un rito social compartido por amplios sectores de la población, un momento de ocio colectivo que animaba las calles y las plazas. Además, las salas de la ciudad supieron adaptarse en parte a los cambios socioculturales de la transición española. Con el fin de la censura franquista, algunos cines diversificaron su programación: aparecieron salas especializadas en cine para adultos (durante la «liberación de las imágenes» posterior a 1975, el famoso Cine Toscal se convirtió prácticamente en sinónimo de cine erótico) y también salas que experimentaron con ciclos de cine de arte y ensayo. Emblemático es el caso del Cine Numancia, histórico cine sonoro de los años treinta, que a principios de los setenta



se reconvirtió en parte en sala X y sala de cine de autor, explorando tanto el género erótico como el cine de autor como estrategias para mantener al público. Paralelamente, surgieron iniciativas cinematográficas de vanguardia: en 1981, un colectivo de jóvenes cinéfilos se hizo cargo del antiguo Cine Tenerife y lo transformó en el Cinematógrafo Yaiza Borges, una sala dedicada al cine en versión original y de calidad, que en pocos años se convirtió en un referente cultural de la ciudad antes de cerrar en 1986 por la difícil sostenibilidad económica del proyecto. Estos intentos dan testimonio de la vitalidad de Santa Cruz como capital cinematográfica: incluso ante los primeros signos de crisis del sector, la ciudad intentó reinventar la función de sus salas. Sin embargo, a finales de los años ochenta, la disminución de público comenzó a notarse también en los grandes cines de la capital, algunos de los cuales se vieron obligados a cerrar o a reconvertirse para otros usos, anunciando el fin de una época. El cierre del majestuoso Teatro Baudet en 1985, por ejemplo, marcó simbólicamente el inicio de un declive que se haría evidente en la década siguiente.

En el panorama cinematográfico tinerfeño, La Laguna siempre ha ocupado una posición complementaria con respecto a la capital, desarrollando un circuito de salas más reducido pero estrechamente entrelazado con la vida cultural local. En los años setenta, la ciudad de los Adelantados contaba con un número limitado de cines, herencia directa de las pocas salas activas en la década anterior. «En la década de los sesenta [...] había tres cines en La Laguna y un teatro en el que se proyectaban películas» (Pérez, 2020), refiriéndose a los ya citados Cine Parque Victoria, Coliseum, Dácil y a las proyecciones en el Teatro Leal. Esta dotación mínima reflejaba el menor tamaño urbano de La Laguna, pero no impedía que la ciudad desarrollara una fuerte cultura cinematográfica comunitaria. Las salas de La Laguna eran, de hecho, lugares de encuentro muy apreciados: el público local acudía a ellas con asiduidad, estableciendo sus propios hábitos y rituales, como las matinés dominicales en el Teatro Leal, donde los jóvenes del lugar seguían con pasión las películas de acción. Los cines de La Laguna ofrecían programaciones diversificadas, alternando segundas visionados de películas que habían pasado antes por Santa Cruz con películas populares pensadas para un público familiar. En algunos casos, la especificidad del público lagunero era tal que incluso influía en la programación: por ejemplo, el moderno Cine Parque Victoria (construido a finales de los años cincuenta) se hizo famoso por las proyecciones de películas del oeste, muy apreciadas por los residentes de los pueblos rurales cercanos, que acudían a la ciudad con sus camiones para ver a los vaqueros en la gran pantalla. Esta anécdota ilustrativa revela cómo las salas de cine de La Laguna también servían de puente entre la ciudad y el campo, atrayendo a espectadores del interior y desempeñando un papel social de cohesión territorial.

Sin embargo, a finales de los años sesenta, el frágil ecosistema cinematográfico de La Laguna comenzó a resentirse por los primeros cambios tecnológicos. La difusión de la televisión doméstica afectó duramente a las pequeñas salas locales, provocando una caída en el número de espectadores y el cierre progresivo de los cines históricos. «Los citados cines fueron cerrando con el paso de los años, paralelamente a la proliferación de televisores en los hogares laguneros, unos aparatos que acabaron con la vida de aquellas salas, si bien abrió uno nuevo, el ‘Aguere’, a finales del decenio al que hacemos referencia» (Pérez, 2020). De hecho, a finales de los años sesenta, la escena





cinematográfica de La Laguna se revolucionó: mientras que los antiguos cines Dácil y Coliseum se enfrentaban a un declive irreversible (atrapados entre la disminución de público y unas instalaciones obsoletas), en 1968 nació el nuevo Cine Agüere en la calle Herradores. Esta sala moderna, más amplia y cómoda, inauguró una nueva etapa para La Laguna, convirtiéndose en el principal espacio de proyección de la ciudad en las décadas siguientes. El Cine Agüere, que más tarde se convertiría en un multicines, recogió el testigo de los cines cerrados, garantizando la continuidad del disfrute cinematográfico en La Laguna durante los años setenta y ochenta, aunque con una oferta reducida en comparación con el pasado. Alrededor del Agüere aún sobrevivían algunas salas pequeñas, pero la época de la pluralidad de pantallas ya había llegado a su fin. La Laguna mantuvo así un sistema cinematográfico más íntimo, basado en pocas salas, pero sostenido por el cariño de un público local fiel. Sin embargo, a finales de los años ochenta, incluso este sistema reducido tuvo que enfrentarse a la dinámica de la crisis general: el Agüere siguió siendo el único cine activo a tiempo completo, mientras que el papel de las antiguas salas de la ciudad pasó a ser en su mayor parte residual (espacios cerrados a la espera de ser reutilizados o utilizados ocasionalmente para eventos). Esto preparó el terreno para las transformaciones tipológicas de la década siguiente, cuando La Laguna, al igual que Santa Cruz, vería la llegada de los multicines a los nuevos espacios comerciales.

Durante los años ochenta, el exuberante panorama de salas de cine tradicionales descrito anteriormente sufrió una drástica reducción, hasta rozar la crisis estructural. Diversos factores, tanto exógenos (tecnológicos y económicos) como endógenos a la industria cinematográfica, contribuyeron a este declive simultáneo de Santa Cruz y La Laguna como «ciudades del cine». En primer lugar, la revolución audiovisual doméstica erosionó drásticamente la base de público de las salas. La llegada generalizada de la televisión en color a finales de los años setenta y, sobre todo, la difusión del vídeo VHS y de los videoclubes en los años ochenta ofrecieron a las familias canales alternativos para el disfrute del cine, privando a las salas de su tradicional monopolio sobre la experiencia audiovisual. Como resume eficazmente un cronista local, «el cine fue decayendo bastante con la popularización de las cintas de vídeo (VHS) en los años 80 y la aparición de los videoclubs. Eso obligó a muchos cines a cerrar» (Suárez, 2018). De hecho, con un pequeño aparato doméstico y una cinta alquilada, familias enteras podían disfrutar de una película en casa a un coste menor, un comportamiento cada vez más extendido que afectó a la costumbre colectiva de acudir a las salas. A esto se sumaron factores económicos desfavorables: la crisis generalizada de principios de los años ochenta (en parte relacionada con la anterior crisis petrolera mundial de 1973) redujo la capacidad de gasto en entretenimiento, lo que puso en dificultades a las salas independientes, a menudo ya lastradas por instalaciones anticuadas y poco rentables. Además, a nivel local, pesó la ausencia de inversiones significativas en modernización: muchas salas de Tenerife llegaron a los años ochenta con estructuras que databan de décadas anteriores, encontrándose desprevenidas para competir con las nuevas formas de entretenimiento emergentes (como los futuros multicines de los centros comerciales).

Los efectos combinados de estos procesos fueron devastadores y se manifestaron en poco tiempo. En pocos años cerraron la mayoría de las salas tradicionales

de la isla: a mediados de los años setenta Tenerife aún contaba con unos 33 cines en activo, pero a principios de los ochenta ese número ya se había reducido a 24 (de los cuales solo 9 en la capital). Santa Cruz, en particular, perdió más de la mitad de sus pantallas a lo largo de la década, mientras que La Laguna vio reducido a la mínima expresión su ya escaso circuito. El fenómeno tuvo un carácter vertiginoso, con cierres en rápida sucesión y la consiguiente desertización cinematográfica de barrios enteros. «En muy pocos años, desaparecieron la mayoría de las salas con pantalla única... De este modo, los antiguos locales cinematográficos se reconvirtieron en bingos, gimnasios, supermercados, salas de baile, discotecas e, incluso, en talleres de mecánica; solo algunos tuvieron la suerte de convertirse en pequeños estudios de televisión local» (Pavés, 2011). Donde antes brillaban los letreros luminosos de los cines, en los años ochenta aparecieron persianas bajadas o nuevos negocios: salas abandonadas convertidas en bingos (como ocurrió con el antiguo Cine Baudet), antiguos cines reconvertidos en gimnasios, discotecas o iglesias evangélicas, o simplemente demolidos para dar paso a edificios residenciales. Algunas salas afortunadas encontraron una segunda vida como estudios de televisiones locales (una forma de resiliencia típica de este periodo de transición mediática), pero en general el paisaje urbano y cultural de Santa Cruz y La Laguna salió profundamente cambiado de los años ochenta. Las calles, antes animadas por el ir y venir de los cinéfilos, se volvieron más silenciosas; muchas comunidades perdieron su punto de encuentro nocturno; el «oscuro templo» del cine dio paso a otros modelos de consumo.

Los años ochenta marcaron para las dos ciudades tinerfeñas el ocaso de la extensa red de salas de cine tradicionales. Los factores que provocaron este declive —desde la competencia de los nuevos medios domésticos hasta el cambio en la coyuntura socioeconómica— determinaron un cambio de paradigma: la «ciudad de las salas» se convirtió gradualmente en una «ciudad de los signos», en la que los cines supervivientes se convirtieron en meros vestigios de un pasado glorioso, mientras que nuevas formas de consumo cultural tomaban el relevo. Este periodo de crisis preparó el terreno para las transformaciones posteriores: la llegada de los multicines periféricos y, más tarde, la diáspora definitiva de la pantalla cinematográfica hacia los territorios *online*. Pero, sobre todo, dejó un vacío —físico y simbólico— en el corazón de las ciudades: un vacío que las comunidades locales intentarían llenar, en los años venideros, mediante iniciativas de recuperación, memoria y reinvención de los espacios que antes estaban dedicados al cine.

MUTACIONES TIPOLÓGICAS Y GEOGRÁFICAS (1990-2010). LA EDAD DEL MULTICINES

Entre los años noventa y la primera década del siglo XXI, la explotación cinematográfica en Tenerife atraviesa una fase de profunda reconfiguración tipológica y territorial, que marca el definitivo abandono del modelo de sala única en favor del multicines. Este cambio no se limita a una adaptación funcional de la oferta, sino que introduce una nueva lógica espacial del consumo cultural, basada en la concentración de salas, la optimización económica y una relación diferente entre el cine y





la ciudad. El multicines surge como respuesta estructural a la crisis de las salas únicas, configurándose como un dispositivo capaz de «compartir gastos, diversificar la programación y reducir el riesgo empresarial» (Heredero y Reyes Sánchez, 2018). También en el contexto insular tinerfeño, este modelo se impone rápidamente como solución dominante, acelerando los procesos ya en marcha de cierre y reconversión de las salas tradicionales.

En Santa Cruz de Tenerife, la transición asume inicialmente características de continuidad urbana más que de ruptura. En los años ochenta y noventa, algunas salas históricas se transforman en complejos multisalas manteniendo su ubicación céntrica, en un intento por preservar el vínculo con el público ciudadano. Es el caso de los Multicines Oscar's y los Multicines Greco, ambos con cuatro salas e integrados en el tejido urbano consolidado, que representan una fase intermedia entre el cine de barrio y el multicines extraurbano. Estas experiencias se inscriben en una época de experimentación, en la que el multicines se concibe como una estrategia de supervivencia de las salas urbanas más que como un elemento de deslocalización. Aún más emblemático es el caso del Cine Price, una histórica sala del centro de la ciudad que, alrededor de 1990, renace como Multicines Price, marcando una modernización de la oferta sin abandonar la centralidad urbana. Esta reconversión permite al Price prolongar su función cultural en el tiempo, hasta convertirse, en los años siguientes, en un punto de referencia también para el cine de autor y en versión original.

Paralelamente, en La Laguna, los multicines siguen una trayectoria diferente. La apertura del Multicines Agüere en 1989, conseguida mediante la adaptación del edificio del Cine Agüere, representa una mutación tipológica interna al centro histórico, respaldada por una importante intervención arquitectónica y administrativa. De los documentos de archivo se desprende que la transformación tenía por objeto garantizar la continuidad de la actividad cinematográfica mediante la multiplicación de las salas, en consonancia con las nuevas necesidades del mercado. Sin embargo, esta solución no interrumpe, sino que prepara una transformación geográfica de mayor alcance, que se materializa pocos años después.

La verdadera ruptura espacial se produce, de hecho, en 1997 con la inauguración de los Multicines Tenerife, un complejo de ocho salas integrado en el centro comercial Alcampo de Los Majuelos, en una ubicación periférica entre Santa Cruz y La Laguna. Esta intervención marca la plena entrada del cine en el paradigma del centro comercial y consagra el desplazamiento del centro de gravedad cinematográfico hacia la periferia metropolitana. El multicines ya no se concibe como un elemento urbano autónomo, sino como parte de un sistema de consumo integrado, en el que el disfrute del cine se combina con las compras, la restauración y la accesibilidad en coche. Este modelo se impone rápidamente como polo de atracción para toda la zona, convirtiéndose en la principal referencia para el público cinéfilo insular a principios del nuevo milenio.

Este desplazamiento tiene efectos importantes en la geografía urbana del consumo cultural. «El enclave geográfico de dichos complejos se aleja cada vez más del centro de la ciudad, a la estela del consiguiente hipermercado y la necesidad de coger coches privados o el transporte público» (Carnero Hernández, 2001). El cine deja progresivamente de ser una experiencia cotidiana integrada en la vida urbana y

se convierte en una actividad programada, a menudo concentrada en el fin de semana, vinculada a desplazamientos específicos hacia las nuevas polaridades periféricas. En este proceso, Santa Cruz pierde su papel de centro cinematográfico principal y queda progresivamente relegada a una posición subordinada: «Santa Cruz se ha convertido [...] en un barrio donde se reestrenan las películas que antes han pasado por Alcampo» (Carnero Hernández, 2001).

La difusión de los multicines determina así una doble mutación. Por un lado, una mutación tipológica, que redefine la arquitectura y el funcionamiento de las salas, privilegiando estructuras seriales, flexibles y orientadas a la eficiencia económica; por otro, una mutación geográfica, que reorganiza los flujos de público y rediseña las centralidades urbanas. Los centros históricos, privados progresivamente de salas de cine, ven cómo se debilita uno de sus principales dispositivos de animación nocturna y de socialización colectiva, mientras que las periferias comerciales se afirman como nuevos lugares de entretenimiento. En este sentido, la «era de los multicines» no solo representa una evolución de la explotación cinematográfica, sino que constituye un paso clave en la transformación del paisaje urbano tinerfeño, anticipando los procesos de desertización cultural que se harán evidentes en los años siguientes.

2010-2025: DESERTIFICACIÓN Y (RE)USOS. VACÍOS FÍSICOS Y SIMBÓLICOS

En la última década se produce el cierre de las pocas salas históricas aún en activo en los centros urbanos. Destacan el Cine Víctor de Santa Cruz y los Multicines Price (Price Prime), casos cargados de significado para la memoria local. El Cine Víctor –inaugurado en 1954– dejó de proyectar películas en enero de 2025. La prensa local señaló: «El Cine Víctor, un icono de Santa Cruz de Tenerife, cierra sus puertas» (Martín, 2025). Atrás quedaron décadas de éxitos y de encuentros vecinales en su majestuoso salón: para muchos fue «un símbolo del entretenimiento de la sociedad tinerfeña» y un «valor sentimental» (Martín, 2025) cuya pérdida fue vivida como un duelo colectivo. De hecho, la crónica que anuncia su clausura destaca que «ha dejado un vacío irremplazable en el corazón de la ciudad» (Willis, 2025), reforzando la sensación de vacío físico y simbólico.

Por su parte, el Multicines Price –último cine «a pie de calle» de la isla– tampoco sobrevivió. En febrero de 2025 cerró definitivamente ante la imposibilidad de pagar salarios, con el titular periodístico: «Adiós indefinido al último cine a pie de calle que quedaba en Tenerife: el Price también cierra» (De Vera, 2025). Este doble golpe (Víctor y Price) agotó la exhibición comercial independiente en Santa Cruz, dejando literalmente calles silenciosas donde antes había pantallas encendidas. El desenlace es tan definitivo que los mismos trabajadores lamentaron que «no volveremos a abrir» (De Vera, 2025), sellando un escenario urbano desprovisto de los tradicionales puntos de reunión nocturna. En conjunto, estos cierres emblemáticos confirman la progresiva desertificación cultural del centro: los viejos cines, antaño pilares del ocio colectivo, se apagan uno tras otro dejando un aire de desolación (Willis, 2025; De Vera, 2025).





Los edificios de las antiguas salas clausuradas han encontrado usos diversos (o ninguno). Un ejemplo notable es el del Cinema Victoria (avenida Islas Canarias): cerrado desde los años setenta, su inmueble emblemático –antigua fábrica de tabacos y cine a la vez– está siendo recuperado como supermercado. La prensa explica que este histórico local «estaba fuera de servicio desde hace casi medio siglo» y volverá a la actividad con una finalidad comercial (Gonar, 2023). En otros casos, la sala fue directamente subsumida en la industria del entretenimiento alternativo. Así, el Cine Rex (Santa Cruz) cerró hacia mediados de los ochenta y acabó transformado en un gran restaurante temático con bolera; su espacio interno original fue totalmente alterado: «el Rex ha acogido diversos negocios tras su cese como cinematógrafo» (Mapping Canarias, s.f.). Aún más dramático es el destino del Teatro Baudet (1925, ampliado a cine): clausurado en 1985 y reconvertido en bingo, hoy yace en ruinas tras años de abandono.

Estos procesos revelan cómo los vestigios físicos del cine urbano se han reprogramado siguiendo criterios de mercado: supermercados, centros de ocio o gimnasios han ocupado interiores que alguna vez fueron plateas oscuras. Al mismo tiempo, la mayor parte de estos edificios sobreviven con funciones alienantes a su memoria original o, simplemente, se abandonan y deterioran. Interpretamos este panorama como el resultado espacial de una desertificación cultural: los «vacíos físicos» de las salas desaparecidas se rellenan con actividades no relacionadas (o no se rellenan), mientras que los «vacíos simbólicos» se perciben en el hecho de que ya no existe ese punto de encuentro colectivo y cotidiano que el cine solía ser. En suma, la reconversión funcional de los antiguos cines –como en los casos del Victoria, Rex o Baudet– puede leerse como un síntoma más del lento borrado del patrimonio cinematográfico urbano: lugares antes vivos quedan encerrados detrás de fachadas estáticas, marcando el fin de una época.

No todo ha sido desaparición absoluta. Hay al menos dos casos que funcionan como «resistencias culturales» a esta tendencia. Por un lado, el Multicines Tene-rife (8 salas, inaugurado en 1997 en el centro comercial Alcampo de Los Majuelos) continúa operativo como principal complejo cinematográfico de la zona. Su permanencia –ubicado en un entorno comercial periférico– demuestra que la exhibición cinematográfica puede mantenerse en la era digital si se integra en un modelo mixto de consumo. Aunque no es un cine de barrio tradicional, su éxito relativo refuerza el vínculo con el público isleño y mitiga parcialmente el vaciado urbano generado por los cierres en el centro.

Por otro lado, destaca la transformación del antiguo Multicines Aguerre de La Laguna (cerrado en 2004) en el nuevo Espacio Cultural Aguerre (abierto en 2011). El proyecto mantiene el nombre «Aguerre» como nexo emotivo con el cine histórico y ahora ofrece programación de cine, conciertos, teatro y exposiciones. Así, la reapertura de este recinto emerge como una rara «isla de vida» en el mapa cultural: su éxito depende de criterios alternativos (gestión privada, actividades diversas), pero demuestra que es posible reanimar un vacío.

En conjunto, estas excepciones –un complejo multisalas que sobrevive y un cine reciclado en centro cultural– ilustran otro aspecto del fenómeno: ofrecen un rayo de esperanza simbólica en medio de la desertificación. Funcionan como catalizadores

de nueva actividad colectiva (resistencias locales al declive general). No obstante, siguen siendo la excepción que confirma la regla: en la morfología urbana predomina la ausencia. Santa Cruz y La Laguna han perdido mayoritariamente su red de salas tradicionales, y los pocos vestigios que quedan nos recuerdan simultáneamente lo que fue (el bullicio de antaño) y lo que no volverá (un uso exclusivamente cinematográfico). La desaparición de estas salas deja un «vacío» material (locales cerrados o reciclados) y simbólico (espacios de sociabilidad cultural borrados) que todavía hoy las comunidades intentan paliar con esfuerzos de memoria y nuevos usos creativos.

POLÍTICAS, MEMORIAS, COMUNIDAD

Frente al progresivo cierre de las salas cinematográficas y al riesgo de desaparición de un patrimonio urbano ligado a la memoria colectiva, en Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna no han faltado intentos –aunque fragmentarios y a menudo inconclusos– de patrimonialización y recuperación de estos espacios. En algunos casos, las instituciones han reconocido el valor simbólico de los antiguos cines como parte del legado cultural urbano, explorando proyectos de rehabilitación o reconversión. El Teatro Baudet, por ejemplo, ha sido descrito como «un icono de la época de los grandes cines» cuya recuperación se presenta como «una acción estratégica que pone en valor un espacio simbólico del centro de Santa Cruz» (Atlántico Hoy, 2025). Sin embargo, estos procesos se han visto frecuentemente obstaculizados por la falta de inversión sostenida, por la complejidad administrativa o por la presión de usos alternativos más rentables, dando lugar a largas fases de inmovilidad en las que los edificios permanecen cerrados, degradándose progresivamente.

De forma paralela, la memoria de las salas cerradas ha seguido viva en el imaginario urbano y en las prácticas sociales de la comunidad. Los antiguos cines continúan siendo evocados como hitos afectivos del barrio y como espacios centrales de socialización, especialmente en testimonios vecinales, publicaciones locales y narrativas periodísticas. El cierre del Cine Víctor fue interpretado por la prensa como la pérdida de «un símbolo del entretenimiento de la sociedad tinerfeña», subrayando su «valor sentimental» para varias generaciones de espectadores (Martín, 2025). Esta persistencia memorial no se limita a una nostalgia pasiva, sino que se traduce en formas de activismo urbano orientadas a reivindicar el derecho a una cultura de proximidad: peticiones ciudadanas, iniciativas simbólicas y debates públicos han acompañado varios de los cierres más emblemáticos, poniendo en cuestión la progresiva sustitución de los cines por usos comerciales indiferenciados.

En este contexto, algunos proyectos de reutilización cultural han funcionado como experiencias de resistencia frente a la desaparición total de la función cinematográfica. El caso del antiguo Multicines Agüere resulta especialmente significativo: su transformación en Espacio Cultural Agüere ha permitido mantener una continuidad simbólica con el pasado cinematográfico del lugar, recuperando parte de la infraestructura para usos culturales diversos. «De las cuatro salas de proyección de entonces, dos se han reconvertido en salas de conciertos y las otras dos en espacios multifuncionales» (Canino, 2018), evidenciando una estrategia de adaptación



basada en la diversificación y no en la cancelación de la memoria del cine. Aunque estas iniciativas no restituyen el modelo de sala tradicional, sí demuestran que los antiguos cines pueden seguir actuando como nodos culturales si se integran en proyectos flexibles y abiertos a la comunidad.

Al mismo tiempo, la movilización ciudadana en torno a pequeñas salas de barrio pone de relieve el fuerte arraigo local del cine como infraestructura cultural. La propuesta de adquisición pública del Cine Las Canteras se apoyaba en la idea de que el edificio «forma parte de la historia del barrio» y que su abandono supone «una pérdida patrimonial muy notable» (Canarias Diario, 2024), mostrando cómo el discurso patrimonial emerge también desde abajo, impulsado por los propios residentes. Aunque no siempre se traduzcan en resultados concretos, estas acciones contribuyen a mantener abierto el debate sobre el papel del cine en la ciudad y sobre la responsabilidad pública en la preservación de espacios culturales de proximidad.

LECTURA GEOGRÁFICO-CULTURAL

La progresiva desaparición de las salas de cine en los contextos urbanos de Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna permite interpretar el fenómeno no tanto como una consecuencia lineal de la crisis del sector o de la evolución tecnológica del consumo audiovisual, sino como el resultado de una reconfiguración más amplia de las relaciones entre el espacio urbano, las prácticas culturales y las formas de socialidad. La sala de cine, inscrita durante mucho tiempo en la vida cotidiana de los barrios y parte integrante de sus ritmos, ha representado un dispositivo de proximidad capaz de activar relaciones, costumbres y rituales colectivos, contribuyendo a la construcción de una geografía cultural difundida y reconocible. Su progresiva desaparición no coincide, por tanto, solo con el cierre de una actividad, sino con la desarticulación de una red de lugares que estructuraba la experiencia urbana ordinaria.

El desplazamiento de la experiencia cinematográfica hacia complejos multisalas situados en zonas periféricas e integrados en centros comerciales marca una ruptura significativa en este proceso. El cine pierde su ubicación urbana directa y es absorbido por espacios funcionalmente separados, regulados por lógicas de acceso y consumo que prescinden de la continuidad con el tejido urbano. En estos contextos, la experiencia de la visión se inscribe en un sistema de prácticas estandarizadas, en el que el tiempo del cine se confunde con el de las compras y el entretenimiento en serie. Estos complejos se configuran como «ciudades durmientes en medio de lo cotidiano» (Carnero Hernández, 2001), entornos que simulan una dimensión urbana pero que funcionan según modalidades ajenas a la vida de la ciudad, disponiendo al público a comportamientos de consumo más que a formas de sociabilidad espontánea. En este paso, el cine deja de ser un punto de referencia territorial y se convierte en una actividad planificada, desvinculada de la proximidad y del uso cotidiano del espacio urbano.

En el marco de esta transformación, la noción de vacío surge como clave de lectura transversal. Los vacíos que deja el cierre de las salas no se limitan a la presencia



de edificios abandonados o reconvertidos, sino que afectan a la dimensión simbólica y funcional del espacio urbano. La pérdida del cine como infraestructura cultural de proximidad produce interrupciones en la continuidad de las prácticas colectivas y en la transmisión de la memoria urbana, lo que repercute en la propia percepción de los lugares. La reconversión de los antiguos cines en funciones ajenas a su vocación original contribuye a un progresivo «borrado del patrimonio cinematográfico urbano» (Pavés Borges, 2013), en el que la memoria del lugar se neutraliza más que se reelabora. En este sentido, el vacío no se configura como una simple ausencia, sino como el resultado espacial de una pérdida de centralidad cultural.

Esta pérdida también se refleja en el plano social y generacional. La desaparición de las salas de barrio implica la disolución de un espacio de intersección entre diferentes grupos, en el que el cine funcionaba como una práctica compartida y accesible. Los barrios privados de sus salas ven cómo se debilita una de las principales oportunidades de animación nocturna y de encuentro informal, con efectos que contribuyen a la rarefacción de la vida urbana y a la progresiva desertificación cultural de los centros históricos. En este contexto, el cine no aparece simplemente como una víctima del cambio, sino como un indicador de las transformaciones que afectan a la relación entre la cultura y el territorio, haciendo visibles las fracturas producidas por la privatización del tiempo libre y la deslocalización de las funciones culturales.

El tema de la reutilización de los edificios cinematográficos introduce elementos adicionales de complejidad, mostrando cómo las estrategias de reconversión pueden producir resultados diferentes. En algunos casos, la reutilización se traduce en una sustitución funcional que absorbe el espacio en una lógica puramente comercial, borrando casi por completo la memoria del lugar; en otros, surgen intentos de reelaboración que mantienen una continuidad simbólica, aunque transformada, con la función original. Estas experiencias no configuran automáticamente procesos de regeneración, sino más bien campos de tensión entre la memoria y la neutralización, entre el reconocimiento del valor cultural y la pérdida de significado. Como demuestra el caso del antiguo Multicines Agüere, la posibilidad de que un cine siga actuando como nodo cultural depende de la presencia de un proyecto capaz de integrar la dimensión espacial, histórica y comunitaria del lugar (Canino, 2018).

CONCLUSIONES

El vaciamiento progresivo de las salas de cine en Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna no se manifiesta únicamente en el número decreciente de pantallas activas, sino en la transformación silenciosa de los espacios que durante décadas articularon la vida cotidiana urbana. Allí donde el cine operaba como práctica regular y compartida, hoy emergen usos sustitutivos que revelan una mutación más profunda del paisaje cultural. No es casual que, frente a la desaparición casi total de los cines de barrio, «estos tiempos modernos, dominados por el auge de la televisión, el video, Internet y las nuevas tecnologías en general, han obligado a los cines tradicionales a convertirse en salas multicines, concentrados en las capitales o encuadrados en grandes centros comerciales» (Herrera, 2012). Sin embargo, esta reconfiguración



no ha logrado mantener la densidad simbólica que caracterizaba a la sala cinematográfica como lugar urbano específico, donde la experiencia fílmica se inscribía en una temporalidad colectiva y en una geografía de proximidad. Incluso los intentos de reutilización cultural de antiguos espacios de proyección, aunque relevantes, ponen de relieve la dificultad de sustituir una función que fue estructural para la socialización urbana, en tanto «la pantalla panorámica de un cine de toda la vida, con sala oscura» constituía una experiencia irreductible a otros formatos (Herrera, 2012). El tránsito del bullicio al vacío no remite así a una simple desaparición material, sino a la pérdida de una centralidad cultural que organizaba ritmos, recorridos y formas de pertenencia en la ciudad.

En este sentido, las transformaciones observadas en Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna permiten ir más allá de una lectura centrada exclusivamente en el declive de las salas para poner en evidencia una reconfiguración más amplia de las infraestructuras culturales urbanas. La progresiva desaparición de los cines de proximidad no solo modifica la oferta cultural disponible, sino que altera profundamente las condiciones de acceso, redistribuyendo las prácticas de consumo y reorientando los flujos de población hacia espacios periféricos y funcionalmente especializados. Este desplazamiento implica una pérdida de centralidad cultural en los núcleos históricos, que dejan de actuar como lugares de encuentro cotidiano, debilitando así la densidad relacional que caracterizaba la experiencia urbana vinculada al cine.

Al mismo tiempo, el análisis del caso tinerfeño pone de relieve que estas dinámicas no son irreversibles ni homogéneas, sino que se desarrollan dentro de un campo de tensiones entre lógicas de mercado, políticas urbanas y prácticas sociales. Las experiencias de reutilización cultural, así como las formas de activismo local orientadas a la preservación de las salas, evidencian la persistencia de una demanda de espacios de sociabilidad cultural arraigados en el territorio. En este contexto, el futuro de los antiguos cines no depende únicamente de su viabilidad económica, sino de la capacidad de integrarlos en proyectos urbanos que reconozcan su valor como infraestructuras culturales, capaces de articular memoria, identidad y participación. Es precisamente en este escenario donde cabe preguntarse si el vacío dejado por las salas de cine podrá ser reinterpretado como un espacio de posibilidad o si, por el contrario, seguirá funcionando como una huella persistente de la dificultad contemporánea para sostener prácticas culturales capaces de generar continuidad, memoria y vida urbana compartida.

RECIBIDO: 30/12/2025; ACEPTADO: 14/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATLÁNTICO HOY. 2025. *La obra de mejora del Teatro Baudet vuelven a licitarse tras quedar desierto el primer concurso*. Atlántico Hoy, 5 de noviembre de 2025. Disponible en: https://www.atlanticohoy.com/santa-cruz/obra-mejora-teatro-baudet-vuelven-licitarse-quedar-desierto-primer-concurso_1553383_102.html.
- CANARIAS DIARIO. 2024. *El antiguo cine de Las Canteras podría renacer como centro cultural*. Canarias Diario, viernes 5 de julio de 2024. Disponible en: <https://www.canariasdiario.com/noticia/132900/tenerife/el-antiguo-cine-de-las-canteras-podria-renacer-como-centro-cultural.html>.
- CANINO, Erick. 2018. *Aguere Cultural: gigante y para todos*. Atlántico Hoy, 18 de enero de 2018. Disponible en: https://www.atlanticohoy.com/cultura/aguere-cultural-gigante-y-para-todos_1008387_102.html.
- CARNERO HERNÁNDEZ, Aurelio. 2001. «Distribución y exhibición cinematográfica. Cine y palomitas». *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* 10: 133-139. Tenerife: Ateneo de La Laguna.
- DE VERA, Beatriz. 2025. *Adiós indefinido al último cine a pie de calle que quedaba en Tenerife: el Price también cierra*. Atlántico Hoy, 7 de febrero de 2025. Disponible en: https://www.atlanticohoy.com/sociedad/adios-indefinido-ultimo-cine-pie-calle-quedaba-en-tenerife_1542334_102.html.
- GARCÍA YÁÑEZ, Sonia y SÁNCHEZ PÉREZ, Luis. 1998. «Santa Cruz de Tenerife 1900-1910: cine, cinematógrafos y cinéfilos». *XII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.
- GONAR, Humberto. 2023. *De fábrica de tabaco y cinema Victoria a un supermercado singular en la Rambla*. El Día, 30 de abril de 2023. Disponible en: <https://www.eldia.es/santa-cruz-de-tenerife/2023/04/29/fabrica-tabaco-cinema-victoria-supermercado-86665087.html>.
- HEREDERO DÍAZ, Olga y REYES SÁNCHEZ, Francisco Jaime. 2018. «Los nuevos modelos de la exhibición cinematográfica en España: entre el cooperativismo y la autogestión». *index.comunicación* 8(1): 57-79.
- HERNÁNDEZ MORÍN, Julián. 2005. *Los olvidados de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Filmoteca Canaria.
- HERRERA, Ricardo. 2012. *El Parque Recreativo, la primera sala de cine de la isla de Tenerife*. Diario de Avisos, 8 de noviembre de 2012. Disponible en: <https://www.diariodeavisos.com/2012/11/parque-recreativo-primera-sala-cine-isla-tenerife/>.
- LORENZO TENA, Antonio. 2007. «De la linterna mágica al soporte digital: breve sinopsis histórica sobre la evolución del cine en La Palma». *Cartas Diferentes. Revista Canaria de Patrimonio Documental* 3: 153-179.
- MAPPING CANARIAS. (s.f.). Cine Rex. Disponible en <https://mappingcanarias.com/santa-cruz-de-tenerife/mapa/cine-rex>.
- MARTÍN, Mary. 2025. *Cierra el Cine Víctor en Santa Cruz de Tenerife*. RTVC, 10 de febrero de 2025. Disponible en: <https://rtvc.es/cierra-el-cine-victor-en-santa-cruz-de-tenerife/>.
- PAVÉS BORGES, Gonzalo M. 2011. «Consumidos por los sueños: el cine de los años setenta en Canarias». En *El cine en Canarias: una revisión crítica*, editado por Aurelio Carnero Hernández y José Antonio Pérez-Alcalde, 17-33. Madrid: T&B Editores / Filmoteca Canaria.



- PAVÉS BORGES, Gonzalo M. 2013. «Consumidos por los sueños: la exhibición cinematográfica en Canarias». En *Dossier Historia del cine en Canarias*, 283-300. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- PÉREZ, Paco. 2020. *Los cines laguneros de los años sesenta*. Tagoror – Opinión, 15 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.tagoror.es/opinion/los-cines-laguneros-de-los-anos-sesenta.html>.
- SUÁREZ, Josué H. 2018. *Las antiguas salas de cine de Santa Cruz de Tenerife*. Alegando – Cultura y Arte Canario, 2 de agosto de 2018. Disponible en: <https://alegando.com/salas-de-cine-de-santa-cruz-de-tenerife/>.
- WILLIS, José. 2025. *Adiós a este emblemático negocio de Santa Cruz: símbolo cultural y social de Tenerife*. El Día, 5 de febrero de 2025. Disponible en: <https://www.eldia.es/santa-cruz-de-tenerife/2025/02/05/adios-emblematico-negocio-santa-cruz-114033048.html>.



DIALÉCTICAS DEL CUERPO, DE LA MIRADA Y DE LA INTERPRETACIÓN: EL CASO DE *LA BELLE NOISEUSE* (1991), DE JACQUES RIVETTE

Bértold Salas Murillo 

Universidad de Costa Rica (Costa Rica)

bertold.salas@ucr.ac.cr

RESUMEN

La belle noiseuse es una obra tardía de Jacques Rivette (1928-2016), una de las figuras centrales de la Nueva Ola francesa. A partir de «Le chef-d'oeuvre inconnu», de Honoré de Balzac, esta adaptación convierte las 30 páginas del texto literario en un largometraje de cuatro horas, en el que se exploran las tensiones entre pintores noveles y consagrados, marchantes, modelos y amantes. El presente artículo lo revisita a través del cuestionamiento de la que ha sido su interpretación hegemónica, según la cual es una obra sobre la creación pictórica. Como lectura alternativa se propone una revisión de la misoginia y la dinámica del poder propuesta por el guion y la puesta en escena, la cual es reconocida mediante el examen de las dialécticas del cuerpo y de la mirada. Esta estrategia es producto de una «reinterpretación preliminar», que también es cuestionada posteriormente. La nueva mirada lleva a reconocer una tercera dialéctica, la de la de interpretación, que permite una reflexión sobre los sucesivos procesos hermenéuticos en los que participa la pieza artística.

PALABRAS CLAVE: creación, pintura, cuerpo, misoginia, mirada, hermenéutica.

DIALECTICS OF THE BODY, THE GAZE, AND THE INTERPRETATION:
THE CASE OF *LA BELLE NOISEUSE* (1991) BY JACQUES RIVETTE

ABSTRACT

La belle noiseuse (1991) is a late work by Jacques Rivette (1928-2016), a central figure of the French New Wave. Based on Honoré de Balzac's «Le chef-d'oeuvre inconnu» (1831), this adaptation transforms the 30 pages of the literary text into a four-hour feature film, exploring the tensions between emerging and established painters, art dealers, models, and lovers. This article revisits the work by questioning its hegemonic interpretation, which views it solely as a piece about pictorial creation. As an alternative reading, the present work proposes a revision of the misogyny and power dynamics presented in the script and *mise-en-scène*, which is identified through an examination of the dialectics of the body and the gaze. This strategy is the product of a «preliminary reinterpretation,» which is also subsequently challenged. This new perspective leads to the recognition of a third dialectic, *interpretation*, which allows for reflection on the subsequent hermeneutical processes in which the piece of art participates.

KEYWORDS: creation, painting, body, misogyny, gaze, hermeneutics.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.15>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 367-382; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Tres hombres conversan alrededor de una mesa en la que se amontonan los bocetos. El más joven, Nicolas (el actor David Bursztein), es un pintor cuyo talento comienza a ser reconocido. El más viejo, Édouard Frenhofer (Michel Piccoli), es también artista, uno de los mejores, pero tiene una década sin concluir su obra maestra, «La belle noiseuse». Los acompaña Porbus (Gilles Arbona), un marchante de arte, quien les presentó justamente ese día.

De manera sutil, e inesperada para los espectadores, la charla pasa de las dificultades del veterano pintor a un particular acuerdo: Marianne (Emmanuelle Béart), la novia de Nicolas, modelará para Édouard, ayudándole a acabar con su prolongado bloqueo creativo. Porbus es testigo del pacto y se compromete a comprar la obra. La muchacha se entera unos minutos más tarde, cuando se despiden del pintor y este le dice «Hasta mañana». El compromiso es también una sorpresa para Liz (Jane Birkin), la pareja de Édouard y su antigua modelo, la *belle noiseuse* original.

Marianne no está feliz con el pacto de caballeros: «Has vendido mi cuerpo», reclama a su pareja (46 m 40 s). Sin embargo, pese a la molestia, al siguiente día acude al estudio de Frenhofer. La primera sesión se desarrolla entre frases a medias, silencios y gestos equívocos: la joven, de pie frente al artista, primero vestida, después desnuda; sentada en posiciones incómodas, poniendo a prueba músculos, huesos y articulaciones sanguíneas. La tarea del pintor es igualmente penosa, descartando un boceto tras otro, apenas después de unos trazos.

En la segunda sesión, tan frustrante como la primera, Édouard comienza a compartir sus inquietudes creativas. Al caer la tarde el artista quiere abandonar el proceso, pero Marianne lo convence de lo contrario. Propone un cambio de rol y, a partir del tercer día, la modelo decide las posturas con el pintor, se pasea y examina los bosquejos que describen su desnudez, comparte detalles de su vida. Así, pese a las dificultades dentro y fuera del estudio, Frenhofer presenta un cuadro, que Porbus compra, pero que no impresiona a Nicolas, quien se ha percatado de que «ceder» a Marianne fue un error. Esta pintura no es, sin embargo, «La belle noiseuse». Esta obra solo es mostrada a Marianne, y también es vista, secretamente, por Liz. Los espectadores tampoco la vemos, pero sí somos testigos de cómo Édouard la esconde tras una pared y la cubre de ladrillos, antes de pintar un segundo cuadro, este sin entrega ni pasión, que es la pieza que entrega al marchante.

La belle noiseuse (mal traducida como *La bella mentirosa*¹) es un largometraje tardío de Jacques Rivette (1928-2016), uno de los integrantes del núcleo central de la Nueva Ola francesa. Adaptación de «La obra maestra desconocida» («Le chef-d'oeuvre inconnu», 1831), de Honoré de Balzac, el cineasta convierte las 30 páginas de la pieza literaria en un filme de cuatro horas. En el momento de su estreno en el Festival de Cannes —en el que ganó el Gran premio del Jurado, una suerte de segundo lugar—,

¹ Como es explicado en el primer encuentro con Frenhofer, «noiser» significa «turbar» o «fastidiar».



La belle noiseuse fue reconocida como un filme sobre los desafíos de la creación artística. Esta problemática, presente en el relato de Balzac, reaparece como imagen y duración en este largometraje, en el que no se escatiman minutos para mostrar las penurias por las que pasa un pintor en la búsqueda de su «obra maestra».

El presente artículo revisó esta primera interpretación, dirigida a la dimensión creativa. Esto porque, como resultaba evidente en el repaso del argumento, el filme muestra las condiciones patriarcales y misóginas de la práctica pictórica y cinematográfica, al constituir la manipulación y la exposición del cuerpo de una mujer el precio por pagar por la genialidad. Esto condujo a una suerte de «reinterpretación preliminar». Para corroborarla, se prestó atención a la dinámica del poder subyacente a las dialécticas del cuerpo y de la mirada que sostenían el proceso creativo descrito, entendiendo dialéctica como el diálogo –o la colisión– entre entidades dispares u opuestas (conceptos, discursos o formas), a partir de cuyo encuentro surgen nuevas entidades (las síntesis).

El examen de las dialécticas del cuerpo y de la mirada propició el reconocimiento de una tercera dialéctica, no prevista en principio: la de la interpretación. Aquí, entraron en juego las reflexiones del filósofo francés Paul Ricœur (1913-2005), y en particular la distinción expuesta en *Freud: Una interpretación de la cultura* (2007; original de 1965)², entre una hermenéutica de la sospecha, que desconfía de los textos y procura desentrañar los significados que esconden, y una de la escucha o amplificadora, que también persigue el significado de un texto, pero desde una postura afirmativa y de reconciliación. La opción metodológica es en alguna medida inusual, puesto que el pensamiento de Ricœur, y en general la hermenéutica contemporánea, han intervenido escasamente en los estudios de análisis cinematográfico; entre las excepciones se encuentran el estudio de Baracco o, en el mundo hispanohablante, los trabajos de García-Noblejas y Vela-Valdecabres³.

Es así como este artículo convirtió en algo más que el análisis de un filme, sino en el recuento de los sucesivos procesos hermenéuticos a través del cual fue comprendido. Procesos por los que la película de Rivette se constituyó, primero, como una obra sobre los desafíos de la creación artística; después, como una representación de la misoginia y la estructura patriarcal detrás de la mitología en torno a la creación; y al final del camino, pero provisionalmente –como toda interpretación–, en una reflexión, situada en cuanto edad y género, del proceso artístico.

² Paul Ricœur, *Freud: una interpretación de la cultura* (México: Siglo XXI, 2007). Sobre la distinción introducida en esta obra, así como sobre las concepciones de la hermenéutica que el filósofo francés desarrolló a través de su prolongada trayectoria, consúltense los estudios de Jean Grodin, *Paul Ricœur* (Barcelona: Herder, 2019) y «Los giros hermenéuticos de Paul Ricœur», en Francisco Díez-Fischer. *Paul Ricœur. Herencia, diálogo y horizontes hermenéuticos* (Quito: Editorial Universitaria, 2025): 19-43.

³ Alberto Baracco, *Hermeneutics of the Film World. A Ricœurian Method for Film Interpretation* (Londres: Palgrave Macmillan, 2017). En España, se pueden citar Juan José García-Noblejas, «Identidad personal y mundos cinematográficos distópicos», *Comunicación y Sociedad* 7, n.º 2 (2004): 73-87 y Daniel Vela-Valdecabres, *Del simbolismo a la Hermenéutica: Paul Ricœur (1950-1985)* (Madrid: CSIC, 2005).

Desde su estreno, la interpretación hegemónica ha sido que *La belle noiseuse* es una obra sobre la dificultad y el misterio de la creación artística. No es una lectura antojadiza, pues el filme plantea la complejidad del acto creativo, mediante las palabras de Frenhofer y las réplicas de Marianne, Liz o Nicolas, pero principalmente a través de los largos pasajes dedicados a la orfebrería pictórica —en los que la mano del pintor Bruno Dufour (1922-2016) sustituye a la del actor—. Cuando la película fue presentada en Cannes, Rivette debió responder preguntas concernientes exclusivamente a la pintura⁴. En una lectura contemporánea al estreno, Lathers destaca el énfasis en el gesto pictórico, y considera que el filme entrelaza «las artes de la pintura y el cine en un sentido muy literal: lo que se filma es la lenta materialización de la obra maestra de un pintor»⁵. Por su parte, Elsaesser resalta que, entre las numerosas películas sobre pintores y pinturas, *La belle noiseuse* se distingue por dividir la atención entre el artista y sus materiales, enfatizando el proceso de creación en sí mismo⁶.

Estudios más recientes consolidan esta lectura. Morrey y Smith vinculan la estrategia expositiva de *La belle noiseuse*, colmada de detalles de la superficie de cuerpo y sensorialidad sonora, con la fenomenología cinematográfica⁷: Rivette cuestiona la fiabilidad de la evidencia visual, y al hacerlo revisa de qué forma el relato audiovisual accede a la experiencia de los sentidos⁸. Para Russo, el filme medita sobre las complejidades de la inspiración y afirma que «[n]inguna otra película registra con tanta intensidad los pequeños fracasos y avances de la creación, con minutos enteros durante los cuales el único sonido audible es el del lápiz sobre el papel o el del pincel sobre el lienzo»⁹. Mesnil se interesa por la relación del texto audiovisual con el literario, en el que ya se desarrolla una reflexión sobre la creación artística, y Wiles sitúa la obra en el marco de una doble discusión sobre la relación del cine con la literatura (la adaptación) y la pintura¹⁰.

⁴ En James R. Russo, *Jacques Rivette and French New Wave Cinema. Interviews, Conversations, Chronologies* (Liverpool: Liverpool University Press, 2023): 173-176.

⁵ Marie Lathers, «La Belle Noiseuse»: Take Two», *Nineteenth-Century French Studies* 21 n.ºs 3/4 (1993): 479.

⁶ Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005): 165-176.

⁷ Morrey y Smith retoman particularmente las reflexiones de Vivian Sobchack. De esta autora, ver *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992) y *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Oakland: University of California Press, 2004).

⁸ Douglas Morrey y Alison Smith, *Jacques Rivette* (Manchester: Manchester University Press, 2009): 216-220.

⁹ «No other film on the subject so intensely records the small failures and advances of creation, with whole minutes ticking by during which the only audible sound is that of pencil on paper, or brush on canvas». Russo, *Jacques Rivette...*, 8.

¹⁰ Michel Mesnil, «Peinture et cinéma : grêle fruit», *Esprit* 181, n.º 5 (1992): 134-142, Mary M. Wiles, *Jacques Rivette* (Chicago: University of Illinois Press, 2012).

Russo reconoce rasgos autobiográficos en el personaje de Frenhofer, pues se trata del artista veterano que, como Rivette, ve renovada su inspiración al descubrir los placeres de la orfebrería y el detalle¹¹. En el mismo sentido, Wiles encuentra un paralelismo entre la pintura que Frenhofer finalmente muestra y el destino del filme: de la misma manera que el pintor presenta a Nicolas y Porbus una impostura, en la que no debió invertir su sangre, Rivette estrenó en 1993 una versión abreviada de *La belle noiseuse*, con el significativo título *Divertimento*.

La belle noiseuse, en su versión original de cuatro horas, no es ciertamente un *divertimento*. Como el del relato de Balzac, el Frenhofer del filme padece, y es consciente de los riesgos que implica conseguir la verdad de la belleza: «Si voy hasta el final, hay sangre en el lienzo», afirma frente a Nicolas y Porbus (24 m 30 s)¹². Al recuperar el título de la pieza inconclusa del veterano pintor, el largometraje confirma esta posición respecto a la vocación artística: «*La belle noiseuse*», la obra maestra desconocida, expresa esta belleza incómoda y fascinante, que demanda todo del creador y lo conduce a un punto tras el que «no hay vuelta atrás» (2 h 25 m 30 s), como también dice el pintor¹³.

La belleza tiene un precio y, en un giro que nuestra reinterpretación preliminar consideró misógino, el que debe pagar Nicolas para que Édouard Frenhofer, legendario pintor, le muestre el alcance de su genio, es Marianne. Por supuesto, la aventura también tiene un costo para el artista, quien expone su vulnerabilidad, creativa y moral, fracasa una y otra vez sobre el papel o el lienzo, comparte sus temores con la muchacha y pone en riesgo su relación con Liz. Concluye un cuadro, uno que deja sin palabras a Marianne, pero prefiere mostrar otro, un *divertimento*, a Nicolas y Porbus. Sin embargo, es la condición de la mujer de moneda de cambio en una transacción la que motivó este nuevo ingreso al relato audiovisual, con la atención dirigida no a las palabras sobre la creación o los pasajes de orfebrería artística, como hasta ahora, sino al rol del poder, materializado en miradas y cuerpos, sobre la voluntad femenina.

¹¹ Russo, *Jacques Rivette...*, 8. Puede agregarse que la dinámica en las sesiones de Frenhofer y Marianne resulta semejantes a la descripción que Emmanuelle Béart ofrece del trabajo con Rivette; en Richard Porton, «Acting as the Joy of Discovery: An Interview with Emmanuelle Béart» *Cinéaste* 29, n.º 1 (2012): 15-17.

¹² Baron llama la atención sobre cómo en distintas obras de Balzac, y particularmente en «Le Chef-d'œuvre inconnu», la reflexión en torno al arte roza lo místico. Coincide con Collini, quien opina que esta es una posición típicamente romántica. Para Tavassoli Zea, el ligamen entre las prácticas artística y religiosa emparenta a Balzac y Rivette. Anne-Marie Baron, «Fondements métaphysiques de l'image balzacienne» *L'Année balzacienne* 1, n.º 5 (2004): 21-38, Patrizio Collini, «Iconolâtrie et iconoclastie. "Le Chef-d'œuvre inconnu" et le romantisme allemand», *L'Année balzacienne* 1, n.º 5 (2004): 75-85 y Zahra Tavassoli Zea, *Balzac Reframed. The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette* (Londres: Palgrave Macmillan, 2019): 166.

¹³ Para Tavassoli Zea, esto es congruente con la obra de Rivette, quien en sus críticas de cine afirmaba que cualquier artista que busque la verdad debe enfrentarse al problema ético de la representación. *Balzac Reframed*, 170.



La interpretación predominante de *La belle noiseuse*, según la cual es un relato sobre los compromisos de la creación, fue también la de quien escribe estas líneas, después de verla en un par de oportunidades a inicios de los años 2000. Sin embargo, más de dos décadas después, el recuerdo del argumento, entremezclado con nuevas experiencias y lecturas –en términos de la hermenéutica contemporánea: la historicidad del intérprete– habían conformado una suerte de «reinterpretación preliminar», una forma de comprender el texto, que enfatizaba la misoginia de la premisa, según la cual el cuerpo de una joven mujer se sometía estoicamente a los mandatos de una mirada masculina.

Toda interpretación se eleva desde el suelo del lenguaje y la materialidad y estructura del texto, pero también las circunstancias del intérprete y la información que posee con antelación: predisposiciones o prejuicios que guían, para bien y para mal, la comprensión. En el caso de *La belle noiseuse*, se quiso revisitarse el filme con el acompañamiento de estas nuevas predisposiciones, es decir, inquietudes actuales respecto al problema del género y el poder y el problema de la mirada cinematográfica (*gaze*). Como metodología, se propuso reconocer el encuentro y la puesta en relación de cuerpos y miradas, y la forma en que, de estas dialécticas, surge una trama de sentido.

La intriga de *La belle noiseuse* es la de personajes masculinos que posan su mirada, y en ocasiones sus manos, sobre los femeninos. Al pacto de caballeros que convierte a Marianne en modelo de Frenhofer, se suma el hecho de que cerca de la mitad del metraje está dedicado a una mujer que atiende indicaciones de un hombre. El coleccionista, Porbus, quien compra la obra presuntamente surgida de las sesiones de modelaje con Marianne, expresa igualmente que se trata de la posesión de un cuerpo femenino a través de una mirada materializada en el lienzo. Los estudios sobre *La belle noiseuse* no suelen destacar este componente misógino del relato. Entre las excepciones se encuentra Tavassoli Zea (2019), quien a propósito de ello recuerda la problemática masculinidad subyacente a los filmes de la *Nouvelle vague*¹⁴.

En *La belle noiseuse*, el cuerpo central en estas operaciones dialécticas es el de Marianne: uno que es fundamentalmente paciente y sobre el cual actúan varios agentes: para comenzar, Nicolas, quien cree poseerlo y por ello lo cede a Édouard. El veterano pintor, por su parte, manipula el cuerpo de la muchacha mediante indicaciones verbales o con sus propias manos y, en busca de su «verdad», lo lleva a sus límites. El relato se sirve de un juego de diferencia y repetición, pues entre una y otra sesión las posturas se repiten, además de que el artista reproduce, en el cuerpo de Marianne, posiciones ensayadas con antiguas modelos y amantes. Cuando la joven

¹⁴ Ofrece como posible explicación que los realizadores de la *Nouvelle vague* se cultivaron cinematográficamente con obras como las del cine negro y de Alfred Hitchcock, cuya misoginia es patente. Ver Tavassoli Zea, *Balzac Reframed*, 182.

muestra signos de incomodidad o cansancio, Frenhofer le cuenta que, en el pasado, se ataba a las modelos, y recuerda que una vez le dislocó un hombro a Liz.

La escritura cinematográfica de Rivette favorece esta reinterpretación del texto audiovisual a partir del encuentro de cuerpos y miradas. La mayor parte de las escenas de *La belle noiseuse* se desarrollan en el espacio cerrado del estudio de Frenhofer, con una cámara que, en consonancia con la apuesta realista de la *Nouvelle vague*, recurre a sobrios planos secuencia, se pasea entre los personajes, presta atención a la geometría de miradas y cuerpos y se sirve de un económico montaje. La cámara es también un cuerpo que interviene en esta dialéctica del poder; su constitución es menos evidente, pero se expresa en cada plano y movimiento de cámara. Al igual que Frenhofer, Rivette escoge una perspectiva y revela una agencia, que determina finalmente la mirada del espectador. Respecto a esta invisibilidad corporal, en una entrevista a propósito de *La belle noiseuse* Rivette contrastaba las actividades del cineasta y del pintor: «Un director no se arriesga tanto como un pintor en su relación con sus modelos, sus actrices. Un director se esconde. Se esconde tras la cámara»¹⁵.

Los cuerpos intervienen además en una segunda dialéctica, reconocible tanto por los personajes como por los espectadores: la que ocurre entre el cuerpo *presentado*, el de Marianne, expuesto principalmente a Frenhofer, y el *representado*, que aparece en el papel o el lienzo, como resultado de la labor interpretativa del artista. Este que llamamos resultado es, a su vez, el producto del cruce, en ocasiones frustrante, entre el cuerpo presentado y la mirada del pintor; como la figura del lector en la hermenéutica *ricœuriana*, quien descubre en el texto una otredad, Frenhofer encuentra en el cuerpo de Marianne, y en su propia obra pictórica, un otro, con el que parece difícil una conciliación. En esta accidentada dialéctica se distinguen el todo y las partes: en los bocetos y primeras versiones de la pintura, el cuerpo de Marianne solo aparece parcialmente: espalda, abdomen, hombros; esta fragmentación corporal es coherente con las posturas que Frenhofer pide de la modelo, siempre al límite de las estructuras ósea y muscular. Para el pintor se trata de una interpretación que revela aquello que el cuerpo, pese a su desnuda inmediatez, esconde: «No quiero sus pechos, su boca... ¡Quiero más! ¡Lo quiero todo! La sangre, el fuego, el hielo de dentro. Los quiero. Los haré salir..., e irán al cuadro» (2 h 4 m 45 s)¹⁶.

También los cuerpos de Édouard y Liz intervienen en las dialécticas propuestas por el relato audiovisual. El de Édouard, pese a que en principio tiene una función de agente, deviene, conforme avanza el filme, cada vez más paciente, como consecuencia de su vejez, cansancio y dudas. Esta caracterización, debe reconocerse, no había sido contemplada en la reinterpretación preliminar. En cuanto al esbelto cuerpo de Liz, la cámara de Rivette lo sigue fielmente cuando recorre las salas y jardín del viejo castillo donde vive con el pintor, y al asomarse, furtivamente, en el estudio donde

¹⁵ Russo, *Jacques Rivette...*, 175.

¹⁶ El pasatiempo de Liz, pareja de Édouard y su antigua modelo, muestra otra posibilidad de esta dialéctica entre lo *presentado* y lo *representado*. Según podemos ver, ella se dedica a la taxidermia, es decir, que toma cuerpos de aves (inmediatos, como el de Marianne) y los convierte en una suerte de escultura, que constituye una fijación de lo corporal, como las pinturas de Frenhofer.





trabajan el artista y su modelo. Aparece igualmente representado en las antiguas obras de Frenhofer, versiones preliminares de «La belle noiseuse» que constituyen el triste testimonio del devenir de los afectos entre el pintor y su antigua modelo. Como en el caso del cuerpo de Marianne, el de Liz interviene en esta dolorosa dialéctica, cuando el artista realiza trazos, evocadores del cuerpo de Marianne, sobre una pieza que representaba el rostro de Liz.

Marianne y Liz son conscientes de la misoginia implícita en el juego de la representación. La protesta de la joven a Nicolas no se limita al hecho de que la comprometió a ser modelo de Frenhofer, sino al tipo de pinturas que caracterizan su obra: los desnudos femeninos. Para ella, el discurso del veterano artista sobre la «verdad» y la «sangre» no son más que palabras que solamente un ingenuo tomaría en serio y no valen la entrega de su cuerpo. Por su parte, Liz reclama el empleo de una pintura inacabada con sus facciones para continuar con la obra con Marianne; ha sido reemplazada, y de una forma humillante: «Has sustituido mi cara por un par de nalgas» (3 h 20 m 20 s). Este tipo de reclamos por parte de los personajes femeninos no habían sido considerados en la reinterpretación preliminar, y solo fueron redescubiertos en este nuevo ingreso al texto. Esto invitó a revisar, entonces, no solamente el filme de Rivette, sino el mismo proceso de interpretación.

LA DIALÉCTICA DE LA INTERPRETACIÓN

Al menos dos procesos interpretativos son reconocibles en *La belle noiseuse*: uno que opera al interior del texto audiovisual y que involucra a los personajes, y otro al exterior, que acontece durante el visionado del filme y tiene a la persona espectadora como protagonista. En el proceso *interior*, Frenhofer y Marianne hacen posible esa «obra de arte desconocida» que permanece oculta, en el fuera de campo. Rivette consagra las cuatro horas del filme a esta búsqueda estética y vital. El proceso interpretativo *exterior* resulta incluso más prolongado: nunca concluye, sino que renace con cada nuevo encuentro con el relato, como fue claro para quien escribe estas líneas. Esto es algo que ocurre con cualquier texto, sin importar el soporte y el código, pero acontece especialmente con los artísticos, en los que es más evidente la diferencia entre la *explicación* y la *comprensión*¹⁷.

El nuevo ingreso a *La belle noiseuse* partió de una reinterpretación preliminar que fue revisada en el redescubrimiento del relato audiovisual. Esta puesta a prueba suscitó, a su vez, el examen de los procesos hermenéuticos. Como en el caso de la reinterpretación preliminar, esta nueva inquietud se originaba en experiencias y lecturas que nos constituyen como intérpretes, específicamente al encuentro con el pensamiento de Paul Ricœur. Se halló que, a la par de las del cuerpo y de la mirada, operaba una dialéctica de lecturas que suscitaba una reflexión respecto a la

¹⁷ Sobre esta distinción, ver «Expliquer et comprendre», en Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II* (París: Seuil, 1986), 179-203.

naturaleza de la comprensión, que es justamente una de las definiciones que el filósofo francés ofrece de la hermenéutica¹⁸.

Al reencontrarnos con *La belle noiseuse*, un par de elementos de la propuesta de Ricoeur aparecieron con mayor potencia: la distinción entre dos tipos de hermenéutica y el involucramiento del sujeto en el acto interpretativo. El primer asunto retomaba además el principal recurso metodológico de la presente investigación, también de procedencia ricœuriana: la dialéctica. Como apunta Marcelo (2014), Ricoeur no dedicó una obra al problema de la dialéctica, pero esta figura a lo largo de casi toda su trayectoria, y merece un capítulo de *Freud: una interpretación de la cultura* (*De l'interprétation*, 1965), en el que «opone dos distintos métodos de búsqueda de sentido: el modelo arqueológico, freudiano, y el modelo teleológico, hegeliano (en el que la verdad de cada figura es ser encontrada en la siguiente)»¹⁹. Esta oposición está relacionada con la distinción que hace entre la hermenéutica de la sospecha, que desconfía de los textos y persigue su desenmascaramiento²⁰, y la de la escucha o amplificadora, que despliega el sentido gradualmente. En esta segunda hermenéutica, cada «nuevo paso nos da un sentido más verdadero, más amplio, que comprende lo que ha sido mostrado hasta este punto pero que continúa más allá de él»²¹. Como explican Maceiras y Trebolle (1990), este estilo hermenéutico, ciertamente promocionado por Ricoeur, «podría ser tildado de “remitificador”, atento a la palabra que encierra el símbolo, a la escucha de su mensaje, que es dirigido como una proclama, “como un Kerygma” incitante a una rica promoción de sentido»²².

La distinción entre la hermenéutica de la sospecha y la de la escucha describe las aproximaciones sucesivas a *La belle noiseuse* expuestas en este estudio. Como adelantamos, se comenzó con una reinterpretación preliminar que prestaba atención al problema del poder a través de la identificación de las dialécticas del cuerpo y de la mirada. El signo predominante era, efectivamente, la sospecha: bajo la reflexión sobre la creación artística subyacía un relato manchado de misoginia. Sin embargo, con el ingreso en el texto y la confrontación entre esta lectura preliminar y ciertos detalles olvidados del relato, se permitió que la obra interpelara al intérprete, como recomienda Hans-Georg Gadamer²³. Esto llevó a revisar no solamente el relato de Rivette, sino la actividad de comprensión, que empleaba o desechaba nociones que pretendían describir el filme, como «creatividad» o «misoginia».

¹⁸ Ricoeur afirma que la hermenéutica significa, «como mínimo», tres cosas: 1, un método compuesto de rigurosas reglas; 2, una reflexión respecto a la naturaleza de la comprensión; y 3, una filosofía que ofrece una vía distinta de inteligibilidad (esta es la propuesta de Hans-Georg Gadamer). En cualquiera de estas tres definiciones, se trata de una epistemología. *Crítica y convicción. Entrevista con François Azouvi y Marc Laury* (Madrid: Síntesis, 2010), 104.

¹⁹ Gonçalo Marcelo, «Del conflicto a la conciliación y viceversa: Algunas notas acerca de la dialéctica de Paul Ricoeur», *Universitas Philosophica* 31, n.º 63 (2014), 187.

²⁰ En *Freud: una interpretación de la cultura*, Ricoeur nombra a Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud como los «maestros de la sospecha».

²¹ Marcelo, «Del conflicto...», 189.

²² Manuel Maceiras y Julio Trebolle, *La hermenéutica contemporánea* (Bogotá: Cincel, 1990), 130.

²³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 2007).





En obras como *Du texte à l'action* (1986), Ricoeur resalta que la interpretación de un texto desemboca en la interpretación de un sujeto que se comprende a sí mismo, de distinta e incluso mejor manera. De esta forma, la hermenéutica deviene una suerte de filosofía práctica, dedicada al acto de habitar. Esto resultó de interés al contrastar lo recordado de un par de visionados de *La belle noiseuse*, acontecidos dos décadas atrás; lo que ahora creía saberse –y que conformó una reinterpretación preliminar–; y lo que se descubriría en la nueva revisión de la película de Rivette. Fue evidente, primero, que la reinterpretación preliminar no contemplaba un elemento crucial en el argumento: cuando Édouard está a punto de darse por vencido y abandonar el proceso creativo al final del segundo día –atribulado por sus limitaciones como artista y consciente de las dificultades que el proceso suscitaba en su relación con Liz–, es Marianne quien lo impide: «Yo también cuento», le dice (2 h 24 m 55 s). A partir de ese momento la joven asume un rol en la creación: ahora no es *mirada*, como en la primera parte del largometraje, sino que *se da a mirar*. Cuenta detalles de su vida personal como Frenhofer. Él pinta, ella habla, generando una nueva dialéctica al interior del relato, entre la imagen y la palabra.

La pertinencia de la hermenéutica de la sospecha, que guiaba la reinterpretación preliminar, se veía cuestionada, pues este crucial detalle del argumento restaba fuerza a la tesis respecto a la misoginia del relato. Otros elementos, de índole textual, paratextual y extratextual, consolidaron este cuestionamiento, pues sugerían que Rivette era consciente del componente patriarcal del argumento. En primer lugar, como destaca Tavassoli Zea (2019), el cineasta convierte a la tímida Gillette del cuento de Balzac, enamorada de Nicolas y reluctante modelo de Frenhofer, en una Marianne terca, que «hace ruido» («cherche noise»)²⁴, se molesta con su compañero y asume un rol en las sesiones creativas. El título confirmaba este cambio: mientras que el del texto literario pone el acento en la pieza artística («Le Chef-d'oeuvre inconnu»), el del filme alude tanto a la pintura como a Liz y Marianne, las sucesivas *belles noiseuses*. Finalmente, la revisión bibliográfica ofreció una nueva objeción a la reinterpretación preliminar: Rivette explicaba en una entrevista que el origen del filme fue la pregunta sobre la condición de la persona que modela. Fue así como, a partir del relato de Balzac, decidió contar la historia de «una joven que se ve obligada a ser modelo y, al principio, lo hace como un reto, pero después se deja llevar por la actuación»²⁵.

Estas evidencias, pero principalmente las que ofrecía el mismo texto audiovisual, que demandaba ser «escuchado» y «amplificado», vinieron, no a demoler la reinterpretación preliminar, sino a enriquecerla. De esta manera, la comprensión era el producto de la conciliación que Ricoeur propone como resultado del encuentro de tesis dispares.

²⁴ Tavassoli Zea, *Balzac Reframed*, 175.

²⁵ En Russo, *Jacques Rivette...*, 173.

Realicemos un recuento de las dialécticas reconocidas al interior de *La belle noiseuse*: la de los cuerpos, los cuales interactúan, por lo general con unos sometiendo a otros; la de las miradas, que se cruzan, se reconocen u oponen; y una suerte de síntesis de las anteriores, en la que el cuerpo *se muestra* y la mirada *mira*. Esta triple dialéctica se despliega fundamentalmente alrededor del cuerpo de Marianne, quien aceptó posar para el veterano artista. La mirada, en cambio, es plural y carece de centro: están, en primer lugar, las miradas de los personajes, incluidas la del pintor, quien observa y actúa sobre el cuerpo de la modelo, y la de Marianne, quien es *mirada y mira* su cuerpo representado. También hemos de reconocer la mirada que presenta el relato, detrás de la cual hay un hombre de 62 años, Jacques Rivette, veterano artista como Frenhofer. En esta mirada, que es compartida con los espectadores, no se escatiman minutos para la mostración del cuerpo, desnudo y estoico, de la muchacha, y los esfuerzos del artista.

En *La belle noiseuse*, el poder sobre los cuerpos se ejerce mediante la mirada, pues esta es, primero, signo de agencia (unos tienen el privilegio de mirar) y, después, recurso para la interpretación y fijación de una corporalidad paciente (la de Liz o Marianne) en un nuevo cuerpo, el representado en la pintura. Esto es claro desde el punto de partida del relato, en el que Nicolas cede a Frenhofer la posibilidad de mirar a su pareja, con el fin de que el pintor convierta esta cesión en una obra excepcional, también dispuesta para la mirada.

Sin embargo, si la mirada funciona como intermediaria de la posesión, resulta significativo que la primera escena del largometraje muestra a Marianne mientras fotografía furtivamente a Nicolas, anticipando que también es creadora y dueña de imágenes. Su agencia espectral es evidente en la primera visita al estudio de Frenhofer, cuando lo recorre, contemplando los bocetos, mientras los otros escuchan al pintor. Esta condición explica que su voluntad sea capaz de romper el bloqueo creativo del artista a partir de la tercera jornada de modelaje. La joven «no es un personaje al que se pueda «mirar» unilateralmente, pues posee la autoridad para devolver la mirada»²⁶. Esta autoridad la faculta para decir a Frenhofer, cuando este se confiesa derrotado, que quiere continuar: «Su manera de trabajar es cosa suya. Pero déjeme ser como soy. Déjeme encontrar mi sitio, mi movimiento, mi ritmo. Si no le gusta, lo dejamos» (2 h 38 m 35 s).

Conforme avanza el relato audiovisual, la actividad espectral de Marianne, así como la de Liz, cobran relevancia. La joven modelo se permite mirar los cuerpos representados, el suyo o el de Liz. Esta última, por su parte, se escabulle en el taller, asiste a las sesiones de modelaje y es una de las escasas personas que ve la obra concluida. Las dos son miradas, en su presentación (el cuerpo) y representación (las piezas pictóricas), pero también miran. Entre los personajes masculinos, en cambio, solamente Frenhofer mira, y ninguno, ni siquiera él, merece una mirada. Se confirma

²⁶ Tavassoli Zea, *Balzac Reframed*, 175.





la relación entre mirada y posesión: al mismo tiempo que Nicolas y Édouard miran menos, su «posesión» de la voluntad y el cuerpo de la muchacha mengua. Porbus compra una pintura que no es la legítima representación de Marianne, sino una impostura, acabada rápidamente y sin complicaciones. El filme concluye con una conversación en la que Nicolas propone a su pareja un viaje a España, como si la entrega a Frenhofer fuera un asunto olvidado. La respuesta de Marianne cierra el filme: «No» (3 h 56 m 17 s).

La dialéctica de la mirada en el marco de la diégesis, es decir entre los personajes, contradice la reinterpretación preliminar y enriquece la comprensión del texto. La puesta en escena de *La belle noiseuse*, con sus planos próximos y prolongados, se presta para un estudio de inspiración ricœuriana en torno al reconocimiento, al mostrar a individuos cuyas miradas son cada vez más recíprocas y simétricas (Édouard y Marianne), o que se reconocen en la representación (Marianne y Liz)²⁷.

Es pertinente ahora examinar la mirada que ofrece la cámara, a través de la cual accedemos al relato, y que responde a las decisiones narrativas, estéticas e ideológicas de Rivette. Es una mirada móvil, continua y sobria, que se acerca y aleja para mostrar las interacciones o los sutiles gestos que acompañan los diálogos, y muestra durante minutos, sin hacer uso de cortes, el trabajo de Frenhofer sobre el lienzo o el cuerpo de la joven. Para Morrey y Smith (2009), la duración de los planos de Marianne revela la corporalidad en su sencillez y densidad y neutraliza en última instancia sus componentes eróticos o lascivos²⁸. Efectivamente, estos prolongados pasajes, así como ciertos elementos determinados por el guion, como el cansancio o aburrimiento de la joven o la mirada melancólica y los gestos secos de Édouard, propician una aproximación que podría considerarse, en principio, desprovista de deseo²⁹. Al respecto, en un estudio comparado sobre *La belle noiseuse* y *Prénom Carmen* (1983), de Jean-Luc Godard, Thibault (2005) afirma que mediante los incontables planos de la desnudez de la actriz Emmanuelle Béart, Rivette «educa» la mirada voyeurista del espectador, y la convierte en contemplación³⁰. Tavassoli Zea (2019) parece coincidir e incluso se refiere a una «liberación» del cuerpo femenino, que evade la cosificación y el erotismo:

²⁷ La última obra de Ricœur, *Parcours de la reconnaissance* (2003), está dedicada a este problema, que considera descuidado por parte de la tradición filosófica. La componen tres ensayos, dedicados al reconocimiento como identificación, el reconocimiento de sí mismo y el reconocimiento mutuo. *Parcours de la reconnaissance* (París: Gallimard, 2005).

²⁸ Morrey y Smith, *Jacques Rivette*, 219.

²⁹ Esta ausencia del deseo explicaría el por qué *La belle noiseuse* no se encuentre entre las casi 2000 películas citadas en *El sexo en el cine y el cine de sexo*, de Freixas y Bassa. Sin embargo, ese estudio, a medio camino entre el sobrevuelo temático y la polémica cultural, recuperaba el debate en torno a la distinción entre lo erótico y lo pornográfico, y señalaba que lo primero se asocia con la actividad intelectual y la figuración estática, dos componentes que aparecen en el vínculo entre Frenhofer y su modelo. Ramón Freixas y Joan Bassa, *El sexo en el cine y el cine de sexo* (Barcelona: Paidós, 2000).

³⁰ Bruno Thibault, «La Transposition dans “Prénom Carmen” de Jean-Luc Godard et dans “La Belle Noiseuse” de Jacques Rivette», *The French Review* 79, n.º 2 (2005): 334.

Para evitar que estas connotaciones culturales reduzcan el papel de Marianne a un objeto sexual pasivo, la cámara captura implacablemente la totalidad de su cuerpo, desde diferentes ángulos y con la distancia necesaria para acostumbrar la mirada del espectador a la realidad material de su piel, curvas y músculos³¹.

Esta es una interpretación convincente de los propósitos de Rivette: en efecto, encontramos una pedagogía de la mirada en *La belle noiseuse*. Sin embargo, la experiencia de la comprensión se da siempre en situación, y depende de la persona espectadora el que, con independencia de las intenciones creativas, se encuentre o no un componente erótico en el visionado del texto audiovisual. Pese a las salvaguardas dispuestas por el guion de Pascal Bonitzer, Christine Laurent y Jacques Rivette, y la austera puesta en escena del realizador, el relato ostenta rasgos que se cruzan con las prácticas eróticas y sexuales. Por ejemplo, Gubern menciona *La belle noiseuse* como un ejemplo de la confluencia entre un elemento recurrente de la tradición pictórica, como es el desnudo femenino, y el deseo masculino³². Debe considerarse además la posibilidad de que la persona intérprete saque las imágenes de contexto, irrespectando la trama prefijada por Rivette: se trata de la desnudez de un cuerpo joven y exuberante, frente al que se posiciona el de un artista, un hombre mayor, descrito por Liz como alguien seductor. Principalmente en la primera mitad del largometraje, entre el artista y la modelo se desarrolla una dinámica en la que la voluntad de uno se impone sobre la de la otra, como ocurre en las operaciones de dominación que con frecuencia hacen parte de los juegos eróticos. Junto con las connotaciones culturales del personaje de Frenhofer³³ y sus interacciones con Marianne, se ha de señalar, igualmente, la sexualidad de la misma persona espectadora, quien puede o no reconocer el cuerpo de Émmanuelle Béart como un objeto de deseo.

Este componente erótico ligado con frecuencia a la dinámica de poder resulta coincidente con la reinterpretación preliminar, la cual giraba en torno a los componentes patriarcales y misóginos del relato. Con Mulvey, encontramos una mirada educada para reconocer las imágenes que satisfacen el espectador masculino³⁴. Esta construcción cultural adversa los buenos propósitos de Rivette, cuando recupera y resalta las figuras femeninas del relato (Marianne y Liz). Por otra parte, lo cierto es

³¹ «To prevent these cultural connotations from reducing the role of Marianne to a passive sexual object, Rivette's camera relentlessly captures the entirety of Marianne's body, through different angles and with the necessary distance to accustom the spectator's gaze to the material reality of her skin, curves and muscles». Tavassoli Zea, *Balzac Reframed*, 180.

³² Román Gubern, *Dialectos de la imagen* (Madrid: Cátedra, 2017), 153.

³³ Por ejemplo, Lynda Nead relaciona el personaje de Frenhofer con la presentación de Pablo Picasso —célebre por su tumultuoso vínculo con las mujeres— en el documental *Le mystère Picasso* (1956), de Henri-Georges Clouzot. También recuerda que en el relato de Balzac se expresaba también una sexualización de la operación creativa, pues el Frenhofer balzaciano describía su labor como la de un amante. «Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity» *Oxford Art Journal* 18, n.º 2 (1995): 59-69.

³⁴ Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures (Second Edition)* (Londres: Palgrave Mac-Millan, 2009).



que, al interior del filme, la mirada que se impone inevitablemente es la de Frenhofer, quien pinta dos versiones de la modelo, una que esconde tras los ladrillos de la pared, y otra, carente de compromiso vital, que muestra a Nicolas y Porbus. Súmese que los espectadores accedemos a la historia a través de la mirada dispuesta por Rivette, un hombre como el personaje del pintor. Se imponen, entonces, las miradas masculinas.

CONCLUSIONES

El presente artículo ha dado cuenta de un retorno a *La belle noiseuse*, una película vista un par de décadas atrás. El regreso partía de una «reinterpretación preliminar» que se nutría de sospecha y según la cual esta obra, reconocida generalmente como una reflexión sobre la creación artística y la pintura, encerraba una historia colmada de misoginia. Para confirmar esta reinterpretación preliminar, que se erigió como una suerte de hipótesis, se decidió examinar la dinámica del poder que se expresaba en las dialécticas del cuerpo y de la mirada desplegadas en el relato audiovisual.

El encuentro efectivo con el texto audiovisual mostró la pertinencia de una posición más conciliadora con el texto, a la manera de la hermenéutica de la escucha descrita por Paul Ricoeur. Esto suponía, ante el hecho de que un texto puede decir muchas cosas, desarrollar la conciliación de diferentes tesis en procura de una mejor comprensión. De esta manera, tras un nuevo trayecto interpretativo, *La belle noiseuse* se mantuvo como un relato que reflexiona, mediante los diálogos y el detalle y la duración de los planos, sobre los compromisos con el acto creativo. Sin embargo, encontramos un segundo elemento, también central, y es que la dialéctica del cuerpo y la mirada se prestaban también para una problematización «desde» el género, en parte prevista por el realizador y guionista. Se halló una situación paradójica: un sistema de miradas, el que la masculina –la de Rivette, la de Frenhofer– parece consciente de las posibilidades de la femenina. Se reconoció una misoginia, pero esta es producto de historicidad del realizador y, evidentemente, de los espectadores, determinados igualmente por su historicidad (género, sexualidad, vivencias, actitudes).

La relectura de la obra de Rivette fue útil para reconocer la complejidad, apertura y movilidad de la interpretación de los textos artísticos, literarios o audiovisuales: como la creación artística, la aventura hermenéutica es un proceso. También, de la misma manera que la creación puede tener un cierre –como sería una obra artística–, la interpretación también, pero este es fundamentalmente provisional, pues la labor de la comprensión recomienza con cada encuentro con el texto, como ocurre con las sucesivas interpretaciones del filme a las que alude este artículo. Es notorio que en el filme de Rivette haya una obra que permanece fuera de campo, como dejando abierta la definitiva fijación –interpretación– del cuerpo, y de la mirada que dio cuenta de este. Una interpretación pictórica que satisfizo a Frenhofer, dejó sin palabras a Marianne, sumió en la melancolía a Liz y que nadie más, ni siquiera nosotros, conseguimos ver.

RECIBIDO: 18/11/2025; ACEPTADO: 15/03/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARACCO, Alberto. 2017. *Hermeneutics of the Film World. A Ricœurian Method for Film Interpretation*. Londres: Palgrave Macmillan.
- BARON, Anne-Marie. 2004. «Fondements métaphysiques de l'image balzacienne». *L'Année balzacienne*, 1 (5): 21-38.
- COLLINI, Patrizio. 2004. «Iconolâtrie et iconoclastie. "Le Chef-d'oeuvre inconnu" et le romantisme allemand». *L'Année balzacienne*, 1 (5): 75-85.
- ELSAESSER, Thomas. 2005. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FREIXAS, Ramón y BASSA, Joan. 2000. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós.
- GADAMER, Hans-Georg. 2007. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- GARCÍA-NOBLEJAS, Juan José. 2004. «Identidad personal y mundos cinematográficos distópicos». *Comunicación y Sociedad*, 7 (2): 73-87.
- GRONDIN, Jean. 2019. *Paul Ricœur*. Barcelona: Herder.
- GRONDIN, Jean. 2025. «Los giros hermenéuticos de Paul Ricœur». En Francisco Diez-Fischer. *Paul Ricœur. Herencia, diálogo y horizontes hermenéuticos* (p. 19-43). Quito: Editorial Universitaria (Universidad Central del Ecuador).
- GUBERN, Román. 2017. *Dialectos de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- LATHERS, Marie. 1993. «"La Belle Noiseuse": Take Two». *Nineteenth-Century French Studies*, 21 (3/4): 479-481.
- MACEIRAS, Manuel y TREBOLLE, Julio. 1990. *La hermenéutica contemporánea*. Bogotá: Cíncel.
- MARCELO, Gonçalo. 2014. «Del conflicto a la conciliación y viceversa: Algunas notas acerca de la dialéctica de Paul Ricœur». *Universitas Philosophica*, 31 (63): 181-211.
- MESNIL, Michel. 1992. «Peinture et cinéma : grêle fruit». *Esprit*, 181 (5): 134-142.
- MORREY, Douglas y SMITH, Alison. 2009. *Jacques Rivette*. Manchester: Manchester University Press.
- MULVEY, Laura. 2009. *Visual and Other Pleasures (Second Edition)*. Londres: Palgrave MacMillan.
- NEAD, Lynda. 1995. «Seductive Canvases: Visual Mythologies of the Artist and Artistic Creativity». *Oxford Art Journal*, 18 (2): 59-69.
- PORTON, Richard. 2003. «Acting as the Joy of Discovery: An Interview with Emmanuelle Béart». *Cinéaste*, 29 (1): 15-17.
- RICŒUR, Paul. 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. París: Seuil.
- RICŒUR, Paul. 2005. *Parcours de la reconnaissance*. París: Gallimard.
- RICŒUR, Paul. 2007. *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- RICŒUR, Paul. 2010. *Crítica y convicción. Entrevista con François Azouvi y Marc Laury*. Madrid: Síntesis.
- RUSSO, James R. 2023. *Jacques Rivette and French New Wave Cinema. Interviews, Conversations, Chronologies*. Liverpool: Liverpool University Press.
- SOBCHACK, Vivian. 1992. *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Nueva Jersey: Princeton University Press.



- SOBCHACK, Vivian. 2004. *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture*. Oakland: University of California Press.
- TAVASSOLI ZEA, Zahra. 2019. *Balzac Reframed. The Classical and Modern Faces of Éric Rohmer and Jacques Rivette*. Londres: Palgrave Macmillan.
- THIBAUT, Bruno. 2005. «La Transposition dans “Prénom Carmen” de Jean-Luc Godard et dans “La Belle Noiseuse” de Jacques Rivette». *The French Review*, 79 (2): 332-342.
- VELA-VALLDECABRES, Daniel. 2005. *Del simbolismo a la Hermenéutica: Paul Ricœur (1950-1985)*. Madrid: CSIC.
- WILES, Mary M. 2012. *Jacques Rivette*. Chicago: University of Illinois Press.



LAS MUSAS DE COCO CHANEL

Virginia Benítez Martín
Universidad de La Laguna (España)
virgibeni@gmail.com

RESUMEN

La obra de esta diseñadora no puede entenderse, como frecuentemente suele ocurrir, sin adentrarse en las circunstancias que rodearon y marcaron su vida. En el caso de Gabrielle Chanel fueron los hombres los que más peso tuvieron en su proceso creativo. Padre, amantes, amigos; fueron para ella verdaderas musas y fuentes que nunca agotaron sus ansias de crear y de innovar. Estas musas la introdujeron en mundos y culturas nuevos, que ella supo respirar hasta el último suspiro y beber hasta la última gota. En los elementos más insignificantes o en los objetos que para el resto eran completamente arbitrarios, Chanel supo ver un potencial artístico que plasmó en sus diseños. Y, a pesar de su pretensión firme de esconder su humilde pasado, no discriminaba cuando de buscar inspiración se trataba. Podía encontrarla en suntuosas joyas bizantinas, pero también en la humildad y la sencillez de los atuendos de unos remeros. Con este artículo se busca presentar a esta diseñadora a través de sus musas para mostrar cómo su papel trasciende el mundo de la moda y pasa a convertirse en un personaje histórico que tuvo un papel remarcable en el proceso de emancipación de la mujer a través de la moda.

PALABRAS CLAVE: Chanel, musas, moda, innovación, cambio.

THE MUSES OF COCO CHANEL

ABSTRACT

The work of this designer can not be understood, as usually happens, without comprehending the circumstances that surrounded and marked her life. In Gabrielle Chanel's example it was men who play the most important play in her creative process. Her father, her lovers, her male friends; they were truly muses and sources that never stopped her desires for creating and innovating. These muses introduced her in brand new cultures and she was able to breathe all until the end breath and drink until the last drop. In the most insignificant elements or objects that for the rest were completely arbitrary, Chanel was able to see an artistic potential that she embodied in her designs. And, despite her firm intention to hide her humble past, she did not discriminate when it came to seeking inspiration. She could find it in sumptuous Byzantine jewels, but also in the humility and simplicity of a few oarsmen's outfits. This article aims to introduce this designer through her muses to show how her role transcends the world of fashion and becomes a historical character who played a remarkable role in the process of women's emancipation through fashion.

KEYWORDS: Chanel, muses, fashion, innovation, change.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.16>

REVISTA LATENTE, 24; julio 2026, pp. 383-400; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-SA\)](#)



INTRODUCCIÓN

Coco Chanel es una figura que trasciende el mundo de la moda. Se convirtió en un icono es un momento de la historia en el que ser mujer y convertirse en una figura de relevancia histórica era casi imposible, pero su determinación y su talento bastaron y sobraron para elevarla al Olimpo de los genios de una época.

Para recorrer su historia se ha utilizado el recurso de las musas para dotar de originalidad al texto y exponer la importancia de las fuentes de inspiración en la psique de los artistas y sus creaciones; extrapolándose al caso concreto de las creaciones de Coco Chanel, pues al igual que pintores, escultores y demás artistas, ella se sirvió de fuentes de inspiración que toman una vis más romántica si esta inspiración se imagina como misteriosos personajes mitológicos que acuden al rescate del creador perdido o simplemente en busca de elementos internos y externos que muevan la mano que porta un pincel, un cincel o, en este caso concreto, un lápiz o una aguja.

Las musas en este artículo hacen las veces de hilo conductor para recorrer la vida y la obra de esta diseñadora. No hacemos referencia de forma literal en ningún caso a las nueve musas que contabilizaba la mitología griega, sino a la musa como sinónimo de inspiración, como la extraordinaria capacidad de extraer de lo cotidiano o de la misma naturaleza entre otros elementos, las formas y los estilos de sus creadores.

La vida de Coco Chanel se evidenció en sus diseños y en esa vida se topó con esas musas que en este artículo tienen nombre de hombres porque estos la empujaron a crear de una u otra manera: por ser amantes y abrirle mundos nuevos, por ser rivales o por ser amigos.

Este artículo persigue estudiar la figura de la diseñadora Coco Chanel no solo como creadora, sino también como personaje histórico y su impacto e influencia en la emancipación de la mujer a través de la vestimenta. Pero también pretende darle a la moda el reconocimiento que merece como arte y como reflejo de cada época histórica. De igual forma, se busca revisar la controvertida vida de Chanel, una vida llena de episodios trascendentales que moldearon su personalidad y, además, evidenciar cómo esto se ve plasmado en sus diseños.

COCO CHANEL Y LA MODA

Coco Chanel nació cuando el mundo de la moda estaba en pleno proceso democratizador, que vino provocado por la invención de la máquina de coser por Isaac Singer en 1850. Este invento permitía a cualquiera crear, pero precisamente este hecho hizo que las damas de la alta sociedad buscaran un elemento diferenciador y recurrieran a los grandes nombres que fueron apareciendo.

El que abrió la puerta a la moda de alta costura y la elevó a la categoría de arte fue el modisto inglés Charles Frederick Worth. Fue el primero en considerarse artista y consiguió algo inaudito, que las damas acudieran a su taller y no él a sus casas, como venía ocurriendo en esta profesión. Creó nuevas reglas en el juego de la moda. Proyectaba y materializaba colecciones para cada época del año añadiendo pequeños cambios que obligaban a las clientas a adquirir estos diseños para ir a la



última en un París que se convirtió en el eje sobre el que pivotaba el mundo de la moda y la alta costura.

Este pionero y padre del *haute couture* cambió el paradigma de la moda y sentó las bases de un mundo que sigue rigiéndose casi por las mismas reglas que Worth estableció. Existe aquí cierto paralelismo con el Renacimiento, cuando los artesanos comenzaron a autodenominarse artistas y a firmar sus obras. Charles Frederick Worth fue el primero que hizo lo propio.

Pero esta época estaba aún muy lejos de tomar en cuenta la comodidad de la mujer, pues durante la *belle époque* la mujer aparecía aún enjaulada en estrechos corsés que no solo aprisionaban su cuerpo, sino también su espíritu. Fue la Gran Guerra y la posguerra con los felices y locos años veinte los que cambiaron el rumbo de la moda provocado por mujeres que ahora buscaban la emancipación y la liberación; la moda era uno de los elementos que suponían un obstáculo y que, por lo tanto, pretendían cambiar.

Esta *femme moderne* amaba la libertad que había experimentado durante la guerra, abandonaron el hogar para trabajar en las fábricas ante la falta de mano de obra masculina que se encontraba ahora fusil en mano en el frente. Al acabar la contienda las mujeres volvieron al ámbito doméstico, pero algo tan exquisito como el sabor de la libertad es difícil olvidar. Ahora su mentalidad era diametralmente opuesta a la que tenían antes del conflicto bélico. No había vuelta atrás, las mujeres ya no volverían a permitir que las enjaularan en ese corsé opresor y tuvieron la suerte de encontrarse con creadores como Coco Chanel, que supieron entender los anhelos de esta *femme moderne*.

En este contexto apareció el diseñador Paul Poiret, que se ganaría el título de ser el diseñador que liberó a la mujer de este corsé, pero no lo hizo en pos de la comodidad de las mujeres, pues sus diseños de estilo orientalizador las colocaban de nuevo como objeto de placer. Nunca pretendió liberarlas. El verdadero cambio tenía que venir de la mano de una mujer y esto fue precisamente lo que ocurrió.

LAS MUSAS

Las musas, esos personajes mitológicos que iban y venían, y que inspiraron a artistas. Figuras que los creadores esperaban o se encontraban con ellas para conseguir la inspiración para crear.

La diseñadora Coco Chanel tuvo, por supuesto, las suyas propias en hombres que la patrocinaron, en algunos casos, y le abrieron las puertas a mundos desconocidos; en otros, presentando una oportunidad que una mente prodigiosamente creativa como la de Chanel aprovecharía al máximo.

La narrativa escrita sobre Coco Chanel casi siempre ha incidido en que los hombres, ya fuera su padre, sus amantes o sus amigos, marcaron su destino; pero fue ella la que supo absorber todo lo que esas personas aportaron o dejaron de aportar a su vida. No fue una mujer artista creada por hombres, fue una artista que encontró en ellos las musas que necesitaba para crear su obra.





Por supuesto, no podemos romantizar sobre lo anterior, pues, como veremos, Gabrielle Chanel nació en la más absoluta miseria (Charles-Roux, 2007) y en los tiempos en los que vivió, por suerte o por desgracia —dejado al criterio de cada uno—, una mujer pobre no podía escalar socialmente sin el patrocinio de un hombre, ya fuera por medio del matrimonio o por medio de relaciones extramatrimoniales que costearan sus vidas o sus aventuras empresariales, siendo este último el caso de Chanel. Pero, sin talento y determinación, de nada sirve todo el dinero del mundo y ahí radica el mérito de Coco Chanel.

Fue siempre una mujer misteriosa que nunca quiso colaborar con los varios escritores que se ofrecieron a escribir su biografía, solo Paul Morant consiguió poner cierta luz en su pasado durante largas conversaciones en un hotel de lujo en Suiza, pero ella siempre se mostraba ambigua y nunca contó la verdad sobre su pasado. Pero lo cierto es que no hacía falta, ese pasado que la traumatizaba y avergonzaba estaba reflejado en buena parte de sus diseños y en su manera de entender la moda, como veremos a continuación.

Pero, desde luego, no se podrían entender las creaciones de Coco Chanel sin poner sobre la mesa los nombres de los hombres que marcaron su vida de forma positiva o negativa, de forma amorosa o solo amistosa, como amantes, como amigos, como padres o como compañeros de profesión. Tanto es así que todos ellos se convirtieron en numerosas ocasiones en fuentes de inspiración inagotables, pues en sus roperos supo ver un potencial creativo para la moda femenina que estaba proyectando para la mujer de su época, la mujer víctima de sucesos históricos que comenzaba a reclamar su emancipación y encontrado en la moda de Chanel la perfecta aliada para expresarse también a través de la vestimenta, elemento de fuerte carga reivindicativa a lo largo de la historia (Morató, 2011). Por lo tanto, su obra no consistió solo en una sucesión de diseños desfilados en su casa de modas por modelos, sino una oda a la libertad de la mujer, al menos en lo que al movimiento se refería. El simbolismo político que se le quiera dar trasciende los límites de este artículo y tampoco eran las pretensiones de Coco Chanel. No obstante, volveremos sobre esta cuestión, pues puede crear cierta controversia.

ALBERT CHANEL. LA MUSA QUE IMPULSÓ SU DESEO DE INDEPENDENCIA

La infancia marca el resto de nuestra vida con una huella indeleble de la que no conseguimos desprendernos por mucho que luchemos y el caso de Coco Chanel tampoco fue una excepción. ¿Cómo podría serlo si su madre murió cuando ella tenía solo 11 años y su negligente padre no se hizo cargo ni de ella ni de sus hermanos y hermanas ni antes ni después de la muerte de su madre? (Charles-Roux, 2007). Se cumple otra vez a la perfección el tópico de artista con una infancia traumatizada, como Edvard Munch, profundamente marcado por la pérdida de su madre y sus hermanas, o Frida Kahlo y el accidente que marcó el resto de su vida. Por tanto, el artista es una persona, por lo general, altamente sensible que recibe inspiración de todo lo que lo rodea, hasta de lo más nimio, y se embarca en una vida extraña, una vida única.

Coco Chanel parecía abocada a la miseria debido al lugar donde había nacido, pero el destino, o ella misma, hizo que ocupara un lugar privilegiado, a pesar de las muchas sombras que la acompañan y pueden llegar a empañar su nombre.

Pero incluso estando en un convento donde fue internada junto a su hermana por su abuela paterna, Virginie Fournier, ante su incapacidad para encargarse de sus propios hijos y sus nietos, Gabrielle encontró pequeñas musas que volvieron más tarde. Este convento, conocido como la abadía de Aubazine, fue el hogar de la pequeña Gabrielle hasta que cumplió los dieciocho años, pues para seguir en él se debía comenzar con el noviciado y ello no estaba en sus planes (Morató, 2011). Pero incluso de este lugar guardó elementos que luego veríamos reflejados en sus diseños, esas musas referidas anteriormente. Sobre todo, el color, el negro y el blanco propios de los hábitos de las monjas fueron siempre los colores que más combinó en sus creaciones y los colores que aún hoy siguen siendo una seña de identidad de la firma de moda. Incluso las perlas que siempre lucía podían ser una clara alusión a las cuentas del rosario que tantas veces vio rezar a aquellas monjas. También de estas monjas con las que convivió 7 años, determinantes en el desarrollo cognitivo de cualquier persona, aprendió que las mujeres podían vivir sin un hombre, que podían ser independientes.

Pero, al abandonar este lugar, su vida volvió a dar un giro, pues, después de estar dos años en una institución que enseñaba a las jóvenes a ser amas de casa, y un año y medio a cargo de una familia que contaba con una mercería, alquiló una habitación, junto a su tía, que contaba con dos años menos que la propia Gabrielle, y comenzó a trabajar en un cabaret cantando solo dos canciones que la convirtieron en Coco Chanel, debido a que el título de una de ellas era *Qui qu'a vi Coco*, aunque ella siempre diría que ese apelativo se lo había puesto su padre y no los oficiales que frecuentaban el cabaret (Charles-Roux, 2007). Su padre fue el primer hombre que marcó su sino al abandonarla, queriendo el destino que acabase en un convento donde encontró elementos que no olvidaría, sus primeras musas –las monjas– aparecen aquí junto con su padre, siendo este el primero que moldeó su carácter y la inspiró dolorosamente hacia el camino de la independencia.

ÉTIENNE BALSAN. LA MUSA QUE CONTRIBUYÓ A ESA DESEADA INDEPENDENCIA

Étienne Balsan fue una musa fugaz, pero determinante en los albores de su carrera, en los momentos en los que comenzaba a atisbarse su genio creador. Era un militar de clase alta que frecuentaba el cabaret donde la ya conocida como Coco Chanel cantaba ese escaso repertorio que le servía para subsistir. Fue su amante, pero también su primer promotor, aunque no confiaba en que una cabaretera tendría ninguna oportunidad de sobrevivir en París diseñando sombreros. Aun así, le cedió un local en la capital francesa después de que Chanel le insistiera en varias ocasiones, y ella se encargó del resto (Morató, 2011). No necesitaba más, sus ansias por triunfar hicieron el resto. No necesitaba la confianza de nadie, aunque sí los medios.

Sus inicios en este pequeño local fueron, lógicamente, tímidos, pero con una determinación evidente, y con sus innovadores sombreros ya se vislumbraba la gran





Fig. 1. La actriz de vodevil Dorziat luciendo un sombrero diseñado por Chanel.
Recuperado de Charles-Roux, E. (2007). *El siglo de Chanel*. Madrid: Herce Editores.



diseñadora en la que luego se convertiría. Este interés por este accesorio nació del horror que le provocaban aquellos tocados que lucían las damas de clase alta en las carreras de caballos a las que acudía con su amante, pues este la introdujo en la alta sociedad y desde ella fue testigo de lo que lucían estas mujeres y de lo que quería cambiar. Estos complementos que tocaban a estas distinguidas damas eran un verdadero *horror vacui* de ornamentos que rozaban, según su criterio, el mal gusto. Coco Chanel apostó por sombreros, que ella misma vestía, sencillos y sobrios (fig. 1), adjetivos estos que servirían siempre para describir sus diseños. Su plan funcionó a la perfección, aunque este consistiera en algo tan sencillo como tomar un canotier, un tipo de sombrero de paja y ala corta con copa plana parecido al que utilizaban los gondoleros venecianos. A partir de este simple elemento comenzó sus primeros diseños añadiendo adornos sencillos y austeros, que, a pesar de ser diametralmente opuestos a los usados por las damas en esa época, se convirtieron en un éxito casi inmediato, gracias a la ayuda, en parte, de una de sus primeras clientas, se trataba de una famosa actriz parisina que marcaba tendencia cual *influencer*, si tenemos en cuenta la terminología actual (Charles-Roux, 2007). Aunque la misma Coco Chanel fue una *influencer* de sus propias creaciones durante toda su carrera.

En estos primeros pasos se estableció un *modus operandi*, un patrón que se repitió durante toda su carrera. Creaba, innovaba y atraía. Supo ver desde el principio lo que anhelaban llevar puesto las mujeres y le resultó fácil, coincidían con sus propios anhelos de libertad en el movimiento y comodidad, pero sin abandonar

nunca la elegancia. Cuestiones que, *a priori*, parecían no ir de la mano, al menos en la moda. Pero aquí radica su éxito: hacer de lo simple e, incluso, vulgar algo elegante.

BOY CAPEL. LA MUSA QUE MARCÓ SU VIDA PARA SIEMPRE

Arthur Capel, a pesar de ser también un hombre rico y también su amante, no fue un Étienne Balsan en su vida ni amorosa ni profesional. Fue la musa del amor y de la confianza. Boy Capel confió en ella desde el principio, supo ver lo que Balsan no vio. En él no solo encontró un mayor apoyo económico, sino una fuente de inspiración que marcó sus primeras creaciones de prendas de vestir cuando el diseño de sombreros se quedó corto y ya no satisfacía sus ansias de crear. Con la fama con la que ya contaba y con la ayuda de Capel pudo trasladarse a la rue Cambon, calle que nunca abandonó y con la que siempre se la relacionaría. En el número 21 de esta calle, un sencillo y discreto cartel con las palabras «Chanel Modes» despegaría finalmente su carrera como diseñadora de moda, no solo de sombreros (Charles-Roux, 2007).

Su siguiente paso, también de la mano de Boy Capel, fue la apertura de una tienda en Deauville, famosa población por ser el lugar de veraneo, segunda residencia, en la costa que escogía la alta sociedad parisina cuando quería escapar de la ciudad (Morato, 2011). Aquí siguió creando y comenzó a experimentar con la ropa y los tejidos utilizados hasta ahora por los hombres y para la ropa interior: el punto (Charles-Roux, 2007). Creó diseños de líneas rectas, cómodas y elegantes (fig. 2). La invasión de Chanel de los armarios de sus amantes, como hemos indicado anteriormente, comenzó aquí y se convirtió en una fuente de inspiración a lo largo de su carrera.

Desde este momento y casi sin darse cuenta, Chanel ya había comenzado a marcar un nuevo camino en la moda que pronto dejaría atrás aquellos diseños pensados para remarcar, a veces exageradamente, la figura de la mujer. El cambio estaba en movimiento y ella estaba al volante.

Incluso las circunstancias sociales le sonrieron. Mientras esto pasaba, París y el resto de los países enriquecidos tras la Gran Guerra estaban disfrutando de los felices y locos años veinte, que se desarrollaron desde 1924 a 1929. Este París feliz y loco se presentaba como un campo fértil para las innovadoras creaciones de Coco Chanel. Ella buscaba liberar a las mujeres del encorsetamiento y ahora esas mujeres querían ser liberadas por ella. Supo crear prendas donde la máxima consistía en que la sencillez y la elegancia fueran siempre de la mano (Chaney, 2011).

No se puede considerar a Coco Chanel como una mujer que luchó por el feminismo, porque no lo hizo debido a que no fue su objetivo ni su pensamiento inicial. Pero sin quererlo o no, jugó un papel preponderante en una revolución del vestir que, si bien no estaba explícitamente orientada al servicio de los anhelos de la *femme moderne*, supuso un cambio en el paradigma de la moda femenina abogando por prendas cómodas que les permitieran trabajar; siendo este ámbito creativo, ahora, considerado como algo alejado de lo superfluo, por su alto simbolismo en esta etapa reivindicativa de la mujer. Estas encontraron en la moda y en Coco Chanel otra arma para luchar contra siglos de opresión. De nuevo nuestra diseñadora estaba en el lugar indicado en el momento perfecto y su perspicacia como empresaria no lo desaprovechó.





Fig. 2. Coco Chanel en las puertas de su tienda en Deauville llevando puesto un diseño de su línea de ropa deportiva de punto, 1913.

Fuente: <https://www.chanel.com/lx/about-chanel/la-historia/1910/>.

Esta musa del amor y la confianza, sin embargo, la abandonó en la víspera de la Navidad de 1919. Artur Capel falleció en un accidente de tráfico (Morató, 2011) y con él se fue más que una musa.

DMITRI PAVLOVITCH. LA MUSA QUE LE PRESENTÓ EL MUNDO ESLAVO

Su etapa eslava amorosa y creativa comienza después de la muerte de Capel de la mano de Sergei Diaguilev, Igor Stravnsky y Dimitri Pavlovitch, siendo este último la verdadera musa de esta etapa.

Primero conoció a Diaguilev, fundador de los Ballets Rusos, convirtiéndose en su gran amigo, para el que diseñaría el vestuario de alguna de sus obras. Este le introdujo al compositor Stravinsky, que sí se convirtió en su amante (Morató, 2011). Pero fue el gran duque Dimitri, miembro de la estirpe Romanov, el que marcaría de forma significativa su carrera.

De nuevo aquí se vislumbra cómo sus relaciones amorosas incidieron en su vis creativa, pues el gran duque le presentó la cultura y el arte eslavos y ella absorbió todo lo que pudo para plasmarlo en sus diseños (Vaughan, 2013). Como ya hemos indicado, esto sería algo que siempre haría y que formaría parte de su fórmula del éxito.



Fig. 4. Diseño de Chanel del «Little Black Dress», 1926.

Fuente: <https://www.mdhistory.org/the-lbd/>.

mostrar la misma idea que el perfume en sí, debía ser sencillo y elegante, y lo consiguieron con un frasco de líneas rectas y formas geométricas que mostraba en la tapa la planta de la famosa Place Vendôme de París (fig. 3) (Charles-Roux, 2007). Huelga decir que se convirtió en un éxito inmediato y un emblema de la casa Chanel aún hoy.

EL DUQUE DE WESTMINSTER. LA MUSA DEL TWEED

Coco Chanel se encontraba creando otra de sus genialidades cuando conoció al duque de Westminster, quien sería decisivo en su presente y en su futuro.

Esta genialidad se convirtió en uno de los grandes diseños de Chanel, la inmortalizaría y haría que prácticamente todos los diseñadores lo reversionaran en sus colecciones. Se trata del «Little Black Dress» (fig. 4) o «Petite Robe Noire», que nació en 1926; siendo un simple pero elegante vestido negro de tela crep de China con las mangas ajustadas a la piel y el talle muy bajo, a la misma altura de las caderas, olvidando la cintura y con un largo de la falda justo por debajo de las rodillas, muy característicos de sus diseños, tanto que llegaría a conocerse como el «largo Chanel». La mismísima edición estadounidense de la revista de moda *Vogue* la bautizaría como «modelo Ford firmado por Chanel» haciendo alusión al carácter democratizador que este vestido le ofrecía a la moda, pues resultaba muy fácil copiarlo y cualquier mujer podría tener uno en su armario (Charles-Roux, 2007).



Fig. 5. Chanel con Winston Churchill en una de las jornadas de cacería organizadas por el duque de Westminster, Inglaterra, 1929.

Fuente: <https://winstonchurchill.org/publications/finest-hour/finest-hour-187/winston-churchill-2/>.

Pero volviendo a nuestra musa, Bend'Or, duque de Westminster y uno de los hombres más ricos de Inglaterra, fue el compañero de Coco Chanel durante más de una década en la que se codeó con figuras como el político Winston Churchill (fig. 5). Durante esta relación, Chanel pasó grandes temporadas en la campiña inglesa, en Eaton Hall (Vaughan, 2013), de nuevo fijándose en todo lo que la rodeaba y despertaba su espíritu creador. Durante las jornadas de caza observaba los atuendos de su compañero y de nuevo invadió el armario de su amante, descubriendo esta vez el tweed, un tejido que marcó el resto de su carrera y que reformuló varias veces. Nunca abandonó este tejido y lo convirtió en otra seña característica de su firma de moda y en el hilo conductor de muchas de sus colecciones futuras. Su genio creador era inagotable y encontraba inspiración en los lugares más inauditos. De nuevo lo volvía a hacer. Pero no se limitó solo al ropero del duque, también posó su mirada en la vestimenta del servicio del castillo y de los marineros de los yates del noble (Charles-Roux, 2007).

En lo que respecta a la inspiración, Coco Chanel nunca discriminaba: no le importaba de dónde proviniera. Aunque se avergonzaba de su pasado humilde, su psique no podía ignorarlo a la hora de crear y esto se repitió durante toda su carrera.





Fig. 6. Modelo con un traje de sastre de la Colección de Alta Costura Otoño/Invierno 1958/1959 en la revista *Vogue*, París, 1958.

Fuente: <https://www.chanel.com/lx/about-chanel/la-historia/1950/>.

Con todas estas fuentes de inspiración, nació, a finales de la década de los veinte, el traje de sastre de dos piezas formado por una falda recta que terminaba justo debajo de la rodilla (el comentado largo Chanel) y una chaqueta de corte masculino de líneas rectas con un corte también recto, carente de cuello y con bolsillos cerrados mediante botones dorados (Seeling, 2000), en ocasiones, con el relieve de un león, animal representativo de la diseñadora por su signo zodiacal (fig. 6). Esta singular chaqueta podía presentar ribetes en todos los bordes de la tela, incluso en los bolsillos. Esta prenda se convirtió, casi sin quererlo, en otro de los iconos de la firma.

CHRISTIAN DIOR. LA MUSA QUE LA DESPERTÓ DE SU LETARGO

Tras estos años de efervescencia creativa, Coco Chanel siguió creando y reformulando sus propias creaciones estando ya más que consagrada como diseñadora y habiendo trabajado incluso en el vestuario de una producción cinematográfica de Hollywood, aunque le bastara solo una para saber que no quería que su carrera se enmarcara en ese camino.

Toda esta vorágine se vio interrumpida por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. El mundo se paralizó. Chanel no pudo esquivarla como esquivó la Primera Guerra Mundial y durante la ocupación nazi de París conoció al barón Hans Gunther von Dincklage, alto mando del ejército nazi, y se refugió con él. Cuando la guerra



Fig. 7. Diseño bautizado como traje Bar por la firma de moda Dior, París, 1947.
Fuente: <https://www.galeriedior.com/es/mini-stories/traje-bar-simbolo-new-look>.

acabó, fue acusada de espionaje y colaboracionismo, llegó a ser detenida en el Ritz (Morató, 2011), pero se cree que su pasada amistad con Churchill (Chaney, 2011) y la información que tenía sobre la relación de los nazis con el duque de Windsor, anteriormente rey Eduardo VIII de Inglaterra, hizo que la liberaran casi inmediatamente. Entonces, decidió exiliarse en Suiza, donde permanecería hasta que la aparición de Christian Dior en el escenario de la moda le hizo reaccionar (Morató, 2011).

Corría el año 1947 cuando Christian Dior entró en el mundo de la moda creando lo que se bautizaría como *New Look* (fig. 7) por Carmen Snow, redactora jefe de *Vogue* (Chaney, 2011). Pero lo cierto es que lo que creó no era tan nuevo, pues diseñó trajes de dos piezas que encorsetaban otra vez el cuerpo de la mujer, convirtiéndola en un reloj de arena, con una cintura muy marcada y una falda de pronunciado vuelo para remarcar la finura de la cintura.

Chanel, totalmente horrorizada, comenzó a planear su regreso desde el exilio, pero este no se produjo hasta el 5 de febrero de 1954. Como cabría esperar, París no olvidaba y las críticas fueron feroces, motivadas por su pasado colaboracionista (Morató, 2011), no por la calidad de su colección. Mostró una colección fiel a ella misma, sencilla y elegante, que se contraponía con el lujo que vendía Dior, pero la mayoría de las críticas venían provocadas por su pasado político.

Sin embargo, en Estados Unidos no tuvieron en cuenta su pasado y su colección triunfó, volviendo a colocarla en lo más alto en el mundo de la moda. París tenía



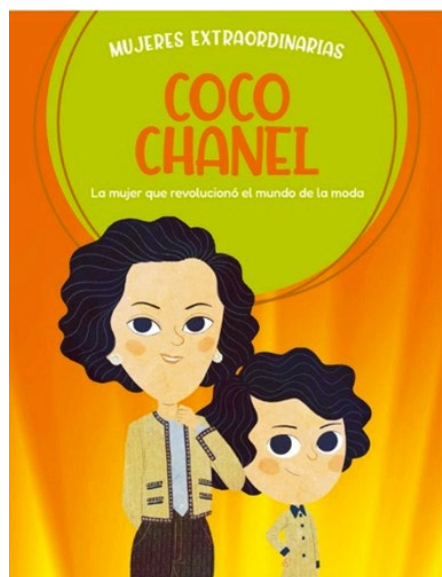


Fig. 8. Número 42 de la colección *Mujeres extraordinarias* de la editorial Salvat.
Fuente: <https://www.salvat.com/mujeres-extraordinarias/coco-chanel-2175>.

que aceptar lo evidente y lo hizo, Chanel permaneció creando en la capital francesa hasta que murió el 10 de enero de 1971 en esa misma ciudad que fue testigo de su éxito (Morató, 2011).

¿MUSAS PERVERSAS? CLAROSCUROS DE LA PERSONA Y EL PERSONAJE DE COCO CHANEL

Una vida como la de Coco Chanel debía tener, por descontado, episodios controvertidos, trágicos y confusos. Pero ha pasado a la historia como un icono feminista que revolucionó la historia de la moda y como un ejemplo de empoderamiento de la mujer, como vemos, a menudo, en series de publicaciones dedicadas a mujeres que hicieron historia y que van destinadas principalmente al público infantil (fig. 8). Pero si indagamos en su vida y en sus verdaderas motivaciones, podríamos llegar a otras conclusiones.

Fue siempre una mujer misteriosa que no permitía que nadie conociera realmente cuál había sido su pasado, lo maquillaba a su gusto según le conviniera, pues desde muy joven y de la mano de sus amantes comenzó a moverse en los círculos sociales de la clase alta parisina, que, como ya hemos indicado, era tristemente la única manera de escalar socialmente si no eras una mujer «casadera». No obstante,



Fig. 9. Boris Lipnitski. Retrato Coco Chanel, París, 1936.
Fuente: <https://www.chanel.com/lx/about-chanel/la-historia/1883/>.

en sus obras plasmó su pasado, como ya hemos visto; y siempre volvía la vista a las personas que pertenecían a las clases bajas en busca de inspiración.

Mostró desde muy pronto una férrea determinación y una fuerza que le llevó a mostrar frialdad e intransigencia en ciertos momentos. Su carácter fue forjado por esas mismas musas que la inspiraron y por otras que se cruzaron fugazmente en su vida. Sea como fuere, el abandono y el dolor le hicieron desear y ansiar la libertad y la independencia, pero nunca pretendió ser un ejemplo de nada; en su lugar, intentó medrar en la sociedad, como ya hemos indicado, gracias al consabido y necesario apoyo económico que no podría haber conseguido por méritos propios en la época en la que vivió, aunque tuviera talento de sobra para hacerlo. Aceptó su destino e hizo que las situaciones que la colocaban como la eterna amante al menos la ayudaran a conseguir esa independencia. Es aquí donde muestra, de forma clara, su afán de hacerse un camino por ella misma y para ello debía mostrar la determinación de un ejército si quería conseguir el éxito sola. Su mirada mostraba esa fuerza y determinación, que rozaba incluso la frialdad, como observamos en este retrato de la diseñadora (fig. 9).

Pero muchas veces, esta fuerza se convertía, como indicamos antes, en frialdad e, incluso, en crueldad en un episodio vergonzoso de su vida donde las musas no fueron fuentes de inspiración. Este momento ocurrió tras la muerte de Paul Iribé, escritor español y otro de sus grandes amores, cuando, en 1936, las trabajadoras de



su taller convocaron una huelga reivindicando mejoras en sus condiciones laborales. Coco Chanel tuvo que ceder en contra de su voluntad y claudicar, algo que nunca hacía, porque su nueva colección estaba a punto de ver la luz y, por lo tanto, se vio obligada a subir el sueldo a sus empleadas si quería presentar sus nuevas creaciones (Berryman, 2023).

Las musas perversas aparecieron de nuevo en un hecho controvertido de su biografía. Este se produjo en los meses finales de la Segunda Guerra Mundial con el barón Hans Gunther von Dincklage como personaje secundario pero trascendental en el trascurso de los hechos. Spatz, como era conocido este alto mando del ejército nazi, era el amante de Coco Chanel desde que se conocieron en el París ocupado por Hitler. Por supuesto, hay cierta confusión y desinformación sobre lo que ocurrió en realidad, pero lo que sí se sabe es que colaboró *de facto* con los nazis de manera consciente, quizá por amor, quizá por sus presumibles, aunque no confirmados, anhelos megalomaniacos (Chaney, 2011); sea como fuere, lo hizo y acabada la guerra tuvo que rendir cuentas. Fue detenida y encarcelada, pero este cautiverio no se prolongó mucho en el tiempo, pues, como ya hemos comentado, se cree que sus contactos con personas tan influyentes y poderosas como Winston Churchill hicieron que las pruebas contra ella fueran desestimadas y Coco Chanel fuera liberada. No tuvo que vivir la humillación que vivieron muchas mujeres a las que se les rapó el pelo y se las paseó desnudas por las calles de París (Morató, 2011).

EL LEGADO DE COCO CHANEL Y SUS MUSAS

Su estela siguió en las colecciones posteriores a su muerte y ha seguido presente en las creaciones no solo de su firma con sus directores creativos como Karl Lagerfeld o Virginie Viard, sino que su influencia ha traspasado el número 31 de la rue Cambon de París y ha sido reversionada por otros diseñadores e incluso por marcas comerciales como Inditex con prendas asequibles para todos los bolsillos, pues en casi todas las colecciones de la tienda Zara vemos chaquetas de tweed al estilo Chanel (fig. 10). Dejando claro que su legado en la moda, más allá de su controvertida figura, se mantiene vivo.

CONCLUSIÓN

La moda siempre ha estado en continuo cambio y siempre ha tenido una estrecha relación con cada periodo o acontecimiento histórico. El «vestir» no es algo banal, al contrario de lo que muchos podrían pensar y piensan. Lo que vestimos no es arbitrario y nunca lo ha sido; además, tras la entrada de personajes que convirtieron la moda en arte todavía adquiere una mayor intencionalidad.

A veces, incluso, ha sido utilizada como arma política, como señal de protesta e, incluso, se utiliza para diferenciar las clases sociales todavía hoy. Pero la perspectiva que aquí nos interesaba era aquella relacionada con el arte, más concretamente con los procesos artísticos de creación de esta diseñadora, aunque sin olvidar el contexto social en el cual se desarrolló la obra de Coco Chanel.





Fig. 10. Chaqueta de la colección de primavera-verano de Zara de 2025. Fuente: www.zara.es.

Uno de nuestros otros objetivos de este artículo es el de reivindicar la moda como arte, y de la mano de Chanel no ha resultado difícil conseguirlo. Ella siguió la estela de los grandes nombres que aparecieron durante la *belle époque* e hizo de su apelativo una firma admirada y reconocida. Se hizo a sí misma buscando inspiración en lugares insólitos, bebiendo de cada etapa de su vida, estableciendo aquellos elementos que hicieron que sus creaciones pasaran a la historia y sigan siendo fuente de inspiración en la moda presente. Rompió ciertas barreras y ofreció a las mujeres diseños que ella misma gustaba lucir y que creía que significarían una liberación para la mujer encorsetada de la *belle époque*.

Ella misma era una *femme moderne* y creó por y para ellas dejando una impronta imborrable que no desvirtuaron sus episodios más controvertidos. Nos encontramos con un personaje, una persona, una artista, una diseñadora, una creadora. Esta fue y es Coco Chanel.

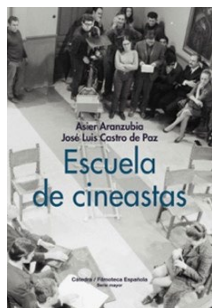
RECIBIDO: 19/05/2025; ACEPTADO: 16/03/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD-ZARDOYA, Carmen. 2011. *El sistema de la moda. De sus orígenes a la postmodernidad*. Emblemata.
- BARD, Christine. 2012. *Historia política del pantalón*. Barcelona: Tusquets Editores.
- BERRYMAN, Hannah. (Dirección). 2023. *Coco Chanel: La Historia* [Serie documental].
- BÉZIAT, Fabien. (Dirección). 2013. *París, los locos años 20* [Película].
- CHANEL. s.f.. *Inside Chanel*. <http://inside.chanel.com>.
- CHANEY, Lisa. 2011. *Chanel. An intimate life*. London: Penguin.
- CHARLES, Victoria. 2012. *Art Deco*. Nueva York: Parkstone International.
- CHARLES-ROUX, Edmonde. 2007. *El siglo de Chanel*. Madrid: Herce Editores.
- COSGRAVE, Bronwyn. 2012. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes. 2016. *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo xx*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HAEDRICH, Marcel. 1973. *Coco Chanel íntima*. Barcelona: DOPESA.
- LAVER, James. 1997. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MARGUERITTE, Victor. 2015. *La garçonne*. Madrid: Gallo Nero.
- MENDES, Valerie, y DE LA HAYE, Amy. 2010. *Fashion since 1900*. London: Thames & Hudson.
- MORATÓ, Cristina. 2011. *Divas rebeldes: María Callas, Coco Chanel, Audrey Hepburn, Jackie Kennedy y otras mujeres de leyenda*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- NEWMAN, Alex, y SHARIFF, Zakee. 2009. *Fashion A to Z. An Illustrated Dictionary*. London: Laurence King Publishing.
- SEELING, Charlotte. 2000. *Moda: el siglo de los diseñadores, 1900-1999*. Barcelona: Könemann.
- SOLÉ ROMEO, Gloria. 1995. *Historia del feminismo (siglos XIX y XX)*. Pamplona: EUNSA.
- STEVENSON, N. J. 2011. *Moda: historia de los diseños y estilos que han marcado época*. Barcelona: Lunwerk.
- URREA GÓMEZ, Inmaculada. 2015. *La construcción de la marca personal de Coco Chanel a través de sus fotografías. Su aportación a la creación de la mujer moderna*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- VAUGHAN, Hal. 2013. *La guerra secreta de Coco Chanel*. Madrid: Aguilar.





Escuela de cineastas. Asier Aranzubia y José Luis Castro de Paz (2024). Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, Serie Mayor. 510 pp.

No es este el primer estudio dedicado al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), luego llamado Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), aunque sí el que, de alguna manera, compendia, amplía y redefine todo lo (no tanto) publicado hasta la fecha al respecto, proporcionando nuevas perspectivas de acceso a su conocimiento.

Asier Aranzubia afianza su condición referencial sobre el tema al simultanearse en feliz coincidencia la presentación del volumen y su labor como comisario de *Los 100 metros libres*, notable muestra consagrada también al IIEC/EOC. Con ella, dicho sea de paso, la pequeña sala de exposiciones de la sede de Filmoteca Española en el Palacio del Marqués de Perales de Madrid parece encontrar finalmente su razón de ser. Por su parte, José Luis Castro de Paz ha resituado la concepción del cine español del franquismo —tramo histórico en que se enmarca la actividad de la Escuela— desde la ya lejana publicación del iniciático *Un cinema herido*, junto a otras aportaciones insoslayables. Si al crédito de sus promotores unimos la cuidada edición a la que la alianza entre Filmoteca Española y la editorial Cátedra nos tienen acostumbrados, concluiremos que *Escuela de cineastas* es, de inicio, uno de los más sugestivos lanzamientos de los meses precedentes.

En tanto, como decimos, la accidentada historia y caracterización administrativa y académica de la entidad ya había sido objeto de tratamiento previo, Aranzubia y Castro —aun reservando los primeros compases del libro a ello— optan por atomizar sus reflexiones en muy diversas y muy sugerentes dimensiones particulares ilustrativas del influjo, filosofía, actividades y filiaciones del centro. Esa parcelación rompe con la linealidad a la que tiende cualquier manual al uso, e imprime inevitablemente a su estructura una cierta dispersión en cuanto al distinto interés que el lector, fundamentalmente el no especializado, pueda mostrar entre los múltiples aspectos a los que se refiere.

No obstante, *Escuela de cineastas* evita convertirse en una mera obra de consulta gracias al método hermenéutico que escogen los autores, basado en el comentario al que se someten las prácticas que resultaban indispensables para la titulación de los estudiantes del IIEC/EOC. De esta manera, se sucederán a lo largo de las páginas detallados análisis cinematográficos del conjunto de cortos y medimétrajes pergeñados por los que se convertirían en los grandes nombres de la cinematografía española de la segunda mitad del siglo xx, a modo de eje vertebrador que aporta una inusitada unidad al rosario de aspectos en que se divide el texto.

De entre los capítulos a destacar, mencionemos el que nos propone una revisión urgente de la cinematografía de la dictadura a propósito de algunas de las más señaladas prácticas, abundándose en el debate recurrente en relación con la constante *realista* del cine español. Aranzubia y Castro de Paz, por tanto, nos retrotraen a aquella llamada a consolidar un *realismo crítico* que debería conducir al necesario saneamiento





de la creación cinematográfica nacional. Las fases del proceso son conocidas; desde la exhortación inicial auspiciada en las *Conversaciones de Salamanca*, que se madurará y difundirá teóricamente en la publicación periódica *Objetivo*, se pasa acto seguido a su tentativa de materialización en la Escuela –los promotores de las conversaciones, de la revista y del centro fueron los mismos– en los ejercicios académicos de unos alumnos que conformarán de inmediato la plana mayor del *Nuevo Cine Español*, logro triunfante del anhelado deseo de regeneración que encontrará inmediata promoción en los artículos y críticas de *Nuestro cine*. Sin embargo, tras el análisis directo del grueso de las prácticas «... la “revolución realista” no llegaría a ser tal salvo en contadas excepciones...» (p. 75). Puesta así en tela de juicio una firme línea de interpretación histórica que pervive desde hace varias décadas, el resto del capítulo va desgranando cronológicamente alguna revisitación más al hilo de la peripecia del IIEC/EOC. Reseñemos, a modo de ejemplo, la contribución que ayuda a fijar el carácter cada vez más eminente del falangista José Antonio Nieves Conde como comprometido creador de un realismo *disidente* conscientemente alejado de la vertiente marxista que defendió la intelligentsia salmantina, más *correcta* políticamente hablando.

Figura merecedora de necesaria reivindicación, en otro orden de cosas, es la de Manuel Summers, cineasta de difícil acomodo tanto en la cinematografía de su tiempo en el sentido que hemos comentado, como en la ortodoxia historiográfica reciente. Y a ello ayuda *Escuela de cineastas* cuando, repasando la huella que dejó el humor codornicesco en los estudiantes del IIEC/EOC, se abordan las dos prácticas del sevillano que revelaba ya en su período de formación, una creatividad libérrima, original y atrevida, aunque en conexión constante con la sensibilidad estética de algunas de las *vetas creativas* de mayor raigambre en la tradición hispana.

Llamará poderosamente la atención, por otro lado, la existencia en los sesenta de un puñado de prácticas con argumentos de ciencia ficción y fantástico a la contra, igualmente, del realismo

pretendidamente imperante. Así, más allá de las características posibilidades del género para la metáfora política, este insospechado auge se relaciona con la afirmación en España de la literatura y el cómic al alcance de kiosko que los jóvenes aspirantes a cineastas consumían ya ávidamente. Baste como muestra la práctica que adapta la novela de Richard Matheson *Soy leyenda* dirigida por Mario Gómez Martín en 1967, donde la estrechez presupuestaria que lastraba la realización de estos filmes se compensa con una intuición cinematográfica asombrosa.

Otro capítulo prestará atención a la minoritaria presencia en la Escuela de las mujeres, concentrándose en las dos únicas alumnas de dirección que titularon: Josefina Molina y Cecilia Bartolomé y rematando con el examen de *Margarita y el lobo*, la práctica final de la segunda de ellas. Este medimetraje de 1969 ha de comparecer necesariamente en una obra dedicada a la EOC en tanto producción académica asociada a ella, aunque, mucho más allá, su exhaustivo comentario reafirma el valor de la obra no solo como una de las joyas de la producción académica del centro, sino de todo el cine español.

En fin, muchos otros serán, según indicáramos, los contenidos que acomete este trabajo, atento al devenir de una de las instituciones que forman parte esencial de nuestra cultura cinematográfica. Añadamos la alusión a unos útiles anexos con la reproducción facsímil de los guiones de sendas prácticas de Manuel Summers y Víctor Erice de alto valor testimonial y la lista con todas las realizadas en la Escuela a lo largo de los años.

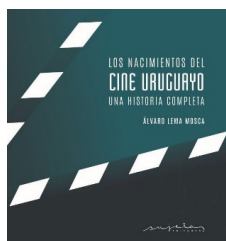
La estrategia consistente en tomar como punto focal el IIEC/EOC y, abriendo desde ahí el campo, proceder a un ejercicio de discernimiento de una compleja y dilatada época de nuestra cinematografía, ciertamente, ha funcionado.

Pablo Díaz Torres 

Escuela Superior de Conservación y Restauración
de Bienes Culturales - Madrid (España)

pabloditorres@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.17>



Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa. Álvaro Lema Mosca (2023). Montevideo: Sujetos editores.

Los nacimientos del cine uruguayo. Una

historia completa es un ensayo que redefine cómo entender la cinematografía de Uruguay. Más que una simple historia cronológica, el libro propone una periodización original y heurística: la noción de múltiples «nacimientos» del cine uruguayo. Esto no solo abre nuevas preguntas sobre el desarrollo del cine nacional, sino que invita a pensar al cine como un proceso cultural discontinuo, marcado por crisis, inventos y reinventaciones sociales y estéticas. Su autor, el escritor y profesor Álvaro Lema Mosca, ofrece un ensayo minucioso, de lectura fácil, con amplia información y una vasta selección de películas. El libro ganó en 2024 el Premio Nacional de Literatura de Uruguay, en la categoría ensayo.

A diferencia de muchas historias de cine que se limitan a narrativas lineales (inicio, auge, declive, etc.), Lema Mosca divide la historia del cine uruguayo en seis periodos distintos, cada uno caracterizado por un «nacimiento» particular. Estos momentos no funcionan como meros hitos cronológicos, sino como puntos en los que el cine—y, en particular, la industria cinematográfica uruguaya— intenta redefinirse ante condiciones culturales, económicas o sociales cambiantes. Desde las primeras páginas, Lema Mosca expone su decisión metodológica más importante: pensar la historia del cine uruguayo no como una línea única y progresiva. Esto responde a una reflexión sobre cómo, históricamente, cada vez que se anunciaba una nueva película o etapa relevante en Uruguay, se hablaba del «nacimiento» del cine nacional —aunque no siempre hubiera una industria consolidada detrás— y esta repetición se convirtió en categoría historiográfica.

Esa decisión metodológica tiene doble efecto. Por un lado, permite al autor contextualizar las dinámicas de producción cinematográfica dentro de

fenómenos sociales más amplios: desde la cultura visual en el Uruguay de principios del siglo xx, pasando por las tensiones del cine posdictadura, hasta llegar al *boom* contemporáneo y la consolidación de la industria que empieza a verse en las décadas finales del siglo xx e inicios del xxi. Por otro lado, la idea de múltiples nacimientos también pone en cuestión la concepción tradicional de que una industria «nace» solo una vez, sugiriendo que cada etapa responde a diferentes maneras de imaginar y producir cine dentro de un contexto periférico en relación con potencias cinematográficas como Argentina o Brasil.

Una de las primeras partes significativas del libro cubre los orígenes del cine en Uruguay a fines del siglo xix y la primera década del xx. Aquí Lema Mosca no solo señala la llegada del cinematógrafo, sino también la influencia de emigrantes europeos y el desarrollo de una cultura visual propia antes de que existiera siquiera una industria local. Además, el autor presta atención a figuras tempranas y a los debates sobre identidad y representación que acompañaron los primeros intentos de cine local. Estos «nacimientos» iniciales no son solo técnicos o tecnológicos: son también sociales y culturales, muy ligados a las tensiones de una sociedad modernizante. Este segmento del libro es especialmente valioso porque problematiza la idea de que el cine uruguayo solo empieza con producción formal, mostrando en cambio que ya existía cultura, consumo y prácticas cinematográficas mucho antes de cualquier industria formal.

Otra sección muy comentada por críticos (y destacada por el propio autor en varias entrevistas) es la que aborda el cine de las décadas de los sesenta y comienzos de los setenta. Tradicionalmente, muchos historiadores habían minimizado este período, considerándolo casi ausente de producción significativa. Lema Mosca desmonta esa idea mostrando que sí hubo una diversidad de expresiones cinematográficas: animación, documental, ciencia ficción, cine experimental y más.

Un punto crítico del libro es el paso de décadas anteriores —marcadas por crisis o producciones aisladas— hacia una consolidación más clara de la industria a partir de finales de los años noventa,





vinculada a políticas de coproducción, apoyo estatal y nuevos modelos de financiación. Este momento es clave porque, a diferencia de otros «nacimientos», aquí Lema Mosca observa que deja de hablarse de nacimientos, lo que sugiere que por fin existe un cierto continuo productivo y estructural. Es decir: la industria empieza a ser real, no solo imaginada o proclamada. Sin embargo, el autor también reflexiona sobre cómo esta consolidación está mediada por lógicas transnacionales que, paradójicamente, pueden dificultar cierto tipo de definiciones nacionales.

Una de las grandes virtudes del libro es su rigor investigativo, resultado de años de trabajo con archivos, prensa, filmografía y documentación especializada. El autor no solo presenta hechos y fechas, sino que los *sitúa* dentro de la historia cultural uruguaya: la influencia de la inmigración europea, la prensa especializada, la cultura del fútbol, los debates sobre identidad nacional o el rol de políticas públicas. Ese enfoque hace que el libro trascienda la mera historia del cine y se convierta en una historia cultural de Uruguay a través de su relación con las imágenes en movimiento. En ese sentido, Lema Mosca traza un puente entre la historia social, las prácticas culturales y la producción cinematográfica, haciendo que el relato sea accesible tanto para especialistas en cine como para lectores interesados en la cultura uruguaya.

Uno de los aportes más interesantes del libro es la forma en que articula la idea de cine periférico (no solo en términos geográficos, sino también económicos, culturales y simbólicos) con una rica tradición de consumo cinematográfico.

El autor destaca cómo Uruguay, aunque históricamente dominado por influencias externas, ha desarrollado una cultura cinéfila robusta y singular. Este contraste entre un público cinéfilo y una producción cinematográfica fragmentada se convierte en un eje reflexivo central en el ensayo.

Los nacimientos del cine uruguayo no es un libro exclusivamente para cineastas o historiadores; se trata de una obra accesible y estimulante para cualquier lector interesado en la cultura visual, la historia latinoamericana y las maneras en que las sociedades se narran a través del cine. Su combinación de profundidad académica, claridad expositiva y sensibilidad cultural lo convierten en un texto de referencia para estudios cinematográficos en América Latina. El libro cumple con la ambición que promete su título: ofrece una *historia completa* del cine uruguayo, pero también una perspectiva crítica sobre lo que significa que algo «nazca» varias veces. Al articular periodizaciones creativas con contextos culturales amplios, Lema Mosca logra construir una obra que trasciende el ensayo académico para convertirse en una lectura imprescindible para entender el cine como fenómeno social y cultural en Uruguay. Su riguroso enfoque, acompañado de un lenguaje claro y accesible, hace de esta obra una contribución fundamental para poner al cine uruguayo en el mapa internacional y reconocer su complejidad histórica y cultural.

ROCÍO COSTA MARTÍNEZ

Universidad Internacional de La Rioja (España)

roccomrtzn@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.18>



Retazos de cine. 50 años de cine y Compostela 1965-2015. Ángel Luis Hueso (2025). Santiago de Compostela: Teófilo Comunicación.

El cine se ha consolidado como uno de los fenómenos culturales más influ-

yentes de los siglos XX y XXI, no solo como forma de entretenimiento, sino también como medio de expresión artística y como objeto de estudio académico. A lo largo de las últimas décadas, numerosos investigadores han analizado su evolución histórica, sus dimensiones culturales y su impacto social. En este contexto, destaca la figura de Ángel Luis Hueso, catedrático de Historia del Arte y uno de los especialistas más relevantes en el ámbito de la historiografía cinematográfica en España. Estrechamente vinculado a la Universidad de Santiago de Compostela, institución desde la cual impulsó numerosas iniciativas relacionadas con el estudio del cine, Hueso participó activamente en la organización de ciclos, seminarios y conferencias dedicados a distintos aspectos de la industria cinematográfica, contribuyendo de manera decisiva a fomentar el interés por el cine dentro del ámbito universitario.

En este sentido, la obra que nos ocupa refleja el contexto histórico en el que se desarrollaron estas iniciativas, analizando un periodo de profundas transformaciones en España, que abarca desde los últimos años del franquismo hasta la consolidación de la democracia y la implantación de nuevas políticas culturales. En este marco, el estudio permite comprender cómo la evolución del panorama político, social y académico influyó en la progresiva institucionalización del cine como objeto de reflexión crítica y como disciplina dentro del ámbito universitario.

Estructurada en diversos capítulos a modo de retazos o fragmentos, su autor realiza un recorrido no lineal por la historia y la cultura del cine, lo que permite al lector aproximarse al contenido

desde múltiples puntos de entrada, favoreciendo una lectura flexible.

Uno de los aspectos más destacados del libro es la reconstrucción del proceso mediante el cual el cine pasó de ser considerado un mero entretenimiento a consolidarse como objeto de estudio académico. A lo largo de sus páginas, Hueso describe el surgimiento de diversas iniciativas orientadas a promover el análisis del cine como fuente para la interpretación histórica y social, poniendo de relieve el papel fundamental del contexto universitario en este proceso. En particular, subraya la importancia de la Universidad de Santiago de Compostela como espacio clave para la organización de ciclos cinematográficos, seminarios y actividades culturales que contribuyeron a la difusión y legitimación de este medio de masas como disciplina científica. No obstante, este fenómeno no se desarrolló exclusivamente en el ámbito español; por ello, Hueso también analiza las redes de colaboración establecidas entre investigadores, críticos y especialistas, que permitieron ampliar el alcance de las iniciativas surgidas en Compostela y favorecieron la progresiva integración del estudio del cine dentro del panorama académico internacional.

Hueso subraya también el papel decisivo de la universidad en la legitimación del cine como objeto de estudio, especialmente si se tiene en cuenta que, durante gran parte del siglo XX, fue considerado fundamentalmente un medio de entretenimiento. En este sentido, la obra permite comprender los cambios que se produjeron en su percepción social y cultural, así como el proceso mediante el cual pasó a ser reconocido como una manifestación artística y un campo de investigación digno de análisis académico. Un periplo que en su prólogo Joaquín Cánovas se refiere a él como «un arduo proceso que llevó a la incorporación del cine y su historia en los planes de estudios de las universidades españolas» (p. 9).

Por otra parte, *Retazos de cine* constituye una obra de carácter testimonial e historiográfico en la que su autor reconstruye medio siglo de actividad cinematográfica en la ciudad universitaria. A través de recuerdos personales, documentos y reflexiones, ofrece una visión detallada de





las iniciativas culturales vinculadas al cine desarrolladas entre 1965 y 2015. Esta perspectiva historiográfica aporta información valiosa sobre la evolución de la actividad cinematográfica en un contexto local concreto, como es Santiago de Compostela, lo que contribuye asimismo a completar el panorama de la historia cultural del cine en España. En otras palabras, el libro logra convertir una historia de ámbito local en una pieza significativa dentro de la historia nacional del cine.

La principal fortaleza de *Retazos de cine* reside, por tanto, en su capacidad para combinar el relato personal con la reconstrucción histórica. La experiencia directa del autor otorga al texto un carácter cercano y auténtico. Situada en la intersección entre la memoria personal, la historia cultural y el análisis del fenómeno cinematográfico, esta obra permite comprender cómo el cine fue incorporándose paulatinamente a la vida académica de la ciudad; mostrando el papel que desempeñaron determinadas instituciones en su difusión como arte, pero también como objeto de estudio. Uno de los ejemplos más destacados es cuando el autor hace referencia a la «Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía» durante sus años en Valladolid, cuya impartición permitió «hacer hincapié en la aproximación de las imágenes desde el punto de vista histórico y su valoración artística» (p. 25).

En síntesis, *Retazos de cine* constituye una obra de notable interés para el estudio de la historia cultural del cine en España, así como para comprender el papel fundamental que desempeñó la universidad en la progresiva difusión y legitimación del cine como disciplina

académica. A través de recuerdos, experiencias personales y documentación vinculada a distintas iniciativas culturales, su autor reconstruye con detalle la trayectoria de múltiples actividades que contribuyeron a acercar el cine al ámbito universitario y a consolidar su estudio dentro del marco académico. De este modo, el libro no solo ofrece un testimonio de primera mano sobre la evolución de la actividad cinematográfica en el entorno universitario compostelano, sino que también pone de manifiesto el compromiso intelectual y cultural de su autor con la promoción y divulgación de la cultura cinematográfica.

Asimismo, la obra resulta especialmente valiosa para estudiantes e investigadores interesados en la historia del cine, en la medida en que proporciona una perspectiva poco habitual dentro de los estudios historiográficos. Frente a los enfoques estrictamente analíticos o teóricos, el libro ofrece la mirada de quienes participaron activamente en la creación y consolidación de espacios de reflexión, debate y difusión cinematográfica dentro del ámbito universitario. Esta dimensión testimonial permite comprender con mayor profundidad los procesos mediante los cuales el cine fue adquiriendo reconocimiento institucional y académico, al tiempo que contribuye a enriquecer el estudio de la historia cultural del cine en España desde una perspectiva más cercana a las prácticas culturales y a las dinámicas universitarias que hicieron posible su desarrollo.

Irene C. MARCOS ARTEAGA 

Universidad de La Laguna (España)

imarcosarteaga@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2026.24.19>

EVALUADORES Y EVALUADORAS

Aarón RODRÍGUEZ SERRANO (Universitat Jaume I, España)
Adrián SÁNCHEZ MARTÍNEZ (Universitat Pompeu Fabra, España)
Alejandro NÚÑEZ ALBERCA (Universidad de San Martín de Porres, Perú)
Ana ASIÓN SUÑER (Universidad de Zaragoza, España)
Ana MELENDO CRUZ (Universidad de Córdoba, España)
Andoni ITURBE TOLOSA (Euskal Herriko Unibertsitatea, España)
Angélica Regina JIMÉNEZ CALDERÓN (Universidad de Extremadura, España)
Antonio LORIGUILLO LÓPEZ (Universitat Jaume I, España)
Astrid GONZÁLEZ MÉNDEZ (Universidad de La Laguna, España)
Bénédicte BRÉMARD (Université de Bourgogne, Francia)
Eva HERNÁNDEZ MARTÍNEZ (Universidad Complutense de Madrid, España)
Francisco TRUJILLO GARCÍA-RAMOS (Universidad Europea de Canarias, España)
Irene MARCOS ARTEAGA (Universidad de La Laguna, España)
Jessica Fernanda CONEJO MUÑOZ (Universidad Nacional Autónoma de México, México)
Jorge LATORRE IZQUIERDO (Universidad Rey Juan Carlos, España)
Jorge Manuel CARREIRA RUBIÑOS (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España)
José Enrique DELGADO LÓPEZ (Universidad Nacional Rosario Castellanos, México)
José Luis SÁNCHEZ NORIEGA (Universidad Complutense de Madrid, España)
Luis DELTELL ESCOLAR (Universidad Complutense de Madrid, España)
Marcos JIMÉNEZ GONZÁLEZ (Universidad de Zaragoza, España)
María del Carmen LORENZO HERNÁNDEZ (Universitat Politècnica de València, España)
María Dolores BARRENA DELGADO (Universidad de La Laguna, España)
Marta DE MIGUEL ZAMORA (Universidad Complutense de Madrid, España)
Meribah ROSE (University of Merlbourne, Australia)
Nuria LON ROCA (Universidad de Zaragoza, España)
Pablo ANÍA RUIZ-FLORES (Universidad de Zaragoza, España)

Pablo DÍAZ TORRES (investigador independiente)

Tamara MOYA JORGE (Universidad Carlos III de Madrid, España)

Uta FELTEN (Universität Leipzig, Alemania)

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *LATENTE* 24 (2026)

El tiempo promedio transcurrido desde la recepción de los artículos hasta su publicación (implicando este periodo el proceso de selección, lectura, evaluación por pares ciegos, maquetación y revisión de galeras) es de 4,27 meses (18,57 semanas).

Cada manuscrito es estudiado por el equipo editorial de la revista para posteriormente, si este es adecuado, enviarlo a evaluación por pares ciegos, para la cual se asignan dos evaluadores externos a la revista –o tres si existieran posiciones contrapuestas–, vinculados a la universidad, bien nacional o internacional, o a otras instituciones académicas o de investigación.

ESTADÍSTICAS:

N.º de artículos recibidos para el actual número: 17

N.º de artículos aceptados: 16

N.º de artículos rechazados: 0

N.º de artículos en reserva para el próximo número: 1

N.º de artículos reservados del número anterior: 1

Media de evaluadores por artículo: 2,25

Media de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 2,99 meses (12,99 semanas)

El 100% de los manuscritos enviados a *Latente* han sido aceptados para su publicación.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna