

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 25 Número 25 Otoño 2012

Article 2

10-2012

Estudio formal e intertextual de Buried, modelo de eficiencia narrativa y eficacia constructiva

Valeriano Piñeiro Naval
Universidad de Salamanca

Raquel Crespo Vila
Universidad de Salamanca

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Piñeiro Naval, Valeriano y Raquel Crespo Vila. (2012) "Estudio formal e intertextual de Buried, modelo de eficiencia narrativa y eficacia constructiva," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 25, pp. 19-36.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

ESTUDIO FORMAL E INTERTEXTUAL DE *BURIED*, MODELO DE EFICIENCIA NARRATIVA Y EFICACIA CONSTRUCTIVA

Valeriano PIÑEIRO NAVAL¹ y Raquel CRESPO VILA²

Universidad de Salamanca

RESUMEN

El objetivo de este artículo radica en poner de manifiesto el carácter novedoso y la originalidad de los planteamientos narrativo y constructivo de *Buried*, cinta atípica no solo en la cinematografía española sino también internacional. Por tanto, y de forma muy concisa, nuestro propósito consiste en resaltar los aspectos que hacen de este filme una de las mayores y más agradables sorpresas del cine español de las últimas décadas.

PALABRAS CLAVE:

Análisis interpretativo, narración cinematográfica, construcción cinematográfica, intertextualidad.

1. ALGUNAS CONSIDERACIONES PRELIMINARES

En el panorama cinematográfico español existe una realidad incuestionable y conocida por todos: la asistencia a las salas por parte del público autóctono para ver cine de confección nacional es poco frecuente:

El que tengan éxito cinco o seis películas españolas al año puede parecer satisfactorio porcentualmente, por estar habituados a una baja producción. No obstante, voces críticas ante esta situación dicen que sería preferible producir veinticinco películas solamente, y que fuesen un éxito las veinticinco (Otero, 2005: 43),

¹ Ddo. en el Dpto. de Sociología y Comunicación. Correo electrónico: vale.naval@usal.es.

² Dda. en el Dpto. de Literatura Española e Hispanoamericana. Correo electrónico: rcrespo@usal.es.

... en lugar de realizar un número ostensiblemente superior, y que buena parte de los citados largometrajes fracasasen en taquilla.

Pues bien, el filme protagonista del presente artículo se enmarca en ese selecto grupo de cinco o seis películas españolas que resultan rentables y exitosas cada año, tanto desde el punto de vista de la crítica como del público. Se trata de *Buried* (*Enterrado*, 2010), dirigida por el gallego Rodrigo Cortés y cuyo hilo argumental gira alrededor de la historia –escrita por Chris Sparling– de Paul Conroy, contratista civil en Irak que, después de ser secuestrado, se despierta enterrado vivo en un ataúd de madera, contando apenas con un teléfono móvil y un mechero. El teléfono es su único vehículo para salir de una pesadilla mortal, pero la precariedad de la cobertura y la escasa batería parecen obstáculos insalvables en su lucha contra el tiempo: debe ser rescatado antes de que se le agote el oxígeno (En Internet, 1).

Tal y como hemos precisado, *Buried* lleva impreso el sello de Rodrigo Cortés, joven director cuya carrera comenzó, principalmente, con la realización del largometraje *El concursante* (2007), guión que también firma¹. A la cabeza de su reparto se encuentra el actor argentino Leonardo Sbaraglia, que encarna a un profesor universitario al que le tocan una serie de premios valorados en una gran suma de dinero y que, muy a su pesar, no puede mantener ni costear, lo cual le acarreará serios problemas económicos y personales. La factura de este filme presenta un ritmo muy frenético y *videoclipero*, al estilo de las aclamadas *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) o *Réquiem por un sueño* (Darren Aronofsky, 2000), y constituye una ácida sátira de la sociedad de consumo en la que vivimos.

El último proyecto de Cortés, titulado *Luces Rojas*, y cuyo estreno data de marzo de 2012, es un *thriller* de corte sobrenatural que ha contado con la presencia de Cillian Murphy, Robert De Niro o Sigourney Weaver, entre otros.

Volviendo a la película que nos ocupa, su reparto está integrado prácticamente en exclusiva por Ryan Reynolds, actor canadiense que da vida a Paul Conroy, el protagonista de esta historia, cuyo relato se articula bajo una fórmula muy familiar: un individuo común en una situación excepcional. El trabajo interpretativo de Reynolds es de lo más convincente, grata sorpresa tratándose de un actor que no había destacado precisamente por esta faceta hasta la fecha. Superhéroe de Marvel en *Linterna Verde* (Martin Campbell, 2011), es más conocido por formar parte de películas de acción como *X-Men*

¹ No debemos pasar por alto, en modo alguno, que Rodrigo Cortés es autor de varios cortometrajes de gran éxito, de entre los que destaca *15 días* (2000).

Los orígenes: Lobezno (Gavin Hood, 2009) o *Blade Trinity* (David S. Goyer, 2004), así como de comedias románticas al estilo de *Definitivamente, quizás* (Adam Brooks, 2008) o *Hasta que la muerte los separe* (Andrew Fleming, 2003) que por trabajar en filmes de corte independiente y experimental (En Internet, 2).

Por lo que a la producción respecta, debemos mencionar ciertos datos que ayudan a corroborar nuestra anterior afirmación: *Buried* se enmarca en ese selecto grupo de cinco o seis películas españolas que resultan rentables anualmente. Se estima que el presupuesto con el que se produjo la cinta ascendió a tres millones de dólares, mientras que la recaudación total superó los diecinueve millones (En Internet, 3). En España, el montante ganancial rebasó apenas el millón, pero la gran acogida del filme por parte del público estadounidense y británico, gracias a una elaborada estrategia de marketing, provocó que el superávit haya sido muy notable: unos dieciséis millones de dólares.

En cuanto a la recepción del largometraje por parte de la crítica, cabe destacar que fue muy bien acogido en su estreno en el Festival de Sundance de 2010, meca del cine independiente estadounidense (En Internet, 4). En este sentido, lo que ha opinado la crítica norteamericana sobre el filme discurre al amparo de este buen recibimiento: “Lección magistral de inventiva y suspense” –*The Times*–, o “Ingeniosa en crear más acción de lo que cabría esperar [...] Las imágenes que se generan en la mente son más convincentes que cualquiera que pudiéramos ver” –*Chicago Sun Times*– (En Internet, 5).

En nuestro país, podríamos afirmar que el termómetro de la crítica está representado por los Goya. En la 25ª Gala de los Premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, la película de Rodrigo Cortés obtuvo diez nominaciones, imponiéndose en tres categorías tan reseñables como: mejor guión original, montaje y sonido (En Internet, 6).

En suma, y como hemos podido comprobar, este largometraje ha cosechado un excelente balance tanto de crítica como de público.

2. OBJETIVO PRINCIPAL

El objetivo que se persigue en este artículo radica en poner de manifiesto el carácter novedoso y la originalidad en los planteamientos narrativo y constructivo de *Buried*, filme atípico no sólo en la cinematografía española, sino también internacional.

De este modo, y de forma muy concisa, nuestro principal propósito consiste en resaltar los aspectos que hacen de esta película una de las mayores y más agradables sorpresas del cine español de las últimas décadas.

3. METODOLOGÍA DEL ESTUDIO

El método empleado para acometer nuestro objeto de estudio es el análisis interpretativo. A este respecto, Lauro Zavala, uno de los componentes de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico *Sepancine* (En Internet, 7), realiza la siguiente reflexión: “el análisis fílmico consiste en el examen de los componentes del lenguaje que permiten distinguir una película de cualquier otra; es decir, los cinco componentes esenciales: imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración” (Zavala, 2010: 65). Así pues, estos –y otros aspectos– serán estudiados en el presente trabajo desde dos perspectivas muy concretas: la Teoría Formalista y la Corriente Historicista Cultural. Dichas ópticas o cuerpos epistemológicos son muy diferentes entre sí, pero, en nuestra opinión, resultan absolutamente complementarios. “al método formalista siempre se le ha achacado una actitud antihistoricista, en parte debido a ser una corriente conformada por investigadores y artistas que propugnaban la autonomía de las formas respecto a la historia de la cultura” (Gutiérrez San Miguel, 2006a: 193). Consecuentemente, y con el propósito de dotar a nuestro análisis de una visión más completa y global, nos valdremos del Historicismo para señalar una serie de precedentes cinematográficos, teatrales y literarios de los que entendemos que se nutre *Buried*, para así ubicar a la cinta de Cortés en el mapa de la cultura contemporánea. Nos situamos, en consecuencia, a caballo entre “las teorías metodológicas, en las que el interés se centra en el análisis, y las teorías de campo, donde el texto fílmico se pone en relación con el entorno en el que opera o, al menos, intenta operar” (Casetti, 2005: 23-25).

La metodología que vamos a utilizar también puede ser descrita con otras palabras: primeramente, nos situaremos en un nivel denotativo de análisis, en el que “el observador puede enumerar y describir cada uno de los elementos que componen la imagen sin incorporar ninguna proyección valorativa de la misma” (Aparici y García, 2008a: 106); y, en segundo lugar, adoptaremos un nivel connotativo de observación, en el que interpretaremos el sentido de las imágenes y trataremos de identificar una serie de antecedentes culturales similares al filme.

En el siguiente epígrafe expondremos los resultados que hemos obtenido gracias al análisis interpretativo realizado a nuestro objeto de estudio.

4. RESULTADOS

Hemos cimentado el capítulo de resultados en base a cuatro pilares fundamentales: los aspectos del discurso narrativo –o relato–, los elementos de la construcción narrativa, la relación intertextual de la película con otras manifestaciones culturales precedentes, y las implicaciones, observables en ésta, de tipo social e ideológico.

Para elaborar los dos primeros apartados, que están ligados al nivel denotativo de análisis –ya que hemos ido desmembrando el largometraje sin apenas incorporar ninguna proyección valorativa–, nos hemos apoyado en autores como Pérez Bowie (2008: 32-50), Gutiérrez San Miguel (2006b: 25-138) o Neira Piñeiro (2003). En el tercer apartado, sin embargo, sí hemos relacionado a *Buried* con otras películas, obras literarias y teatrales de las que entendemos que aquella se nutre, para contextualizarla –someramente– en el plano de la cultura contemporánea. Y por último, en el punto cuarto, hemos bosquejado alguno de los factores que, con mayor o menor nitidez, conforman el discurso social e ideológico del largometraje.

4.1. Aspectos del discurso narrativo

“La novela y el filme tienen en común dos rasgos definitorios esenciales: la narratividad y la ficcionalidad” (Paz Gago, 2004: 206). Como consecuencia de ello, los aspectos en los que nos vamos a centrar pueden resultar casi más propios de la novela que del cine, pero debido a que estas características son compartidas, resulta pertinente que analicemos tres cuestiones fundamentales: el funcionamiento narrativo del largometraje, los personajes que lo protagonizan y el género cinematográfico en el que lo podemos englobar².

En primer lugar, la estructura narrativa y temporal de la película comienza *in media res*; esto es, la acción parte del nudo y, a medida que ésta avanza, se nos desvela el inicio. Paul Conroy, único personaje que vemos y, en consecuencia, protagonista absoluto de la historia, se despierta en un ataúd en el que ha sido sepultado, espacio donde se desarrolla íntegramente la acción de la película. No obstante, el espectador no ve el modo en que es secuestrado y enterrado.

² Recordemos que el cine es “un medio capacitado para contar historias, lo que lo emparenta con toda una tradición narrativa, esencialmente literaria” (Peña-Ardid, 2009: 54). A saber, el cine y la literatura (y en especial, la novela) siempre han estado íntimamente relacionados.

Durante el nudo, la batería del móvil es el verdadero hilo conductor de la trama, ya que es un elemento que condiciona irrevocablemente, junto con la disponibilidad de oxígeno, las opciones de salvación del personaje. No en vano, es su nexos con el exterior, la cuerda de la que se aferra a la vida. Será el teléfono su medio de comunicación con los personajes secundarios, a los que sólo podemos escuchar, como son su mujer – Linda Conroy –, su anciana y enferma madre – Marie Anne Conroy –, su despiadado jefe – Alan Davenport –, distintas telefonistas que atienden a sus desesperadas llamadas, su secuestrador irakí, o Dan Brenner – agente del FBI –.

El filme, en un sentido amplio, está concebido para generar tensión en el espectador, pero hay instantes en los que ésta crece exponencialmente: el momento en que una serpiente penetra en el ataúd y Paul intenta quemarla, la irrupción de la tierra de modo incesante en el féretro a causa de las explosiones en la superficie, o la amputación de su propio dedo son algunos ejemplos. Sin embargo, existen otros momentos que generan, más bien, un intenso dramatismo: el diálogo con su madre, aquejada aparentemente de Alzheimer o demencia senil, la conversación con su jefe carente de escrúpulos, en la que éste lo despide sin indemnización alguna, o la grabación de su testamento con el móvil dan buena muestra del citado dramatismo.

El desenlace, por su parte, deriva en un clímax de lo más turbador, apto para conmover al más indolente e impertérrito de los espectadores. El público empatiza con el protagonista desde el inicio, produciéndose lo que Zunzunegui denomina “*identificación secundaria*, que corresponde a la identificación con tal o cual personaje de la ficción cinematográfica” (Zunzunegui, 2007a: 151); y el público de *Buried* lo hace hasta el punto que desea fervientemente la liberación del protagonista, por lo que padece en sus carnes, a lo largo de la cinta, la situación tan agónica y claustrofóbica en que aquel se halla. La sensibilidad del respetable, consecuencia de la empatía, es bruscamente golpeada a causa de la resolución de la narración: la muerte de Paul, generándose así lo que en la Tragedia Griega se conoce como *catarsis*. Esta concatenación de efectos y sensaciones que provoca el largometraje en el espectador podría etiquetarse como *la seducción estética de la angustia*: el filme es bueno y gusta a quien lo visiona en tanto que logra afligir; esto es, consigue infundir un sentimiento de “vacío, también llamado desolación o temblor existencial” (Fernández Porta, 2010: 55).

En cuanto al género en el que podemos encuadrar a *Buried*, el director insiste, al parecer, en definir su película como un *thriller* de máxima tensión (En Internet, 8). No-

ESTUDIO FORMAL E INTERTEXTUAL DE BURIED

sotros también consideramos que se trata de un filme de suspense, pero de ningún modo al uso: es un *thriller* con claros matices de cine independiente. No se trata de una gran producción –recordemos: se ha realizado con un presupuesto de tres millones de dólares, cifra irrisoria en el engranaje financiero hollywoodiense–; no la protagoniza Robert De Niro, Al Pacino o Edward Norton; no la dirige Francis Ford Coppola, Martin Scorsese o Brian De Palma; y no está rodada en las viejas y oscuras calles de Nueva York, con sus numerosos contenedores y humeantes sumideros, o en los suburbios de la cálida y soleada Miami. Se trata de un filme que protagoniza un actor emergente, que dirige un realizador casi novel, y que transcurre íntegramente en un ataúd. En suma, un *thriller* independiente que, como evidencia más clara y manifiesta de esta condición, fue estrenado en el Festival de Sundance de 2010, meca del cine alternativo de los Estados Unidos.

4.2. Elementos de la construcción narrativa

4.2.1. *El espacio cinematográfico*

El primer aspecto del que nos hacemos eco en el momento de analizar la construcción del espacio cinematográfico es la planificación. De esta manera, podemos afirmar que se fundamenta en planos cortos y primeros planos, bien sean detalle, muy cortos, cortos o medio-cortos, y su principal función es la de aproximar al espectador lo máximo posible al protagonista, como si se pretendiese introducir al primero en el ataúd junto a Paul Conroy. Sin embargo, en ciertos tramos de la cinta se nos muestran planos largos del personaje encerrado en su féretro, al que vemos a lo lejos, planos imposibles atendiendo a la supuesta ubicación bajo tierra del ataúd cerrado, pero sumamente expresivos y efectistas. Y es que, del mismo modo que en la literatura existe lo que los estudiosos han denominado *pacto de lectura*, se da en el cine, y también en el teatro, eso que podríamos llamar *pacto de visionado*: un acuerdo entre el espectador y la acción, mediante el cual el primero se compromete a obviar desajustes de esta índole entre la narración y la realidad, persiguiendo la verosimilitud y no necesariamente la veracidad.

La angulación de la cámara, por su parte, varía bastante: se suceden ángulos normales con ángulos contrapicados y cenitales (En Internet, 9), que son los que más abundan. Pero como principal innovación de *Buried* a este respecto, y dada la especial situación en que se halla el personaje, constatamos la existencia de una gran cantidad, muy por encima de lo habitual, de ángulos aberrantes: tengamos presente que la cámara

se introduce en un espacio muy cerrado y limitado, favoreciendo la existencia de este tipo de angulación, que dota a la construcción de la imagen de un mayor realismo. Si hacemos hincapié en el concepto de *raccord* o concordancia cinematográfica, garantizamos que está muy cuidado en todo momento, tanto en la tipología de los planos como en la angulación de la cámara.

En cuanto a los puntos de vista, diremos que predomina claramente el objetivo, a través del cual vemos al protagonista y lo que éste hace en todo momento. No obstante, también existen planos captados desde un punto de vista subjetivo, por medio del cual el espectador se pone en la piel de Paul Conroy, pudiendo ver lo mismo que él. Este tipo de punto de vista refuerza la sensación de agobio, asfixia y claustrofobia que busca infundir la película en quien la ve. También cabe destacar que, en alguna ocasión, es muy llamativo ver al personaje a través de la cámara del móvil. Este recurso está a medio camino entre la objetividad de la cámara distante y la subjetividad de la cámara implícita, lo cual enriquece la composición formal de la imagen. Ésta, al igual que el resto de los elementos constructivos de la cinta, está tremendamente condicionada por el *leitmotiv* de la misma; a saber, el transcurso de la trama sucede en un ataúd; por tanto, los elementos que componen la imagen de *Buried* son escasísimos, siendo el cuerpo de Paul Conroy y las “paredes” del féretro los principales activos a este respecto.

Así, y en términos generales, la composición suele ser más bien simétrica y acostumbra a respetar la regla de los tres tercios, o composición áurea. La profundidad de campo, como resultará evidente, se ve muy limitada a causa de la puesta en escena: se dan apenas un par de planos en que se desenfoca el fondo del ataúd para hacer nítido el objeto –alguna parte del cuerpo del protagonista, fundamentalmente– en primera instancia.

La iluminación, por su parte, es de lo más tenue. Sin embargo, y dado que “el sistema digital nos permite captar hasta las imágenes con más bajas condiciones de luminosidad” (Aparici y García, 2008b: 130), emana del resultado final una gran calidad. El tipo de iluminación que monopoliza la película es “por manchas” (Gutiérrez San Miguel, 2006c: 100), y las fuentes de luz artificiales con las que juega el director de fotografía son, por una parte, un encendedor y una linterna, que aportan luz cálida –amarillenta y anaranjada, respectivamente–, y, por otra parte, un teléfono móvil y un tubo fluorescente, que generan luz fría –azulada y verdosa, correspondientemente–.

El sonido, de por sí un elemento básico en cine, juega en este largometraje un papel fundamental. El tipo de sonido diegético es el que prepondera, ya que vemos en

todo momento las fuentes sonoras de las que proceden dos de las manifestaciones de sonido que pueden darse en cine; esto es, los diálogos –la palabra– y los efectos sonoros –al margen del silencio, claro está–. El sonido diegético procedente del protagonista –gritos, tosidos, llantos, respiración, etc.– supone uno de los elementos de mayor potencia sensorial de la película; de hecho, el trabajo de Ryan Reynolds resulta mucho más impactante en la versión original, no doblada al castellano.

La música, por su parte, es plenamente extradiegética –su composición no está sujeta a la presencia en la pantalla de ninguna fuente sonora–, y se ajusta a la perfección a la siguiente reflexión que realiza Michel Chion:

La música expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adoptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de la tristeza, la alegría, la emoción y el movimiento. Podemos hablar entonces de música empática, de la palabra *empatía*: facultad de experimentar los sentimientos de los demás (Chion, 1993: 19).

En consecuencia, la música cumple con su misión: potenciar la tensión de la acción y la emotividad de algunas conversaciones. Esta idea también puede ser expresada de otro modo, ya que la música de ambientación “es aquella cuyo objetivo fundamental es reforzar las características poéticas, expresivas o dramáticas de la imagen; es una música compuesta al servicio del discurso cinematográfico” (Téllez, 1996: 4), un discurso que tiene por bandera la claustrofobia, la asfixia y la tensión como denominadores comunes.

4.2.2. *El movimiento cinematográfico*

Los movimientos de cámara son muy limitados, ya que la situación en la que se halla el protagonista de la historia así lo demanda. Por ello, los movimientos de cámara que más abundan son los cabeceos –en los que la cámara adopta un punto de vista subjetivo, el del protagonista, para mostrarnos lo que éste ve dentro de la caja– y, si cabe, alguna panorámica de recorrido muy reducido.

Además, y como una solución de gran creatividad, la cámara se puede ubicar en diferentes puntos porque la caja en la que está encerrado el personaje es en realidad *muchas en una*: los encargados de la producción del largometraje solicitaron la construcción de varias cajas, abiertas por distintos lados, para poder grabar desde diferentes perspectivas, lo que contribuye a dinamizar la composición de la imagen. De hecho, hay ciertos movimientos de cámara imposibles: en una ocasión, la cámara deja atrás, en la

lejanía, al personaje encerrado en su ataúd –panorámica horizontal–; en otra, sucede lo mismo, sólo que la cámara se aleja hacia arriba –panorámica vertical–; y, por último, se produce una concatenación de *zooms*, o movimientos ópticos de la cámara, que resultan muy efectistas dramáticamente.

4.2.3. *El tiempo cinematográfico*

La edición del montaje es lineal, y parece que el montador pretenda dotar al filme de la sensación de estar rodado en tiempo real. No obstante, la cinta dura unos 90 minutos, mientras que el tiempo filmico narrativo abarca unos 180 minutos, produciéndose así un desfase o condensación temporal. Sin embargo, la secuencialidad de tiempo y espacio se sucede de manera consistente, lógica y cronológica, pese a que el ritmo del filme decaiga por momentos.

Los elementos que nos informan del transcurrir del tiempo son el móvil –al comienzo del filme marca las 06:00 p.m., por tanto, las 18:00 horas, y al final las 09:00 p.m., a saber, las 21:00 horas–, y el reloj de Paul, aunque éste se vea con menor nitidez en pantalla. También redundan en este sentido las conversaciones con el secuestrador irakí, en las que éste le fija un tiempo límite para ser rescatado.

4.3. **La intertextualidad en *Buried***

En este apartado haremos alusión a algunas manifestaciones culturales precedentes que presentan rasgos o características comunes a la cinta de Rodrigo Cortés. Por tanto, asumimos que “todo texto se relaciona, de una u otra forma, con el conjunto de textos que le han precedido o le rodean” (Zunzunegui, 2007b: 91). Expresado de otro modo: “hablar de cine es, por tanto, hacerlo de pintura, de fotografía; pero también de literatura, de teatro, de música, etc.” (Zunzunegui, 2008: 17).

Para empezar, los títulos de crédito iniciales recuerdan, salvando las distancias, a los de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), aunque resultan algo más tecnológicos o digitales, y no tan connotativos y bellos como los del clásico filme de suspense. Cabe matizar además que Hitchcock es una inspiración constante para el joven director gallego, puesto que el maestro británico siempre será recordado como el gran mago del suspense y del *thriller* psicológico, géneros a los que se adscribe la película que nos ocupa.

Siguiendo con la obra de Hitchcock, otro largometraje del que se nutre *Buried* es *La Soga* (1948), adaptación de la pieza teatral homónima, escrita por Patrick Hamilton en 1929, que plasma un crimen que había conmocionado a la sociedad norteamericana

ESTUDIO FORMAL E INTERTEXTUAL DE BURIED

tan sólo unos años antes. Los hechos sucedieron en Chicago, en 1924, donde dos chicos millonarios de 19 años, Nathan Leopold Jr. y Richard A. Loeb, secuestraron y asesinaron a un muchacho menor de edad llamado Bobby Franks (En Internet, 10). A continuación, recogemos un breve extracto de una de las muchas charlas que Hitchcock y Truffaut mantuvieron en su época:

La obra de teatro se desarrollaba al mismo tiempo que la acción, ésta era continua desde que se alzaba el telón hasta que se bajaba, y me hice la siguiente pregunta: ¿cómo puedo rodarlo de una manera similar? La respuesta era evidente: la técnica de la película sería, igualmente, continua y no habría ninguna interrupción en el transcurso de una historia que comienza a las 19 horas 30 y se termina a las 21 horas 15. Entonces se me ocurrió la loca idea de rodar un film que no constituyera más que un solo plano (Truffaut, 2008: 168).

Sin embargo, la cinta “está compuesta por diez planos, cada uno de diez minutos de duración, unidos entre sí de manera invisible, de forma que la impresión es de una ausencia completa de montaje” (Murch, 2003: 18). Las similitudes que guarda *Buried* con *La Soga* se fundamentan en dos factores claros: ambos filmes transcurren íntegramente en un único espacio –el primero en un ataúd y el segundo en un apartamento neoyorquino–, y están rodados y montados de forma lineal y continua, dando la impresión de estar filmados en tiempo real –si bien en *Buried* la figura del montaje es mucho más visible–.

Otro de los grandes clásicos cinematográficos de todos los tiempos de los que se nutre nuestro objeto de estudio es *Doce hombres sin piedad* (Sidney Lumet, 1957), en donde su director “explora a una heterogénea microcomunidad enjaulando su cámara en la sala de deliberaciones de un jurado, de la que no saldrá en hora y media de película, para exponer la necesidad del diálogo democrático en búsqueda de la verdad” (Gubern, 2006a: 338). Este largometraje está basado “en la ingeniosa obra –teatral– de televisión de Reginald Rose, emitida en directo por la CBS en 1954” (Errigo, 2006: 337), y tiene en común con *Buried* el hecho de estar rodada y montada de forma lineal en el tiempo, y en un único y agobiante emplazamiento, ya que en este drama judicial, los personajes no salen de la sala de deliberación en toda una húmeda y tórrida tarde de verano, en la que se desarrolla el juicio.

El último de los clásicos a los que nos gustaría aludir es *Repulsión* (Roman Polanski, 1965), en la que el personaje interpretado por Catherine Deneuve se ve recluido en un apartamento londinense en el que sufre alucinaciones y delirios. Al igual que las

anteriores, esta cinta transmite al espectador una sensación muy perceptible de agobio y claustrofobia.

El cine estadounidense actual también nos ofrece un buen número de largometrajes que recuerdan a *Buried. Kill Bill: Volumen 2* (Quentin Tarantino, 2004) y, en concreto, el *Capítulo 7: La solitaria tumba de Paula Schultz*, resulta sumamente explícito. En el citado capítulo, la Mamba Negra, personaje interpretado por Uma Thurman, es enterrada viva en un ataúd de madera del cual, a diferencia de Paul Conroy, logra escapar. *Cube* (Vincenzo Natali, 1997), *Última llamada* (Joel Schumacher, 2002), *La habitación del pánico* (David Fincher, 2002), y *127 horas* (Danny Boyle, 2010), también están rodadas, en buena parte, en un único emplazamiento y de manera lineal, infundiendo en el espectador una sensación de ahogo y opresión nada desdeñables. Y, aunque de forma menos clara y evidente, encontramos similitudes entre el largometraje de Cortés y *Pi: fe en el caos* (Darren Aronofsky, 1998) y *Saw* (James Wan, 2004), películas con una estética y montaje frenéticos que tensionan al espectador muy notablemente.

En el cine coreano nos encontramos con *Old Boy* (Park Chang-wook, 2003), una *rara avis* de la cinematografía contemporánea, singular mezcla entre dos factores tan divergentes como la violencia propia de los filmes de Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, 1994) o Takeshi Kitano (*Zatoichi*, 2003), y la ternura que emana de algunas de las cintas de Jean-Pierre Jeunet (*Amelie*, 2001) o Kim Ki-duk (*Hierro 3*, 2003). En la cinta coreana, el personaje principal es encerrado en un apartamento durante muchos años.

En el cine español también nos topamos con una serie de precedentes bastante claros. El primero de ellos es *La cabina* (Antonio Mercero, 1972), una original producción realizada para la televisión que narra la progresiva angustia de un hombre, encarnado por José Luis López Vázquez, que se queda atrapado en una cabina telefónica. Lo que en principio parece un contratiempo sin trascendencia, se convierte poco a poco en una situación tan inquietante y terrorífica que provoca en el citado personaje una desesperación y una angustia sin límites. Más recientemente se estrena *El método* (Marcelo Piñeyro, 2005), filme en el que los personajes que lo protagonizan desarrollan el grueso de la acción en una sala de juntas, en la que tratan de dilucidar cuál de los siete aspirantes se ajusta mejor al puesto de trabajo que ofrece una empresa multinacional. Y, por último, tenemos *La habitación de Fermat* (Luis Piedrahita y Rodrigo Sopeña, 2007), en la que cuatro matemáticos, que no se conocen entre sí, son invitados por un misterioso anfitrión con el pretexto de resolver un gran enigma, para que más tarde descubran que la sala en la que se encuentran resulta ser un cuarto menguante, que les aplastará si no

idean a tiempo qué les une y por qué alguien quiere asesinarlos. En los tres casos, la acción discurre prácticamente en su totalidad en un único emplazamiento, igual que sucede en *Buried*, infundiendo en el espectador una impresión de sofoco muy palpable.

No queremos dejar de mencionar otras películas españolas que han sido tan experimentales como la que estamos analizando en el presente artículo, aunque, si bien es cierto, pertenecen claramente a otros géneros cinematográficos. Resulta oportuno aludir a *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976), inusual filme de terror ambientado en un pequeño pueblo habitado por niños asesinos; a *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), “sutil indagación psíquica y experimental de su director” (Gubern, 2006b: 476); y a *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), película de culto y suspense que, pese a su cariz iniciático, acercó a su director a la industria hollywoodiense. Asumimos que los citados largometrajes poco tienen que ver con el de Rodrigo Cortés, salvo por lo experimentales y novedosos que han sido, cada una en su momento, en el seno del cine español.

Llegados a este punto, es razonable constatar que el cine “se ha nutrido y se sigue nutriendo cada vez más de cine. Son numerosísimos los filmes en los que el propio cine aparece presente como intertexto” (Pérez Bowie, 2008:157). Pero no sólo el mundo del celuloide ofrece elementos precursores de *Buried*, sino también la literatura y el teatro. Encontramos un excelente ejemplo en Ernesto Sábato y en su obra cumbre *El túnel* (1948), cuya lectura se ve sometida al mismo axioma que el visionado del filme que nos ocupa: la angustia. A su vez, el comienzo del relato no coincide con el inicio de la historia, como pasa en la película; mientras que Rodrigo Cortés nos muestra el nudo de su historia, Sábato nos presenta directamente el desenlace, un comienzo *in extremis*, convirtiéndose toda la novela en una analepsis –o *flashback*– continuada.

En la línea de lo que hemos etiquetado como *seducción estética de la angustia* podemos referir también *Crimen y Castigo* (1866), del autor ruso Fiódor Dostoievski, cuya historia nos presenta a un joven estudiante atormentado por la culpabilidad de un doble asesinato.

Ya en España, de la mano del gran Miguel Delibes, encontramos *Cinco horas con Mario* (1966). Aunque el eje fundamental de esta obra sea el soliloquio de una reflexión, podemos relacionarla con nuestro largometraje a través de la idea de la *unicidad*; esto es, de la misma manera que en *Buried*, en la obra de Delibes nos encontramos con un solo espacio narrativo, con una sola acción o movimiento encarnado por un úni-

co protagonista, así como con un único tiempo narrativo. Además de compartir idéntico *leitmotiv*: el ataúd.

Como referencia teatral destacamos *La Fundación*, de Antonio Buero Vallejo, estrenada en 1974, donde de nuevo encontramos un solo espacio discursivo, en este caso, una lujosa habitación de hotel que resulta ser en realidad una celda, donde cinco personajes aguardan a la pena de muerte.

4.4. Implicaciones sociales e ideológicas del largometraje

Si hasta este punto hemos pasado lista a las características formales de la película y de cómo dichos rasgos son relacionables con otros hitos de la industria cultural, cabe en este punto destacar la importancia ideológica de *Buried*; a saber, dar un salto desde el componente morfológico hasta el componente semántico. Son múltiples las alusiones y las críticas sociopolíticas que se aprecian en el filme. Destaquemos las más importantes.

Recordemos que la acción se desarrolla en Irak en septiembre de 2006. ¿Es gratuita la elección del emplazamiento histórico-geográfico por parte del director? Parece que no. ¿Y la nacionalidad del protagonista? Evidentemente, tampoco. Estos dos elementos son suficientes para que Rodrigo Cortés contextualice su obra en un espacio crítico determinado: la mal llamada “Guerra de Irak”, ya que existe un segundo agente bélico que queda fuera de la etiqueta historiográfica, Estados Unidos. En *Buried* queda patente la postura ideológica de su director, quien parece repudiar el intervencionismo político más allá de las fronteras nacionales.

Pero no solo la clase política es objeto de reprobación en el filme. Reparemos también en las alusiones, para nada favorables, al sistema capitalista y al mundo empresarial, tachados, cuando menos, de frívolos y materialistas. Prueba de ello es la secuencia en la que Paul Conroy, una vez que se conoce su situación, es obligado a “firmar telefónicamente” una grabación en la que exime de toda responsabilidad –económica, especialmente– a su empresa, en un acto de salvaguarda de las posibles consecuencias.

Ahora bien, el estamento más ferozmente desacreditado no será otro que la administración pública, caso en el que el juicio se convierte en mordaz sátira: la ineficacia, la saturación, la lentitud, la inutilidad, las interminables esperas son los negativos rasgos que se le atribuyen a este cuerpo social. Ni siquiera la extrema situación de estar enterrado vivo libra a un ciudadano de la tediosa burocracia, tratada en la película como un verdadero absurdo del Estado de Bienestar.

Diremos para concluir este apartado que, en términos ideológicos, *Buried* funciona como una “película de tesis” en la que su autor expone determinadas hipótesis. Rodrigo Cortés consigue, a través de su largometraje, una subrepticia crítica a la guerra de Irak y a todo el entramado político y social que ésta conllevó y, por ende, a las guerras en general y al uso de la violencia como herramienta para la consecución de la paz, o en el peor de los casos, del poder. Y es que en una guerra es la población civil, precisamente como en el caso de nuestro contratista, la que verdaderamente padece las consecuencias.

5. CONCLUSIONES FINALES

Una vez analizados todos y cada uno de los elementos conformadores del largometraje, así como su relación con otras manifestaciones culturales, estamos en condiciones de reafirmarnos en la defensa de la originalidad de la película de Rodrigo Cortés, tanto en la esfera del cine nacional como internacional; una originalidad conseguida con un presupuesto de producción relativamente bajo –al uso del cine español– y, he aquí lo más destacable del proyecto, con un manejo muy eficaz de las unidades del lenguaje audiovisual. Tanto es así que incluso elementos que parecen estar vetados en la narrativa cinematográfica y que producen lo que podríamos denominar *horror vacui*, como por ejemplo la oscuridad y el silencio, tienen cabida en *Buried*, y se convierten en significantes fundamentales para la construcción de su significado audiovisual.

Del mismo modo, la originalidad del filme no solo no va en detrimento de la preservación de ciertos principios de la construcción dramática, sino que se vale de ellos para ponderar la singularidad de la película; hablamos de los principios aristotélicos de la unidad de tiempo, espacio y acción, todos ellos amalgamados en la trama: un único ser humano –unidad de acción– enterrado vivo en un ataúd –unidad de espacio– que lucha por liberarse en el tiempo que las circunstancias le permitan –unidad de tiempo–. Y es esta simbiosis entre originalidad y tradición narrativa la que hace de *Buried* una verdadera revelación estética. Rodrigo Cortés demuestra manejar de manera eficaz todos los recursos del lenguaje audiovisual, tanto como para mantener a un público acostumbrado al efectismo hollywoodiense sentado en su butaca, mostrándole la angustia en imágenes y logrando su atención, entretenimiento –en el más amplio sentido de la palabra– y empatía para con el protagonista. Y es que no resulta fácil conseguir tanto sus-

pense bajo condicionantes narrativos tan restrictivos como los que puede acarrear un ataúd como único escenario.

A su vez, *Buried* resulta una impecable mezcla entre singularidad y universalidad. No hay simplemente un compromiso estético por parte del filme, sino que hay un contenido, un fondo, y por tanto, un compromiso ideológico. Por tanto, desde lo concreto de las imágenes del protagonista encerrado en un ataúd se extrapola el verdadero significado, un mensaje universal: “¡No a la guerra!”

No obstante, al igual que en los antecedentes culturales que señalábamos en el apartado de la intertextualidad, existe en el largometraje que tratamos otro componente temático que le otorga universalidad. Y es que esa *seducción estética de la angustia* no es más que el síntoma de uno de los tópicos más antiguos, tan prototípico de ciertas manifestaciones artísticas como del propio ser humano: la muerte y el desasosiego del hombre cuando se encuentra frente a ella.

Referencias Bibliográficas

- APARICI, R. y GARCÍA, A. (2008), *Lectura de imágenes en la era digital*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- CASSETTI, F. (2005), *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- CHION, M. (1993), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- ERRIGO, A. (2006), «Doce hombres sin piedad». En Random House Mondadori (ed.), *1001 películas que hay que ver antes de morir*, Barcelona: Grijalbo, 337.
- FERNÁNDEZ PORTA, E. (2010), *Eros. La superproducción de los afectos*. Barcelona: Anagrama.
- GUBERN, R. (2006), *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. (2006), *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- MURCH, W. (2003), *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio.
- NEIRA PIÑEIRO, M. R. (2003), *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Editorial Arco/Libros.

ESTUDIO FORMAL E INTERTEXTUAL DE BURIED

- PAZ GAGO, J. M. (2004), «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de la relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual», en *Revista Signa*, 13.
- PEÑA-ARDID, C. (2009), *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008), *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- OTERO, J. M. (2005), *¿Por qué se va al cine?* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- TÉLLEZ, E. (1996), «La composición musical al servicio de la imagen cinematográfica. El discurso musical como soporte del discurso cinematográfico», en *Eufonía. Didáctica de la música*, 4, 47-58.
- TRUFFAUT, F. (2008), *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- ZAVALA, L. (2010), «El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica» [en línea], *Revista Casa del Tiempo*, 3 (30), http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/index.php [Consulta: 30 abril 2011].
- ZUNZUNEGUI, S. (2007), *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra. Universidad del País Vasco.
- ____ (2008), *La mirada plural*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Recursos en la Red

1. *Filmaffinity*. Recuperado en mayo 7, 2011. Disponible en: <http://www.filmaffinity.com>.
2. *Internet Movie Data Base (IMDB)*. Recuperado en mayo 7, 2011. Disponible en: <http://www.imdb.com>.
3. *Box Office Mojo*. Recuperado en mayo 7, 2011. Disponible en: <http://boxofficemojo.com>.
4. *Fotogramas*. Recuperado en mayo 7, 2011. Disponible en: <http://www.fotogramas.es>.
5. *Blog de Cine*. Recuperado en mayo 7, 2011. Disponible en: <http://www.blogdecine.com>.

PIÑEIRO Y CRESPO

6. *Los Goya. 25 años.* Recuperado en mayo 7, 2011. Disponible en: <http://premiosgoya.academiadecine.com>.
7. *Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico "Sepancine".* Recuperado en mayo 7, 2011. Disponible en: <http://www.sepancine.mx>.
8. *Muchocine. Críticas de cine.* Recuperado en mayo 7, 2011. Disponible en: <http://www.muchocine.net>.
9. *La imagen descubierta. Blog de World Press.* Recuperado en mayo 13, 2011. Disponible en: <http://laimagendescubierta.wordpress.com>.
10. *Cine y Cine. Web de cine y ocio.* Recuperado en mayo 13, 2011. Disponible en: <http://www.cineycine.com>.