

# METAKINEMA

revista de  
Cine e Historia



número 26  
**2022**



## índice

### 1. Películas de siempre:

*Olympia* (L. Riefenstahl, 1938). 5  
Adolfo Millán Aguilar

### 2. Recientes filmaciones:

*Yo adolescente* (L. Santa Ana, 2020). 15  
Ramiro Llanos Paz

### 3. A propósito de:

Guerra civil finlandesa. 23  
Daniel C. Narváez Torregrosa

### 4. Ensayo de transversalidad

Los decorados cinematográficos: ¿un elemento efímero o un Bien 35  
de Interés Cultural? El caso del Wéstern europeo.  
Javier Ramos Altamira

### 5. Reflexión en torno a:

La memoria del espacio doméstico en Alain Resnais. 45  
Cristina Bausero

### 6. Hablan los profesionales:

Yorgos Lanthimos. 57  
Alejandro Valverde García



**METAKINEMA** Revista de Cine e Historia  
Número 26 2022 (ISSN 1988-8848)

*Sección 1 Películas de siempre*

*OLYMPIA* (L. Riefenstahl, 1938)  
ASPECTOS PROPAGANDÍSTICOS DE OLYMPIA

*Olympia* (L. Riefenstahl, 1938)  
*Propaganda in Olympia*

Dr. Adolfo Millán Aguilar  
Historiador y Economista  
Universidad Complutense de Madrid

*Recibido el 28 de Septiembre de 2022*

*Aceptado el 2 de Diciembre de 2022*

**Resumen.** Se considera a *Olympia* (1938) una de las obras cumbre del documental para la propaganda política. La combinación de una calidad técnica impecable, un uso del lenguaje visual muy novedoso en su momento y su aplicación a unos fines propagandísticos muy definidos y concretos consiguieron su objetivo: el ensalzamiento del nazismo y sus aliados. *Olympia* no fue el primer ejemplo de uso político del cine, pero sí en su momento el de mayor calidad y con una vocación formal de “objetividad”, que derivó en una clara manipulación visual. En este trabajo se estudia la película y se extraen una serie de elementos: duración del metraje, tipo de tomas o perfil de imagen, que permiten justificar la extendida afirmación de que esta obra es un ejemplo claro y clásico de cine propagandístico e ideológico.

**Palabras clave.** Nazismo, Documental, Propaganda, Juegos Olímpicos, Siglo XX.

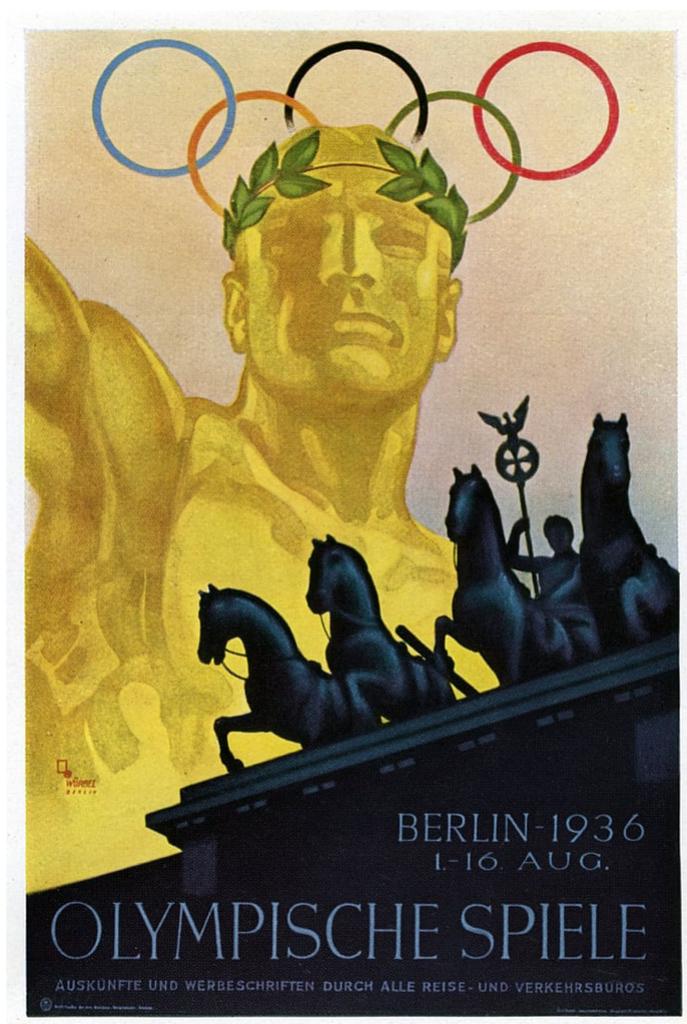
**Abstract.** *Olympia* (1938) is considered to be one of the masterpieces of documentary filmmaking for political propaganda. The combination of the highest quality recording, a very novel use of visual language and its application to a well-defined populist message was focused on its main goal: the glorification of Nazism and its allies. *Olympia* was certainly not the first example of the political use of cinema, nevertheless, due to its minutious editon and formal vocation of «objectivity», the film results in a clear visual manipulation of reality. The paper intends to analyse a series of determinant elements such as length of footage, shot types or picture profiles. The study concludes that those elements reinforce the widespread assertion that *Olympia* is a clear and, by now, classic example of propagandistic and ideological cinema.

**Keywords.** Nazism, Documentary, Propaganda, Olympic Games, Twentieth Century.

*Mi agradecimiento a la profesora Dra. D<sup>a</sup> Constanza Nieto Yusta por su apoyo en la realización de este artículo.*

## 1. ¿Por qué Olympia?

En 1936, los XI Juegos Olímpicos de la época actual se celebraron en Berlín, capital de Alemania, gobernada en ese momento por el totalitario régimen nazi, con Adolf Hitler como líder máximo a perpetuidad y un concepto básico de supremacía racial ya aplicado legalmente en ese momento (suavizado temporalmente para la ocasión, de manera que la prensa extranjera no pudiera apreciarlo), aunque a un perfil mucho más bajo de lo que sería a partir de 1938. Paradójicamente, la República de Weimar tenía un magnífico sistema educativo (Weitz 2009: 339) lo que implicaba un alto nivel cultural (1).



Cartel publicitario de los Juegos Olímpicos de 1936  
© [www.lasegundaguerra.com/viewtopic.php?t=2241](http://www.lasegundaguerra.com/viewtopic.php?t=2241)

El gobierno alemán quiso aprovechar la ocasión para realizar una gran campaña publicitaria de promoción de su sistema político, tras su salida de la grave crisis económica de los años 30 (2) y, para ello, utilizó la película oficial de los Juegos con esta finalidad, siendo el propio Hitler quién encargó a su mejor documentalista, Leni Riefenstahl, su puesta en marcha y dirección, con gran generosidad de medios, en contra de la opinión de su ministro de propaganda Goebbels (García Fernández 2011: 174), lo que originó frecuentes roces entre la directora y el ministro (Bach 2008: 192). El resultado fue la película *Olympia* (1938), que se distribuyó en dos partes: “La fiesta de los pueblos” y “La fiesta de la belleza” (o “Juventud Olímpica”, como fue estrenada en España en 1939 (España 2000: 67)).

El documental tuvo un gran éxito en su distribución por la Europa continental y ganó el premio a la mejor película en el Festival de Venecia, aunque fracasó en su proyección en los países anglosajones. Además, su estreno en Estados Unidos coincidió con la “Noche de los cristales rotos” (9 de noviembre de 1938), lo que provocó grandes alborotos y manifestaciones antinazis en este país (Bach 2008: 203 y sig.).

Hoy en día, aunque sigue siendo considerada como uno de los mejores documentales de la Historia, destacando la gran profusión de medios y tomas, puede considerarse anticuada en su estilo, con algunos problemas de ritmo (en especial, la segunda parte) teniendo en cuenta la agilidad de la actual retransmisión televisiva (España 2000: 67). No conviene olvidar el componente divulgativo de la película frente al fuerte componente comercial del actual medio televisivo.

Cabe indicar que, a pesar de la fama de los Juegos Olímpicos como espectáculo mundial de masas, éstos no se han mostrado con profusión en el cine. En este sentido, el ejemplo más destacado es *Carros de Fuego* (Hudson, 1981), que ganó el Oscar a la mejor película de 1981, donde se refleja la competición de unos atletas británicos en los Juegos de París de 1924 y también contiene un elevado mensaje propagandístico supremacista, en este caso británico.

## 2. Cine y propaganda en la Alemania nazi

La Academia de la Lengua (RAE 1992: 1677) define propaganda como «acción o efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos o compradores» y también como “los textos, trabajos y medios empleados para este fin». El uso del cine para este fin es tan antiguo como el propio Séptimo Arte. Ya en 1898, en Estados Unidos se difunden pequeñas películas apoyando la guerra hispano-americana (Gubern 2014: 34) (3) y alguna gran película de la época del primer Hollywood como *El nacimiento de una Nación* (Griffith, 1915), ha sido considerada como una de las más racistas del cine (Villareal 2002), por su manipulación de los hechos a favor de la ideología pro-sudista y esclavista de su director (conviene recordar que “sólo” habían pasado cincuenta años desde la finalización de la guerra civil americana) y su estreno fue problemático por este mensaje.

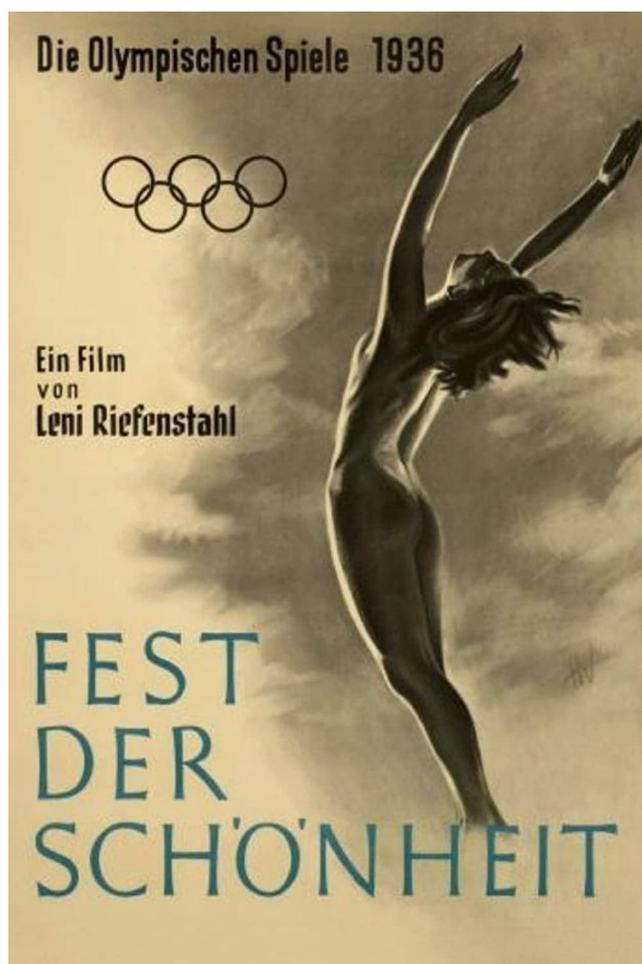
Posteriormente, y ya en los años veinte, la Unión Soviética desarrolló un claro uso ideológico del cine dada su producción estrictamente estatal, si bien se supo incorporar un nivel de innovación y calidad que dio como resultado diversas obras maestras. Una de ellas, *Octubre* (Eisenstein, 1928), reconstrucción de los hechos de la revolución de octubre de 1917, dado su realismo en algunas partes que simula ser un documental, es utilizado en la actualidad como imágenes de archivo del evento, lo que ha conseguido un caso paradigmático donde la ficción ha sustituido a la realidad y asimilado a ésta (4).

Con la toma de poder por parte del régimen nazi en enero de 1933, una de las primeras medidas que se implantan es la creación de un Ministerio de Propaganda, dirigido hasta el final del régimen en 1945 por Joseph Goebbels, que desarrolla una política cinematográfica que tiene por finalidad: “controlar los sentimientos, crear al nuevo ser humano y ponerlo al servicio del nuevo orden” (Sandoval 2005: 88). Por ello, desde sus inicios, se inicia una política de financiación pública de películas de productores privados para apoyar estos objetivos, que termina concentrando bajo el control público todas las productoras en 1941 (5), ya en plena guerra.

En este marco se desarrollan diversas líneas de actuación cinematográfica, con una producción de ficción de pobre calidad dada la emigración relevante de profesionales cualificados (Fritz Lang, Douglas Sirk, Billy Wilder, Josef von Sternberg, u Otto Preminger, entre otros, todos triunfadores posteriormente en Hollywood) y el carácter panfletario de sus películas. Sin embargo, la elaboración

de documentales en sus distintas facetas es mucho más interesante profesionalmente (6), dentro de la cual se enmarca *Olympia*, película que no se puede separar de su directora Leni Riefenstahl.

Esta directora tenía experiencia tanto en el cine deportivo como en el documental. Por un parte, había dirigido y participado en diversos films de ficción vinculados al alpinismo entre 1926 y 1933, había colaborado como ayudante del director Arnold Fanck en el rodaje de un documental sobre los Juegos Olímpicos de invierno de 1928 en Saint Moritz (Costa 2014: 41) y había dirigido los documentales de los congresos del partido nazi de 1934 y 1935 celebrados en Núremberg (el último dando origen a la famosa película propagandística *El triunfo de la voluntad* (Riefenstahl, 1935), ganando la admiración de Adolf Hitler, lo que le convirtió en la persona elegida para dirigir *Olympia*.



Cartel publicitario de la película *Olympia* (1938)  
© [www.imdb.com/title/tt0030523/](http://www.imdb.com/title/tt0030523/)

### 3. Análisis del documental (7)

Dado que la película estaba pensada como reportaje oficial de los Juegos, la directora esta obligaba a emitir un discurso propagandístico más sutil que en sus anteriores documentales, por ello los detalles cobran mucha importancia. Ya se sabía que el montaje era fundamental para conseguir un objetivo manipulador y en eso los alemanes eran maestros por su especialidad en grandes eventos (Paz & Montero 1995: 151) (8). También se contaba con la fascinación que las masas uniformadas, el espíritu de superación, la belleza estética o un liderazgo sólido ejercen en las masas (Sontag 1975) y, por lo tanto, el adecuado uso de estos símbolos implicaba un fuerte carácter propagandístico.

El análisis de elementos propagandísticos en este tipo de actos está sujeto a una cierta polémica, pues ciertas imágenes tienen interés por su propio contenido deportivo, con independencia de otras

interpretaciones, y puede surgir alguna duda entre si se exalta la propia actividad deportiva de los Juegos, o tiene una interpretación adicional.

Dentro del documental subyacen, de una forma más o menos disimulada, diversos elementos propagandísticos vinculados con el régimen político alemán de la época. Tras realizar una revisión de la película, los mismos se pueden agrupar en las siguientes categorías:

- a. Éxitos deportivos de Alemania.
- b. Éxitos deportivos de países aliados de Alemania.
- c. Valores asociados al régimen nazi.
- d. Simbología nazi explícita o implícita.

Como ejemplo de la personalización del documental por parte de su directora conviene destacar que, aunque se dedica metraje a los triunfos de Owens (héroe de los juegos, con cuatro medallas de oro), repartido entre las diversas pruebas que ganó, el atleta más glorificado y al que se dedica mayor tiempo fue el norteamericano Glenn Morris, campeón de decatlón y futuro intérprete del personaje de Tarzán, pues se reflejan imágenes de algunas de las diez pruebas en las que participó (2,35:45) (9) y, al final de la competición, una imagen mítica (incluyendo una corona de laurel) con la bandera de USA superpuesta. No hay que olvidar que este atleta tuvo una breve relación sentimental con la directora durante los Juegos (Bach 2008: 188), lo que explica tal exaltación.



*Leni Riefenstahl y Glenn Morris en el estadio*  
© es.wikipedia.org/wiki/Glenn\_Morris

### *Éxitos deportivos de Alemania*

A pesar de que Alemania fue el país que más medallas consiguió, tanto de oro como en general (33 y 89) (10), aproximadamente el 25% en ambos casos), el metraje dedicado a sus atletas supera ampliamente su porcentaje en el medallero.

Se plantea en diversas pruebas (disco femenino (1,30), jabalina femenina (1,32), martillo masculino (1,35) longitud masculina (1,58), jabalina masculina (1,75) o boxeo (2,21)) un enfrentamiento entre Alemania contra atletas de otros países (principalmente americanos o ingleses), que suele tener mayoritariamente un triunfo final del alemán (excepcionales son los casos de Jesse Owens o Glenn Morris), después de superar muchas dificultades y con gran exaltación del público. Hitler aparece en diversos momentos durante la participación de alemanes triunfadores y en una situación de

frustración: la eliminación de los 4x100 femeninos cuando las atletas alemanas pierden el testigo, yendo las primeras en la carrera (1,85).

También se dedica metraje a hechos poco relevantes en el marco de los Juegos, pero realizados por alemanes, por ejemplo, el tercer intento de un salto de altura femenino, que no consiguió el triunfo (1,45). O bien se visualiza la final de hockey sobre hierba (2,48) entre India y Alemania, mostrando un gol de cada bando y no se cita el resultado (fue ganado por India); o en hípica donde se dedica mucho metraje a los alemanes pese a ganar USA (2,24).

#### *Éxitos deportivos de países aliados de Alemania*

Destaca el metraje dedicado a Japón y su bandera (8º en el medallero) y Finlandia (5º), en comparación con el segundo país en triunfos (USA), e incluso Hungría (3º) e Italia (4ª), también países más o menos aliados de Alemania. Solo hay referencias sueltas a atletas de Gran Bretaña o Francia (sobre este país destaca la prueba de ciclismo (2,58)). Suecia con una posición relevante (7º) no se cita.

Por ejemplo, se dedica mucho tiempo a los saltos japoneses de altura (1,65) o pértiga (1,87), ganados por americanos. Se cita un éxito medallístico de Italia (110 vallas femenino (1,34)), Hungría (salto de altura femenino (1,47), Finlandia (10.000 metros masculino (1,77) y Japón (triple salto masculino (1, 54)).

#### *Valores asociados al nazismo*

El concepto del hombre sano era un valor muy importante del nazismo. Por ello, la exaltación del deporte y un ideal estético de la belleza del cuerpo humano eran elementos integrantes de su propaganda y, como tales, ya estaban plasmados en partes de *El triunfo de la voluntad*, al reflejar ciertas actividades deportivas de los miembros de las Juventudes Hitlerianas.

En este sentido, el marco de una competición deportiva era el momento adecuado para la exaltación de estos valores, que se ven reflejados de forma muy específica en los siguientes momentos:



*Las estatuas-bailarinas adoran al sol*  
© The Criterion Collection

- a. Al principio del documental (1,7:11), cuando las estatuas clásicas se convierten en deportistas humanos presuntamente de la época griega, aunque con una belleza de ideal alemana. Es especialmente destacable la conversión del discóbolo, monumento que reflejaba el modelo estético de la raza aria para Hitler (Costa 2014: 164) en un atleta.
- b. Al principio de la segunda parte (2,1:7), al mostrar entrenamientos de los atletas, muestras de sauna, también por atletas del ideal alemán.
- c. Las pruebas de gimnasia de aparatos (2, 7:15), en varios casos tomadas en el campo de entrenamiento y no en el estadio (se llega a ver hierbas altas (2,13).
- d. Exhibición de una tabla de gimnasia femenina multitudinaria frente al estadio como actividad complementaria (2,32:34), que pasa mediante un largo travelling de un plano particular a una panorámica de toda la tabla que recuerda a *El triunfo de la voluntad*.
- e. Los saltos de trampolín (2,70:80), algunos de ellos fuera de competición, pues se ven las gradas vacías, y de carácter muy malabarista, sin poder ver la entrada en el agua, aspecto importante para evaluar la calidad del salto.

### *Simbología nazi explícita*

La gran campana que se utiliza al principio y final de las dos partes de la película además de los aros olímpicos lleva grabada el águila imperial alemana.

Durante toda la ceremonia de inauguración, las imágenes de simbología nazi: esvásticas y saludo brazo en alto son permanentes (1,15:23), panorámica del estadio brazo en alto (1,16), desfile de países varios con brazo en alto (Austria, Italia, Alemania y la propia Francia) con mayor metraje para los anfitriones y diversos contraplanos de Hitler o la puerta de Brandeburgo engalanada con esvásticas.

Los atletas alemanes portan en el centro de su camiseta un escudo con la esvástica que se amplía cuando se les enfoca, de tal forma que permite su identificación clara y se vincula mayoritariamente como momentos de triunfo. En el acto de entrega de medallas siempre saludan brazo en alto, al igual que los miembros de la organización que participan en ello.

El saludo nazi también aparece en algún momento extraño, por ejemplo, en (1,65) mientras suena el himno británico vinculando este país al nazismo. Los médicos que aparecen en diversos momentos, por ejemplo, en maratón (1,112) portan la esvástica en un brazalete. Hitler aparece en diversas partes (inauguración y éxitos alemanes), si bien aparece en muy pocas tomas Goebbels y también figura Goering (número dos del régimen nazi).

### *Simbología nazi implícita*

La simbología implícita o subliminal es más difícil de resaltar, dada su naturaleza, aunque se pueden reseñar algunos detalles.

El paseo de la antorcha olímpica (primera vez que se hacía) hasta Berlín (1,11:15), donde entra al estadio en medio de una masa, perfectamente disciplinada brazo en alto (detalle anotado en Paz & Montero 1995: 154), muestra un enlace de Grecia hasta su heredero histórico (la Alemania Nazi), pasando por el Sacro Imperio Romano Germánico como punto de enlace. El lanzamiento de disco de algún atleta se enfoca de manera que parece un saludo nazi (1,25). Los saltos finales de trampolín se reflejan en el cielo de tal forma que parecen aviones (podía pensarse en los Stukas alemanes).



¿Salto o avión? © The Criterion Collection

Al cierre de los Juegos (acto diseñado por Albert Speer, arquitecto de Hitler y condenado a cárcel en Núremberg), los haces de luz suben del estadio hasta juntarse en el cielo en una exaltación del momento y una ascensión al cielo. Otros elementos simbólicos son la voz en off (que simula la voz de un locutor de la transmisión, que aparece varias veces a lo largo de la película), con recursos de parada para crear suspense, o la música de Herbert Windt con reminiscencias wagnerianas.

#### 4. Conclusiones

*Olympia* es uno de los documentales más importantes de la Historia del Cine. Sus imágenes mantienen un gran fuerza y calidad técnica a pesar del tiempo transcurrido desde su rodaje. Por otra parte, la fama de su directora ha trascendido hasta la actualidad, siendo su personalidad objeto de debate en sus diversas facetas de mujer, cineasta, fotógrafa y política.

El documental fue también un gran ejemplo de cine propagandístico en un contexto donde había que guardar unas ciertas apariencias al ser una película teóricamente “objetiva”, dado que pretendía ser la película oficial de los Juegos Olímpicos de 1936, pero se aplicaron e incluso se innovaron las técnicas de rodaje y montaje conocidas hasta el momento para conseguir el objetivo propuesto. No conviene olvidar un contexto mundial de alta politización y uso de la violencia como argumento, donde el enfrentamiento ideológico, apoyado por la fuerza, era fortísimo, tal y como se puso de manifiesto pocos años después con el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Una revisión en detalle de la película permite detectar estos detalles propagandísticos y aprender de estas sutilezas para profundizar en el conocimiento del lenguaje cinematográfico.

## Notas

- (1) Una panorámica de la cultura alemana durante Weimar se recoge en diversos capítulos del trabajo de Weitz (2009).
- (2) El tipo de cambio del Reich Mark (RM)/dólar en 1936 era de 2,48 RM/\$ cuando en 1928 era de 4,19 RM/\$ (Exordio 2017).
- (3) Un ejemplo de ello fue la pequeña pieza *Tearing Down the Spanish Flag* (Blackton J. y Smith 1898), uno de los primeros ejemplos de cine propagandístico conocido, combinación de rodaje con un fondo “cartoon”.
- (4) Este efecto también afecta a situaciones más recientes como las imágenes del atentado que provocó la muerte del presidente de gobierno franquista Carrero Blanco en 1973, reflejada en *Operación Ogro* (Pontecorvo, 1979), que son utilizadas en muchos documentales sobre la transición española.
- (5) Resulta de mucho interés para conocer los fundamentos de la política cinematográfica del nazismo el texto de Rafael de España (2000: 9-26).
- (6) Se pueden citar los capítulos la segunda y tercer parte de (Sandoval 2005) para conocer con detalle este trabajo documental.
- (7) Algunos comentarios puntuales de este apartado están recogidos en (Sánchez Noriega 2006: 174), si bien todos los tiempos han sido establecidos por el autor.
- (8) En lo relativo al efecto del montaje en el documental, es interesante señalar el ejemplo de *Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1971), donde se consiguió, con imágenes y canciones aprobadas por la censura del régimen de Franco, una película prohibida por el mismo, que no pudo ser estrenada hasta 1976 tras la muerte del dictador.
- (9) A partir de ahora, se recoge entre paréntesis el momento de la película en que se refleja el comentario (X, Y) o el intervalo (X, Y: Z), donde X es la parte (1 o 2); Y es el minuto, e Y: Z se utiliza cuando se refiere a un intervalo.
- (10) Todas las referencias a medallas se han extraído de (Wikipedia, 2017).

## Filmografía

*Tearing Down the Spanish Flag* (J. Blackton y A. Smith, 1898)

*El nacimiento de una nación* (D. Griffith, 1915)

*El acorazado Potemkin* (S. Eisenstein, 1925)

*El triunfo de la voluntad* (L. Riefenstahl, 1935)

*Olympia* (L. Riefenstahl, 1938)

*Canciones para después de una guerra* (B. Martín Patino, 1971)

*Operación Ogro* (G. Pontecorvo, 1979)

*Carros de fuego* (H. Hudson, 1981)

## Bibliografía

BACH, S., *Leni Riefenstahl*, Circe, Madrid, 2008.

COSTA, M.D., *Ideología y propaganda en el cine del Tercer Reich*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Salamanca, 2014.

ESPAÑA, R.D., *El cine de Goebbels*, Ariel, Barcelona, 2000.

EXORDIO (12 de 4 de 2017), *La segunda guerra mundial: economía alemana (1920-1945)*. Obtenido de <http://www.exordio.com/1939-1945/paises/economia1GER.html>

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. (coord.), *Historia del cine*, Fragua, Madrid, 2011.

GUBERN, R., *Historia del cine*, Anagrama, Barcelona, 2014.

PAZ, M. & MONTERO, J., *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.

SÁNCHEZ NORIEGA, J.L., *Historia del cine*, Alianza, Madrid, 2006.

SANDOVAL, T., *Una mirada al futuro: historia del cine documental alemán (1896-1945)*, T&B editores, Madrid, 2005.

SONTAG, S., “Fascinante Fascismo”, en Susan Sontag, *Bajo el Signo de Saturno*, Sudamericana, Buenos Aires, 2007, 81-107.

VILLARREAL, H., “Leni Riefenstahl y el cine de propaganda”, *Razón y Palabra* 29 (2002), <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n29/hvillarreal.html>.

WEITZ, E., *La Alemania de Weimar*, Turner, Madrid, 2009.

WIKIPEDIA, 11 de 03 de 2017. Obtenido de [https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Medallero\\_de\\_los\\_Juegos\\_Ol%C3%ADmpicos\\_de\\_Berl%C3%ADn\\_1936](https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Medallero_de_los_Juegos_Ol%C3%ADmpicos_de_Berl%C3%ADn_1936)

**METAKINEMA** Revista de Cine e Historia  
Número 26 2022 (ISSN 1988-8848)

Sección 2 Recientes filmaciones

*YO ADOLESCENTE* (L. Santa Ana, 2020)

*Memories of a Teenager* (L. Santa Ana, 2020)

Lcdo. Ramiro Llanos Paz

Sociólogo

Universidad Nacional de Santiago del Estero

*Recibido el 12 de Julio de 2022*

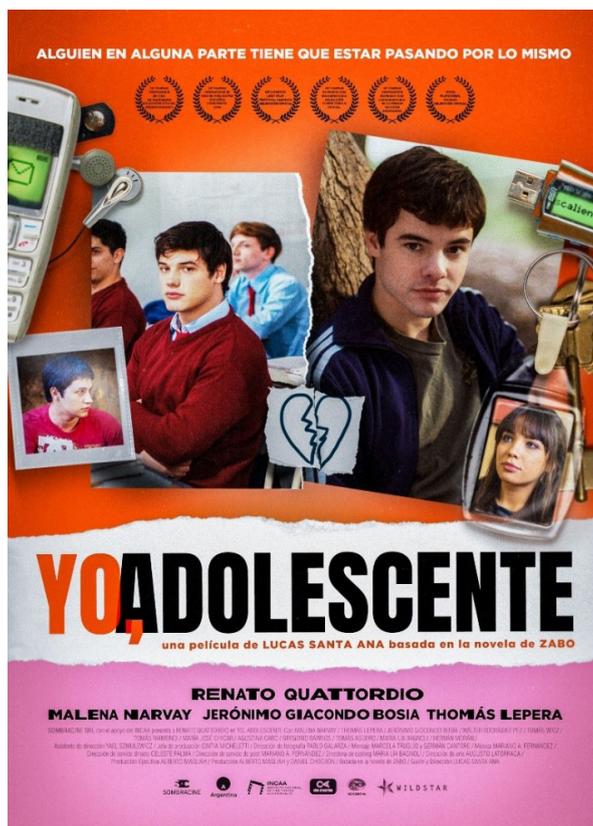
*Aceptado el 29 de Noviembre de 2022*

**Resumen.** *Yo adolescente*, es una película argentina que se estrenó en julio de 2020 en la plataforma de cineAR y relata la historia de Zabo un adolescente porteño (de la ciudad de Buenos Aires) de 16 años, que escribió un blog durante el 2005, después vino el libro y más tarde la película, con la que muchos y muchas conocieron su historia, en la que se indaga algunas temáticas muy complejas como el amor, la iniciación sexual, el vínculo con el alcohol y las drogas, la depresión y el suicidio. Todo esto en un Buenos Aires turbulento que acababa de vivir unas de las tragedias recientes más grandes, como lo fue la de la discoteca Cromañón, en la que murieron 194 jóvenes. Con ella la vida de muchos y muchas jóvenes se modificaría de raíz.

**Palabras clave.** Yo, adolescente; Buenos Aires, Depresión, Contexto histórico.

**Abstract.** *Memories of a Teenager* is an Argentinean film that was released in July 2020 on the cineAR platform, and tells the story of Zabo, a 16-year-old teenager from Buenos Aires who started by writing a blog in 2005. The blog was followed by a book and later by a film. The narrative explores some complex issues such as love, sexual initiation, alcohol and drugs, depression, and suicide. The action takes place in turbulent Buenos Aires during a difficult period marked by the tragedy at the Cromañón discotheque, in which 194 young people died. With it, the lives of many young people would be radically changed forever.

**Keywords.** Adolescence, Buenos Aires, Depression, Historic Context.



Yo, adolescente, © funcinema.com.ar

Si buscamos en un diccionario la palabra *adolescencia* dirá que es un período de desarrollo biológico, psicológico, sexual y social inmediatamente posterior a la niñez y que comienza con la pubertad. Es un periodo vital entre esta última y la edad adulta, su rango de duración varía según las diferentes fuentes y opiniones médicas, científicas y psicológicas, generalmente se enmarca su inicio entre los 11 y 13 años, y su finalización a los 21 años.

Es importante que los conceptos como estos tengan ese grado de generalidad para que en ella podamos, por un lado, poner atención en ciertos elementos particulares (la edad) y, por el opuesto, pensar en experiencias individuales tan diversas que permitirían borrar de un plumazo los límites y encasillamientos del concepto.

El director buscó de alguna forma problematizar el concepto de adolescencia basándose en relatos ya escritos e indagar en un contexto enmarcado en la Argentina de 2005. Nos sirven para analizar la trama conceptos como el de *clase* y *capital cultural*, tomando como base la película y reflexionar, como dice Zabo, en que: *alguien en alguna parte debe estar sintiendo lo mismo que yo*.

Esta película está dirigida por Lucas Santa Ana (1) y en ella participó el verdadero Zabo como asistente de la dirección, colaborando también con el guion. Zabo, el ahora adulto que creó el blog con el mismo nombre y el cual cristalizó más tarde en el libro, fue el que inició todo este proceso en el 2005, al contar a través de la pantalla sus experiencias casi siempre relacionadas con conflictos y pesares graves como el suicidio de su mejor amigo y sus conflictos con la sexualidad. Santa Ana interesado por evidenciar problemáticas aún muy actuales (15 años después) se puso al hombro el proyecto colmando la dirección de dulzura y oscuridad.

Zabo da inicio a su blog diciendo: *Constantemente los adultos en la casa, en la tele se refieren a nosotros como si fuéramos una especie de monstruo chupasangre que no valoramos absolutamente*

*nada, que no sentimos respeto por ninguna autoridad, solo pensamos en cogernos cualquier cosa que se mueva, y drogarnos con cualquier mierda, o sea, ser adolescente es algo malo... somos la urgencia en carne viva no pensamos mucho en el mañana.*



*Zabo escuchando música, © pagina12.com.ar*

El año 2005 fue un año particularmente especial para los y las argentinas porque, a fines de 2004, en un boliche porteño llamado Cromañón, se producía un incendio donde morían varios jóvenes en un recital de la banda de rock argentina Callejeros. Los que fueron adolescentes en 2005, y del interior doblemente excluido del país, aunque vieron con estupor lo sucedido aquella trágica noche de diciembre -y todo lo que ello contrajo- no lo vieron de la misma forma que los habitantes de Buenos Aires, como bien relata la película.

La cultura de los recitales y la reunión con amigos y amigas en torno a la música se vio modificada de raíz. No sólo por el temor generado, sobre todo en padres y madres, sino por las nuevas políticas de la ciudad, donde se endurecieron las medidas para habilitar los lugares donde se desarrollaban estos eventos, todo esto claramente reflejado en la familia, amigos y círculos de Zabo, el protagonista, con preferencias marcadas por la música y los recitales.

El primer escenario de la vida cotidiana de Zabo se va a ver transformado por ello y por el suicidio de su mejor amigo. Con graves problemas de comunicación, Zabo decide que la única forma de expresar lo que le pasa es a través de un blog, donde seguramente alguien se podría sentir identificado.

El suicidio es recurrente en los adolescentes argentinos, donde se ubica como la segunda causa de muerte en esta franja etaria después de los accidentes de tránsito, así queda evidenciado en las estadísticas y los informes como los de UNICEF: *“Desde principios de la década de 1990 hasta la actualidad la mortalidad por suicidio en adolescentes se triplicó considerando el conjunto del país”, revela el estudio. Entre 2015 y 2017, último año con cifras oficiales, 12,7 de cada 100.000 adolescentes entre los 15 y los 19 años se auto provocó la muerte en Argentina (2).*

El protagonista evidencia un proceso de negación en torno a Pol, su amigo fallecido, y en pensar las causas que lo llevarían al trágico final, sus amigos se preocupan por él y le preguntan sobre sus sentimientos, pero él parece estar enojado porque su persona más cercana, tal vez “no lo era tanto”.

En medio de esos eventos que marcan ese año de vida donde se desarrolla la película, Zabo vive experiencias asociadas a la sexualidad, el amor, la amistad, los estereotipos, el alcohol y las drogas.

Tiene amigos, un grupo sólido: van al mismo colegio, viven cerca y comparten mucho tiempo juntos. Zabo los quiere y la pasa bien con ellos, hasta que en algún momento las cosas empiezan a cambiar. Cree estar enamorado de su mejor amiga primero y de su mejor amigo Tomás después, así como Pol lo estaba de él y nunca se lo pudo decir. Tomás tiene más resuelta su sexualidad y solo le interesan las chicas, Zabo no sabe qué hacer, cree que es el chico ideal pero imposible.

Podríamos decir que el concepto de amor romántico occidental aparece en todo el film, como aparece también en la sociedad. El protagonista motivado por su amigo decide hacer una lista con las cualidades que su persona ideal debiera tener. La idea de la media naranja, de la exclusividad sentimental (eso de que esto sólo me puede pasar con una persona) cala en las mentes de los sujetos y sujetas, construyendo determinadas formas de pensar, sentir y de transitar en el mundo de la vida. Aun así, Zabo no cree que lo que sienta pueda ser bien recibido y nunca se había puesto a pensar que le podría gustar un varón.

Las primeras crisis empiezan por la represión de los pensamientos, incluso de los deseos. Sentimientos que oculta a todo el mundo, sus padres, pero también y curiosamente a su grupo de pares (3). No quiere ser juzgado. Al parecer la homofobia en el Buenos Aires de 2005 seguía siendo dura aún para adolescentes.

Zabo se anima a experimentar las relaciones homosexuales, motivado por un amigo gay autopercebido como tal. Aquí vemos que Zabo internalizó una imagen de lo que los demás creerían que está mal, lo que además le hace pensar a él mismo que no es lo correcto, y actúa en función de ello, aunque externamente todo parece marchar con cierta libertad y menos prejuicios. Foucault hablaría de la autogestión y la autocensura como síntoma del éxito del poder. Primero tiene miedo a quebrar con su masculinidad (asociada a la heterosexualidad), se niega al deseo, pero más tarde rompe con eso y se aproxima y experimenta con Ramiro.

Mientras tanto establece una relación sexual con una chica, con la que se va involucrando cada vez más, ella tiene novio, y sólo quiere con Zabo una relación física. Queda embarazada y decide abortar. Aparecen así situaciones comunes en el día a día de un chico de clase media, que va a colegio privado, que no tiene educación sexual, pero que tiene experiencias cercanas al aborto y la homosexualidad. ¿Es común en todos y todas las adolescentes? Posiblemente sí.

Todo eso va sumando experiencias a un adolescente que, como dice el concepto, vive un proceso de confusión constante con lo que quiere, pero además un proceso de drama persistente. Zabo se mantiene en constante movimiento y esto hace creer que su vida goza de una dinámica positiva (trabajo que debe los honores al director y al Zabo real que también formó parte de la producción). Se empieza a alejar de sus amigos, queda sin sus dos parejas, no quiere hablar en su casa, la cosa se empieza a enturbiar.

Esto obliga al espectador a pensar después de verla lo que muchos y muchas dicen sobre finales trágicos de algún ser cercano: *jamás me hubiera imaginado que esto terminaría así*. Pero tampoco pensamos en que muchos y muchas no se consideran personas memorables, como dice el protagonista en su blog el día de su cumpleaños.

La relación con el alcohol y las drogas aparece en el relato como un vínculo bastante “sano”; lo hacen solo en reuniones sociales, consumen solo drogas blandas y no hay consecuencias trágicas asociadas a ellas.

Es un punto interesante, porque si pensamos que la película tiene como uno de sus objetivos retratar la adolescencia (a través de una experiencia particular) aquí vemos cuestiones que socialmente serían penadas, por lo menos para un enorme sector de la sociedad, incluso por ciertos especialistas. Pero el consumo de drogas no siempre significa adicción, tal vez sea el primer paso, pero no es aquí un consumo problemático. Esto tal vez sea una marca de la clase y la comunidad en las que estos y estas adolescentes se desarrollan; pienso otra vez si existe un imaginario único de los y las adolescentes en relación al consumo.

Manejan estos adolescentes cierto capital cultural, uno seguramente devenido por sus familias y otro por el acceso a bienes ligado a grupos secundarios, nítidamente observable en su relación con la música y las bandas que consumen: Nirvana, Ramones, Sex Pistols, además del rock argentino. Si siguiendo a Bourdieu el capital cultural también puede ser cuantificable ¿aumentan estos la capacidad de sentir, y percibir el mundo? ¿Nos hacen más sensibles? ¿Es bueno o malo ser más sensible?

Pensando en el cuadro de Bourdieu (1988) donde explica cómo se construyen las clases sociales, y cómo estas se distribuyen en profesiones y empleos según los capitales que poseen, podríamos decir que a mayores capitales más privilegios y si hay más privilegios ¿habría menos infelicidad o sufrimiento?

Sólo pienso, en algún hijo de familia obrera sin instrucción, que en su adolescencia se haya permitido dudar de su sexualidad por ejemplo, dudar y experimentar. Zabo no estaba en mejor situación, su tristeza y tal vez su depresión se marcaba en la mente. Pero la pregunta es material, es posible que alguien en otro contexto social familiar tuviese siquiera la posibilidad de ser y sentirse sensible y vulnerable, ser gay, ser bisexual, emocionarse con la música, incluso experimentar con las drogas de forma no problemática; de pensar en la vida y en la muerte de estrellas como Curt Cobain y romantizar el suicidio en algunas situaciones. La respuesta a primera plana sería que no. Pero si pensamos en Lahire y *El hombre plural* (2017), veremos cómo las cosas cambian. Tal vez las reglas del juego estén bastante marcadas, y el campo de Bourdieu sea el lugar donde nacemos y morimos, pero la creatividad individual y la experiencia personal puedan hacer de esto algo mucho más complejo. Por suerte.

Lo que digo es pensar en la adolescencia y sus problemas -como el suicidio-, es siempre pensar en el contexto, pero no solo en el contexto de cohesión social en manos de una herramienta estructural como la de Durkheim (1897), sino ahondar en qué piensan y por qué piensan lo que piensan los y las adolescentes en el mundo de la vida, de su vida.

Zabo afortunadamente no terminó como terminó en la película, pero esto es también un llamado a pensar que, aunque las cosas parecen ir bien, y todo parece estar bien “cohesionado”, en palabras de Durkheim, estas nunca lo están del todo.

Cada personaje es entrañable, la música de las bandas que sonaban ese momento como Árbol (4), brindan un clima muy cálido y a la vez nostálgico del Buenos Aires de 2005. Las cartas, los cd grabados y los galpones abandonados, retrataban una adolescencia en un mundo donde las redes sociales apenas empezaban a aparecer, como aquella vieja plataforma, el fotolog (5).



Zabo y sus amigos, © launion.com.ar

En el año que se estrenó la última temporada de la serie adolescente más exitosa de Estados Unidos *13 Reasons Why* (Brian Yorkey, 2020) y que retrata la cruenta adolescencia que sufren los y las jóvenes en la escuela secundaria, *Yo, adolescente* nos viene a mostrar una realidad más próxima, con relatos más comunes en adolescentes argentinos, y también muestra cómo problemas que podrían ser banales terminan estructurando personalidades que pueden arrebatarle la vida a uno mismo de un momento a otro.

Ahora en 2020, 15 años después, algunas cosas parecen haber cambiado. Tal vez el feminismo sea uno de los movimientos más potentes, si no el más, de los que nos ayuden a pensar las diferentes formas de ser adolescente y de ser humano, abandonando definitivamente el concepto del amor romántico para construir relaciones más libres y transparentes. Tal vez los movimientos por la diversidad sean los más eficaces para luchar contra la hipocresía traidora que nos tranquiliza por fuera, pero nos destruye el cuarto y la mente.

La película nos lleva a pensar: si lo más peligroso es mentir, ¿qué es lo que hacemos todo el tiempo? ¿No nos enseñó Goffman (2001) que vivimos y sobrevivimos usando caretas en el mundo de la vida? ¿Será lo mismo que Zabo intentó y no le salió? La respuesta podría ser muy larga y reflexiva, pero diremos que el autor estadounidense hablaba de un proceso casi inconsciente, que es muy distinto a lo que pasa aquí. Es la consciencia la que aparece todo el tiempo para hacerle y hacernos pensar en eso que hacemos y no queremos. Tal vez sea momento de interiorizar la frase de Cobain, de que: *el peor crimen es fingir*.

## Notas

(1) *Como una novia sin sexo* (2016) y *El puto inolvidable* (2018).

(2) [https://elpais.com/elpais/2019/05/31/planeta\\_futuro/1559339527\\_948105.html](https://elpais.com/elpais/2019/05/31/planeta_futuro/1559339527_948105.html).

(3) Un grupo de pares es un grupo primario, por lo general informal, de personas que comparten un estatus igual o similar, que por lo general poseen aproximadamente la misma edad y tienden a circular e interactuar con el mismo conjunto social.

(4) Es una banda de rock alternativo formada a finales de 1994 en Haedo (Morón), zona oeste del Gran Buenos Aires. Esta banda se caracteriza por sus letras coloridas y sencillas, por su particular juego de voces armoniosas y por mezclar variados ritmos e instrumentos, desde el rock, el punk, el hardcore o el rap, hasta el funk, el reggae, la música electrónica, el country o la chacarera.

(5) Lanzado mundialmente en 2002.

## Bibliografía

BOURDIEU, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988 (e. o. 1979).

DURKHEIM, E., *El Suicidio*, Grupo Editorial Tomo, Buenos Aires, 1998 (prim. ed.).

GOFFMAN, E., *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001. (Biblioteca de sociología) (trad. H.B. Torres Perren y Flora Setaro).

LAHIRE, B., *El hombre plural: Los resortes de la acción*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2004 (trad. M.J. Devillard).



Narváez Torregrosa, Daniel C., Guerra civil finlandesa. La representación de la mujer en el caso del film *Sotapolulla* (T. Pakkala, 1922), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 26, 2022, pp. 23-33.

**METAKINEMA** Revista de Cine e Historia  
Número 26 2022 (ISSN 1988-8848)

*Sección 3 A propósito de...*

GUERRA CIVIL FINLANDESA  
LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL CASO DEL  
FILM *SOTAPOLULLA* (T. Pakkala, 1922)

*Guerra civil finlandesa*  
*The representation of women in the film Sotapolulla*  
*(T. Pakkala, 1922)*

Dr. Daniel C. Narváez Torregrosa  
Historiador  
Universidad de Burgos

*Recibido el 11 de Julio de 2022*

*Aceptado el 1 de Diciembre de 2022*

**Resumen.** En 1917, Finlandia obtuvo la independencia del Imperio Ruso, pero al mismo tiempo sufrió una Guerra Civil entre conservadores y una alianza de izquierda. Esta guerra involucró por un lado a las tropas imperiales alemanas, que apoyaban a los conservadores, y por el otro, a los bolcheviques. Fue una guerra corta pero cruel en la que las mujeres tomaron un papel especial, sobre todo, en el lado rojo, donde eran combatientes. Durante la guerra y después, la propaganda conservadora mostró la imagen de las “mujeres malvadas” del bando rojo. La película *Sotapolulla* es una de las primeras películas finlandesas rodadas después de la guerra. El director, Teuvo Pakkala, realizó una narrativa cinematográfica contra las mujeres del bando rojo, cambiando el sentido de la Historia real utilizando personajes femeninos.

**Palabras clave.** Historia de Finlandia, Cine e Historia, Estudios de género, Guerra y mujer.

**Abstract.** In 1917, Finland gained independence from the Russian Empire, but at the same time, a Civil War began between conservatives and a left-wing alliance. This war involved on the one hand the German imperial troops, who supported the conservatives, and on the other hand the Russian Bolsheviks. It was a short but cruel war in which women played a special fighting role, especially on the Red side. During the war and afterwards, conservative propaganda portrayed the image of “evil women” on the Red side. The film *Sotapolulla* is one of the first Finnish films made after the war. The director, Teuvo Pakkala, builds a cinematic narrative against women on the Red side, changing the meaning of real history by using specific female characters.

**Keywords.** Film and History, Finland History, Gender Studies, Woman and War.

## Introducción: el marco histórico

Desde 1809 Finlandia formaba parte del Imperio Ruso en calidad de Gran Ducado. En virtud de este estatus Finlandia contó con una Asamblea creada en 1863 a instancias de Alejandro II, zar que legisló una serie de medidas que favoreció algunos intereses finlandeses como el uso de una moneda propia, el reconocimiento del finés como lengua oficial y la creación de un ejército propio (Jutikkala & Pirinen 1962).

No obstante, durante el gobierno de posteriores zares, la situación del Gran Ducado de Finlandia cambió. Bajo los reinados de Alejandro III y Nicolás II se implementó un proceso de rusificación cuya finalidad era imponer el idioma y la cultura rusa eliminando la identidad cultural finlandesa (Polvinen 1995).

A pesar de ello, en 1906 la Asamblea se transformó en Parlamento adoptando el Gran Ducado un sistema representativo unicameral e incorporando gran cantidad de medidas de carácter innovador, entre ellas otorgar todos los derechos políticos y sociales a las mujeres, hecho que se materializó en la aplicación del sufragio universal y en la incorporación -por primera vez en la Historia- de 19 mujeres parlamentarias en un órgano de representación.

Aunque el zar disolvió el Parlamento en 1906 asumiendo las riendas del poder en el Gran Ducado, en 1917 la situación volvió a cambiar, en esta ocasión debido a la Revolución Bolchevique. Así, la desaparición de la estructura zarista dio a los finlandeses la oportunidad de conseguir la independencia, objetivo político que había sido reivindicado tanto por conservadores como por socialdemócratas. El 6 de diciembre de 1917 el Parlamento finlandés propuso una declaración de independencia que fue aceptada y reconocida por Lenin (Haapala 2014).

La declaración de independencia no consiguió apaciguar las desavenencias entre las dos facciones políticas dominantes. Muestra de la creciente radicalización de las posturas fue la creación de unidades paramilitares: la Guardia Blanca o Suojeluskunta en el bando conservador y la Guardia Roja o Punakaarti entre las filas de izquierdas. Cada una de estas formaciones ejercía influencia en determinadas áreas del país. La Guardia Roja era especialmente activa en Helsinki y el sur del país, donde se concentraba la mayor parte de la infraestructura industrial. La Guardia Blanca, por el contrario, será mayoritaria en el norte, la mayor zona agrícola del país (Tepora y Roselius 2014).

Tras una serie de enfrentamientos puntuales, el 27 de enero de 1918 se produjo un combate por el control de la línea ferroviaria que unía Viipuri con Tampere y San Petersburgo. De esta manera comenzó la guerra civil; un conflicto que se alargó durante cerca de tres meses y medio y que movilizó a fuerzas extranjeras ya que tanto la Rusia bolchevique como el Imperio Alemán participaron con tropas en unos combates que se caracterizaron por lucharse en zonas urbanas y en los que participaron, en el bando rojo, numerosas mujeres en un activo papel combatiente.

La guerra se saldó con 38.000 muertos -muchos de ellos en ejecuciones sumarias realizadas por ambos bandos-, y una represión feroz que envió a campos de concentración a cerca de 80.000 personas (Tepora y Roselius 2014).

Tras finalizar la guerra, Finlandia, regida por un gobierno conservador, inició un camino de reconstrucción y un lento cierre de las heridas sociales producidas por el conflicto. La cultura, desde un primer momento, fue utilizada para consolidar la identidad de una nación en la que aún se podía rastrear la influencia sueca y rusa. Creadores literarios como Silanpää, Kailas, Lehtonen y Pakkala se volcaron en esta tarea, iniciándose de esta manera una larga tradición de colaboración entre escritores

y la industria cinematográfica fruto de la cual en años posteriores participaron autores como Mika Waltari y Väinö Linna (Sundholm 2012).

Al esfuerzo por crear un discurso nacionalista se unió el cine, nueva expresión artística, como indica Hupaniittu (2016): “Filmmakers wanted to take an active part in the creation of Finnishness and a national culture. Simultaneously, film sought the status of legitimized art by adapting nationally significant literatura and engaging prominent writers, actors and directors from the world of literatura and drama” (p. 26).

### La película y el autor: cuestiones de producción

En este sentido, Teuvo Pakkala, en calidad de escritor, fue un pionero ya que colaboró con la política cultural de carácter nacionalista. En 1921 realizó el film *Sotapolulla* basado en un guion propio. Fue la primera película finlandesa en referirse al reciente conflicto si bien no el primer filme sobre el tema ya que apenas un año antes el director danés Carl Th. Dreyer había incluido un episodio ambientado durante este conflicto en su obra *Blade af Satans bog*.

Teuvo Pakkala (1862 – 1925), era un conocido escritor, periodista y dramaturgo autor de obras de éxito como *Oulua soutamassa* (1886), *Vaaralla* (1891), *Lapsuuteni muistoja* (1895) y *Elsa* (1899). Su estilo literario, identificado igualmente en el guion de la película, estaba influenciado por el realismo literario, en el que sobresalen personajes muy definidos: “the contrast between the decent people of humble means and the uncomprehending bourgeois wives who reside in the town’s center” (Laitinen 1998: 95).

Comprometido con un estilo literario, en la narración cinematográfica es posible identificar no solo a personajes de contrastes ideológicos, sino también personajes principales que se caracterizan por su juventud, puesto que era una característica de sus relatos literarios (Laitinen 1998). Al mismo tiempo, el producto final se revela como una realización cinematográfica de fuerte valor propagandístico (Tepora 2014), aunque utilizando el recurso de una historia romántica en la trama. Por otro lado, el filme contó con rótulos tanto en finés como en sueco, recibiendo el título de *På krigsstråt* en este idioma.

El interés de Teuvo Pakkala por adaptar su novela al formato cinematográfico motivó que creara la productora Finn Film a principios de 1921 en la ciudad de Oulu, siendo de esta manera un pionero de la industria cinematográfica finlandesa ya que, como señala Cherchi Usai (1997), desde 1907 la incipiente industria cinematográfica había dependido de cineastas suecos y noruegos.

El filme, por razones técnicas, fue rodado durante los meses de agosto y septiembre en las localidades de Kajaani, Paltamo y Mikeli. Al haberse filmado en verano el resultado ofrece unas imágenes muy nítidas debido a la iluminación. Incluso las escenas nocturnas, de las cuales el espectador es advertido por medio de rótulos o por las acciones de los personajes, destacan por un exceso de luz. Si Pakkala hubiera filmado la película en la época del año en que ocurrieron los hechos, esto es: de enero a mayo, la iluminación hubiera sido mucho más pobre, y el rodaje en la nieve hubiera dificultado no solo esta actividad sino también la actuación de los actores.

El montaje fue efectuado por el mismo Pakkala en colaboración del artista Johan W. Mattila logrando imprimir ambos un ritmo narrativo, como se verá más adelante, cercano al modelo clásico. La incursión de Mattila en la realización cinematográfica también fue efímera. Tras colaborar en *Sotapolulla*, realizó el documental *Häidenvietto Karjalan runomailia (Wedding in Poetic Karjala)* en 1921, una obra de carácter rudimentario, pero de gran valor étnico e innovadora

por contar con música compuesta expresamente para la película por el compositor operístico Armas Launis (Glöd staf 2018).

## Argumento

La película retrata las aventuras de la joven Elina durante los últimos momentos de la Guerra Civil. La narración se inicia con la presentación de Jurtta, líder comunista a quien una adivina le augura un prometedor futuro como caudillo militar. Tras este momento se presenta al héroe de la narración: Karunka, conocido por los revolucionarios comunistas como el Diablo Blanco, un hábil e intrépido espía del bando blanco o conservador. Muestra de sus habilidades es la captura de un campamento rojo dirigido por Jäykkä, un antiguo compañero de la escuela. Tras capturar el campamento, libera a los prisioneros blancos entre los que se encuentra la doctora Aira. El Diablo Blanco promete ir a la ciudad a comunicar a los familiares de Aira que ya está libre. Entre estos familiares figura Elina, sobrina de la doctora. En este momento también se muestra a un personaje que será fundamental: la guerrillera rebelde.

Mientras estos hechos tienen lugar, Elina está en la ciudad en casa de otra tía donde reside. Esta tía trata de casar a su sobrina con Jänisvaara, el alcalde de la ciudad, un hombre ambicioso que está en contacto tanto con rojos como con blancos con tal de asegurar su permanencia en el puesto. Ante los ruegos del alcalde, Elina deja claro que está enamorada del Diablo Blanco, al que había conocido en la ciudad. Decidida a demostrar sus sentimientos, Elina se disfraza de chico para poder estar cerca de su enamorado y ayudarlo en la lucha contra el bando rojo. No tarda en dar muestras de su valor al conducir a un pelotón rojo a una emboscada donde son apresados por estudiantes blancos.

El comandante Jurtta envía a la guerrillera a que capture al Diablo Blanco al tiempo que ordena mantener como rehén al hijo de la doctora Aira, el joven Jorma, primo de Elina. No obstante, esta logra engañar a los guardianes y libera a Jorma, iniciando una huida en dirección al campamento donde se organiza el ejército blanco. Tras numerosas peripecias consiguen llegar al campamento al tiempo que Jurtta es informado por el alcalde de la llegada de un importante número de soldados enemigos.

Una vez en el campamento y reunida la familia Aira, Elina es felicitada por los oficiales y recupera sus ropas femeninas. Se traslada al encuentro del Diablo Blanco que, debido a que ha sido acusado por el alcalde, es prisionero de los blancos. Junto al alcalde se encuentra la guerrillera que para no delatarse no aporta información que pudiera liberarlo. El Diablo Blanco lo entiende y recuerda que son amigos de la infancia. Para poder liberarlo, ella se suicida. En la confusión generada por este hecho, el Diablo Blanco se escapa solo para ser capturado por los rojos.

Elina, que se ha disfrazado de zíngara, consigue infiltrarse en el campamento rojo aprovechando el ataque de los blancos. Gracias a que Jurtta espera recibir algún nuevo augurio sobre su futuro, Elina consigue ganarse su confianza. Mientras Jorma engaña a los rojos difundiendo rumores sobre las posiciones de los blancos, Elina localiza al Diablo Blanco y engaña a Jurtta haciéndole creer que lo ha matado. Tras esto, Elina regresa a la ciudad con su familia, justo para llegar en el momento que el ejército blanco libera la ciudad.

El final de la película muestra a Elina declarando su amor al Diablo Blanco y éste aceptándola. Momento que se produce junto a la entrada de una casa en la que ondea la bandera finlandesa.

## La estructura narrativa

La copia visionada, proporcionada por el National Audiovisual Institute de Finlandia, dura 51 minutos 32 segundos, algo menos que la original (cuya duración era de 1 hora y 32 minutos) ya que se ha perdido metraje original a lo largo del tiempo.

La película se divide en seis partes. Dicha división obedece más a un fraccionamiento temporal por la propia exhibición que a una fragmentación narrativa ya que numerosas secuencias son seccionadas sin que hayan concluido y continúan en la siguiente parte.

A pesar de ciertos rasgos primitivos en la narración, ésta es ofrecida desde una focalización cero, ya que en todo momento la acción se desarrolla de manera objetiva. El montaje final corresponde a un modelo narrativo invertido puesto que, si bien el desarrollo de la historia se hace de manera lineal, se incluyen algunas analepsis que aclaran determinadas situaciones relacionadas con los personajes. El montaje contiene las características clásicas: “transparencia, simplicidad en la narración a través del respeto de la linealidad y de la continuidad, gradación de planos, puntos de vista sucesivos que otorgan al espectador la mejor visión posible de la acción, puntuación simple y clara para explicitar el paso del tiempo y rítmo de movimiento, dirección y mirada” (Tollian 2019: 122).

## La película y la Historia: el papel de la mujer en la guerra civil

La relación del filme con la Historia es la de un producto posicionado desde el bando conservador. En consecuencia, el bando rojo es presentado como caótico e indisciplinado, sin que se llegue a mostrar, por otro lado, un componente ideológico político claro en ninguno de los bandos.

En este sentido, la secuencia inicial en la que se presenta el campamento rojo es un claro ejemplo de lo indicado. La representación de Jurttta, líder comunista, es la de un supersticioso que acude a una vidente para conocer su futuro, estableciendo de esta manera una conexión entre las ideas de izquierda y la superstición, máxima expresión de lo irracional. Este apunte por parte del director no es accidental, ya que el concepto que surge en contraposición es la del bando conservador: ordenado, garante de la identidad nacional en las que las creencias cristianas son fundamentales.

La imagen de Jurttta, una vez convertido en comandante de las tropas rojas, no deja de ser peculiar puesto que, en contra de los testimonios fotográficos de la época en los que se pueden observar a los milicianos de izquierda vistiendo ropas civiles, la propuesta de Pakkala lo lleva a vestir un uniforme de fantasía a medio camino entre el uniforme ruso y el kitsch, destacando sobre todo un brazalete rojo -a juzgar por la tonalidad oscura- adornado por una calavera que puede identificarse plenamente con la piratería. Esta referencia es desarrollada en el filme al presentar a los soldados rojos como ladrones que arrebatan las posesiones materiales a sus enemigos.

La imagen del campamento es, como se apuntaba, la de una soldadesca indisciplinada y borracha. La presencia de un soldado ruso llamado Iván, viene a ilustrar la presencia de tropas bolcheviques en el bando rojo, aunque la aparición fugaz de este personaje está más relacionada con la representación de la mujer que con el aspecto militar o ideológico. Así, Iván se adentra en el bosque con dos mujeres para mantener relaciones sexuales. Un hecho incluido a conciencia por Pakkala, ya que dentro del imaginario del bando blanco las mujeres del bando enemigo eran simplemente consideradas, tal y como publicaba el diario *Aamulehti* el 24 de abril de 1918: “whores and Russian brides”.

Debido a que las mujeres tuvieron una implicación directa en este conflicto, es necesario analizar la propuesta efectuada por el film de Pakkala toda vez que aparecen dos personajes femeninos de importancia.

## La guerrillera: personaje vs Historia

Uno de los personajes con protagonismo en la película es la Guerrillera. Es denominada de esta manera en la historia con este apelativo, omitiéndose cualquier referencia a su nombre, mostrando de esta manera el desprecio que generaban las mujeres del bando rojo tal y como sostiene Lintunen: “Red women transformed into dreadful beasts when they became warriors” (Lintunen 2008: 108).

La guerrillera, una mujer de unos treinta años, aparece durante toda la historia con un vestido oscuro destacando, al igual que ocurriría con el personaje de Jurttu, un brazalete rojo con la calavera. A partir de la quinta parte del filme, el vestido se adorna con un bordado en forma de langosta, símbolo de inspiración bíblica que se relaciona con aspectos negativos y que se aplican al bando rojo: maldad, robos, saqueos y devastación.

El temperamento de la guerrillera es vacilante, lo que revela desde un principio una falta de compromiso total con causa en la que milita. Así, vemos rasgos burgueses cuando mantiene una discusión con un oficial rojo al que solicita una bañera para poder asearse. Este carácter vacilante se resuelve más adelante en la narración por medio de un flashback conectado con su backstory, tal y como se explicará más adelante. También relacionado con su carácter hay que mencionar que este personaje no aparece vinculado a acciones de combate quedando reducido su papel durante buena parte de la narración a ser compañera del líder rojo y como mucho a realizar alguna labor de espionaje.

En el plano del backstory, Pakkala presenta por medio de un flashback cómo la Guerrillera y el Diablo Blanco se conocían desde la infancia ya que ambos pertenecían al mismo grupo social. Queda sin resolver, no obstante, el motivo por el cual ella milita en el bando comunista.

Por lo que respecta a su motivación, con la entrada en escena del Diablo Blanco, la guerrillera demuestra que su principal motivación es el ambiguo sentimiento que tiene hacia él: rechazo desde un punto de vista ideológico y amor idealizado en cuanto que es un viejo amigo de la infancia. Los sentimientos pasionales ganarán este conflicto interior y la guerrillera, en un intento por ayudarlo, termina suicidándose, permitiendo así que el Diablo Blanco escape.

Con todo, la representación cinematográfica que hace Pakkala de la mujer en el bando rojo dista mucho de ajustarse a la realidad. Las pocas mujeres que aparecen en el campamento lo hacen realizando tareas consideradas tradicionalmente femeninas: lavando ropa, cocinando y, tal y como se ha mencionado, compañeras sexuales para los soldados y el oficial ruso. No es casualidad que Pakkala incluya esta referencia pues dentro del imaginario conservador, de fuerte carácter nacionalista, una mujer que mantuviera relaciones con un ruso no era más que una traidora a la nación y la raza finlandesa (Lintunen 2014: 220). Tanto en esta secuencia como en otras, Pakkala insiste en presentar la amoralidad de las mujeres encuadradas en el bando rojo, tal y como promulgaba la propaganda conservadora, de ahí que el personaje que crea para el bando blanco sea totalmente acorde con los predicados conservadores.



© Finn-Film

Lo cierto es que cuando comenzó la guerra, el bando rojo reclutó mujeres de mediana edad y casadas para ocuparse de tareas de intendencia (Lintunen 2014: 213); pero las mujeres más jóvenes, siguiendo el ejemplo de sus camaradas rusas, “saw a new option in front of them: if they could not assist the men, they would join them as equals on the front line” (Lintunen 2014: 214). Así, en un primer momento, el mando de la Guardia Roja y la Unión Antibélica de Mujeres Socialdemócratas se opusieron a ello. No obstante, el 13 de marzo el gobierno rojo reconoció la existencia de dichas unidades, aunque prohibió la formación de nuevas unidades, prohibición que no llegó a cumplirse (Narváez 2019, 61). De esta manera y hasta el final de la guerra:

Armed women guarded the towns in order to prevent the Whites from sabotaging strategically important objectives [...] when the Reds suffered defeat after defeat, they were ready to take women from the reserve to front line attacks. Women took part in the last battles in southern Finland, especially in the cities of Helsinki, Tampere and Viipuri. All in all, there were 2,000 combatants, women in the Red Guard during the Civil War (Lintunen 2008: 179).

Una realidad que es ignorada de manera consciente por el director para incidir no en aspectos negativos, sino en la imagen propagandística creada en el bando blanco sobre este colectivo de mujeres.

Otro aspecto que Pakkala cambia de manera deliberada se refiere al atuendo. Acorde con los testimonios fotográficos y escritos las mujeres de la Guardia Roja vestían pantalones, prenda que se asociaba desde el siglo XIX a la liberación femenina y la lucha por la igualdad (Mattingly 2002). Pero esta particularidad era percibida por los conservadores como un rasgo no solo negativo sino maligno, tal y como recoge el comandante de las tropas alemanas que colaboraron con el bando blanco, el general alemán von der Göltz: “Women in trousers in the front line, many Russian uniforms. The situation was extremely serious. The French are said to have attacked so briskly as these fanatic supporters of the new evangelism of unculture” (Von der Göltz 1920: 69).

### Elina: personaje vs Historia

En contraposición a la guerrillera, Pakkala crea un personaje idealizado para el bando conservador que reúne una serie de características totalmente alejadas del rigor histórico.

En primer lugar, el personaje tiene nombre: Elina, variante finlandesa del nombre de origen griego Helena y que actúa haciendo honor a su significado, brillante o deslumbrante, en cuanto que se revela como una mente lúcida que apoya al bando correcto. Este personaje, interpretado por Lisi Carén, se ajusta a la edad real de la actriz, unos 19 años, por lo que su fisonomía y actitud ante los hechos coincide con los de una adolescente intrépida y curiosa. De igual manera, el enamoramiento idealizado hacia el Diablo Blanco encaja dentro de los comportamientos de esta edad, toda vez que él cumple la premisa de ser un personaje masculino paradigma del hombre conservador que lucha por los valores patrióticos entre los que se encuentra proteger a la mujer cumplidora de su rol social.

A diferencia de los personajes femeninos asociados con el bando rojo, Elina sí emplea ropas masculinas en la segunda parte del filme. Esta concesión que hace Pakkala al crear al personaje se justifica por el hecho de identificar estas ropas como un disfraz, una simulación para poder infiltrarse en las líneas enemigas y no como una opción de género. Es más, cuando Elina se viste con pantalones adopta un papel masculino, dando a entender que cambia su voz y adopta gestos rudos. Esta simulación es magnificada por el hecho de que su propia tía la confunde con un chico. El posicionamiento de Pakkala al respecto es obvio: este tipo de ropas son inadecuadas para la mujer y solo cuando se emplea con un carácter impostado, como es el de la secuencia, tiene su razón de ser. No en vano, acabada la secuencia de la infiltración, Elina vuelve a usar ropa femenina.

Elina es presentada como una mujer intrépida que asume un papel combativo. Su backstory, aunque algo confuso, muestra a una chica joven que debe ser huérfana de padres, que vive con su tía la cual quiere casarla con el alcalde de la ciudad, algo que no entra en los planes de Elina no por disconformidad con el matrimonio en sí mismo, sino porque su intención es casarse con el Diablo Blanco. Sentimientos, en definitiva, que son los que articulan su meta y motivación.



© Finn-Film

La propuesta de Pakkala con el personaje de Elina dista también de ajustarse a los hechos históricos. En el bando blanco la participación de la mujer en el conflicto se ciñó mucho más a los roles tradicionales de género tal y como señala Lintunen (2014), es decir: tareas de enfermería, aprovisionamiento de tropas y la tarea más dura de todas: preparar los cadáveres de los soldados antes de ser enviados a sus familiares. La fugaz petición de algunas mujeres para combatir en las filas del ejército fue frenada por el propio general Mannerheim, líder del ejército blanco:

*I expect help from the Finnish women for the various dreadful needs of the army like nursing, making clothes, taking care of the home and comforting those who have lost their loved ones. Whereas armed fighting at the front I regard as an exclusive privilege and duty of a man* (Lutinen 2014: 208).

Pakkala subvierte la realidad de los hechos al identificar a Elina como una mujer que participa en acciones de combate y espionaje con el resultado de que las tropas blancas inician un fulminante ataque contra el enemigo.



© Finn-Film

## Conclusiones

La película *Sotapolulla* se revela como una realización de gran interés para la historia del cine del periodo mudo por varios motivos.

En primer lugar, se trata de una película que se enmarca en la primera producción finlandesa. Con anterioridad a la independencia de la nación no existía una industria cinematográfica organizada más allá de algunos pioneros puntuales. En 1906 surgió la primera productora autóctona, Atelier Apollo, creada por Teuvo Puro, responsable de la película *Salaviinanpolttajat* (Teuvo Puro y Louis Sparre, 1907). Desde momento y hasta finales de 1917, las películas, si bien presentaban temas fineses y contaban con rótulos en este idioma, pertenecían al Imperio Ruso. Tras la independencia se dieron los pasos para crear una cinematografía nacional. La gran productora del momento fue Suomi Filmi a la que se unieron otras de menor entidad como Finn Film creada por Pakkala. En cualquier caso, la incipiente cinematografía finlandesa tuvo que enfrentarse a la competencia del cine escandinavo en especial con el sueco. De ahí el acierto de Pakkala de distribuir la película como una doble versión de rótulos en finés y sueco.

En segundo lugar, la película de Pakkala destaca por emplear una narrativa inspirada en el modelo que se está imponiendo en Hollywood: una estructura lineal con el recurso de la analepsis para ampliar la información sobre algunos personajes. Un recurso que le era familiar por su faceta de escritor y que viene a demostrar la influencia de los mecanismos de la literatura en la configuración de la narración fílmica.

Junto a ello, Pakkala desarrolla en su film temas que son del gusto del público, teniendo así presente la faceta comercial del cine. El público de las primeras películas sentía predilección por los dramas ambientados en zonas rurales con amplias descripciones de los paisajes, así como las adaptaciones literarias, tal y como sucede en *Sotapolulla*. También el público finlandés estaba familiarizado con personajes femeninos alrededor del cual giraba la historia, aspecto que se cumple en esta realización.

Destaca también que *Sotapolulla* es la primera realización finlandesa sobre el reciente conflicto civil, un tema que, como se ha indicado, había sido tratado apenas unos meses antes por el cineasta danés Carl Theodor Dreyer en el filme *Blade af Satans Bog* (1921). En el caso de Pakkala resulta interesante su propuesta debido al fuerte carácter propagandístico que tiene el filme, ligado al bando conservador.



© Finn-Film

Por último, volviendo sobre el tema del personaje femenino, Pakkala organiza un discurso ideológico acorde con su punto de vista y la visión del bando vencedor en el conflicto. Por un lado, tras lo señalado en el análisis del personaje de Elina, se hace patente el papel que debe cumplir la mujer en el esquema conservador, es decir, el de una persona que debe ser tutelada y protegida por un ente superior que es la nación y cuyas riendas, al menos en este momento fundacional de Finlandia, recaen en buena parte en el hombre. Pero, también se identifica claramente la importancia de la participación de la mujer en los acontecimientos sociales y políticos que conforman a la nación. Pakkala, como hombre de su tiempo y por muy vinculado que estuviera al movimiento nacionalista conservador, no puede obviar una realidad que se ha manifestado de manera pionera en Finlandia: la aprobación en 1906 del sufragio igualitario y universal; y la elección de las primeras mujeres parlamentarias de la historia en 1907.

En definitiva, Elina es un tímido homenaje a los nuevos tiempos que se han iniciado y que deberían contar con la presencia y participación de la mujer.

## Bibliografía

- AUMONT, J., *Análisis de film*, Paidós, Barcelona, 1991.
- CHERCHI USAI, P., “The Scandinavian style” Nowell-Smith, GEOFFREY (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- DYER, R., *Las estrellas cinematográficas*, Paidós, Barcelona, 2001.
- FIELD, S., *El libro del guion*, Plot, Madrid, 1995.
- GLÖDSTAF, K., *1000 Mykkäelokuva. Siepoleita elokuvan kulta-ajan*, Kustantamo Helmivyö, Turku, 2018.
- HAAPALA, P., “The Expected and Non-Expected Roots of Chaos: Preconditions of the Finnish Civil War”, en TEPORA, T. y ROSELIUS, A. (eds.), *The Finnish Civil War 1918: History, Memory, Legacy*, Brill Publishers, Leiden, 2014.
- HUPANIITTU, O. y BACON, H. (eds.), “A Young nation seeking to define itself: Finland 1900-1930”, en *Finish cinema a transnational Enterprise*. Springer – Palgrave Macmillan, London, 2016.
- JUTIKALA, E. y PIRINEN, K., *A History of Finland*, Praeger Publishers, Washington, 1962.
- LAITINEN, K., “The rise of Finnish-Language literature, 1860 – 1916”, en SCHOOLFIELD, G.C. (ed.), *A History of Finland's Literature*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1998.
- LINTUNEN, T., “A danger to the State and society: effects of the civil war on Red women’s civil rights in Finland in 1918”, en SULKINEN, I., NEVALA-NURMI, S. y MARKKOLA, P., *Suffrage, gender and citizenship. International perspectives on parliamentary reforms*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2008.
- LINTUNEN, T., “Filthy whores and brave mothers: women in war propaganda”, en VUORINEN, M., *Enemy images in war propaganda*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2012.
- LINTUNEN, T., “Women at war”, en TEPORA, T. y ROSELIUS, A. (eds.), *The Finnish civil war 1918: History, Memory, Legacy*, Brill, Leiden, 2014.
- MATTINGLY, C., *Appropriate [ing] dress; women’s rhetorical style in nineteenth-Century America*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2002.
- NARVÁEZ, D.C., “La guerra civil finlandesa ”, *Historia de la guerra*, nº 11, 2019.
- POLVINEN, T., *Imperial Borderland: Bobrikov and the Attempted Russification of Finland, 1898–1904*, Duke University Press, Durham, 1995.
- SEGER, L., *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*, Rialp, Madrid, 1991.
- SUNDOLHM, J. [et al.], *Historical dictionary of Scandinavian Cinema*, Scarecrow Press, Lanham, 2012.
- TEPORA, T., “Changing perceptions of 1918: World War II and Post-War rise of the left”, en TEPORA, T. y ROSELIUS, A. (eds.), *The Finnish Civil War 1918: History, Memory, Legacy*, Brill Publishers, Leiden, 2014.
- TOLLIAN, H., *La narración cinematográfica*, Amazon, Wroclaw, 2019.
- UUSITALO, K., *Eläviksi syntyneet kuvat Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896-1930*, Otava, Helsinki, 1972.
- VALE, E., *Técnicas de guion para cine y televisión*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- VON DER GÖLTZ, R., *Meine Sendung in Finnland und im Baltikum*, Koehler, Leipzig, 1920.



Ramos Altamira, Javier, Los decorados cinematográficos: ¿un elemento efímero o un Bien de Interés Cultural? El caso del Wéstern europeo, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 26, 2022, pp. 35-44.

**METAKINEMA** Revista de Cine e Historia  
Número 26 2022 (ISSN 1988-8848)

*Sección 4 Ensayo de transversalidad*

LOS DECORADOS CINEMATOGRÁFICOS:  
¿UN ELEMENTO EFÍMERO O UN BIEN DE INTERÉS  
CULTURAL? EL CASO DEL WÉSTERN EUROPEO

*Film Sets: an Ephemeral Element  
or an Asset of Cultural Interest?  
The Case of the European Western*

Lcdo. Javier Ramos Altamira  
Historiador  
El Campello (Alicante)

*Recibido el 9 de Septiembre de 2022*

*Aceptado el 29 de Noviembre de 2022*

**Resumen.** Uno de los elementos más importantes a la hora de realizar una película son los decorados. Generalmente contruidos con materiales efímeros, tienen como finalidad crear la ambientación y escenarios necesarios para el desarrollo de la trama que se narra en cada film. Pueden ser sencillos o complicados, pequeños o grandiosos, efímeros o duraderos. La mayoría suelen ser retirados en cuanto termina el rodaje o acaban desapareciendo con el paso del tiempo. Sin embargo, otros muchos son sencillamente abandonados y consiguen mantenerse en pie durante muchos años. Algunos de ellos están asociados a películas míticas, que ya forman parte de la cultura de España. La duda que surge entre los aficionados al cine y a la cultura es si estos decorados merecen ser conservados o no, si son considerados patrimonio cultural o no, y, por último, si hay una legislación que los proteja o todavía está por desarrollar.

**Palabras clave.** Decorados, Patrimonio, Conservación, Wéstern, Legislación.

**Abstract.** Set construction is one of the most important processes for film production. Often built with ephemeral materials, the purpose of set construction is to create the ambience and scenery necessary for the development of the plot narrated in each film. Sets can be simple or complicated, small or grandiose, ephemeral or long-lasting. Most of them are usually removed as soon as filming is over or disappear with the passage of time. However, many others are simply abandoned and strive to stand up for many years. In Spain, some of them are associated with mythical films, belonging to the country's identity. The question that arises among film fans and

culture in general, is whether these sets are worth preserving or not, whether they are considered cultural heritage or not, and, finally, how to legally protect them.

**Keywords.** Film Sets, Heritage, Conservation, Western, Legislation.

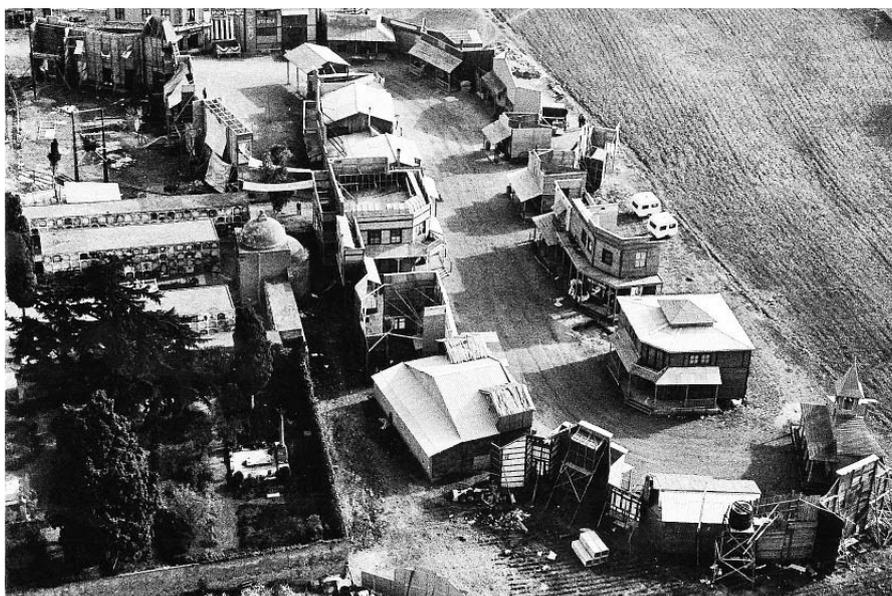
El cine es una industria cultural que surgió a finales del siglo XIX con el propósito de narrar historias o acontecimientos, a través de secuencias de imágenes que producen movimiento. El éxito de este nuevo arte (conocido popularmente como Séptimo Arte) fue casi inmediato, desarrollándose de forma imparable a lo largo del siglo XX y principios del XXI. Como resultado, el cine ha acabado convirtiéndose, de forma inevitable, en una de las formas de ocio favoritas de la sociedad actual.

El objetivo principal de este arte es entretener, contar relatos de forma visual y atractiva, de forma que el espectador se olvide durante un tiempo de los problemas cotidianos y se involucre en la historia que le están narrando. El cine trata de estimular la imaginación del público trasladándole a todo tipo de situaciones, lugares y épocas, sin salir de la sala de proyección.

Para conseguir este objetivo, además del trabajo del director, los actores y el personal técnico, es muy importante crear una ambientación o escenario lo más real posible donde se desarrollen esas historias. Las tres formas de conseguir esto son: 1) buscando un paisaje, un edificio, un pueblo o una ciudad adecuada, 2) creando el lugar de forma artificial mediante un decorado, o 3) recreando el escenario mediante un programa informático.

A pesar de que cada vez más se recurre a los ordenadores para estas labores, durante muchos años, el principal sistema utilizado por las productoras cinematográficas, para poder realizar sus rodajes, era mediante la construcción de un decorado.

El decorado suele ser diseñado por el director del arte o por el decorador, de acuerdo con el guion de la película y siguiendo las indicaciones del director. Normalmente los decorados se hacen para una sola producción, por lo que no se realizan con intención de durar. Esto implica que para construirlos se utilizan principalmente materiales endebles como la madera, el estuco o el cartón-piedra. En ocasiones, también se usan elementos más duraderos como piedras, ladrillos, contrachapado o piezas metálicas, con las que reforzar las estructuras. Este tipo de sets suelen construirse en una localización específica, al aire libre o dentro de unos Estudios Cinematográficos; y pueden ser desde una pequeña cabaña hasta un pueblo entero, como sucedió con el poblado del Oeste de Esplugas City.



*El poblado del Oeste de Esplugas City (Barcelona),  
© pirineosguerra.blogspot.com*

Por norma general, una vez terminada la película, los decorados se suelen desmontar y eliminar, o se almacenan en algún lugar. En el caso de aquellos levantados en localizaciones al aire libre, éstos simplemente se abandonan después de recoger los elementos más importantes del set. Con el paso del tiempo, la meteorología y el expolio van eliminando, poco a poco, y como sucede en cualquier otra construcción abandonada, las partes más endebles de la estructura. A pesar de ello, algunos elementos pueden conservarse durante muchos años, como testimonio de lo que allí se hizo.

Otro caso es el de los decorados cinematográficos levantados para ser utilizados en más de una producción. Estos suelen construirse de forma más sólida, con el objetivo de que puedan durar y ser utilizados en diferentes películas, simplemente cambiando el aspecto exterior del set. Para ello, se usan materiales más duraderos como el ladrillo, el cemento, el estuco, la madera o el contrachapado, con los que se elabora la estructura. Todo ello se recubre y completa con elementos más endebles, con los que se da el aspecto definitivo al escenario.

Como sucede con los decorados efímeros, este tipo de sets, una vez terminada su fase de explotación, suelen desmantelarse, destruirse o simplemente, abandonarse. Con el paso de los años, si no hay un mantenimiento o se reutilizan con fines turísticos, la degradación es inevitable, condenando a estos lugares a la desaparición.



*Restos del antiguo poblado del Oeste en Daganzo (Madrid)*

A lo largo de la historia del cine en España son muchos los sets construidos y posteriormente destruidos. Uno de los mejores ejemplos sería el de los gigantescos decorados levantados por Samuel Bronston en Las Matas (Madrid), donde tantas superproducciones se rodaron (*55 días en Pekín*, *La caída del Imperio Romano*, etc.) y que desaparecieron a principios de los años 70.

Sin embargo, también hay bastantes sets que se han mantenido en pie a pesar del paso del tiempo. Y si hacemos balance de los que quedan, vemos que una gran mayoría pertenecen a un subgénero cinematográfico que triunfó en Europa en los años 60 y 70: el spaghetti-western.

Algunos de estos decorados se mantienen bastante bien, gracias a su reutilización para fines turísticos o rodajes, como ocurre con los tres poblados de Almería (Oasys, Mini Hollywood y Western Leone) o del de Gran Canaria (Sioux City). Hay algún caso en el que también se ha conservado gracias a la iniciativa privada, como sucede con el cementerio de Sad Hill (*El bueno, el feo y el malo*) en Burgos.

Sin embargo, desgraciadamente, la mayor parte de los decorados que se mantienen en pie en la actualidad, se encuentran en estado ruinoso o han desaparecido prácticamente. Algunos ejemplos de ello serían los restos de la ciudad de Flagstone (*Hasta que llegó su hora*) en Granada, los poblados del Oeste de Madrid (Hoyo de Manzanares, Colmenar Viejo y Daganzo), o el fuerte de El Cóndor (*El Cóndor*), también en Almería.

Teniendo en cuenta la situación de éstos últimos, es inevitable preguntarse: ¿merece la pena conservar los restos de estos decorados ruinosos?, ¿pueden considerarse patrimonio cultural y ser protegidos contra el deterioro, como ocurre con el patrimonio arquitectónico o arqueológico? ¿tienen algún interés para la ciudadanía? En caso de que se pudiesen declarar como patrimonio cultural, ¿cuánto tiempo habría que esperar, tras su abandono, para poder considerarlo como tal?

Para poder responder estas dudas habría que analizar, en primer lugar, la legislación española sobre patrimonio cultural e histórico. De este modo, podríamos averiguar si los decorados cinematográficos son susceptibles de ser protegidos de una manera oficial o no.

La regulación sobre actividades cinematográficas en España se remonta a los años 50; pero no sería hasta los años 80, cuando comenzó a considerarse la posibilidad de proteger los bienes que forman parte del patrimonio cinematográfico.

Actualmente, la principal ley que regula este aspecto en España es la **Ley 16/1985 de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español**. A esta ley habría que añadir las diferentes leyes de Patrimonio aprobadas en cada una de las Comunidades Autónomas, con las que se pretende llegar más allá y regular, conforme a las características históricas y culturales de cada región.

Empezando por la ley de Patrimonio Histórico Español, las únicas referencias sobre el patrimonio cinematográfico se hacen en el Título VII, Capítulo II, Artículo 50.2, en el que se dice: *2. Asimismo forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al Patrimonio Bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales u otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas*. Es decir, que la protección estatal abarca únicamente a las películas en sí, que son consideradas como bienes muebles, no encontrándose en la ley ninguna referencia específica a otros elementos que forman parte de la producción cinematográfica.

Esta situación mejoró algo en el año 2001, cuando se aprobó la **Ley 15/2001 de 9 de Julio, de fomento y promoción de la cinematografía y el sector audiovisual**. Dicha Ley supuso un paso importante en el reconocimiento del valor cultural de la creación cinematográfica y audiovisual. Sin embargo, aunque se amplió la protección a otros elementos cinematográficos como guiones, fotografías, libros, carteles, carátulas o materiales utilizados en los rodajes (competencia atribuida al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), siguió sin considerar a los decorados de cine como parte de este patrimonio.

A pesar de esta preocupante situación para los decorados, todavía podría haber alguna esperanza. Si analizamos cuidadosamente el contenido de la Ley de Patrimonio Histórico, estos últimos tal vez sí que podrían tener un cierto encaje en alguno de sus apartados.

Así, en su Título Preliminar, artículo primero, se dice lo siguiente:

**Artículo primero**

1. Son objeto de la presente Ley la protección, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Histórico Español.
2. Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico.  
Asimismo, forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes que integren el Patrimonio Cultural Inmaterial, de conformidad con lo que establezca su legislación especial.
3. Los bienes más relevantes del Patrimonio Histórico Español deberán ser inventariados o declarados de interés cultural en los términos previstos en esta Ley.

De acuerdo con este artículo, para preservar legalmente los decorados cinematográficos y considerarlos parte del patrimonio cultural español, estos deben ser considerados como inmuebles y ser declarados de interés cultural. Esta declaración supone para el bien cultural, el ser protegido, restaurado y puesto en valor de cara a las generaciones futuras. Pero: ¿puede un antiguo set cinematográfico ser considerado un bien inmueble?

Para responder a esta pregunta debemos acudir de nuevo a la ley de Patrimonio Histórico Español, en cuyo Título II (De los bienes inmuebles), artículo 14, se dice:

**Artículo catorce**

1. Para los efectos de esta Ley tienen la consideración de bienes inmuebles, además de los enumerados en el artículo 334 del Código Civil, cuantos elementos puedan considerarse sustanciales con los edificios y formen parte de los mismos o de su exorno, o lo hayan formado, aunque en el caso de poder ser separados constituyan un todo perfecto de fácil aplicación a otras construcciones o a usos distintos del suyo original, cualquiera que sea la materia de que estén formados y aunque su separación no perjudique visiblemente al mérito histórico o artístico del inmueble al que están adheridos.
2. Los bienes inmuebles integrados en el Patrimonio Histórico Español pueden ser declarados Monumentos, Jardines, Conjuntos y Sitios Históricos, así como Zonas Arqueológicas, todos ellos como Bienes de Interés Cultural.

Como vemos, en el primer párrafo de este artículo 14 se hace referencia a el artículo 334 del Código Civil (que se mantiene vigente desde nada menos que el año 1889), en cuyo primer punto se dice:

*Son bienes inmuebles:*

- 1.º Las tierras, edificios, caminos y construcciones de todo género adheridas al suelo.

Es decir, que cualquier construcción realizada sobre el suelo es un bien inmueble y, por lo tanto, puede ser considerado digno de protección. Y ciertamente, los decorados cinematográficos son construcciones realizadas en el suelo. Pero, para protegerlos, según la citada ley de Patrimonio Histórico, el lugar debe ser declarado dentro de una de las cinco categorías que se establecen en el punto 2 del artículo catorce y que se describen en el artículo quince. Las categorías son las siguientes: Monumento, Jardín Histórico, Conjunto Histórico, Sitio Histórico o Zona Arqueológica.

Los decorados cinematográficos, aunque no encajan perfectamente en ninguna de estas categorías, teniendo en cuenta las definiciones que se ofrecen, tal vez, de una forma muy *sui generis*, sí que podrían incluirse en tres de ellas. Es decir, podrían ser declarados Monumento, Sitio Histórico, o

incluso Zona Arqueológica. Para comprobarlo, vamos a ver, a continuación, las definiciones de estas tres categorías que da el artículo 15 de la citada ley:

*Son Monumentos aquellos bienes inmuebles que constituyen realizaciones arquitectónicas o de ingeniería, u obras de escultura colosal siempre que tengan interés histórico, artístico, científico o social.*

Según esta definición, un decorado cinematográfico podría considerarse perfectamente como un Monumento, pues, en muchas ocasiones se trata de construcciones arquitectónicas que pueden tener una importancia histórica o artística, por la categoría de las películas que se hayan rodado allí. Es cierto que la mayoría de las veces son construcciones hechas con materiales endebles y poco duraderos. Pero también es cierto que, para muchos rodajes, se han levantado partes de edificios u otras estructuras, o incluso edificios enteros, cuya construcción requiere de conocimientos arquitectónicos.

Centrándonos en el wéstern, hay dos ejemplos que podrían encajar en esta definición. Uno sería la ciudad de Flagstone en Granada y otro, la fortaleza levantada para la película *El Cóndor* (John Guillermin, 1970) en Tabernas (Almería).

En el primer caso, tenemos un decorado que se construyó para la producción *Hasta que llegó su hora* (Sergio Leone, 1968), con la intención de representar la emergente ciudad de Flagstone, lugar a donde llega Jill (Claudia Cardinale), para posteriormente dirigirse a la granja de su familia. Muchos edificios de este decorado fueron realizados en ladrillo, conservándose actualmente varias partes de ellos. Algunas paredes se reaprovecharían en años posteriores para la edificación de construcciones modernas. Pero otros se mantienen en pie, en medio de la llanura.

El otro caso es de la fortaleza de *El Cóndor*. Se trata de una gigantesca edificación de varios cientos de metros cuadrados, formada por una muralla torreada y varios edificios, que sería utilizada en varias películas más como *Una razón para vivir y otra para morir* (Tonino Valerii, 1970), *Marchar o morir* (Dick Richards, 1977) o *Conan, el bárbaro* (John Milius, 1982). Lamentablemente este espectacular decorado ha ido degradándose con el paso de los años y cada vez son menos los restos que quedan en pie.



*Restos de la fortaleza de El Cóndor en Almería*

*Sitio Histórico es el lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico.*

En esta categoría también podrían ser incluidos los restos de un antiguo set, pues son lugares que han sido utilizados como escenario para el rodaje de una o varias películas. Evidentemente, una película es una creación cultural, la cual, según la trascendencia o repercusión que haya conseguido, puede tener un valor histórico o cultural. Y yo creo que dicho valor puede extenderse a todos los elementos que forman parte de ella, entre ellos los decorados.

En esta categoría podríamos incluir el famoso cementerio de Sad Hill, en Carazo (Burgos). Recientemente restaurado, se trata de un precioso paraje natural, donde se construyó el grandioso cementerio para el rodaje del emblemático duelo final de la película *El bueno, el feo y el malo* (Sergio Leone, 1966). El lugar tiene un grandísimo potencial turístico, pero su mantenimiento exige una inversión en tiempo y dinero. Es por ello, que la Asociación Cultural Sad Hill ha solicitado recientemente su declaración como Bien de Interés Cultural.



*Cementerio de Sad Hill*

*Zona Arqueológica es el lugar o paraje natural donde existen bienes muebles o inmuebles susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica, hayan sido o no extraídos y tanto si se encuentran en la superficie, en el subsuelo o bajo las aguas territoriales españolas.*

Este punto es un poco más complicado, pero lo incluyo porque considero que un antiguo set cinematográfico, abandonado desde hace años, también es susceptible de ser estudiado con metodología arqueológica. Se podría alegar que los decorados son construcciones demasiado recientes para ser estudiados arqueológicamente. Pero en realidad, esto no es ningún obstáculo, pues la arqueología es una ciencia que estudia yacimientos de cualquier época, como ocurre, por ejemplo, con la arqueología industrial.

Un ejemplo de este caso podría ser el poblado del Oeste de Golden City, en Hoyo de Manzanares. Se trataba de un set formado por una docena de edificios y algunas estructuras menores, construido en 1962 para el rodaje de spaghetti-westerns. De hecho, aquí se rodaron más de 70 películas de este

género, entre ellas la emblemática *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964). El set estaba formado por una docena de edificios completos que se completaban con otros que eran simplemente fachadas. Se dejó de utilizar en 1973 y se mantuvo en pie hasta mediados de los años 80.

Hasta hace algunos años todavía eran visibles los cimientos de varios edificios, así como un par de abrevaderos. Por desgracia, excepto los abrevaderos, todo ello fue limpiado recientemente, no quedando apenas restos. Sin embargo, a pesar de esta destrucción, todavía pueden apreciarse en el suelo las trazas de algunos edificios, que yo estoy seguro, tal como ocurre en algunos yacimientos arqueológicos, si se excavan, podrían todavía recuperarse, ponerse en valor y adecuarse para su visita. Pero no todo es negativo en este caso. Por fortuna, el ayuntamiento de Hoyo de Manzanares y la Asociación Hoyocine, están intentando recuperar para el turismo este lugar, para lo que han colocado una serie de paneles informativos que cuenta lo que allí existió. Sin embargo, la recuperación de este lugar se ha visto dificultada por estar dentro del actual Parque Regional de la Cuenca Alta del Manzanares. Esta situación plantea una nueva cuestión: ¿se puede recuperar, excavar y restaurar un Bien de Interés Patrimonial que se encuentra dentro de un Parque Regional o Nacional?



*El Poblado del Oeste "Golden City"*

Menciono Bien de Interés Patrimonial, porque se trata de una categoría añadida en la **Ley 3/2013, de 18 de junio, de patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid**, que se añade a las establecidas en la ley de Patrimonio Histórico Español, y en la que podría encajar perfectamente un antiguo set o decorado cinematográfico. Según el artículo 2, punto 3, de la ley 3/2013, *Serán Bienes de Interés Patrimonial los bienes que, formando parte del patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid, sin tener valor excepcional, posean una especial significación histórica o artística y en tal sentido sean declarados*. Es decir, se trata de una nueva categoría, considerada de un interés algo menor, pero igualmente susceptible de ser protegida. Por otro lado, según el artículo 5, punto 1, de dicha ley *Corresponde a la Comunidad de Madrid la competencia exclusiva sobre el patrimonio histórico ubicado en su territorio, sin perjuicio de las competencias que el ordenamiento jurídico atribuye al Estado y a las Entidades Locales*. Lo que implica que, al encontrarse el poblado de Golden City en un Parque Regional gestionado por la Comunidad de Madrid, en principio, no tendrían que haber problemas para su conservación.

Como vemos, a pesar de los intentos por incluir los decorados cinematográficos en algún apartado de la ley, es muy difícil su encaje dentro de la legislación actual sobre patrimonio histórico. No existe ningún apartado que haga referencia específica a ellos como patrimonio cinematográfico (ya vimos que sí se hace referencia a otros elementos como las películas cinematográficas en el título VII, sección segunda, de la ley de Patrimonio Histórico Español, referente a patrimonio documental y bibliográfico). Por ello, y a mi modo de ver, la única solución sería abrir una nueva puerta y crear una categoría específica para la protección de esta parte de nuestra cultura. Como hemos mostrado, hay algunos interesantes precedentes, como, por ejemplo, el que hemos visto en la legislación madrileña, donde se ha añadido una categoría nueva, Bien de Interés Patrimonial, que se adapta a las circunstancias de dicha Comunidad.

Otros ejemplos de este tipo de iniciativas podemos encontrarlos en otras leyes de Patrimonio, como la **Ley 14/2007 de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía**, en la que se añade, en su artículo 26, a las categorías ya conocidas, otra nueva denominada Lugar de Interés Industrial, con la que se pretende proteger los lugares y construcciones que tengan un valor industrial relevante. También tenemos ejemplos en las leyes de la Comunidad de Castilla y León y la de Asturias, en las que se incorpora la categoría de Vía histórica o en la ley de Patrimonio de la Comunidad Valenciana, en la que se crea la categoría de Parque Cultural. Así pues, y siguiendo estas medidas, ¿no podría añadirse, en algunas de estas leyes, una categoría denominada Lugar de Interés Cinematográfico?

Seguramente es algo utópico pretender proteger los decorados cinematográficos de forma legal, como parte del patrimonio cultural. Y más, teniendo en cuenta las dificultades de las administraciones para conservar su patrimonio, lo que hace que todavía haya muchos otros monumentos de mayor valor histórico que siguen en peligro de destrucción. Además, la protección y preservación del patrimonio exige una inversión y pocas veces suele haber presupuesto para estas cosas.

Pero si analizamos bien la situación, sí que hay una forma de recuperar esa inversión y es a través de la puesta en valor del bien, sobre todo, de cara a su explotación turística. Al igual que ocurre con otros recursos turísticos (lugares naturales, monumentos, etc.), los antiguos sets cinematográficos pueden ser un foco de atracción de aficionados al cine, lo que podría repercutir favorablemente en la economía del municipio o ciudad donde se encuentren. En la actualidad es evidente que el turismo cinematográfico se está poniendo cada vez más de moda en nuestro país. Cada año, es mayor el número de aficionados que quiere visitar los lugares donde se rodaron sus películas favoritas. Por supuesto, este interés se incrementa exponencialmente, si se mantiene en pie alguna parte o elemento del decorado, que haya formado parte del rodaje y que facilite al turista reconocer el lugar.

De este modo, en caso de no pudiesen ser protegidos legalmente los decorados cinematográficos, surgiría otra opción, que es la de preservar estos sitios, reaprovechándolos, una vez terminada su etapa de plató cinematográfico, de cara a su explotación turística o incluso, para el rodaje de películas, tal y como ocurre con los poblados del Oeste de Almería o de Gran Canaria. Esta es una opción muy interesante, que, sin embargo, presenta el problema de que, para llevarla a cabo, hace falta una fuerte inversión económica, lo que la convierte en la opción menos habitual.

En definitiva y como resumen a este artículo, hay decir que, aunque son pocos los decorados que se han mantenido en pie tras su abandono, estos tienen un evidente interés cultural y turístico, que está siendo cada vez más valorado por una sociedad en la que el cine ocupa un destacado papel. Este interés los hace merecedores de ser preservados y puestos en valor, como parte importante de nuestro patrimonio histórico.

Pero, como hemos visto, la protección de estos lugares por parte de las administraciones es todavía complicada, pues no tiene un encaje preciso dentro de la legislación actual. Por fortuna, poco a

poco van surgiendo novedosas iniciativas como la mencionada para la recuperación del cementerio de Sad Hill, que incluso busca su declaración como Bien de Interés Cultural, algo que, en caso de conseguirse, sentaría un precedente importantísimo, de cara a la conservación de nuestro patrimonio cinematográfico.

LA MEMORIA DEL ESPACIO DOMÉSTICO  
EN ALAIN RESNAIS (1)

*The memory of the domestic space in Alain Resnais*

Lda. Cristina Bausero  
Arquitecta

Universidad de la República, Montevideo

*Recibido el 12 de Diciembre de 2022*

*Aceptado el 18 de Diciembre de 2022*

**Resumen.** Dentro del complejo paisaje de espacios domésticos recreados en la imagen cinematográfica tiene lugar un proceso de escenificación física que reporta a nuestro imaginario. Faculta al espectador conectar la casa de los personajes con su propia casa. Las proyecciones mentales constituyen un referente fundamental. Así, la arquitectura en el cine se vale de aspectos de la memoria vinculados con nuestra experiencia anterior, permitiendo determinar una matriz para el espacio doméstico y sus funciones interiores (en el marco de nuestra cultura occidental). En la obra cinematográfica de Alain Resnais es posible detectar una perfecta continuidad que recurre al pasado y a la forma. En este artículo analizaremos *Providence*, en que un escritor que agoniza manipula a sus personajes-parientes, ficcionalizados en función de su propia percepción de un pasado “real” que el espectador nunca llegará a conocer con certeza. Los diferentes espacios -reales e imaginarios, interiores y exteriores- se articulan y modulan en ese proceso complejo de manipulación de la memoria.

**Palabras clave.** Arquitectura, Cine, Memoria, Espacio doméstico, Modulación, Distorsión del espacio, Conflictividad del personaje.

**Abstract.** Domestic spaces recreated in cinematic images are based on a process of physical staging and help to model the imagination of the audience. Film sets are fundamental to making the connection between filmic spaces and viewers’ own houses. Mental projection constitutes a fundamental process during a movie screening. Film architecture makes use of aspects of memory linked to previous experienced of individual viewers and defines a series of patterns associating domestic spaces and interior functions, within the framework of our western culture. In the cinematic work of Alain Resnais, a seamless continuity is drawn between past time and form. In this paper the film *Providence* is analyzed, in particular the way how a dying writer manipulates his characters-relatives, fictionalizing them according to Resnais’s own perception of a “real” past that the spectator will never know with certainty. The different spaces -real

and imaginary, interior and exterior - are articulated and modulated in this complex process of memory manipulation.

**Keywords.** Architecture, Cinema, Memory, Domestic Space, Modulation, Distortion of Space, Character Conflictivity.

Nuestra capacidad de recordar, nuestra memoria, hace que construyamos una imagen o un conjunto de ellas a partir de percepciones, vivencias y hechos pasados que hemos almacenado. El aspecto emocional de la memoria graba nuestros recuerdos a través de las sensaciones. Esta capacidad de recordar es un proceso intrínseco al ser humano. Las experiencias que la memoria almacena nos permiten identificar, reconocer, hacer asociaciones e incluso crear a partir de una vivencia previa. Así reconocemos y relacionamos espacios a partir de la observación. Son nuestros sentidos las herramientas de este proceso asociativo: los objetos que vemos, las atmósferas que sentimos, la cualidad de la luz, los olores, los sonidos, nos ponen en relación con el acervo de imágenes y experiencias que guardamos en la memoria. Por ejemplo, la literatura colmada de ficciones, nos traslada sensorialmente a situaciones diversas y nos posibilita recrear, a partir de esa experiencia previa, los espacios allí descritos. Nuestro conocimiento del espacio arquitectónico nos permite reconstruir en nuestro pensamiento los espacios reseñados por el escritor. El cine va más allá y nos muestra a través de la representación en la pantalla el espacio cultural apprehendido. De la misma manera que la arquitectura trabaja con preexistencias y contextos, el cine es un instrumento de representación que relaciona el pasado y el presente proyectando la memoria de los espacios.

En este artículo nos referiremos al espacio doméstico. Dentro de ese complejo paisaje de espacios recreados en la imagen cinematográfica tiene lugar un proceso de escenificación física que reporta a nuestro imaginario. Faculta al espectador conectar inmediatamente la casa de los personajes con su propia casa. Las proyecciones mentales constituyen el referente fundamental. La arquitectura en el cine que se vale de aspectos de la memoria vinculados directamente con nuestra experiencia anterior, permite determinar una matriz única para el espacio doméstico y sus funciones interiores, en el marco de nuestra cultura occidental.

## El espacio doméstico

La arquitectura primigenia, la casa, construye un espacio cultural determinado, que se vincula estrechamente con aspectos de nuestro sistema de sensaciones internalizadas y con nuestra educación y cultura. El espacio doméstico es el espacio de la vida cotidiana, es hegemónico, es el espacio burgués que se ha desarrollado desde el siglo XVIII en el mundo occidental. La casa, nuestro refugio primigenio de vida, es simple y compleja, en la medida que la atmósfera real es una construcción cultural de nuestro grupo de convivencia: la familia en la mayoría de los casos, en que el individuo y el grupo son artífices de las ambientaciones de su propio espacio. La organización funcional se articula con el conocimiento íntimo de nuestra casa, que distribuye los espacios según nuestras costumbres. El espacio doméstico está conectado con la percepción previa, se manifiesta a través de las experiencias con nuestra casa, la de los amigos, la de nuestros parientes más cercanos. Al recrear lo emocional podemos reconocer aspectos como los materiales, pavimentos, muros o paredes que nos permiten rápidamente reconstruir mentalmente el espacio en tanto lugar. El lenguaje cinematográfico crea una metodología de aproximación al espacio-casa pensado para el personaje mediante los diferentes recursos de elaboración del espacio doméstico cinematográfico, donde el lugar y el tiempo operan como capas que se superponen y lo definen. El espacio doméstico refiere a la casa en el entendido claramente especificado por Bernardo Ynzenga que la diferencia del concepto de vivienda (2).

### Modulación (3)

Las diferentes formas de representación de la modulación (4) del espacio doméstico en la narrativa del cine de ficción son posibilidades de articulación que el director establece entre dos disciplinas: la arquitectura y el cine. El espacio burgués de la casa está organizado según las distintas funciones domésticas y opera como espacio de intimidades donde afloran los conflictos individuales y vinculares de los diferentes personajes y aparecen a lo largo de un film y son representados a partir de la particular “visión del mundo” (*Weltanschauung*) del director. En ese sentido podemos considerar que la escenografía de la casa funciona como uno de los soportes medulares de esa tensión expresada por la narrativa cinematográfica con su lenguaje específico, y los elementos formales del film develan la modulación que se hará del espacio doméstico. Una de estas modulaciones es la *modulación por distorsión de la perspectiva espacial*, donde lo que predomina son los procesos internos que se producen en la mente de los protagonistas, expresados a través de las modificaciones del diseño del interior del espacio. La arquitectura cinematográfica, la escenografía, se convierte en un dispositivo que a partir de una modulación espacial representa el conflicto del personaje, sus vínculos, sus sensaciones, su identidad, en un espacio específico. Estos aspectos son intencionales y delinean la narrativa deliberadamente seleccionada para ese personaje y su deambular por el recorrido cinematográfico de acuerdo a la visión del director.

#### El cine de Alain Resnais. El ejemplo de *Providence*

En la obra cinematográfica de Alain Resnais es posible detectar una perfecta continuidad, aquella que va desde *Hiroshima mi amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959) hasta *Providence* (*Providence*, 1977), pasando por *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) y *Muriel* (*Muriel ou le Temps d'un retour*, 1963). En todas ellas hay una alusión recurrente al pasado y a la forma, en principio bajo una apariencia caótica, en que la memoria registra esos recuerdos. El director revela su interés por esta imbricación entre pasado y presente, tejiendo diversas situaciones que se sustentan en la memoria. Las películas de Resnais abordan repetidamente el problema del tiempo, con la necesidad del hombre moderno de recuperar la totalidad de la experiencia que su intelecto ha tendido a fragmentar.

En este artículo nos detendremos en el análisis de *Providence* (con guion del dramaturgo británico David Mercer), en que un escritor que agoniza manipula a sus personajes-parientes, ficcionalizados en función de su propio registro de un pasado “real” que el espectador nunca llegará a conocer con certeza. Los diferentes espacios -reales e imaginarios, interiores y exteriores, naturales y artificiales, cerrados y abiertos- se articulan y modulan en ese proceso complejo de manipulación de la memoria. Los personajes, consciente o inconscientemente, son manejados discrecionalmente por parte de un demiurgo omnipresente que funciona como *pater familias* desde su (auto) enclaustramiento en una mansión victoriana deslocalizada. Las diferentes capas de realidad e imaginación de la memoria se articulan con la visión espacialmente modulada que les imprime Resnais a esos personajes-parientes en el marco de su familia y su espacio doméstico, la casa burguesa. Estos conceptos, culturalmente aceptados, incorporados en nuestra memoria, son expresados por el director en *Providence* de una manera magistral, transmitiendo su visión a través de la narrativa y de la escenografía; en una exploración al mismo tiempo sutil e intensa del proceso creativo. El tejido de las más diversas situaciones es representado en el cine del director por una cámara descriptiva fundamentalmente en movimiento (el uso de *travellings* es profuso), que recoge la historia de los personajes pautada a través de los objetos y de los lugares donde discurre el film; respondiendo a los pensamientos del escritor, asociaciones involuntarias pero sugerentes entre pasado y presente mediante las cuales la memoria forja significado.

Centrándose en un artista, Resnais ha creado una película donde la disyunción, la fragmentación y la repetición finalmente ceden a una unidad que es tanto estética como moral. Clive Langham (John Gielgud), escritor, se acusa y se justifica entre la vida y la muerte, entre el afecto y la insensibilidad, mediando siempre su arte. Resnais expresa también su alusión a la memoria incorporando recursos como son las referencias a otros cineastas, a la literatura, a la filosofía, y mediante su propia narrativa.

*Providence* comienza con un juego de *travellings* por el espacio exterior entre los follajes de los árboles -que recuerdan los movimientos de cámara en *Rashomon* (A. Kurosawa, 1950)- hasta llegar a la puerta de entrada de una casa. La casa que lleva el nombre de la película, *Providence*, refiere a la ciudad donde nació Howard Phillips Lovecraft (Providence, Rhode Island, EE.UU.), el escritor que inspira la película. Los momentos iniciales de *Providence* adquieren un significado adicional cuando uno reconoce la alusión extendida a *Citizen Kane* (O. Welles, 1941). Al igual que la entrada a Xanadú en esta película, la cámara atraviesa la reja, recorre el exuberante follaje y finalmente entra en la casa y luego al dormitorio donde el anciano Clive, acostado en su cama, deja caer accidentalmente una copa de vino en el suelo, como Kane deja caer la bola de nieve.

## Sinopsis

El recurso cinematográfico utilizado por Alain Resnais es una estructura narrativa de la ficción dentro de la ficción donde, a través de la composición de historias paralelas, el escritor que escribe su última novela, lleva el hilo de la película.

La película tiene un eje narrativo que es la voz del escritor, sus deliberaciones en forma de monólogo cuando está en cuadro y de voz en *off* cuando no lo está, justifican las diferentes secuencias de pasado y presente. Su escritura a veces incierta lo lleva a tachar y cambiar la acción, representada en imágenes que responden a esas modificaciones develando los conflictos entre este *pater familias* y sus familiares más cercanos. Es la historia de un escritor anciano, que en su última novela refleja su aparente ambivalencia hacia sus hijos y las mujeres en su vida, expresada en las mujeres de sus hijos, mujer, amante y madre.

Fruto de su embriaguez, desvelos, sueños o la esencia misma del acto de creación, mientras Clive imagina escenas de su última novela durante una noche, su inconsciente irrumpe en su historia y trastorna lo decidido. El escritor repasará la gran historia y la historia particular de su vida y su familia apelando a la memoria. La moral, la guerra, la represión, la hipocresía, la pasión, la culpa, las contradicciones, las dudas y el desafío nacen y mueren a lo largo de esa noche.

## Personajes

Los personajes que aparecen en el film son la familia del escritor Clive: su hijo Claud (Dirk Bogarde), su nuera Sonia (Ellen Burstyn), su hijo bastardo Kevin (David Warner) y su mujer Molly (Elaine Stritch) en un doble papel personificando también a Helen, la amante de Claud. El diseño de los personajes responde a un tratamiento demiúrgico distorsionado y confuso.

Clive es el artista y en su imaginación explotan sus sueños y los recuerdos de su familia como material para una novela que está escribiendo. En este ir y venir de su pensamiento aparecen “recuerdos o invenciones” que él quiere eliminar de su cabeza, pero son aquellos pensamientos que nos invaden cuando escribimos o pensamos y que cuesta desechar.

La construcción de la ficción con recuerdos se hace a partir de capas del pasado sin una línea cronológica de los hechos, los personajes de *Providence* se interpelan unos a otros analizándose dentro de la estructura narrativa diseñada por Resnais (5).

La línea argumental fundamental de *Providence* es el conflicto entre Claud, un abogado de gran reputación, un pequeño burgués perfectamente caracterizado, y su padre, el escritor. Los demás personajes van poco a poco delineando a Claud y permiten que el escritor y su hijo expresen y desvelen esa tensión entre ellos. La esposa de Claud, Sonia, se siente atraída por un combatiente que ha asesinado a un “hombre lobo” para liberarlo de su sufrimiento. El juicio por asesinato será una de las líneas narrativas que manifiesta la tensión entre Claud y su mujer: Kevin, el acusado, será luego el hermano bastardo de Claud, en ese juego que hace el director alternando a los actores en diferentes personajes. Por último, la madre, Molly, quien se suicidó en el pasado, está presente a través de la memoria del escritor, su fotografía aparece en la mesa de luz y se confunde con la amante de Claud, ya que es representada por la misma actriz. Las líneas de diálogo refuerzan esta confusión entre madre y amante.

Las fronteras entre historia, memoria, realidad y fantasía en *Providence* resultan permeables y el director representa las localizaciones de la película con una aparente fluidez geográfica aunque se trate en la realidad de ciudades diferentes. La película se desarrolla entre la casa del escritor, la de Claud y Sonia, la ciudad, el tribunal y el bosque.

### La modulación del espacio

El tratamiento espacial estará representado por la alternancia de las historias paralelas. Una de las historias tiene lugar en la casa del escritor y la otra ocurre en los diferentes espacios que albergan las acciones de los demás personajes.

La diferencia entre ambas historias paralelas será, por un lado, el tratamiento del color y el uso de la luz y, por otro, la distorsión espacial de las escenografías, mediante los cuales Resnais presenta las conflictividades de los personajes.

*El montaje alternado se inventó para hacer inteligible que dos episodios que en el film se suceden (no se les puede hacer aparecer al mismo tiempo en el cuadro) son contemporáneos en la historia. La planificación y el sistema de los movimientos de cámara tan sólo tienen sentido en función de los efectos narrativos y de su mejor comprensión por parte del espectador. (6)*



La habitación del escritor  
© [www.mangafils.es](http://www.mangafils.es)

El tratamiento de los espacios con el uso de los colores y la luz permite diferenciar el lugar personal del escritor en relación a los espacios creados por su imaginación. El espacio de su casa estará diseñado con el color rojo y algún detalle de su complementario, el verde, con énfasis en una luz cálida. Las diferentes escenografías de su ficción estarán concebidas en una paleta de colores fríos, grises y azules, acompañadas de una luz fría. Ambos tratamientos apoyan el relato de ficción. Resnais traslada al espectador de un espacio a otro, pasando siempre por el espacio del escritor, quien yace en la cama narrando en un permanente monólogo diegético y otras veces con una voz fuera de campo, una novela basada en su familia, mientras bebe continuamente vino blanco. El vino blanco es uno de los objetos de *atrezzo* que recorre toda la película y se transforma en un motivo visual que pauta una trazabilidad entre los lugares y los personajes.

La escenografía principal de su ficción es la casa de su hijo Claud y su mujer Sonia. Este espacio será modulado de acuerdo a las necesidades narrativas de Resnais, que recurra una casa que se manifiesta de dos maneras diferentes y contrapuestas. La forma arquitectónica exterior, representada por la fachada, es un edificio ecléctico historicista al cual se accede a través de una escalinata que salva el basamento, la componen columnas dóricas, un ventaneo vertical de dinteles horizontales y molduras, barandas romanas y cornisas clásicas. El interior de la casa cambia radicalmente y se transforma en un espacio moderno ecléctico con elementos art decó. Resnais utiliza el plano/contraplano para presentar esta dicotomía como distorsión del espacio. Como ya dijimos, estos espacios están tratados con una paleta baja de grises y azules, de la misma manera que el vestuario de los personajes. Los espacios se construyen como un *collage*, a veces surrealista a veces simplemente por adición, que recupera nuestra memoria y nuestra capacidad de conectar con el espacio aprehendido. La variación de una misma locación, que no coincide una con otra, pero que el director muestra como única, compone ese *collage*. El hotel donde Claud se encuentra con Helen su amante/madre cambia su composición estructural en la misma escena en un claro guiño a la vanguardia surrealista. La casa del escritor presentada al comienzo de la película por una puerta de entrada modesta, iluminada por un farol, será reemplazada al final por la toma general de una mansión victoriana, a la cual le corresponde una entrada señorial.



La mansión victoriana  
© [www.mangafils.es](http://www.mangafils.es)

A diferencia de los personajes anteriores el viejo escritor enfermo se representa con el color rojo como un soberano al decir de Goethe y está en un espacio suntuoso que habla de su clase social.

*Uso alegórico, simbólico y místico del color (...) Hemos expuesto más arriba detenidamente que cada color produce un efecto específico sobre el hombre y así revela su presencia tanto a la retina como el alma. De lo cual se infiere que el color puede ser usado para determinados fines sensibles, morales y estéticos.*

*El efecto del color rojo es tan singular como su naturaleza. Causa una impresión de dignidad grave no menos que de gracia serena; aquella, cuando está oscuro, condensado; ésta, en su estado claro diluido. De suerte que la dignidad de la vejez y la gracia amable de la juventud pueden vestirse del mismo color. Cuéntanos la historia de los celosos que en todo tiempo han estado del color púrpura los soberanos. Todo ambiente así trasunta gravedad y magnificencia (...),*

Durante el discurrir de la película las referencias a esta casa serán planos muy cerrados de la habitación del escritor. Una habitación totalmente decorada con objetos y textiles rojos (pijama, ropa de cama, cortinas, alfombras). El rojo es en nuestra cultura un color que tiene conceptos o referencias antagónicas, representa tanto la violencia como el amor, la furia como la pasión. Aquí Resnais lo usa con el *pater familias* y en su doble concepción de afectivo y violento expresión de las contradicciones que sufre este hombre enfermo, alcohólico, que narra su última novela, preso de los conflictos familiares. Los planos cerrados del escritor en la cama, en el sillón o sentado en el umbral del balcón expresan esa contrariedad. Una copa rota, unos lentes aplastados, un supositorio son recursos cinematográficos que pautan la secuencia de ambas historias.

Otro elemento es el uso del espejo, el que tiene significados diferentes en el cine. Uno de los significados más usado es que es un recurso para duplicar lo que acontece a un individuo. El espejo refleja lo que existe. Aparece duplicando al actor en el cuarto como ficción dentro de la ficción, él es real y su narración irreal. Un juego entre verdad y existencia e inexistencia deliberadamente trabajado. El espejo refleja al escritor enfermo en su cama, quien efectivamente existe.

El espacio doméstico de Claud y Sonia expresa la idea de un espacio doméstico burgués, de importante nivel económico y social. La representación de la casa dada por las dos apariencias, la casa ecléctica historicista hacia el exterior y un interior pre-moderno art decó, se ubica sobre una calle de morfología homogénea de casas medianeras eclécticas cuyas diferencias se reflejan en el ornamento de sus fachadas.



*Fachada historicista de la casa de Claud y Sonia*  
© [www.mangafils.es](http://www.mangafils.es)



*Interior art decó de la casa de Claud y Sonia*  
 © [www.mangafilms.es](http://www.mangafilms.es)

La homogeneidad urbana de padrones similares y aparentemente rectangulares se ve alterada por una escenografía que construye una casa de planta radial. Esta contradicción entre arquitecturas representa la idea de espacios imaginados por el escritor y es la modulación que Resnais utiliza para la representación del espacio de sus personajes. La composición radial de este espacio doméstico permite el deambular de largos recorridos escalonados de la casa. La escenografía está resuelta mediante desniveles y es seguida con una cámara en movimiento, que aporta un discurrir temporal fílmico, expresado con planos secuencia que muestran la sucesión de los espacios. La sala de estar, el dormitorio, la cocina y los pasillos de la casa están diseñados y decorados para representar el matrimonio pequeño burgués de alto poder adquisitivo. Las obras de arte moderno, los objetos de decoración, los muebles y cortinados, son precisamente seleccionados para crear ese ambiente gélido, expresión de la relación matrimonial distante.

La distancia entre Claud y Sonia crece con la presencia en la casa del “amante” Kevin. El espacio en sí mismo, una escenografía artificial, no responde directamente a la estructura intelectual que tenemos en nuestra memoria de un espacio doméstico. Resnais utiliza una planta radial que permite circunvalar el espacio central a través de una circulación concéntrica. Por los pasillos radiales llegamos siempre al estar, el epicentro de esta casa. Esta composición que difiere de una tipología de casa tradicional, será extraña para el espectador, quien construirá poco a poco ese espacio doméstico a partir de gestos y usos cotidianos conocidos, con los que el director apela a la memoria y a la reconstrucción del espacio doméstico.

Los recursos cinematográficos: la escenografía, los movimientos de cámara y actorales, muestran la desestabilización de Claud frente a la presencia de su mujer y Kevin. El actor acecha a los amantes a través de los pasillos como un animal encerrado, expresando su irritación frente a la situación.

El director utiliza también el espacio de la cocina para exponer la tensión del matrimonio. La cocina está sumergida respecto al nivel de la calle, unos escalones más abajo que el estar, continuando con el diseño de la casa desarrollado en desniveles. Una cocina francamente moderna que responde enteramente a los códigos arquitectónicos modernos y presenta un espacio doméstico amplio y funcional en el cual se desplazan ambos personajes con facilidad y familiaridad. La cámara sigue los movimientos tanto de Claud como de Sonia quienes sostienen un cuchillo en sus manos. Resnais

utiliza el cuchillo para revelar la violencia contenida que existe entre ambos, aunque lo utilizarán únicamente para cortar la comida. Un único objeto culinario que apela a nuestra memoria.



*Interior de la casa. La cocina*  
© [www.mangafil.es](http://www.mangafil.es)

En diferentes escenas de la película la escenografía de la terraza de la casa de Claud y Sonia ocupa un lugar protagónico atravesando la narrativa. Este espacio será utilizado como una de las capas de la historia, los pensamientos del narrador se manifiestan ahí en imágenes y a través de diálogos entre los distintos personajes. En la primera escena estamos ante una arquitectura de colores cálidos contrapuestos a los colores que se utiliza en el interior de la casa. Los muros están pintados de rosa y los postigos son verdes, Helen y Claud conversan sentados a una mesa blanca con sillas blancas; paleta de colores que se asocia con (una falsa) dulzura y ternura. El paisaje que se observa desde la terraza es un telón de fondo pintado que figura una playa con agua turquesa y médanos de arena. La puerta que conecta la terraza con la casa es blanca y vidriada, y a través de ella Claud vigila a su mujer y a Kevin mientras conversa con Helen. El plano/contraplano hace evidente la diferencia de tratamiento de los espacios. La segunda escena muestra una escenografía de la terraza que ha cambiado de apariencia. Ahora es oscura, los muebles son de otro material y la organización espacial es diferente. Reconocemos la misma terraza por elementos formales que se mantienen, pero los colores de las paredes y de las aberturas se oscurecen y el fondo detrás del jardín es ahora una foto de la ciudad. En este espacio más lúgubre el diálogo entre Helen/Molly y Kevin es de reproche. En la tercera escena la terraza es totalmente blanca y el telón de fondo es una playa con grandes olas. El blanco se contrapone al interior frío, gris y azul de la casa para representar la claridad. Un impacto de luminosidad en el film modula el espacio y representa algo que aún no se ha corrompido. Sonia y Claud conversan. Cuando ella se retira, él entra a la casa, gira y vuelve a la terraza que volvió a cambiar de colores. Ahora es aquella escenografía oscura en que Molly estaba con Kevin. Esta sucesión de escenas en forma aleatoria, casi surrealista, donde intencionalmente Resnais modula el espacio haciendo coexistir las distintas capas de pasado y presente, es el resultado de las cavilaciones del narrador. Éstas se ven enriquecidas por la memoria de Clive que trae los recuerdos y proyecta la ficción hacia un presente creado por él. Cada acción, cada sentir de los personajes caracterizará ese espacio cambiante y distorsionado en contraposición al estatismo del espacio interior.



© www.mangafils.es

El universo de la película -la visión del mundo de Resnais- es uno de oposiciones, donde los espacios, los paisajes, los personajes y las acciones reales o imaginarias, buscan nuestra atención y aprobación a la par que nos alejan y nos guían durante esa larga noche.

El arte de Clive enfrenta a los miembros de su familia en un campo de batalla determinado por sus propios miedos. El director se coloca en los recuerdos y en la memoria y proyecta el presente a través de espacios reales e imaginarios, donde estos últimos son distorsionados y modulados. La vida imaginaria forma parte de la vida real. La intrincada estructura de la película de montaje alternado presenta a Clive merodeando a oscuras inquieto por su casa, la noche antes de su cumpleaños, bebiendo vino blanco y buscando un respiro a su dolor físico y espiritual. Resnais crea las situaciones que habita y pone en sus palabras el sabor de su aparente omnipotencia como escritor.

En la última escena ambas historias paralelas, la del escritor y la de su novela, confluyen en la celebración del cumpleaños de Clive en los jardines de su mansión. Un tiempo “real” en que los cuatro integrantes de la familia tienen una aparente relación afectiva en un día luminoso de armonía cromática. Una cámara en grúa parte de la mesa con los comensales se eleva y gira 360 grados, representa al director que nos condujo durante toda la película. El film termina cuando el escritor, aquel *pater familias*, es restituido a su lugar, el de un personaje más entre los otros.

## Notas

(1) Alain Resnais (1922 - 2014) es un director de cine francés que integra la *Nouvelle Vague*, grupo de cineastas franceses que surge a finales de la década del 50 del siglo pasado, que se enfrentaban a la estructura tradicional del cine y defendían su libertad expresiva. En muchas de sus películas Resnais plasma sus inquietudes temáticas, la guerra y la memoria, como sus preferencias formales. (Nota del autor)

(2) “Hay una diferencia conceptual profunda entre casa y vivienda. La casa es cosa individualizada, con nombre propio. La vivienda es cosa seriada, clonada, con identidad de grupo. La vivienda se hace casa cuando se ocupa y la convierte en casa quien la ocupa. Casa es cosa unitaria. Tiene nombre propio, como las barcas. No es elemento neutro repetible. El para quién y dónde se hace la casa es previo a, y dato para, el proyecto. Tiende a ser reflejo de lo individual, de la especificidad de quien la encarga. Su clave: obra única. Casa es singular y tiene voluntad de nombre propio; nombre de autor, de dueño, de lugar, del material dominante: (...). Vivienda, por contraposición, es reflejo de lo colectivo, de una imagen social y cultural del hombre. Cuando se proyecta no se sabe aún para quién es; sólo se sabe, si es que se sabe, para qué

clase o grupo de gente será. Sus usuarios finales son un argumento mental anticipado, conceptualmente homogéneo. Tiene voluntad de repetirse, apilarse, unirse. (...)” (Ynzenga 2011).

(3) En la tesis en proceso de escritura “Arquitectura y cine. La modulación del espacio doméstico en su representación cinematográfica entre 1960 y 1990” recurrimos al concepto de modulación que define una taxonomía de diferentes formas de representación del espacio doméstico en un corpus de películas seleccionado. (Nota del autor)

(4) En telecomunicaciones, la modulación es un procedimiento que implica variar temporalmente los valores de una onda portadora en función de una señal de audio (voz, música, etcétera). Acá la usamos metafóricamente para interpretar las modificaciones que se producen en los diferentes espacios domésticos representados en un film a partir de la variabilidad de la conflictividad del personaje a lo largo de la narrativa. En la analogía, la onda portadora -que al final del proceso de modulación se mantiene constante- representaría a la totalidad de los espacios domésticos utilizados (puede ser uno solo), mientras que la señal de audio (que es variable) correspondería a los diferentes momentos conflictivos que vive ese personaje y que se expresan en dichos espacios. (Nota del autor)

(5) (Benayoun 2008).

(6) (Aumont et alii 2005: 94).

(7) (Von Goethe 2008: 224 y 208).

## Bibliografía

AUMONT, J. et alii, *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 2005.

BENAYOUN, R., *Alain Resnais - Arpenteur de l'imaginaire*, Ramsay, París, 2008.

VON GOETHE, J. W., *Teoría de los colores*, Colección Tratados, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Murcia, 2008.

VV.AA, *Alain Resnais, Viaje al centro de un demiurgo*, Paidós, Barcelona, 1998.

YNZENGA ACHA, B., *De vivienda a ciudad. El proyecto residencial de la ciudad*, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2011.



YORGOS LANTHIMOS  
LA RECEPCIÓN CLÁSICA EN SU FILMOGRAFÍA (1)

*Yorgos Lanthimos*  
*The Classical Reception in the Filmography*

Lcdo. Alejandro Valverde García  
Filólogo Clásico  
UNED Jaén

*Recibido el 26 de Junio de 2022*  
*Aceptado el 26 de Julio de 2022*

**Resumen.** Uno de los aspectos menos estudiados sobre las películas del director griego Yorgos Lanthimos es su relación con los antiguos mitos griegos y con la literatura de su país, que comienza con los poemas épicos de Homero y llega a su culmen con las inmortales tragedias de Sófocles y Eurípides. En el presente artículo el autor señala cuáles son los referentes clásicos más destacados de la filmografía de este prometedor cineasta.

**Palabras clave.** Yorgos Lanthimos, Cine griego, Tragedia griega, Estudios de recepción clásica.

**Abstract.** One of the least studied aspects of Greek director Yorgos Lanthimos' films is his relationship with the ancient Greek myths and literature of his country. The connection begins with the epic poems of Homer and reaches its peak with the immortal tragedies of Sophocles and Euripides. In this paper, the most important classical references in the filmography of this promising filmmaker are pointed out.

**Keywords.** Yorgos Lanthimos, Greek Cinema, Greek Tragedy. Classical Reception Studies.



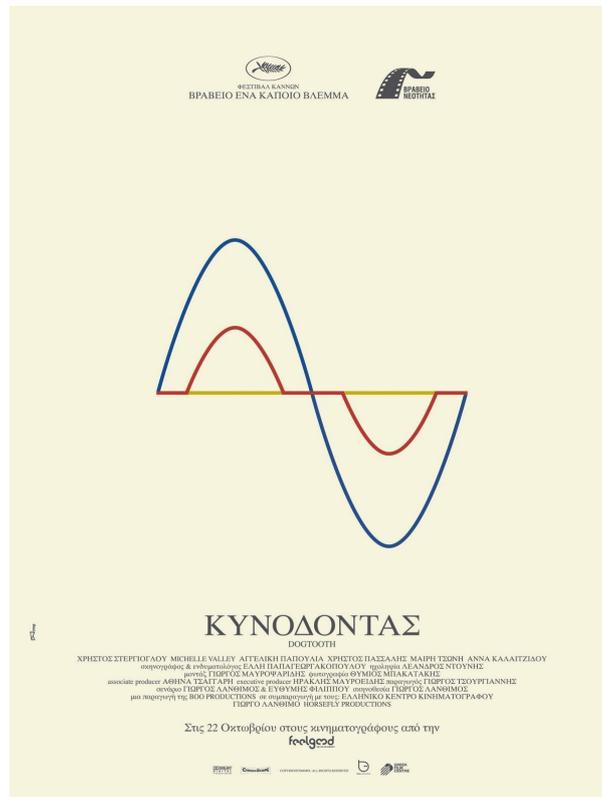
© [hombreenlaoscuridad.blogspot.com/2019/02/yorgos-lanthimos-cineasta.html](http://hombreenlaoscuridad.blogspot.com/2019/02/yorgos-lanthimos-cineasta.html)

Como comenta muy acertadamente el profesor norteamericano Martin M. Winkler en su libro *Ovid on Screen*, la tradición grecolatina tiene una gran influencia en la historia del cine y no sólo en aquellas películas que conscientemente tratan de acercar al público los antiguos mitos, las obras literarias o los acontecimientos históricos de la Antigüedad, sino también en muchas otras que, aun sin pretenderlo, reproducen ideas e imágenes que hemos heredado de Grecia y de Roma. Seguramente este sea el caso del director de cine Yorgos Lanthimos, el cual, reiteradamente, en distintas entrevistas concedidas a los medios de comunicación, parece querer dejar claro que en los guiones de sus filmes cualquier coincidencia con referentes clásicos es pura casualidad. Sin embargo, nos parece muy llamativo, por ejemplo, el hecho de que la siniestra Abigail de *La favorita* (2018) en un momento de la película confiese que ella “sabe Latín”, algo bastante extraño en aquel contexto histórico y, especialmente, en el caso de una mujer de clase social baja. Es más, si nos fijamos detenidamente en la producción cinematográfica de Lanthimos, veremos temas recurrentes que, desde *Kinetta* (2005) a los cortometrajes *Nimic* (2019) o *Vlji* (2022), parecen remitirnos al mito del viaje de Orfeo para recuperar al amor de su vida, en enigmáticos descensos a mundos utópicos.

En nuestra opinión no hay duda de que la clave del éxito de las películas de Lanthimos está en la inteligente relectura de temas universales que el director plantea al espectador de su tiempo, haciéndolo salir de la comodidad de la alienación y obligándolo a enfrentarse al absurdo y al dolor de la existencia humana. A todos los efectos, se trataría, salvando las distancias, de un nuevo Sócrates que viniera a pinchar con su aguijón las conciencias aletargadas del público del siglo XXI. A sus geniales guiones, como el de *Canino* (2009), película con la que se dio a conocer internacionalmente, se une una acertada selección de excelentes actores y un equipo de rodaje espectacular. En este filme, además, vemos un desarrollo del mito de la caverna de Platón y una reflexión profunda sobre la importancia del lenguaje en las relaciones interpersonales. Su final abierto, que no hace sino aumentar en nosotros la sensación de inquietud y desasosiego, es una nueva invitación a construir el final de nuestras propias vidas.



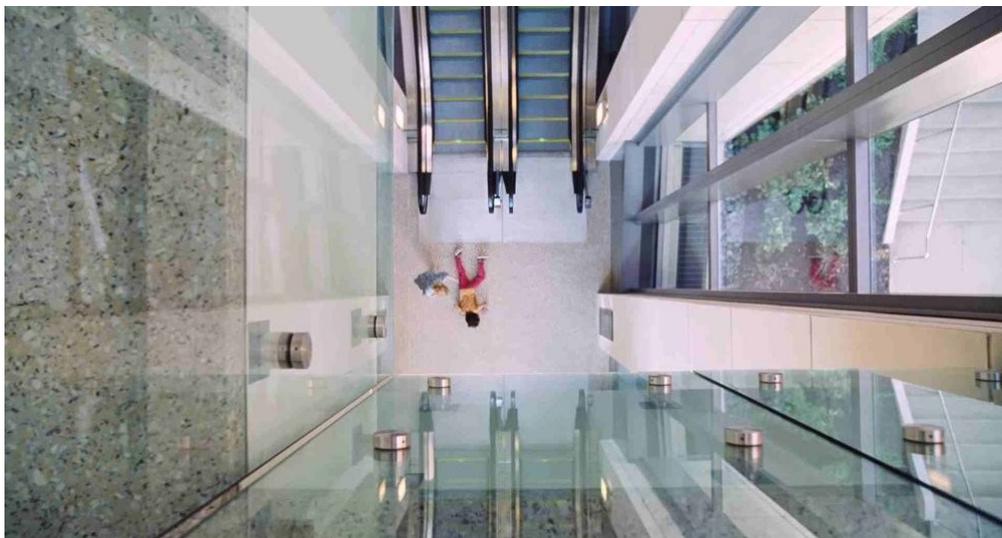
Mujer que sabe latín no suele tener buen fin: Abigail y el legado clásico, en *La favorita*  
© 20th Century Fox Home Entertainment



Cartel original de la película *Canino*, una relectura del mito de la caverna platónico  
© [www.bachilleratocinefilo.com/2017/08/2009-canino-dogtooth-2009-giorgos.html](http://www.bachilleratocinefilo.com/2017/08/2009-canino-dogtooth-2009-giorgos.html)

Otro referente clásico habitual en las películas de Lanthimos, como ocurre con directores como Pier Paolo Pasolini o Woody Allen, será el de la cieguera de Edipo, personaje immortalizado por Sófocles en su famosa tragedia *Edipo rey*. Esa ausencia de visión, una metáfora de nuestros propios miedos ante lo desconocido, marcará el sorprendente final de los protagonistas anónimos de *Langosta* (2015), así como del cirujano de *El sacrificio de un ciervo sagrado* (2017), película esta que, de forma más consciente y directa, reinterpreta el texto trágico de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides, con resonancias filmicas que nos remiten al inconfundible estilo de Stanley Kubrick en *El resplandor* (1980) y de Michael Cacoyannis en *Ifigenia* (1977), si bien aquí la dimensión política se desplaza al plano social

en su célula más pequeña, es decir, la familia, y los personajes se oponen al modelo clásico. De este modo, el Doctor Steven Murphy (Colin Farrell) dejará en manos del azar la decisión final del sacrificio y ni su mujer, Anna (Nicole Kidman), ni sus hijos, Bob y Kim, se prestarán voluntariamente a una muerte redentora. Antes bien, harán todo lo que esté en sus manos para escaparse de una muerte absurda, caprichosa y estéril.



Recreación filmica del "deus ex machina" en *El sacrificio de un ciervo sagrado*  
© KVH Media Group

Por su parte, también los principales actores de la trama de *Alpes* (2011) juegan a desempeñar en los dramas familiares de los mortales el papel del "deus ex machina" que los autores trágicos habían diseñado para una resolución feliz de sus obras, algo que en la película no logra alcanzarse ya que el hombre no puede suplir otra identidad, como hacían los dioses homéricos, sin que tenga que pagar las consecuencias de su atrevimiento. Y si de ecos épicos hablamos, quizás sea *Langosta* el filme más rico en referencias clásicas si nos fijamos en ese mundo futuro tan surrealista en el que, como Circe en *La Odisea* de Homero, los ciudadanos son transformados en diversos animales como castigo de la sociedad, fenómeno este de la animalización que Yorgos Lanthimos ya había ensayado previamente en *Canino*, con todos los miembros de la familia ladrando a cuatro patas frente al autoritario patriarca.



Un patriarca psicópata animaliza a su familia en *Canino*  
© Kino International

*Langosta*, una inconmensurable comedia grotesca, cuyo negro sentido del humor se diluye entre las acciones terroríficas de los personajes, nos recordará sin duda algunos pasajes de las *Metamorfosis* del poeta latino Ovidio, pero, a medida que el largometraje avanza, será mayor el peso de la carga trágica. Esa es la razón por la que los protagonistas, encarnados curiosamente por Colin Farrell (el Alejandro Magno más popular del cine gracias a su interpretación a las órdenes de Oliver Stone) y Rachel Weisz (la Hipatia de Alejandría en la película *Ágora* de Alejandro Amenábar) se convertirán en marionetas del destino y su dimensión anti-heroica los conducirá, en su viaje sin retorno, a un inevitable final fatal, en el que los dos quedarán estigmatizados con la marca de Edipo.



*La ceguera de los protagonistas, un elemento recurrente en Langosta*  
© Stage 6 Films

No sólo los guiones están contruidos hábilmente bajo las coordenadas de los referentes clásicos. También la fotografía o la música logran recrear ambientes absurdos e incómodos, dibujando ante el espectador planos que nos remiten a los antiguos textos clásicos, como ocurre con Anna, en *El sacrificio de un ciervo sagrado*, postrada ante su peor enemigo y besándole los pies como ya había hecho el rey Príamo con Aquiles en el canto XXIV de *La Iliada* o esas danzas frenéticas de *La favorita* o de *Canino* que nos trasladan en el tiempo hasta los misteriosos ritos dionisiacos de las *Bacantes* de Eurípides. Todo esto nos hace pensar que, en la mente del director y de su habitual guionista, Euthymis Filippou, subyace, bajo el texto cinematográfico, un discurso mucho más profundo, hábilmente calculado para lograr una perfecta *catarsis* en el público actual usando los recursos que tiene a su alcance.

La bibliografía que en estos últimos años ha suscitado la producción filmica de Yorgos Lanthimos en los campos de la filosofía y de las ciencias de la comunicación es realmente abundante. Sin embargo, todavía hace falta un trabajo riguroso que estudie su filmografía desde la óptica de la recepción clásica, algo que hemos intentado apuntar en estas breves páginas a modo de rápidas pinceladas.

## Notas

(1) El presente trabajo, enmarcado en el Proyecto de Innovación Docente de la Universidad de Valladolid *Materiales audiovisuales sobre el mundo griego: elaboración y análisis*, dirigido por la Dra. Amor López Jimeno, tiene como base el artículo “I próslipsi tu klasikú ston kinimatografikó érgo tu Yorgu Lánzimu”, publicado en la revista *Nóima* 13 (2021), 139-145, con traducción al griego moderno del profesor Stavros Girgenis.



*Langosta*  
© Stage 6 Films

## Filmografía

*O biasmós tis jlóis* (1995), cortometraje.

*Despina Vandi: Deká Entolés* (1997), videoclip musical.

*O kalíteros mou filós* (2001)

*Uranisco Disco* (2002), cortometraje.

*Kinetta* (2005)

*Kynodontas* (Canino, 2009)

*Alpeis* (Alpes, 2011)

*The Lobster* (Langosta, 2015)

*The killing of a sacred deer* (El sacrificio de un ciervo sagrado, 2017)

*The Favourite* (La favorita, 2018)

*Nimic* (2019), cortometraje.

*Blijí* (2022), cortometraje.

*Poor Things* (2022)

## Bibliografía

CLAUSS J. J., “Myth and Mythopoeia in the Films of Yorgos Lanthimos”, Falvey, E. (Ed.), *The Cinema of Yorgos Lanthimos*, Bloomsbury, London, 2022.

COOPER S., “Narcissus and *The Lobster* (Yorgos Lanthimos, 2015)”, *Studies in European Cinema* 13 (2016) 163-176.

GUTMAN P. S., “Blurring the lines between victim and perpetrator: Yorgos Lanthimos and the legacy of Stanley Kubrick”, Szaniawski, J. (Ed.), *After Kubrick: A Filmmaker’s Legacy*, Bloomsbury, London, 2020.

KARALIS V., *Realism in Greek Cinema: From the Post-War Period to the Present*, I. B. Tauris, London, 2017.

Granada, 2022  
ISSN 1988-8848

The logo for 'latindex' features the word in a white serif font on a dark red square background. The letter 'i' is stylized with a vertical orange bar and a small orange dot above it.

clasificación **CI** clasificación integrada  
**RC** de revistas científicas\_

BASE DE DATOS  
**ISOC** 

The ISOC logo graphic consists of three vertical bars: a yellow one on the left, a blue one in the middle, and a red one on the right.