

Resistencia simbólica y mirada metafórica en *Jupiter's Moon*

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN
PABLO FERRANDO GARCÍA

> Resistencia simbólica y mirada metafórica en *Jupiter's Moon*

El presente artículo refleja desde el marco de la globalización las nefastas políticas de inmigración practicadas en Europa a través del film *Jupiter's Moon* (Kornél Mundruczó, 2017), que se postula como una denuncia social implícita contra las agresivas actuaciones del gobierno húngaro en su intervención, harto violenta, contra los refugiados sirios. Mediante un relato ficcional, la película reconstruye por analogía esa sociedad, y añade un poderoso discurso metafórico al que incorpora elementos fantásticos, no exentos de aliento poético. Todo ello comporta una acción enunciativa que pone en evidencia el propio discurso y mantiene vigilante la posición espectral, que deviene crítica. Esta capacidad de los textos de ficción para producir discursos sobre la realidad más inmediata no solo les permite desarrollar una acción informativa, sino que, en muchas ocasiones, precisamente por la conciencia crítica del espectador, apuntan en su fruición hacia la reflexión y la acción moral sobre sus entornos. Desde este punto de vista, la metáfora es una fuente inagotable de recursos discursivos y aquí, en concreto, nos ha servido para remitirnos a la problemática social de la inmigración.

Palabras clave: refugiados; alegoría; relato fenomenológico; *thriller*; plano-secuencia; poética visual; mesianismo.

> Symbolic resistance and metaphorical look at *Jupiter's Moon*

This article focuses the nefarious immigration policies performed in Europe from the perspective of globalization the social complaint through the film *Jupiter's Moon* (Kornél Mundruczó, 2017), which is running against the aggressive actions of the Hungarian government, known to intervene in a very violent way against Syrian refugees. Through a fictional story, the film reconstructs, by analogy, that society and it adds a powerful metaphorical discourse where it incorporates fantastic elements, not lacking from poetic encouragement. All this entails an enunciating action, that highlights the discourse itself and keeps the spectatorial position watchful, becoming critical. This ability of fiction texts to produce discourses on the most immediate reality, it doesn't just allow them to develop an informative action but, on many occasions, precisely because of the critical awareness of the spectator, in his joy, they point towards reflection and moral action on their environments. From this point of view, metaphor is an inexhaustible source of discursive resources, and here, in particular, it has been useful to us to refer to the social problems of immigration.

Key Words: Refugees; Allegory; Phenomenological Story; Thriller; Sequence-shot; Visual Poetics; Messianism.

Introducción

El presente texto sigue la metodología de desarrollo de análisis fílmico que los autores han venido elaborando a lo largo de los últimos años (Ferrando y Gómez-Tarín, 2013; Gómez-Tarín, 2010), sobre bases múltiples pero nunca incuestionables, en la medida en que esta no es una tarea empírica sino que parte de la consideración de que el sentido debe ser leído en la obra, y no acomodándose a posicionamientos contextuales que lo pervierten (sin que esto implique su rechazo), tal como señala Imanol Zumalde (2006), etiquetando esta metodología como *semántica estructural*, y haciéndonos eco en nuestras propias investigaciones referenciadas de autores como Jacques Aumont (1996), David Bordwell (1995), Ramón Carmona (1993), André Gardies (1993), Paul Ricoeur (1999), Francis Vanoye y Anne Goliot-Lété (1992) o Santos Zunzunegui (1994), entre otros, sin olvidar las múltiples aportaciones de Christian Metz (esencialmente 1991) o los volúmenes coordinados por Marzal-Felici y Gómez-Tarín (2007 y 2015) .

No cabe duda de que quien realiza el análisis de una película, o de un conjunto de ellas, no puede someterse a las exigencias del empirismo en boga. Por el contrario, debe alzar su voz, en tanto en cuanto que ostenta la condición de sujeto, para exponer con argumentos sus herramientas, el uso que ha hecho de ellas y sus resultados, que serán discutibles y que supondrán opiniones personales. Hoy en día, el analista fílmico se enfrenta a una cierta marginalidad, pues las modas han ido por caminos muy diferentes y ha sido expulsado al territorio demonizado de la opinión: tal parece que ya no se pueda opinar (o pensar), solamente informar (o datar) —y esto siempre que se mantenga una norma dominante preestablecida.

Con estas premisas, y la remisión al lector de los textos señalados, ¿cabe algún tipo de planteamiento que permita generar mecanismos efectivos de búsqueda en el significante para alcanzar una interpretación más plena? Decididamente, sí. Para abordar tal complejidad debemos, como analistas, adoptar un punto de vista propio que no niegue el hecho de que el “autor” —en su discurso— se sitúa ante el mundo, de forma simultánea, desde diversas perspectivas convergentes, la ideológica, la audio-icónográfica y la enunciativa, lo que nos permite evidenciar elementos que van desde lo plenamente objetivo hasta lo interpretativo y, si se quiere, subjetivo.

La hipótesis de partida es sencilla: un film puede y debe utilizar la metáfora para incidir sobre aspectos de la realidad en el entorno en que es generado, pero solamente tendrá eficacia si la imbricación entre significante y significado es plena. En otras palabras, su efectividad dependerá de la adecuación del discurso formal al ideológico y viceversa.

Dividiremos nuestro texto en dos breves entradas sobre la cuestión de las migraciones recientes, con el posicionamiento de Hungría, y sobre la capacidad de un film para utilizar metafóricamente el acceso a la realidad, para pasar a continuación a realizar un análisis textual de *Jupiter's Moon* (Kornél Mundruczó, 2017) que nos permita constatar la adecuación o no entre los parámetros estéticos y discursivos, así como la validez del procedimiento metafórico en este caso.

La encrucijada europea: de la globalización a la migración.

El fenómeno de la globalización ha traído consigo un profundo cambio en el desarrollo económico, político, tecnológico, cultural y social de las sociedades occidentales, y como consecuencia advertimos

una fusión multicultural y un contagio de los referentes propios de las potencias mundiales. Dicha circunstancia no hubiera podido darse sin los enormes avances tecnológicos que están parcialmente en el origen de la crisis económica de 2008, producida por un turbio manejo informático que provocó un efecto dominó en todos los países occidentales vinculados con este nuevo modelo.

En Europa, las tensiones civiles provocadas por las severas medidas económicas, sumadas a la pérdida de confianza y legitimidad de la clase política ante abrumadores casos de corrupción, han enconado aún más los ánimos de la población, que ha tenido que sacrificarse para la recuperación de la macroeconomía a cambio de ver mermados sus derechos más elementales (el poder adquisitivo, las pérdidas de trabajo e incluso el acceso a una vivienda). Ello ha generado una oleada de antieuropeísmo del que Hungría es claro exponente, con el afloramiento de un fervoroso nacionalismo que ha llevado al Estado a resolver el drama de la migración a base de violencia y deportaciones masivas (Várnagy, 2017). A mayor abundamiento, Alemania, con la canciller Angela Merkel, se ha erigido en referente de unas políticas neoliberales que se antojan única alternativa visible a las salidas populistas. No es por ello baladí que ambos gobiernos hayan cerrado filas en torno a la inmigración: el ultraderechista Janos Ader, que fue presidente de Hungría desde el 10 de mayo de 2012 hasta fecha reciente, no tuvo reparos en bloquear sus fronteras y atentar contra la vida de los refugiados sirios que pretendían atravesarlas. Miles de ellos han luchado por sobrevivir para lograr un futuro mejor dejando atrás la guerra, además de sufrir las penas de una odisea por el Mediterráneo (es ineludible evocar aquí las imágenes del cuerpo exangüe en las playas turcas del niño Aylan Kurdi como imagen sintetizadora de la tragedia social de la migración) sorteando las alambradas de serpentina y llevando con suma paciencia largas esperas en las estaciones con el fin de que un tren les pueda conducir a Alemania como destino soñado.

La creencia demagógica de que no es aconsejable acoger a los refugiados en los países desarrollados porque en vez de solucionar la migración pueda crearse un efecto llamada y a su vez facilitar el brote racista y xenófobo (como el *Front National* de Francia), sirve a muchos dirigentes para sostener que la forma más efectiva de reducir la inmigración es colaborar con los mismos países de origen y terminar con los regímenes dictatoriales o con los gobiernos anclados en el feudalismo, la corrupción y el fanatismo religioso y político (véase Estado Islámico o Al Qaeda). Estas circunstancias generan guerras como las de Siria o el terrorismo, pero sus vinculaciones armamentísticas e intereses económicos con las grandes potencias (léase el jugoso negocio del petróleo) proyectan una alargada sombra de amenaza.

Lejos de resolver el grave problema de la migración, los líderes europeos miran hacia otro lado e incumplen las medidas mínimas para acoger a los miles de refugiados. Ni siquiera existe, entre los países democráticos y desarrollados, una verdadera conciencia moral, un compromiso político serio y conjunto hacia este fenómeno que revierta en la dinámica social, cultural y económica. Pero, paradójicamente, hay otra migración que discurre de forma paralela en las sociedades opulentas, y de la que nada se cuestiona porque incentiva la industria cultural y la economía global: el mayor e intenso flujo de personas. Esta libre circulación de ciudadanos puede constatar, por un lado, en los desplazamientos forzados de los europeos que han sufrido la crisis y van en busca de un futuro laboral digno y, por otro lado, con la masiva afluencia de turistas que visitan las ciudades cual si fueran parques temáticos a escala interplanetaria. Ambas migraciones no dejan de ser producto de la globalización, del feroz neoliberalismo que desenmascara la otra cara de la misma moneda.

Uno de los problemas endémicos del mundo actual, pues, es el de las migraciones generadas por situaciones de crisis poblacionales esencialmente provocadas por factores alimenticios, económicos y/o bélicos (en esencia, de supervivencia). Fruto de las guerras que aquejan a Oriente Próximo en la última década, a los refugiados palestinos, afganos, sudaneses e iraquíes se han unido los sirios, y las cifras de individuos desesperados se cuentan hoy por millones. En el momento actual llegan a Europa a través del Mediterráneo miles de personas a las que no se quiere reconocer el estatuto de refugiados y que, en muchos casos, son obligadas al retorno o a permanecer en campos de desplazados, cuando no al bloqueo directo en las fronteras. Ante la avalancha de solicitudes de asilo (cerca de dos millones), la Unión Europea ha simulado cierta actitud moral mediante el establecimiento de unas cuotas irrisorias (que, además, nunca se han cumplido), en tanto que, por otro lado, compensaba económicamente a Turquía y otros países limítrofes para que se hicieran cargo del flujo migratorio e impidieran el paso masivo a Europa. Con todo, este flujo se extiende también por el Mar Egeo, y genera una suerte de corredor desde Grecia hacia el norte pasando por los Balcanes, en tanto que desde Libia llega a las costas de Italia. Según datos de ACNUR, desde 2015 al menos un millón de personas han llegado al sur de Europa, de las cuales en torno al 85% lo hicieron a través las islas griegas; se estima que en torno al 30% eran niños. Lo que se desconoce es el porcentaje de muertes que ha habido en estos desplazamientos.

Hungría se ha negado a asumir los 1.294 refugiados que, según el reparto, le correspondía —hay, de hecho, un procedimiento legal contra este país, la República Checa y Polonia por incumplimiento de los acuerdos de la Unión. La victoria electoral de Viktor Orbán, este mismo año, con una mayoría cercana al 50%, ha consagrado un sistema autocrático que promueve valores xenófobos propios de la extrema derecha (Rivero Rodríguez, 2017). El ascenso en toda Europa de partidos análogos, que hacen gala de un populismo que intenta condicionar el voto mediante el reclamo de los instintos más bajos orientados mediante la mentira o la *postverdad*, es una promesa alarmante de un futuro que ampliará las desigualdades y generará ciudadanos de segunda clase por doquier. No es objeto de este texto plantear un mapa sociológico ni histórico. Sin embargo, esta introducción a los hechos, con todo lo esquemática que pueda ser, resulta imprescindible para acercarnos al film que aquí trataremos, ya que nos da una idea aproximada de lo que Hungría representa en este caos balcánico.

196

cuadro

El cine ante la realidad: metáforas de vida

Resulta evidente que, como ciudadanos, la realidad (y específicamente la migratoria) reclama de nosotros una posición moral frente a los acontecimientos, nos interpela. Para un cineasta, existe la obligación de construir su discurso en relación al mundo en que vive y, de hecho, casi siempre, de una u otra forma, se produce así, porque ese es su vehículo de expresión. Podría, pues, pensarse en primera instancia que un formato como el documental resulta más apropiado para enfrentar el mundo real y adoptar una postura tanto personal como colectiva; sin embargo, en otros textos ya hemos defendido sobradamente que el documental y la ficción se diferencian sobre todo en los “métodos de trabajo” (Gauthier, 1995), ya que

...la verosimilitud de las imágenes no garantiza su veracidad, y esto es tan aplicable a la ficción como a la no-ficción. En una producción audiovisual se construye un “mundo posible” que, lógicamente, va

a tener relación más o menos referencial, más o menos directa, con el “mundo real” y que va a generar en el espectador otra percepción, compuesta por la suma de su visión y de sus condiciones contextuales, culturales y sociales, el “mundo proyectado” (etiqueta que propone Plantinga y que no me parece pueda aplicarse en exclusiva al cine de no-ficción, puesto que el espectador siempre va a generar mentalmente este mundo) (Gómez-Tarín, 2009: 319-330).

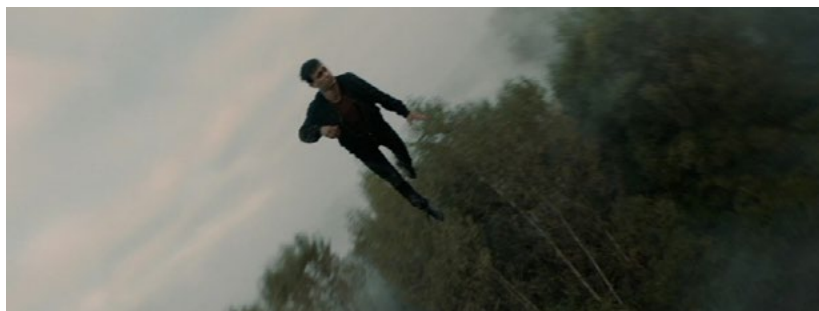
Por lo tanto, no podemos afirmar la relación entre documental y verdad como un camino de ida y vuelta, ni podemos establecer que una producción documental sea más válida para enjuiciar el mundo real que una de ficción. “Mundo posible”, “mundo real” y “mundo proyectado” son tres conceptos con los que nos hemos encontrado en múltiples ocasiones y que se relacionan con el espacio-tiempo construido por el discurso audiovisual (dejaremos de lado si ficcional o no), por el contexto vivencial autoral y espectadorial, y por la percepción espectadorial, respectivamente. Las producciones audiovisuales responden a una concepción de mundo posible, cuya coherencia otorga el estatuto de verosimilitud, que repercute de manera directa en la generación de imaginarios sociales; estos imaginarios, a su vez, afectan dialécticamente a la relación entre espectador y contexto —confirmando su comprensión del mundo que lo rodea o modificándola— a través del constructo de intermediación, que no es otra cosa que el mundo proyectado, en el que el espectador hace suya de forma transitoria la percepción generada por el audiovisual y la cruza con su bagaje vivencial, socio-cultural y contextual.

Al espectador le llegan múltiples datos que son deducidos con irregular nitidez del producto fructivo, y que están inscritos en el discurso audiovisual con una mayor o menor voluntad en origen de influencia. Posteriormente son transformados en informaciones explícitas e implícitas que, a su vez, serán o no desechadas por el espectador una vez que sean cotejadas con su bagaje enciclopédico y sociocultural, pero en ningún caso serán inocentes ni asépticas. Es así, en consecuencia, como la ficción documenta el espacio y el tiempo (presente, pasado, futuro); el mundo real, por analogía o metafóricamente; los imaginarios sociales y culturales, que se contrastan entre emisor (ente enunciador) y receptor (espectador); sus propias condiciones de producción (destacando el aspecto tecnológico), y su condición de ficcionalidad.

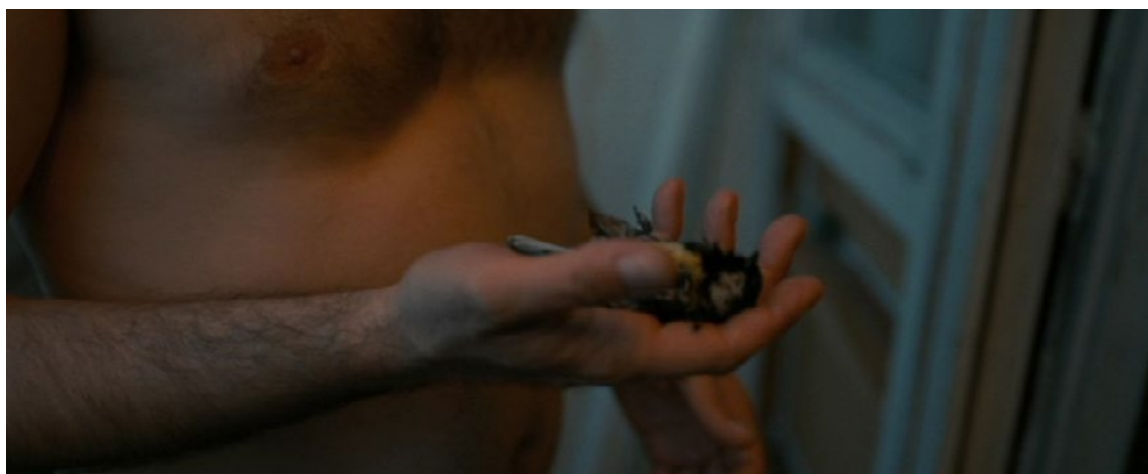
Este último parámetro deviene esencial, ya que el contrato de suspensión de la incredulidad por parte del espectador permite que este mantenga una clara conciencia de que lo que visiona es un constructo ficcional y, en consecuencia, el *efecto verdad* de las imágenes no conlleva una fe ciega en

ellas (todo lo contrario de lo que ocurre en el mal denominado sistema documental).

Aplicando estos criterios, podemos afirmar que *Jupiter’s Moon* toma postura sobre un espacio y tiempo reales, la Hungría de nuestros días, mediante un relato



Fotograma de *Jupiter’s Moon* (Kornél Mundruczó, 2017)

Fotograma de *Jupiter's Moon* (Kornél Mundruczó, 2017)

198

cuadro

ficcional que reconstruye por analogía esa sociedad y que suma a ello un potente discurso metafórico en el que tienen cabida aspectos de orden fantástico, no exentos de poesía, lo que conlleva una acción enunciativa que desvela el propio discurso y mantiene vigilante la posición espectral, que deviene crítica. Esta capacidad de los textos de ficción para producir discursos sobre la realidad más inmediata no solo les permite desarrollar una acción informativa (documentar), sino que, en muchas ocasiones, precisamente por la conciencia crítica del espectador, apuntan en su fruición hacia la reflexión y la acción moral sobre sus entornos. Desde este punto de vista, la metáfora es una fuente inagotable de recursos discursivos.

Por otra parte, el cine húngaro ha dado buenas muestras en su historia de tales capacidades. Realizadores como Miklós Jancsó, Béla Tarr o László Nemes han desarrollado relatos que sumaban a su validez visual y metafórica unas capacidades de puesta en escena cuya estética revolucionaria desvelaba los mecanismos de la representación y adquiría valor en sí misma. Este elemento, el estético, deviene fundamental en la obra de Kornél Mundruczó, como ya pudimos constatar en un film suyo anterior, *White God* (*Fehér isten*, 2014), que, pese a su irregularidad, ejemplificaba muy bien lo que supone inscribir el uso de elementos alegóricos en un discurso audiovisual por la metáfora en sí misma, es decir, con cierta gratuidad: momentos ora brillantes, ora repetitivos o asépticos se sucedían, para abocar en un desenlace cuya brillantez formal no conseguía superar ciertas deficiencias de fondo, pese a los muy sugestivos planos inicial y final. Como veremos, algo de esa disonancia entre discurso formal y relato metafórico se ha mantenido en el film que tratamos.

Jupiter's Moon y las disonancias

La producción cinematográfica de Kornél Mundruczó no es muy extensa, pero sí podemos constatar una continuidad estética en su obra, como hemos comentado al referirnos a *White God*. Un total de siete largometrajes, a los que se suman múltiples cortos, componen su filmografía: *Nincsen nekem vágyam semmi* (2000), *Szép napok* (2002), *Johanna* (2005), *Delta* (2008), *Semilla de maldad* (*Szelid teremtés*, 2010) y los dos ya mencionados; a los que habremos de sumar un nuevo film ya en prepa-

ración, *Deeper*. No nos detendremos en aspectos biofilmográficos, toda vez que lo que aquí nos interesa es llevar a cabo el análisis del film que nos ocupa y determinar si este tipo de discurso poético-metafórico es válido para abordar el complejo problema de los refugiados, o bien si, siendo válido, las disonancias entre significante y significado lo hacen confuso e ineficiente. Por otro lado, resulta difícil otorgar a Mundruczó la voluntad plena de reflexionar sobre la situación de su país en torno a los refugiados sirios, toda vez que, como veremos, se producen contradicciones en aras de un nivel de espectacularidad que entra en contradicción con los elementos que denuncia.

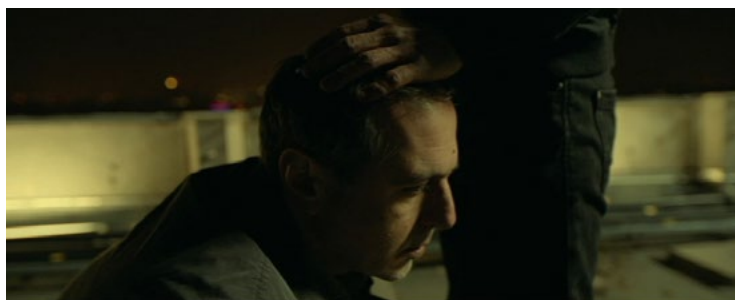
Una primera cuestión que se nos hace patente es la estructuración del film en bloques secuenciales perfectamente marcados, hasta tal punto que parecen desligados unos de otros, como si tuvieran entidad propia. Esto es debido a la visión holística que pretende llegar al todo por la suma de partes que son en apariencia plenas en sí mismas, lo que produce un problema de difícil solución: el nivel de privilegio que se otorga a cada uno de los aspectos a los que el film se enfrenta, siendo el tema de los refugiados el que está en la cima de una escala jerárquica que se va desvaneciendo a medida que la película avanza. ¿Realmente se reflexiona sobre el problema de los refugiados, o bien, diluido este en la trama, el realizador se ocupa de la excelencia visual y deja de lado los problemas candentes de la sociedad que, supuestamente, intenta criticar?

Y aquí detectamos un segundo problema que no es menor: el realizador hace gala de forma permanente de una planificación que busca la toma de larga duración (incluso en ocasiones el plano secuencia, simulado o no), mediante reencuadres y panorámicas que juegan con la disposición de los personajes en el cuadro y sus evoluciones, cual si se tratara de una coreografía milimétricamente armada. Esta forma significativa se reproduce a lo largo de todo el film y transmite al espectador un sentido estético de fruición que se separa de los contenidos de fondo. Por decirlo de una manera poco ortodoxa pero fácil de comprender: la forma se solapa sobre el fondo, se presenta como objetivo principal en sí mismo. Tomemos un ejemplo evidente: en la persecución de coches, la posición de la cámara casi a ras del suelo, en la parte delantera, obliga al espectador a prestar una atención especial a la perfección del plano y a su desenlace, lo que conlleva una comparación automática con los cientos de persecuciones que en nuestro bagaje cinematográfico hemos acumulado, de tal forma que el virtuosismo se superpone sobre cualquier otro tipo de consideración. Lo mismo ocurre, secuencia a secuencia, con esa cámara que evoluciona muchas veces a espaldas de los personajes.

La estructura por bloques nos permite también determinar los niveles de la acción y la escala de protagonistas, el refugiado (Aryan Dashni), el médico (Gabor Stern) y el policía (László), que son los tres ejes principales. A través del médico y el policía se transmite una visión de la sociedad húngara a la que no cuesta adjudicar la etiqueta de “corrupta” o, si se prefiere, de “en descomposición”. Ambos personajes afrontan de forma muy diferente la relación con el refugiado: el policía le ha disparado al principio del film, y lo persigue para eliminar “la diferencia”; el médico pretende utilizarlo para conseguir dinero fácil. En el proceso de cambio (el arco de transformación de estos personajes) se impondrá la necesidad de redención, que para el policía será no disparar (liberar al otro) y para el médico morir para que el refugiado viva. La redención se establece, pues, como sacrificio.

Ahí aparece otro de los síntomas problemáticos de esta película: el mesianismo. Hay toda una vena soterrada (y no tan soterrada) de elementos religiosos, tanto en los diálogos como en algunas acciones, sobre todo cuando el médico ata los zapatos a Aryan y este le toca en la cabeza a modo de bendición.

Fotogramas de *Jupiter's Moon* (Kornél Mundruczó, 2017)



Es indudable que este aspecto genera una gran contradicción, porque nos empuja a otorgar al refugiado el estatuto crístico, capaz de obrar milagros; dicen de él que es un ángel, mientras que la manipulación habitual de las noticias lo califica de terrorista, y la secuencia poco afortunada del atentado en la estación por parte de los refugiados sirios parece entrar en connivencia con la postura del gobierno húngaro y su vena xenófoba. Todo sea dicho: nada justifica tal secuencia, salvo para encontrar la documentación del padre, cosa que por cualquier otro medio se hubiera conseguido.

200

cuadro

Si tomamos por cierta la metáfora angélica del protagonista, ya en *Der Himmel über Berlin* (*Cielo sobre Berlín*, 1987) Wim Wenders presentaba una estilizada y melancólica alegoría sobre el sentimiento colectivo de una ciudad que todavía no se había recuperado de las heridas del pasado. Aún perduran en la memoria la Segunda Guerra Mundial y el “Telón de acero” como recuerdos lacerantes. Nos sugiere que la caída del muro —ocurrido dos años más tarde de estrenarse la película— despejaría las ofuscaciones políticas y vitales que nos tocó vivir. Wenders, en colaboración con Peter Handke en el guion, relataba el testimonio de dos ángeles Damiel (Bruno Ganz) y Cassiel (Otto Sander) que, ante el sufrimiento humano, sobrevuelan la ciudad de Berlín y manifiestan una enorme ternura hacia las personas que padecen, tratando de darles consuelo sin que sean advertidos. Son presencias etéreas e imperceptibles que, con sus intenciones bondadosas, pretenden cuidar a los hombres para intentar, en la medida de sus posibilidades, cambiar las cosas.

Uno de los momentos más bellos y memorables del film tiene lugar cuando Damiel atraviesa el muro y, del monocromático tono brumoso, pasamos a las imágenes en color. El ángel cruza la frontera y se transforma en un ser humano, un ser de carne y hueso, un niño que aprende a disfrutar de la sensualidad de la vida (los únicos que pueden advertir la presencia de los ángeles protagonistas son los pequeños, debido a que tienen una esencia similar). Los hermosos versos de Peter Handke que abren la película (“Cuando el niño era niño”) apuntan a la idea de que en el fondo no hay frontera con la curiosidad y la fresca y limpia mirada infantil, mientras que el hombre adulto ha aceptado las imposiciones del mundo externo hasta castrar su existencia y su espíritu, de forma que la amargura y la frustración se instala en sus vidas.

Treinta años después, el cineasta húngaro Kornél Mundruczó construye en *Jupiter's Moon* una alegoría sobre la capacidad de empatizar con el otro, el diferente. Para ello presenta una transformación

inversa a la película de Wenders: un ser mortal se convierte en un ángel o superhéroe. Aryan logra levitar, a modo casi de provocación enunciativa, como si fuera Superman —también inmigrante y refugiado—. La película cuenta el intento de un joven inmigrante sirio, Aryan Dashni (Zsombor Jéger), que junto a su padre biológico, intenta atravesar la frontera de Hungría unos momentos antes del amanecer y descubre, tras un enfrentamiento violento, que puede volar.

Lo cierto es que, tras *White God*, tanto Kata Wéber (guionista) como Kornél Mundruczó parece que han vuelto a explorar mimbres similares con *Jupiter's Moon*, su siguiente película. Si en *White God* planteaban una áspera alegoría en torno al odio y la desigualdad social, en *Jupiter's Moon* han construido una nueva parábola fílmica sobre la aceptación del otro y el legado mesiánico a través de la redención de la culpa. Las dos películas, pues, fusionan elementos del género fantástico y el realismo social. Se mueven entre una poética visual y unas intensas imágenes vinculadas con hechos de rabiosa actualidad. Ahora bien, esta miscelánea los inclina a introducir demasiados temas, cuyas líneas de fuga no encuentran un punto de cohesión discursiva sólida.

La figura patriarcal de la película que comentamos ofrece atributos cristianos y se constituye en redentora de la falta, pero dicha aceptación debe entenderse en un doble sentido. Primero, desde el abandono moral y profesional que el médico, Gabor Stern, experimenta durante buena parte de la película. Hay en su interior una profunda quemazón ante el grave error médico cometido en el pasado (ha practicado una letal inyección en la cervical a un joven de edad similar a Aryan unos años atrás). Cuando se encuentra con el joven refugiado, este revierte en lenitiva sustitución.

El segundo sentido de la falta del médico Gabor Stern está vinculado con la proyección alegórica que trasluce el enfático desenlace, mediante las imágenes de un nuevo amanecer. El doctor interioriza su papel para sanar la culpa de un error, al tiempo que sacrifica su vida para proteger al “ángel”. Stern no cree en la Biblia ni en la existencia de Dios, pero admite a Aryan que “hemos olvidado mirar al cielo... vivimos en horizontal” y “cree en la resurrección de Hungría”. Estas palabras, proferidas por el personaje más interesante de la película, resultan tan afectadas que evidencian la emergencia del sujeto de la enunciación; están poco naturalizadas en la acción dramática, pero tienen su respuesta en



Fotograma de *Jupiter's Moon* (Kornél Mundruczó, 2017)

los últimos instantes de la película: un nuevo día se asoma, y el “ángel” nos lleva la mirada hacia Dios. Aquí ya el narrador implícito mostrará sucesivos y acusados contrapicados, desde los cuales la mirada subyugada de los ciudadanos húngaros nos lleva al encuentro con ese renacimiento del nuevo país y, por su naturaleza metafórica, a la recuperación de la afligida Europa.

Al centrarnos en ese carácter híbrido de *Jupiter’s Moon*, apreciamos un ensimismamiento poético, manifestado por el magnetismo visual de los efectos especiales (léase las escenas de levitación) y por el montaje (las persecuciones en la trama policíaca), que impiden interrelacionar cada una de las líneas temáticas y que el relato progrese. De este modo, se aprecian largas secuencias elaboradas de forma primorosa y pregnante. Al mismo tiempo, adquieren una marcada autonomía respecto al conjunto global del relato. No obstante, pese a ese carácter deshilvanado, se mantiene la narración fenomenológica para sumergir al espectador, a través de las largas e intensas secuencias, en una experiencia vívida. Así, asistimos y sufrimos los acontecimientos al tiempo que Aryan y Stern, el médico. El narrador implícito adopta una *focalización externa*, que

se da cuando el hecho de ignorar los pensamientos del personaje entraña una falta de conocimiento sobre él o sobre las acciones que ejecuta; la disparidad perceptiva entre espectador y personaje manifestada en la imagen, sonido o puesta en escena, implica una desproporción cognitiva en cuanto a la historia o las funciones narrativas en contra del espectador (Jost, 1987: 67).

202

cuadro

Así pues, igual que en *Werckmeister harmóniak* (*Las armonías de Werckmeister*, Béla Tarr, 2000) o en *Saul fia* (*El hijo de Saúl*, László Nemes, 2015), por citar dos films húngaros relevantes de los últimos años, *Jupiter’s Moon* también presenta un relato en presente continuo y es incapaz de prever cuánto va a pasar en cada momento. El espectador desconoce lo que puede ocurrir sucesivamente en el relato, y la restringida información de la que dispone está determinada únicamente por la perspectiva visual y narrativa de Aryan y Stern: no sabemos lo que piensan o sienten. Solo por los diálogos o los gestos llegamos a percibir algunos pensamientos y sentimientos, sobre todo los del médico protagonista, cuyo retrato es mucho más complejo que el del joven refugiado. A su vez, hay un uso expeditivo de la cámara para mantenernos inmersos en los avatares de la diégesis. De este modo se ha elegido como opción formal la *Ocularización 0*, en que el dispositivo cinematográfico

se contenta con seguir (a) un personaje mediante un travelling o panorámica que expone un movimiento, no se le confiere a la cámara ningún papel diegético y no se remite a ningún personaje que esté mirando, tampoco toma el lugar en ningún ojo interno a la diégesis. (Gómez-Tarín, 2011: 69).

Los ocho primeros minutos de la película son muy elocuentes en este sentido. La cámara sigue en repetidos e intensos *travellings* a Aryan. Pasamos, sin solución de continuidad, del camión que cruza la frontera de Hungría al bosque en medio de la oscuridad, y del bosque al río donde un control de policía les aguarda. En medio del caos y el pánico, la cámara bucea (y nos sumerge a los espectadores) por las profundidades fluviales, y acompaña a Aryan en su exasperado intento por salvarse (advuértase que en este caso el plano secuencia tiene una evidente justificación discursiva —el paso entre dos países y las vicisitudes de la epopeya que viven los refugiados—, cosa que no ocurre en el antes comentado

Fotogramas de *Jupiter's Moon* (Kornél Mundruczó, 2017)

cionales del *thriller* para luego trascenderlo a una lectura simbólica. Estos primeros minutos emplean un tratamiento plástico brumoso y descarnado para que, acto seguido, cuando el joven sirio cobre vida de nuevo y empiece a levitar, la cámara mantenga sin corte alguno la elevación (sin alterar la textura fotográfica). A partir de aquí, todos los movimientos aéreos de la cámara serán dados en claros y evidentes picados y en angulaciones casi cenitales con el fin de exponer la *omnisciencia* narrativa (aunque limitada por el saber parcial de los personajes y por una mirada objetiva o semisubjetiva) y dejar en la clausura, como punto privilegiado del relato, la mirada en contrapicado de los ciudadanos hacia el cielo como evidente subrayado del sujeto de la enunciación.

Justo el momento en que unos inmigrantes desconocidos logran sortear los controles por el bosque, Aryan cae al vacío, y se rompe el encantamiento visual así como también la suspensión narrativa. La condición de inmigrante de Aryan lo obliga a conservar la fuerza de la gravedad cuando es vinculado con los desconocidos refugiados. En el mismo plano y en primer término, observamos la presencia furtiva de los inmigrantes sirios y, al fondo, recortado sobre el cielo, advertimos a Aryan cayendo al suelo.

Otra muestra de la narración *behaviorista* es el paso por corte directo del bosque a la habitación del doctor Stern. La presentación del médico conlleva una doble operación: primero, introduce una escueta semblanza del co-protagonista; segundo, establece una relación con el estado de control del país. Respecto a las primeras imágenes, podemos inferir que son un claro vaticinio del final, de su existencia mortecina y su moral podrida. Un gato negro merodea por la ventana de su habitación mientras suenan los timbrados del móvil. Una panorámica vertical de relación nos lleva del felino doméstico al doctor, con el fin de insinuarnos el mal augurio que pesa sobre este. Gabor Stern es presentado como “durmiente”, en estado letárgico, casi parece muerto. Cuando se despierta, parece costarle respirar, se incorpora de la cama y el dispositivo cinematográfico mantiene la escena sin corte de imagen, en un ejercicio virtuoso. La cámara deja a un lado al personaje y se desplaza hacia la ventana para mostrarnos a unos helicópteros sobrevolando la ciudad. Acto seguido hay un desenfoco sobre esta última imagen y, simultáneamente, enseña la ventana nítida, sucia y abandonada (como su casa, su ética, su trabajo y sus relaciones afectivas, como iremos comprobando conforme avance la película). En la ventana hay moscas pegadas en el cristal, y una panorámica horizontal hacia la derecha nos devuelve a un primer plano del rostro del doctor fumando en el balcón, mirando los helicópteros en el cielo. Se gira, observa unas manzanas putrefactas y un pequeño pájaro muerto. Después se percata del gato negro sobre el tejado de su balcón y trata de espantarlo, mientras la cámara efectúa sucesivas

de la persecución en coche). El joven sobrevive a la inmersión para luego alcanzar la orilla, emprende la huida por el bosque en una carrera tan desesperada como inútil y, finalmente, es detenido y abatido por el oficial de policía László, que encarna las prácticas represoras de Hungría. A su vez, vaticina el desenlace y responde a los códigos conven-

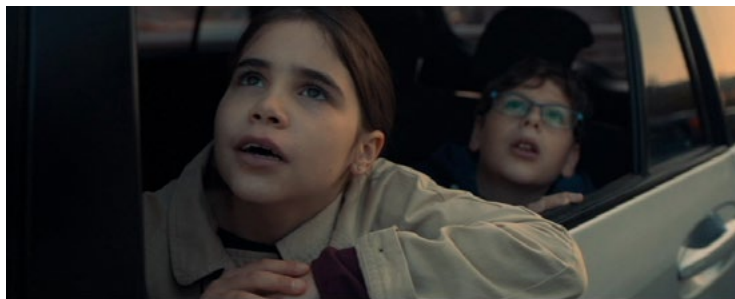
panorámicas verticales, primero hacia arriba y luego hacia abajo, hasta concluir en un primer plano de la mano del doctor tomando al pequeño pájaro muerto. Por último, el médico se interna en la casa, probablemente para deshacerse del pájaro; lo intuimos, ya que aquí termina la secuencia. Así pues, no caben dudas de la predicción en torno a su muerte y su vinculación con el estado represor.

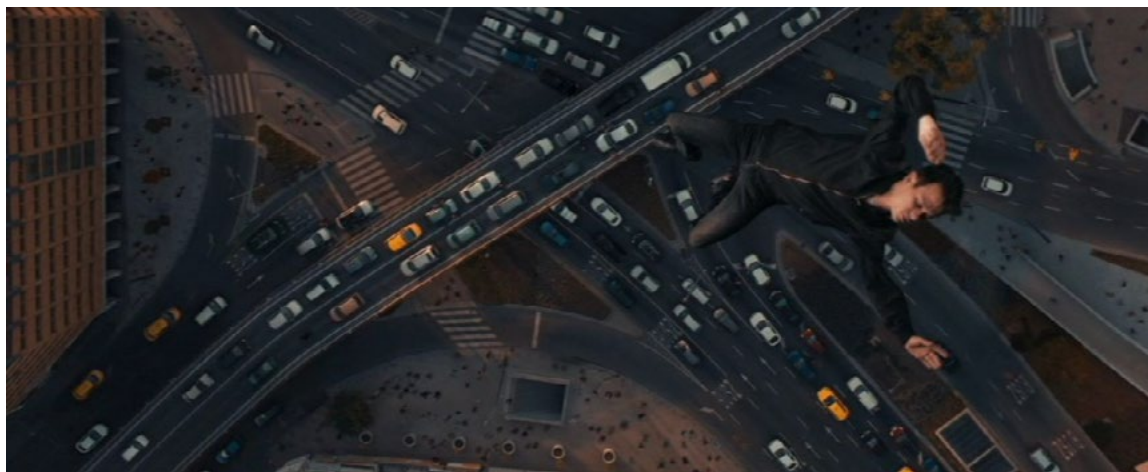
A lo largo de este plano-secuencia se ha constatado cómo el narrador implícito establece una relación entre el personaje y la proyección simbólica del relato. Gracias a un brillante ejercicio de estilo, el espectador es acompañado por la cámara, que va vinculando ininterrumpidamente al personaje con el hogar, pero también con la mirada de una ciudad vigilada. Por si no quedasen claras estas asociaciones, en la siguiente escena asistimos a la conversación entre el doctor Stern y una pareja de Testigos de Jehová que defienden el valor religioso de la Biblia mientras bajan en el ascensor. Sin embargo Stern se muestra muy escéptico al respecto en el instante que tocan tierra, y solo llega a admitir su fe en la rehabilitación de Hungría. Son prácticamente sus primeros diálogos, que resultan tan rotundos como explícitos. Así, el narrador implícito nos llevará, a un ritmo vigoroso y trepidante, a través de los permanentes avatares de los protagonistas. El sonido directo será, asimismo, un rasgo expresivo añadido a esa voluntad por crear un efecto de realidad mediante la filmación continuada de las larguísimas acciones. Tal es el caso de la primera entrada al campo de los refugiados por parte del doctor Stern. A lo largo de tres minutos se nos va presentando en continuos *travellings* la doble cara del personaje: obsesiva con caramelos a los niños refugiados y, a su vez, trapichea con los inmigrantes adultos para obtener beneficios económicos. En esta tesitura somos testigos directos del soborno que hace el terrorista islámico a Stern para facilitarle el acceso al hospital y, de este modo, evadirse del campo de refugiados. Asimismo, conocemos su estrecha vinculación con la policía, y en concreto su inicial connivencia con el oficial de policía László para ocultar las agresiones a los refugiados. Sin embargo, todo ese mundo en que vive el médico será literalmente interrumpido con la aparición de Aryan. El corte de imagen en este plano-secuencia se producirá al abrir unas cortinas: detrás de ellas (a modo de telón de teatro) reposa en una mesa camilla Aryan, que ha sido acribillado a balazos. En este punto descubrirá Stern el milagro inexplicable del joven inmigrante sirio. Este encuentro casual permitirá al narrador implícito, con el retrato ya esbozado del médico, justificar y sentar las bases de la huida hacia delante que emprenderán ambos protagonistas; un itinerario que los llevará a asumir la recuperación del padre, el reconocimiento de la culpa y también a constatar el nuevo rumbo de un país anestesiado y falto de una mirada rehabilitadora, una nueva mirada limpia propia de la infancia. Se trata de una mirada mística,

en contraste con la de Wenders, más existencial.

El niño que aparece en la clausura de *Jupiter's Moon* tiene tapados los ojos por estar jugando al escondite. Se encuentra rodeado de inmigrantes que sí están mirando al cielo, al ángel (aquí la cámara ya se coloca, significativamente, en una mirada divina, sobrevolando por encima

Fotogramas de *Jupiter's Moon* (Kornél Mundruczó, 2017)





Fotogramas de *Jupiter's Moon* (Kornél Mundruczó, 2017)

de los helicópteros y del ángel). De esta manera —acompañada por una música armoniosa—, la cámara realiza un *travelling* circular y envolvente al niño que oculta su rostro: está preparado para creer, ya no le hace falta ver. Desde la alegoría funcionan las imágenes que cierran la película, pero a efectos de punto de vista narrativo no tienen la misma eficacia. Por tanto, según el análisis que hemos ido exponiendo sucintamente podemos afirmar la comparecencia de varios elementos narrativos constructores del punto de vista que son responsables en gran parte de las disonancias detectadas y que expondremos seguidamente.

De una parte, Kornél Mudruczó, ejerciendo como un meganarrador (ente conceptual) que coincide con el autor implícito, de naturaleza extradiagética, ha tratado de conciliar una narración pretendidamente objetiva con imágenes y situaciones del género fantástico, para elevar el relato en clave alegórica sobre las represivas políticas de Hungría frente a la inmigración. Pero dicha denuncia no es llevada de forma plena y satisfactoria, al contaminar en exceso las convenciones del *thriller* y dejar a la deriva la narración fenomenológica. Pasa, pues, de un relato apegado a hechos reales y contemporáneos a transmutarlos en una representación fílmica basada en los códigos del cine policíaco y de acción. De esta manera, el legado mesiánico queda diluido por el protagonismo de las convenciones del género policíaco en la parte final de la película, a lo que hay que añadir que el nivel omnisciente del relato se sacrifica un tanto en pos de ese registro misticista (planos cenitales e incluso mirada divina desde lo alto, demasiado evidente), lo que plantea una evidente contradicción.

Por otro lado, no hay narradores delegados de primer nivel ni segundo nivel, pero el narrador implícito es manifiesto, hasta tal punto que se ha interesado en emplear un rótulo informativo. En dicha inscripción afirma: “Júpiter tiene 67 lunas conocidas. Las cuatro mayores las descubrió en 1610 Galileo Galilei. Una de ellas parece tener un océano salino bajo su superficie helada que podría albergar nuevas formas de vida. Esa luna se denomina Europa”. Aquí sienta las bases de la parábola fílmica que propone, para crear el espacio de los inmigrantes sobre la nueva Europa.

También se hace gala de un cine parcialmente inspirado en la mostración. Las imágenes son presentadas de forma ininterrumpida, sin corte de plano, lo cual provoca un montaje sintético y una cierta

búsqueda de apariencia de espontaneidad en el registro de los hechos narrativos. El narrador implícito rompe la transparencia discursiva al emplear el plano-secuencia, y desatiende el dirigismo de la mirada que caracteriza al Modo de Representación Institucional. Desde esta perspectiva, la focalización es omnisciente limitada (en términos de Gómez-Tarín, 2011) y, en consecuencia, el grado de saber que tiene el sujeto de la enunciación está reducido al entorno de Aryan y Stern, pero no llegamos a acceder a la conciencia de los protagonistas.

La ocularización es externa. La cámara sigue a los personajes en *travellings* o panorámicas. No hay apenas cortes de imagen, al practicarse un uso reiterado del plano-secuencia. En ningún caso la cámara asume la mirada de ningún personaje o de un ojo interno a la diégesis. Se coloca de espaldas o junto a Aryan o Stern (en planos semisubjetivos), solo con la intención de compartir y acompañar la mirada adoptada por el meganarrador y los protagonistas. Conforme avanza la cámara va enfocando y combinando primeros planos, planos medios o planos generales de Aryan y de Stern.

La auricularización es, asimismo, omnisciente, porque el nivel del sonido y su utilización discursiva están pasados por el tamiz del ente enunciador. A lo largo de casi los ocho minutos iniciales del film, hemos advertido que la información sonora no ha sido facilitada por una instancia diegética. Más bien ha sido remitida por el narrador implícito, que es quien modela la banda sonora según los diferentes espacios que transita Aryan. Por otra parte, se emplea en la película una música no diegética que bien la podríamos considerar empática. Es una música envolvente, una textura etérea y vibrante, que da una fuerza magnética a las imágenes sobrenaturales de la levitación del joven refugiado. Asimismo, esta música se utiliza en las secuencias de mayor intensidad física: las persecuciones adquieren un vigor inusitado, por el ágil y vivo montaje pero también por el refuerzo de la música no diegética palpitante.

Finalmente, el superhéroe o ángel de la película de Mudruczó, a diferencia de los que vimos en *Cielo sobre Berlín*, es visible por los personajes que lo rodean. Son conscientes de su presencia, pero la ley pretende eliminarlo. El ángel del cineasta húngaro ofrece un legado mesiánico: invita a recuperar al Padre, rescatar la moral y la fe perdidas en un país que se mueve por la corrupción y la insolidaridad social. De ahí que nuestro ángel se muestre generoso, tratando de complacer los deseos de quienes solicitan ver un milagro. Sin embargo, las secuencias en que pretende ayudar a algunos ciudadanos húngaros (un anciano desconfiado, una anciana moribunda, un neonazi y una mujer de la calle tras el atentado) pierden su eficacia simbólica por resultar en ocasiones forzadas o injustificadas, además de ser demasiado estiradas, ostentosas y barrocas, incluso cargantes (véase en los giros centrífugos de la casa del neonazi).

En definitiva, advertimos, una importante contradicción interna. Por un lado hay un tratamiento fílmico brillante (fotografía de tonos dorados, verdosos terrosos, celestes, según los momentos; un montaje vibrante y vigoroso; unos delicados y gráciles movimientos de cámara y una notable interpretación de los actores); pero, por otro, las estrategias narrativas operadas con la miscelánea de la fábula, el *thriller* y el realismo fenomenológico no están bien integradas.

Mudruczó se debate, pues, entre la calidad estética, incluso a nivel fotográfico, y los temas esenciales de su sociedad que quiere abordar. Para ello, afronta algunos aspectos de la realidad y los trata casi a nivel documental (secuencia inicial en el transporte para cruzar la frontera), pero rápidamente transgrede este nivel para pasar al plano-secuencia elaborado y brillante con un juego de *travellings* siguiendo la huida de los refugiados. Lógicamente, tal brillantez estética rompe la idea de imagen documental.

La esfera de lo real se quiebra en el momento en que el personaje levita, lo que nos lleva a la esfera poética y, centrado el tema, una vez que somos capaces de valorar los aspectos más escurridizos, a la esfera metafórica, todo lo cual está a su vez revestido por una forma que se asienta en la esfera estética. Esas cuatro esferas, que se abordan en el film y que como espectadores podemos aceptar y reflexionar, son precisamente la base de sus contradicciones.

De hecho, el personaje más afianzado en el mundo de la realidad no es otro que el médico, a través del que se vierte información sobre los trapicheos y negocios sucios, sobornos, etc. Por su parte, el policía, László, otro personaje afianzado en el mundo real, intenta cerrar la grieta de esperanza que el refugiado podría abrir en la población, si se conociera su condición, utilizando la violencia para suprimir cualquier atisbo de otredad.

Sin embargo, poco sabemos del refugiado (o prácticamente nada), del que no se dan detalles del pasado, salvo que vivía bien en Siria y que le gustan las patatas fritas. Y esto es un problema adicional porque, siendo el protagonista, tal parece que el realizador se desligue de él para tomar tierra a través del médico, a todas luces el personaje mejor construido. La relación entre ambos deviene sustitutiva de la paterno-filial cuando el proceso de redención comienza.

La poesía de este ser, capaz de levitar y modificar el espacio y el tiempo, se transforma en la metáfora esencial del film, pero resulta irritante cuando se utiliza para anclar aspectos concretos mediante los diálogos, ya que se insiste con una evidencia innecesaria. Así, como veíamos, valga como ejemplo la poco sutil metáfora de los rótulos iniciales, que indica los derroteros por los que irá el film y la fijación de un universo desconocido para los europeos pero real, el de los inmigrantes.

La disonancia principal, pues, se sitúa en la ambigüedad con que el realizador se enfrenta al discurso sobre el estatus de los refugiados en la sociedad húngara, hasta el punto que parece abandonar ese tema para superponer (secuencia en el hotel, también con plano-secuencia en su mayor parte) la trama de acción policial. En ese terreno de la ambigüedad, las frases, ya mencionadas, “hemos olvidado mirar al cielo... vivimos en horizontal”, o ese plano final del niño que cuenta para jugar al escondite y acaba mirando a cámara con un “allá voy”, no pueden sino resultar estridentes a la par que sugestivas.

Conclusión

Kornél Mundruczó ya nos tenía acostumbrados a la brillantez formal con algunos altibajos en la puesta en marcha del argumento. En *Jupiter's Moon* hay una impecable realización, con utilización de planos semisubjetivos que recuerdan a *El hijo de Saúl*, y planos-secuencia magníficos, mas el pecado viene por una parte argumental en la que se pretende amalgamar, quizás, un exceso de materias, con algunas indefiniciones. Así, la parábola sobre los refugiados en un país como Hungría, con una nefasta política al respecto, deja bien claro que el rechazo a lo desconocido (la otredad) está en la base de las conciencias, pero la necesidad de señalarlo evidencia excesivamente el discurso (así cuando se habla de que no miramos hacia el cielo y nuestras miradas van solamente en horizontal, lo que justifica que en los planos de levitación nunca haya miradas hacia arriba, hasta la fase final). Por otro lado, la introducción de un atentado por parte de los traficantes de refugiados refuerza la ambigüedad general, y puede entenderse como un exceso por su inutilidad en el seno de la trama. La semblanza del médico resulta hartamente interesante, quizás porque se antoja el único personaje redondo en la búsqueda de

su redención, pero cierta vena mesiánica (o cristiana) rechina un tanto (la escena del joven tocando la cabeza del médico inclinado a sus pies, o la conversación en la que le dice que es hijo de carpintero). Sumados todos los factores, nos encontramos ante una parábola muy brillante en lo estético y parcialmente en lo argumental, cuyas limitaciones se transmiten a las inherentes al pretendido discurso sobre los refugiados.

Bibliografía

- Aumont, Jacques (1996): *A quoi pensent les films*. Paris: Séguier.
- Bordwell, David (1995): *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación Cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Carmona, Ramón (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*: Madrid: Cátedra.
- Gardies, André (1993): *Le récit filmique*. Paris: Hachette.
- Ferrando García, Pablo y Gómez-Tarín, Francisco Javier (2013): El análisis fílmico ante las modas: Ciencia y licencia, en *Ámbitos*, Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades, n° 30, *Julio-Diciembre* (pp. 13-23). Córdoba: Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades (A.E.C.S.H.)
- Gaudreault, André; Jost, François (1990). *Le récit cinématographique*. París: Nathan.
- (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gauthier, Guy (1995). *Le Documentaire Un Autre Cinéma*. Paris: Nathan.
- Gómez Tarín, Francisco Javier (2009). ¿La ficción documental?: discursos híbridos en la frontera de lo real, en *Image et Manipulation, Les Cahiers du Grimb, Actes du 6e Congrès International du Grimb*, (pp. 319-330). Lyon: Le Grimb - Lce.
- (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*. Santander: Shangrila Ediciones. Colección Contracampo.
- Gómez-Tarín, Francisco Javier y Marzal Felici, Javier (Coords.) (2015): *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.
- Jost, François (1987). *L'Oeil-Caméra. Entre film et roman*. Lyon: P.U.L.
- Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Francisco Javier (Eds.) (2007): *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- Metz, Christian (1991): *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. París: Klincksieck.
- Plantinga, Carl (2008). Caracterización y ética en el género documental, en Català, Josep María y Cerdán, Josetxo (Eds.), *Después De Lo Real. Archivos De La Filmoteca, Núms. 57-58*. Valencia: Ivac-Institut Valencià De Cinematografia Ricardo Muoz Suay.
- Ricoeur, Paul (1999): *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Rivero Rodríguez, Ángel (2017). La desconsolidación de la democracia en Hungría? Viktor Orbán y su teoría populista de la democracia iliberal, en Rivero Rodríguez, Ángel, Zorzalejos, Javier y del Palacio Martín, Jorge (Coords.), *Geografía del populismo. Un viaje por el universo del populismo desde sus orígenes hasta Trump*. Madrid: Tecnos, pp. 380-390.
- Vanoye, Francis y Goliot-Lété, Anne (1992): *Précis d'analyse filmique*. Paris: Nathan.
- Várnagy, Tomás: Derechas locales, tendencias globales? Hungría, Polonia y más allá, en *Nueva Sociedad*, núm. 267, pp. 72-87.
- Zumalde-Arregui, Imanol (2006). *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- Zunzunegui, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid: Cátedra.

■ Francisco Javier Gómez Tarín

Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Ha publicado monografías sobre *Arrebato*, *A bout de souffle* y *Deseando amar*. Su tesis doctoral, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, está editada en CD-Roms por la Universidad de Valencia. Ha publicado los libros *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)* y *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008), *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad* (2009), *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010), y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011). Como co-editor ha coordinado los volúmenes *El análisis de la imagen fotográfica*, *Metodologías de análisis del film* y los dos volúmenes de *Partilhar saberes (Saberes para compartir)*. Ha participado en diversos libros colectivos, como *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, *El cine y las pasiones del alma*, *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, *Nouvelle Vague: una revolución tranquila*, *El extraño viaje*, *Meios de comunicação e cidadania*, *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena*) entre otros. Además cuenta con numerosos artículos en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales. Con amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y YAIZA BORGES. Actualmente jubilado, es Profesor Titular Honorífico de la Universitat Jaume I de Castellón, ha sido Vicedecano Director de la Titulación de Comunicación Audiovisual, y también fue director de la revista *Archivos de la Filmoteca*.

■ Pablo Ferrando García

Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castelló en el Grado de Comunicación Audiovisual. Ha publicado el monográfico *Roma, ciudad abierta*. Ha colaborado en el *Diccionario de conceptos y términos Audiovisuales*, coordinado por Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Asimismo ha participado en el texto colectivo *El universo de 2001 una odisea del espacio* y en *Máscaras de la carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1918-2018)*, editado por Juan Miguel Company. Ha presentado, junto al profesor Javier Moral Martín, el ensayo *Antes y después de Auschwitz. La cinta blanca/La cuestión humana*. Es miembro de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC) y de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación (AE-IC).

Fecha de recepción: 11/06/2018 Fecha de aceptación: 01/10/2018