

# A REPRESENTACIÓN DOS ESPAZOS SUBURBANOS NO CINEMA FICCIONAL EUROPEO TRAS A CAÍDA DO MURO DE BERLÍN

Martín Paradelo Núñez

Departamento de Historia da Arte  
Facultade de Xeografía e Historia



O **Prof. Dr. Xosé Nogueira Otero**, do Departamento de Historia da Arte (facultade de Xeografía e Historia) da Universidade de Santiago de Compostela,

FAI CONSTAR:

Como director da Tese de Doutoramento que leva por título *A representación dos espazos suburbanos no cinema ficcional europeo tras a caída do Muro de Berlín*, realizada polo graduado en Historia da Arte, D. **Martín Paradelo Núñez**, que cumpre todos os requisitos para ser presentada e defendida ante o Tribunal designado para optar ao grao de Doutor en Historia da Arte.

E para que conste aos efectos oportunos, asinan en Santiago de Compostela,  
a de Maio do ano 2015.

O director da Tese,

O doutorando,

*A representación dos espazos suburbanos no cinema ficcional europeo  
tras a caída do Muro de Berlín*

**RESUMO**

Trázase no presente traballo unha panorámica das formas de representación que o cinema europeo desenvolveu para se enfrontar á filmación dos espazos suburbanos das cidades europeas. Pártese dunha definición destas estratexias de representación filmica desde a definición dos diferentes modos de representación cinematográficos e faise hincapié na importancia do realismo e da capacidade de transmisión dunha visión crítica sobre a cidade como colector social e as dinámicas socio-económicas que poden definirse nos espazos suburbanos. Trátase de analizar de que maneira o cinema contribúe ao coñecemento histórico, neste caso do inmediato pasado, e establecer as formas de relación entre a imaxe cinematográfica e a sociedade que a produce, de descubrir os orixes históricas e culturais da obra e o seu cruce coas formas de pensamento do seu propio momento histórico, de interrogar os filmes como formas pensantes e indagar nas ideas que se esconden no interior dos textos filmicos e procurar as orixes e as implicacións posteriores destas ideas.

**PALABRAS CHAVE**

modo de representación cinematográfico, realismo, urbanismo, melodrama, modernismo, posmodernismo, ideoloxía

**RESUMEN**

Se trata en el presente trabajo una panorámica de las formas de representación que el cine europeo ha desarrollado para enfrentarse a la filmación de los espacios suburbanos de las ciudades europeas. Se parte de una definición de estas estrategias de representación filmica desde la definición de los diferentes modos de representación cinematográficos y se hace hincapié en la importancia del realismo y de la capacidad de transmisión de una visión crítica sobre la ciudad como contenedor social y las dinámicas socio-económicas que pueden definirse en los espacios suburbanos. Se trata de analizar de qué manera el cine contribuye al conocimiento histórico, en este caso del inmediato pasado, y establecer las formas de relación entre la imagen cinematográfica y la sociedad que la produce, de descubrir los orígenes históricos y culturales de la obra y su cruce con las formas de pensamiento de su propio momento histórico, de interrogar los filmes como formas pensantes e indagar en las ideas que se esconden en el interior de los textos filmicos y buscar los orígenes y las implicaciones posteriores de estas ideas.

## **PALABRAS CLAVE**

modo de representación cinematográfico, realismo, urbanismo, melodrama, modernismo, posmodernismo, ideología

## **SUMMARY**

We try to trace a panoramic on different ways of representation that European cinema has developed to face the filming of the suburban spaces of European cities. We begin with a definition of these strategies of filmic representation from the definition of the different ways of cinematographic representation and do upsetting in the importance of the realism and the capacity of transmission of a critical vision about the city as social container and the socio-economic dynamics that can be defined in the suburban spaces. We try to analyse how the cinema contributes to the historical knowledge, in this case of the immediate past, and establish the forms of relation between the cinematographic image and the society that produces it, trying to discover the historical and cultural origins of the work and its crossing with the forms of thought of his own historical moment, in order to interrogate the films like thinking forms and inquire in the ideas that hide inside the filmic texts and search origins and further implications of these ideas.

## **KEYWORDS**

cinematographic mode of representation, realism, urbanism, melodrama, modernism, post-modernism, ideology

A REPRESENTACIÓN DOS ESPAZOS SUBURBANOS NO CINEMA  
FICCIONAL EUROPEO TRAS A CAIDA DO MURO DE BERLÍN  
Tese Doutoral

Martín Paradelo Núñez  
Dirixida polo Profesor Doutor Xosé Nogueira Otero

Departamento de Historia da Arte  
Facultade de Xeografía e Historia  
Universidade de Santiago de Compostela



## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	9
Presentación, posicionamentos e apuntes metodolóxicos .....	11
A imaxe da cidade contemporánea e a súa filmación .....	18
Tres modos de representación cinematográficos .....	26
BLOCO I: OS PAÍSES DO OCCIDENTE EUROPEO	
REINO UNIDO .....	33
<i>Riff-Raff</i> [Ken Loach, 1991] .....	34
<i>Raining stones</i> [Lloviendo piedras, Ken Loach, 1993] .....	40
<i>Ladybird, ladybird</i> [Ken Loach, 1994] .....	44
<i>High Hopes</i> [Grandes ambiciones, Mike Leigh, 1988] .....	47
<i>Life is sweet</i> [La vida es dulce, Mike Leigh, 1990] .....	52
<i>Naked</i> [Indefenso, Mike Leigh, 1993] .....	53
<i>Nil by mouth</i> [Los golpes de la vida, Gary Oldman, 1997] .....	58
<i>I Want You</i> [Michael Winterbottom, 1998] .....	62
<i>Red Road</i> [Andrea Arnold, 2006] .....	65
<i>Fish Tank</i> [Andrea Arnold, 2009] .....	67
BÉLXICA .....	73
<i>La promesse</i> [La promesa, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 1996] .....	77
<i>Rosetta</i> [Luc e Jean-Pierre Dardenne, 1999] .....	81
<i>Le fils</i> [El hijo, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 2002] .....	88
<i>L'enfant</i> [El niño, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 2005] .....	91
O realismo dos Dardenne .....	95
FRANCIA .....	107
<i>La haine</i> [El odio, Mathieu Kassovitz, 1995] .....	107
<i>Marius et Jeannete</i> [Marius y Jeannette (un amor en Marsella), Robert Guédiguian, 1997] .....	113
<i>La ville est tranquille</i> [La ciudad está tranquila, Robert Guédiguian, 2000] .....	117
<i>La vie rêvée des anges</i> [La vida soñada de los ángeles, Erick Zonca, 1998] .....	120
<i>Ressources humaines</i> [Recursos humanos, Laurent Cantet, 1999] .....	124
<i>Entre les murs</i> [La clase, Laurent Cantet, 2008] .....	129
<i>L'esquive</i> [La escurridiza, o cómo esquivar el amor, Abdellatif Kechiche, 2003] .....	134
<i>La graine et le mulet</i> [Cuscús, Abdellatif Kechiche, 2007] .....	138
<i>La blessure</i> [Nicolas Klotz, 2004] .....	141
<i>Le Havre</i> [El Havre, Aki Karusmäki, 2011] .....	145

ALEMAÑA .....	151
<i>Der schöne Tag</i> [Thomas Arslan, 2001] .....	151
<i>Falscher Bekenner</i> [Christoph Hochhäusler, 2005] .....	156
<i>Glück</i> [Doris Dörrie, 2012] .....	159
<i>Transe</i> [Teresa Villaverde, 2006] .....	164
AUSTRIA .....	169
<i>Der siebente Kontinent</i> [ <i>El séptimo continente</i> , Michael Haneke, 1989] .....	170
<i>Benny's video</i> [ <i>El vídeo de Benny</i> , Michael Haneke, 1992] .....	175
<i>71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls</i> [ <i>71 fragmentos para una cronología del azar</i> , Michael Haneke, 1994] .....	179
<i>Hundstage</i> [ <i>Días perros</i> , Ulrich Seidl, 2001] .....	184
<i>Import/Export</i> [ <i>Import Export</i> , Ulrich Seidl, 2007] .....	188
<i>Slumming</i> [Michael Glawogger, 2006] .....	192
 BLOCO II: OS PAÍSES NÓRDICOS	
SUECIA .....	197
<i>Låt den rätte komma in</i> [ <i>Déjame entrar</i> , Tomas Alfredson, 2008] .....	197
<i>Play</i> [Ruben Östlund, 2011] .....	201
<i>Äta sova dö</i> [ <i>Come duerme muere</i> , Gabriela Pichler, 2012] .....	206
DINAMARCA .....	211
<i>Idioterne</i> [ <i>Los idiotas</i> , Lars Von Trier, 1998] .....	212
<i>Italiensk for begyndere</i> [ <i>Italiano para principiantes</i> , Lone Scherfig, 2000] .....	218
<i>Baenken</i> [ <i>El banco</i> , Per Fly, 2000] .....	220
FINLANDIA .....	223
<i>Ariel</i> [Aki Kaurismäki, 1989] .....	225
<i>Tulitikkutehtaan tyttö</i> [ <i>La chica de la fábrica de cerillas</i> , Aki Kaurismäki, 1990] .....	231
<i>Kauas pilvet karkaavat</i> [ <i>Nubes pasajeras</i> , Aki Kaurismäki, 1996] .....	235
<i>Mies vailla menneisyyttä</i> [ <i>Un hombre sin pasado</i> , Aki Kaurismäki, 2002] .....	242
 BLOCO III: OS PAÍSES DO SUR DE EUROPA	
ESPAÑA .....	251
<i>Barrio</i> [Fernando León de Aranoa, 1998] .....	251
<i>Los lunes al sol</i> [Fernando León de Aranoa, 2002] .....	255
<i>Princesas</i> [Fernando León de Aranoa, 2005] .....	260
<i>Las horas del día</i> [Jaime Rosales, 2003] .....	263
<i>La influencia</i> [Pedro Aguilerá, 2007] .....	266
<i>La mujer sin piano</i> [Javier Rebollo, 2009] .....	269
<i>La leyenda del tiempo</i> [Isaki Lacuesta, 2006] .....	274
<i>Petit indi</i> [Marc Recha, 2009] .....	277

PORTUGAL .....	281
<i>Ossos</i> [Pedro Costa, 1997] .....	281
<i>No quarto da Vanda</i> [ <i>En el cuarto de Vanda</i> , Pedro Costa, 2000] .....	284
<i>Juventude em marcha</i> [ <i>Juventud en marcha</i> , Pedro Costa, 2006] .....	291
<i>Os mutantes</i> [ <i>Los mutantes</i> , Teresa Villaverde, 1998] .....	295
<i>Noite escura</i> [João Canijo, 2004] .....	298
<i>Sangue do meu sangue</i> [João Canijo, 2011] .....	301
ITALIA .....	307
<i>Il ladro di bambini</i> [ <i>Niños robados</i> , Gianni Amelio, 1992] .....	308
<i>Le acrobate</i> [Silvio Soldini, 1997] .....	313
<i>Giorni e nuvole</i> [Silvio Soldini, 2007] .....	315
<i>Il villaggio di cartone</i> [Ermanno Olmi, 2011] .....	316
GRECIA .....	321
<i>Apo tin akri tis polis</i> [Constantinos Giannaris, 1998] .....	321
<i>Kynodontas</i> [Canino, Yorgos Lanthimos, 2009] .....	325
<i>Macherovgaltis</i> [Yannis Economides, 2010] .....	330
<i>Attenberg</i> [Athina Rachel Tsangari, 2010] .....	331
TURQUÍA .....	335
<i>C Blok</i> [Zeki Demirkubuz, 1994] .....	336
<i>Tabutta rövasata</i> [Dervis Zaim, 1996] .....	339
<i>Uzak</i> [Lejano, Nuri Bilge Ceylan, 2002] .....	344
<i>Hiçbir yerde / In nowhere land</i> [Tayfun Pirselimoglu, 2002] .....	347
<i>Hayat var / My only sunshine</i> [Reha Erdem, 2008] .....	349
BLOCO IV: OS PAÍSES DO ANTIGO BLOCO COMUNISTA	
POLONIA .....	357
<i>Krotki film o zabijaniu</i> [ <i>No matarás</i> , Krzysztof Kieślowski, 1988] .....	358
<i>Krótki film o miłości</i> [ <i>No amarás</i> , Krzysztof Kieślowski, 1988] .....	362
<i>Galerianki</i> [ <i>Mall Girls</i> , Katarzyna Roslaniec, 2009] .....	366
<i>Chrzest</i> [ <i>El bautizo</i> , Marcin Wrona, 2010] .....	370
ROMANÍA .....	375
<i>4 luni, 3 saptamini si 2 zile</i> [ <i>4 meses, 3 semanas, 2 días</i> , Cristian Mungiu, 2007] .....	376
<i>Politist, adjectiv</i> [ <i>Policía, adjetivo</i> , Corneliu Porumboiu, 2009] .....	380
<i>Eu cand vreau sa fluier, fluier</i> [ <i>Si quiero silbar silbo</i> , Florin Serban, 2010] .....	384
<i>Moartea domnului Lazarescu</i> [ <i>La muerte del señor Lazarescu</i> , Cristi Puiu, 2005] .....	386
CONCLUSIÓNS .....	391
FICHAS DOS FILMES .....	397
BIBLIOGRAFÍA .....	417
FILMOGRAFÍA .....	447



## INTRODUCCIÓN

---



*“El cine no tiene nada que ver con la calidad, sino con la ética”<sup>1</sup>.*

### **Presentación, posicionamentos e apuntes metodolóxicos**

A hipótese do presente traballo será a definición dun modo crítico de representación cinematográfica que se sinala como o máis axeitado para extraer análises de tipo social e para provocar procesos de reflexión de grande alcance no espectador, para o que se sinala a representación dos espazos suburbanos como exemplo desta forma de representación e doutras enfrontadas que se revelan máis limitadas á hora de levar a cabo esta análise social mediante a representación cinematográfica, como son os que denominamos modo de representación melodramático, relacionado esteticamente co clasicismo e economicamente co fordismo, e o modo de representación eufórico, que nós poñemos en relación co posmodernismo e a economía de tipo postindustrial.

Trátase de trazar unha panorámica sobre as diferentes formas de representación que o cinema ten desenvolvido para se enfrontar á filmación dos espazos suburbanos das cidades europeas. Partirase dunha definición destas estratexias de representación filmica desde a definición dos diferentes modos de representación cinematográficos e farase fincapé na importancia do realismo e da capacidade de transmisión dunha visión crítica sobre a cidade como colector social e as dinámicas socio-económicas que poden definirse nos espazos suburbanos.

Trátase tamén de inserir a práctica filmica e a representación cinematográfica dentro dun complexo entramado económico e ideolóxico, e de inserir os distintos modelos que analizaremos, as súas escollas éticas e estéticas, dentro deste marco. Ao mesmo tempo, analizarase de que maneira o cinema contribúe ao coñecemento histórico e establececeranse as formas de relación entre a imaxe cinematográfica e a sociedade que a produce, tratando de descubrir as orixes históricas e culturais da obra e o seu cruzamento coas formas de pensamento do seu propio momento histórico, de interrogar os filmes como formas pensantes e indagar nas ideas que se esconden no interior dos textos filmicos e procurar as orixes e as implicacións posteriores destas ideas.

Tómase como momento de corte a caída do Muro de Berlín en 1989, en canto que este acontecemento límite inicia o período de expansión do sistema capitalista en toda Europa e acelera a súa reconversión cara a unha economía postindustrial na que é redefinida a totalidade das relacións socio-económicas, así como as estratexias de dominación e de reprodución do capital tanto como as estratexias de resistencia e adaptación das clases subalternas. Evidentemente, o ano 1989 funciona apenas como corte simbólico, e de feito poden apreciarse estas mesmas dinámicas socio-económicas con anterioridade a tal acontecemento, polo que tamén incluiremos a análise dalgún exemplo anterior que o explicita con claridade. Tómase tamén este momento de corte como o momento a partir do que se pode definir, como tendencia ben asentada, un interese no

---

1 Serge Daney: *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004, p. 281.

cinema europeo pola representación das marxes urbanas, sexa desde a análise destas como espazo das novas formas de burguesía ou dos estratos altos da clase media, sexa como espazo da nova marxinalidade.

Neste sentido, farase fincapé neste segundo espazo, no que se vai inserir a importancia da representación de diversas problemáticas fundamentais. Por un lado, a representación dos espazos onde se desenvolve a cotidianidade vivencial dos seus habitantes. Por outro, a representación das categorías de raza e xénero. Tamén se lle dará importancia á representación dos espazos de traballo, así como a distintos espazos institucionais que se reservan para estas marxes urbanas e sociais, dependentes dos aparatos de control do sistema. Así mesmo, trazarase unha visión da transformación histórica sufrida por estes espazos, da súa cambiante relación co centro urbano e con outras zonas periféricas dedicadas a usos contrapostos, da conversión do rural e a súa inmersión no urbano como zona periférica, así como a súa función social como colector de diferentes colectivos relegados á marxe social, como a inmigración, as persoas drogodependentes, as persoas marxinalizadas étnicamente, a pequena delincuencia ou os estratos máis baixos e inestábeis da clase obreira. Entendemos que a representación dun espazo físico e humano non se reduce á simple disposición de imaxes deste espazo, senón que se trata fundamentalmente de extraer o sentido social deste espazo, é dicir, de facer aflorar as relacións que se establecen nun espazo dado, sexan estas de tipo económico, afectivo, vivencial, relacional, ideolóxico.

Tratarase de abarcar unha análise da representación suburbana no conxunto do continente para un período de vinte e cinco anos, para o que se recorrerá a exemplos sobranceiros de diferentes cinematografías, sempre que sexa posíbel introducindoas en tendencias colectivas ou grupais en canto aos seus parámetros estéticos. Cada un dos diversos modelos e autores filmicos será analizado esteticamente, en canto ao desenvolvemento das súas particulares formas cinematográficas; historicamente, en canto aos modelos filmicos do pasado e contemporáneos cos que se pode relacionar; e en termos do sentido desenvolvido en canto á lectura do espazo social que efectúan nas súas obras. Trazaranse, finalmente, liñas comúns e diverxencias entre os diferentes modelos analizados.

O presente traballo pretende ser unha aportación para a análise do que se refire a unha importante área dos estudos culturais do século XXI como é a produción audiovisual, e, concretamente, a produción cinematográfica, tendo en conta as importantes relacións que os modos económicos de produción, as formas de reprodución social actuañtes nunha determinada sociedade e as tendencias sociais e de pensamento vixentes nun determinado momento histórico e social establecen cos diferentes modos de representación cinematográfica e a forma en que os inflúen ou os determinan, ao tempo que se explora de que maneira a propia produción cinematográfica, como forma cultural inmersa en importantes dinámicas sociais, tamén inflúe e varía as formas de pensamento e de (auto)representación social. Tomando como base as marxes urbanas en canto que espazo central das contradicións sociais que operan na sociedade postindustrial procúrase avanzar unha metodoloxía de análise crítica que conciba o traballo artístico como unha actividade inmersa nun complexo entramado socio-económico e que procure a análise das formas en que este traballo artístico pode ser empregado para a análise global dunha so-

cidade dada.

Tendo claro que o cinema é historia e contribúe ao coñecemento histórico, pretendemos partir da imaxe, neste caso cinematográfica e audiovisual, e relacionala coa sociedade que a produce<sup>2</sup>. Compartimos a idea de que a escrita debe descubrir, a partir da hermenéutica, as orixes históricas e culturais da obra e o seu cruce coas formas de pensamento do seu propio momento histórico<sup>3</sup>, sexan manifestas ou non no propio artefacto filmico. Cremos que toda escrita sobre o cinema en particular, e sobre a arte en xeral, debe saber interrogar os filmes como formas pensantes e indagar nas ideas que se esconden no interior dos textos filmicos e, unha vez atopadas, procurar as orixes e as implicacións posteriores destas ideas.

No concreto, trátase de analizar a produción de determinados cineastas europeos en termos de representación crítica da realidade, da súa capacidade para extraer mediante as formas cinematográficas o sentido social das formas urbanas e sociais que representan, e de analizar o seu aliñamento ante o pensamento dominante e as formas de produción ou confrontación social. Estes cineastas traballan e elaboran os seus artefactos condicionados pola realidade global da Europa postindustrial tanto como pola realidade local dos estados e as cidades nos que elaboran os seus traballos. Tratamos, entón, de analizar a obra cinematográfica desde os parámetros da imaxinación sociolóxica definida por Charles Wright Mills, é dicir, da capacidade para traducir as inxerencias persoais en problemas públicos e os problemas públicos nos termos da súa significación humana para diversidade de individuos<sup>4</sup>.

É evidente que este punto de partida supón unha concepción da obra cinematográfica como documento que parte da súa capacidade para a análise social, concepción que de ningunha maneira esgota os significados de cada filme nin pode extrapolarse ao conxunto da produción filmica. Con todo, consideramos que os significados que procuramos poden ser rastrexados en todas as obras que encaran a representación dos espazos suburbanos, teñan estas unha finalidade de análise social ou non. Entendemos que, sexa cal sexa a forma adoptada, a enunciación é unha función interna do texto e supera tanto a intencionalidade do autor como a conciencia do espectador<sup>5</sup>.

Consideramos, seguindo a Jacques Rancière, que non se pode reducir o cinema a unha soa forma de ver. “*El cine es una multitud de cosas*”<sup>6</sup>, dinos Rancière. É espectáculo e entretemento. Pero é tamén un aparato ideolóxico produtor de imaxes que circulan na sociedade e nas que esta reconece o presente dos seus tipos, reconstrúe o seu pasado e proxecta o seu futuro. E tamén é o concepto dunha arte, una liña de reparto problemático que illa, no seo das producións da técnica dunha industria, as que merecen ser consideradas como arte<sup>7</sup>. Intentamos fuxir desta idea do canon que parece implícita a toda escrita, pero sabemos que non é fácil, nin conseguimos evitar as nosas preferencias. Entendemos que a escrita debe ser crítica, pero para nós este sentido crítico non signifi-

2 Marc Ferro: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 38.

3 Ángel Quintana: *Olivier Assayas. Líneas de fuga*, Gijón, Festival de Cine de Gijón, 2003, p. 11.

4 Charles Wright Mills: *La imaginación sociológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 198.

5 José Antonio Palao Errando e Shaila García Catalán: “Al *target* lo inventa el texto: aportaciones del análisis textual a la teoría de la enunciación publicitaria”, en Eduardo José Marcos Camilo e Francisco Javier Gómez-Tarín: *Narrativas [mínimas] audiovisuales. Metodologías y análisis aplicado*, Santander, Shangrila, 2014, p. 39.

6 Jacques Rancière: *Las distancias del cine*, Castellón, Ellago, 2012, p. 13.

7 *Ibidem*, p. 13-14.

ca o establecemento de xerarquías entre obras ou o apuntalamento de sistemas de valores cos que axuizar neste sentido.

Defendemos unha escrita crítica no sentido de que debe procurar análises críticas, que transcendan a obra como tal e procuren inserila nun ambiente social, cultural e económico determinado, co que necesariamente establece relacións en diversos sentidos. Extraer estas relacións e os sentidos nos que se moven debe ser a finalidade dunha escrita crítica. En definitiva, facer da historia unha ciencia útil, que diría Marc Ferro<sup>8</sup>. Consideramos así, con Pierre Sorlin, que o cinema non é unha historia nin unha duplicación da realidade, senón que é unha posta en escena social, que o filme constitúe unha selección e unha redistribución dos elementos seleccionados para ser postos en escena, de maneira que finalmente o filme non reproduce o mundo, senón que en realidade crea un mundo proxectado. A tarefa do historiador é, precisa e simplemente, definir a regulación deste proceso de proxección<sup>9</sup>.

Pretendemos, polo tanto, achegarnos a unha análise unitaria do filme, que non separe o que pertence á arte cinematográfica é o que pertence á industria, senón que tenda a unificalo. Trátase de entender, na liña de Christian Metz, o cinema como feito sociocultural multidimensional, que inclúe acontecementos anteriores ao filme (infraestrutura económica, sistema de estudos, tecnoloxía...), posteriores ao filme (distribución, exhibición e impacto social ou político do filme...), así como feitos alleos ao filme. Entendemos que esta multidimensionalidade dos filmes, como discursos delimitados que son, fainos concentrar unha forte carga de significados sociais e culturais.

A nosa posición é unha posición innegociabelmente materialista. Rexeitamos calquera enfoque metafísico ou transcendente. Asumimos, con Noël Burch, unha análise do cinema *"en tanto que realidade sensible. Estamos a favor de la inmanencia y contra la transcendencia"*<sup>10</sup>. A base para este estudo son, polo tanto, os filmes que presentamos, os filmes como unidade significante e como artefactos producidos, froito daquela dunha autoría en toda a extensión do termo, dun concepto de autoría que non distingue obras maiores e menores, senón que entendemos que, en palabras de Gerard Imbert, *"toda película es paradigmática: de la filmografía de su director; constitutiva de una obra creativa; de temas transversales, tratados en otras filmografías; de preocupaciones comunes pertenecientes al imaginario social"*<sup>11</sup>.

Seguindo a Fredric Jameson, entendemos que esta análise inmanente do texto equivale á esixencia dun modelo hermenéutico antitranscendental que se debe apoiar na lectura política dos textos, sendo esta lectura política non un método suplementario da análise, antes o seu horizonte absoluto<sup>12</sup>. Estamos convencidos de que a análise dos artefactos culturais debe reconstruír a dinámica fundamental da historia, dinámica permanentemente reprimida e soterrada pero que seguimos a considerar vixente e que podemos reducir a unha simple sentenza: a historia de calquera sociedade é a historia da loita

8 Marc Ferro: *Op. Cit.*, 1995, p. 64

9 Pierre Sorlin: *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 169-170.

10 Noël Burch: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998, p. 174.

11 Gérard Imbert: *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 12.

12 Fredric Jameson: *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989, p. 15-20.

entre as súas clases. Esta análise ideolóxica non significa superpoñer a nosa propia ideoloxía ao discurso que desenvolven os filmes, se ben é evidente o noso aliñamento ideolóxico coa clase obreira, categoría social que seguimos a considerar plenamente válida., pero debemos dicir que non se trata apenas dun aliñamento teórico, senón que este aliñamento condiciona o noso achegamento ao cinema. Como lembra Juanma Agulles, a posición material do intelectual condiciona sempre no esencial o seu método, e negar este feito non supón outra cousa que o correlato no supraestructural da condición previa que require que o intelectual quede exente da loita pola existencia no mundo do traballo asalariado<sup>13</sup>, polo menos na esfera simbólica. Con todo, no transcurso do presente traballo sinalaremos diferentes casos de extralimitación deste tipo de análise que procura antes a adecuación dos filmes a unha concreta ideoloxía que a extracción do contido ideolóxico do filme, que é o que nós nos propoñemos. Entendemos neste sentido a ideoloxía en sentido positivo, é dicir, como representación imaxinaria do mundo desde a autonomía, pero tamén sinalaremos os excesos ideoloxistas dos filmes, excesos que operan no mesmo sentido que vimos de sinalar para determinado tipo de análise filmica, entendendo daquela a ideoloxía en sentido negativo, como redución da realidade para acomodalala a posicións apriorísticas.

Este intento de definir, enmarcar e avaliar o discurso crítico de forma material comeza cuestionando o mesmo lugar da súa enunciación, que é, evidentemente, o cinema, que se conformou como unha maquinaria narrativa e chegou a ser o espectáculo mundial do século XX foi mediante unha demanda ideolóxica que obedecía a unha planificación sistémica, como estratexia dentro da confrontación de clases e, de feito, este desenvolvemento variou desde os seus inicios en función do específico desenvolvemento do capitalismo e da concreta conformación da estrutura da clase obreira en cada país<sup>14</sup>. Como sostén Domin Choi, xa non se trata de comentar os filmes para achegarse á esencia ambigua da realidade, nin apenas de ler de que maneira un filme estrutura o seu contido ou as súas formas de expresión, senón de considerar se un filme é un medio da ideoloxía dominante ou se intervéñ sobre esta facendo visíbel o ideolóxico e, en consecuencia, bloqueándoo<sup>15</sup>.

Neste sentido, cuestionaremos abertamente a validez analítica e ideolóxica, e tamén a súa operatividade política, do que se coñece como cinema social. Entendemos que o cinema, como toda arte, debe ampliar o horizonte cognitivo dos espectadores, fornecelos de ferramentas de análise válidas para entender a complexidade do mundo e a sociedade, neste caso en canto ás dinámicas sociais, económicas e políticas activas no presente histórico. Da mesma forma que os melodramas lacrimóxicos con estética de telefilme, que tan abondosamente teñen saturado as pantallas cinematográficas durante anos, non aportan nada ao espectador sobre temas tan importantes como a vivencia do amor, a morte ou a amizade, tampouco aporta nada sobre os temas sociais ou políticos toda esa masa de melodramas políticos e sociais con estética do documental ou noticioso, senón é unha serie de certezas ou posicionamentos autorais que se impoñen como

13 Juanma Agulles: *Sociología, estatismo y dominación social*, Sevilla, Brulot, 2010.

14 Noël Burch: *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 60 e seguintes.

15 Domin Choi: *Transiciones de cine. De lo moderno a lo contemporáneo*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2009, p. 71.

verdades ou leccións. Ao contrario, consideramos que o coñecemento nace sempre no cuestionamento, aínda que, ou sobre todo se, as conclusións que derivan deste cuestionamento non son cómodas ou parecen abrir máis interrogantes dos que fechan.

Como se dixo, o principio que rexe a análise é o principio de inmanencia: a primacía dada ao texto porque o texto conteno todo, incluso o contexto e as condicións de produción do propio texto. Entendemos o filme como un discurso localizábel, como un texto, non como un obxecto físico, senón como un texto significante. Entendemos que a análise do filme debe revelar o sistema que organiza o filme, sistema que, como deixa claro Metz, "*no está claramente inscrito en ninguna parte del desarrollo manifiesto del film*"<sup>16</sup>, posto que este sistema non é un material sobre o que o texto se constrúe, senón que constitúe a súa propia construción. De aí que debamos separarnos por principio das análises exclusivamente temáticas ou narrativas, posto que, outra vez Metz: "*el sistema de un film [...] no puede consistir en una "forma" que sea totalmente extracinematográfica*"<sup>17</sup>.

Avaliaremos, polo tanto, os filmes na liña de Andrew Sarris, non apenas en función dos seus argumentos, senón como obras de arte cuxa forma visual, estilo persoal e posta en escena constitúen o seu contido. Separámonos así da análise do filme como relato, reducido á súa narratividade e á temática presentada, pois supón a eliminación de calquera tipo de problemática propiamente filmolóxica. Seguindo a Jacques Aumont e Michel Marie<sup>18</sup>, non se trata de rexeitar a noción de contido, senón de precisala de maneira que inclúa expresamente a forma. De feito, entendemos que non existe contido independente da forma a través da que se expresa, de maneira que o verdadeiro estudo do contido dun filme deber supoñer necesariamente o estudo da forma do seu contido. Como di Metz: "*la forma no es lo que se opone al contenido [...] existe una forma del contenido tan importante como la forma del significante*"<sup>19</sup>. Isto non pode levar a unha análise movida pola ilusión do especificamente cinematográfico. Esa pureza non existe, ningún sistema filmico pode ser en si mesmo e enteiramente cinematográfico, senón que o cinema é un sistema composto<sup>20</sup>, informado no seu discurso por diversas aportacións culturais, sexan doutras artes, sexan de sistemas simbólicos e significantes xa existentes, pero que si serán introducidas no filmico por medio de construcións cinematográficas.

Como dixemos, o enfoque crítico que pretendemos implica conseguir que a análise dos filmes revele fenómenos históricos e defina estilos filmicos propios de épocas determinadas<sup>21</sup>, pero non por isto debe reducirse a enfoques baseados no recurso ás fontes ou ás intencións do equipo de realización, nin no discurso crítico estritamente contemporáneo á distribución do filme. Estes enfoques poden levar a limitar a análise á enumeración de anécdotas ou detalles informativos sistematicamente repetidos en detrimento dun enfoque máis sistemático, se ben procuramos tamén definir o contexto de produción dunha obra e a xenealoxía estética na que pretende inscribirse, que son cuestións fundamentais no sistema que pretendemos seguir. A análise fílmica debe axudar a explicar a

16 Cristian Metz: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 103.

17 *Ibidem*, p. 139.

18 Jacques Aumont e Michel Marie: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 132.

19 Cristian Metz: *Op. Cit*, 1973, p. 41.

20 Jean-Patrick Lebel: *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973, p. 126.

21 Jacques Aumont e Michel Marie: *Op. Cit*, 1999, p. 250.

creación dos filmes e pode conducir ao planteamento de cuestións semellantes ás que podería plantearse o cineasta. Non se trata de procurar as intencións do autor, enfoque que rexeitamos con Aumont "*incluso suponiendo que esas intenciones fueran perfectamente claras y explícitas*"<sup>22</sup>, en primeiro lugar polo simple feito de que nin o autor pode garantir que o filme responda a esas intencións, senón que se trata de que a análise plante cuestións de orde creativa. Entendemos os filmes como produtos culturais, é dicir, como produtos dun proceso que inclúe o conxunto de factores sociais que acompañan a posta en operación, a construción e a circulación dos obxectos, e que se insiren nunha práctica cultural que é unha práctica de diferenciación, que inclúe o dominio de medios específicos que se insiren nun conxunto social<sup>23</sup>.

Consideramos que o contido do filme só existe en función da consideración do filme<sup>24</sup>. Incluso o nivel ideolóxico está no texto, e non na historia, no tema, nin na intencionalidade do autor, e defendemos o papel ideoloxicamente decisivo do traballo de escritura. Seguimos neste sentido a novena consideración de Ferro sobre a revolución no cinema, a saber, que un argumento ten menos importancia que a forma en que se trata<sup>25</sup>, e apostamos pola análise ideolóxica dos filmes, que entendemos como expresións ideolóxicas que se desenvolven e relacionan con outras expresións ideolóxicas e que se sitúan nunha determinada posición de clase, en función da súa asunción da ideoloxía da clase dominante, ideoloxía que para a súa supremacía precisa recorrer a instrumentos morais e intelectuais que lle aseguran unha dirección da opinión<sup>26</sup>. Nesta procura da análise ideolóxica do filme, debe prestarse atención á recepción dese filme, aos efectos producidos mais alá da recepción crítica. Serge Daney insiste na necesidade da lectura dos filmes, do seu tratamento como textos que necesitan ser lidos antes que mirados<sup>27</sup>. Neste sentido, intentamos rastrexar os efectos que estes modos de representación que definimos provocan sobre a sociedade que recibe os artefactos producidos dentro deses códigos.

Tratamos, en fin de achegar o xuízo estético á esfera da ética, intentando salvar, seguramente non sempre de maneira frutuosa, o perigo que Jean-Marie Schaeffer sinalaba para este tipo de achegamento, a asimilación de valores estéticos a valores morais<sup>28</sup>. Se ben intentamos establecer a relación entre as funcións sociais da arte e o campo da ética, non intentamos relacionar xuízo estético e xuízo moral. Isto non implica obviar as consecuencias éticas que poidan acompañar a determinadas decisións de orde estética, pero si polo menos evitar unha relación apriorística entre estas, intentando observar como a validez de tales decisións estéticas deberá ser analizada en cada concreto caso.

En definitiva, a lectura do texto revelará con evidencia que tomamos unha posición clara. Respecto á arte e ao cinema, só podemos repetir con gusto as palabras de Roberto Rossellini: "*En cualquier cultura y en cualquier civilización, el arte ha tenido siempre un papel importante: el de dar el significado del periodo histórico en que se vivía. El*

22 *Ibidem*, p. 283.

23 Pierre Sorlin: *Op. Cit.*, 1985, p. 67-71.

24 Jacques Aumont e Michel Marie: *Op. Cit.*, 1999, p. 286.

25 Marc Ferro: *Op. Cit.*, 1995, p. 221.

26 Pierre Sorlin: *Op. Cit.*, 1985, p. 19-20.

27 Serge Daney: "La función crítica", en Baecque, Antoine de: *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 249.

28 Jean-Marie Schaeffer: *Adiós a la estética*, Madrid, Machado Libros, 2005, p. 96..



*cine debe asumir ese papel, más allá de toda preocupación didáctica: debe recrear y analizar la realidad cotidiana, para organizar nuevamente y mostrar su sentido profundo*<sup>29</sup>. Asumimos e defendemos esa posición, conscientes de que pode levar a erros e seguramente extralimitacións na análise. Con todo, defendemos a necesidade desta toma de posición por parte do historiador. En primeiro lugar, como imperativo ético, dunha honestidade intelectual que consideramos sempre irrenunciábel. En segundo lugar, como imperativo epistemolóxico. Como sinala Georges Didi-Huberman, para saber hai que tomar posición<sup>30</sup>, o que comporta unha dificultade superlativa. Non pretendemos ter salvado tal dificultade, de feito abóndanos con tela explorado.

### **Sobre os modos de representación cinematográficos**

Verase que ao longo do texto defendemos un modo crítico de representación como o máis axeitado para enfrontar a representación realista dos espazos suburbiais e o sentido social destes. Identificamos este modo crítico de representación coa arte crítica tal e como a ten definido Rancière, é dicir, como aquela arte que se propón concienciar ao espectador sobre os mecanismos de dominación coa finalidade de convertelo en actor consciente da transformación do mundo<sup>31</sup>. Confrontamos este modo crítico de representación a un modo melodramático, de filiación clasicista, que se introduce tamén no cinema social desde unha perspectiva que consideramos errada e que acada uns resultados que atopamos moi pouco satisfactorios. Tamén enfrontamos este modo crítico con outro que denominamos eufórico, que se insire no paradigma cultural posmoderno, pero que non terá tanta presenza en canto que se ten interesado en máis escasas ocasións polos espazos suburbiais. Os dous últimos modos de representación relaciónanse co sistema de produción dominante na súa época (o capitalismo industrial e o postindustrial respectivamente) convertendo as esixencias do sistema produtivo en normas do propio sistema de representación, mentres que o primeiro incide na dimensión artístico-expresiva do cinema e desenvólvese con relativa indiferenza cara á súa dimensión industrial<sup>32</sup>, polo menos en canto ao que afecta ao desenvolvemento da súa linguaxe e do seu sistema de representación.

Conscientes do risco de esquematismo que corremos, e conscientes de que a realidade é ben máis complexa e non é reducíbel a estas esixencias metodolóxicas que veñen impostas pola nosa propia incapacidade, empregaremos, a nivel puramente conceptual, as categorías filmicas, tan simples, que estableceu Serge Daney<sup>33</sup>, que reduciu o cinema apenas a tres grandes momentos. O primeiro, o do cinema clásico, que relacionamos co melodrama como sistema de representación e o fordismo como sistema de produ-

---

29 Citado en Montxo Armandáriz: “Películas de pastorcillo”, apéndice a José Enrique Monterde: *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997, p. 259.

30 Georges Didi-Huberman: *Cuando las imágenes toman posición. El ojo en la historia, I*, Madrid, Antonio Machado, 2008, p. 11.

31 Jacques Rancière: *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012, p. 59.

32 Santos Zunzunegui: *La mirada plural*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 12.

33 Serge Daney: *La rampe*, Paris, Cahiers du Cinema / Gallimard, 1983.

ción<sup>34</sup>. O segundo, o da modernidade, que poñemos en relación co modo crítico e que se desenvolve na transición entre os sistema industrial e postindustrial do capitalismo, pero tamén como sistema crítico ao propio capitalismo. O terceiro modo, o que Daney chama o momento actual, a posmodernidade, momento do capitalismo postindustrial, dominado polo modo eufórico de representación. En ningún caso isto significa unha redución da historia do cinema a esta categorías. A periodización da historia do cinema é extremadamente complexa e, en moitas ocasións, adoeceu de aproximacións simplistas configuradas desde un etnocentrismo de tipo occidental e desde un esquematismo que procuraba a introdución dos grandes nomes autorais nun sistema apriorístico moitas veces trasladado desde a historia da arte. En todo o caso, non é o noso propósito propoñer unha nova periodización, senón centrarnos nas liñas que cruzan o cinema contemporáneo.

Introducimos no presente traballo dentro do modo crítico de representación as continuacións actuais das formas do modernismo. O modernismo cinematográfico desenvolveuse nos anos centrais do século XX, e seguiu vixente, nunca como forma hexemónica, até a actualidade. Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman e Jean-Luc Godard aparecen como os tres nomes máis destacados deste momento inicial, pero en realidade o impulso modernista estivo detrás de todos os novos cinemas aparecidos entre finais dos cincuenta e os anos sesenta no conxunto de Europa, nos Estados Unidos, en América do Sur e en Xapón, e máis tarde tamén en África e o Sueste asiático, entre os que o papel da vangarda norteamericana debe ser moi destacado na conformación desde modernismo. Detrás da aparición deste cinema moderno non deixa de ter un papel fundamental o cinema de vangarda norteamericano, se ben escasamente sinalado en favor dunha visión que sobredimensiona a importancia da *Nouvelle Vague* e doutros autores europeos.

John Cassavetes cumprirá a función de nexo entre as formas experimentais da vangarda, das que recollerá a súa linguaxe formal, e as formas narrativas dominantes no cinema da modernidade. A diferenza dos autores franceses agrupados na *Nouvelle Vague*, non hai nestes autores que conforman o *New American Cinema* (falamos tamén de Shirley Clarke, de Ron Rice) ningún vínculo co cinema clásico, antes móvense por un afán de negación, o que aporta outra perspectiva diferente á da cinefilia militante con vontade de reformulación dese cinema clásico que, contemporaneamente, marcaba o paso ao cinema de Godard ou Rivette. Se en Europa son *A bout de souffle* [*Al final de la escapada*, 1960] ou *L'Avventura* [*La aventura*, 1960] os filmes que marcan esta transición de modelo, nos Estados Unidos este filme é *Shadows* [*Sombras*, 1959], de Cassavetes, de maneira que todas as audacias formais levadas a cabo por Godard están tamén presentes no filme de Cassavetes, talvez máis radicalizadas, independentemente de en que versión do filme estea máis presente esta radicalidade formal, pois se a remontaxe

34 De feito, o cinema clásico de Hollywood (e até hoxe en día toda a produción dos estudos de Hollywood) é un produto típico do traballo concibido baixo o prisma da división taylorista do traballo e unha rigorosa especialización de funcións [Santos Zunzunegui: *Op. Cit.*, 2008, p. 10]. Pese a que un discurso crítico irresponsábel e anacrónico, que procura a aprehensión de calquera modelo filmico desde a óptica da política dos autores, insista no individualismo desta produción, estamos ante produtos froito dun traballo colectivo no que a intervención de cada individuo en cada fase da produción atópase extremadamente taxada. En calquera caso, é perfectamente pertinente a reflexión en torno ao feito de que, en diferentes graos, unha obra cinematográfica é sempre colectiva.

que Cassavetes levaría a cabo con fins comerciais atenuaría algunha destas rupturas, tamén é certo que contribuíu a introducilas de maneira decisiva nun cinema decididamente narrativo, o que non o converte nun filme comercial malo, como pretende Jonas Mekas<sup>35</sup>.

Non hai ningún aspecto de estilo ou narración cinematográfica que non fose completamente reinventado pola obra de Cassavetes, nin unha articulación fílmica que el non teña desarticulado completamente para recombinala nun estilo que supón o principio moderno por excelencia, a conversión de preguntas humanas en formas de representación urxente<sup>36</sup>, de maneira que acaban por definir perfectamente a esencia do cinema moderno: abandono do direccionismo narrativo, rotura da montaxe en continuidade, abandono brechtiano do psicoloxismo para manter a énfase nos comportamentos externos dos personaxes, montaxe fragmentaria do son, estrita contemporaneidade dos temas, todos elementos que, definitivamente, reintegran o cinema no real, afastándoo ao mesmo tempo tanto do clasicismo como da vertente esotérica da vangarda iniciada en Maya Deren e o resto da vangarda californiana<sup>37</sup>, pero mantendo os conceptos que mobiliza outra vangarda americana, a integrada no real e na forma do documental, por exemplo a de Jonas Mekas, de quen resulta fundamental neste camiño a súa única obra narrativa, *Guns of the Trees* [1961], pero tamén a dos experimentos sobre a duración e a natureza da imaxe de Michael Snow. Hai que lembrar que este novo cinema subterráneo era tamén, desde a importancia fundacional de *Shadows, Pull my Daisy* [Robert Frank e Alfred Leslie, 1958], e *The Connection* [Shirley Clarke, 1960], un cinema de decidida vontade realista que se situaba na liña da reformulación do realismo que se estaba a desenvolver en Europa<sup>38</sup>, e que aglutinaba a elementos tan dispares como Lionel Rigosin, Robert Frank, Jonas Mekas ou Shirley Clarke en torno ao rexeitamento das formas do cinema dominante, o clasicismo de Hollywood, que consideraban "*moralmente corrupto, esteticamente decadente, tematicamente superficial y temperamentalmente aburrido*".

O cinema moderno é un cinema que se desenvolve cunha vontade diáfana de diferenza, de encarnar en si mesmo un concepto claro de modernidade, incluso coa pretensión de ser a esencia mesma do cinema<sup>39</sup>, contra outros modelos considerados falsarios. Profundamente arraigado no seu tempo e asumindo una certa función pedagóxica, o modernismo cinematográfico intentou dar resposta a tres cuestións fundamentais: a crise da relación semántica da linguaxe cinematográfica co real, a perda da función social do cinema, e a desintegración do suxeito moderno. Ou mellor, segundo a profunda análise de Domènec Font, o cinema moderno configúrase como un dispositivo de interrogación integral da realidade e os seus modos de representación, propónse a extensión do cinema a zonas desatendidas polo cinema clásico de maneira que se active un

35 *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano*, Madrid, Fundamentos, 1975, p. 25-26.

36 Adrian Martin: *¿Qué es el cine moderno?*, Valdivia, Uqbar, 2008, p. 113.

37 Vicente Sánchez-Biosca: *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 196-197.

38 José Enrique Monterde: "El realismo que vino del Este", en Roberto Cueto e Antonio Weinrichter: *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004, p. 287.

39 Jacques Aumont: *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, París, Cahiers du cinéma, 2007, p. 14.

movemento de dobre dirección, cara ao testemuño do seu mundo contemporáneo e cara ao interior do propio suxeito<sup>40</sup>.

O cinema moderno, en oposición á estética da transparencia que informou o cinema clásico e o seu predilecto e interxenérico modo melodramático, construíu a súa estética sobre a opacidade, sometendo a unha posta en crise todos os elementos constitutivos deste cinema clásico á vez que colocaba ao espectador, un espectador activo, no centro do sistema<sup>41</sup>. Intentábase así o establecemento dunha nova relación entre o texto fílmico e o público, a través do distanciamento emocional, a negación dunha narrativa construída sobre personaxes heroificados e finais concluíntes, de maneira que se converteu na forma máis axeitada de transmitir ideas críticas e de activar estes procesos de crítica no espectador, posto que para estes cineastas o seu compromiso político co mundo é, en primeiro lugar, un compromiso ético coa representación, é dicir, un problema de realismo. O modernismo cinematográfico asume a necesidade ética de enfrontar de maneira urxente un problema tal como a omnipresenza do simulacro no cinema clásico e a súa superación mediante un compromiso decidido co realismo como actitude política<sup>42</sup>, e manifestarase en primeiro lugar nunha nova narratividade que pon o énfase sobre o distanciamento e non sobre a inmersión. Esta nova narratividade tratará de romper a forza da identificación que tiña caracterizado ao clasicismo, e farao mediante un aparato formal completo que afecta a todos os elementos da posta en escena tal e como viña sendo considerada.

Este novo modo de representación oporase á chamada ficción de esquerda, cinema que non constitúe outra cousa que a deriva melodramática do interese polos temas actuais e sociais de certo cinema moderno. O cinema moderno negará decididamente esta vontade de facer pasar o representado polo real, de naturalizar as contradicións, de reabsorber a heteroxeneidade dos seres e as cousas, e potenciará o efecto de extraneidade que ven do feito de que o cinema é unha arte do presente, facendo partir o discurso non das persoas, senón do ambiente no que estas se insiren, rexeitando obstinadamente todas as forzas da homoxeneización mediante unha práctica xeralizada da disxunción<sup>43</sup>, que se exemplifica de forma extrema no cinema de Straub e Huillet, pero tamén no de Godard, ou no de Kluge, Nagisa Oshima ou Jerzy Skolimowski. Tratábase no fondo dunha cuestión política, dunha forma de recuperar os aparatos de enunciación para promover discursos diferentes aos do poder potenciando o carácter emancipador, no que ten de auto-afirmación e de heteroxéneo, desta reapropiación. Tratábase de procurar espazos desde os que oporse ao imperialismo cultural que estaba a someter toda a industria do cinema aos seus modos de produción, de procurar espazos desde os que afastarse do poder e os seus aparatos. Esta procura imponía a obrigatoriedade de se facer co dispositivo de enunciación co obxectivo de se desmarcar do seu uso dominante<sup>44</sup>.

En definitiva, tamén o cinema moderno se insire nun determinado contexto socio-económico, e este non deixa de ser o capitalismo na maioría de casos, pero en maior ou

40 Domènec Font: *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 14.

41 Carlos Losilla: *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 19.

42 Ángel Quintana: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 42.

43 Serge Daney: *Op. Cit.*, 2004 p. 36-38.

44 *Ibidem*, p. 38-40.

menor grao o modelo constrúese desde unha certa oposición, unha certa crítica. Poucos destes autores chegarán ao nivel das experiencias de Godard e o Grupo Dziga Vertov, Chris Marker e o Grupo Medvedkine ou doutros exemplos sudamericanos, en rigor axiña abandonados, pero polo menos si é certo que en xeral tende a se situar nas marxes da industria e evita reproducir aspectos da ideoloxía dominante. Antes, os seus autores sitúanse en posicións ideolóxicas anticapitalistas, ás veces da maior radicalidade<sup>45</sup>, e incorporan os discursos que aportan os novos movementos sociais, sexa o feminismo<sup>46</sup>, o ecoloxismo ou a liberación sexual. É certo tamén que varios destes autores non tardarán en ser integrados no sistema industrial ao seu máximo nivel, pero tamén que esta recuperación implica un cambio de paradigma. Evidentemente, un modelo centrado no impulso da apreensión crítica esperta pouco interese para os sistemas de reprodución da ideoloxía dominante, que pola súa propia natureza debe apoiarse en masivos procesos de alienación.

O modo melodramático é o propio, non só o dominante, senón o privilexiado, da fase industrial do capitalismo. Linda Williams conceptualízao como o discurso fundamental a través do que se articula a cultura estadounidense. O melodrama constitúe desde esta óptica a linguaxe fundamental do cinema norteamericano e a través deste cinema desprazouse a outros modelos cinematográficos. Trátase dunha narrativa baseada na empatía co heroe que conclúe nun clímax que permite ao público recoñecer o valor moral dos personaxes<sup>47</sup>. Para Ben Singer, o melodrama constitúese da combinación de cinco elementos: patetismo, intensidade emocional, polarización moral, mecánica narrativa non clásica e efectos espectaculares<sup>48</sup>. Conformado desde os primeiros momentos do cinema norteamericano, será na época do Hollywood clasicista na que o melodrama se constituirá en xénero, centrado nos tres primeiros elementos aludidos, pero en realidade en canto que modo de representación introduciuse en todos os xéneros como forma de transmisión dunha mensaxe previa, sexa ou non a dunha mensaxe da ideoloxía dominante, simplemente como unha forma de imposición da postura do autor sobre un estatismo espectral provocado, e así tamén se introducirá no cinema social e político, que na maioría de ocasións non deixou de comportarse como un xénero máis.

Entre os elementos sinalados por Singer, é fundamental a importancia do patetismo na efectividade deste modelo á hora de inserir unha mensaxe moral. Este patetismo funciona activando no espectador un proceso de identificación primaria cos personaxes que conduce a formas de compaixón que en xeral envolver un elemento de autocompaixón que acelera o proceso de identificación moral e que ten como resultado a superposición da propia vida, do espectador, á vida do heroe na representación<sup>49</sup>. Asemade, o me-

---

45 En rigor, debemos dicir que o cinema moderno constituíu a primeira articulación completa, a nivel narrativo e formal, dos discursos da esquerda máis avanzada, afastados dos métodos de propaganda, fortemente melodramáticos, que a tiñan caracterizado até o momento.

46 É neste contexto, e non por casualidade, tamén apoiada pola redución do entramado industrial que necesita este cinema, no que a muller se incorpora significativamente á dirección cinematográfica: Agnes Varda, Vera Chytilová, Chantal Akerman, Marguerite Duras...

47 Linda Williams: "Melodrama revisited", en Nick Brown, *Refiguring American film genres: History and theory*, Berkeley, Univervisty of California Press, 1998, p. 58.

48 Ben Singer: *Melodrama and modernity. Early sensational cinema and its context*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 7.

49 *Ibidem*, p. 44-45.

lodrama procede a través dunha simplificación moral extrema, de maneira que as posicións éticas de cada personaxe son inmediatamente lexíbeis, así como as súas modificacións, no desenvolvemento dunha estrutura narrativa baseada na disposición de constantes situacións de shock de todo tipo, que mobilizan fortes impresións.

Veremos no desenvolvemento do texto como a constitución e preservación desta dramaturxia melodramática é unha cuestión política, non apenas industrial ou económica, e tamén veremos como se constitúe nun factor alienante de primeira orde. Un ahegamento ao cinema como aparato ideolóxico revela de que maneira a mentalidade burguesa está tras da forte impresión de realidade que domina o cinema clásico. Louis Althusser definía a ideoloxía en termos dun sistema de representación que desempeña un papel histórico nunha sociedade determinada. Así, o sistema dominante conta cuns aparatos de reprodución que son ideolóxicos e teñen como función dominar ideoloxicamente aos individuos integrantes dunha sociedade potenciando nestes ilusións de individualidade e liberdade. Seguindo a Althusser, Comolli<sup>50</sup> destacou as formas en que o cinema instala ao suxeito en situacións afíns ao sistema capitalista. O modelo cinematográfico clásico reproduce o sistema da perspectiva renacentista, clave do ilusionismo pictórico que apareceu como unha forma de situar á nova clase mercantil da que se desenvolvería a burguesía, no centro dun mundo equilibrado e perfecto, no que o ser humano pasaba a ser a medida. Como elemento do modelo cinematográfico clásico, a perspectiva converte ao suxeito burgués en protagonista, privilexiando unha posta en escena transparente, creadora de simulacións que o espectador sente como realidades, pero mediante as que é influído e manipulado ao máximo, por canto se sente o centro e o protagonista desta simulación, que nunca é entendida como tal. Inmersos nunha estrutura de non-recoñecemento, os espectadores aceptan a identidade que se lles asigna e quedan fixados nunha posición na que un modo específico de percepción e conciencia semella natural. No texto analizaremos polo miúdo o funcionamento deste modo de representación e os seus efectos alienantes.

Finalmente, no paradigma posmoderno definimos unha vertente dupla. Por un lado, unha tendencia que, en relación co repudio estético e ideolóxico do movemento modernista, coincidente coa súa fase de decadencia, e ligado ao desenvolvemento da fase postindustrial do capitalismo e a súa auto-imposición como fin da historia, incorporando as súas visións da ideoloxía, das clases sociais, da arte e a cultura<sup>51</sup>, aparece como forma hexemónica das manifestacións culturais posmodernas e constitúe a expresión interna e superestrutural do capitalismo postindustrial na súa fase de máximo desenvolvemento e xoga un papel de tecnoloxía da alienación que a cultura non alcanzara en ningún momento precedente. Este posmodernismo defínese como unha nova superficialidade que se expresa na cultura da imaxe e o simulacro, o enfraquecemento da historicidade e un adelgazamento emocional profundo<sup>52</sup> e, igual que sinalamos en relación co melodrama, só pode mostrarse en función da ideoloxía dominante, como lóxico cultural dominante que adquire unha función de primeira orde no aparato de reprodu-

50 Jean-Louis Comolli: *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 143-170.

51 Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 9-10.

52 *Ibidem*, p. 20-22.

ción capitalista. A mercantilización como factor político, como deseño global, a conversión do feito cultural e artístico nunha mina de ouro<sup>53</sup>, é a primeira característica capitalista que reproduce o feito cultural posmoderno, até o punto de virar fundamentalmente ao redor del. Asociado á urxencia económica de renovar constantemente as formas do obxecto de consumo en ondas de aparencia novidosa que tamén asumen a cultura e a arte, o posmodernismo desenvolveu como trazo formal característico un novo tipo de superficialidade no sentido máis literal<sup>54</sup>. Necesarios para manter o consumo constante, a arte e a cultura, reducidos a un obxecto de consumo máis, tampouco poden producir efectos fortes e duradeiros, senón inmediatos e de escaso calado, de forma que o desapego non tarde en producirse e os individuos estean listos para consumir coa seguinte moda o seguinte produto cultural.

Pero debemos sinalar tamén que paralelamente desenvolveuse tamén unha política cultural radical que ten unha importante validez como testemuño crítico do momento presente. Unha política cultural que se expresa cunha estética nova e propia, que non pode deixar de incluír expresións propias do seu ambiente cultural, pero que se revela capaz de non verse dominada por estas e con elas articular discursos críticos. Pensamos, por exemplo, na obra de Gus Van Sant, Olivier Assayas, Wong Kar-Wai, Naomi Kawase ou Atom Egoyan. É certo que a súa obra non é incontestábel, que manifesta en moitos momentos toda a negatividade eufórica e nihilista que sinalamos, pero tamén cremos que non existe o autor infalíbel, primeira mentira que cimentou a dubidosa política cahierista dos autores que, paradoxalmente, impulsou o nacemento do cinema moderno desde un concepto tan romántico e pre-moderno de autor como o que manexaban e que foi rapidamente impugnada polas posteriores correntes da semiótica e o estruturalismo desde a segunda xeración dos propios *Cahiers du Cinéma*<sup>55</sup>, e non é menos certo que os grandes autores do cinema moderno non están precisamente exentos destas debilidades. Antonioni, Godard, Alain Resnais ou Wim Wenders teñen perpetrado filmes terribes, exemplos do peor dun modelo que non sempre conseguiu, nin quixo, evitar a pedantería do exceso literario ou a vacuidade do esteticismo. En todos os casos, trátase da súa produción máis débil, e non cremos que se deba axuizar o alcance dun autor polas súas obras erradas, aínda que non lles restamos importancia á hora de incorporalas en situación de igualdade a unha análise exhaustiva dun autor, pois todas son significativas das súas posicións éticas e estéticas.

Este modelo posmoderno aparece de maneira acelerada e consolídase durante os anos oitenta. Os autores resistentes dos compromisos éticos e estéticos do cinema moderno foron orientando a súa traxectoria desde a revelación dos mecanismos da dominación cara ao exame dasaporías da emancipación<sup>56</sup>. Este cambio estivo acompañado dun importante relevo xeracional e unha perda progresiva dos espectadores atentos á modernidade o que rematou por transformar o cinema nunha nova forma de observar o mundo e volveu obsoletos algúns dos instrumentos críticos que se viñan empregando. A cultura do compromiso entrou en crise substituída por unha cultura da diversión preocupada por

53 Jacques Aumont: *Op. Cit.*, 2007, p. 81.

54 Fredric Jameson: *Op. Cit.* 1991, p. 28-29.

55 André Labarthe: "Mort d'un mot", en *Cahiers du Cinéma*", nº 195, Novembro de 1965, p. 66, e Noël Burch: *Op. Cit.*, 1998, p. 177.

56 Jacques Rancière: *Op. Cit.*, 2012, p. 107.

converter calquera xesto artístico en espectáculo. As obras foron perdendo toda posíbel orixinalidade e os filmes convertéronse en palimpsestos, en interminábeis procesos manieristas de reescritura e as imaxes pasaron a ser copias, reproducións condenadas a un ilimitado proceso de metamorfose. Esta mutación converteu en obsoletos os camiños emprendidos desde a cinefilia militante que caracterizara á modernidade. O cinema, como espazo creador de formas críticas, necesitaba novas actitudes do pensamento teórico, pero a teoría continuaba avanzando a ritmo lento, sen atopar, nin replantear, cales eran os instrumentos válidos para poder comprender o cambio. Os cineastas estiveron obrigados a reorientar a súa posición nese espazo en mutación continua, a definir a súa responsabilidade como creadores de imaxes para un presente que se asentaba sobre a incertidume<sup>57</sup>.

Cornelius Castoriadis afirmou que a sociedade na época postindustrial deixou de se cuestionar a si mesma e de recoñecer a alternativa doutra sociedade e, neste proceso, afirma Zygmunt Bauman, abandonou a necesidade de se impor o deber de examinar, demostrar, xustificar e probar a validez dos seus pensamentos explícitos ou implícitos, o que non significa o abandono do pensamento crítico en canto que tal. Ao contrario, a sociedade posmoderna ten feito da crítica da realidade, da desafección do real e da externalización desa desafección unha parte inevitábel das ocupacións vitais de cada un dos seus membros<sup>58</sup>, de aí tamén, froito desta desafección co real, as constante fuxidas ou voltas ao místico e o primixenio que dominan a produción cultural da posmodernidade e, por suposto, tamén a produción filmica, desde os traballos dos anos oitenta de Alexandr Sokurov ás últimas obras de Bruno Dumont. A teoría crítica clásica, da maneira na que foi informada por Adorno e Horkheimer<sup>59</sup>, fora fundamentada sobre a práctica social da liberdade en oposición á opresión do Estado como forza totalitaria, e orientada teleoloxicamente cara á emancipación, á autonomía humana, á liberdade de elección e á auto-afirmación, ideas que foron impugnadas pola posmodernidade pola vía do nihilismo, o relativismo e a mitopoiese, de maneira que o pensamento posmoderno modificou a maneira de se enfrontar á análise da sociedade actual para non ter que propor unha forma nova que contrarrestase eficazmente os efectos negativos desta sociedade<sup>60</sup>, o que sinaláramos en diversos filmes dos que analizaremos.

O posmodernismo, entendido na súa vertente negativa, e así o veremos en determinados filmes que analizaremos, coloca no espazo central un novo suxeito mestura de *homo economicus* e *homo consumens* sen ataduras sociais que non constitúe senón unha forma ideal introducida con vontade de xerar identificacións e falsos sentimentos de pertenza desde a ideoloxía dominante<sup>61</sup>. Este novo suxeito protagonista é un suxeito sen referencias espazo-temporais, un suxeito inestábel, en permanente vertixe emocional, sumido na desorde, no irracional, fascinado pola violencia<sup>62</sup>. Isto non significa que os produtos culturais da época posmoderna estean exentos de sentimentos e emocións,

57 Ángel Quintana: *Op. Cit.*, 2003, p. 18-19.

58 Zygmunt Bauman: *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 28-29.

59 Theodor Adorno e Max Horkheimer: *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.

60 Santiago Campillo: “¿Anarquismo o barbarie?”, prólogo a Murray Bookchin: *Historia, civilización y progreso, Esbozo para una crítica del relativismo moderno*, Madrid, Nossa y Jara, 1997, p.5.

61 Zygmunt Bauman: *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 96.

62 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 266.



senón que estes sentimentos e estas emocións son impersoais, líquidos<sup>63</sup>, tendendo a se organizar nunha peculiar euforia. Esta desaparición do subxectivo e a súa consecuencia formal, o esvaecemento progresivo do estilo persoal, levaron á imposición do pastiche como forma privilexiada da cultura postmoderna<sup>64</sup>, produto da súa perda de sentido histórico que desemboca nunha forma de nostalxia permanente. Esta aproximación ao presente mediante a linguaxe artística do simulacro que implica o pastiche nace como síntoma sofisticado da liquidación da historicidade, a perda da posibilidade vital de experimentar a historia dun xeito activo<sup>65</sup>.

Con todo, non cremos que toda a produción cultural actual sexa posmoderna. No cinematográfico, diversos autores continuaron a tradición da modernidade, ampliando temáticas e achegando variacións formais, unidos á tradición modernista en moitos aspectos pero evidenciando a futilidade dun retorno a prácticas estéticas elaboradas sobre a base de situacións e problemas históricos. Pola contra, estes autores evidencian a consciencia da necesidade de ampliar esta estética sobre unha vontade de cartografía do tempo presente. Pensamos na obra dos Dardenne, Aki Kaurismaki, Béla Tarr, Jia Zhangke, Terence Davies ou Jim Jarmusch, algúns dos cales trataremos con profundidade neste traballo.

### **Estrutura do traballo e xustificación das eleccións**

Como se verá, o traballo céntrase no cinema ficcional europeo. Esta escolla supón dúas aleatoriedades das que somos conscientes, a da ficción e a de Europa. Non se trata senón dun intento de acotación que non anula desenvolvementos posteriores nin pretende afirmar a centralidade ou a superioridade da ficción nin do europeo, pois somos conscientes até da dificultade de definir estes dous conceptos. Con todo, o que si que pretendíamos era tratar en extensión un conxunto de filmes que resultase abarcábel, de maneira que o rigor e a profundidade do análise non se visen condicionados pola amplitude da escolla.

Isto tampouco resta valor á importancia que a representación dos suburbios europeos teñen para a tese que defendemos. Aínda así, somos conscientes do reveladora que pode resultar a extensión da análise a outras latitudes. En primeiro lugar, aos Estados Unidos de América, lugar xeográfico no que aparece a cidade postindustrial, a cuxos suburbios os cineastas norteamericanos prestaron atención desde o mesmo momento en que estas transformacións se empezaban a facer visíbeis na década de 1970. Son os anos da proliferación nos Estados Unidos das *street tapes*; das visións da cidade como colector de morte e violencia do insomnio americano, digamos *Mean Streets* [*Malas calles*, 1973] e *Taxi Driver* [1976], ambas as dúas de Martin Scorsese; das documentacións das marxes urbanas e sociais, desde *Last Chants for a Slow Dance* [1977] de Jon Jost até *Killer of sheep* [1977] de Charles Burnett; ou da distancia e a percepción do estranxeiro, como é a visión de Nova York que Chantal Akerman plasmou en *News from home* [1977].

---

63 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2005.

64 Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1991, p. 41.

65 *Ibidem*, p. 52.

É neste momento de finais dos setenta e nos primeiros anos dos oitenta nos que se dan, de maneira ben desenvolvida e case programática, os primeiros intentos de filmación das zonas suburbanas da cidade contemporánea, da cidade da época postindustrial, facendo fincapé na importancia da representación tanto do espazo físico como da vivencia humana que este permite. Esta representación fai aparición no mesmo lugar no que nace a mesma sociedade postindustrial, nos Estados Unidos, en dous focos diferentes que supoñen ao mesmo tempo dúas dinámicas distintas do novo capitalismo, Nova York e Los Ánxeles. Na cidade da costa leste a representación do suburbio será un tema recorrente no cinema *underground*, que a enfocará desde a visión da bohemia artística e a figura do *outsider* en filmes como *The Foreigner* [Amos Poe, 1978], *Wild Style* [Charlie Ahearn, 1983], *The Way It Is* [Eric Mitchell, 1985] e sobre todo *Permanent Vacation* [Jim Jarmusch, 1980], pero tamén aportará unha visión de clase e crítica da especulación urbanística, sen saír do contexto bohemio que dominaba as producións citadas, en *Downtown 81* [Edo Bertoglio, 1981]. Na costa Oeste, pola contra, a representación do espazo suburbano asume a centralidade da segregación racial na cidade e achégase a diferentes realidades étnicas que non deixan de supoñer tamén unha posición evidente en termos de clase, como exemplifican os filmes de Charles Burnett *Killer of sheep* e *My brother's wedding* [1983] ou como fai *Chan is missing* [Wayne Wang, 1982] na cidade de San Francisco.

A partir deste momento o cinema norteamericano non deixou de incorporar estes escenarios en filmes de todo tipo, sobre todo no cinema independente, desde os xa case clásicos primeiros filmes de Gus Van Sant, Richard Linklater, Hal Hartley ou Harmony Korine até as máis recentes propostas de Kelly Reichardt e a súa excelente composición do tedio e da soidade do suburbio entendido como lugar calquera que é *Wendy and Lucy* [*Wendy y Lucy*, 2008] ou a errancia suburbial duns seres fóra do mundo en todos os sentidos que representa Roberto Minervini en *The Passage* [2011]. Pero tamén aparecen no cinema xenérico, nomeadamente no xénero que mellor poden inserirse narrativamente estes espazos, o *thriller*, que os representa desde os filmes de John Cassavetes até as novas formulacións do xénero que introducen nos últimos anos autores cuxos primeiros traballos se desenvolven en Europa como Nicolas Winding Refn ou Michael Roskam e noutras latitudes como é o caso de Andrew Dominik.

Outro espazo xeográfico no que a representación cinematográfica das zonas periurbanas acadou un grande desenvolvemento é a zona suroriental de Asia, unha zona na que a transformación das cidades en megalópoles conforme á expansión do capitalismo de tipo postindustrial foi máis acelerado que en calquera outra parte do mundo, marcando esta expansión unha división social moito máis extrema que nos países occidentais. Podemos dicir que os suburbios se conforman como espazo cinematográfico de primeira orde nestas cinematografías desde o fundacional filme de Akira Kurosawa *Tengoku to Jigoku* [*El infierno del odio*, 1963], cuxa división bipartita supón tamén unha representación moi directa desta fractura social. A partir deste momento destaca a poderosa documentación da vida das clases subalternas en lugares da periferia capitalista como Filipinas, a representación do mundo do traballo, a exclusión, o éxodo do campo á megalópole, a noite, a prostitución e a violencia da confrontación de clases e a explotación en todos os niveis, que amosa Lino Brocka en *Maynila: Sa mga kuko ng liwanag*

[1975]. Desde os anos oitenta case todos os grandes autores desta área incluíran nos seus filmes os espazos suburbanos, desde Edward Yang e Hirokazu Kore-Eda até Bong Joon-ho, Pen-Ek Ratanarung ou Brillante Mendoza, sen esquecer as aportacións de toda a sexta xeración chinesa, coñecida precisamente como a xeración urbana, ou a totalidade da obra de Tsai Ming-Liang.

Tamén será América do Sur un espazo xeográfico no que o suburbio desempeña un importante función de localización, nomeadamente nas filmografía arxentina e brasileira. Con todo, se decidimos comezar por Europa débese simplemente a unha decisión ditada pola seguridade da proximidade, e que non anula posteriores ampliacións, tamén cara a formas de representación non ficcionais.

En canto á escolla dos autores analizados, foi feita coa vontade de abarcar o maior ámbito de representación posíbel, se ben hai cineastas que son ineludíbeis nunha aproximación como a que pretendemos neste traballo. Non é posíbel analizar a representación da periferia urbana desde o punto de vista do sentido social e da representación realista no cinema europeo dos últimos vinte e cinco anos sen tratar por extenso a obra de Ken Loach, Mike Leigh, os irmáns Dardenne, Robert Guédiguian, Michael Haneke, Lars von Trier, Aki Kaurismäki, Pedro Costa, Gianni Amelio, Nuri Bilge Ceylan ou Krzysztof Kieślowski, todas elas figuras sobranceiras do cinema europeo das últimas décadas, cuxa exclusión tería deixado moi truncada a análise que pretendemos.

Tamén, como dixemos, a escolla preténdese feita cun certo afán de exhaustividade, dentro dos límites representacionais e xeográficos que nos marcamos. Pretendemos introducir variados exemplos do que nós definimos como modo crítico e que defendemos, trátase de obras que consideramos que acadan estes obxectivos críticos á perfección (podemos introducir a Laurent Cantet, Thomas Arslan, Javier Rebollo, Yorgos Lanthimos, Dervis Zaim ou Cristian Mungiu neste grupo), como de obras que empregamos para sinalar os límites deste modo de representación (as obras de Teresa Villaverde, Jaime Rosales ou Ermanno Olmi cumprirían este cometido). Quixemos tamén incluír distintas aproximacións ao social desde a representación melodramática, razón pola que incluímos a obra de Gary Oldman, Mathieu Kassovitz, Doris Dörrie, ou Fernando León de Aranoa. Outros autores foron incorporados en orde a analizar de qué forma o paradigma posmoderno se enfrenta a estas cuestións, de aí a inclusión de Michael Winterbottom, Constantinos Giannaris ou Athina Rachel Tsangari. Tamén estamos interesados en analizar a representación dos suburbios desde un punto de vista máis do cinema de xénero, de aí a inclusión de filmes de Tomas Alfredson ou João Canijo.

Por outra banda, como dixemos, interesábanos amosar o carácter dual do suburbio nas cidades europeas. Non estamos só interesados na representación do suburbio como espazo da marxe social inferior, senón que pretendemos unha análise máis ampla, e realista. O suburbio é tamén o espazo dunha burguesía que abandonou os centros urbanos para trasladarse a zonas residenciais, que representan directores como Christoph Hochhäusler ou Ulrich Seidl. Pero a burguesía non se despraza sempre a zonas deste tipo, senón que noutras realidades sociais ocupa un espazo periurbano ben diferente, de aí a inclusión de Zeki Demirkubuz. O suburbio é tamén unha zona de tránsito, un espazo liminar entre o urbano e o rural, polo que recorreremos a Marc Recha e Reha Erdem para analizar esta concreta representación do suburbio, igual que mediante a obra de Ru-

ben Östlund analizamos a súa relación cunha espacialidade fundamental da nova sociedade de individuos consumidores como é o centro comercial. Quixemos, por último, ter en conta o papel da Institución nestes espazos suburbiais, co que se xustifica a inclusión de Nicolas Klotz, Corneliu Porumboiu ou Cristi Puiu.

O presente traballo divídese en catro bloques que non teñen outra finalidade que ordenar os filmes en función dos espazos socio-xeográficos que representan, e en función dos espazos económicos nos que son producidos. A mesma función cumpre o ordenamento dos filmes dentro destes bloques en base a estados-nación, o que non significa que acreditemos no estudio do cinema en base a cinematografías nacionais, posición que estamos moi lonxe de defender e que consideramos absolutamente superada. Como dixemos, o feito de asumir unha división deste tipo débese a un ordenamento doutro tipo, posto que o que nos interesa é a representación concreta que se ten elaborado duns espazos concretos desde diversas ópticas, sexan os autores nacionais ou non e sexan as producións filmicas nacionais ou non, máis cando até debemos partir da dificultade de atribuír unha pertenza nacional a un filme. Con todo, a análise dos filmes non atenderá apenas a cuestións locais, senón que ha de procurar extraer análises de maior alcance e que poidan ser aplicados transversalmente a varios dos filmes analizados.



**BLOCO I**

**OS PAÍSES DO OCCIDENTE EUROPEO**

---



## REINO UNIDO

O realismo social é unha forma cinematográfica de grande tradición no Reino Unido, e de feito podemos dicir que se establece, desde os primeiros momentos do cinema, como unha constante que domina, ou cando menos está presente, en todo tipo de propostas cinematográficas que abranguen desde o documental ao cinema político, desde o melodrama á comedia. Dentro desta importante tendencia realista podemos sinalar, seguindo a Julie Hallam e a Margaret Marshment<sup>66</sup>, a importancia concedida á representación das relacións entre os personaxes e os espazos en orde a desenvolver a representación da vida contemporánea. Esta tendencia social realista, se ben se desenvolve con continuidade, adopta un desenvolvemento máis importante nos momentos de crise social, de aí que sexa na depresión dos anos trinta e nos anos oitenta e noventa, período no que a desigualdade social se acentúa coa expansión do capitalismo neoliberal, os momentos de maior desenvolvemento desta tendencia<sup>67</sup>.

En tan grande período de tempo as aproximacións á realidade da clase obreira británica variaron desde a fetichización da clase obreira masculina que propón a representación da clase obreira como vítima dun sistema ao que pode opoñerse heroicamente que levara a cabo John Grierson<sup>68</sup> e grupos como a Photo League, o Left Film Front ou a Worker's Film Association, até a máis complexa confrontación da clase obreira coa desaparición das estruturas colectivas e dos puntos de ancoraxe simbólicos que fan cuestionar a propia pervivencia da clase como tal que desenvolven desde posturas antagónicas autores como Mike Leigh ou Andrea Arnold, pasando polas novas concepcións do *Free Cinema* de Lindsay Anderson ou Tony Richardson, que se separan da representación documental do traballo de Grierson para introducirse na cotidianidade das persoas de clase obreira, nomeadamente entre a súa xuventude, e na crítica ás novas formas da cultura do consumismo individualista, nun movemento de ampliación da representación que, como sinala Agustín Gómez<sup>69</sup>, non só abandona o centro de Londres, senón que se abre á representación das periferias de Manchester, Liverpool, Nottingham, Glasgow ou outras cidades industriais.

De todos os novos cinemas que aparecen en Europa durante a década de 1960 é o *Free Cinema* o máis interesado pola vida do proletariado, aportando así para a clase obreira unha visibilidade que supón no cinema unha renovación temática pero que non acadara o desenvolvemento dunha nova linguaxe e aparece, en xeral, falta dunha reflexión

66 Julia Hallam e Margaret Marshment: *Realism and Popular cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 184.

67 Adam Lowenstein: "Under-the-skin-horrors: Social Realism and Classlessness in Peeping Tom and the British new Wave", en Justine Ashby e Andrew Highson: *British Cinema Past and Present*, London, Routledge, 2000, p. 221.

68 Kathryn Dodd e Philippe Dodd: "Engendering the Nation: British Documentary Film in 1930-1939", en Andrew Highson: *Dissolving views: Key Writings on British Cinema*, London, Cassell, 1996, p. 43.

69 Agustín Gómez Gómez: "Londres. Espacios de niebla, marginalidad y modernidad", en Francisco García Gómez e Gonzalo M. Pavés: *Ciudades de cine*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 179.

profunda sobre o realismo. Como sinala José Francisco Montero, estes filmes constrúense sobre unha concepción moi inxenua do realismo segundo a que o realismo se garante pola temática e a realidade representada<sup>70</sup> antes que pola linguaxe do achegamento a esta realidade, caendo así no que Ángel Quintana define como unha idea inxenua do referente que non permite a determinado cinema ir mais ala das formas tradicionais de imitación do mundo baseadas na transparencia<sup>71</sup>.

Seguindo esta liña, é no Reino Unido dos anos oitenta e noventa onde se pode localizar un conxunto de filmes obreiristas máis denso e consistente que en calquera outro lugar, como se os directores estivesen a reaccionar e desmentir o discurso neoliberal e posmoderno sobre a disolución do proletariado e que se revela como o contrapunto á política neoliberal thatcheriana<sup>72</sup>. Será o período iniciado nos anos oitenta co goberno de Margareth Thatcher o que nos interese no presente traballo, sobre todo a partir das súas consecuencias unha vez concluído o proceso de privatización e disolución social durante os anos noventa. De feito, se hai un tema sobre o que se vertebra o cinema social británico dos anos noventa é a perda de valores do proletariado, a súa renuncia á loita de clases, a súa fácil submisión á imitación das formas da vida burguesa e as falsas expectativas postas nun modelo de vida falaz. Este tema abórdano de maneira recorrente tanto Mike Leigh, desde unha sutil e minuciosa observación do cotián, como Ken Loach, que emprega recursos máis explícitos<sup>73</sup>, autores cos que iniciaremos o presente capítulo.

### ***Riff-Raff* [Ken Loach, 1991]**

*Riff-Raff* é o primeiro filme no que Ken Loach se centra na situación da clase obreira despois das liberais políticas privatizadoras e de recorte da totalidade de dereitos e recursos de carácter social que levara a cabo Margareth Thatcher durante a década de 1980. Logo de se ter refuxiado na produción televisiva durante os anos setenta e oitenta, Ken Loach regresara ao formato cinematográfico nos anos noventa cun filme de contido político como *Hidden agenda* [*Agenda oculta*, 1990], e con *Riff-Raff* comeza un ciclo de filmes centrados na clase obreira e as problemáticas que para esta derivaran das políticas thatcheristas, que tamén incluírá *Raining Stones* [*Lloviendo piedras*, 1993] e *Ladybird, ladybird* [1994], antes de volver aos temas de carácter máis político, tratados con forma de drama histórico ou político, de *Land and freedom* [*Tierra y libertad*, 1995] ou *Carla's song* [*La canción de Carla*, 1996].

*Riff-Raff* dispón unha situación exemplar sobre o estado no que se atopaba a clase obreira e sobre a situación social no Reino Unido despois de dez anos de política liberal, intentando concentrar nun pequeno microcosmos, reducido a un predio en construción e os obreiros que traballan nel [imaxe 1], as problemáticas do desemprego e as axudas sociais, das condicións de traballo, da privatización de servizos e os procesos de aburgue-

70 José Francisco Montero: "Europa occidental (1946-1992). Resurgimiento económico y el estado de bienestar", en Enrique Pérez Romero e José Manuel González-Fierro Santos: *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla*, Madrid, Arkadin, 2011, p. 99-100.

71 Ángel Quintana: *Op. Cit.*, 2003, p. 43.

72 José Enrique Monterde: *Op. Cit.*, 1997, p. 207-208.

73 Roberto Cueto: "Paisaje con escombros. El cine social británico de los años noventa", en Carlos Heredero e José Enrique Monterde: *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001, p. 281.

samento urbano, da situación da vivenda, da drogadicción, así como a forma en que estas problemáticas afectan á vida diaria, afectiva e relacional destes obreiros, ao tempo que intenta plantear unha reflexión sobre as formas de superación destas condicións e unha análise sobre o concreto momento histórico, de acumulación de forzas e de discurso propio, da clase obreira británica. Neste sentido, o variado grupo de traballadores que protagoniza o filme implica o recoñecemento dos cambios que se viñan dando na composición social dos estratos inferiores da sociedade e que a solidariedade de clase depende agora da unidade na diversidade<sup>74</sup>. É así que o filme de Loach constitúese tamén como unha resposta ao discurso da Nova Dereita sobre a nacionalidade británica, se ben Loach nunca deixa de potenciar a solidariedade de clase por riba doutras unidades como a de raza<sup>75</sup>, que resultan invariablemente interclasistas.

Esta situación exemplar que dá arranque a *Riff-Raff* é unha obra no barrio londinense de Tottenham. Nesta obra traballan un grupo de obreiros de distintas procedencias, londinenses e migrantes indios, africanos e do interior do país, de diferentes razas e idades, e que manifestan unha disposición ante o traballo e unha conciencia de clase diferentes. A obra consiste na demolición dun hospital público para a construción de vivendas de luxo. Con este simple dispositivo disparador da narrativa, Loach sinala a política privatizadora de Thatcher e o seu alcance en termos de clase. Non se trata simplemente da retirada do público fronte ao privado, senón que ao proceso de desposuímento dun servizo básico para quen non pode custear unha sanidade privada superpónselle outro proceso de expulsión da poboación orixinaria do barrio popular e obreiro de Tottenham en favor dunha nova clase alta que se introducirá no barrio coa habitación dunhas vivendas inaccesíbeis á maioría do corpus social e introducirá paulatinamente procesos de control e finalmente de expulsión da clase obreira que orixinariamente habitaba este espazo, e que se verá desprazada a novas zonas de relegación e exclusión desprovistas dos servizos básicos, que xa foron privatizados, e nos que as condicións de vida serán extraordinariamente máis duras. Estas zonas son as zonas periféricas de grandes blocos de pisos e rúas elevadas que veremos en filmes como *Nil by mouth* [*Los golpes de la vida*, Gary Oldman, 1997].

É así que Loach consegue facer visíbeis, apenas co planteamento narrativo, as fundamentais relacións de clase que se establecen no Reino Unido neoliberal e transmitir o alcance último desta dinámica, a redución da clase obreira a unha clase marxinalizada socialmente e relegada fisicamente, sen outra función social que contribuír ao enriquecemento da clase dominante. Loach expresa tamén así a súa convicción da imposibilidade de relacións harmónicas entre clases, relacións nadas deste conflito fundamental e desenvolvidas nunha dinámica de conflito, estea ou non a clase obreira en posesión dun discurso e dunha linguaxe con que articular esta oposición. Veremos que o papel dos capataces na obra vai exemplificar de maneira moi clara até que punto non é posíbel outra forma de relación.

Pero este predio de vivenda de luxo aporta un sentido social máis profundo sobre o contexto da época. O hospital que está a ser demolido ten un valor histórico e patrimo-

74 John Hill: *British cinema in the 1980s*, Oxford, Clarendon, 1999, p. 203.

75 Chantal Cornut-Gentille D'Arcy: *El cine británico de la era Thatcher. ¿Cine nacional o cine "nacionalista"?*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006, p. 204.



nial importante. Este feito non pode reducirse a unha lectura rápida e inmediateista sobre a falta de escrúpulos e as recalificacións do negocio urbanístico en que se basea de maneira importante a política económica do thatcherismo, senón que apunta moito máis lonxe e afonda na estratexia de confrontación de clase que sinalamos. Loach significa desta maneira como hai unha estratexia sistémica deseñada para producir un desarraigamento histórico absoluto na poboación, de forma que sexan destruídos os referentes que poidan ser recoñecidos como non pertencentes a unha tradición nacional de poder e gloria (aquela que transmiten cansinamente os *heritage films*<sup>76</sup> dominantes durante o mandato de Thatcher, filmes do tipo de *Chariots of fire* [*Carros de fogo*, Hugh Hudson, 1981], *A Room With a View* [*Una habitación con vistas*, James Ivory, 1985] e que aínda se repetían contemporaneamente ao filme de Loach, como *Howards End* [*Regreso a Howards End*, James Ivory, 1992]), coa que as clases populares non poden recoñecerse senón na súa condición de dominados. Este desarraigamento non actúa só, senón que é parte das dinámicas de individualización, de perda do sentido de pertenza histórica a un grupo determinado e de perda das relacións colectivas do presente, que dominan a sociedade contemporánea.

O seguinte paso que necesariamente dá a narrativa de Loach é dispor o alcance deste desarraigamento de clase, dos diferentes niveis de conciencia dos obreiros deste predio en construción sobre a súa propia condición obreira, de maneira que se nos amosará como esta conciencia está practicamente desaparecida, reducida ao puro nivel de discurso dun destes obreiros, discurso vivamente rexeitado polo resto, e ausente a nivel social, limitada a un universo simbólico no que se atopa incapaz de articular procesos colectivos de actuación. Con efecto, no filme de Loach a loita de clases é significativamente reducida a unha pintada no edificio a demoler, que tamén desaparecerá co propio edificio, finalmente eliminada nos procesos de expansión capitalista.

Loach, como se dixo, fai deste predio o espazo central do filme, e nel comeza por presentar aos seus protagonistas desenvolvendo o seu oficio. Desta maneira Loach sinala a centralidade do traballo na vida destas persoas, que son definidas en primeiro termo mediante a súa capacitación para un traballo produtivo e mediante as relacións que establecen no ambiente de traballo. A seguir, Loach desenvolve as relacións que se establecen entre parte destes obreiros fóra do centro de traballo. Introdúcese desta maneira o filme na análise da vida cotiá, se ben pronto deriva cara ao desenvolvemento dunha relación amorosa que semella antes servir a fins melodramáticos e que constitúe a parte máis feble do filme.

Máis importancia ten a visualización das dinámicas colectivas que se establecen no centro de traballo, tensas e conflitivas pero tamén con espazo para a solidariedade, co que Loach evita caer desta banda no maniqueísmo e na polarización moral que case nunca foi capaz de evitar. Estas dinámicas colectivas fanse extensíbeis fóra do traballo,

---

76 Estes *heritage films* partían da tradición cultural británica para se desmarcar da realidade do presente e reconstruír, cunha apenas velada excitación da nostalgia de tempos mellores, a vida ociosa das clases aristocráticas na Inglaterra imperialista. Estas obras non se dirixían á aristocracia, senón a un público máis ben de clase media capaz de apreciar, desde un indisimulado desexo de imitación, unhas formas culturais extinguidas que son reconstruídas como herdanza ineludíbel do propio pasado británico [Ángel Quintana: "La era Thatcher y la construcción de un imaginario nacional", en Carlos Heredero e José Enrique Monterde: *Op. cit.*, 2001, p. 261-276].

de maneira que veremos tanto a axuda que os obreiros se prestan entre eles en determinados momentos como as formas de ocio que disfrutan xuntos. Tamén veremos como estas dinámicas de solidariedade inclúen a ocupación dunha vivenda deshabitada para un destes traballadores. Loach amosa así, para alén da evidente relación entre os procesos de construción de nova vivenda e a desocupación dunha parte importante de vivendas, de que maneira estes obreiros son capaces de por en andamento dinámicas de oposición e superación da situación na que viven, pero tamén como nun primeiro momento estas dinámicas, que son perfectamente percibidas como ilegais pero lexítimas por todos eles, se amosan faltas dunha linguaxe política coa que construír dinámicas estábeis de enfrontamento de clase.

Con todo, Loach deixa planteadas as bases dunha inconsciente solidariedade de clase, da que significativamente quedan fóra os capataces da obra. En termos estritos, non se pode negar a condición obreira destes capataces, en canto que se ven tan obrigados como o resto de obreiros da obra a pór en venda a súa forza de traballo e o seu tempo vital, e en canto que se ven inmersos nas relacións de dominación entre clases e estratos de clase da mesma maneira. Con todo, ante a dicotomía ética que presenta un posto de traballo como o que ocupan, os capataces adoptan unha postura que debe lerse en termos éticos e que ten as súas consecuencias en termos sociais. Podendo ter desenvolvido este traballo desde a igualdade co resto de obreiros asumindo unha labor coordinadora, en realidade deciden colocarse na posición de vixiantes e de estender o dominio e control do empresariado sobre o resto de traballadores. Consecuentemente son rexeitados como os seus iguais por estes traballadores, séndolles negada a entrada nas dinámicas colectivas, independentemente do seu alcance, que establecen entre eles, dentro e fóra do traballo.

E é que, como dixemos, para Loach non é posible establecer relacións non conflictivas entre clases. A creación do seu propio espazo de dominación por parte destes capataces (propio porque eles exercen a dominación, pero sometido á clase dominante en canto que é esta a que impón as condicións para a súa creación e a que en último termo controla o resultado) enfróntaos sen remedio aos traballadores da obra, da mesma maneira que ao contrario significaría un enfrontamento indefectíbel co empresariado da construtora. Loach deixa claro como a sociedade de clases fai imposible a escolla de posicións intermedias, e incluso como a pertenza a unha ou outra clase dáse independentemente da propia conciencia de pertenza.

Vemos entón que Loach dispón unha representación complexa da clase obreira británica do seu momento, pero debemos tamén analizar de que maneira se dispón esta representación en termos de realismo e de linguaxe cinematográfica.

Tense sinalado abundantemente a tendencia documentalista destes filmes de Loach, e a súa hibridación, en diferentes graos en cada caso, con formas melodramáticas. Efectivamente, esta é a grandes trazos a representación que desenvolve Loach en *Riff-Raff*. Por un lado, asume un formato de clara raizame documental, coa filmación en espazos reais; as iluminacións naturais; o tratamento naturalista do son; a imposición da presenza da cámara no centro das escenas; o emprego de obxectivos curtos e os encadramentos, por un lado amplos e contextualizadores do espazo, por outro fechados e moi próximos aos actores; e un traballo actoral tendente á desdramatización e á

naturalidade na dicción e o xesto. Este tratamento, que entronca coa liña do *Free Cinema* da que Loach non deixa de ser partícipe tardío desde a década de 1960, é puramente realista tamén, e sobre todo, pola ampliación do arco de representación para incluír aos traballadores migrantes así como a representación dos espazos e hábitos de vivenda e ocio da clase obreira. Tamén é un mérito neste sentido a vontade de análise crítico das moitas veces invisíbeis relacións de clase e de dominación.

Con todo, é facilmente sinalábel unha clara insuficiencia, como é a falta de representación do xénero feminino nestas dinámicas de clase e do propio traballo feminino. Desta maneira, a dignificación que supón o filme da condición obreira, da súa capacidade de traballo e de relación solidaria, non se pode facer extensíbel ás mulleres polo simple feito de que están ausentes. Pode aducirse que a elección dun dispositivo narrativo tan potente en termos de análise social como é a demolición dun hospital para a construción de vivendas de luxo impón esta ausencia do xénero feminino. A masculinización do sector da construción é un feito evidente, pero unha análise crítica do mundo do traballo e das relacións entre clases non debe deixar de analizar esta ausencia, así como tampouco debe deixar de acometer a análise do dispositivo sistémico mediante o que se impón unha diferenciación sexista dos traballos e da finalidade sistémica a que obedece.

Esta inicial vontade de realismo mestúrase con formas propias do melodrama, non tanto no establecemento dunha relación amorosa entre os dous protagonistas, como na disposición da narrativa. Con efecto, a narrativa asume un claro direccionalismo cara ao final, entendido como feito resolutivo e clausurante, e asume a forma dun gradual crescendo narrativo que se concreta no empeoramento progresivo das condicións de traballo na obra até chegar ao punto climático do final. Desta maneira, Loach vai adicionando unha serie de feitos acumulativos que van preparando a empatía do espectador e a súa identificación emocional cos personaxes, até chegar ao feito disparador da violencia final, que tamén acaba por impoñer un último golpe emocional no espectador coa finalidade de completar o proceso de identificación, e así facerlle lexitimar a solución violenta adoptada polos traballadores, se ben tamén se sinala a inoperatividade de tal acción.

En todo o caso, resulta nunha imposición autoral que invalida a análise crítica e autónoma do espectador, cuxa lexitimación da violencia obreira xa podía resultar do esclarecemento dunha sociedade fundamentada na violencia e a explotación, ou, en todo caso, a posición do espectador debía construírse a partir desta dinámica. Sen embargo, Loach preferiu non privilexiar este espazo crítico e acaba fechando a obra nun feito conclusivo que remata por reter toda a atención crítica, imposibilitando a reflexión sobre o amosado polo propio filme con anterioridade, de maneira que Loach rompe así a distancia que mantivera nos primeiros momentos sobre o seu material coa excelente hibridación entre descrición documental e ironía que tiña conseguido<sup>77</sup>.

Con todo, Loach ten o mérito de ter elaborado unha reflexión sobre a violencia dos grupos subalternos e, ao mesmo tempo, sobre a utilidade política de tal violencia. Loach presenta esta resposta violenta como unha resposta adecuada. Na visión de Loach, a clase obreira está lexitimada para recorrer á acción violenta se o sistema continúa a explotación e mantela en condicións de precariedade con perigo para a súa propia vida, de xeito que a violencia se converte nun medio eficaz de resposta. Pero, ao mesmo tempo,

77 Laurece Giavarani: "Combat", en *Cahiers du Cinéma*, nº 449, Novembro de 1991, p. 64.

esta violencia esixe a lucidez de poder permitir calquera acción futura, e neste case trátase dunha violencia sen articulación política que a tornará inefectiva. Loach consegue amosar que o inicio da violencia non ten por que proceder dos elementos socialmente máis activos e concienciados, pero esta mesma evidencia supón unha conclusión moi escasa para o problema planteado. Se a clase obreira se ve reducida a estas formas de actuación defensiva isto obedece a unhas causas sociais que Loach non foi quen de analizar (como dalgunha forma si o fará posteriormente en *The Navigators* [La cuadrilla, 2001]).

Como tampouco analiza de que maneira é posíbel, nese concreto momento de articulación de clase, unha acción colectiva positiva. Loach parece tamén articular unha crítica á falta de organización da clase obreira, entendida como unha organización formal baseada en liderazgos fortes e no comportamento gregario das masas, e semella situar o eixo de ineficacia de accións como a que culmina o filme no seu carácter espontáneo<sup>78</sup>, que continúa o que xa tiña planteado anos antes en *A Question of Leadership* [1981], filme no que cuestiona o labor dos cadros sindicais durante unha folga metalúrxica e a súa articulación coa base obreira. Unha dupla falsificación aparece neste punto. En primeiro lugar, a aparente falta dunha acción obreira efectiva. En segundo lugar, a interesada manipulación da idea de espontaneidade, aspecto que produce definitivamente a pesimista visión sobre a acción obreira que transmite Loach. Se, pola contra, tivese entendido de que maneira a espontaneidade é a acción produto dun impulso indiferenciado, que non é unha técnica organizativa, así como a acción directa non se reduce a mera táctica operativa, podería ter transmitido unha visión máis optimista dos procesos de mobilización obreira.

Poderíamos pensar, seguindo a liña de autores como Murray Bookchin, que a crenza na acción espontánea forma parte dunha opción estratéxica máis ampla baseada no desenvolvemento espontáneo, de maneira que todo desenvolvemento debe ser libre para alcanzar o seu propio equilibrio, e que a espontaneidade, lonxe de incitar ao caos, implica unha liberación das forzas internas dun proceso evolutivo para que atopen a súa orde auténtica e a súa propia estabilidade<sup>79</sup>.

Isto implica unha valorización do individual dentro dun marco de desenvolvemento colectivo, algo co que Loach non semella de todo cómodo. Calquera proceso colectivo debe manter identificábel e manifesto o eu, e os diversos eus, que toman parte no proceso. O proceso colectivo non pode ser entendido como un movemento de masas, de individuos indiferenciados, senón que, no contexto de enfrontamento de clase que Loach debuxa en *Riff-Raff*, debe consistir nunha liberación do eu que alcanza dimensións sociais, non nunha liberación de masas, termo que oculta a dominación dunha elite. A forma máis avanzada da conciencia de clase, a que Loach bota a faltar traxicamente, devén así autoconciencia<sup>80</sup>, é dicir, conciencia do propio potencial de cambio, da capacidade de participación activa nun proceso colectivo.

Con todo o exposto, e pese as insuficiencias sinaladas, podemos dicir que *Riff-Raff* constitúe o máis lúcido exemplo do cinema obreiro de Loach. Salvando exemplos

78 Carlos García Brusco: *Ken Loach*, Madrid, Ediciones Jc, 1996, p. 93-94

79 Murray Bookchin: *El anarquismo en la sociedad de consumo*, Barcelona, Kairós, 1972, p. 28-29.

80 *Ibidem*, p. 50-51.

excepcionais, a súa obra a partir dos anos noventa está tan centrada na recuperación dunha conciencia de loita por parte da clase obreira que a manipulación remata por ser demasiado evidente, até o punto de anular a pretendida convicción do seu universo ficcional e, sobre todo, imposibilitar que o espectador sexa capaz de transcendelo<sup>81</sup>. Será a partir do seu próximo filme, *Raining stones*, no que as formas melodramáticas comece a impoñerse e a falsificación social domine sobre o realismo crítico, até o completo despropósito que supón *Ladybird, ladybird*. Pero vexamos como se alcanzou un punto tal.

### ***Raining stones* [Lloviendo piedras, Ken Loach, 1993]**

Continuación da temática do desemprego e as súas consecuencias relacionadas co delito que Loach xa tratara con anterioridade en *Looks and smiles* [1981], filme no que leva a cabo un primeiro achegamento ao ambiente social, urbano e familiar que desenvolverá posteriormente<sup>82</sup>, nos filmes nos que aquí nos centramos, *Raining stones* supón a entrada de Loach no melodrama de carácter obreiro. A temática do filme xa non é, como en *Riff-Raff*, a situación da clase obreira, aínda que esta non deixa de estar presente en primeiro plano. De feito, aparecen outra volta temas recorrentes como o desemprego, as dificultades de subsistencia para a clase obreira nun contexto político e económico de carácter neoliberal, ou o papel das institucións asistenciais. Con todo, as formas melodramáticas dominan xa a narrativa e, unido a este feito, Loach comezará a xirar, con estas concesións melodramáticas, cara a posicións máis achegadas a planteamentos propios dun pensamento reaccionario que o sitúan moi afastado de filmes como *Kes* [1969] ou *Family life* [1971], ou incluso dos inmediatamente anteriores *Hidden agenda* e *Riff-Raff*.

A anécdota narrativa de *Raining stones* é a dificultade que atopa unha familia de desempregados para a celebración da primeira comunión da súa filla. En torno a este feito, Loach basculará entre o carácter de documento que dominaba no seu anterior filme e un drama con derivas cara ao *thriller*, no que as falsificacións de carácter social son numerosas.

En primeiro lugar, Loach presenta os seus protagonistas directamente desde a súa condición de desempregados, e faino destacando de que maneira o pequeno delito e a economía somerxida constitúen as súas precarias formas de subsistencia ante o estado de carencia que a acción institucional non é capaz de paliar [imaxe 2]. Se nun primeiro momento pode semellar que Loach comeza estendendo o carácter de análise das situacións dun determinado estrato da clase obreira, que bordea xa o límite da exclusión, en realidade está a aparecer a primeira deriva reaccionaria do filme, presente na ambivalencia con que este feito é tratado.

Con efecto, o delito constitúe unha axeitada e lexítima forma de resposta ás situacións de precariedade e marxinalidade. Richard Quinney desenvolveu a idea de que a delincuencia é un sistema de adaptación dos individuos que forman parte dunha poboación excedente que crea o capitalismo nos seus procesos de reprodución e que está composta por traballadores sen emprego, entre os que algúns non son captados por mecanis-

81 Roberto Cueto: Art. Cit., 2001, p. 283.

82 José Enrique Monterde: *Op. Cit.*, 1997, p. 206.

mos de control social como o estado de benestar. Quinney establece unha distinción entre os delitos de dominación, levados a cabo pola clase capitalista, e os delitos de acomodación e resistencia, definidos como delitos pola clase capitalista. Desta maneira, o desemprego permanente é a causa da criminalidade, pois a aceptación ou a imposibilidade de superación desta situación ten como resultado unha forma de vida na que a criminalidade é unha reacción axeitada e consistente<sup>83</sup>. Pero non é esta a lectura que realiza Loach dos pequenos delitos que cometen os seus protagonistas, se ben hai que concederlle o mérito de telos inserido correctamente na dinámica social na que se cometen. En cambio, en *Raining stones* o delito xoga un papel narrativo, de forma que Loach irá acumulando en crescendo diferentes contratempos económicos que son respondidos con sucesivos actos delituosos até alcanzar a situación límite do asasinato.

Para alén, Loach non deixa de sinalar a vontade destes traballadores de se reincorporar ao sistema do salariado, e tamén a súa incapacidade para o conseguir, deixando ver as causas sistémicas que hai detrás do mantemento interesado dun desemprego estábel. Pero, acompañando esta aclimatación delituosa á falta de traballo, vemos como o colectivo, que aínda era importante no seu filme anterior, ten desaparecido definitivamente. Xa non hai unha comunidade da que ser parte, semella que non é posíbel establecer relacións máis alá da familia nuclear e a inmediata amizade. Desta maneira, Loach pode significar os fortes procesos de individualización que dominan a sociedade contemporánea, pero non dá un paso máis cara ao esclarecemento desta dinámica social, semella apenas interesado en crear un contexto abrumante para os seus personaxes, de maneira que os efectos de afectación emocional se multipliquen no espectador.

Con todo, unha aproximación crítica tamén debe implicar unha análise das tonalidades emotivas con que se expresan determinados grupos sociais e da forma en que a socialización destes grupos relegados case á marxe social e reducidos a pura forza de traballo se produce como consecuencia e para o mantemento da dominación esencial que padecen. Con efecto, na conversión a unha sociedade de carácter postindustrial, na que o Reino Unido de Thatcher foi pioneiro en Europa, na socialización das clases obreiras deixou de ter importancia o factor traballo, é dicir, a destreza e a capacidade de desenvolver un traballo, en suma, o oficio. A socialización pasou, entón, a realizarse sempre desde fóra do traballo, pero implicando un forte direccionalismo das biografías cara á entrada no mercado laboral. É dicir, realízase durante unha prolongada permanencia nun estado prelaboral ou precario. Isto é aplicábel non só, como veremos noutros exemplos, ás novas xeracións nadas desde a década de 1980, senón que tamén implicou un cambio de parámetros éticos fundamental en toda a masa de desempregados creada sistémicamente durante a mesma década, que irán reformulando, dirixidamente, a súa eticidade cara ao nihilismo, entendendo nihilismo como unha praxe sen fundamento sólido nin estruturas recursivas nin hábitos protectores<sup>84</sup>.

Este sería un bo contexto no que introducir o recurso ao delito por parte de certos elementos da clase obreira, que ademais revelaría a importancia que xogan os feitos sociais nas biografías das persoas, pero a complexidade de tal discurso implica que so poi-

---

83 Richard Quinney: *Clases, estado e delincuencia*, México, Fondo de Culura Económica, 1985, p. 87-88.

84 Paolo Virno: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003, p. 87-92.

da ser planteado desde a disposición dun entramado crítico de dimensións moi importantes, e que fica moi afastado das formas melodramáticas que Loach despreza en *Raining Stones*. Formas melodramáticas que implican tamén o explicitar a posición moral do autor, cousa que Loach fai precisamente no desenvolvemento narrativo do delito. O delito trátase nunha narrativa en crescendo que remata no asasinato final, unha fórmula melodramática tópica que resulta nunha condena moral deste obreiro, non precisamente na forma máis obvia de condena moral pola súa violencia, senón que se trata dunha condena moito máis profunda e que contradí a evidente intención de Loach. Loach pretende xustificar esta violencia final nas circunstancias económicas, que teñen causas sociais que Loach si que sinala, que levan a un obreiro a cometer un asasinato, de maneira que se gañe definitivamente a simpatía emocional do espectador, pero para facelo debe dar un paso conclusivo definitivo, e que tamén pecha o discurso narrativamente conservador de Loach. Este feito é o arrepentimento do obreiro e a resolución final, e a súa restitución social en termos éticos, realizada coa intermediación do cura.

Desta maneira, toda capacidade de actuación ética é finalmente substraída á actuación do obreiro protagonista. Xa apuntara nese sentido a narrativa de Loach ao facer deste obreiro un individuo inerte ante a abrumante situación económica na que se atopa, incapaz absolutamente de tomar calquera decisión ética, sexa correcta ou non, senón que as súas accións son automáticas, promovidas indefectíbelmente polo ambiente. Pero a resolución ética do filme por medio do silencio e o perdón do cura afogan de maneira definitiva calquera posibilidade de ética autónoma nos individuos da clase obreira, o que fai evidente que esta resolución de ningunha maneira confirma a integridade ética do filme, como pensa sen moita explicación determinada crítica<sup>85</sup>.

Independentemente de cal sexa a posición política de Loach, esta resolución obedece antes do máis a un problema de modelo. A asunción do melodrama como forma narrativa, que implica unha opción ética sexa consciente ou non o autor, impón este tipo de solucións, que Loach non é capaz non só de evitar, senón que cae nos usos máis reaccionarios deste modelo. Porque o melodrama oculta un uso sometido aos intereses de expansión da clase dominante, é un medio privilexiado de transmisión da ideoloxía dominante, ao dispoñer un discurso transcendente mediante o que se significa a existencia de forzas de orde moral superior ao ser humano que gobernan o mundo xustamente, baixo unha premisa simple, que podemos sintetizar no triunfo da virtude a través de calquera vicisitude<sup>86</sup>. Para completar este discurso era necesario introducir na narrativa un elemento resolutivo externo que evidenciase a incapacidade do heroe para resolver os conflitos por medio da súa soa acción. Este elemento é o azar, a casualidade, que aparece baixo a forma do *deus ex machina*, figura que no filme de Loach asume o cura, que impide toda posibilidade de acción autónoma aos protagonistas e colócaos en mans dunha transcendencia que os retribuirá en función da súa bondade, bondade que nos termos fortemente moralizantes deste melodrama significa adecuación sistémica.

Porque é isto e non outra cousa o que implica o feche narrativo de *Raining Stones*. Sen ter vislumbrado ningunha forma de solución aos problemas económicos e sociais

---

85 Samuel R. César: "La angustia del desempleo", en *Dirigido*, nº 220, Xaneiro de 1994, p. 77.

86 Ben Singer: *Op. Cit.*, 2001, p. 133-134.

que presentou o filme na súa primeira parte, o impostado final feliz remite a unha normalización completa das situacións desta familia, que semella ter superado toda esta problemática social ao ter conseguido felizmente celebrar a comunión da súa filla. Todo rematou correctamente en termos de identificación, o espectador que chorou coa pobre nena sen vestido xa pode rir e celebrar a súa fermosura, entanto a totalidade da brutal problemática económica fica esquecida. Rematada a proxección xa non hai motivo para volver pensar nela, é claro que o pai actuará sempre dentro da normalidade legal e que a súa filla será sempre feliz e guapa.

Que fica, entón, do realismo que analizabamos en *Riff-Raff*? En realidade, apenas nada. En primeiro lugar, a aproximación formal de carácter documental fica moi suavizada. Se aínda se conservan certos necesarios clixés realistas<sup>87</sup>, a cámara, o enquadramento e os seus movementos, tenden a unha forma máis clasicista e invisíbel. Se se mantén a filmación nos espazos reais da clase obreira de Manchester, a dramatización domina toda a narrativa e o traballo actoral. Se a iluminación e o son teñen un tratamento moi similar aos de *Riff-Raff*, aparece a música extradiexética superposta á narrativa con finalidades de subliñado e manipulación emocional evidentes. Esta forma máis clasicista acompaña perfectamente a adopción do melodrama como modo de representación, aínda que hai que conceder que Loach continúa a ver que unha aproximación aos medios obreiros debe evitar a súa recreación mediante belas imaxes insignificantes tanto como caer nunha misión miserabilista e feísta<sup>88</sup>. Máis grave en termos de realismo e representación son as insuficiencias que xa sinalamos.

Con todo, quixéramos ter refutado a idea defendida por certos autores segundo a que *Raining Stones* constitúe un artefacto realista convincente, que ademais evita o melodrama con recursos como a introdución do humor ao lado da representación realista das amargas condicións de vida da clase obreira<sup>89</sup>. Non afondaremos máis na maneira en como a representación da clase obreira é substancialmente falsa, polo tanto non realista, pero quixéramos apuntar unha nota sobre o humor que servirá, ademais, para sinalar a diferenza entre Ken Loach e Mike Leigh, autor do que nos ocuparemos nos seguintes epígrafes. O humor en *Raining Stones* non traballa para crear unha nova dimensión de sentido, unha separación irónica que subverta o enunciado de maneira directa no filme e que, desta maneira, se converta nunha fórmula distanciadora desde a que o espectador, mediante a ironía, pode reformular o visto no filme. Este é o papel que Leigh reserva para o humor en comedias como *High Hopes* [*Grandes ambiciones*, 1988] ou *Life is Sweet* [*La vida es dulce*, 1990]. Pola contra, Loach xoga co humor como unha forma de inmersión emocional, como unha estratexia para facer máis soportábel o representado na pantalla. Se para Leigh o humor é fundamentalmente un dispositivo de revelación, para Loach éo de ocultamento.

Desde esta posición, Ken Loach xa podía completar a súa inmersión no melodrama

---

87 E aparecen sorprendentemente outros novos, derivados do cinema estadounidense, como podemos ver na escena na que un grupo de prestamistas acude a cobrar a súa débeda á casa do protagonista, unha escena dunha violencia, extraordinariamente pouco física, que remite na extrema fragmentación e mobilidade da cámara ao John Cassavetes de *The Killing of a Chinese Bookie* [*El asesinato de un corredor de apuestas chino*, 1976]. [Nicolas Saada: "Travail au noir", en *Cahiers du Cinéma*, nº 472, Outubro de 1993, p. 62-63.]

88 Françoise Aude: "*Raining Stones*: La fierté de Bob", en *Positif*, nº 392, Outubro de 1993, p. 17.

89 Carlos García Brusco: *Op. Cit.*, Je, 1996, p. 98-104.



cun panfleto reaccionario que ao mesmo tempo puidese contentar as malas conciencias progresistas como foi *Ladybird, Ladybird*.

### ***Ladybird, Ladybird* [Ken Loach, 1994]**

Non é gratuíta a afirmación e manterémola. *Ladybird, Ladybird* constitúe a posta en imaxes da visión da conservadora clase dirixente británica sobre unha parte da clase traballadora, aquela en situación máis próxima á exclusión e que, polo tanto, maior necesidade ten de acudir ao servizo asistencial do Estado. Como pode caer un cineasta que naquela altura se definía como trostkista nunha formulación reaccionaria deste calibre ten menos misterio do que poida parecer. O didactismo exacerbado de Loach lévao a pór en práctica estratexias de inmersión dun carácter tan melodramático que implican a necesaria esaxeración da realidade social, o que o fai repetir milimetricamente o discurso dominante. Para estes propósitos non é suficiente presentar unha nai solteira dependente dos subsidios sociais, ademais ten que ter seis ou sete fillos, ficar grávida sen control ningún e ser repetidamente maltratada polas súas parellas. Tampouco abonda con que os seus fillos sufran un accidente durante a súa ausencia, senón que esta ausencia ten que deberse a unha das escasas saídas de ocio nocturno que a nai pode desfrutar. Non chega que esta persoa deba padecer a inhumana intervención social do Estado e que se atope absolutamente inerte ante a actuación asistencial e xudicial, senón que ten que padecer un agudo desequilibrio que impide calquera forma de actuación racional. Incluso o ideolóxico- no peor sentido do termo en canto que dupla falsificación da realidade como representación dun imaxinario previo e como redución do real.- boísmo de Loach leva a que esta muller só poda atopar apoio nun ser case perfecto amalgama das grandes virtudes que se lle supoñen ao sublime militante esquerdista, que ademais é un refuxiado político escapado da ditadura de Alfredo Stroessner Matiauda.

Destá maneira Loach non só transmite a idea das clases dominantes sobre as nais solteiras de clase obreira, permanentemente caracterizadas como persoas de moi escasa capacidade intelectual e dominadas por desordes psicolóxicos e afectivos; como persoas dunha irresponsabilidade irredimíbel que as incapacita tanto para o traballo como para a crianza dos seus propios fillos; como unha lacra social para o sistema en canto que o seu recurso á asistencia social e ao subsidio é unha estratexia vital que as leva a ter fillos descontroladamente para estender indefinidamente estas axudas; como persoas incapaces de se desenvolver autonomamente, sempre dependentes dunha parella masculina que as domina ou polo contrario se revela salvificamente como a única figura posíbel de redención. Loach tamén considera ao seu espectador unha persoa incapaz de lidar coa realidade social amosada e de extraer conclusións sobre o exposto na representación e outórgase a capacidade de toda análise e dedícase a pensar polo espectador. Tendo como punto de partida tal planteamento, as falsificacións sociais do filme son incontábeis e todas remiten a unha forma de pensamento dominante que non son capaces de reverter.

Loach presenta o seu impostado e extremadamente construído artefacto desde a máxima garantía de veracidade que coñece o paradigma clasicista de representación, a famosa introdución no xenérico da frase “*baseado nun feito real*”, empregado como figura de autoridade para o suposto realismo do filme, sobre o que o propio Loach insistiu

repetidamente<sup>90</sup>. Desta maneira desátase unha dinámica de forte manipulación do espectador, que non debe dubidar do carácter realista, da verdade social da representación. Consecuentemente, toda a narrativa que posteriormente desenvolva o filme seguirá esta liña melodramática, que procura garantir unha identificación incondicional do espectador coa protagonista, activando a compaixón como motor deste proceso pola vía de acentuar o patetismo da narración e da disposición dun maniqueísmo rexo que simplifique moralmente a situación social planteada. Como tiña sinalado Ben Singer, é fundamental a importancia do patetismo na efectividade do modelo melodramático á hora de inserir unha mensaxe moral. Este patetismo funciona activando no espectador un proceso de identificación primaria cos personaxes que conduce a formas de compaixón, que en xeral envolveren un elemento de autocompaixón, que acelera o proceso de identificación moral e que ten como resultado a superposición da propia vida, do espectador, á vida do personaxe na representación<sup>91</sup>. Á vez, o melodrama procede a través dunha simplificación moral extrema<sup>92</sup>, de maneira que as posicións éticas de cada personaxe son inmediatamente lexíbeis, así como as súas modificacións, no desenvolvemento dunha estrutura narrativa baseada na disposición de constantes situacións de *shock* de todo tipo, que mobilizan fortes impresións.

É así que Loach emprega, de maneira case inédita no seu cinema, unha das formas narrativas privilexiadas para conseguir esta manipulación emocional, a rotura da linearidade narrativa mediante o emprego de grandes *flashbacks*, forma que lle permite inserir os diversos momentos de *shock*, distintos momentos climáticos extremadamente subliñados, nomeadamente polo uso dunha música agobiante ao límite da sensiblería<sup>93</sup>, na liña narrativa principal, a que desenvolve o enfrontamento da protagonista coas institucións.

Pero a representación que desenvolve *Ladybird*, *Ladybird* ten unha importante consecuencia sistémica que debe ser sinalada. Trátase da súa contribución, aínda que Loach a realice de maneira inconsciente, á expansión da idea do carácter marxinal e socialmente irrecuperábel dun determinado sector social, de maneira que servise como xustificación para a retirada das axudas públicas a este sector. Hai que ter en conta a importancia que ten a representación mediática destes grupos na imaxe social maioritaria sobre estes mesmos grupos. Unha estratexia clásica do poder político para xustificar o recorte social é esaxerar as condicións e os problemas de determinadas comunidades empobrecidas e excluídas e logo describilas como representativas. Neste sentido, a visión transmitida desde un director cinematográfico que destacaba polo seu compromiso coa clase traballadora e posicionado inequivocamente no sector máis esquerdista da sociedade alcanza unha importancia simbólica fundamental. A lexitimación da visión dominante sobre estes grupos sociais é evidente, pero ademais pode estenderse ás persoas que non manteñan posicións conservadoras pero que, situadas nos estratos económicos superiores da clase obreira, se atopen en situación de percibir como un perigo para a súa condición a eses outros estratos inferiores no límite da exclusión que representa *Ladybird*, *Ladybird*.

90 *Ibidem*.

91 Singer, Ben: *Op. cit.*, 2001, p. 44-45.

92 *Ibidem*, p. 45-46.

93 Oliver Kohn: "Ladybird: Y a-t-il une "Loach touch"?", en *Positif*, nº 404, Outubro de 1994, p. 6.

Debemos ter en conta que se trata de grupos sociais que se atopan moi lonxe de controlar a súa propia representación. É máis, a representación que sobre eles se dispón deixa nulo espazo ao propio discurso dos dominados. Dada esta incapacidade para falar por si mesmos sobre si mesmos, son os medios, e de maneira importante o cinema de corte máis popular, os que impoñen a súa propia construción dos problemas sociais. Esta construción baséase en grande medida na posta en escena dos feitos máis espectaculares e tráxicos pero que tamén adoitan ser os máis superficiais e non significativos en termos sociais, dado o seu carácter excepcional. É desta forma que se constrúe un discurso público sobre os problemas que plantean. Pero ao tempo que estes feitos sociais se nomean como problema social tamén se transmite o pensamento correcto e adecuado sobre ese problema, e estas interpretacións impoñense non só a quen non está na cuestión senón tamén aos principais interesados, que atopan un discurso lexítimo sobre un malestar que podían experimentar máis o menos confusamente pero que seguía a ser inexpresábel por ilexítimo<sup>94</sup>.

Desta maneira estendeuse no Reino Unido de primeiros dos anos noventa o vello prexuízo, en funcionamento desde os inicios da revolución industrial, segundo o que as familias de clase traballadora procrean sen control<sup>95</sup>, ao tempo que se estendía a sensacionalista forma caricaturesca, pero con vontade de verdade social, da desaliñada nai solteira que explota o sistema de prestacións tendo moitos fillos<sup>96</sup> e a idea máis seria de que se trataba de persoas empobrecidas por propia vontade, vagas e irresponsábeis<sup>97</sup>, estereotipo que Loach reproduce milimetricamente [imaxe 3]. Jeremy Hunt, ministro conservador, tiña xa o camiño libre para xustificar e acometer a supresión das prestacións sociais, apelando á necesidade de responsabilidade social e persoal das nais solteiras.

Pero o filme non deixa de amosar certas análises interesantes, que se concretan cando encara o papel social das institucións asistenciais. Loach considera a sociedade neoliberal como unha entidade totalitaria, como un violento organismo de regulación que se acomete desde o propio traballo dos técnicos e os axentes dos servizos sociais<sup>98</sup>, amosando a súa actuación completamente acrítica desde unha posición supostamente neutra pero que realiza unhas finalidades de reprodución social evidentes. Loach continúa coa liña que comezara en *Family Life*, conseguindo desvelar o papel que xoga a institución no mantemento dunha concreta orde social, e consegue facer ver o contido de clase da súa intervención, pero as finalidades melodramáticas do filme lastran tamén este interesante principio. Loach acaba convertendo á protagonista nun ser puramente pasivo, nunha vítima dos métodos intervencionistas do Estado (ademais do seu propio estado emocional)<sup>99</sup>. O presente intento de Loach fica así moi lonxe do conseguido en

---

94 Patrick Champagne: "La visión de Estado", en Pierre Bourdieu: *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999, p. 187.

95 É moi significativo que de tal prexuízo derive a propia denominación da clase como proletaria.

96 Owen Jones: *Chavs. La demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitan Swing, 2012, p. 20. Ao discurso dominante, e tamén a Loach no presente filme, non parece importarlles que as nais solteiras con máis de tres fillos apenas representasen o 3% entre as receptoras de prestacións de longa duración. Interesados, un na potencia melodramática da mentira, outros no seu potencial de xustificación do extremo recorte social que pretendían, todos contribuíron á expansión dunha falacia social de tal calibre.

97 *Ibidem*, p. 86.

98 Vincent Ostria: "Ken Loach, la logique du vivant", en *Cahiers du Cinéma*, nº 484, Outubro de 1994, p. 36.

99 Christina Francke: "*Ladybird, ladybird*", en *Sight & Sound*, Outubro de 1994, p. 47.

*Family Life*, filme no que non só existía unha profunda análise do carácter reprodutivo da institución familiar, senón que de forma paralela non se deixaba de sinalar a vontade de superación autónoma da súa situación por parte da protagonista, como tamén se sinalaban as causas da súa incapacidade neste sentido.

En relación con esta análise da intervención das institucións sociais, diversos críticos e autores viron en *Ladybird*, *Ladybird* a representación dunha figura heroica en loita activa contra un sistema antagonista. Non dubidamos de que a finalidade de Loach poida ser esa, pero si, como dixemos, que o resultado se achegue a esa intención. Tamén vemos excesivo o intento de Carlos García Brusco de facer de Maggie [Crissy Rock] unha heroína primitiva, concreción do carácter terreal e carnal da muller vinculada con Xea, sexa o que sexa que iso signifique. Este autor chega a ver o filme de Loach como unha reelaboración en clave urbana e contemporánea do melodrama rural do Hollywood clasicista, articulado en torno á muller-nai como protagonista dunha hostilidade social diante da que se enfrontaba por diferentes motivos<sup>100</sup>. Pola contra, si que cremos que Loach contribuíu a todo o contrario, a instaurar unha imaxe patolóxica da muller pobre e maltratada e a enfatizar a súa incapacidade para enfrontarse de maneira efectiva a un sistema social que a sobrepasa.

É máis, consideramos que *Ladybird*, *Ladybird* foi o primeiro punto de lexitimación para toda una serie de representacións patoloxizantes da clase obreira e nomeadamente da nai solteira inglesa, que chegou ao delirio na supostamente humorística serie televisiva *Little Britain* [BBC, Matt Lucas e David Walliams, 2003-2006]. Este modelo tampouco é exclusivamente británico, tamén se desenvolveu noutros lugares nos que os intereses dunha clase dominante neoliberal coincidían cos do goberno británico. Nos Estados Unidos este tipo de representacións son habituais desde os anos oitenta, até ter chegado ao paroxismo cun filme que garda suficientes relacións con *Ladybird*, *Ladybird* como para anotalo aquí: *Precious* [2009] dirixido por Lee Daniels. Desde unha posición de partida supostamente non conservadora, o filme de Daniels dispón tamén unha esaxerada acumulación melodramática de catástrofes nunha soa persoa dunha familia que sobrevive en base aos subsidios sociais, se ben é certo que o filme de Daniels é aínda máis burdo que o de Loach e non deixa de amosar o negativo papel social destas axudas sociais, así como a capacidade de superar esta situación desde o esforzo individual, como corresponde á análise social exposta en panfletos neoliberais do calibre das obras de Charles Murray *Losing Ground* e *The Bell Curve*, ou de outros autores de menor influencia como Katherine Newman en *No Shame in my Game* ou Elijah Anderson en *Code of the Street*.

### ***High Hopes* [Grandes ambiciones, Mike Leigh, 1988]**

Mike Leigh proporciona unha aproximación ao suburbio londinense desde unha perspectiva moi diferente á de Ken Loach. Se Loach apunta unha vontade inequívoca de realismo bordeando a aproximación documental, Leigh intenta aproximarse ao realismo acentuando a artificialidade do medio<sup>101</sup>, encarnando así na súa obra certo sentido

100 Carlos García Brusco: *Op. Cit.*, 1996, p. 110-111.

101 Michael Coveney: *The World According to Mike Leigh*, London, Harper Collins, 1997, p. 14.

brechtiano. Leigh desenvolve a súa representación desde unha inequívoca vontade de comedia que, ao contrario que Loach en *Riff-Raff* ou *Raining Stones*, non precisa de incorporar elementos dramáticos para conseguir unha aproximación á realidade social deste espazo suburbial. Isto non implica que esteamos ante comedias hilarantes, senón que a comedia trátase como unha forma de aproximación ao cotián dunhas vidas que non son tráxicas, pero que non son tampouco escenario dunha felicidade desbordante e permanente. Leigh emprega a forma da comedia para se introducir no cotián dunhas vidas perfectamente comúns e para amosar como a felicidade e o benestar son posíbeis pero comportan un importante esforzo.

En *High Hopes* Leigh céntrase nunha parella de traballadores moradores da zona do King's Cross que deixan atrás a mocidade para se adentrar nunha madurez na que terán que afrontar todas as desilusións e desenganos propios dese momento vital. Leigh amosa as súas relacións familiares e coa entorna urbana na que se moven, todo dentro dun contexto sociopolítico claramente subliñado, de maneira que o filme é tamén unha reflexión sobre as formas de inserción que o pensamento socialista, vivido de forma máis espontánea que organizada e teoricamente ben deliñada polos protagonistas, debe encarar nun contexto liberal no que as posicións cínicas e individualistas aparecen constantemente como opcións válidas.

Leigh desenvolve no filme unha descrición naturalista desta zona suburbial, unha zona de pequenas vivendas unifamiliares e pisos de baixo perfil, e faio evitando calquera exceso feísta pero tamén unha estetización agradábel, que implicarían ambas un xuízo previo e resultarían falsas. Leigh consegue antes definir o espazo polas relacións humanas que se establecen dentro del, e amosa con claridade como son posíbeis múltiples posibilidades para desenvolver estas relacións, asentando a idea de que o medio non condiciona de maneira irreversible a vivencia individual unha vez que os individuos son quen de construír (ou recoller do pasado) as ferramentas válidas para esta vivencia.

Neste sentido Leigh contrapón diversos espazos, todos semellantes morfolóxicamente pero ben diferenciados na súa función dentro da distribución social. Así, ao King's Cross de Shirley [Ruth Seen] e Cyril [Phillip Davis] contraponse, o barrio no que vive a nai deste [Edna Doré], un barrio de vivendas unifamiliares, todas elas orixinariamente de protección oficial, pero que neste momento se ten convertido nun barrio de clase alta no que a casa da nai de Cyril fica como un residuo dunha época pasada na que o Estado desenvolvía unha importante política asistencial que permitía un fácil acceso dos obreiros á propiedade inmobiliaria. Desta maneira, co simple contraste entre a nai de Cyril e os seus burgueses veciños [Lesley Manville e David Bamber], nunha reelaboración da mesma problemática que xa amosara en *Grown-Ups* [1980]<sup>102</sup>, a súa contribución ao serial da BBC2 *Playhouse* [Sarah Pia Anderson, 1974-1983], Leigh incorpora un importante comentario sobre os procesos de aburguesamento urbano no mesmo momento no que se están a producir, pero vai máis alá e, como veremos, é capaz de proporcionar unha lectura ética fundamental [imaxe 4]. Un terceiro espazo oposto é o barrio residencial ao que se ten mudado a irmá de Cyril [Heather Tobias], espazo que serve a Leigh para plantear unha reflexión sobre o desclasamento e a significativa opción ética que supón.

---

102Ibidem, p. 189.

Leigh parte da dupla idea de Henri Lefebvre sobre o urbanismo e a construción do espazo urbano, segundo a que este é sempre produto do deseño do Capital para facilitar o intercambio de mercancía e estender a explotación de clase e a alienación dos individuos, pero que pode ser revertido mediante a práctica destes mesmos individuos e da colectividade que conforman. A orde urbana contén e disimula unha orde fundamental. Segundo Lefebvre a cidade é un conxunto de vicio e enfermidade mental, moral e social, e a alienación urbana recobre e perpetúa todas estas alienacións. Nela, e por ela, a segregación xeralízase, por clases sociais, por barrios, profesións, por idades, por etnias, por sexos<sup>103</sup>. Para Leigh, como para Lefebvre<sup>104</sup>, o espazo é un produto social, unha construción social complexa baseada en valores determinados e na produción social de significados. Estes espazos son producidos socialmente e son feitos produtivos por medio da práctica social, o que constitúe un feito político en último termo. A produción social do espazo realízase mediada, ou dirixida, polos aparatos de reprodución da ideoloxía dominante e, polo tanto, en fortes condicións de alienación. De feito, a produción social do espazo urbano é fundamental para a reprodución da sociedade, polo que a ideoloxía dominante non podía esquecer este espazo de intervención para reproducir a súa dominación. Desta forma, o espazo non é só un espazo de acción, senón tamén de dominación, de poder. Con todo, esta produción social do espazo é reversíbel e necesaria no sentido dunha superación e dunha emancipación efectiva.

Este é o sentido en que o filme de Leigh resulta un filme político, entendendo que o traballo de Leigh é político nun sentido persoal, formal e estético antes que nun sentido partidista facilmente identificábel<sup>105</sup>. Para o Leigh de *High Hopes*, ao contrario do que veremos noutros autores ou noutros filmes seus como *Naked [Indefenso, 1993]*, o suburbio non é un espazo hostil no que a única posibilidade de relación é o conflito ou a competencia. Xa desde o primeiro momento afirmase a posibilidade contraria, coa introdución dun mozo recién chegado do campo que se acolle á solidariedade de Shirley e Cyril. Esta escena inicial continúa no que ten de reversibilidade do espazo homoxéneo en heteroxéneo, segundo a terminoloxía de Lefebvre, en todo o filme. Veremos así como Shirley e Cyril fan un uso activo e positivo de todos os espazos que conforman a zona suburbial, integrándoos todos eles na súa cotidianidade e establecendo relacións significativas en todos eles. Isto enlaza tamén coa idea de Richard Sennett sobre a posibilidade dunha vida estábel e satisfactoria nos barrios urbanos, tamén en contraposición cunha acrítica exaltación das zonas rurais que se desenvolveu desde a década de 1970 e que se repetiu en ondas cíclicas de diferentes modas neorrurais. Sennet puxo de manifesto como o temor e a condena á vida urbana desenvolvida por autores como Frantz Fanon<sup>106</sup> conduce inevitábelmente á limitación da liberdade humana, posto que limitar a vida urbana pode preservar o ardor da solidariedade, pero a expensas de impor a simplicidade da tribo, o que se converte nunha servidume e un freo da diversidade social<sup>107</sup>.

Moi importante nesta representación positiva do suburbio é a compoñente de clase que Leigh incorpora. Desde as súas primeiras aparicións, todos os personaxes son defi-

103 Henri Lefebvre: *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1983, p. 98.

104 Henri Lefebvre: *La production de l'espace*, París, Anthropos, 1974.

105 Chantal Cornut-Gentile D'Arcy, *Op. Cit.*, 2006, p. 176.

106 Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965.

107 Richard Sennett: *Vida urbana e identidade personal. Los usos del desorden*, Barcelona, Península, 1975, p. 21.

nidos na súa posición social desde o traballo, de maneira que se contrapón o carácter obreiro clásico de Shirley, incorporando unha interesante reflexión sobre a inserción laboral da muller nos oficios tipicamente masculinos, e o carácter de novo traballador dos estratos inferiores e máis precarios do sector servizos de Cyril, coa posición da irmá de Cyril e o seu marido ou coa máis alta e permanentemente remarcada dos veciños da nai de Cyril. Estas posicións de clase determinan as relacións que todos estes personaxes establecen entre eles, o que inclúe o aberto desprezo dos veciños burgueses tanto pola nai de Cyril en canto que a súa posición de persoa de clase obreira se mantivo inalterábel, como pola irmá de Cyril, en canto que é evidente o seu desclasamento desde a clase obreira e os seus intentos ridículos por se integrar nunha clase á que non pertence e da que é rexeitada constantemente.

Como ten sinalado Edward Soja, as relacións dominantes de produción reproducense nunha espacialidade creada e concretada por un capitalismo expansivo e homoxeneizado, cuxa reprodución depende desta produción e ocupación distintiva dun espazo fragmentado, homoxeneizado e xerarquicamente estruturado<sup>108</sup>. Desta maneira, calquera proceso emancipador debe incluír e focalizarse na produción do espazo, a estrutura territorial de explotación e reprodución, espacialmente controlada, do sistema como conxunto. Así a problemática espacial colócase nunha posición central dentro da loita de clases ao colocar as relacións de clase dentro das condicións configurativas do espazo socialmente organizado<sup>109</sup>. A produción e o mantemento dos espazos son inseparábeis das redes sociais que dan significado á vida cotiá. É a través destas redes sociais significativas que o espazo pode ser vivido en sentido pleno, persoal e colectivo, que se converten en formas de resistencia á homoxeneidade que propulsa a cidade como colector determinado pola mercadoría. Lefebvre afirma a posibilidade de ler a cidade como un texto vivo que pode ser vivido na práctica de maneira que se supere e subverta a estratexia de homoxeneización que o plan urbano intenta impor por medio do control da vida do individuo a través da separación dos espazos de vivenda, lecer e traballo e a condución obrigatoria, dirixida e rutineira a través deles. Esta idea de xogo espacial imaxinativo é fundamental para acadar obxectivos sociais e morais específicos e ten unha potencialidade infinitamente aberta á experimentación coas posibilidades das formas espaciais, o que permite a exploración das potencialidades humanas para a vida colectiva, as relacións de xénero, de produción e consumo ou de relación coa natureza<sup>110</sup>.

Tamén estas posicións de clase determinan as relacións e a vivencia de parella. Leigh contrasta habilmente a artificialidade das relacións entre a parella de burgueses, e a imposibilidade de afectividade na relación entre a irmá de Cyril e o seu marido, coa riqueza afectiva da relación entre Shirley e Cyril, pero é suficientemente hábil para non intentar heroizar aos seus protagonistas, e resalta os problemas e as dificultades para a relación entre Shirley e Cyril, que está moi lonxe da perfección, pero si que amosa como estes contan coas ferramentas para reconducir estas problemáticas e procurar a súa solución, ferramentas coas que non contan o resto de parellas. Incluso Leigh ten a habilidade de colocar os seus dous protagonistas nun momento fundamental de tránsito

108 Edward Soja: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989, p. 91-92.

109 *Ibidem*, p. 92.

110 David Harvey: *Espacios de esperanza*, Madrid, Akal, 2007, p. 211.

vital como é a definitiva entrada na madurez e ademais introducir unha tan importante reflexión sobre o entorno urbano neste proceso de crecemento. Leigh transmite como a actual organización das comunidades urbanas estimula diversas escravizacións adolescentes, como evidencia sobre todo a irmá de Cyril, pero tamén amosa como é posíbel romper este marco para alcanzar unha idade adulta cuxa liberdade resida na aceptación dun desorde e unha dislocación dolorosos, idea novamente sennetiana que o final de *High Hopes* parece reproducir, así como a idea de que este tránsito á madurez depende dunha estrutura de experiencias que unicamente pode ter lugar nun asentamento humano denso e incontrolábel como é a cidade<sup>111</sup>.

Faise así evidente a importancia do colectivo e o recurso a unha tradición na conformación afectiva e individual dos individuos, para revertir a perda das relacións de solidariedade, a perda dunha linguaxe colectiva desde a que articular a constitución ética dos individuos. Na sociedade postindustrial tense producido unha individualización de tal grao que impide aos individuos recoñecerse nos seus semellantes, encontrar puntos de ancoraxe colectivos desde os que dispor unha acción positiva, incluso encontrar referencias aplicábeis aos seus presentes e futuros. Desta maneira imponse a dominación como forma de relación cotiá, o que ten tamén a súa correlación espacial. Ao identificarse a ocupación dun espazo co sentimento de clase, aínda que este estea dislocado, o desexo dunha semellanza comunitaria interprétase como o exercicio de poderes desenvolvidos na vida cotiá, ficando oculto o carácter sistémico deste exercicio da dominación, de maneira que as persoas envolvidas neste desexo de coherencia buscan activamente a súa propia escravitude e autorrepresión<sup>112</sup>, do que a irmá de Cyril e o seu marido constitúen un exemplo moi inmediato, encarnación dun segmento da clase traballadora que, identificado ideolóxicamente coa cultura empresarial, constitúe o que Stuart Hall definiu como a nova maioría simbólica da era Thatcher<sup>113</sup> e expresa de forma gráfica as pretensións de ascenso social e os gustos dunha clase obreira dominada polo consumismo<sup>114</sup>.

Insistindo nesta vinculación entre os posicionamentos éticos, o sentimento de clase e o desenvolvemento urbanístico, a parella formada por Rupert e Laetitia incorpórase para facer visíbeis os efectos do aburguesamento urbano<sup>115</sup>, termo que indica o recambio da poboación dunha área mediante a introdución de grupos sociais de estratos superiores atraídos por intervencións de recuperación, tanto inmobiliarias como urbanas<sup>116</sup>, un proceso que supuxo a expulsión da poboación orixinaria e posterior suplantación por outra de poder adquisitivo maior que desatou unha espiral de crecemento no prezo das vivendas que acabou convertendo estas zonas en espazos residenciais de luxo, inaccesíbeis

111 Richard Sennet: *Op. Cit.*, 1975, p. 22-23.

112 *Ibidem*, p. 61.

113 Stuart Hall: *The hard road to renewal*, 1988, Londres, Verso, 259-267

114 John Hill: *Op. Cit.*, 1999, p. 194.

115 Chantal Cornut-Gentille D'Arcy, *Op. Cit.*, 2006, p. 181.

116 Giandomenico Amendola: *La ciudad posmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste, 2000, p. 28-29. Con *aburguesamento do espazo urbano* referímonos ao concepto que a academia nomea co ideolóxico neoloxismo de *xentificación*, ideolóxico pois se lle fai perder o sentido de clase do orixinal en inglés. *Gentrification* alude inequivocamente a un proceso de aburguesamento, neste caso do espazo urbano, da mesma maneira que *gentry* alude a unha persoa de clase burguesa, polo que nos resulta evidente que a forma máis adecuada para referir o fenómeno en galego é, efectivamente, a de *aburguesamento*, mellor que outras como *elitización* ou *aristocratización* e incomparablemente superior a un neoloxismo extravagante e incomprensíbel.



para as clases obreiras, as únicas que permaneceran nelas tras as diásporas das décadas dos anos sesenta e setenta. Este proceso de elitización provocou que nunha relativamente reducida contorna social teñan que convivir os dous extremos do amplo arco social contemporáneo, tensión que Leigh exemplifica no inhumano comportamento desta parella cara á súa anciá veciña .

En termos de representación, vemos como o recurso á comedia por parte de Leigh non se converte nun obstáculo para o realismo. É evidente que a comedia é un xénero privilexiado para construcións non realistas, puramente escapistas, ou para introducir unha mensaxe da ideoloxía dominante como se viña facendo desde as propagandistas comedias de Frank Capra ou Preston Sturges. Pola contra, Leigh é capaz de subverter a comedia para facer do cómico un poderoso aparato de distanciamento crítico, e é capaz de introducir na súa construción cómica múltiples capas de sentido mediante as que o espectador será capaz de construír unha posición crítica sobre o espazo suburbial e as relacións de clase que comporta. Neste sentido, o filme de Leigh é puramente realista, non polo carácter verosímil dos seus personaxes, as súas falas, os seus xestos e actitudes, como parece incapaz de considerar certa crítica<sup>117</sup>, nin pola representación naturalista do espazo urbano e o emprego de técnicas filmicas que redundan neste sentido naturalista, senón porque é capaz de extraer a verdade social que hai na disposición urbana do espazo construído e na disposición social que está detrás da ocupación deste espazo. Leigh fai ver como o urbanismo non é obxectivo, senón que é sempre un urbanismo de clase e oculta sempre unha estratexia de clase, e que a produción do espazo é empregada polos grupos dominantes nun particular sentido segundo os seus intereses dentro dunha estratexia global de configuración do espazo social<sup>118</sup>.

### ***Life is Sweet [La vida es dulce,* Mike Leigh, 1990]**

O seguinte filme de Mike Leigh, *Life is Sweet*, elimina do seu discurso as referencias políticas evidentes e afonda no uso da parodia que xa apuntaba *High Hopes*, se ben aquí tamén o político é sometido a esta parodia. Leigh sitúa o filme en Enfield, un barrio obreiro do Norte de Londres configurado por pequenas vivendas unifamiliares adosadas, pero, ao contrario que en *High Hopes*, o espazo urbano non terá neste filme a mesma importancia e será unha casa familiar a que centre toda a atención, na que Leigh disporá unha ácida visión da familia nuclear e as dificultades de adaptación da adolescencia, pero dominada por unha visión humanista<sup>119</sup> que non evita a representación do sór-

117 Harlan Kennedy: "Mike Leigh. About his Stuff", en *Film Comment*, Vol, 27, nº5, Setembro-Outubro de 1991, p.

18. En todo o caso, a suposta esaxeración na caracterización de certos personaxes debe ser moi matizada. É posíbel que para unha persoa que descoñeza o ambiente da burguesía conservadora londinense os personaxes de Laetitia e Rupert poidan parecer inverosímiles, pero, como explica a propia Lesley Manville, que interpreta ao personaxe de Laetitia, ao comentar como construíu o seu personaxe paseando por Harrods: "*If you think Laetitia is over the top, you should meet some of the women we found researching in the country, at the Opera, at Harrods. I overheard a woman ordering a sofa in Harrods; she was so posh, I just wanted to die. I couldn't believe I lived in the same society as this woman*" [Michael Coveney: *Op. Cit.*, 1997, p. 195]. Incluso, non podemos aportar maior proba de verosimilitude que o feito de que certas guías turísticas de Londres (*La guía del Routard*, por citar unha) recomendan presenciar, como un espectáculo digno de verse, as conversas nos salóns de te destas persoas burguesas.

118 Henri Lefévre: *Op. Cit.*, 1983, p. 160-162.

119 Consideramos que esta visión humanista é, como todo humanismo, de raíz materialista. Non concordamos, entón,



Imaxe 1: A obra de *Riff Raff*  
como microcosmos social



Imaxe 2: *Raining Stones*, o delito  
como condición do desempregado



Imaxe 3: *Ladybird, Ladybird*, o topico do desalio da nai solteira e parasita



Imaxe 4: *High Hopes*, o desprazamento dunha clase pola outra



Imaxe 5: A estetización da pobreza en *Naked*



Imaxe 6: A droga está sempre en primeiro plano na vida da clase obreira en *Nil by Mouth*



Imaxe 7: *I want you*, un exercicio de estimulación primario



Imaxe 8: En *Fish Tank* a cámara pégame á protagonista para amosar as súas reaccións ante novos estímulos

dido e o vulgar, o que sitúa este filme antes na liña de Jean Renoir ou incluso de Maurice Pialat<sup>120</sup> antes que na continuación da máis realista representación que dispuña *High Hopes*. Con todo, contrariamente á pesimista e cínica visión que Pialat desenvolve sobre a familia e a parella en filmes como *L'enfance nue* [*La infancia desnuda*, 1968] ou *Nous ne vieillirons pas ensemble* [*Nosotros no envejeceremos juntos*, 1972], Leigh procura transmitir a positividade da familia como núcleo relacional, sen ocultar tampouco as súas miserias nin pretender facer un alegato conservador, como cremos que equivocadamente sostén John Hill<sup>121</sup>, que estende esta crítica tamén desde o anterior filme de Leigh, *High Hopes*.

Creemos, pola contra, que nestes dous filmes Leigh expón unha visión extremadamente crítica da institución familiar, e este extremo crítico impide unha condena axiomática, como parece demandar Hill, que relaciona necesariamente a defensa da familia co pensamento conservador e os valores da política thatcherista. Sen embargo, Leigh debuxa á perfección nestes dous filmes os límites da familia na conformación ética e social do individuo, pero tamén a potencialidade que detenta neste mesmo proceso. Dependerá da propia vontade de cada unidade familiar e de cada individuo que conforma estas unidades establecer dinámicas nun sentido ou noutro, pero Leigh tamén expresa con claridade a forma en que a perda da relación familiar redonda no proceso individualizador, eticamente destrutivo e afectivamente pauperizante, que domina a sociedade da época postindustrial. Creemos tamén, xunto con Garry Watson, que a vontade de resistencia e superación a pesar da dificultade diaria que padecen e que perciben as familias caracterizadas positivamente destes dous filmes<sup>122</sup>, o que por certo constitúe un dos seus temas centrais, sexan capaces ou non de articular unha linguaxe política sobre este feito, é xa unha posición política, no que ten de negación do nihilismo e o derrotismo que en moitas ocasións, sen ir máis lonxe no próximo filme do propio Leigh, significa esta imposibilidade de articulación política da propia vida.

### ***Naked* [Indefenso, Mike Leigh, 1993]**

*Naked* supuxo un xiro completo na cinematografía de Mike Leigh, que con este filme abandonaría as ácidas formas da comedia dos seus filmes anteriores para introducirse nunha linguaxe posmoderna en liña con certas formas emerxentes no cinema norteamericano e francés da época. Esta desencantada e cínica representación dun ser liminar nos suburbios londinenses constituirá o primeiro achegamento a estes espazos suburbanos do Reino Unido en clave posmoderna, e se ben Leigh non continuará esta liña, *Naked* será un filme tomado como referencia por diferentes novos directores inseridos

coa idea de Ray Carney segundo quen a posibilidade de auto-transformación dos individuos que Leigh amosa, e que nós temos sinalado de maneira moi destacada en filmes como *High Hopes*, fai do cinema de Leigh unha obra espiritual comparábel ás de Carl Dreyer ou Andrei Tarkovsky [Ray Carney: *The Films of Mike Leigh. Embracing the World*, Cambridge, Cambridge university Press, 2000, p. 17]. A obra de Leigh apela á inserción ética do individuo na sociedade, que é puramente imanente, en ningún caso trata a relación do ser humano co trascendente, como si fan os autores citados, sexa desde unha visión puramente cristiá no caso de Dreyer ou máis amplamente cosmolóxica e panteísta como atopamos no cinema de Tarkovsky. A confusión de Carney vén dunha bastante habitual identificación entre o moral e o trascendente que non podemos compartir de ningún xeito, antes defendemos o carácter cultural e histórico da moral.

120 Vincent Ostria: "Le sitcom idéal", en *Cahiers du Cinéma*, nº 447, Setembro de 1991, p. 68.

121 John Hill: *Op. Cit.*, 1999, p. 197-198.

122 Garry Watson: *The cinema of Mike Leigh. A sense of real*, London, Wallflower, 2004, p. 87.

nos novos enfoques posmodernos, como veremos no cinema de Michael Winterbottom e até de Andrea Arnold.

*Naked* dispón a representación dun personaxe social e eticamente liminar e insire esta representación nunha espacialidade tamén liminar que representa con trazos fortemente esteticistas. Neste espazo observamos o deambular dun personaxe de raizame evidentemente dostoievskiana [David Thewlis] que é presentado a partir do seu baleirado ético xa desde a primeira escena, unha violación amosada desde unha descontextualización absoluta, desprovista de calquera intento de explicación ou motivación<sup>123</sup>. Desde este punto cero da formación ética, e ao tempo afectiva, Leigh desenvolve unha serie de interrogatorios a diferentes persoas, todas sometidas a unha forma de desestruturación psicolóxica e moral<sup>124</sup>, delimitadas desde a clase traballadora con vontade e capacidade de permanencia até a liña extrema da exclusión, a través dos que se intenta evidenciar a falta de sentido do mundo e das vidas das persoas, pero que tamén evidencia a falta de sentido crítico dun Leigh tan extremadamente cínico neste filme que é incapaz de dispoñer unha análise desta falta de sentido, como si que conseguira facer nos seus filmes anteriores.

Estes interrogatorios realízanse desde o nihilismo máis plano, como se incluso fose posíbel construír unha idea completa do mundo desde este nihilismo, que ao mesmo tempo vén acompañado de toda forma posíbel de irracionalismo e do correspondente cuestionamento do racional, apelando a imaxes apocalípticas e do fin do mundo postas en relación cun discurso que enfatiza a chegada do fin da historia que Francis Fukuyama acababa de decretar<sup>125</sup>. Esta posta en cuestión do carácter estábel, durábel, sólido, das relacións humanas e do carácter normativo das explicacións do mundo podía ter dado lugar a unha moi crítica análise dos sistemas relacionais e de coñecemento dominantes, pero nesta concreta narrativa de Leigh apenas constitúen distintos momentos de palabrería baleira máis propios dunha *sitcom* que continúe os estereotipos de tradición *Carry On*<sup>126</sup>, diálogos que non se conectan a unha forma de actuar real nin a unhas causas sociais que as expliquen<sup>127</sup>.

En todo o caso, son a outra cara da única forma posíbel de relación que Leigh concede, a violencia en todas as súas formas, física, emocional, sexual. De feito, violencia e sexualidade están en *Naked* indefectíbelmente conectadas, até o punto de que non hai sequera posibilidade para unha sexualidade rica e normalizada, esta só pode ser vivi-

---

123 Nunha defensa terriblemente cínica de Mike Leigh, Garry Watson intenta apelar a un erro de apreciación por parte dos autores que se amosaron repetidamente críticos con esta escena. Segundo Watson, non se trataría dunha violación, senón apenas dun acto sexual consentido que se lle tería ido das mans ao protagonista, para o que até cita unhas palabras textuais de David Thewlis, o actor que encarna a Johnny, segundo o que "*that's not a rape. It's just sex that gets out of hand*" [Garry Watson: *Op. Cit.*, 2004, p. 16.]. Tal apreciación desvela unha visión traxicamente distorsionada do que constitúe unha agresión sexual e unha violación, distorsión que por certo non fai máis que ratificar a posición dos críticos aos que pretende rebater.

124 Olivier de Bruyn: "Bons, brutes et truands. Sur *Raining Stones, The Snapper* et *Naked*", en *Positif*, nº 392, Novembro de 1993, p. 7.

125 Francis Fukuyama: *The end of history and the last man*, New York, The Free Press, 1992.

126 Julie Burchill: "Crass struggle" en *The Sunday Times*, 7 de Novembro de 1993, p. 9.

127 Neste sentido, é moi significativo o fracasado intento de diversos autores de procurar un significado ao exercicio de maiéutica cínica de Johnny, por exemplo as máis de vinte páxinas con abundantes e longas transcrisións destes diálogos que acomete Garry Watson [*Op. cit.*, 2004, p. 103-124] para acabar por non se introducir nada no suposto sentido de tais diálogos.

da desde a violencia. Pero esta vivencia sexual acentúa aínda máis a soidade existencial das persoas e reproduce indefinidamente a dinámica da violencia. A única posibilidade de escapar desta dinámica de violencia semella a renuncia ao sexo, como exemplifica o comportamento da curmá do protagonista [Lesley Sharp], pero isto implica tamén a total ausencia de relacións, non só de orde sexual. A dicotomía para Leigh é clara, ou a completa anomia ou a intensidade da violencia e a instrumentalidade.

Pero Leigh entende tamén que este estado emocional debe ter o seu correspondente correlato espacial, e así a cidade na que se desenvolven os personaxes de *Naked* está representada con carácter de campo de batalla, como un espazo de violencia, unha violencia sempre inexplicábel, como se o propio ambiente a producise, na que calquera pode verse inmerso en calquera posición, como vítima ou vitimario, sen que poida explicarse que factores determinan unha ou outra posición, posicións que son ademais inestábeis e variantes. O Londres de Leigh é un espazo da anomia, pero tamén do anonimato, un espazo indiferente e indiferenciado no que se teñen difuminado as diferencias entre o público e o privado, pero no que tamén ten desaparecido calquera referencia significativa, substituídas por rúas desertas, calexas escuras, bloques repetitivos de pisos. Esta representación da cidade ten a virtude, como sinala Mike Mason, de enfatizar as fragmentadas relacións sociais dos personaxes do filme e a pobreza dos seus intentos de comunicación e interacción<sup>128</sup>, pero tamén ten o inconveniente de non deixar marxe para que os personaxes podan construír unhas relacións doutra maneira, toda vez que se enfatiza unha rixida causalidade entre o modelo económico dominante e o ambiente que este determina e o comportamento social. A espacialidade de *Naked* enfronta a orde e a estabilidade da zona mercantil coa degradación das outras zonas, aquelas polas que se produce o deambular do protagonista. As capacidades organizativas e de explotación dos donos da primeira zona sinalada oponse á fragmentada interacción social e á impotencia dos que habitan na segunda, de forma que determinados comportamentos son ligados de maneira directa con determinados ambientes e espazos.<sup>129</sup>

Vemos así como Leigh desenvolve moitos dos clixés do cinema posmoderno, nomeadamente o seu interese pola exploración dos límites e o carácter de hiper-texto do filme, dotado dun evidente sistema referencial reelaborado en clave contemporánea.

Un destes clixés é a representación das identidades ao límite, a representación de personaxes *borderline* convenientemente inseridos en diferentes non lugares ou en derivas urbanas que acaban por constituír a cidade enteira nun non lugar, ademais en relación coa noite como momento de especial desidentidade e deriva emocional, da maneira que xa amosara o cinema de Claire Denis (*S'en fout la mort*, 1990), Richard Linklater (*Slacker*, 1991), Hal Hartley (*The Unbelievable Truth* [*La increíble verdad*, 1989]) e, sobre todo, dous autores referenciais na súa aguda análise da posmodernidade como Gus Van Sant (*Mala noche* [1985], *My Own Private Idaho* [*Mi Idaho privado*, 1991]) e Olivier Assayas (*Désordre* [*Desorden*, 1986], *Paris s'éveille* [*París se despierta*, 1991]). Tamén podemos apreciar o exceso barroco, a deformación estetizante da realidade, incluso dos espazos da exclusión, como vemos da maneira máis evidente na representa-

---

128 Mike Mason: "Naked: Social Realism and the Urban Wasteland", en Mark Shiel e Tony Fitzmaurice: *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*, Oxford, Blackwell, 2001, 244.

129 Ibidem, p. 246-247.



ción do inframundo que é o espazo dos mendigos do filme [imaxe 5]. Tamén, dentro deste interese polo límite, vemos a representación do exceso sexual unido ao maltrato físico como forma límite do corporal, que podemos enlazar, por sinalar uns referentes inequívocos, co David Lynch de *Blue Velvet* [Terciopelo azul, 1986] ou co Patrice Chereau de *L'homme blessé* [El hombre herido, 1983], desprovisto do contido homosexual.

En canto ao seu carácter de pastiche de referentes literarios e culturais, é evidente o carácter cristolóxico da figura protagonista, así como a referencia a diversas obras de Fiodr Dostoievski, sinalemos *El idiota*, *Los demonios* ou *Crimen y castigo*. Pero indo máis alá debe sinalarse a referencia a unha figura cultural fundamental da modernidade como é a do *flaneur*. A figura do *flaneur* elaborada por Leigh carece por completo da desapaixonada erudición de Walter Benjamin. En cambio, as súas excursións urbanas evocan a concepción máis mundana do *flaneur* de Georg Simmel, a dun espectador pasivo do espectáculo saturante da vida urbana<sup>130</sup>. Non podemos esquecer tampouco que *Naked* non deixa de continuar unha vella tendencia do cinema interesada na representación da oposición entre a domesticación da cultura e o caos dunha liberdade non rexida por normas morais, sentido no que o filme de Jean Renoir *Boudu sauvé des eaux* [*Boudu salvado de las aguas*, 1932] é un referente evidente.

En definitiva, podemos concluír que *Naked* constitúe unha forma posmoderna de falsificación social, e faíno no mesmo sentido que a maioría da produción que se adscribe ao paradigma posmoderno, é dicir, na súa incapacidade para a explicación e, incluso, na celebración desta incapacidade. Por moito que Leigh acerte a ver que a miseria no mundo contemporáneo non é apenas material, senón que existe unha miseria íntima, de orde afectiva, que se superpón a esta, acerto que levou a autores como Agnès Berthin-Scaillet a acentuar, de maneira esaxerada, a forma en que Leigh revela as diferentes formas de alienación que padece o individuo no mundo contemporáneo<sup>131</sup>, o problema reside en que Leigh non é capaz de elaborar un discurso a partir deste punto. Se ben pode dicirse que a análise de Leigh pode inserirse na liña do mundo líquido definida por Zygmunt Bauman, Leigh semella incapaz de concretala e de enfrontala criticamente. Leigh desenvolve unha escura visión da humanidade e da sociedade que semella antes unha posición teórica de partida que unha conclusión á que poida chegar o espectador do filme, como debía serlle esixido a un cinema crítico<sup>132</sup>.

Por moito que Leigh defenda o carácter anarquista do seu filme<sup>133</sup>, en realidade *Naked* ten ben pouco que ver cos posicionamentos políticos do anarquismo e antes habería que poñelo en relación cos debates políticos activos desde posicionamentos reaccionarios a primeiros dos anos noventa, debates nos que un inevitábel final da sociedade de clases constituía o eixo reitor<sup>134</sup> e que contaron como espectacular manifestación teórica coa obra de Jeremy Rifkin *El final del trabajo*. Esta obra non constituíu tanto o marco do debate como a súa conclusión, e non pretendemos adscribir a Leigh a esta tendencia do optimismo burocrático e o reformismo socialdemócrata máis plano, senón

130 Zygmunt Bauman: *Modernity and ambivalence*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 186.

131 Agnès Berthin-Scaillet: "Lignes de fuite", en *L'Avant-Scène Cinéma*, nº 426, Novembro de 1993, p. 4.

132 Vincent Ostria: "Naked" en *Cahiers du Cinéma*, nº 473, Novembro de 1993, p. 72.

133 Lee Ellickson e Richard Porton: "I find the tragicomic things in life: An interview with Mike Leigh" en *Cinéaste*, vol XX, nº3, 1994, p. 11.

134 Richard Porton: *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 178-179.

que antes habería que poñelo en relación coa pesimista retórica postmarxista que desenvolve André Gorz en *Miserias del presente, riqueza de lo posible* ou cunha asimilación moi pesimista da análise social de Jean Baudrillard<sup>135</sup>.

Retomando o filme e a falsificación social que ao noso entender implica, Leigh esquece que unha época de tal maneira individualizada e dominada polos intereses intanxíbeis duns poderes económicos extremadamente distantes e ilocalizábeis pode non ter sentido, pero non deixa de ter explicación. Tamén esquece que unha época que crea sociedades constituídas por individuos sen a mínima noción da ética e sen necesidades afectivas pode ser unha catástrofe, pero trátase dunha dinámica perfectamente explicábel. É aquí onde se sitúa o traballo do cineasta crítico, que pretende non só amosar a realidade dun determinado tempo e lugar, senón tamén e sobre todo dispoñer a explicación das dinámicas sociais profundas que actúan nese tempo e lugar e que producen un concreto estado social, como tamén é o seu traballo traer á luz as formas de reversión desas dinámicas dominantes. Neste sentido, vexamos dous exemplos que triunfan onde *Naked* fracasa.

En primeiro lugar, se Leigh non é capaz de achegarse a facer unha análise da individualización e do carácter do poder na fase de expansión ultraliberal do capitalismo, polo contrario Jim Jarmusch si que aportará unha completa análise neste sentido, se ben extraordinariamente críptica, en *The Limits of Control* [*Los límites del control*, 2009]. Neste filme, Jarmusch leva ao límite o *borderline*, tanto narrativa como formalmente, cun relato minimalista, deliberadamente repetitivo, situado nalgún momento despois da historia ou, pola contra, no centro mesmo, no epicentro oculto, da contemporaneidade entendida como presente histórico, e plantea un percurso polos non lugares e os lugares do baleiro e o provisional máis significativos da contemporaneidade articulado en torno a unha serie de encontros entre personaxes que poñen en evidencia os límites da comunicación<sup>136</sup>. Jarmusch consegue unha reflexión sobre a invisibilización e a ubicuidade das novas formas de poder, e chega a visualizalo no centro mesmo do deserto, do baleiro, da nada. Pero Jarmusch dá un paso que fica moi lonxe do conseguido por Leigh, e consegue amosar, nun claro xiro castoridiano, como a superación deste poder se sitúa no seu desciframento por medio da comprensión subxectiva, conseguida unha vez que este poder é reducido e personificado.

En segundo lugar, se Leigh non pode lidar cunha explicación sobre a pobreza ética e afectiva da sociedade contemporánea, os irmáns Dardenne entrarán de cheo neste

---

<sup>135</sup>De ningunha maneira quixéramos identificar as posturas de Rifkin e Gorz coas de Baudrillard. Pode concordarse máis ou menos coas posicións deste último, pero a súa análise foi sempre rigorosa e disposta no sentido de visibilizar as formas ocultas de dominación vixentes na sociedade postindustrial. Pola contra, as posicións de Gorz e Rifkin sobre o fin do traballo non só están equivocadas e repletas de erros, o que podería cuestionarse, senón que en realidade impiden analizar a cuestión que evocan. Podemos contestar como refutación a estes autores, con Paolo Virno [*Op. Cit.*, 2003, p. 106-107], que a crise da sociedade do traballo consiste no feito de que a riqueza social é producida pola ciencia antes que polo traballo distribuído polo individuo. O traballo ordenado parece reducido a porcións desprezábais da vida e son a ciencia e a información as que se presentan como a base da produción. O tempo de traballo continúa sendo válido como parámetro do desenvolvemento e da riqueza social pero constitúe un proceso contradictorio posto que se é a unidade de medida vixente, non por iso é a verdadeira. Ignorar un dos dous lados— subliñar só a vixencia ou só a non-verdade— implica unha falsificación. No primeiro caso é imposible percibir a crise da sociedade do traballo e no segundo remátase na avalada representación pacífica segundo Gorz ou Rifkin.

<sup>136</sup>Quim Casas: "La belleza de la imposibilidad", en *Dirigido*, nº 393, Outubro de 2009, p. 26-27.

tema en *L'enfant* [*El niño*, 2005], asunto que non desenvolveremos neste momento posto que contará cunha pormenorizada análise máis adiante.

*Naked* ficará como unha rareza na filmografía de Leigh, que a continuación retomará, e xa non abandonará, o seu interese polos temas sociais máis inmediatos, pero incorporando trazos melodramáticos cada vez máis evidentes a partir do seu seguinte filme, *Secrets and lies* [*Secretos y mentiras*, 1996]. Con todo, é de destacar como non deixará de abordar unha desconcertante resposta a si mesmo e a *Naked* en *Happy-go-lucky* [*Happy, un cuento sobre la felicidad*, 2008], filme só aparentemente inxenuo e de fondo ácido e amargo, que de certa maneira pode ser tomado por todo o contrario que *Naked*, é dicir, como unha representación da cidade en canto que espazo para as relacións significativas e para a reversión das relacións instrumentais e violentas.

### ***Nil by Mouth* [*Los golpes de la vida*, Gary Oldman, 1997]**

O actor Gary Oldman realiza o seu único filme como director no ano 1997, *Nil by Mouth*. Logo de ter traballado con directores como Stephen Frears ou con Mike Leigh no seu período televisivo, Oldman tíñase convertido nunha sorte de estrela mediática tras os seus traballos en Hollywood. Con todo, a súa única incursión na dirección realízase desde unha aproximación ben diferente ao modelo hollywoodense que máis ben debe ser relacionada coas formas do realismo británico que dominaban naquela altura e, sobre todo, coa dureza da representación dun telefilme de Mike Leigh no que o propio Gary Oldman tiña actuado, *Meantime* [1984].

Oldman realiza un filme supostamente autobiográfico, baseándose nos recordos que conserva da infancia e sobre os que pretende reconstruír a realidade da vida nas zonas suburbiais de Londres, nas zonas dominadas por grandes blocos de vivendas concentrados en si mesmos, grandes aglomeracións de pequenos espazos de habitación coas súas propias rúas interiores, elevadas piso a piso, e sen relación cun exterior suburbano claramente separado do centro urbano. *Nil by Mouth* sitúase no nacemento das zonas de relegación urbana para os estratos inferiores da clase obreira, unhas zonas que abandonan o tradicional ordenamento extensivo de pequenas vivendas unifamiliares de protección oficial, que tiñan servido durante décadas como o espazo da clase obreira británica e nas que Leigh filmara *High Hopes* ou *Life is Sweet*.

O novo deseño urbano reservaba esas zonas residenciais para operacións especulativas que tiveron como consecuencia o progresivo desprazamento da orixinaria clase obreira que as habitaba por unha clase superior, que tamén podía incluír aos estratos superiores da clase obreira empregada nos postos altos dos sectores dos servizos ou das finanzas, mentres os cada vez máis precarizados traballadores manuais ou sen formación específica que habitaban estas zonas residenciais víanse relegados ás novas construcións suburbiais das torres de edificios. É neste movemento de segregación urbana no que se sitúa o filme de Oldman, que deixa ver á perfección de que maneira a estratificación social de clases ten na nova cidade postindustrial a súa tradución directa na estratificación social do espazo habitábel, como tamén fará posteriormente, de maneira maxistral e moito máis clara, Terence Davies na súa aproximación documental á cidade de Liverpool, *Of time and the city* [2008].

Con todo, unha vez que Oldman insire o seu filme na realidade espacial das zonas suburbanas e deixa ver debilmente as dinámicas socioeconómicas que hai detrás deste ordenamento urbano, desenvolve unha narratividade que contribúe a unha falsificación completa destas zonas de relegación urbana, así como das relacións que as persoas que as habitan manteñen entre elas e co centro urbano. Xa desde a primeira escena, unha escena que remite directamente á aquela con que Quentin Tarantino abría *Reservoir dogs* [1992], coa cámara trazando panorámicas na mesa dun *pub* na que os protagonistas do filme beben e falan de sexo, Oldman relaciona o espazo urbano suburbial cun sistema relacional establecido en base á violencia no trato e á continua falta de respecto no que a violencia sexual terá unha importancia fundamental. Paralelamente, desenvólvese outra escena construída en torno ao consumo de drogas, de maneira que fican definitivamente conectados desde o principio alcoholismo e drogas coa clase obreira e o propio espazo suburbial.

Esta será a constante narrativa do filme, que desenvolve uns personaxes que non só establecen entre eles fortes relacións de dominación mediadas pola violencia de todo tipo, verbal, física e simbólica, senón que tamén o delito constitúe unha actividade normal e o cárcere é un espazo máis, integrado sen conflito no tránsito vital dos personaxes, sen maior análise sobre a situación social que pode provocar estas dinámicas, que por certo están moi afastadas do espazo, social e urbano, no que estes personaxes se integran. Tamén o consumo da droga ten o mesmo tratamento. Inténtase facer pasar a drogadicción como algo natural en determinado estatus social, de xeito que se atopa moi normalizado nos seus extremos máis trágicos e case nin provoca reacción, pero ademais faise desde un tratamento frontal e estetizante [imaxe 6], en liña co iniciado por Danny Boyle en *Trainspotting* [1996] sobre este asunto nas zonas dos suburbios e da clase obreira británica, que axuda á creación dun ambiente de agresión ao espectador mediante o que Oldman evita ter que elaborar unha análise social. Nun sistema crítico, tamén a vivencia da droga ten que ser sometida a unha análise de clase, e tamén os distintos consumos, así como o deseño sistémico destes consumos e a normalización social implícita nuns e a marxinación social que acompaña aos outros.

Este caso sitúa a posición de clase de Oldman con claridade. Hai que notar que os problemas sociais cos que se vincula metaforicamente ás persoas das clases baixas como son o delito, a violencia, o alcoholismo e as drogas, aparecen como exclusivos destes grupos cando en realidade son compartidos tamén por outros grupos marcados positivamente a través dos atributos cos que son individualizados e que xustifican a súa posición favorecida na sociedade. Desta forma, como sinala Irene Vasilachis, as persoas amosadas desde estes parámetros non só ven limitada a súa capacidade de acción histórica como suxeitos individuais ou colectivos, senón que son representadas como actores pasivos, sometidos a leis tan ineludíbeis como as da natureza, ou como posuidores de trazos sociais e éticos que lles cerran toda posibilidade de modificar a súa situación e a das súas familias<sup>137</sup>. Esta representación constrúese nos termos dos valores recoñecidos polos grupos socialmente dominantes e supoñen a xustificación e a reprodución das diferencias vixentes nunha determinada sociedade.

---

137 Irene Vasilachis de Gialdino: *Pobres, pobreza, identidade y representaciones sociales*, Barcelona, Gedisa, 2013, p. 40.

Por outra parte, como sinala Samantha Lay, a excesiva focalización no persoal e o privado destas dinámicas de violencia imposibilita extraer calquera sentido do social e das razóns económicas detrás do alcoholismo e a violencia doméstica. Ao centrar a representación apenas nunha única familia isolada da complexa realidade social que a rodea, Oldman impide a análise da natureza da sociedade na que se dan eses comportamentos e, máis importante, relaciónaos cos espazos reais nos que están filmados<sup>138</sup>.

Toda esta análise está ausente en *Nil by Mouth*, e tense intentado xustificar en base ao carácter autobiográfico do filme. Isto constitúe unha dupla falsificación. En primeiro lugar, o que está amosado con vontade de extensión social queda reducido ao anecdótico da vivencia persoal concreta desde a que se xustifica unha suposta aproximación realista a uns feitos concretos. Sen embargo, o traballo realista non se pode reducir á frontalidade da representación de certas relacións dun grupo humano en escenarios reais, senón que debe confrontar a vivencia dun grupo concreto co máis amplo espazo social no que se desenvolve e, como por suposto apunta pero non desenvolve *Nil by Mouth*, co concreto espazo físico que habita. Pola contra, Oldman semella situarse nunha posición de autoridade autoral desde a que anula unha análise autónoma por parte do espectador, pero desde a que tamén xustifica a súa posición en termos de representación. Poderíase dicir que Oldman representa o que viviu, pero sería máis correcto dicir que Oldman reconstrúe o que recorda que viviu. E aquí a segunda falsificación. Para alén do evidente condicionamento biolóxico, a lembranza é tamén e fundamentalmente unha construción social, histórica e proxectada desde o presente, polo que debe ser sometida tamén a unha análise social, de clase, máis cando se dá un proceso de mobilidade social de tal magnitude como o vivido por Oldman. Desta maneira, é este ascenso social o que se converte no mediador entre a vivencia de Oldman e a representación que dispón. Non de pode esquecer que os recordos e as emocións que estes mobilizan non son humanas en xeral nin atemporais, senón que teñen sempre un fundamento de clase moi determinado e aparecen nunha forma que é sempre histórica, específica, limitada e condicionada<sup>139</sup>.

Esta idea debía constituír o núcleo do desenvolvemento realista dos feitos que trata o filme, pero a súa ausencia implica unha derivación cara á esaxeración melodramática que parte da esaxeración dos propios feitos que relata. Porque Oldman acaba representando os habitantes dos suburbios obreiros en termos animalistas, como seres permanentemente dominados polo medio ambiente, desprovistos de capacidade de superación deste ambiente e as dinámicas de violencia que produce constantemente e, na peor tradición da representación burguesa sobre a clase obreira, condicionados absolutamente por unha constitución xenética que os leva á drogadicción e o alcoholismo da mesma maneira que o ambiente os instala necesariamente no delito e a violencia.

Esta visión da clase obreira tórnase dominante desde a expansión da revolución industrial no século XIX e, aínda que acada os puntos máis álxidos nos momentos de crise sistémica e de revoltas populares, como puido ser a Comuna de París<sup>140</sup>, estenderase desde as moralizantes visións do naturalismo francés e Emile Zola ou do realismo británico de Charles Dickens, visións que no seu miserabilismo e determinis-

---

138 Samantha Lay: *British social realism. From documentary to Brit Grit*, Londres, Wallflower, 2002, p. 112.

139 Bertolt Brecht: *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, 2004, p. 21-22.

140 Paul Lidsky: *Los escritores contra la Comuna*, Barcelona, Los Enemigos de Thiers, 2011.

mo se contraponen ás visións aristocráticas que entendían as diferencias de clase en termos case raciais, como podían ser as do Leon Bloy de *La mujer pobre* ou do Jules Barbey D'Aurevilly de *Un cura casado*. Neste sentido, o filme de Oldman continúa a representación dos cineastas vinculados coa tradición moralista do naturalismo ou do realismo burgués, tradición que se desenvolve desde os primeiros momentos do cinema narrativo, como amosa o significativo título de Ferdinand Zecca *Les victimes de l'alcoolisme* [1902], e entre cuxos autores o máis destacado é sen dúbida Jean Renoir, non por casualidade autor da adaptación zoliana de *La bête humaine* [*La bestia humana*, 1938]. Sen embargo, Oldman non trata en ningún caso de moralizar a costa dos personaxes, simplemente porque non considera en ningún caso a súa capacidade moral<sup>141</sup>.

Con efecto, no filme de Oldman, igual que en Renoir, en Zola ou en Dickens, o alcoholismo e a violencia transmítense entre xeracións. Toda a violencia que se dá nas familias pasa de xeración en xeración e ten un carácter absolutamente irreversible, só pode reproducirse infinitamente, e ademais ofrécese como única explicación desta violencia, nomeadamente a machista, precisamente a dependencia alcohólica, sen máis análise sobre a reproductibilidade dos sistemas de dominación, sobre o papel social do patriarcado e incluso sobre a responsabilidade individual e sobre a inserción dos actos propios nun sistema ético propio. Para Oldman, en liña coa tradición decimonónica que continúa, todo o mundo é culpábel e non hai forma de escapar a estas dinámicas porque semellan creadas e reproducidas polo medio ambiente, non polas persoas que o habitan e que establecen relacións nos seus propios termos dentro deste medio ambiente. Incluso os intentos de superar esta situación son falsos, ilusorios, e só poden rematar na vontade de regreso á situación inicial, identificada como natural, como evidencia de maneira moi directa o propio final do filme, no que falsamente se reconcilia todo o mundo sen ter modificado ningún parámetro de comportamento. Moi significativo será que na construción deste final Oldman empregue unha grande elipse que nos impida ver cal é o proceso que conduce a tal resultado. Este proceso é indiferente nos termos narrativos que plantea *Nil by Mouth*, o que se amosa é un final necesario, ditado por forzas superiores aos individuos, que non teñen outra posibilidade e outra saída que a eterna repetición xeración tras xeración. Pola contra, o modelo crítico que consideramos válido para afrontar unha análise realista das dinámicas de dominación, a posibilidade de superación destas e a relación co seu ambiente social, debe poñer énfase na análise dos procesos antes que na presentación dos resultados. Este é o papel do director crítico, dispor o desenvolvemento destes procesos de maneira que sexa o espectador o que poida concluir eses resultados.

É por iso que, máis alá da forma realista que Oldman emprega no seu filme, non podemos falar dun filme realista, senón máis ben dunha construción melodramática. O realismo de Oldman relaciónase cunha forma de feísmo, de imaxe bruta e pouco pulida que continúa, máis que a liña do realismo británico con raíz no *Free Cinema*, a liña aberta por Cassavetes e, logo deste, polo *thriller* americano dos anos setenta. Así, tamén o espazo urbano é representado dunha forma semellante á dos *thrillers* de William Friedkin, Don Siegl ou John Frankenheimer, e conta cuns atributos moi semellantes en canto que espazo para o desenvolvemento dunha violencia que parece creada organica-

141 Geoffrey Macnab: "Nil by mouth" en *Sight & Sound*, Novembro de 1997, p. 55.

mente polo propio espazo.

Ao mesmo tempo, esta forma de cariz feísta combínase cun tratamento fortemente estetizado de certas situacións, aínda que se trate dunha estetización que parte deste carácter feísta e bruto, pero que ten como finalidade facer soportábeis e desfrutábeis estas situacións. Trátase da violencia, a drogadicción e a explotación sexual. Este último caso é moi salientábel. Xa non se trata da representación extremadamente machista da mesma sexualidade, imposible de desligar dunha dinámica de dominación que semella que ten o seu compoñente máis importante na dominación sexual, senón na representación máis sutil de distintas formas de mercantilización do corpo como son os *strips*.

Oldman reproduce o tóxico máis televisivo segundo o que estes espazos non son especialmente sórdidos, nos que todas as bailarinas son mulleres realmente fermosas e nos que a vontade das mulleres non é nunca cuestionada, nin sequera é presentada. Trátase dunha representación fortemente estetizada, que apela con agudeza ao erotismo, e que ten como resultado impedir a aprehensión da vivencia desde unha perspectiva diferente á do *voyeur* masculino que domina a escena. Neste sentido, sería moi interesante comparar esta representación co desafiante uso artístico e político do corpo espido por parte dos artistas do *new burlesque*, como podemos ver nun filme dirixido por Mathieu Amalric como *Tournée* [2010], pero sobre todo coa máis realista que dispón Michael Glawogger en *Megacities* [1998], filme no que un *strip-tease* é tratado con toda a crueza dun espectáculo humillante, difícil de mirar desde a distancia do espectador do filme, unha representación que enfatiza o carácter de mercadoría a que é reducido o corpo humano e que interroga directamente sobre a posición social da muller e sobre a posición socialmente dominante (e as eivas emocionais que comporta) do suxeito que mira. Onde Glawogger consegue unha representación maxistral do funcionamento da dominación e de como esta dominación degrada esencialmente ás persoas dominadas pero sobre todo ás dominantes (até o punto de que o mesmo espectador do filme se sente degradado ao finalizar a escena), unha representación que constitúe unha apelación ética superlativa, o realismo estético de Oldman non consegue senón facer unha escena agradábel e até simpática que non activa nin o mínimo análise ético por parte do espectador.

### ***I Want You* [Michael Winterbottom, 1998]**

Despois de que con *Naked* se introducira o modo de representación posmoderno na representación das zonas suburbanas británicas e das clases obreiras e marxinalizadas que as habitan, este modelo foi seguido por unha serie de filmes e cineastas que o asentaron e que, contrariamente ao que intentara Leigh (pero seguindo a liña do que efectivamente conseguira) deron lugar á reacción posmoderna contra as visións esquerdistas do realismo social que dominaran até este momento. Se ben certas obras de Loach, Frears ou Leigh puideron caer en posicionamentos reaccionarios ou cando menos socialmente falsos, isto debeuse antes aos problemas concretos de representación que sinalamos que a un planteamento abertamente reaccionario. Sen embargo, filmes como *Trainspotting* ou as primeiras obras de Michael Winterbottom si que aparecen dominadas por un marcado odio de clase que procura unha criminalización incondicionada dos habitantes das zonas obreiras e suburbanas, posición perfectamente consonte coa ideolo-

xía dominante no Reino Unido liberal da época post-thatcherista, xa fose baixo goberno laborista ou conservador, pois ambos coincidiron milimetricamente neste punto.

Un filme como *Trainspotting* inicia este camiño pola vía da identificación entre a drogadicción e a pertenza a unha determinada clase, a unión deste consumo a un determinado espazo social que crea un ambiente concreto que potencia estes comportamentos, e emprega o xénero da comedia como espectacularización duns feitos que se presentan desprovistos dunha verdadeira e necesaria análise social que os explique, para acabar provocando no espectador a esperada falta de reacción que o leve á aceptación acrítica do visto. Unha análise crítica tería que facer ver de que maneira o tráfico de drogas e a súa introdución masiva en determinados espazos obedece a un deseño sistémico, e tería que facer ver como á violencia que a poboación destes lugares marxinais padece polo enfrontamento entre grupos de traficantes, se lle acumula a violencia policial, así como analizar as formas de violencia que se producen no entorno relacional das persoas que padecen estas dependencias. Nada disto está presente en *Trainspotting*, máis alá de determinados picos dramáticos marcados por unha narrativa que debe provocar diversas formas de compaixón no espectador que actúan, en realidade, como estratexias de ocultamento, acompañados doutros momentos de distensión elaborados desde as formas da comedia que, de certo, actúan no mesmo sentido.

Con todo, será na obra dun autor como Michael Winterbottom na que atoparemos de maneira máis clara esta ligazón coas posicións socialmente reaccionarias que dominaban na altura, e farao non só reproducindo o forte desprezo clasista que se promovía desde os estratos dominantes, senón tamén as novas teorías sobre o delito e a criminalidade que os sectores máis reaccionarios estaban a promover e que finalmente acabaron impondo. Para analizar esta situación debemos separarnos lixeiramente do noso espazo, e abandonar as zonas suburbanas metropolitanas que vimos nos filmes anteriores para centrarnos en zonas semiurbanas, pero que xogan o mesmo papel de periferia que as vistas anteriormente.

É nestas zonas semiurbanas onde Winterbottom sitúa *I Want You*<sup>142</sup>, exemplo paradigmático da deriva cara á reacción posmoderna que sinalamos. Na cidade de Hastings, Winterbottom coloca unha serie de personaxes convencionalmente *borderline* en cuxa relación entre eles destaca a completa imposibilidade de comunicación e, finalmente, o sentido utilitario que as dirixe, cando non caen no enfrontamento aberto. Para Winterbottom todo o espazo é un espazo de dominación e conflito, para os seus personaxes, claramente identificados cos estratos inferiores da clase obreira, non hai posibilidade para a riqueza afectiva ou, tan sequera, para unha vivencia non patolóxica do afectivo e o relacional. Esta situación ven provocada directamente polo propio ambiente, non hai para Winterbottom causa social ningunha que a explique. É neste sentido no que a posición de Winterbottom reproduce o nihilismo posmoderno, un nihilismo que nega calquera causa e explicación sólida e que, necesariamente, considera o comportamento instrumental, patolóxico e antiético como algo orgánico, producido polo propio ambiente e, consecuentemente, irreversible.

<sup>142</sup>Tomamos o exemplo de *I Want You* polo que ten de significativo ao unir a sexualidade feminina co desprezo de clase e as posicións reaccionarias sobre a criminalidade, pero non se pode esquecer que podían ser máis os exemplos escollidos na filmografía de Winterbottom, nomeadamente a serie televisiva *Family* [BBC-RTÉ, 1994], extrema visión da clase obreira irlandesa como colector de todos cantas patoloxías morais é posíbel nomear.



É nesta irreversibilidade na que se concentra a máis forte carga reaccionaria do filme de Winterbottom, e tamén a maior falsificación social que implica o filme. Un dos protagonistas do filme [Alessandro Nivola] é unha persoa en situación de liberdade condicional que regresa a Hastings e que debe comezar a súa reinserción social, vixiado polos servizos sociais, pero que tamén debe enfrontar a pervivencia do asasinato que cometeu mediante o contacto, e o rexeitamento consecuenete, das persoas que anteriormente constituían o seu entorno. Describe así Winterbottom un tipo criminal que sentará as bases para o deslizamento que rapidamente se producirá, o da identificación deste tipo criminal con toda unha clase social, como veremos nos filmes de Andrea Arnold. Este deslizamento non é novidoso nin é un aporte do cinema posmoderno, senón que é unha constante da literatura reaccionaria desde o século XIX, nomeadamente a francesa, que ideara un novo vocábulo específico para cualificar ao tipo criminal, o concepto da clase perigosa, mediante o que se reborda o marco do persoal para identificar o delitivo con toda a clase traballadora<sup>143</sup>.

Coherentemente con este planteamento, Winterbottom reproduce tamén as teorías sociais da ideoloxía dominante sobre a permanencia do delito e a imposibilidade da reinserción. Ao considerar que o delito é sempre un comportamento patolóxico que non obedece a causas sociais (e no filme a causa do delito é, moi coherentemente tamén con estas concepcións biolóxicas do delito, a sexualidade feminina) Winterbottom asenta o seu carácter de perpetuidade, non hai forma de borrar o delito e, máis aínda, este sempre debe ser lembrado. De aí o asfixiante papel que xoga a institución social no filme, pero o problema é que Winterbottom non somete esta institución a análise, senón que semella valorizar positivamente unha forma extremadamente intrusiva de control e xustificala ao dar por feito que o delito é sempre cíclico e sempre se volve repetir polos mesmos individuos ou nos mesmos ambientes. Efectivamente, o filme reproduce no seu final o asasinato despois do que se iniciara, e novamente a razón deste asasinato é a sexualidade da muller.

Con efecto, Winterbottom non pode ter outra opinión sobre a sexualidade que o seu carácter de patoloxía, como corresponde a unha visión de relación instrumental e baseada na imposibilidade de comunicación e entendemento. Pero incluso este semella ser o núcleo central do filme, que dificilmente escapa ao que acertadamente Charlotte O'Sullivan definiu como “*a conventional exercise in titillation*”<sup>144</sup>, exercicio de excitación no que a cámara de Winterbottom se pega obsesivamente ao corpo de Rachel Weisz [imaxe 7]. Esta visión patolóxica do sexo, unida a un tratamento voyeurista que procure a excitación incesante (pero adecuadamente dosificada pola narrativa) da libido, é unha constante do cinema posmoderno desde as reelaboracións do amor romántico que levara a cabo André Téchiné en *Rendez-vous* [1985] ou do *thriller* por parte de Paul Verhoeven en *Basic instict* [*Instinto básico*, 1992] até as máis elaboradas reflexións psicoanalíticas de David Cronenberg en *Crash* [1996].

Por outra banda, esta visión patolóxica contraponse aos intentos de normalización e de valoración da sexualidade, libremente asumida e vitalmente enriquecedora, á que autores como Frears outorgaran unha importancia fundamental en filmes como *My be-*

143 Louis Chevalier: *Classes laborieuses et classes dangereuses*, París, Plon, 1958, p. 19.

144 Charlotte O'Sullivan: “*I Want You*” en *Sight & Sound*, Novembro de 1998, p. 55.

*autiful laundrette* [*Mi hermosa lavandería*, 1985] ou *Sammy and Rosie get laid* [*Sammy y Rosie se lo montan*, 1987]. A continuación veremos como esta patoloxización da sexualidade será reproducida por outros modelos posmodernos e, tamén, falsificadores.

### ***Red Road* [Andrea Arnold, 2006]**

Andrea Arnold comeza a súa carreira con dous filmes ambientados nas zonas suburbanas de dúas cidades do Reino Unido. Ambos os dous insírense de maneira directa nas formas posmodernas de aproximación á realidade contemporánea sen deixar de se relacionar coa tradición do realismo social británico. De feito, estas dúas tendencias non están plenamente integradas nestes dous filmes, de maneira que cada unha discorre polo seu lado, polo que podemos falar en ambos casos de filmes-díptico, nos que a partir dunha cesura central a cineasta varía dun a outro paradigma.

*Red Road* comeza cunha aproximación ás rúas de Glasgow de carácter impresionista, e faíno en base a un artificio de grande potencial reflexivo, como é o das cámaras de vixilancia con que traballa a protagonista do filme. Con este artificio Arnold amosa de maneira demorada a vida no suburbio e achégase á vida diaria das persoas que o habitan, até se centrar nunha concreta persoa que na segunda parte centrará a narrativa. Nesta primeira parte Arnold apunta o papel social da vixilancia e os sistemas de control, apunta o empobrecemento da vida cotiá nestas zonas suburbanas, e até apunta a profunda incapacidade emocional dunha persoa que, no seu actuar de *voyeur*, achégase a diversas vidas anónimas como se este achegamento puidese servir para colmar o seu baleiro existencial.

Nesta primeira parte destaca un achegamento formalmente realista, que emprega certamente varios dos clixés asociados a esta forma desde o triunfo do modelo Dardenne e cos que Arnold se asocia na radicalidade do seu uso, pero que estaban activos desde anos anteriores e que enlazan o filme coa tradición do cinema social británico e até co Loach formalmente máis realista, o de *Riff-Raff*. Vemos así os reiterados estilemas deste realismo, a cámara en man situada no centro da escena, os primeiros planos moi achegados, os continuos reencadramentos, o uso do son directo e a luz natural. Pero o máis interesante do filme é como estas imaxes se alternan, incrementando o seu valor de documento social, coas imaxes de vídeo das cámaras de vixilancia. Esta alternancia outorga á imaxe do filme unha textura híbrida que ao tempo serve para dispoñer diferentes formas de aproximación á realidade, significando cada unha destas formas un enfoque diverso que permite ao espectador articular dous discursos diferentes, o da persoa que mira e o da persoa que é mirada, con toda a potencialidade para extraer un sentido social da ubicuidade destes sistemas de control, da disolución do espazo público e o espazo privado, da invasión do persoal polo aparato de control e da posición ética do vixilante e o seu papel sistémico.

Como sinala Eulàlia Iglesias, a omnipresenza destas imaxes de vídeo era un material dun grande potencial para construír unha visión distópica de carácter orwelliano, que resultaría máis realista do desexado; ou para elabroar un filme de denuncia da inxerencia na vida dos cidadáns por parte do aparato de control do Estado; ou incluso para acometer unha obra de non ficción que experimentase con un *found footage* infrutiliza-

do<sup>145</sup>. Con todo, Arnold detense apenas presentada esta panorámica e fai derivar o filme cara a un *thriller* de carácter psicoanalítico.

Esta primeira parte do filme enlaza con algunha das principais preocupacións do cinema contemporáneo, pero destacaremos apenas dúas. En primeiro lugar, a reflexión sobre a imaxe, desde o seu carácter como representación até o seu papel social, pasando polo estatuto da persoa que se sitúa a cada lado da pantalla, interese que liga a Arnold cos primeiros traballos de Atom Egoyan, por exemplo *Family viewing* [1987] ou *Speaking parts* [*Guiones cambiados*, 1989] ou co reiterado interese de Michael Haneke desde *Benny's video* [*El vídeo de Benny*, 1992] até *Caché* [2005], pasando por *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* [*Código desconocido*, 2000]. Por outro lado, o interese pola vixilancia, interese que conta con representacións cinematográficas de tanto interese como os traballos de Harun Farocki (por exemplo, *Ich glaubte Gefangene zu sehen* [*Creía que veía presidiarios*, 2000]) e con desenvolvementos tan afastados do resultado final do filme de Arnold como os que veremos máis adiante no filme de Corneliu Porumboiu *Politist, adjectiv* [*Policía, adjetivo*, 2009], que aposta pola inmersión directa nestes traballos de vixilancia e por traer ao primeiro plano unha reflexión sobre a posición moral do vixilante.

A deriva cara ao terreo do *thriller* fai desaparecer o estilo documental e realista, se ben mantéñense en certa maneira as marcas de estilo, pero agora estas derivan máis cara ao tratamento Dogma 95. Esta segunda parte constitúese como a persecución da protagonista [Kate Dickie] do asasino da súa filla e o seu marido, e adopta as formas máis sórdidas do cinema de Lars von Trier ou de Michael Winterbottom, desde unha perspectiva psicoanalítica que imposibilita toda lectura social dos feitos referidos. Arnold decide centrarse nos aspectos eróticos desta persecución<sup>146</sup> e dedícase ao desenvolvemento de ideas freudianas como o desexo de violación ou o traballo de dó<sup>147</sup>, poñendo énfase en como o acto de dó non é apenas a reacción afectiva da dor como resposta a unha perda concreta, senón tamén o proceso polo que se fai posíbel a recuperación a través dun ritual de comprobación da realidade caracterizado pola rememoración e a constatación das esperanzas que unen a libido ao obxecto perdido e de que forma cando se completa o proceso de dó e se produce a eliminación da adhesión cara a ese obxecto, o ego vólvese libre e desinhibido e a libido pode orientarse cara a un novo obxecto<sup>148</sup>.

Pero ao mesmo tempo desenvolve unha serie de ideas en consonancia cos novamente vixentes discursos sobre o delito, o valor social da pena e o castigo e a imposibilidade de reinserción. Da mesma maneira que vimos no filme de Winterbottom, Arnold non só considera que non é posíbel a reinserción do delincuente, senón que acredita vehementemente na permanencia do castigo, que non debe ter un fin e debe ser resolto sempre por un acto de vinganza. Se comparamos esta aproximación coa lúcida problemática ética que os Dardenne dispoñen en *Le fils* [*El hijo*, 2002] veremos non só de que maneira é posíbel plantear este tema desde posicionamentos críticos, que impliquen unha lectura social do delito e a culpa e da capacidade ética das persoas, senón que ta-

145 Eulàlia Iglesias: “Red road”, en *Cahiers du Cinéma España*, nº 3, Agosto de 2007, p. 52.

146 Lisa Mullen: “Red Road”, en *Sight & Sound*, Novembro de 2006, p. 78.

147 Sigmund Freud: *Obras Completas*, vol. XIV: *Duelo y melancolía*, Buenos Aires e Madrid, Amorrortu, 1979.

148 María Pilar Rodríguez Pérez: *Cultura audiovisual: el cine europeo como espacio para la reflexión social*, Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2010, p. 99.

mén podemos observar o diferente alcance de cada modelo de representación.

Se o modelo crítico dos Dardenne, como veremos, consegue extraer todo o sentido social desta problemática, o modelo da limitada transgresión de Arnold non aporta nada en termos de coñecemento social. Tampouco consegue incomodar o máis mínimo con escenas como a violenta filmación en primeiro plano da escena de sexo entre os protagonistas, que ten como resultado unha espectacularización que imposibilita calquera reflexión profunda, e a partir da que Arnold acabará adoptando unha posición que se sitúa claramente en liña co pensamento dominante. Unha vez máis vemos como esta produción posmoderna, que se inicia desde un intento inocuo de provocación, leva en si mesma a forma da súa propia recuperación, tamén porque non escandaliza a ninguén e de feito recíbese coa maior compracencia, posto que é en si mesma Institución, pura ideoloxía dominante, produción estética que nace xa integrada na produción de mercadorías en xeral<sup>149</sup>.

A partir deste punto Arnold entrégase sen reservas a este discurso dominante. Vemos así como identifica unha e outra vez o suburbio cun espazo de violencia irrecuperábel, como relaciona a xuventude suburbial co comportamento antisocial e o consumo de alcohol e drogas sen máis análise, ou como banaliza a difícil situación da denuncia dunha violación. Unha vez máis, trátase dun problema de enfoque. O espectáculo, que se debe asentar na manipulación permanente do espectador, non admite sutilezas analíticas e dispersións críticas. Desde estes parámetros revélase imposible a construción dun artefacto que procure a representación crítica dunha realidade social.

### ***Fish Tank* [Andrea Arnold, 2009]**

*Fish Tank* asume na súa estrutura a mesma forma de díptico que *Red Road*. O filme céntrase esta vez nunha adolescente que vive nos non lugares da periferia e nas dificultades que sofre para a interacción no seu entorno familiar e para fixar o seu nacente desexo feminino, que non consegue facelo senón é a través do amante da súa nai e só atopa desafogo no baile.

Arnold dedica a primeira parte do filme a trazexar con vontade impresionista o espazo suburbano dunha cidade industrial británica, demorando a cámara nos diferentes espazos que o integran e na inmersión da protagonista nestes espazos, dos que se atopa desprazada, nos que non é capaz de se integrar e desenvolver. Ao mesmo tempo, Arnold céntrase no seu entorno familiar, no desorde dunha casa na que convive unha nai solteira con dúas fillas ao seu cargo e na que entra de improviso o seu novo amante. Con todo, a pesar do acerto con que Arnold pega a cámara á protagonista, nun novo xesto dardenniano mediante o que consegue fixala a estes espazos e apuntar unha profunda análise do personaxe a través do rexistro detallado das súas emocións e as súas reaccións<sup>150</sup> [imaxe 8], o filme non consegue alcanzar a interesante representación urbana da primeira parte de *Red Road* e incorre desde o principio nas falsificacións sociais que aquel filme cometía na súa segunda parte.

Para Arnold o suburbio é un espazo de profunda desidentidade, no que non é posíbel a convivencia e a socialización e no que só é posíbel a relación problemática,

149 Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1991, p. 17-18.

150 Eulàlia Iglesias: “Adolescencia sincopada”, en *Cahiers du Cinéma España*, nº 33, Abril de 2010, p. 31.

mediada pola violencia como a única linguaxe válida entre as persoas que habitan estas zonas de degradación. Veremos como esta posición de Arnold é unha falsidade se a comparamos con outro filme que se adentra nun espazo e nunha estrutura social e familiar moi similar aos de *Fish tank* como é o filme de Marc Recha *Petit indi* [2009], que contará co seu correspondente epígrafe. Así e todo, se, como pensa Arnold, os espazos suburbiais das novas metrópoles non son espazos que posibiliten a relación, isto ten que deberse a unhas causas sociais que deben ser analizadas, pero Arnold establece esta posición como unha verdade incuestionábel e lanzarase sen máis análise cara ao drama de sedución da segunda parte. Consideramos que nunha representación crítica da realidade social debe aparecer esta análise e que a súa ausencia pode derivar en diferentes formas de falsificación social, ou de ocultamento das dinámicas sociais que se dan nestes espazos suburbiais, nas que Arnold non deixa de caer en diferentes ocasións.

Con todo, o tema é interesante. O que Arnold trata non é outra cousa senón as novas formas de socialización da sociedade postindustrial e, dentro destas formas de socialización, o que Virno definiu como a situación emotiva da multitude. Para alén da pouca fortuna da substitución da idea de pobo polo concepto de multitude que realiza Virno, este acerta a sinalar como esta situación emotiva caracterízase pola inmediata coincidencia entre a produción e a ética, entre a estrutura e a superestrutura que deu lugar a fortes cambios no proceso laboral pero tamén nos sentimentos, nas tecnoloxías pero tamén nas tonalidades emotivas. Virno coloca na base deste proceso os novos requisitos que esixe o capital para a entrada no mercado de traballo, aínda que este non se chegue a realizar nunca ou se faga en condicións moi precarias, o importante é que se trata dos novos requisitos para dirixir unhas biografías que seguen a estar deseñadas de cara á dependencia do salariado. Estes novos requisitos do sistema de produción postindustrial son o resultado dunha socialización que ten o seu centro de gravidade fóra do traballo. A profesionalidade requirida e ofrecida no mercado de traballo consiste nas destrezas que se adquiren durante unha prolongada permanencia nun estado prelaboral ou precario, na espera dun emprego desenvólvense as habilidades sociais e o hábito de desprezar calquera relación, necesidade, desexo ou anhelo permanente, o que finalmente se converterá nas verdadeiras ferramentas de traballo<sup>151</sup>. Pero, superando esta disposición cara ao traballo, o decisivo é que se trata dunha socialización que se adquire sobre todo fóra do traballo (cando tradicionalmente este tiña unha centralidade na vida das persoas que ultrapasaba con moito a xornada laboral) e, sobre todo, que se trata dunha socialización nihilista, sen ningunha referencia sólida.

A Arnold non lle interesa traer á superficie todo este proceso oculto e prefire presentar os seus personaxes e o espazo que habitan directamente desde este nihilismo social que permanece inexplicado. A súa visión é inequivocamente aquela da clase dominante sobre o sector da clase obreira desprazada aos suburbios urbanos, e por iso Arnold prefire non entrar nunha análise de clase e pola contra desenvolve un estereotipo da clase obreira suburbial extremadamente reaccionario. Este estereotipo é o do *chav*, os fillos de elementos clase obreira en situación moi depauperada que nin estudan nin traballan, son extremadamente violentos nas súas relacións entre eles e co resto, nomeadamente as súas familias, familias que adoitan ser invariábelmente monoparentais, e que se recoñe-

---

151 Paolo Virno: *Op. Cit.*, 2003, p. 87-88.

cen por unha estética identificativa, como o uso do chandal e todo tipo de roupa deportiva, e pola asimilación da cultura urbana do *hip hop*. Este estereotipo do *chav*, que Arnold reproduce na protagonista do seu filme [Katie Jarvis], é un modelo creado polos media para dar forma concreta a un forte odio de clase, o único abertamente admitido na corrección política da sociedade contemporánea<sup>152</sup>, pero é un modelo que nunca existiu, en realidade é un simulacro social, se ben si que conseguiu ter unha influencia importantísima precisamente entre o sector que pretendía retratar, até o punto de que os fillos da clase obreira suburbial acabaran reproducindo eles mesmos estes estereotipos, ao tempo que levou aos estratos superiores e mellor situados da clase traballadora a separarse manifestamente destes. A intención, e por suposto a consecuencia, da expansión do fenómeno *chav*, á que Arnold contribúe con agrado, non é outro que a fragmentación da clase traballadora, coa intención tamén de enmascarar a realidade das condicións de vida da maioría das persoas traballadoras<sup>153</sup>.

Pero Arnold vai aínda máis alá. Semella que para ela a causa desta desorde social está na desorde familiar. Ou, en todo caso, a desestruturación familiar que vemos no filme é a consecuencia inevitábel da degradación ambiental na que os personaxes se desenvolven diariamente. Vemos así como á imposibilidade relacional que domina na rúa correspóndese a mesma incapacidade entre os membros da familia, como se reproducen os mesmos enfrontamentos e os mesmos comportamentos até o delirio que supón a escena da festa na que vemos a nenas de dez anos consumindo alcohol sen control e sen a mínima preocupación por parte da súa nai. Arnold consegue así, na representación desta familia e na absoluta falta de responsabilidade da nai [Kierston Wareing], completar a criminalización da clase obreira, desposuíndoa de calquera capacidade ética. Pero Arnold é capaz de ir aínda máis alá. Vemos tamén como este comportamento relaciónase coa promiscuidade sexual, que une a un evidente desorde emocional e que ten ademais como consecuencia os problemas do desexo sexual da adolescente protagonista que sinalamos. A partir deste momento o filme deriva cara a un drama apoiado na fórmula sedución-engano-vinganza na súa escritura máis previsíbel<sup>154</sup> para que Arnold poda desenvolver os seus intereses psicoanalíticos mediante o despertar do desexo feminino adolescente coa erótica presenza do novo amante da nai [Michael Fassbender], cara ao que Mia se achega poñendo en xogo unha atracción que oscila entre a paternidade ausente e os seus desexos de adolescente<sup>155</sup>.

Nesta situación familiar e neste ambiente social inmediato é normal que Mia procure os seus modelos de comportamento fóra do real e acuda aos modelos televisivos de estilo MTV e que intente dar expresión creativa á súa frustración e ansiedade a través do baile. Desta maneira Arnold achégase a un novo tipo de adolescente que canaliza a súa

---

152Owen Jones: *Op. Cit.*, 2012, p. 12. Efectivamente, a estas alturas sería absolutamente impensábel a recepción amábel dun artefacto cultural de calquera tipo que se dedicase a amosar unha imaxe tan caricaturizada e tan extremadamente desprezativa sobre outros colectivos que até hai ben pouco tempo si que eran abertamente obxecto destas burlas ou despezos. É doado concluír o motivo polo que unha sociedade que proscribe a manifestación pública do racismo, o sexismo ou a homofobia promociona este clasismo.

153 *Ibidem*, p. 15.

154 Eulália Iglesias: *Art. Cit.*, 2010, p. 31.

155 Ángel Quintana: “El despertar del deseo”, en *This is England, Cahiers du Cinéma España* Especial nº 10, Setembro de 2009, p. 18.

rebeldía de formas identificábeis en certas tendencias sociais do século XXI<sup>156</sup>. O problema é que esta reafirmación da identidade propia faise a través da asunción dunha serie de códigos de pertenza colectiva que, en realidade, son extremadamente homoxeneizantes e, paradoxalmente, individualizadores, pois realízanse a través do consumo acrítico dun modelo impostado e imposto, como é o que fornece o espectáculo televisivo adolescente, todo o cal pasa sen a mínima análise crítica no filme.

Na moderna sociedade de individuos consumidores, os grupos confórmanse en torno a diferentes maneiras, feitas ver como exclusivas, de vivir o consumo, desde os adolescentes aglutinados en torno ao salón recreativo, ás comunidades virtuais e ás tribos urbanas que se aglutinan en torno ao consumo da estética e do propio desexo dunha rebelión vivida superficialmente e que nunca supera unha fase puramente estética. Este individualismo posmoderno non xurdiu dunha problemática da liberdade e da liberación. Xurdiu dunha liberalización das redes e dos circuitos escravizantes, de facer de cada individuo un escravo permanente en todos os ámbitos da súa vida, sen ningún espazo de resistencia ou refuxio vivencial, e con todo consciente, paradoxalmente, de vivir a maior das liberdades.

Esta é a traxedia da construción identitaria ao redor do consumo e debería ser o que unha aproximación crítica á realidade deste proceso nunha adolescente debería acometer, o feito de impedir o desenvolvemento de calquera capacidade ou ferramenta para a construción dunha identidade desde outros parámetros, pero proporcionando ao mesmo tempo unha sensación de satisfacción inmediata desde unha forte apelación ao ego. Esta traxedia reside no feito de construír individuos esencialmente idénticos, pero aparentemente diferentes, e é esta aparencia de diferenza o que produce a homoxeneización social. Este feito é especialmente tráxico en canto que esta construción identitaria realízase mediante un desprazamento do concepto de liberdade. Xa non se trata da liberdade de ser un mesmo e da liberdade de establecer relacións conforme á propia afectividade, nun proceso no que o individuo se fortalece constantemente en función do grao de contacto co outro. Trátase, pola contra, da liberdade de acceder aos espazos simbólicos nos que todo o mundo é igual, en canto que realiza a elección dunha opción predefinida, pero nos que todo o mundo é diferente, en canto que realiza unha elección de consumo distinta.

Finalmente, sendo que Arnold toma unha posición activa na súa falsa descrición do espazo suburbial, é doado esquecer que na análise destas representacións tamén se deben ter en conta as ausencias. Así, do mesmo xeito que a ausencia do traballo feminino era moi significativa en *Riff-Raff*, en *Fish Tank* chama a atención a ausencia absoluta de calquera raza diferente da branca. Se isto é unha falacia evidente dado que a composición multirracia da clase obreira británica e visíbel a primeira vista, podemos conceder que Arnold podía pretender perfectamente acometer a representación dunha familia típica, colocada en situacións típicas, e ser unha destas a maneira en que evitan ou desprezan o contacto con persoas doutras razas. Sen embargo, en ningún momento *Fish Tank* acomete esta análise nin proporciona as ferramentas con que acometela e, ademais, supón unha regresión fundamental se temos en conta que a ampliación do arco de representación, a pesar do acertado ou non desta representación, viña sendo unha tendencia

---

156 Eulàlia Iglesias, Art. Cit., 2010, 32.

do cinema realista británico do último medio século. Se a inserción das clases obreiras no cinema tivera unha importancia fundamental desde os anos trinta, non fora menos importante a inclusión nas representacións da clase obreira das problemáticas de xénero desde os primeiros momentos do *Free Cinema* e de raza desde os anos oitenta<sup>157</sup>. Do mesmo xeito, entón, a retirada destas representacións debe ser sinalada. É lóxico que Arnold cometa este erro, tendo en conta o dito sobre a forma en que a súa representación conecta directamente co discurso dominante segundo o que a clase traballadora branca debe concibirse como un grupo étnico coa súa propia cultura distintiva, e que desta forma se produza unha nova falsificación do espazo representado.

Hai que ter en conta que a representación dun espazo debe incluír non so, como fai Arnold, a fotografía máis ou menos realista dese espazo<sup>158</sup>, senón que debe acometer tamén a representación das persoas que o habitan e sobre todo a complexidade das relacións que se establecen entre elas. Nese sentido, o filme de Arnold está moi lonxe de conseguir unha análise do espazo suburbial das zonas industriais de Inglaterra.

Desta maneira quixéramos chamar a atención sobre unha parte da recepción crítica inmediata que desfrutou este filme, e que exemplificaremos na sentenza de Sergi Sánchez na súa crítica do filme para o diario español *La Razón*, segundo o que *Fish Tank* sería “*como una peli de Ken Loach, pero bien hecha*”<sup>159</sup>. É así que se intentou, polo menos até que Arnold virou completamente a súa cinematografía con *Wuthering Heights* [*Cumbres borrascosas*, 2011], facer pasar a esta autora por unha herdeira vocacional do cinema de Loach ou Leigh, como un punto final desta tradición do social-realismo británico. Sen embargo, consideramos que Arnold situase na rotura producida a mediados dos anos noventa que sinalamos en base a autores como Danny Boyle e Michael Winterbottom. En consonancia co cinema destes últimos autores e en oposición a aqueles filmes de Loach ou Leigh que analizamos e que, con maior ou menor acerto, seguen a realizar até o día e hoxe, o cinema de Arnold non é un cinema do social, do colectivo, senón do individual. Arnold non está interesada na crise colectiva, se ben o seu universo é un universo en crise permanente, senón que centra o seu interese na crise individual<sup>160</sup>, neste caso a crise do desexo feminino nunha adolescente, en *Red Road* a crise emocional derivada da elaboración do dó e o desexo de vinganza dunha muller que

157Samantha Lay: *Op. Cit.*, 2002, p. 14-18.

158Por outra banda, esta representación fenomenolóxicamente realista é perfectamente superflua. Unha representación ultra-estilizada é perfectamente capaz de traer á superficie estas dinámicas sociais, ao tempo que, en moitas ocasións, unha forma pretendidamente realista non é máis que un aparato de falsificación fundamental. Ver, a este respecto as análises que realizamos sobre o filme de Spike Lee *Do the right thing* [*Haz lo que debas*, 1989] [Martín Paradelo: *A imaxe no retrovisor: Alcance crítico dos modos de representación en canto ao sentido social do espazo urbano*, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, Tese de licenciatura] e, neste mesmo texto, sobre *La Haine* [*El odio*, 1995].

159Non quixéramos deixar de facer notar como a aproximación de certa crítica realízase de maneira extremadamente reduccionista e presentista. Se ben é certo, e nós compartímolo, que a deriva melodramática do cinema de Loach é dificilmente defendíbel, tamén o é que se trata dun autor cuxa obra está moi lonxe de merecer un desprezo tal como a súa identificación en bloque cunha tendencia de cinema social especialmente desprezábel. Hai que ter en conta a importancia de algúns dos seus filmes no momento da súa produción (*Kes*, *Family Life*) á hora de abordar criticamente un discurso sobre situacións silenciadas pero fundamentais no momento histórico de mudanza das estruturas sociais como foron os cambios socio-económicos de finais da década dos sesenta, así como a extraordinaria vixencia destes filmes. Do mesmo xeito, agardamos ter sinalado a importancia dun filme como *Riff-Raff* neste mesmo sentido.

160Ángel Quintana: *Art. Cit.*, 2009, p. 18.



perdeu violentamente ao seu marido e á súa filla.

Por outra banda, ideoloxicamente a obra de Arnold non ten conexión ningunha co obreirismo socialista dun autor como Loach, se non que se coloca nas posicións máis reaccionarias de percepción dos estratos inferiores da clase obreira, unha percepción que se manifesta nunha dupla dirección, unha de ridiculización e outra de temor. Neste sentido, a visión ridiculizadora de Arnold complementase coa aproximación de James Watkins en *Eden Lake* [2008], un filme que marca unha cesura radical de clase en base ao perigo convivencial que unha clase significa para a outra. O feito de que *Eden Lake* fose percibida como unha especie de drama realista<sup>161</sup> conecta coa recepción que recibiu *Fish Tank* desde unha perspectiva similar, de maneira que é posíbel percibir como ambos os dous filmes, formalmente tan afastados un do outro, serven en realidade á mesma estratexia sistémica.



---

<sup>161</sup>Owen Jones: *Op. Cit.*, 2012, p. 160-161.

## BÉLXICA

A belga é unha cinematografía sen grande tradición nin conta con grande proxección internacional até os anos noventa. André Delvaux e Chantal Akerman eran as grandes referencias até o éxito internacional na década de 1990 de dous modelos diferentes, o dos melodramas de fondo político que dirixiu Marion Hansel (*Sur la terre comme au ciel* [Entre el cielo y la tierra, 1992], *Between the Devil and the Deep Blue Sea* [Entre dos mares, 1995]) e o crítico cinema social dos irmáns Dardenne. Despois destes autores, outros máis novos continuaron estes modelos, como poden ser Joachim Lafosse, continuador das formas dos Dardenne nos seus filmes de *Folie privée* [2004] a *À perdre la raison* [Perder la razón, 2012], mentres se levaban a cabo novidosos desenvolvementos críticos do cinema de xénero, como fixo Michael Roskam en *Rundskop* [Bullhead, 2011], ou se elaboraban artefactos poéticos como os realizados por Peter Brosens e Jessica Woodworth en *La cinquième saison* [La quinta estación, 2012]. Con todo, é a obra dos irmáns Dardenne a que se centra de maneira máis clara nas marxes urbanas e sociais e, tamén, a que acadou mellores resultados.

O cinema de Luc e Jean-Pierre Dardenne documenta a realidade duns grupos sociais concretos nunha época determinada, as clases do subproletariado no momento de máximo desenvolvemento da fase postindustrial do capitalismo. É un cinema que se sitúa no centro das grandes incertezas e turbulencias que sofren os grupos periféricos da clase obreira debido ao descentramento que sufriu o lugar social do traballo. Esta quebra do estatuto institucional do traballo reflíctese tanto na perda de garantías xurídicas laborais e de dereitos de cidadanía, como na dislocación e fragmentación dos ciclos e traxectorias biográficas laborais, impulsadas a unha azarosa busca de acomodo no mundo do traballo que se presenta por definición como inestábel<sup>162</sup>. Co sacrificio das condicións sociais e cidadás, aparece un suxeito da clase traballadora, construído institucionalmente, que, no momento mesmo da súa formación, é presentado como central en *Rosetta* [1999] de maneira paradigmática, pero tamén no resto dos primeiros exemplos da filmografía ficcional dos Dardenne. Os Dardenne aparecen así como voz do seu tempo, unha voz que expresa a urxencia que padece unha nova clase obreira de dar testemuño de si propia.

Neste sentido, o cinema dos Dardenne situaríase en oposición ás teorías da posmodernidade que estarían en estreita relación coas teorías sociolóxicas que anunciarían un novo tipo de formación social que xa non obedecería ás leis do capitalismo clásico, é dicir, a primacía da produción industrial e a omnipresenza da loita de clases<sup>163</sup>. Para Ernest Mandel, que afirma non só a orixinalidade histórica desta nova sociedade como terceira fase do proxecto capitalista, senón que a define como a fase máis pura do capitalismo, toda posición posmoderna no ámbito da cultura, trátase de apoloxías ou estig-

162Luis Enrique Alonso: *Trabajo y posmodernidad: el empleo débil*, Madrid, Fundamentos, 2000, p. 61-62.

163Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1991, p. 12-14.

matizacións, é necesariamente unha toma de postura implícita ou explicitamente política sobre a natureza do capitalismo multinacional actual<sup>164</sup>.

En moitos casos, esta toma de postura baseouse no recurso a solucións relativistas, cando non nihilistas. Esta vía parte do pensamento de de Michel Foucault e tivo como consecuencia a ocultación da estrutura da sociedade actual, ao tempo que estendeu a idea do fracaso inherente a calquera proposta que procurase contrarrestar os efectos desta sociedade<sup>165</sup>. Esta vía posmoderna negaba as grandes nocións herdadas do pasado e fomentaba novas convencións culturais derivadas dun relativismo social, político e moral, de maneira que se impuxo un paradigma no que o eclecticismo substitúe á busca do sentido na Historia e no que a razón se viu enfrontada por un recurso excesivo á mitopoiese ou a unha intersubxectividade vagamente definida que baleira de contido nocións como as de racionalidade ou liberdade.

Estas nocións, sistémicamente problemáticas, son resoltas na ilusión tiránica dun consenso asentado socialmente nunha noción hipertrofiada da intersubxectividade, o que non deixa de ser unha lexitimación do actual sistema político e social en canto que son un construto da ideoloxía dominante para garantir a reprodución do capitalismo na súa concreción democrática mediante a homoxeneización, o desprezo do disenso e a disonancia ideolóxica<sup>166</sup>. Pero, sinala Murray Bookchin, quizais o aspecto máis problemático deste relativismo é a súa arbitrariedade moral<sup>167</sup>. É aquí onde os Dardenne insiren a súa produción filmica, que se revela entón como unha intervención moral nas problemáticas históricas da actual fase postindustrial do capitalismo.

Os Dardenne comezan a traballar con vídeo, realizan traballos militantes, de intervención, até que en 1975 fundan o *Collectif Dérives*, denominación debordiana que fai ver a importancia que a cartografía do espazo urbano xoga dentro do proceso de transformación social. O conxunto da obra documental dos Dardenne supón a continuación dunha tradición de documentación da loita obreira nos primeiros momentos da profunda crise que sufrirá desde estes anos. Inseridos nas ruínas da capacidade da clase obreira para articular en termos colectivos respostas de carácter social, os Dardenne asentarán a súa obra ficcional na mesma base que guiou a súa obra documental, a idea de resistencia<sup>168</sup>. Os Dardenne pasarán á ficción nun momento no que senten esgotado o modelo documental como dispositivo capaz da representación e da propia captación da realidade e senten a necesidade de, co paso á ficción, ampliar en grande medida o número de situacións a poñer en escena, o que amplifica o alcance da realidade que se pode mostrar<sup>169</sup>.

*La promesse* [*La promesa*, 1996] marca un paso fundamental no cinema dos

---

164 Ernest Mandel: *El capitalismo tardío*, México, Era, 1979.

165 Santiago Campillo: Art. Cit., 1997, p.5

166 Murray Bookchin: *Op. Cit.*, 1997, p. 23-28.

167 *Ibidem*, p.19.

168 Martin O'Shaughnessy: "Ethics in the Ruin of Politics: the Dardenne Brothers", en Kate Ince: *Five Directors. Austerism from Assayas to Ozon*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p. 60.

169 Luc Dardenne é moi claro ao resumilo: "*En nuestra primera película de ficción, La Promesa, hay un asesinato, alguien muere. En un documental eso es imposible [...] salvo si uno es muy cínico.*" [Masterclass de Jean-Pierre e Luc Dardenne realizada en Buenos Aires, o 30 de Novembro de 2011, en *Marienbad*, nº2, <http://www.marienbad.com.ar/masterclass/jean-pierre-luc-dardenne>, consultada 21 de Xaneiro de 2011].

Dardenne, un enfrontamento intencionado co clasicismo cinematográfico<sup>170</sup> que procura evitar calquera convencionalismo para desenvolver unha forma pura de realismo<sup>171</sup>, se ben non estará tan definido como a partir de *Rosetta*. A temática xa será a habitual dos seus filmes mais coñecidos, desprazándose cara ao espazo liminar da clase obreira, mantendo o permanente interese na filmación dos espazos nos que se desenvolven os personaxes. Aparecen xa os longos planos-secuencia, permanentes movementos de cámara, desencadramentos, o tratamento naturalista do son e a iluminación, a linearidade narrativa, a desdramatización das interpretacións actorais, conformando xa un estilo realista que permita a posta en escena dunha narrativa de grande forza ética de maneira moi distanciada, que esixe gran traballo ao receptor pero que dispón ao tempo todas as ferramentas para posibilitar a apreensión do sentido e a construción dun discurso crítico.

*Rosetta*, a épica busca dun posto de traballo por parte dunha adolescente que reside nun cámping, supón unha radicalización en todos os aspectos, tanto formais como temáticos presentes en *La promesse*, radicalización continuada por *Le fils* [*El hijo*, 2002]. A partir de *L'Enfant* [*El niño*, 2005] redúcese a agresividade formal dos filmes anteriores, se ben mantense constante o seu estilo característico, así como a dureza das situacións presentadas. Neste caso, un pai mozo vende ao seu fillo recién nacido. En ningún caso os Dardenne rebaixarán a esixencia ética dos seus filmes, aínda que nalgunha ocasión si os envolvan dunha aparencia máis convencional que dexenera no peor cinema de xénero (o que se nega a si mesmo para introducir un conxunto de tics autorais), como é *Le silence de Lorna* [*El silencio de Lorna*, 2008], despois do que recuperan parte do mellor do seu estilo con *Le gamin au vélo* [*El niño de la bicicleta*, 2011], menos próxima ao documental<sup>172</sup> que os filmes que realizaran até *L'Enfant*, pero si con parte do seu mesmo rigor formal, o mesmo vigor da cámara, o mesmo rexeitamento do drama e a psicoloxía, do enfático, do subliñado, aínda que desde un punto de vista novo: o achegamento a un lado luminoso do ser humano, aínda que só sexa porque resulta o reverso da maldade<sup>173</sup>, pero co mesmo estilo distanciada e frío co que abordaban a escuridade humana. Para os Dardenne, que fixeron do estilo unha opción moral, non cabe a posibilidade do manierismo nin do sentimentalismo ante o bo da existencia como non cabía ante o malo<sup>174</sup>.

Alexander Horwath imaxinaba aos Dardenne, na altura de 1997, perdidos nalgún suburbio industrial de Bélxica, dicindo: “*all these landscapes make up our language*”, posto que o seu cinema (que nese momento remataba en *La promesse*, pero nós hoxe sabemos algo máis) reproducía as voces concretas dun lugar concreto, falaba con palabras concretas sobre lugares e personaxes concretos<sup>175</sup>. Case vinte anos despois non se pode

170 Madeleine Mairlot: *Il était une fois... Rosetta, La crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier*, Liexa, Editions du Cefal, 2005, p. 65.

171 Joseph Mai: *Jean Pierre and Luc Dardenne*, Urbana, University of Illinois Press, 2010, p. 53.

172 Gonzalo Suárez López, "El niño de la bicicleta", de Jean-Pierre & Luc Dardenne", <http://www.acuartaparede.com/el-nino-de-la-bicicleta>, consultada 21 de Xaneiro de 2012.

173 Aurélien Le Genissel: "Los Dardenne se desmelenan", en *Dirigido por...*, nº 415, Outubro de 2011, p.29.

174 *Ibidem*.

175 Carta de Alexander Horwath a Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Nicole Brenez e Kent Jones de 5 de Agosto de 1997, en Jonathan Rosenbaum e Adrian Martin: *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*, Londres, British Film Institute, 2003, p. 13.

imaxinar unha afirmación máis certa.

Todos os filmes ficcionais dos Dardenne desenvólvense nun mesmo lugar, a cidade de Seraign, suburbio de Liexa, cidade que pasou de ser un importante centro industrial, conformado urbanisticamente en torno aos procesos de produción industrial, a unha cidade desolada, que sufriu o desmantelamento da industria entre os anos oitenta e noventa e pasou a incorporar na súa configuración urbana diversas áreas marxinais que manifestan a importancia da fractura social que comportou a entrada na fase post-industrial do capitalismo. Neste sentido podemos ver o cinema dos Dardenne como unha teoría xeral da cidade, que nos permite apreciar como cada época modela o seu medio ambiente para reflectir as normas sociais do momento<sup>176</sup>, unha teoría xeral desde o momento en que cumpre a condición que impuña David Harvey: relacionar os procesos sociais da cidade coa forma espacial que a cidade asume, conxugando unha conciencia sociolóxica que permite captar a historia e a biografía e as relacións entre as dúas dentro da sociedade<sup>177</sup>, cunha conciencia espacial, que permita comprender o papel do espazo e os lugares nas biografías, comprender en que medida as transaccións entre individuos e organizacións son afectadas polo espazo que as separa<sup>178</sup>.

O cinema dos Dardenne como representación do espazo urbano é capaz de acadar a representación do espazo social. Non se trata de representar de forma impresionista eses espazos, senón de empregalos creativamente, de manipularlos para a súa plasmación no artefacto fílmico co fin de dotalos de significado, significado que o espazo só pode adquirir en función das relacións significativas que se desenvolven nel e que non poden ser entendidas á marxe do estado cognoscitivo dos individuos nin do contexto no que se atopan<sup>179</sup>. Por esta razón é tan importante para os Dardenne dinamizar eses espazos reais con situacións que intentan amosar a complexidade da vida dos personaxes, desde os actos da máis pura cotidianidade até situacións dunha extrema tensión ética ou emocional, porque o espazo social componse dun conxunto de sentimentos, imaxes e reaccións respecto ao espazo que viven eses personaxes<sup>180</sup>.

A cidade é un suxeito dentro do desenvolvemento histórico de primeira orde. O espazo segue a progresión histórica da división do traballo, dando lugar á organización capitalista do espazo coa súa división funcional do territorio, a súa división técnica e xerárquica dos espazos de produción e a súa segregación das áreas residenciais en función do status social dos seus habitantes. Este novo espazo no que se materializan as relacións de produción e reprodución aparece como un medio privilexiado de extensión do modo de produción capitalista á sociedade<sup>181</sup>. Esta é a representación da cidade que procurarán os Dardenne, que comezan o seu cinema de ficción no momento de descomposición da cidade industrial e continúan documentando a subseguinte cidade postindustrial e as novas formas de división territorial que incorpora e como se desenvolven nelas os elementos máis á marxe da nova configuración social.

---

176 David Harvey: *Urbanismo y desigualdad social*, Madrid, Siglo XXI, 2007, p. 26.

177 Charles Wright Mills: *Op. Cit.*, 1987, p. 27.

178 David Harvey: *Op. Cit.*, 2007, p. 16-17.

179 *Ibidem*, p. 28.

180 *Ibidem*, p. 28.

181 David Antona: "La separación entre fábrica y ciudad: ¿ilusión o realidad?", en *Sociología del trabajo*, nº5, 1981, p. 10-12.

Estes procesos de reorganización social e territorial, sempre inducidos por procesos de expansión do capital, non poden ser analizados exclusivamente desde unha óptica económica. Toda división funcional do espazo expresa a realidade do proceso urbano, resultado sempre de tres procesos simultáneos: un proceso de división técnica (de constitución do sector de produción dominante), un proceso social (de acumulación e reorganización das relacións sociais en función das necesidades do capitalismo) e un proceso de concentración e reestruturación dos aparatos de poder (intervención do Estado en funcións de regulación social, control e cohesión do espazo urbano e da formación social). Podemos dicir que os Dardenne, que obvian unha análise económica do capitalismo para introducirmos directamente no centro da súa expansión e das súas consecuencias, céntranse no proceso social, sen deixar de lado a plasmación da reconfiguración dos aparatos de poder (nomeadamente pola representación da Institución) nin as modificacións no proceso produtivo, que aparecen fundamentalmente pola representación dos espazos de traballo en toda a súa filmografía.

### ***La promesse* [La promesa, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 1996]**

Despois duns inicios non moi destacábeis no ámbito da ficción, *La promesse* supón o primeiro artefacto dos Dardenne no que plasman o seu rigor formal e ético. Neste filme desenvólvese, igual que en todos os filmes que os Dardenne leven a cabo desde este momento, unha problemática ética de grande profundidade nun ambiente de clase obreira. De feito, son os espazos do traballo os que gozan da centralidade na representación neste primeiro filme.

Matizando a parcial visión aportada por José Enrique Monterde<sup>182</sup>, podemos dicir que o traballo en si foi a miúdo o núcleo temático principal do cinema ficcional, superando o seu emprego apenas como elemento de definición dos personaxes e as súas relacións ou como ambiente para unha acción que non é a do propio traballo. Se incluimos dentro do conxunto o cinema documental ou o amplo desenvolvemento de certa ficción televisiva articulada en torno a centros de traballo concretos ampliaremos en grande medida esta representación do traballo nunha posición central. Isto non anula certa tendencia a deixar o traballo no terreo do elidido, pero esta tendencia non impediu que se desenvolvera unha representación dos espazos de traballo. Podemos nomear exemplos senlleiros desde *À nous la liberté* [*Viva la libertad*, 1931] de René Clair até *Dancer in the dark* [*Bailando en la oscuridad*, 2000], de Lars Von Trier, até as novidosas flutuacións entre a ficción e o documental en forma de entrevista de Jia Zhang-Ke en *Er shi si cheng ji* [*24 city*, 2008] e Víctor Erice en *Vidros partidos* [2012], o que non anula o feito de que en moitas ocasións o tempo de traballo non se contempla e o interese polo traballo se centra no momento da súa interrupción (a folga) ou da súa carencia (o desemprego)<sup>183</sup>.

A partir de *La promesse* os Dardenne elevan o traballo ao centro das súas ficcións sen por iso procurar unha representación documental da centralidade do traballo na vida das persoas. O traballo segue a manter a súa función caracterizadora dentro da narrativa,

182 José Enrique Monterde: *Op. Cit.*, 1997, p. 25.

183 *Ibidem*.

pero introdúcese como un feito de grande importancia nas problemáticas vitais dos personaxes, e recupera ao tempo protagonismo visual, de maneira que se incorpora ao centro da representación. O tempo de traballo, e con el o espazo do traballo, forman parte da narración e o ritmo dos filmes. Isto é especialmente aplicábel a *La promesse*, *Rosetta* e *Le fils*.

*La promesse* presenta dous lugares de traballo, ambos os dous cun significado complexo. O primeiro é o taller no que traballa Igor [Jérémie Regnier] como aprendiz [imaxe 9]. É o lugar no que ten a posibilidade de se introducir socialmente mediante o oficio, pero tamén o lugar onde se produce, por intervención da autoridade paterna, a súa disociación da sociedade para colocarse contra a ética (o pai [Olivier Gourmet] impídelle seguir a se formar como aprendiz para que o axude nas súas prácticas de explotación dos inmigrantes). Hai que entender en primeiro lugar o importante valor social que o traballo adquire nas obras dos Dardenne. Todo o filme desenvolve a constitución dun código ético por parte de Igor, e resulta significativo que os Dardenne opten por colocar a Igor neste espazo de aprendizaxe para significar a súa necesidade de se dotar duns valores propios. A imposibilidade de continuar a formación no taller implica para Igor a perda do espazo ético e coloca a súa vida nas mans doutra persoa, destruindo así a súa autonomía, impídelle poder superar unha determinada situación de dominación que padece, ao tempo que o obriga a participar noutra diferente. O valor do oficio como desenvolvemento persoal é fundamental, pero tamén é o traballo, o desenvolvemento do oficio, ao configurar ao individuo en ser produtivo para o corpo social, o que propicia a integración real das persoas na sociedade, o que definitivamente impide a súa exclusión.

Esta aprendizaxe do oficio adquire unha significación de paso á madurez, pois é o que permite o desenvolvemento autónomo do individuo en termos económicos, pero tamén como final definitivo da infancia, sen o proceso transitorio da xuventude. En realidade, como tamén e sobre todo se porá de manifesto en *Le fils*, a xuventude non ten sentido na clase obreira máis que como unha forma codificada de acceso ao traballo<sup>184</sup>. A ausencia da xuventude como período de transición á madurez significase precisamente por este taller, pola necesidade que un rapaz de quince anos ten de traballar, e permítelle aos Dardenne colocar a Igor nun punto cero da ética e polo tanto urxir ese proceso de constitución ética que é o pivote do filme ao introducir a imposibilidade de se seguir formando no taller.

Pero o taller adquire un significado social máis amplo se o contraponemos ao outro espazo de traballo que aparece no filme, a obra na que traballan os inmigrantes de maneira ilegal [imaxe 10]. Aquí o traballo perde calquera carácter de positividade que puidera ter, de ningunha maneira pode contribuír ao ingreso social dos inmigrantes e, de feito, multiplica a situación de exclusión que padecen, até o punto de que a morte dun deles é un feito necesario e sistémico, posto que non só se produce polas condicións nas que se desenvolve o seu traballo, senón pola intervención da Inspección de traballo, que non só puniría ás persoas que os explotan, senón tamén, e de maneira máis dura, a eles mesmos, pois serían expulsados do país. Desta maneira este espazo de traballo é o lugar no que se revela o alcance da explotación ao que son sometidos, tamén polos seus teóricos compañeiros de clase. Esta obra de traballo marxinal é significativa de como a

---

184Luís Enrique Alonso: *Op. Cit.*, 2000, p. 68

rotura dos lazos de solidariedade de clase entre os obreiros afianza a existencia de espazos nos que a explotación acadará un nivel de tal dimensión. Precisamente, canto menos se percibe e asume a pertenza á clase obreira, tanto máis se empeoran as condicións xeais da clase obreira.

Neste ámbito da explotación é no que Igor comeza o seu camiño autónomo de constitución moral, onde se enfronta á morte e percibe por primeira vez ao pai como ser inmoral. El aínda colaborará neste comportamento, despois da morte de Hamidou, pero xa recibiu a primeira apelación directa á súa ética: é o lugar onde realiza a promesa que constitúe o motor do filme. Será definitivamente o lugar do enfrontamento final entre o pai e o fillo e da constitución definitiva de Igor como ser ético e responsábel. O que foi imposibilitado nun espazo de traballo, o taller, tivo que ser reconstruído noutro espazo de traballo, de tan diferente significación social e que precisamente por isto amplifica o alcance desta constitución ética de Igor.

*La promesse* tamén introduce na representación a forma en que as zonas de vivenda das clases traballadoras se foron desprazando cara ás marxes urbanas no proceso de conformación urbanística que impuxo a economía capitalista, producindo por un lado barrios de vivenda obreira, vivenda de baixo custo de alta concentración espacial, e por outro zonas suburbanas de infravivenda. Os Dardenne representan estes espazos habitacionais en todos os seus filmes, posto que para eles é fundamental establecer o espazo vital que ocupan os personaxes, xa que este define ao tempo unha posición social e permite establecer diferencias non entre clases antagónicas, senón gradacións entre estratos da clase obreira. Por outra parte, a representación da vivenda obreira, sexa suburbial ou urbana, é unha constante na historia do cinema, desde os filmes de Jean Renoir até os *films de banlieue*, contemporáneos a este cinema dos Dardenne que tratamos. É certo que moitos destes *films de banlieue* non pasan de ser, no mellor dos casos, exemplos benintencionados de esquerdismo inoperante, pero este movemento cara aos límites que implica situar no centro da representación ás clases subalternas na súa vivencia da exclusión, o feito de visibilizar esta miseria, produto do reordenamento da sociedade postindustrial, nos lugares reais que ocupa, feito sobre o que os Dardenne aportarán a súa propia visión en *Rosetta*, ten unha importancia incuestionábel, un alcance social que acadou o límite nas primeiras obras de Jean-François Richet, *État des lieux* [1995] e *Ma 6-T va crack-er* [1997].

*La promesse* introdúcese neste espazo liminar separando dous tipos de vivenda. Por un lado, a casa na que viven os inmigrantes, polo outro, a de Roger. A casa dos inmigrantes define o espazo de habitación dunha subclase e introduce a precariedade destas persoas na vivencia física. A casa atópase en condicións pésimas e en lugar de proporcionar confortabilidade aos inmigrantes, fortalece a súa situación de exclusión. Pero tamén, a consecuencia da súa situación de ilegalidade, a casa perde a súa función primeira para converterse en prisión, lugar de encerramento, ademais de ser un espazo desprovisto de intimidade, tanto pola superlotación na que viven como pola intromisión continua de Roger na súa condición de persoa que os explota. Muda así completamente o significado da vivenda con relación a outros elementos da clase obreira, para os que a casa é precisamente o lugar da seguridade, do desenvolvemento persoal e afectivo e da plena inserción social.



Non é casual entón que a finalidade de Roger para continuar a explotación destes inmigrantes ilegais sexa precisamente aforrar para unha casa propia. A vivenda dos inmigrantes exemplifica todos os problemas da infravivenda e visibiliza os primeiros efectos da explotación á que son sometidos, explotación que ademais se realiza por elementos da súa propia clase que en realidade obedecen á lóxica da dominación que vai implícita no desexo de desclasamento e ascenso social que significa o proxecto de Roger de mercar unha futura casa. A propia vivenda actual de Roger e Igor non deixa de ser unha sinxela vivenda obreira que define con claridade a súa posición social, que marca por si mesma a diferenza co mundo burgués. Con todo, este espazo si que é o propio da intimidade e a vivencia íntima, o ámbito socialmente natural do tema recorrente dos Dardenne da relación paterno-filial, de aí que sexa o primeiro espazo de enfrontamento entre pai e fillo e tamén onde estes levan a cabo diferentes rituais de identificación.

A casa dos inmigrantes é tamén o sitio onde Igor amosa por primeira vez o alcance do seu comportamento anti-ético, onde el mesmo se introduce na explotación, pero tamén será o lugar no que perciba a Assita [Assita Ouedraogo] como ao Outro, de aí que o seu primeiro contacto sexa unha visión non permitida (Igor espíaa a través dun burato). De aí a forma de filmar este espazo que articula a totalidade do filme. Seguindo o habitual estilo Dardenne, a cámara móvese con rapidez seguindo aos personaxes, e colócanse diferentes obstáculos para dificultar a visión, esquinas, portas, planos encadrados a través de pequenas fendas ou buratos, proporcionando sempre unha visión parcial do espazo e impedindo unha percepción directa dos personaxes, da mesma maneira que a percepción das persoas está deturpada, imposibilitada polas relacións instrumentais que se establecen.

A casa da inmigrante que axuda a Assita introduce unha visión da vivenda da que fuxiu a clase obreira tradicional, a vivenda dos barrios periféricos, e sinala como os novos destinatarios desta vivenda son os estratos inferiores da clase obreira e de que maneira, a pesar de toda a regulación legal e a normalidade laboral á que podan acceder os inmigrantes, o límite de benestar ao que poden acceder sempre vai ser inferior á dos traballadores autóctonos.

A Institución en todas as súas formas ten un papel fundamental nos filmes dos Dardenne, cuxa representación significa en todas as ocasións a súa incapacidade de intervención positiva na vida das persoas. O hospital é un destes espazos, presente en varios filmes. En *La promesse* o hospital funciona como lugar de refuxio de Assita, como lugar seguro desde o que se activará a solidariedade con ela, pero significativamente esta solidariedade non ven da Institución do propio hospital, senón que este actúa en contra de Assita ao lle negar a asistencia de non poder pagala. Será unicamente a intervención dunha traballadora da limpeza do centro, tamén inmigrante, tamén muller, tamén negra, tamén traballadora, a que posibilite esta asistencia. Deste xeito os Dardenne amosan como a Institución, sanitaria neste caso, está desprovista no seu actuar de calquera compromiso ético, incluso humano, coas persoas ás que debería estar destinada. En realidade, o que se significa é que a institución sanitaria se reserva para un grupo considerado merecente, en canto que apto para o consumo e polo tanto para un ingreso social pleno desde a perspectiva económica do capital, e exclúese dela a un sector de

persoas que, precisamente pola súa incapacidade económica, permanecen imperceptíbeis para o sistema.

Pero tamén se dinamiza un sentido ético profundo. A Institución rouba a capacidade de actuación responsábel das persoas, desármaas das súas ferramentas éticas pola imposición dunha actuación, dun protocolo que constitúe sempre unha claudicación da ética fronte á lóxica funcional da Institución e que recae sobre os traballadores da mesma, impelidos a este comportamento como condición para manter o emprego no que se asenta o seu ingreso social en condicións máis ou menos beneficiosas. Así, a alienación da recepcionista que atende a Assita é exemplar. Co seu actuar colócase absolutamente fóra do comportamento humano en sentido estrito, rexido por unha capacidade de empatía e recoñecemento mínimos, e pon en cuestión, por un lado, a construción dun modelo social sobre estes comportamentos, que son impostos polo propio sistema de produción para garantir a súa reprodución, e por outro, o alcance da dominación que exerce, que non se reduce ao económico, senón que se impón sobre todas as facetas vitais e relacionais das persoas e destrúe completamente calquera posibilidade de actuar colectivo que reconstrúa a solidariedade orgánica como feito social. Só unha vontade que desarme este papel da Institución fará recuperar estes procesos, e semella que en primeiro termo estas dinámicas de activación positiva só poden vir dos estratos inferiores da clase obreira, os que están máis próximos de perder os efectos benéficos, en canto que asistenciais, da Institución.

### **Rosetta [Rosetta, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 1999]**

*Rosetta* bascula en todo momento nunha transición entre os espazos urbanos e os suburbanos, os do traballo e os da vivenda e a vida cotiá, transición que aparece repetida de maneira ritual co cambio de roupa de Rosetta [Émilie Dequenne]<sup>185</sup> para pasar dun a outro espazo, e que se relaciona coa idea de Guy Debord sobre a vida cotiá, como se comentará. O filme ábrese nunha fábrica da que Rosetta é despedida, presentando o filme directamente no espazo no que Rosetta perde o traballo, significando desde o principio, na súa violenta reacción, a fragilidade vital de Rosetta e a importancia que un emprego adquire para ela.

A fábrica é o lugar propio da clase obreira da época industrial, clase da que Rosetta xa non fai parte porque é expulsada dela. É o lugar da explotación, das relacións de contradición entre clases, que pon nas mans do patrón a vida dos seus obreiros (o despedimento de Rosetta non é un simple despedimento, a simple perda dun traballo, senón que ten unha significación vital: significa a volta á marxinalidade e a imposibilidade da plena inserción social), pero en contra da fábrica de época industrial, que aínda se mantña como o espazo no que se desenvolvía a unión de clase, agora é o escenario da fragmentación da clase obreira e o enfrontamento entre ela. Como sinala Luís Enrique Alonso, para manter o traballo<sup>186</sup> a clase obreira vese abocada a vivir en estado de permanente competencia (que propicia comportamentos fortemente anti-éticos) entre os

---

185 Jonathan Rosenbaum: *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons*, Baltimore e London, The Johns Hopkins University Press, 2004, p. 67-71.

186 Luís Enrique Alonso: *Op. Cit.*, 2000, p. 223.

seus membros, pois o traballo é, como exemplifica Rosetta, o único que mantén aos individuos dentro da sociedade. A fábrica é o lugar ao que esta clase obreira liminar á que pertence Rosetta se aferra para acceder á normalidade social. Rosetta terá que ser literalmente arrincada deste espazo pola autoridade, neste caso o servizo de seguridade<sup>187</sup>, forza que garante ao tempo a normalidade social e os comportamentos amorais dos individuos<sup>188</sup>.

O outro espazo de traballo do filme é o posto de gofres e o espazo no que se elaboran. Este é o lugar mediante o que se significa a loita pola reintegración social pola vía do emprego. En principio, Rosetta consegue o traballo que procura e aparece novamente un elemento recorrente no cinema dos Dardenne: a ensinanza dun oficio, principal factor de integración social. A volta da persoa despedida á que substitúe Rosetta mobiliza un tema duplo: a explotación por parte do patrón e a subsecuente fragilidade da vida do obreiro, que queda en mans dun acto dunha persoa situada enriba dela e que non pode controlar nin influír, e a competencia entre obreiros que aparece de maneira necesaria unha vez que os procesos colectivos foron imposibilitados.

Cando Rosetta é despedida deste segundo traballo, ábrese o escenario do comportamento anti-ético. Na economía post-fordista a flexibilización da relación laboral que rexe o novo modelo de organización do traballo baseado na temporalización e desregulación social da contractualización laboral ten como resultado o deterioro do espazo laboral dos grupos xuvenís con menor defensa familiar dos que Rosetta é paradigmática, que se funden na desestabilización que experimentan as relacións laborais até facer estalar o núcleo mesmo do sistema salarial fordista e enmarcar o funcionamento económico en novas formas de desigualdade social<sup>189</sup>. Nun intento de superación individualista desta desigualdade, Rosetta denuncia a Riquet [Fabrizio Rongione] para quedar co seu posto de traballo. Rosetta denuncia significativamente á única persoa cuxa relación con ela non é instrumental. Incapaz da eliminación física do seu rival, Rosetta intenta a eliminación social. É o enfrontamento total entre obreiros para manterse no interior da sociedade. A fábrica significa a seguridade da pertenza á sociedade desde unha posición superior ao posto de gofres, que non implica senón manterse no límite dunha precariedade excesiva, pero até por ese límite se dá un enfrontamento tan forte e cun compoñente amoral tan claro.

Como ten sinalado Paolo Virno, este comportamento oportunista conforma a tonalidade emotiva dunha parte da clase obreira que desenvolve unha socialización extralaboral, fóra dos espazos de traballo, marcada por cambios abruptos e repentinos, *shocks* perceptivos, innovación permanente e unha, inestabilidade crónica<sup>190</sup>. É así evidente de que maneira a desregulación do traballo levou á perda do puntal da solidariedade orgánica entendido como o progreso social mesmo<sup>191</sup>. Pero Rosetta recuperará a súa capacidade para esta solidariedade orgánica, aínda no límite da súa propia vida, como veremos.

---

187 A propia filmación da escena non permite unha visión clara, podía tratarse tamén da policía en lugar da seguridade privada. En todo caso, non modificaría o dito sobre o papel da Autoridade.

188 Zygmunt Bauman: *La sociedad individualizada*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 196-197.

189 Luís Enrique Alonso: *Op. Cit.*, 2000, p. 86-87.

190 Paolo Virno: *Op. Cit.*, 2003, p. 89.

191 *Ibidem*, p. 223.

*Rosetta* afonda nese escoramento cara aos límites da exclusión e colócase na zona extraurbana, nun cámping no que Rosetta e súa nai viven nunha caravana. A cámara, en todo o filme cámara ao ombro, procura un achegamento absoluto e permanente a Rosetta, filmaa neste espazo físico sempre desde as costas, significando as dificultades que Rosetta ten para se desenvolver nun espazo que lle é fisicamente hostil. Este encaдрamento, e que dá lugar ao despregue formal do filme, ten a súa raíz no Johan Van der Keuken de *De nieuwe kasteel* [1973], no que a cámara segue á protagonista con movementos tensos nunha composición dos planos e das panorámicas da cámara que traduce a angustia vital da protagonista<sup>192</sup>. De feito, sinala Ángel Quintana, *Rosetta* constrúese a partir dun coidado traballo de dramaturxia en torno á representación do corpo, dando forma a unha nova estética da fisicidade dunha radicalidade inédita que non só supuxo un modelo de imitación inevitábel no cinema posterior, senón que tamén anulou a febleza estética que se ocultaba nas operacións de mercadotecnia levadas a cabo polo movemento Dogma 95<sup>193</sup>.

Como se dixo anteriormente, todo o filme consiste nunha serie de desprazamentos desde este cámping no que se desenvolve a vida familiar de Rosetta á cidade na que procura un traballo. A fragilidade vital que implica o lugar onde vive Rosetta supón a imposibilidade de controlar a propia vida, situación que afecta a grande parte do proletariado liminar. René Viénet explica como boa parte do proletariado é consciente da falta de control sobre a utilización da súa vida, pero non son capaces de expresalo segundo a linguaxe do socialismo e das revolucións precedentes<sup>194</sup>. Esta consciencia de non dispoñer da propia vida é o punto de partida de Rosetta, e tamén é o camiño polo que os Dardenne non continúan, pois amosar a construción desa linguaxe socialista por parte de Rosetta significaría caer na trampa do panfleto. Os Dardenne optan por revelar esa consciencia e esa incapacidade de Rosetta, pero amosan antes a vivencia desa situación, os esforzos e a imposibilidade de superala e os efectos na súa cotidianidade, o que, enlazando con Debord, xa constitúe unha política.

Segundo Debord, o poder na súa manifestación espectacular, co fin de estender e ao tempo invisibilizar a dominación á que somete á maior parte de poboación, procura establecer unha separación de campos parcelarios artificiais, a fin de rexeitar o concepto de vida cotiá. Tal concepto recobre, segundo o autor situacionista, un residuo de realidade catalogada e clasificada, residuo ao que se debe impedir que a xente se enfrente, porque é ao mesmo tempo o punto de vista da totalidade, polo que mobilizaría un xuízo global, unha posición política, que é precisamente o que o espectáculo debe impedir<sup>195</sup>. A vida cotiá non é todo, Debord nunca podería excluír o valor da excepcionalidade, pero se se procura unha representación espacial das actividades, hai que colocar a vida cotiá no centro de todo, posto que cada proxecto e cada realización volve tomar nela a súa verdadeira significación, pois a vida cotiá é a medida de todo: “*de la realización o más bien de la no realización de las relaciones humanas: de la utilización del tiempo vivi-*

192 Luc Dardenne: *Detrás de nuestras imágenes*, Plot, Madrid, 2006, p. 87. p. 174.

193 Ángel Quintana: *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Acantilado, Barcelona, 2011, p. 119.

194 René Viénet: “Los situacionistas y las nuevas formas de acción contra la política y el arte”, en VV. AA.: *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977, p. 310.

195 Guy Debord: “Perspectivas de modificaciones conscientes de la vida cotidiana”, en VV. AA.: *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977, p. 207.

do”<sup>196</sup>. Así é que todo o que lle acontece a Rosetta laboral e persoalmente é reavaliado no seu espazo vivencial, no cámping e na caravana, sempre hai un retorno a este espazo, de feito todo o filme se constrúe sobre un continuo entrar e saír no cámping, amosando unha e outra vez estes tránsitos, o que non ten nada de gratuío.

O acceso ás oportunidades de traballo, aos recursos e a os servizos sociais só pode obterse pagando un prezo, que en xeral se compara co custo da distancia que hai que salvar e o tempo que hai que empregar. Este prezo ten tamén unha dimensión social e pode variar desde o simple custo directo do transporte a un forte prezo psicolóxico e emocional<sup>197</sup>. Significar este prezo psicolóxico e emocional acumulado ao prezo do autobús, que para Rosetta ten que significar unha cantidade importante, é a finalidade de que os Dardenne nos amosen unha e outra vez as dificultades que comporta para Rosetta o tránsito entre o cámping e a cidade, rematando co feito de ter que cruzar con inseguridade, con perigo da integridade física e a vida, unha autoestrada que se impón como división física entre dous mundos, como fronteira entre o dentro e o fóra da sociedade [imaxe11]. Esta autoestrada representada como límite lévanos á idea de Phal<sup>198</sup> segundo a que, en contraposición ao uso activo do espazo que fan os grupos de ingresos elevados e instruídos, os grupos de baixos ingresos quedan atrapados por el. Así *Rosetta* ven ser unha confirmación da hipótese de Melvin Webber<sup>199</sup> segundo a cal só os grupos de ingresos máis baixos non se liberaron das restricións pola territorialidade.

O cámping no que vive Rosetta represéntase como o espazo da marxinação, espazo real que visibiliza o alcance da exclusión, que chega até a prostitución pola simple supervivencia. É un espazo desde o que se avalían todos os efectos da marxinalidade, a degradación moral e física, no que se introducen os efectos do subemprego como forma de subsistencia que non posúe valor social, senón que aumenta as distancias entre o individuo integrado na sociedade e o non integrado. A caravana suple as funcións dunha casa real, é o lugar da vivencia familiar que, como en todos os filmes dos Dardenne é o espazo da tensión materno-filial. A relación con este espazo é diferente entre as dúas: Rosetta non o acepta como propio e procura escapar del, víveo desde a transitoriedade. A nai xa o asumiu como propio e permanente e procura a súa identificación co lugar, atopar o seu espazo e definilo, de aí as plantas que coloca na porta da caravana. Neste sentido, Leonard Duhl afirma que os grupos socio-económicamente baixos incorporan o ambiente dentro do eu<sup>200</sup>.

O cámping é un espazo organizado pola miseria da mesma maneira que a vida cotiá das persoas está organizada nos límites dunha pobreza escandalosa que non é accidental, senón imposta pola coacción e a violencia inherente a unha sociedade dividida en clases, unha pobreza organizada historicamente segundo as necesidades do capitalismo como sistema de explotación<sup>201</sup>, e que necesariamente debe ter unha manifestación física, que aquí se exemplifica con esta área extrametropolitana, que non pode abando-

196 *Ibidem*, p. 207.

197 David Harvey: *Op. Cit.*, 2007, p. 53

198 Phal, “Urbs in Rude”, Londres, Geographical Paper, nº2, 1965, citado en David Harvey: *Op. Cit.*, 2007, p. 81.

199 Melvin Webber: “Order in Diversity: Community without Proximity”, citado en David Harvey: *Op. Cit.*, 2007, p. 82.

200 Leonard Duhl: “The human measure: man and family in megalopolis”, citado en David Harvey, *Op. Cit.*, 2007, p. 82.

201 Guy Debord: *Art. Cit.*, 1977, 207.

nar a súa perspectiva de subordinación, porque foi ideada, proxectada e organizada como tal, como área sen futuro, inmodificábel, burocraticamente definida, controlada e preparada como gueto<sup>202</sup>.

O cámping é finalmente o espazo da redención, do intento de suicidio de Rosetta que constitúe a última e maxistral escena do filme. Tendendo á durabilidade real, a filmación do suicidio na caravana insire o suicidio (e así todas as decisións morais) no cotiá, sen énfase dramático, incluso o espectador non ve a preparación, pois o feito clave permanece en off e percíbese polo son. Do mesmo xeito, a chegada de Riquet anúnciase polo son. É a primeira vez no filme na que a cámara se concentra na mirada de Rosetta, non a segue a ela, senón ao que ve ela, como nunha especie de contraplano. Émile Durkheim sinalou a quebra que se produce na persoa cando percibe que as súas necesidades son imposíbeis de colmar por grande que sexa o seu esforzo, o que leva a un perpetuo estado de descontento, que pode ser superado por medio da esperanza durante algún tempo, pero non podería sobrevivir indefinidamente ás decepcións repetidas da experiencia. A aplicación social de Durkheim desta idea lévao a definir unha regulamentación que fixa o máximo de benestar correspondente a cada clase<sup>203</sup>, de non aceptar este límite a persoa entrará en crise e chegará ao suicidio, definido como anómico por Durkheim. Este é o caso de Rosetta, independentemente da lectura sociolóxica que caiba facer sobre a súa posición e o seu desexo de superala.

Despois de varios intentos fracasados de conseguir a súa reintegración social polo traballo, reintegración que Rosetta definiu desde o principio como fundamental para a súa existencia, a esperanza desaparece e un novo esforzo xa non paga a pena. Só a presenza e aceptación de Riquet poderá devolvela ao comportamento moral, que na visión dos Dardenne non pode consistir na aceptación dos límites marcados para cada clase, pero iso non invalida a categoría de anomia na que se asenta o intento de suicidio de Rosetta. A dor e a presenza de Riquet impoñen ao tempo a presenza de Rosetta no mundo. Hai que volver empezar, de maneira que abandonando o actuar individual, como implica a presenza de Riquet, si será posíbel colmar esas necesidades. Nese sentido, o último plano do rostro de Rosetta é plenamente significativo, dun alcance ultradimensional. A posición do espectador non só se estimula neste momento, senón que transcende o inmediato e o espectador traslada esta reflexión á súa vida. Ao saír á rúa, ao se disolver o espectáculo filmico, o rostro de Rosetta debe ficar na mente do espectador. De novo, os Dardenne rematan o filme cun comezo, que non o é só para Rosetta, senón que tamén resulta un comezo para o espectador.

Contraposto a este espazo da pura marxinalidade aparece a vivenda de Riquet, vivenda que evidencia a precariedade do propio Riquet, pero que ao tempo marca a evidente distancia que mantén con Rosetta, pois ela non conta sequera co acceso a unha vivenda tal, nin sequera ao espazo que Riquet quere alugarlle, unha infravivenda absoluta, que acentúa aínda máis a situación de exclusión que vive Rosetta. A casa de Riquet é o primeiro lugar de empatía entre os dous, empatía que non é posíbel porque Rosetta nin sequera ten as habilidades necesarias para desenvolverse. Este espazo incorpora a única

---

202 Giuliano della Pergola: *La conflictualidad urbana: ensayos de sociología crítica*, Barcelona, Dopesa, 1973, p. 81.

203 Émile Durkheim: *El suicidio*, Madrid, Akal, 1976, p. 266.

escena que pode romper o estilo do filme, na que Rosetta, na cama, se repite a si mesma que pode superar a súa situación. É unha escena fundamental narrativamente e o tratamento formal que recibe tamén está xustificado. A cámara segue a fixarse na personaxe, que agora está quieta e enfrontada reflexivamente co mundo. É a escena central do filme en canto que é o momento a partir do que se darán as actuacións éticas de Rosetta, decididas por ela (morte/axuda de Riquet, denuncia de Riquet, renuncia ao traballo, suicidio) [imaxe 12].

*Rosetta* continúa, e amplía, a representación dos espazos da Institución que os Dardenne iniciaran en *La promesse*. Aparecen así outros espazos nos que a Institución asume unha función asistencial, función que inevitabelmente non pode cumprir. En *Rosetta* este espazo é a oficina de emprego. Neste caso non pode cumprir de ningunha forma a súa función con Rosetta como non o pode facer con ningún outro. Os Dardenne poñen de manifesto como nun sistema no que o desemprego constitúe un feito estrutural e sistémico, necesario para a consolidación e extensión do propio sistema pola condición de apaciguador social que cumpre, a Institución só pode contribuír a prolongar esta situación nas persoas que a padecen. Na fase postindustrial do capitalismo o papel das institucións de emprego non é proporcionar emprego á demanda de emprego, senón discriminar aos perceptores de emprego, proporcionarllelo a aqueles que significan un custo económico para o sistema, os perceptores de prestacións, e impedírllelo aos que non perciben estas prestacións, cos que se crea un nicho de desemprego permanente e en flutuación segundo as necesidades de expansión do capital, que actúa como aviso constante sobre o alcance social da perda do emprego para aqueles que o teñen, o que en último termo provoca a competitividade entre a clase traballadora que, como se dixo, está na base do proceso de destrución dos lazos colectivos que tradicionalmente mantiña a clase obreira entre os seus membros.

Así, novamente os Dardenne representan a Institución como simple aparato de reprodución do capitalismo, cuxa incidencia na vida das persoas, antes que beneficiosa, só pode ser negativa, non só por non poder cumprir as funcións asistenciais que teoricamente detenta, senón porque en último termo acrecenta a indefensión das persoas coas que trata e impulsa a súa urxencia de actuar no plano da mera supervivencia, de forma que produce un escenario que dificulta en moi grande medida a acción ética dos individuos, como perfectamente exemplifica *Rosetta*.

Por outro lado, tamén pode verse *Rosetta* como unha representación de diferentes non lugares da sociedade contemporánea. Marc Augé define o non lugar como un espazo que non aporta identidade, que non é válido como espazo relacional nin é un espazo histórico, que non pode aportar nada á biografía dos seres humanos que transitan por eles, propios da individualidade solitaria e o consumo<sup>204</sup>, e contrapostos aos lugares en sentido antropolóxico, en canto que estes crean o social orgánico<sup>205</sup>, entanto os non lugares non crean nin identidade singular nin relación, senón soidade e similitude. A vivencia destes non lugares está dominada pola actualidade e a urxencia do momento presente<sup>206</sup>, fican fóra da liña da Historia e imposibilitan a vivencia desta. O individuo atrapado

204 Marc Augé: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1983, p. 83-85.

205 *Ibidem*, p. 98.

206 *Ibidem*, p. 107.



Imaxe 9: En *La promesse*, o taller como espazo dunha inserción ética que non será completada



Imaxe 10: O espazo de traballo dos inmigrantes en *La promesse*





Imaxe 11: O custo do camiño a casa: a autoestrada como fronteira en *Rosetta*



Imaxe 12: O último plano de *Rosetta*: hai que vivir



Imaxe 13: En *Le fils* volve aparecer o taller cunha máis clara capacidade de inserción social



Imaxe 14: *Le fils*: Olivier na cama de Francis



Imaxe 15: A persecución pola cidade en *L'Enfant*.



Imaxe 16: O final de *L'enfant*: Bruno e Sonia choran abrazados.

nos non lugares é un individuo desarraigado e impotente, incapaz de se vincular coa súa xenealoxía, un individuo en deriva permanente que nunca poderá constituír o seu ser sen, ou ben abandonar estes non lugares nos que se move, ou ben transformalos en lugares en sentido antropolóxico, dotándoos de sentido vivencial. Os Dardenne non poderán deixar de incluír a representación destes non lugares nos seus filmes, encanto que teñen unha presenza importante no mundo urbano actual e funcionan como unha forma de inserir fisicamente a precariedade vital e vivencial dos personaxes.

Un non lugar que aparece de maneira recorrente en todos os filmes dos Dardenne son os coches, que xogan sempre o papel de espazo de tránsito. É significativo que nunca se obvia nin se trata elípticamente un desprazamento. En *La promesse*, os primeiros inmigrantes aparecían nuns coches transportados por un camión, sinalando o desprazamento entre dous espazos vitais diferentes, significativamente a primeira aparición destes inmigrantes que serán explotados pola rede da que fai parte Roger ten lugar nun vehículo conducido por outro. Sempre serán transportados en coches conducidos por outro, sempre pola persoa que os explota. Será tamén o lugar da rebelión definitiva de Igor e a aparición do comportamento ético. Desta maneira amósase tamén como lugar de transición.

En *Rosetta* este espazo ten a forma de autobús. O traxecto en autobús, que aparece por primeira vez no momento no que é despedida da fábrica, amosa o traxecto de Rosetta cara á marxinalidade, o traxecto desde a integración social que significan os lugares de traballo á exclusión que significa o cámping no que vive. Como se dixo, o traxecto en autobús axuda a significar o custo que para Rosetta implica o acceso ao centro de servizos ou de traballo. A filmación das escenas do autobús faise continuando o estilo do resto do filme, e non pode deixar de nomearse a Ermanno Olmi como referente, posto que estas escenas semellan unha cita directa ás escenas no autobús que Olmi incorpora en *Il posto* [*El empleo*, 1961], nas que a cámara sobe cos personaxes ao autobús e permanece con eles todo o traxecto, idea que fora extraída, sen cámara ao ombro, de *Umberto D.* [Vittorio de Sica, 1952].

Un espazo que aparece nos filmes dos Dardenne desde os seus primeiros documentais é o río, sempre o mesmo, o Mosa, e sempre con ese carácter de non lugar, de espazo que non aporta identidade nin ten valor relacional. En *Rosetta* é un espazo central, o espazo da supervivencia ao nivel máis básico, a un nivel puramente físico que require un esforzo heroico, de aí que se amose repetidamente os intentos de pesca de Rosetta, pero tamén é o lugar do inicio da constitución ética de Rosetta, o momento no que confronta nun nivel físico e real a súa necesidade dun traballo coa súa necesidade do Outro. Rosetta decidirá finalmente axudar a Riquet cando cae ao río, pero deberá levar a cabo outra traición contra el, que tamén constitúe un comportamento anti-ético, pero de menor alcance. Desta maneira o río como non lugar é tamén o espazo do primordial e o inhumano en canto que ausencia de valores e sitúa a Rosetta no centro do individualismo.

Non entender que este individualismo de Rosetta só aparece como o estado desde o que se inicia un proceso de praxe colectiva levou ao desprezo do filme como reaccionario e conformista, liña de crítica iniciada por Jacques Rancière<sup>207</sup>. Sen embargo, *Rosetta*

207 Jacques Rancière: "Le bruit du peuple, l'image de l'art. A propos de *Rosetta* et de *L'Humanité*", en *Cahiers du*

amosa a profunda autodestrución implícita nun comportamento individual que asume as normas sistémicas da competitividade<sup>208</sup>, competitividade que neste espazo se amosa no seu nivel máis físico e no seu alcance máis definitivo, a posibilidade da morte. É importante sinalar aquí que o que molesta a Rancière é o excesivo realismo e o carácter documental con que os Dardenne introducen unha historia de miseria en espazos de miseria e ausencia de actos de resistencia implícitos na narrativa, feito que tamén vai unido á vontade de realismo con que os Dardenne dan forma aos seus filmes de maneira que non se perciba un intento de transmisión dunha mensaxe para, por contra, permitir a elaboración do contido desa mensaxe por parte do espectador. Ruth Sonderegger resolve perfectamente a crítica de Rancière ao sinalar como a articulación dunha praxe de resistencia implica unha articulación teórica e discursiva da mesma<sup>209</sup>, capacidade que, como xa comentamos, está perdida para a maior parte das clases subalternas da actualidade. Recuperar e inventar esa capacidade, esa é a especialidade dos Dardenne<sup>210</sup>, e esa capacidade implica a autonomía e o rexeitamento do mito, do uso de modelos como concrecións sobresaíntes portadoras dunha mensaxe e un exemplo que debe ser imitado.

### ***Le fils* [El hijo, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 2002]**

Os espazos de traballo en *Le fils* son fundamentais, de feito o filme foi perfectamente cualificado como "*a visual poem to work and its teaching*"<sup>211</sup>. Moitos dos espazos están personalizados pero son intercambiados, posto que colocar as personaxes no lugar do outro é unha das finalidades do filme<sup>212</sup>, que desenvolve un dilema ético que só é solucionábel mediante unha revalorización social do Outro. Aparecen dous espazos de traballo. O primeiro é o taller no que Olivier [Olivier Gourmet] ensina o oficio de carpintería a rapaces en procesos de rehabilitación [imaxe 13]. É o primeiro lugar no que se presenta a Olivier, de maneira que cumpre a primeira función habitual dos espazos de traballo en todos os filmes, definir ao personaxe. Neste espazo introdúcese a forte problemática ética do filme. Olivier debe axudar á rehabilitación do asasino do seu propio fillo [Morgan Marinne], tendo que recoñecelo como unha vítima sistémica que ten o dereito á integración social nos mesmos termos que o resto de rapaces do centro e tendo que recoñecerse a si mesmo en canto que pai do rapaz asasinado apenas como unha continxencia dentro dun proceso social máis amplo de recuperación desa solidariedade orgánica mencionada, ou impedir o reingreso social de Francis.

Así adquire toda a súa forza e significación a importancia social do oficio, e máis se a unimos á superación da Institución que implica. É o propio oficio o que pode posibilitar a reinserción social de Francis e a superación da situación de exclusión que vive, non a Institución en si, que pouco pode facer por el salvo mantelo encerrado, ou en liberdade pero sedado, e polo tanto inútil para o mundo. A inclusión desta problemática

---

*Cinema*, nº 540, Novembro de 1999, p. 110-112.

208 Martin O'Shaughnessy: *The new face of political cinema*, New York, Berghahn Books, 2007, p. 155.

209 Ruth Sonderegger: "A cinematic diagnosis of biopolitics", conferencia realizada na Jan van Eyck Academie de Maastricht o 1 Setembro 2009. Comunicación persoal da autora.

210 *Ibidem*.

211 Joseph Mai: *Op. Cit.*, 2010, p. 86.

212 *Ibidem*, p. 91.

ética determina tamén unha forma para a filmación do espazo. É no taller onde se produce o enfrontamento entre os dous, con achegamentos emocionais e distanciamentos continuos, Olivier trata de se achegar a Francis pero non sempre o fai, sen embargo si o consegue sempre que se trata de lle ensinar o oficio. Por este motivo o espazo fílmase introducindo moitas molestias para a mirada, imposibilitando a presenza simultánea dos dous dentro do plano, tamén para impedir que o espectador resulte inmerso no conflito e remate por establecer unha identificación cos personaxes, o que é fundamental impedir para propiciar a reflexión crítica e autónoma.

O outro espazo de traballo que aparece é o serradoiro, que en principio prolonga a función de lugar de aprendizaxe, pero a seguir constitúese en espazo da revelación para Francis, onde descobre o alcance da súa falta e a realidade da súa relación con Olivier, pero tamén é o lugar da decisiva decisión ética de Olivier. É significativo que isto aconteza nun lugar de traballo. Despois da pelexa no bosque, na que Olivier rexeita matar a Francis, débese volver ao espazo de traballo para certificar que o proceso ético está concluído en ambos. O traballo cooperativo que realizan na última escena supón a reanoraxe dos dous no mundo físico, posto que ser humano, despois da regresión á animalidade que supuxo a saída ao bosque, significa cooperar para transformar a natureza<sup>213</sup>, e así prodúcese tamén a reintrodución no mundo da cultura e négase calquera forma de transcendencia.

En contra doutros modelos filmicos posmodernos, a modernidade militante dos Dardenne lévaos a defender a cultura, a capacidade de transformar o mundo, como un elemento constitutivo fundamental do ser humano que implica construír uns valores verdadeiros sobre decisións éticas (como nos ensinou Zygmunt Bauman) que sustenten a sociedade (como nos dixo Cornelius Castoriadis). Fronte ao abandono metafísico do ser humano aculturado e a disolución da ética na mística que supón o cinema de Bruno Dumont, por exemplo, os Dardenne impoñen unha visión materialista do mundo na que o ser humano, e non ningunha construción mítica, funciona como medida das cousas, como medida do ben e como medida do mal. Pero tamén é de notar como a posición materialista dos Dardenne se enfronta a outras concepcións espiritualistas do ser humano precisamente nun trazo tan importante en termos de clase como é o traballo entendido como cultura, como intervención na natureza. Podemos exemplificar estas posicións na que mantén un autor como Octavio Paz, en cuxa visión aristocrática do ser humano o traballo, ao intervenir na natureza desde parámetros distintos aos do xogo ou á arte, supón a propia deshumanización do ser humano ao identificar a este co seu oficio<sup>214</sup>, precisamente outra idea que aparece revitalizada en *Le fils*.

*Le fils* incorpora dous espazos de habitación complementarios, as vivendas de Olivier e Francis. A de Olivier insiste na vivenda dunha clase obreira de posición económica máis ou menos cómoda pero que vive nunha condicións aínda diferentes das que goza a clase superior. Trátase dunha vivenda sinxela, nun dos predios de construción acelerada que conformaron os barrios obreiros desde os anos sesenta, pero que satisfai as necesidades de seguridade de Olivier. Preséntase como o espazo da privacidade de Olivier, no que reavalía a súa posición respecto de Francis, o espazo no que se produ-

213 Martin O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, p. 113-114.

214 Octavio Paz: *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1971, p. 27.

ce e reflexión ética da que deriva a súa postura final. O carácter persoal e privado que para Olivier ten a súa casa gaña significado ao se contrapor ao intercambio de espazos que levará a cabo, ocultamente, con Francis [imaxe 14]. De feito, esta é a estrutura fundamental do filme, que se artella sobre un continuo colocarse un no lugar do outro.

Nunha das escenas centrais do filme, Olivier entra agochadamente na casa de Francis e, logo de examinala, comeza a ocupar os espazos vivenciais de Francis. Con anterioridade, Olivier seguira a Francis para coñecer onde vive, de maneira que se amosa ao espectador como a casa deste está tamén nun barrio obreiro e suburbial, pero máis degradado. A vivenda é moito máis precaria que a de Olivier e atópase desprovista de moitas comodidades que si vimos anteriormente na de Olivier, ao tempo que se nos amosa que é unha vivenda compartida, non sabemos con quen, o que dificulta para Francis a construción dun espazo da privacidade do que si que pode gozar Olivier.

A apropiación dos espazos de Francis por parte de Olivier constitúe toda unha transmisión dunha situación social, Olivier percibe a vítima sistémica que non deixa de ser Francis, percibe a distancia que media entre as vidas de ambos, por moito que a de Olivier se atope ben afastada do luxo, percibe como o simple feito de ter unha cama e unha cadeira constitúe para Francis unha mellora significativa e de que maneira se multiplica a necesidade de Francis da aprendizaxe dun oficio. Olivier percibe como Francis segue a ser unha vítima á que se lle impide o seu propio desenvolvemento autónomo, de que forma é mantido na sedación que só pode aumentar a súa necesidade da Institución e a súa incapacidade para valerse por si. Os Dardenne son suficientemente hábiles para non darlle a esta escena un carácter de revelación, o espectador non percibe a reacción de Olivier a esta apropiación dos espazos de Francis, só percibe á súa vivencia, ademais de que non se vai operar unha mudanza inmediata na relación entre os dous, Olivier continuará enfrontando o seu dilema ético por tempo, continuará inmerso nunha ambivalencia que tamén vive o espectador, é un proceso que ten que ser avaliado constantemente. A amplificación crítica desta avaliación fronte á vivencia emocional da inmersión pola identificación na que se caería con outro tratamento da escena é de grao superlativo e constitúe un exemplo maxistral da aportación de significado en base a un tratamento realista dos espazos.

En *Le fils* o coche ocupa unha posición central na narrativa e no conflito ético que se presenta. É un lugar de tránsito, no que Olivier toma a decisión de se vingar de Francis, un lugar de conflito emocional no que Olivier se enfronta ao feito do asasinato do seu fillo por boca do seu asasino, pero tamén no que Francis enfronta a verbalización, a comunicación deste feito. A viaxe no coche adquire un significado de transición absoluta, non só emocional e ética, senón tamén física. O coche vai atravesando un bosque e diríxese desde a cidade a un bosque, é a saída do coñecido cara ao incógnito e o enfrontamento ao que está por baixo ou mais alá do civilizado e o racional (que sería a cidade). O conflito ético é separado do espazo da civilización para incluílo no espazo do primordial só para ser recuperado para o espazo que é propio da ética, o espazo que significa o traballo en canto que cultura, en canto que capacidade de transformación positiva. Este traxecto filmase co mesmo estilo que aparece en *La promesse* e que será recorrente a partir deste momento, sen cortes, coa cámara colocada no asento de atrás encaдрando alternativamente aos personaxes desde as costas. A escena está dotada dunha ex-

traordinaria carga emocional e ética que deriva do tratamento formal. A duración, próxima ao tempo real, remata por ser insoportábel para o espectador, que se mantén nunha tensión que non deriva da identificación con ningún dos personaxes, senón do mesmo conflito ético que se desenvolve e que se vai resolver. Ao tempo, constitúe un exemplo maxistral de planificación, un dominio do ritmo e dos movementos da cámara que alcanza o virtuosismo, un virtuosismo que non é gratuío nin puramente estético, senón que deriva da propia narrativa.

Dentro da categoría de non lugares podemos introducir o bosque, que aparece en varios filmes dos Dardenne e que como xa anticipamos é o espazo do aculturado, do primordial. Non se trata dun non lugar en sentido estrito, dalgunha forma é antes un espazo case fóra da realidade, no que o real fica suspenso. O primeiro emprego significativo deste espazo está en *Le fils* onde será o escenario da pelexa entre Olivier e Francis, a volta ao animal unha vez o humano se desfai da ética e vence a pulsión de morte. En *Le fils* o bosque arrodea o serradoiro, do que deben saír Olivier e Francis, abandonar o lugar de traballo, o lugar de cultura e de socialización para que se dea esta pulsión asasina e entrar no espazo do primario.

En definitiva, os filmes dos Dardenne sitúanse todos eles na totalidade dos espazos que ocupa a clase obreira na súa cotidianidade, centrándose nas relacións interpersoais que se dan nun escenario no que domina a brutal queda dos procesos colectivos e de solidariedade que constituían tradicionalmente o contacto entre os individuos. É un mundo no que os valores xa non se transmiten entre xeracións, no que a xuventude debe procurar pola súa conta o seu propio espazo e construír as súas relacións co Outro desprovista de discurso, de recursos simbólicos ou valores herdados, desconectada da Historia, da historia persoal e da historia de clase, de todo proceder grupal. A consecuencia é un cinema centrado no espazo entre as persoas como lugar no que estouran as diversas liñas de dominación económica e ideolóxica, un cinema na que a simple verbalización das problemáticas sociais é imposíbel, senón que os individuos só poden padecer estas problemáticas e desde esa vivencia intentar resolvelas desde o nivel máis primario, pero que revela un alcance transformador fundamental. Esta é a virtude dos Dardenne, e deixemos falar a Martin O'Shaughnessy: "*nor simply to have explored a devastated social terrain with unparalleled intensity, but to have sought to restore meaning and ethical transparency to situations by pushing them to the point where they recover a lost eloquence and again start to speak to us*"<sup>215</sup>.

### ***L'enfant* [El niño, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 2005]**

En *L'Enfant* os Dardenne enfrenta a análise do delito como reacción axeitada por parte da clase obreira para acadar certo nivel de acomodación social unha vez que o desemprego permanente tomou dominio das súas biografías. É por este motivo que os espazos de traballo que tiñan dominado os tres filmes anteriores desaparecen agora, agás para significar a súa ausencia na vida dos personaxes. Esta é a función que cumpre a fábrica pola que Bruno [Jérémy Regnier] pasa dándolle as costas, sen mirala nin vela. El está fóra do mundo do traballo, e tamén o feito de estar fóra do traballo impide un

<sup>215</sup>Martin O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, p. 115.



proceso de reconstitución ética que si era posíbel noutros filmes. Como se dixo, a fábrica non era só o espazo do traballo estábel dunha clase obreira en trance de desaparición, para a que significaba unha seguridade vital, era tamén o lugar de establecemento de procesos colectivos de identificación e acción. O feito de que nin sequera sexa percibida por Bruno denota o alcance da súa desconexión con ese mundo obreiro e colectivo que el nin sequera coñece e introduce a ausencia de valores que evidencian un proceso de exclusión social anterior a el e que non pode nin percibir nin controlar.

Pero, sobre todo, *L'enfant* supón unha documentación das zonas suburbiais da cidade, elaborada de forma diferente á que vimos en *Rosetta*. Neste caso o suburbio non aparece asociado a un uso de vivenda, pero si que será o espazo da marxinalidade. O espazo de habitación redúcese á casa na que viven Bruno e Sonia [Déborah François], novo exemplo de vivenda situada na periferia na liña das xa comentadas. Ao principio a casa está desprovista do seu valor de seguridade, de cobixo e privacidade. Para Bruno apenas é unha mercadoría, só ten un valor económico inmediato, da mesma forma que calquera outra cousa ou persoa da súa vida. Así, cando Bruno vende ao neno prodúcese a súa expulsión deste espazo por parte de Sonia, sen que el perciba que en realidade se trata dunha renuncia a todo un estado social. A partir deste momento, Sonia si que activará a vivenda no sentido de espazo familiar, de espazo da seguridade. Só no momento no que Bruno volve e Sonia non o deixa entrar, pode Bruno percibir o alcance desta expulsión, da casa que é o espazo propio, o espazo do que a exclusión implica ao tempo unha fisicidade da exclusión social: Bruno debe durmir na rúa. Esta exclusión prodúcese por motivos éticos. Bruno debe ir á cabana e durmir cuberto de cartóns, é a exclusión absoluta, á que se ve abocado polo seu acto anti-ético por parte da persoa contra a que o realizou. Para alá dos feitos sociais, dos condicionantes e os elementos sistémicos que explican a condición amoral de Bruno, que os hai, o tratamento dos Dardenne non inválida a responsabilidade individual.

De maneira oposta a esta vivenda, a cabana ao lado do río, que transitoriamente Bruno asume como vivenda, é o espazo do delito, do reparto dos beneficios do delito e o espazo de poder de Bruno, no que se establece como dominador doutros seres marginais como el. En *L'Enfant* o suburbio é un espazo da marxinalidade na que só se viven relacións transitorias, de forma que queda conformado antes como non lugar, zona des-territorializada, como veremos.

Son múltiples as recorrencias que atopamos neste filme respecto dos anteriores. Tamén en *L'Enfant* aparece o motivo do coche, pero cun significado diferente. Aquí non funciona como lugar de tránsito nin de conflito, senón que se introduce para sinalar a dislocación da condición social que padece Bruno, que se pasea nun coche deportivo entanto non goza de ningún tipo de estabilidade económica nin de seguridade vital. O aludido carácter de tránsito habitual do automóbil no cinema dos Dardenne resérvase ao autobús, lugar máis natural para unha persoa na situación de Bruno. Filmado da mesma forma que en *Rosetta*, o traxecto en autobús é o traxecto cara ao cometido do acto anti-ético, marca un tránsito entre estados, e se en *Rosetta* este tránsito dábase entre estados sociais, en *L'Enfant* o tránsito prodúcese entre estados éticos. Hai varios traxectos en autobús que van marcando as distintas derivas éticas de Bruno, destacando a volta en autobús a recuperar ao neno, pois significa o tránsito fundamental, o inicio do proceso de

constituición dun sistema ético por parte de Bruno. Tamén o autobús asume a función de espazo do conflito que o coche xoga noutros filmes, no autobús prodúcese o tenso encontro entre Bruno e Sonia unha vez recuperado o neno, no que Sonia rexeita fortemente a Bruno.

O río é outro espazo moi significativo no filme e desenvolve o mesmo valor que viamos ao analizar *Rosetta*. Se neste aparece asociado ao suburbio e constitúe o espazo no que se desenvolve a supervivencia de Bruno, que neste caso son os pequenos furtos que realiza coa banda de rapaces que domina. Pero tamén igual que en *Rosetta* é o lugar no que se inicia o paso á actuación ética de Bruno, e iníciase tamén ao salvar a unha persoa de morrer afogada, persoa que igual que Riquet caeu a auga por culpa de Rosetta, caeu á auga por culpa de Bruno. Desta maneira dáse ao tempo unha reapropiación positiva do espazo que convirte este non lugar nun lugar en sentido antropolóxico.

Un dos non lugares por excelencia, habitual na representación cinematográfica dos últimos anos para significar as derivas dos personaxes, é a rúa, espazo no que se produce unha desterritorialización dos personaxes, que incide na falta de identidade da que parten estes personaxes, sobre todo cando se asocia coa noite<sup>216</sup>. *L'Enfant* é o filme dos Dardenne que conta cun maior desenvolvemento deste espazo como non lugar. Unha parte moi importante do filme está construída sobre diversas derivas pola cidade, concibida como lugar de desarraigo dos personaxes, que a pesar de ter casa desenvólvense fundamentalmente na rúa e desenvolven as súas actividades non legais, que lles impiden unha inserción social normal. Neste sentido ten unha importancia fundamental a escena do roubo do bolso por parte de Bruno e un dos rapaces da súa banda e a persecución que lle segue, na que Bruno e o rapaz percorren a cidade en moto [imaxe 15]. Así a rúa concíbese como un espazo fóra da ética. Son espazos que nos amosan á falta de madurez dos personaxes, que marcan a permanencia na infancia propia duns personaxes que non contan cun sistema ético que lles permite percibir e actuar no mundo, como o parque no que Bruno e Sonia se portan como nenos absolutamente dislocados e inconsecuentes co espazo social que ocupan, no que o xogo non ten unha función positiva, senón que ao contrario sinala a súa ancoraxe no espazo da irresponsabilidade.

Tamén son espazos que amosan a soidade e a incapacidade de establecer contacto cos outros, así como súa propia vulnerabilidade vital. A escena de Bruno pasando polo mercado coa roda da moto pinchada contrapón de maneira directa o exceso de vida do mercado coa vida de Bruno. Vemos a Bruno rodeado de xente coa que non pode conectar (tamén porque o espazo non o permite, como espazo do consumo que é, aínda que comporte un forte compoñente de vitalidade que está ausente nese gran non lugar do consumo, a euforia e a hipersensibilización que é o centro comercial, recorrente no cinema contemporáneo pero sempre ausente da obra dos Dardenne) para a continuación velo completamente só<sup>217</sup> ao abandonar o mercado e entrar no espazo que constitúe a súa cotidianidade, a rúa sen máis contido, sen presenzas, reingreso que se realiza significativamente bordeando a zona industrial de Seraign, que non é nin sequera percibida por Bruno. A vida de Bruno está clausurada para o ingreso social que significou a fábrica, e remite constantemente á rúa, que é tamén o espazo da inseguridade, da inse-

---

216 Gérard Imbert: *Op. Cit.* 2010, p. 254.

217 Luc Dardenne: *Op. Cit.*, 2006, p. 163-164.

guridade física e ética, para o que se asocia en diversas ocasións coa noite.

Finalmente, temos os espazos de ocio nocturno, bares, pubs, karaokes, que para os Dardenne son espazos excluídos da idea de ocio e introducidos no sórdido das relacións instrumentais co Outro. En *La promesse* é o lugar no que se concreta a traizón aos inmigrantes e onde se fan os tratos de compra-venta deles. En *L'Enfant* é o lugar no que se fan vendas e se concretan distintos trapicheos, é o espazo da pequena delincuencia. É significativo que en *La promesse* se empreguen para significar o paso á madurez de Igor como un proceso que non vai acompañado da asunción de valores éticos que debería levar consigo, senón que antes se dá como unha imitación acrítica do modelo imposto polo pai, nunha entrada ritual no mundo adulto como aceptación do comportamento imposto que non é sometido a dúbida e que insiste no papel dominante do pai, incapaz de realizar unha transmisión de valores, simplemente porque non os posúe.

Como xa comentamos, a Institución no seu papel represivo ou punitivo adoita aparecer con frecuencia no cinema dos Dardenne, non sempre vinculada a un espazo propio, a un espazo físico concreto, pois tamén asume a forma nebulosa, máis indeterminada, da policía de estranxeiría en *La promesse*. Así, son dous os espazos físicos dos que podemos falar para esta función represiva da Institución: a comisaría e o cárcere tal como aparecen en *L'Enfant*. En *L'Enfant*, Bruno entrégase á policía voluntariamente despois dun roubo que case acaba coa vida dun dos rapaces da súa banda. Isto implicará para Bruno o ingreso no cárcere, que coñecemos na última secuencia do filme, na que recibe a visita de Sonia. O cárcere só pode punir a Bruno e crear novos problemas tanto para el como para Sonia, posto que xa Bruno tiña comezado o seu camiño de constitución ética que produciría a súa reintegración social, camiño que o cárcere vai destruír sen remedio aínda que non estivese completado. Da mesma maneira, en *Le fils*, non é a política dos centros de formación a que consegue completar na medida do posíbel esa reintegración social de Francis, senón a vontade de Olivier.

Volvemos así á idea xa referida de Zygmunt Bauman<sup>218</sup>. Delegar na Institución a resolución das problemáticas que esixen unha toma de posición e unha praxe ética, significa en último termo renunciar á propia capacidade ética da persoa e á súa condición de ser responsábel. É así que no cinema dos Dardenne toda a actividade insuficiente da Institución é superada precisamente pola vontade e a acción ética dos personaxes e, de non poder facelo, a Institución só pode destruílos, posto que, e volvemos a Castoriadis, a Institución, como produto dunha sociedade que non levou a cabo a súa constitución autonomamente, senón que aínda responde a dinámicas de dominación, é creada para manter e reproducir a propia forma social actual, nunca pode ter un carácter emancipador, e nin sequera positivo.

Esta secuencia ten unha importancia capital no cinema dos Dardenne, e constitúe un feche ao filme, como sempre, ambiguo e aberto. Por primeira vez, o encadramento une a Bruno e a Sonia no plano, sen tensión entre eles, cando na totalidade do filme a cámara se mantivo pasando de un ao outro<sup>219</sup>. Semella que Bruno atopou unha linguaxe na que pode por fin comunicarse, expresarse en termos de afectividade verdadeiros. É isto resultado da Institución no seu papel correctivo que, teoricamente, asume o sistema

---

218 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2001.

219 Joseph Mai: *Op. Cit.*, 2007, p. 112.

carcerario? A entrega e a confesión de Bruno significa a súa redención? Livio Marchese atina coa clave da escena, despoxándoa de calquera calidade metafísica que as numerosas comparacións co final do *Pickpocket* [1959] de Robert Bresson implican<sup>220</sup>. Para Marchese, Bruno adquire consciencia do valor das súas accións en relación cos outros e polo tanto da necesidade dun actuar ético, pero Marchese erra ao considerar que é a propia confesión dos seus actos a que produciu esta revelación. Mais ben cremos que esa determinación ética é asumida por Bruno ao enfrontarse á posibilidade da morte do rapaz e ao rexeitamento de Sonia, e que a súa entrega ten máis que ver cunha falta de ferramentas que lle permitan un comportamento ético autónomo. Por esta causa, Bruno entrégase á Institución, claudica no seu comportamento responsábel para someterse á autoridade dun axente externo no que delega o xuízo moral sobre os seus actos. Isto, non pode ser doutra maneira, ten unhas consecuencias tráxicas para Bruno, pois esta renuncia lévao ao cárcere.

É así como poderemos valorar a escena final con Bruno e Sonia chorando abrazados [imaxe 16]. Na lóxica narrativa dos Dardenne é máis doado que esas bágoas remitan ao futuro que a unha valoración conclusiva, polo tanto fechada, do visto no filme, papel de apertura que xogan os finais de todos os seus filmes, de forma que esas bágoas só poden remitir a un futuro truncado pola intervención da Institución, que en lugar de correctiva amósase na súa faceta real, a punitiva. Este é o sentido e a función que asumen todas as escenas finais no cinema dos Dardenne: fixar unha imaxe aberta ao tempo futuro de maneira que o conflito continúe presente no espectador unha vez disolto o dispositivo. É certo que os Dardenne non privilexian ningunha interpretación, pero non cremos que iso implique a validez de calquera discurso, antes procuramos a análise en base a un sistema de solucións que os Dardenne foron definindo na súa práctica filmica, procurando até onde sexa posíbel unha coherencia dentro desta práctica.

### O realismo dos Dardenne

Os Dardenne conformaron un estilo funcional que permitiu va posta en cadro dunha visión ética do mundo. En último termo, un estilo que é unha prolongación do imperativo ético que se impuxeron a si mesmos e ao seu cine e que constitúe unha reacción contra certo cinema posmoderno, dominado pola lóxica eufórica e consumista do permanentemente novo, que non é senón a consecuencia formal da desaparición do suxeito individual, o esvaecemento progresivo do estilo persoal<sup>221</sup>.

O cinema dos Dardenne é un cinema de vocación realista, o que non implica unha falta de estilización, non se trata dun intento de plasmación directa da realidade "cámara mediante". Sería unha contradición pensar nunha posta en escena sen manipulación. En efecto, a manipulación é inherente á propia posta en escena, e os Dardenne asumen esta manipulación nos termos expresados por Jean-Louis Comolli: "*hay que examinar las formas mismas de manipular. Según qué medios, con qué fines, en que perspectiva moral y política*"<sup>222</sup>. Facer explícita esta manipulación é unha das intencións da posta en escena dos Dardenne, que pasa en primeiro lugar polo rexeitamento do ideal clasicista de

220 Livio Marchese: "*L'enfant, l'etica dell'immagine*", en Sebastiano Gesù: *Etica ed estetica dello sguardo. Il cinema dei Fratelli Dardenne*, Maimone, Catania, 2006, p. 147.

221 Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1991, p. 41.

222 Jean-Louis Comolli: *Op. Cit.*, 2010, p. 51.

transparencia, que é tamén un posicionamento ideolóxico. A transparencia constitúe, en último termo, "el embuste que hace no ver"<sup>223</sup>, de maneira que o seu abandono insiste na relación establecida por Debord entre espectáculo e ocultamento, e nada hai máis afastado do cinema dos Dardenne que contribuír a manter ese engano sobre o real que Debord denunciaba como fundamental da sociedade do espectáculo<sup>224</sup>.

Na procura dese realismo os Dardenne levan a cabo en primeiro lugar un cambio narrativo no que a tensión cara ao resultado substitúese pola atención cara ás situacións concretas. A narrativa perde o sentido de organización clásico, segue unha linearidade absoluta, non hai recurso ao flashback nin á elipse, as situacións aparecen na narratividade de forma abrupta, sen preparación dramática que estableza nexos causais, que deberán ser aportados polo espectador, e introducen un factor de imprevisibilidade que na súa inmediatez transgride a percepción tranquilizadora e dinamiza a atención do espectador<sup>225</sup>, no que os Dardenne evidencian a influencia do Raymond Depardon de *Urgencias* [1988], e do Bill Douglas da súa triloxía persoal, *My childhood* [1972], *My ain folk* [1973] e *My way home* [1978]<sup>226</sup>.

Todo redonda na potenciación da reflexión do espectador e do alcance do visto. A ausencia de encadramentos enfáticos impide un retrato moralizante dos personaxes. Neste sentido hai unha ausencia total de formalismo, o encadramento decídese en función da narratividade e procúrase que sexa o peso desta narratividade o que mova a impresión e a reflexión do espectador. O encadramento coloca á cámara no medio da acción, imposibilitando un punto de vista externo que organice e xerarquice a posta en escena<sup>227</sup>. Evítanse encadramentos enfáticos, procúrase un encadramento natural, a altura do rostro, centrado, case nunca fixo, que facilite o seguimento dos personaxes, que dinamice o espazo en off. A cámara persegue aos personaxes, adáptase ao seu ritmo, xoga coas diferencias entre os planos e o reenfocado, moitas veces dunha segunda personaxe en cadro, de maneira que, máis que centrarse nunha personaxe concreta, a cámara céntrase na distancia entre personaxes<sup>228</sup>. Mediante esta proximidade da cámara procúrase transmitir a fisicidade dos corpos, o seu peso. É un xesto de materialismo, na procura de non esquecer que se trata de persoas concretas e non modelos ou tipos. O cinema dos Dardenne parte do tratamento actoral que asenta Bresson, pero continúa a liña materialista e naturalista que desenvolven Maurice Pialat e Jean Eustache, que asentaron de maneira determinante esa idea de fisicidade no cinema, incorporando tamén o traballo sobre o corpo e a busca da fisicidade na posta en escena que caracterizou o traballo clave de John Cassavetes.

Todo o aparato filmico está preparado desde a óptica dunha credibilidade máxima na que o traballo cos actores é fundamental. Os Dardenne procuran evitar todo carácter enfático na interpretación. Os actores non enfatizan as emocións nin se dramatiza a interpretación, pero non se chega neles ao tratamento de modelos de Bresson. Procúrase unha naturalidade materialista antes que unha estilización transcendente. O diálogo

---

223 *Ibidem*, p. 133.

224 Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

225 Madeleine Mairlot: *Op. Cit.*, 2005, p. 140.

226 Luc Dardenne: *Op. Cit.*, 2006, p. 87.

227 Joseph Mai: *Op. Cit.*, 2010, p. 55.

228 *Ibidem*, p. 88.

disólvese progresivamente e perde calquera valor na construción psicolóxica do personaxe, ao tempo que se recupera o valor xestual, o valor do corpo. Bertolt Brecht deu cozezo a un modo de interpretación oposto ao emotivo, que eliminase o subtexto e con el a exuberancia xestual, a declamación rítmica, as actitudes extáticas, de maneira que o tráxico se centrara no acontecemento e non na interpretación<sup>229</sup>.

Isto implica unha utilización realista do corpo que en último termo constitúe unha recuperación materialista do corpo, e por tanto do ser humano, sen carga ningunha de sensualismo, que remite a Brecht<sup>230</sup> e non deixa de ser un signo da modernidade dos Dardenne, a modernidade cinematográfica que “*sustituye la naturalidad del cuerpo clásico por el cuerpo-signo*”<sup>231</sup>, sen caer no corpo-palimpsesto da posmodernidade, o corpo hiperestimulado, hipersexualizado, animalizado, arrincado do proceder histórico e arrochado no primixenio, que en último termo remite á transcendencia e desemboca na mística. No cinema dos Dardenne trátase de amosar a relación dos personaxes co mundo, a súa inserción ética e emocional no mundo. Na construción formal desta permanencia no cotiá, no real, no espazo e no momento no que as persoas viven os feitos, que se viven sempre sen grandeza, sen xestos melodramáticos a pesar do seu carácter tráxico, Carl Dreyer<sup>232</sup> é unha referencia ineludíbel, como tamén o é en canto aos diálogos e á propia construción da escena<sup>233</sup>. Neste sentido non podemos esquecer tampouco a forte influencia de Cassavetes, unha influencia que articula todo o seu cinema sobre a rotura da composición clásica e a centralidade do corpo do actor no centro da escena e sobre a renuncia á idea clásica de composición que contemplaba o encadramento desde unha perspectiva pictórica. A rotura con esta idea de encadramento está presente de maneira moi radical no seguimento obsesivo dos corpos dos seus actores, que acada a súa expresión máis acabada en *Le fils*.

É fundamental no cinema dos Dardenne impedir a empatía do espectador cos personaxes, evitar a fascinación (a atracción polos personaxes é o medio fundamental desa fascinación espectacular) e oporlle o desciframento, a descodificación<sup>234</sup>, para provocar unha reflexión sobre uns feitos sociais que acontecen na pantalla, que en verdade acontecen a persoas reais como vemos na pantalla, unha reflexión que se prolongue no tempo e que non se vexa condicionada pola inmersión no espectáculo, senón que prosiga máis alá do visionado, que transcenda o fílmico e se insira nos códigos éticos do espectador. Este interese por amplificar a reflexión implica poñer en xogo unha serie de técnicas distanciadoras, que se aparten radicalmente da representación melodramática.

A importancia do sentido ético no cinema dos Dardenne implica a necesidade dunha forma axeitada para garantir que a transmisión deste sentido se realice da mellor maneira posíbel. Esta forma debe excluír unha manipulación primaria do espectador, debe impedir a simple transmisión dunha mensaxe previa para permitir que sexa o espectador quen, mediante un proceso de reflexión crítica, constrúa este sentido coas fe-

---

229 José A. Sánchez: *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992, p. 109.

230 Jean-Michel Palmier: *L'expressionisme comme révolte*, París, Payot, 1983, p. 245.

231 Carlos Losilla: *Op. Cit.*, 2012, p. 26

232 Carl Dreyer: *Reflexiones sobre mi oficio*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 44 e p. 63-64.

233 Luc Dardenne: *Op. Cit.*, 2006, p. 19.

234 Cristian Zimmer: *Cine y política*, Salamanca, Sígueme, 1976, p. 21.

ramentas que dispón o artefacto filmico. Así, este artefacto debe ser antes unha forma de relectura da realidade, feito no que reside en último termo a súa capacidade transformadora. Esta forma será o realismo, realismo que adoptará unhas características concretas, que intentará fuxir da representación impresionista e da mímese para procurar a transmisión da dinámica dos procesos que constitúen a realidade.

Isto implica en primeiro lugar a negación do cinema como espectáculo, do cinema como simulacro, o que constitúe unha actitude ética, unha dimensión política que intenta restabelecer o realismo fronte a un universo cultural que de forma progresiva foi perdendo a súa proxección na realidade<sup>235</sup>. O cuestionamento do real e de que maneira se inscribe na esfera do visíbel é un dos grandes retos que debe afrontar o realismo, así como unha reformulación teórica situada mais alá das formas tradicionais de imitación do mundo baseadas na transparencia e nunha idea inxenua do referente<sup>236</sup>. Este é o punto de partida do cinema realista dos Dardenne, procurar unha forma propia de representar unha realidade social e física sen esquecer "*la necesidad política que adquiere la presencia de una estética capaz de privilegiar el contenido de las cosas, capaz de revitalizar esas marcas de lo visible que fueron apartadas de las artes*"<sup>237</sup>, e faíno apartándose do realismo formal do cinema clásico, baseado na transparencia da representación, para se inserir pola contra nun modelo de realismo que parte da capacidade reprodutora do cinema, un modelo no que o realismo deixa de ser un aspecto simplemente formal para se converter no reflexo dunha actitude ética fronte á realidade<sup>238</sup>. E non por casualidade faio abandonando o principio formal clásico deste realismo, o principio que tan inxenua como equivocadamente André Bazin definira como medio e símbolo do cumprimento da "vocación realista do cinema"<sup>239</sup>: a profundidade de campo.

A profundidade de campo constitúe a posta en escena que garante a inmersión emocional do espectador no tipo de espectáculo filmico que se basea no desenvolvemento psicolóxico duns personaxes cos que o espectador debe identificarse e nunha narratividade fechada que atrape ao espectador no seu desenvolvemento, configurando unha perspectiva na que todo converge cara ao punto de vista do espectador, en función do que se organiza o mundo visíbel<sup>240</sup>. Como analiza Xavier Antich<sup>241</sup>, este concepto de perspectiva supón un reordenamento do espazo visíbel dis-posto e pre-parado pola mirada e para a mirada no que todo é accesíbel. Deste xeito, o visionado do filme redúcese a un acto de posesión do visíbel que fica reducido a obxecto tematizado e visto, dispoñíbel e transparente.

Pola contra, os Dardenne, na súa procura dun ambiente que permita a aprehensión reflexiva do filme, potenciarán o distanciamento do espectador respecto do filme. O realismo require distancia, sen a que resulta imposíbel un compromiso co mundo en

---

235 Ángel Quintana: *Op. cit.*, 2003, p. 42.

236 *Ibidem.* p. 43.

237 *Ibidem.*

238 *Ibidem.*, p. 107.

239 André Bazin: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, p. 94-95.

240 John Berger: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 23.

241 Xavier Antich: "Variaciones intermitentes del gesto que permanece y retorna. (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg)", p. 49, en Fran Benavente e Glòria Salvadó Corretger: *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio, 2013, p. 25-76.

canto que participante<sup>242</sup>. Así, nun nivel formal, tratan en primeiro lugar de privilexiar un encadramento moi plano, pegado aos corpos, que evita a contextualización espacial dos personaxes, e desa maneira tamén a psicoloxía en moi grande medida, para, en definitiva, destruír a profundidade de campo e os seus efectos. Tamén conseguirán a nivel formal este distanciamento pola negación de todos os principios do cinema clasicista que producían a inmersión do espectador no filme, nomeadamente a montaxe, que cos seus *raccords* duros e agresivos dificulta, ou detén, a capacidade do espectador para apprehender a narrativa, e o traballo actoral, liña pola que se pode entroncar con Brecht.

A distancia que, como vimos, resulta imprescindíbel para enfrontarse ao realismo non anula as cuestións de representación, senón que as potencia. Podemos dicir que o cinema dos Dardenne constitúe unha negación do melodrama como modo de representación e unha revalorización dun paradigma de representación realista baseado no distanciamento que foi definido na década dos setenta. Podemos dicir en rigor que non hai posibilidade dun cinema de alcance crítico, con maior ou menor intencionalidade de intervención política, nin con vontade de realismo, que se manifeste desde a representación melodramática. O'Shaughnessy<sup>243</sup>, seguindo a Peter Brooks<sup>244</sup>, non só considera que isto é posíbel, senón que afirma que o melodrama aumenta a complexidade e engade elocuencia á representación da realidade. O'Shaughnessy considera que a representación melodramática procura a realidade máis alá da aparencia e amplifica o sentido do representado coa posta en marcha dunha narratividade baseada en diferentes picos climáticos e aporta lexibilidade moral a través da identificación emocional.

Pola nosa parte, antes consideramos que se trata de actos de manipulación dun autor que se coloca nunha posición moral superior ao espectador, que procura a simple transmisión dunha idea previa sobre a que o espectador non ten capacidade de intervención e que, en último termo e por este motivo, remata por perder calquera posibilidade de incidencia real. Trátase, en realidade, remedando a O'Shaughnessy, de limitar o sentido do representado por medio dunha narratividade fechada e dunha simplificación ética a través da identificación emocional. Non hai outra posibilidade de discurso que a do autor. Non hai posibilidade de articular ningún discurso crítico, posto que o filme non constitúe unha ferramenta para este proceso, senón unha imposición previa que necesita a aceptación incondicional por parte do espectador, que se consegue precisamente pola identificación e a inmersión emocional.

Este é o eterno problema do cinema de bonhomía esquerdista, que semella que O'Shaughnessy defende antes por unha posición de valorización ideolóxica fronte a outros modelos que por unha análise dos modos de representación e a súa capacidade de transmisión ideolóxica. Hai que ter en conta que calquera forma se insire nun sistema ideolóxico, e que a ideoloxía desenvolve diversas maneiras para se reproducir. É a nosa idea que o melodrama, máis que ningunha forma do cinema concibido como espectáculo, non é senón unha forma de reprodución do capitalismo como ideoloxía dominante, un factor máis de alienación do individuo, unha forma espectacular de anular calquera construción crítica e autónoma por parte do individuo, e que contra este panorama, asu-

242 Bill Nichols: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 240-241.

243 Martin O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, p. 131-132.

244 Peter Brooks: *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976, p. 14-23.



mido polo cinema de contido social, de vontade política, é contra o que reaccionan os Dardenne no seu intento de activar a súa forma de representación da realidade.

Hai que ter en conta de que maneira a imaxe foi empregada nas fases de reprodución do sistema capitalista. Por medio da imaxe, o capitalismo despoxo ao individuo da experiencia e a capacidade de asumir posturas, produciu unha infantilización crecente da sociedade, que ademais foi desarmada da capacidade de realizar lecturas críticas das propias imaxes<sup>245</sup>, proceso que foi realizado en dous períodos distintos por medio de dous modos de representación diferentes. Nun primeiro momento, o melodrama con toda a falsación do mundo que implica, que se corresponde no seu desenvolvemento co período industrial do capitalismo. Logo, a representación eufórica, a hipertrofia dos sistemas visuais que constitúe a posmodernidade durante o período postindustrial do capitalismo.

O alcance alienante do filme entendido como espectáculo auméntase privilexiando o valor da diversión, que elimina a importancia da reflexión e, a través da transparencia formal, procura a conversión da información en fascinación, paralizándo a conciencia, someténdoa á manipulación inherente a estas formas de inmersión, de maneira que a fascinación resulta a forma de impedir o enfrontamento crítico coas imaxes, a extracción dun sentido particular e persoal para as imaxes<sup>246</sup>. A diversión funciona así como un fin, un valor absoluto<sup>247</sup> que impide para a súa completa consecución toda desconfianza e incluso toda tendencia á interrogación. A diversión institucionalizada constitúe un sistema dentro do sistema fronte ao que o espectador<sup>248</sup> se comporta relixiosamente, posto que se lle suprimiu, pola vía da fascinación e a identificación, toda capacidade de xuízo autónomo, de reflexión. A diversión convértese nun escudo contra a realidade, “*el auténtico sentido de la palabra "divertir" es "tranquilizar"*”<sup>249</sup>, o espectador só debe disfrutar do espectáculo, non preocuparse polas significacións, porque xa o espectáculo as establece por el ao propiciar a inmersión nun mundo de esencias ben determinadas, de valores inmutábeis, de condutas humanas claramente definidas<sup>250</sup>. Entón, en palabras de Christian Zimmer, “*lo que hay que oponer a la fascinación es el desciframiento, la descodificación*”<sup>251</sup>, ou o que é o mesmo, a extracción dun sentido fronte á asunción dunha mensaxe, o que, como quedou dito, representa xustamente a intención de todos os filmes dos Dardenne.

O sentido é aquilo que permanece irreductíbel, heteroxéneo, non consumíbel, que constitúe o núcleo mesmo da realidade. O espectáculo, posto que a súa finalidade é o consumo, tende a disolvelo, pero non a eliminalo, pois significaría mutilar a realidade e comprometer a calidade do espectáculo como tal, en canto que imitación da realidade, e

---

245 Alfredo Velasco: “Los fantasmas de la conciencia”, en *Estudios – Revista de pensamiento libertario*, nº1, Decembro de 2011, p. 35-51.

246 Cristian Zimmer: *Op. Cit.*, 1976, p. 18-19

247 Dificilmente se pode pensar nunha crítica peor para un filme que aquela que inclúe as palabras “aburrido” e “intelectual”.

248 Enténdase que se fala do espectador medio, estándar, apenas dunha xeneralización que intenta abranguer un espectro amplo pero sen deixar de ter en conta a complicación que ten definir en singular un espectador, multitude onde as haxa, para o cinema.

249 Cristian Zimmer: *Op. Cit.*, 1976, p. 22.

250 *Ibidem*, p. 21-23

251 *Ibidem*, p. 21

disólveo nunha forma espuria e manipuladora, a mensaxe. Precisamente, este é o grande erro e a razón da inoperancia da grande cantidade de cinema esquerdista da liña do melodrama panfletario de Ken Loach ou Robert Guédiguian, perfectamente ben definido coa perífrase “cinema con mensaxe”. A idea de mensaxe non implica ningún compromiso por parte do cineasta, entanto que o sentido, en canto que é produto do encontro entre dúas realidades, compromete ao autor e faino asumir para os seus artefactos unha inevitábel plurisignificación, que é a forma que reviste a súa propia continxencia. Garantir esta plurisignificación é a tarefa do autor crítico, componendo un sistema aberto, o que implica o rexeitamento da mensaxe, que non é outra cousa que a garantía moral do espectáculo, a cara oposta, pero igualmente negativa, do mesmo e que constitúe con el un conxunto fechado que exclúe o sentido, que é sempre apertura<sup>252</sup>. Isto e non outra cousa é a procura dun sistema que permita ao espectador enfrontarse criticamente co filme sen impoñer un xuízo como autor que definimos como guía para todos os filmes dos Dardenne.

Podemos sinalar así que o punto de partida para a aproximación dos Dardenne á representación da realidade sen impoñer xuízos previamente elaborados pero que procura asentar un xuízo sobre a realidade dentro dun contexto de distanciamento crítico do espectador. Este distanciamento, este brechtiano arrincar ao espectador da fascinación da representación, obedece a unha vontade de realismo, de volver ao espectador á vida real, de facer aparecer as relacións reais que forman a realidade social. Para isto é necesario manter unhas referencias co real que funcionarán como elementos de recoñecemento que permitan establecer esa relación co real. Estabelécese así un equilibrio dialéctico entre distanciamento e identificación<sup>253</sup>, pero trátase dunha identificación que non ten que ver coa que se produce no cinema espectáculo, non se trata dunha identificación emocional cos personaxes, senón dunha identificación dos niveis de realidade que están a operar na representación, que son asumidos como propios ou incorporados á experiencia do espectador. É dicir, trátase dun recoñecemento. Este proceso de identificación do real como tal é fundamental para que se produza a reflexión crítica no espectador, de aí o coidado que os Dardenne porán en multiplicar este sistema de referencias, que vai desde os espazos nos que se sitúa a acción, sempre reais e filmados coa menor manipulación posíbel (manipulación do espazo en si, queremos dicir, de aí tamén a importancia do son diexético e a luz natural), até ás propias accións que se desenvolven.

Polo tanto, este é o sistema co que operan os Dardenne: a acumulación de referencias realistas ao tempo que rompen a unidade perceptiva das mesmas, de maneira que o espectador debe analizalas, recoñecelas e deste xeito unificalas nun sentido que lle será propio. Desta maneira prodúcese o paso dun espectador pasivo, dominado por unha actitude de fascinación mistificada, a un espectador activo, que mobiliza unha actitude de comprensión. Os Dardenne completan este proceso evitando outra posíbel solución, a da deconstrución cinematográfica, que podemos exemplificar nun exemplo contemporáneo á súa obra, no *Buenaventura Durruti, Anarquista* [1999] de Jean-Louis Comolli.

No momento no que os Dardenne comezaban a conformar a estética do seu cinema

<sup>252</sup>*Ibidem*, p. 41-44.

<sup>253</sup>Jean-Patrick Lebel: Op. Cit., 1973, p. 119-120.

ficcional, Fredric Jameson facía unha chamada á necesidade dunha nova forma de política cultural radical que pasaba por retomar o valor pedagóxico da arte desde posicionamentos de esquerda que confrontasen validamente os procesos de expansión cultural do capitalismo<sup>254</sup>. Jameson sinalaba de que maneira non tiña sentido un retorno a prácticas estéticas elaboradas sobre a base de situacións e problemas históricos diferentes dos da sociedade actual, senón que ese modelo de política cultural que defendía debía adaptarse ás circunstancias contemporáneas, para o que debía incluír a representación das cuestións espaciais como unha preocupación estrutural fundamental<sup>255</sup>. Esta é a estética que Jameson define como a estética dos mapas cognitivos.

Non queremos dicir que a obra dos Dardenne supoña unha concreción desta estética, nin que como cineastas se propoñan unha aplicación da mesma, senón que a estética proposta por Jameson constitúe un marco co que garda evidentes similitudes (todas elas xa desenvolvidas: o valor pedagóxico, a contemporaneidade e a relevancia social das situacións presentadas, a importancia da representación espacial...) desde o que entender a inserción da obra dos Dardenne na contemporaneidade, unha obra que recupera a distancia crítica respecto do mundo e a representación que aboliu o posmodernismo, unha obra que retoma os imperativos da modernidade e cuestiona o valor das estéticas posmodernas, a vivencia da suposta morte da Historia, das ideoloxías, das clases sociais, da arte e do cinema que supoñen estas estéticas da rotura, unha obra que, ao seu xeito, mobiliza a coincidencia sinalada por Jameson<sup>256</sup> entre a necesidade da recuperación do espazo urbano para un uso persoal e non alienado por parte dos individuos, definida por Kevin Lynch<sup>257</sup>, e a redefinición de ideoloxía levada a cabo por Louis Althusser como a relación imaxinaria do suxeito coas súas condicións reais de existencia, dotada dunha existencia exclusivamente material, en canto que só existe nas súas prácticas<sup>258</sup>. A partir desta idea non sería tan raro sinalar, por exemplo, a un filme como *Rosetta* como un exemplo de mapa cognitivo<sup>259</sup>, “*porque eso es exactamene lo que se exige a un mapa cognitivo en el más riguroso contexto de la vida cotidiana en las condiciones materiales de la ciudad: permitir al sujeto individual representarse su situación en relación con la totalidad amplísima y genuinamente irrepresentable constituída por el conjunto de la ciudad como un todo*”<sup>260</sup>.

A posición dos Dardenne non deixa de ser a dunha intervención crítica nun momento no que a imaxe semella subxugar ao individuo e incapacitalo para recoñecer o mundo,. A súa posición implica unha revalorización da capacidade transformadora da imaxe nun momento no que se ve reducida a obxecto de consumo, a dun intento de ex-

254 Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1991, p. 111-112.

255 *Ibidem*, p. 112-113

256 *Ibidem*, p. 114.

257 Kevin Lynch: *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

258 Louis Althusser: *Escritos 1968-1970*, Barcelona, Laia, 1975, p. 146-150.

259 Jameson sinala a necesidade da inserción do filme nun proceso socio-económico máis amplo que supere o localismo e que procure a representación do espazo económico capitalista multinacional [Fredric Jameson: *La estética geopolítica*, Barcelona, Paidós, 1995], circunstancia sobre a que non entraremos en canto a *Rosetta* ou a obra dos Dardenne porque non nos interesa tanto inserir esta obra dentro da estética de Jameson, como sinalar a relación da obra dos Dardenne con posicións que procuran a superación do posmoderno como a lóxica cultural dominante no capitalismo postindustrial, e a necesidade dunha confrontación ética e ideolóxica do mundo e a representación na procura dun modelo que resalte a dimensión transformadora da arte política e a cultura.

260 Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1991, p. 114.

traer a reflexividade da superabundancia de imaxes na que a posmodernidade a somerxeu, en definitiva, a dun recoñecemento da singularidade histórica da situación do home contemporáneo<sup>261</sup>, salvándoa da ilusión de naturalidade da representación da euforia posmoderna. Trátase dunha posición enfrontada a eses filmes do pastiche posmoderno, nos que a falta de valores constitúe o sùmmum e son o medio predilecto de extensión da ideoloxía dominante nos últimos anos, e do que Quentin Tarantino pode ser o exemplo máis claro<sup>262</sup>.

Pero tamén é unha posición enfrontada a ese cinema que conceptualiza o estético en termos de intensificación da experiencia perceptual, eses filmes de Gaspar Noé, Virginie Despentes ou Philippe Grandrieux<sup>263</sup> que antes funcionan como “intensités locales, accidentales en el continuo de la vida postcontemporánea, grietas y vacíos en el sistema del capitalismo tardío”<sup>264</sup>. Pero tamén é unha posición enfrontada a ese cinema simulacro do sublime e o misterio, cuxo recurso á mística non encobre máis que a ausencia dun contido concreto, dunha finalidade real, na máis pura tradición expresionista<sup>265</sup>, á que en realidade remite. Ese cinema, que exemplifica Dumont, que despoxa ao individuo de calquera valor, no que todo funciona dentro dunha orde cosmolóxica na que o ser humano é un accidente e fica inutilizado para calquera acción, sexa para o ben ou para o mal, que impugna o debate racional, que o sepulta, nunha escala pretendidamente filosófica, debaixo de intuicións, preciencias, motivacións psicolóxicas, perspicacias “posicionais” dependentes do sexo ou das características étnicas, ou de revelacións que alimentan un misticismo absoluto.

Ao contrario, os Dardenne propoñen un sistema no que o ser humano é o centro, no que a reflexión e a actuación ética sobre a realidade social son fundamentais, e conseguiron unha estética propia desde a que cumprir ese imperativo ético, desde unha vontade de intervención crítica na sociedade. Non estamos interesados no panexírico, nin nunha defensa do autorismo como garantía de calidade infalíbel. Cremos que o modelo dos Dardenne é criticábel e resultou fallido en diversas ocasións: estrepitosamente en *Le silence de Lorna*, parcialmente en *Le gamin au vélo*, pero en ningún caso pode ser anulado nos seus mellores momentos no que ten de representación eficaz de dinámicas sociais sobre as que a intervención individual e colectiva é necesaria.

Creemos así que a crítica ao cinema dos Dardenne como inxenuo, ineficaz, desarmanante, como simple apelo á mala conciencia da burguesía, parte tanto dunha incompreensión completa do modelo como dunha posición ideolóxica á defensiva. Exemplifi-

261 Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1997, p. 6-7.

262 Henry Giroux: *Cine y entretenimiento: elementos para una crítica política del filme*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 215-256

263 Pensemos en filmes como *Enter the void* [*Enter the void*, Gaspar Noé, 2009], *Baise-moi* [*Fóllame*, Virginie Despentes, 2000] ou *La vie nouvelle* [Philippe Grandrieux, 2002].

264 Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1997, p. 7.

265 José A. Sánchez: *Op. Cit.*, 1992, p. 104. Podemos dicir que ese mesmo enfrontamento entre Brecht e o expresionismo é o que se dá entre o modelo do puro materialismo e a pura ética dos Dardenne e o modelo do puro misticismo e a pura anomia de Dumont. A diferenza entre a intención transformadora dos Dardenne e a intención reaccionaria de Dumont exemplifícase por medio de dous filmes contemporáneos: *La promesse* e *La vie de Jésus* [1997]. Alí onde os Dardenne amosan a importancia do estebelecemento de vínculos solidarios entre os nacionais e os inmigrantes contra o comportamento social habitual, Dumont impón esta imposibilidade e establece a inevitabilidade da agresión aos inmigrantes posto que para o individuo é imposíbel sustraerse a ese comportamento social.

caremos esta crítica na que Diego Salgado fai a *Le gamin au vélo*<sup>266</sup>. Por algunha razón esta crítica sinala como o cinema dos Dardenne supón a negación da responsabilidade por parte dos individuos. Agardamos ter demostrado o contrario. Sinala tamén a nula incidencia que este cinema pode ter entre as infraclases que o protagonizan e que en realidade se dirixe exclusivamente a unha elite cultural que necesita curar a súa mala conciencia nos festivais e nas salas de versión orixinal.

En realidade, o cinema dos Dardenne diríxese ao mesmo público que o cinema de calquera outro: a quen o vexa<sup>267</sup>, independentemente das condicións en que se acceda a el e da propia intencionalidade dos autores, e semella que Salgado só ten en conta unha forma de ver o cinema, forma esa que si que pode ser máis proclive a mobilizar maioritariamente a elites de Madrid e Barcelona, se ben chega con pasar unha tarde nos Cines Yelmo de Madrid para se percatar da distancia entre as observacións sociolóxicas de Salgado e a realidade. As formas de acceso ao cinema están na actualidade tan diversificadas que, sen ter en conta a calidade deste acceso, é realmente difícil poder falar de quen é o público dun filme. Ninguén pode crer en serio que *Le fils* só foi visto no Estado Español polas 15.817 persoas que figuran oficialmente no Ministerio de Cultura<sup>268</sup>. Por acotar a un espazo, ninguén pode pensar en serio que, en Compostela, este filme só foi visto polas cen persoas que asistiron aos dous únicos pases que tivo o filme en Cineuropa 2002 (un deles un domingo ás doce e cuarto da noite!). En realidade foi visto por un número incalculabelmente maior de espectadores, e nunha porcentaxe enorme fora dos festivais e das salas de versión orixinal, polo que entraña unha dificultade superlativa determinar cal é o suxeito de recepción deses filmes, e máis tirar conclusións e categorizacións de carácter social.

Pero outro erro grave é crer que a representación dun grupo social só atinxe a ese grupo social. O feito de visibilizar os habitantes das marxes sociais xa ten un grande alcance transformador, pero determinar a súa necesidade de activar (e a súa capacidade para facelo) unha acción ética e colectiva na súa cotidianidade, como fai o cinema dos Dardenne, amplifica en moi grande medida este alcance. É difícil pensar que detrás desta crítica estea unha incompreensión substancial do modelo cinematográfico proposto polos Dardenne. Máis ben trátase dun rexeitamento, en liña co iniciado por Ranciere, da representación con vontade de documento da marxe social que fica do lado de fóra. Porque, en realidade, a esta crítica o que lle molesta é ver a miseria asociada á capacidade de comportamento autónomo nesas clases sub e infra que dominan o cinema dos Dardenne, é ter que ver “*la determinación maniaca de sus «desheredados» protagonistas, sus frenéticas idas y venidas en pos de la supervivencia económica*”<sup>269</sup>. É claro que neste concreto momento de desenvolvemento do sistema capitalista, a simple representación das clases proletarias e marxinalizadas xa constitúe unha molestia. Este é o alcance

266 Diego Salgado: “*El niño de la bicicleta. Descubrir la rueda*”, en <http://www.miradas.net/2011/10/actualidad/criticas/el-nino-de-la-bicicleta.html>, consultada o 16 de Maio de 2012.

267 De feito, como afirmaba Henri Lefebvre, a obra de arte diríxese a toda a sociedade en conxunto e ten un sentido para todas as clases e, en ningún caso, pode reducirse a unha categoría social limitada [Henri Lefebvre: *Contra los tecnócratas*, Buenos Aires, Granica, 1972, p. 137], algo que certa crítica, máis preocupada no espectador que no filme, parece incapaz de comprender.

268 <http://www.filmin.es/pelicula/el-hijo>, consultada 16 de Maio de 2012.

269 Diego Salgado: *Art. Cit.*

do realismo posto en forma de maneira que promova a distancia crítica. Tal vez desde a constatación deste feito podamos comezar a determinar o alcance social de todo o grupo de obras cinematográficas que constitúen o cinema político, social, de esquerdas, en función tamén de cal sexa o seu enfoque.



## FRANCIA

Despois dun certo abandono das temáticas sociais e o desenvolvemento dun cinema de carácter moi posmoderno durante os anos oitenta, non anos noventa aparecen en Francia unha ampla serie de filmes que reafirmaron a necesidade dun cinema que adquirise certa forma de compromiso, continuando de maneira moi tímida a radical liña do cinema militante e social que se desenvolvera nos anos setenta. Estes filmes dos anos noventa fixeron do realismo o seu trazo estilístico fundamental. Xa non se trata dun cinema colectivo e dunha radicalidade política como os que presentaba o cinema dos anos setenta, pero non pode ser entendido por isto como un cinema conservador, senón que debe ser redefinido nos termos e nos espazos que ofrece o seu propio momento histórico, tamén desde a forma en que a representación do real e o político varía desde os anos setenta aos noventa<sup>270</sup>, tendo que valorizar a extensión da representación a novos suxeitos marxinalizados e a novos espazos socio-económicos, poñendo maior énfase na representación da marxe social, o racismo ou a exclusión que o cinema obreiro, e obreirista, dos setenta.

En primeiro lugar enfrontaremos a aplicación do modo melodramático de representación nun modelo político de filme, nun dos exemplos máis representativos do denominado filme de *banlieue*, forma que dominou o cinema social francés durante os anos noventa e que, significativamente, será o único xénero cinematográfico en ser cualificado en función da súa especificidade xeográfica desde o *western*<sup>271</sup>. Falamos de *La haine*.

### ***La haine* [El odio, Mathieu Kassovitz, 1995]**

Neste filme sobre a realidade social dos barrios de París, a Kassovitz non lle interesa amosar o desarraigo e o desequilibrio dunha determinada xuventude burguesa, aquela do Barrio Latino, que aparecerá de maneira significativa noutros filmes dese momento e os anos seguintes (pensemos na obra de Philippe Garrel ou en filmes como *The dreamers* [Soñadores, 2003] de Bernardo Bertolucci) senón realizar un retrato da mocidade marxinal dos barrios periféricos, do seu malestar interior e investigar os motivos do odio social<sup>272</sup>. Con todo, veremos como este filme non conseguirá traspasar un nivel puramente epidérmico do feito social que pretende representar.

*La haine* sinala a centralidade da raza no desequilibrio económico e social da organización do espazo urbano multicultural contemporáneo, apuntando ao desprazamento da distinción colonial entre as metrópoles, contorna de cultura e civilización, e a peri-

270 Jean-Pierre Jeancolas: "Requalifier le politique", en *Positif*, nº 455, Xaneiro de 1999, p. 46-48.

271 Susan Hayward: *French National Cinema*, New York, Routledge, 2005, p. 308.

272 Ángel Quintana: "El odio. La caída y el aterrizaje", en *Dirigido*, nº 242, Xaneiro de 1996, p. 14.

feria, dominio do outro, salvaxe e incivilizado, entre a cidade en si e os seus suburbios<sup>273</sup>. *La haine* realiza un movemento de ida e volta desde os espazos liminares da cidade até o seu centro eufórico, movemento que implica situar no centro da representación ás clases subalternas na súa vivencia da exclusión, visibilizar esta miseria no contexto de reordenación social e territorial da sociedade postindustrial, nos lugares reais que ocupa, o cal é un feito dun alcance social incuestionábel, pero o filme conta coas súas insuficiencias á hora de transmitir esta mensaxe en termos críticos.

Con todo, a representación destes guetos, que dá forma a unha corrente importante do cinema europeo dos anos noventa, que vai desde a Lisboa de *Ossos* [1997] de Pedro Costa até o Manchester de *Raining Stones* de Ken Loach, desde a Marsella de *Marius et Jeannette* [*Marius y Jeannette (un amor en Marsella)*, 1997] de Robert Guédiguian á Liexa de *La promesse* dos irmáns Dardenne, supuxo a documentación da degradación que sufriron, no paso á fase postindustrial do capitalismo, os espazos nos que se recluíu aos obreiros nas décadas anteriores, converténdose en lugares de infravivenda para a nova exclusión, a do subemprego crónico, a inmigración, e a delincuencia subsecuente, desa clase que William Julius Wilson definiu como infraclase<sup>274</sup>. Este proceso supuxo a acumulación de grandes masas de infraproletariado nos suburbios e nas áreas extrametropolitanas, entanto a clase obreira que permaneceu ligada ao traballo industrial ou empregada nos niveis altos do sector servizos abandonou estes barrios, o que fixo máis profunda a ruptura social.

*La haine* intenta articular este discurso desde un dispositivo melodramático que, en último termo, impedirá unha transmisión amplificada do mesmo. O filme céntrase en tres personaxes que asumen desde o principio unha función arquetípica clásica. Cada un deles representa unha orixe étnica diferente e unha posición moral determinada. Desta maneira o filme imposibilita desde o principio o carácter individual de cada personaxe, reducíndoos á representación de comportamentos predeterminados que exclúen calquera espazo de intervención crítica do espectador, ao tempo que forza diferentes identificacións segundo a narrativa se interese en estimular un aspecto ou outro deste carácter moral predeterminado.

*La haine* dispón unha representación do suburbio simplemente descritiva e dominada pola inmediatez, pero non consegue articular unha análise profunda das forzas sociais que interveñen neste concreto ordenamento urbano. Na parte central do filme deslízase a narrativa da *banlieue* cara ao centro parisiense, no que os tres protagonistas quedan atrapados, cara á cidade espectacular á que eles non pertencen e só poden gozar desde a transitoriedade. Neste caso Kassovitz si tivo a habilidade de facer depender a inusual permanencia dos tres protagonistas no centro da cidade dunha tecnoloxía do transporte que distribúe estratos económicos e sociais segundo unha rede comunicativa que se reduce desde o centro até a periferia. O centro de París represéntase en base a unha serie de lugares emblemáticos que funcionan como fronteira e, no seu recoñecemento universal, como diferenciador inmediato respecto do suburbio, representado como un espazo carente de especificidade cultural, e incorpora como lugar privilexiado do capita-

273 Adrian Fielder: "Pouching on Public Space: Urban Autonomous Zones in French Banlieue Films", en Mark Shiel e Tony Fitzmaurice: *Op. Cit.*, 2001, p. 271.

274 William Julius Wilson: *The Truly Disadvantaged. The Inner City, the Underclass, and Public Policy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 8.



lismo o centro comercial, no que conflúen as liñas conflictivas que enfrontan a nivel socioeconómico a dúas clases en desequilibrio<sup>275</sup>, situando o asasinato racial e a actuación do aparato policial nun contexto socioeconómico concreto, o capitalismo dominado pola expansión e a ubicuidade das corporacións multinacionais, á vez que se inclúe a representación do carácter mediador e transmisor de ideoloxía dos medios de comunicación.

Pero *La haine* acaba evidenciando o mesmo erro da maioría dos filmes de *banlieue*. Despois de conseguir unha correcta representación do espazo real e virtual e da representación do conflito, demostra a súa incapacidade de transmitir unha resposta coherente en termos políticos. *La haine* amosa a posibilidade dunha revolta case insurreccional, pero desprovista de linguaxe política por parte dos seus actores, representados desde a súa incapacidade para cohesionar unha resposta colectiva, unha auto-conciencia de actores grupais<sup>276</sup>. O filme falla ao centrar a condición de marxinalidade dos seus protagonistas na cuestión racial, o cal é un dispositivo melodramático moi potente, apoiándose nunha certa conciencia de compaixón do espectador que é inherente ao modelo<sup>277</sup>, en lugar de colocar no centro a súa condición de clase subalterna, condición desde a que forzar a identificación do espectador é máis complicado, posto que a identificación é sempre dalgunha maneira reconfortante, pero que resulta en termos de representación social máis acertado. Como sinalara Wacquant na súa análise da violencia na *banlieue*<sup>278</sup>, esta violencia non constitúe a expresión irracional da incivilidade nin un atavismo patolóxico, o que *La haine* si que acerta a sinalar, senón que constitúe unha reacción (socio)lóxica a unha violencia estrutural masiva desencadeada por unha serie de transformacións económicas e políticas que se reforzan mutuamente que se traducen nunha polarización extrema da estrutura de clases, punto que Kassovitz non acerta a interpretar con corrección ao centrarse de maneira tan pregnante na cuestión racial.

Ningún dos tres protagonistas articula no filme un sentido de clase, o que tería achegado un sentido político á rebelión que amosa o filme<sup>279</sup>. Non se trata de configurar na pantalla unha representación heroica da clase obreira, senón simplemente de achegar unha afirmación positiva da acción dos personaxes, da súa condición e a súa dignidade. Sen embargo, Kassovitz tende a presentalos en termos de desarraigamento coa súa contorna, coa súa historia cultural e coa historia de confrontación de clases, e sen posibilidade de superación deste desarraigamento. Por iso é polo que a súa revolta resulta inútil e, como afirma Martin O'Shaughnessy, esa parece ser a finalidade do filme, evidenciar a futilidade de toda revolta [imaxe17]. Polo menos si que é o seu resultado. O intento de Kassovitz de dar conta da situación actual dos seus protagonistas sen elaborar unha análise máis profunda sobre as causas que a produciron e sobre as súas ferramentas de superación reduce a rebelión a unha resposta primaria e simplemente defensiva contra a violencia exacerbada da policía sen preparar un discurso sobre as forzas sociais e económicas que determinan a acción policial. Comparemos este planteamento coa vi-

275 Vicente Rodríguez Ortega: *La ciudad global en el cine contemporáneo. Una perspectiva transnacional*, Santander, Shangrila, 2012, p. 14-15.

276 Martin O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, p. 70.

277 Ben Singer: *Op. Cit.*, 2001.

278 Lóic Wacquant: *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y Estado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 40-41.

279 Martin O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, p. 72.

sión da violencia que propón Spike Lee en *Do the right thing*, en cuxo caso o detonante é semellante, un acto violento e arbitrario da institución represiva baseada no odio racial, pero a resposta social diríxese, no filme de Lee, inequivocamente cara á clase burguesa e a súa propiedade. Non pode haber maior distancia no sentido transmitido, tamén, é certo, porque se trata de contextos moi diferentes nos que o nivel de conciencia dos suxeitos é tamén moi diferente.

De feito, a comparación con Spike Lee pode levarnos máis lonxe, pode facernos ver como detrás do equívoco racial e social que dispón Kassovitz hai, de feito, unha vontade de espectacularización da *banlieue*, que aparece definida en termos de gueto americano antes que do espazo que realmente é na sociedade francesa. Loïc Wacquant<sup>280</sup> dedicou unha grande obra a este problema sobre como a visión do gueto americano ten determinado un discurso espectacular e esaxerado sobre o suburbio europeo, e de que maneira deslizar as características daquel non explican, senón que ocultan, a realidade da *banlieue*. Wacquant conclúe que a *banlieue* francesa e o gueto negro americano son dúas formacións socio-espaciais distintas, froito de dúas lóxicas institucionais de segregación e agregación diferentes. No gueto a exclusión constrúese sobre motivos raciais e vese, en segundo termo, reforzada por cuestións de pertenza de clase e pola acción do estado. Sen embargo, na *banlieue* a exclusión aparece sobre a base da clase, resultando parcialmente mitigada pola acción estatal. Asimesmo, o gueto é un mundo racial e culturalmente moi homoxéneo, fronte á *banlieue*, moi heteroxéneo en termos de clase social e desde o punto de vista étnico. Nestas últimas, a liña de confrontación determinante non é a que se produce entre inmigrantes e familias francesas nativas, senón entre categorías sociais. Vemos así de que maneira a negación dunha perspectiva de clase na análise da *banlieue* obedece a unha vontade de espectacularización, que é inherente ao modo melodramático, e que, para garantir a súa efectividade, esta espectacularidade debe ser trazada en termos americanos, pois é este tamén o cinema cuxa referencialidade ten maior potencia e efectividade. Desta maneira pode apreciarse como *La haine* non constitúe de ningún xeito un artefacto de oposición á hexemonía do cinema norteamericano que non adopta ningún dos seus estereotipos culturais ou artísticos, como poden manifestar certos autores<sup>281</sup>, senón que supón precisamente todo o contrario, a reprodución destes estereotipos na procura dun éxito masivo e da apertura das portas do mercado norteamericano a costa da falsificación social das problemáticas que acometen<sup>282</sup>.

Máis aínda, Kassovitz espectaculariza tamén a violencia e, definitivamente, sitúa todos os acontecementos nun nivel puramente individual que impide extraer do filme un sentido social. A espectacularización desta violencia non vén dada polas súas escenas aparentemente documentais dos disturbios, senón sobre todo polo súa lamentábel última escena, o triplo encañonamento [imaxe 18], onde a violencia se reduce a un artificio para provocar tensión no espectador e utilízase para disolver a narrativa nesta acción

280 Loïc Wacquant.: *Op. Cit.*, 2007.

281 Alison Smith: "Hitmen, Hate and *Grosse Fatigue*: the Search for the French Blockbuster", en Joe Andrew, Malcolm Crook, Diana Holmes e Eva Kolinsky: *Why Europe? Problems of Culture and Identity*, vol. 2. *Media, Film, Gender, Youth and Education*, London, MacMillan, 2000, p. 51-67.

282 A carreira inmediatamente posterior de Kassovitz revela este feito con rotundidade. De feito, podemos dicir que moitos destes filmes aparecen dominados por un afán de demostración do control das linguaxes narrativas e visuais de Hollywood por parte dos seus autores que facilite a atención por parte das distribuidoras norteamericanas e facilite o seu propio trasvase a Hollywood..

conclusiva de maneira que acaba por impedir a análise crítica do espectador que, conmocionado por esta última escena, sentirase liberado na disolución do espectáculo que supón o final do filme e non terá motivos para volver analizar o visto durante a última hora e media. O problema dos modelos deste tipo é, en definitiva, un problema de representación, de dispor unha representación baseada na frontalidade, na procura de amosar demasiado coa única condición de facer soportábel todo o que amosen. Esta é unha das estratexias do modo melodramático, que esixe este amosar demasiado para garantir a eficacia do control do sentido, de fabricación do pensamento do espectador. En último termo, é un problema ético<sup>283</sup>.

Non se trata de volver ao debate entre Jean-Luc Godard e Claude Lanzmann sobre a representabilidade de acontecementos límite<sup>284</sup>, de certas categorías do horror inasumíbeis, senón de situarnos uns chanzos máis abaixo. *La haine* non consegue outra cousa máis que facer visualmente soportábel a pobreza, a exclusión, a morte, cando pretende articular un discurso segundo o que a pobreza, a exclusión e a morte son en realidade detestábeis. O réxime visual do filme acaba negando por completo este aspecto, o que finalmente anula a intencionalidade do autor, que se torna irrelevante unha vez que asumiu este réxime visual e narrativo para dar forma á súa historia.

Dominado pola directriz melodramática que Kassovitz escolleu para o seu filme, *La haine* intenta en todo momento impoñer un xuízo previo mediante a posta en escena, posta en escena que, na súa articulación do espazo urbano, tamén se revela fracasada, acabando por separar aos personaxes da cidade. Como sinalou acertadamente Violeta Kovacsis<sup>285</sup>, esta descontextualización débese a un artificio concreto da posta en escena, a profundidade de campo, artificio de grande potencia para acadar a inmersión do espectador do filme no tipo de espectáculo filmico que se basea no desenvolvemento psicolóxico duns personaxes cos que o espectador debe identificarse e nunha narratividade fechada que atrape ao espectador no seu desenvolvemento e transmita un discurso interesado, pero inoperante para estimular unha resposta crítica completa, da maneira que foi sinalada por Jean-Louis Comolli, e para acadar unha representación realista dun conflito social e a súa articulación en termos políticos. A vocación realista do cinema non implica unha falta de estilización, é unha falacia pensar nun intento de plasmación directa da realidade coa cámara exercendo de mediadora e captadora obxectiva. A posta en escena implica necesariamente unha manipulación, polo que un modelo realista debe facer evidente este proceso de manipulación e os fins éticos e políticos con que se emprega<sup>286</sup>.

O realismo de Kassovitz é outro, de concepción e alcance moito máis limitado. A pesar de intentar un achegamento profundo á realidade, Kassovitz reduce este achegamento ao emprego sistemático de certos procedementos estilísticos que remiten a unha idea ben asentada de representación realista, a un certo realismo documental de carácter fenomenolóxico (son directo, movementos bruscos da cámara, alteracións no *raccord*,

283 Cristian Zimmer: *Op. Cit.*, 1976, p. 45.

284 Domènec Font: *Op. Cit.*, 2012, p. 341-344.

285 Violeta Kovacsis: "El estado de los sitios. Tres espacios y geografías del cine de la contraola", en Casas, Quim: *La contraola. Novísimo cine francés*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2009, p. 62.

286 Jean-Louis Comolli: *Op. Cit.*, 2010, p. 51.

emprego do argot no diálogo...) combinados con outros que pretenden dar irrealidade á imaxe e achegala a unha forma de hiperrealismo, a un estilo máis próximo esteticamente ao vídeo-clip<sup>287</sup>. Mentres a parte que se desenvolve no centro parisiense está filmada sen *travellings* nin movementos sofisticados de cámara, en mono, as escenas da *banlieue* parten dunha certa sofisticación na utilización da cámara e o son é estéreo. Kassovitz non confía nun tratamento estético que filme de maneira embrutecida un entorno social embrutecido, senón que procura unha certa brillantez de estilo, en último termo, facer visualmente soportábel a marxinalidade da *banlieue*. O seu estilo constitúe, en último termo, "*el embuste que hace no ver*"<sup>288</sup>, facendo da relación entre a súa forma filmica e os feitos aos que se enfronta nin máis nin menos que a relación establecida por Debord entre espectáculo e ocultamento. Kassovitz non se conforma con amosar os feitos e permitir unha análise espectral crítica, senón que intenta proporcionar unha certa transcendentalidade aos feitos, na liña do modo melodramático que definimos. Esta incertidume amortece, ou anula, os varios acertos do filme e, supón, en último termo, unha usurpación da linguaxe dos dominados.

Hai que ter en conta que os grupos socialmente dominados son os menos aptos para controlar a representación de si mesmos e que se amosan, ademais, incapaces de expresarse nas formas requeridas polos grandes medios. É así, analiza Patrick Champagne<sup>289</sup>, como estes medios, dos que o cinema é unha parte importante, elaboran un discurso sobre os dominados con aparencia de obedecer á voz dos dominados e, en todo caso, avalado polo suposto valor social de que nada é peor que o silencio pese a todas as deformacións que inclúa este tratamento e salvando unha aparencia de honestidade enfatizando o feito de que cando menos os problemas destes grupos sociais foron plantexados, aínda que non se valoren os perniciosos efectos de orde simbólica desta práctica representacional. Desta maneira acométese a desposesión dos dominados da súa linguaxe, até o punto de que se lles impide elaborar esta linguaxe e provócase que sempre empreguen un discurso prestado, o que os propios medios emiten sobre eles.

Os medios, como parte fundamental do sistema de reprodución da ideoloxía dominante, imponen así a súa propia construción dos problemas sociais, que se basea, como exemplifica de maneira moi descarnada *La haine*, nunha posta en escena dos feitos máis espectaculares aínda que a miúdo resultan os máis superficiais, pero teñen o problema de conformar un discurso público sobre os malestares dos que falan. En ningún caso a actuación destes medios supón unha achega á autonomía de pensamento e acción das persoas, como afirma Gilles Lipovetsky<sup>290</sup>, ao permitir a conformación dunha opinión sobre unha cantidade crecente de novos fenómenos, senón que supón a imposición dunha postura e unha redución desta autonomía. Ao tempo que se nomea este malestar imponse cal debe ser o pensamento verbo del, e estas interpretacións impóñense non só aos grupos que permanecen fóra da problemática, senón tamén aos que a padecen, que atopan neste discurso un discurso sobre un malestar que podían experimentar máis ou

---

287 Ángel Quintana: Art. Cit., 1996, p. 15.

288 Jean-Louis Comolli: *Op. Cit.*, 2010, 133.

289 Patrick Champagne: "La visión mediática", en Pierre Bourdieu: *Op. Cit.*, 1999, p. 55-58.

290 Gilles Lipovetsky: *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*, Barcelona, Anagrama, 2002.

menos confusamente pero que seguía sendo inexpresábel por ilexítimo<sup>291</sup>, lexitimidade que lle proporciona a propia atención dos medios, que xustifican desta maneira o seu propio discurso e estenden unha verdadeira normativa ideolóxica sobre certos asuntos de forte conflictividade social.

***Marius et Jeannete* [*Marius y Jeannete*  
(*un amor en Marsella*), Robert Guédiguian, 1997]**

Robert Guédiguian dedicou a maior parte da súa filmografía á representación dos espazos suburbanos da cidade de Marsella, nomeadamente o vello barrio de pequenas vivendas obreiras de L'estaque, e procurou en todos os seus filmes achegarse á ampla composición humana deste espazo desde a óptica dun humanismo esquerdisto apoiado nun desenvolvemento melodramático desde o que os seus filmes derivaban desde á filmación con vontade documental destes espazos suburbanos até a centralidade de situacións humanas máis ou menos típicas desde as que Guédiguian pretende desenvolver un pensamento político sobre a cotidianidade e as relacións humanas. Con todo, veremos como o enfoque de Guédiguian é bastante limitado e a potencialidade de representación do sentido social destes espazos é moi limitada, máis se o comparamos, como faremos máis adiante, coa representación que un director como Abdellatif Kechiche dispón tamén das zonas suburbiais de Marsella.

*Marius et Jeannete* é un filme exemplar neste sentido. Neste filme Guédiguian comeza trazando unha panorámica sobre os espazos urbanos e a composición social dos seus habitantes, desde unha óptica de clase moi marcada, para acabar centrando o filme na relación entre os dous personaxes, sen esquecer realizar unha análise política sobre esta relación e outras que se desenvolven paralelamente. O sentimentalismo do tratamento do romance introdúcese así dentro da sentimental visión do mundo que Guédiguian xa tiña desenvolvido en filmes anteriores como *L'Argent fait le bonheur* [*El dinero da la felicidad*, 1992] ou *À la vie! À la mort!* [1995]<sup>292</sup>.

Desde o principio Guédiguian define aos seus protagonistas como membros da clase obreira, presentándoos desde a primeira ocasión realizando o seu oficio, pero tamén introduce a súa relación neste contexto de clase, dentro dunha confrontación esencial de clase desde o mesmo primeiro encontro entre os dous futuros amantes. Este encontro prodúcese cando Jeannete [Ariane Ascaride] vai á fábrica en demolición que vivía Marius [Gérard Meylan] para roubar uns botes de pintura. Como vixiante, Marius impide este roubo, recibindo en resposta a apelación de Jeannete á súa condición como traballador, ante a que nun primeiro momento Marius decide colocarse na posición de autoridade na que o coloca o seu posto de traballo e, por tanto, en fronte e en contra dos intereses básicos da clase obreira e das persoas concretas que constitúen esta clase, pois Guédiguian é hábil neste sentido e non trata a clase obreira en termos de estrutura, senón que se aproxima a ela desde unha posición humanista que resalta a súa composición ampla e individualizada.

Este primeiro posicionamento de clase adoptado por Marius é contraposto ao comportamento de Jeanette no seu traballo. Se Marius asúmese como o traballador

291 Patrick Champagne: Art. Cit., 1999, p. 187.

292 Michel Temple: "*Marius et Jeanette*", en *Sight & Sound*, Decembro de 1997, p. 46

submiso que, en obediencia dos intereses da clase dominante que o emprega, se coloca contra os intereses da súa propia clase, Jeanette aparece representada desde a posición contraria, como a traballadora que se rebela aos abusos cotiáns da empresa e que é capaz de estender este enfrontamento a unha contradición social máis ampla que inclúe ao resto da clase obreira que, como clientes do espazo comercial no que ela traballa, se integran no sistema en canto que consumidores.

Desta forma, coa rebelión de Jeannete cara ás súas condicións de traballo, Guédiguian é capaz de conseguir a representación de dous feitos sociais de grande importancia. Por un lado, a actitude de Jeannete activa as diversas formas de reacción das compañeiras, de maneira que volvemos apreciar a forte dicotomía que divide á clase obreira na súa relación coa clase empresarial, a oposición fronte á submisión, e Guédiguian amosa como estas dúas posicións son realizadas de maneira inmediata, en función da posición xa decidida por cada quen, e como teñen como consecuencia reforzar a posición previa de cada quen. O problema é que, en realidade, esta é unha visión extremadamente simplista da contradición de clase, e este simplismo débese ao problema de enfoque desta escena concreta que a continuación sinalaremos.

Por outro lado, a actitude de Jeannete consegue facer visíbel como o consumo, e nomeadamente a extensión do consumo a crédito que tanto se potenciaba naquela altura, ten como consecuencia o reforzamento da explotación laboral dos traballadores ao tempo que tamén reforza e aprofunda a precariedade vital, a alienación, dos propios consumidores. A sociedade de consumo, en cuxo momento máximo de desenvolvemento se sitúa o filme, é tamén a sociedade de aprendizaxe do consumo, de adestramento social no consumo. É dicir, a sociedade de consumo deseña e establece un modo novo e específico de socialización relacionado coa aparición de novas forzas produtivas e coa reestructuración monopolista dun sistema económico de alta produtividade. O crédito cumpre aquí un papel determinante. A sociedade de consumidores conséguese adestrando mentalmente ás masas, a través do crédito, a facer cálculos previsores, a investir e ter un comportamento capitalista de base<sup>293</sup>. A ética racional e disciplinaria que está na orixe do productivismo capitalista moderno impúxose así en toda unha esfera que até entón escapara á súa influencia. Desta maneira impúxose a vida a crédito, o feito de vivir endebedado permanentemente, endebedamento que perversamente é percibido como unha forma excelsa de liberdade en canto que permite un acceso permanente a un nivel superior de consumo, desde o que construír novas formas de autoestima.

Guédiguian apunta así, de maneira moi indirecta, que o consumo é unha institución de clase<sup>294</sup>. A expansión dun sector altamente dinámico de ingresos, moi altos e en tendencia de crecemento constante, levou no mesmo movemento á creación e á multiplicación de traballos de baixo ingreso e moi precarizados, proceso que podemos apreciar de maneira privilexiada na esfera do consumo. A expansión da forza de traballo de ingresos altos, conxuntamente coa aparición de novas formas culturais na vivencia da cotidianidade, provocou un proceso de aburguesamento do espazo urbano, proceso que descansa na permanente dispoñibilidade dunha subministración ampla de traballadores

---

293 Jean Baudrillard: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p. 84-85.

294 *Ibidem*, p. 52-54

de baixo custo<sup>295</sup>.

Con todo, esta escena apunta unha dirección que o filme non seguirá. Guédiguian está máis interesado nos aspectos melodramáticos da narrativa, polo que non só evita unha análise social que vaia máis alá do simple apuntamento, que diluiría efectivamente o contido dramático da narrativa, senón que todas as escenas e puntos fortes da narrativa seguen esta finalidade melodramática. Percibímolos perfectamente na escena que estamos a comentar, que non ten máis función narrativa que contrapoñer o personaxe de Jeannete ao de Marius na caracterización de personaxes con que topicamente debe iniciarse un filme segundo os modelos clasicistas. Deste xeito, esta escena amósase desconectada do seu contexto social e ademais non se constrúe ningunha forma de solución para a situación vital e social que abre. É máis, este tratamento con fins melodramáticos provoca a simplista posición dicotómica, esquemática e sen matices das traballadoras envolvidas nela, e tamén da propia Jeannete.

Aínda así, e este é o problema fundamental do filme en termos de representación, se ben o uso do espazo por parte de Guédiguian é intelixente, o sentido que pode aportar atópase moi diminuído polo desenvolvemento duns personaxes excesivamente tópicos e, sobre todo, desprazados destes espazos, cuxo sentido debía incorporarse ao comportamento dos protagonistas e ás relacións que manteñen. Moi interesante é a representación da fábrica en demolición que vivía Marius que, como sinala Michel Temple, aporta máis sobre o contexto social e económico da historia que os moi artificiais intentos de análise política que emanan dos propios personaxes<sup>296</sup>. Efectivamente, a demolición desta fábrica sitúanos no concreto momento histórico do traspaso definitivo da sociedade industrial cara a unha sociedade de servizos na que a integración laboral dos vellos traballadores industriais é extremadamente difícil, como sinala perfectamente o personaxe de Marius, que debe finxir unha discapacidade para manter un posto de traballo que non tería doutro xeito. Novamente, Guédiguian apenas deixa esta situación apuntada como parte dunha caracterización trágico-cómica do seu personaxe e non afonda máis na realidade das prácticas empresariais e a súa relación tanto co Estado como coa clase traballadora que provoca.

Outro espazo de interese é o do propio barrio de L'estaque, barrio no que se desenvolve a maior parte do filme e no que viven a maior parte dos personaxes. Guédiguian trata este espazo como un espazo plenamente significativo, no que as relacións de veciñanza son humanas e fluídas e incorporan un sentido do colectivo que estaba a se retrotraer de maneira significativa nas novas formas de relación da sociedade postindustrial. Guédiguian trata este espazo desde unha óptica realista, máis ben naturalista, e evita caer na tópica representación dos barrios suburbanos desde unha perspectiva miserialista. Con todo, tamén incorpora na súa representación trazos derivados da comedia pagnolesca<sup>297</sup>, sobre todo nos diálogos e o tratamento dunhas escenas extremadamente verbalizadas que derivan constantemente entre o trágico e o cómico, caendo as veces no estereotipo.

---

295 Saskia Sassen: *The Mobility of Labor and Capital: a Study in International Investment and Labor Flow*, Londres, Cambridge University Press, 1988.

296 Michel Temple: Art. Cit., 1997, p. 46

297 Jean-Pierre Jeancolas: "Marius et Jeannete. Le grand théâtre qu'est Marseille", en *Positif*, nº 442, Decembro de 1997, p. 41.

Os veciños do barrio son representados tamén desde a súa inequívoca condición obreira, pero Guédiguian pon demasiado énfase en sinalar este feito e en relacionalo cun posicionamento político concreto, trazado en termos de corrección, o que o fai caer inevitabelmente no tópico estereotipado. Así veremos as típicas alusións a unha historia de confrontación de clase que inclúe a resistencia contra os nazis e os novamente actuais posicionamentos dunha parte da clase obreira ao lado da extrema dereita. Guédiguian non afonda máis, estas ideas apuntadas apenas forman parte da caracterización dos personaxes e evitan unha análise máis profunda, como dixemos, derivado dos seus intereses narrativos que privilexian o melodramático.

Pero centrémonos nun espazo concreto deste barrio de L'estaque, que xoga un papel central en todo o filme, como é o patio no que converxen as vivendas dos protagonistas e que concentra, tamén, toda a positividade que Guédiguian quere facer aflorar sobre a vivencia dos espazos suburbiais, así como tamén exemplifica a posibilidade de pervivencia do colectivo nun momento de forte individualización social [imaxe 19]. Trátase dun espazo que evidencia como a comunicación interpersoal, entre xeracións, a solidariedade espontánea e unha certa alegría pola vida son posíbeis para a clase obreira aínda no momento do seu asasinato categorial que acompañou o final da fase industrial do capitalismo. Neste sentido, consideramos que este espazo non pode ser visto como unha utopía, como sinalou O'Shaughnessy<sup>298</sup>, senón como un espazo actual do posíbel, como un espazo real antes que ideal.

Para O'Shaughnessy trataríase dun espazo utópico en canto á capacidade que dispón para resistir a división de clase, o derrotismo e a rotura cunha tradición de clase que se proxecta desde un pasado vivido en sentido colectivo, e que suporía tamén trazar o límite desta utopía en termos distópicos, os dunha clase obreira dirixida polo racismo e o fundamentalismo, incapaz de conectar co seu pasado e de se prolongar cara ao futuro, precisamente a clase obreira que dominará en *La ville est tranquille*. Coherentemente con esta visión, O'Shaughnessy considera *Marius et Jeannete* un filme brechtiano no que temos que ler os personaxes en clave emblemática. Se ben consideramos acertada a idea de O'Shaughnessy segundo a que o filme en realidade, e por encima da escusa narrativa da relación amorosa, apunta na centralidade da súa narrativa á ameaza de desaparición dun grupo social completo, da súa cultura e dos seus valores propios, e que faría parte entón do que o autor inglés definiu como narrativas da resistencia<sup>299</sup>, consideramos que é excesivo ler o filme en clave brechtiana.

Non negamos que certos recursos deben introducirse nesta liña, pero queremos sinalar como a liña excesivamente dramática cara á que escora o filme a partir da súa parte central impide potenciar unha lectura crítica da relación entre Marius e Jeanette e, sobre todo, da materialidade do seu desexo e do específico dos seus sentimentos, que deben ser introducidos nunha análise socioeconómica completa. É este exceso de dramatización o que impide unha lectura política do cotián. Esta lectura política, nun sistema de representación crítico, debe emanar da narrativa a partir da exposición de distintas circunstancias que aportan un sentido social desde o que valorar os feitos representados, ao mesmo tempo que potencia un distanciamento desde o que elaborar este discurso

---

298 Martin O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, p. 59-60.

299 *Ibidem*, p. 61.



crítico. Pola contra, Guédiguian reduce todo o contido político da relación entre Marius e Jeanette a distintos comentarios e diálogos en ton de comedia. Non hai así máis espazo para a intervención do espectador que a inmersión emocional, non hai lugar para a distancia, no que xogan un papel fundamental uns personaxes que, lonxe de xogar o papel do emblema brechtiano, actúan como estereotipos dramáticos de recoñecemento desde os que provocar a identificación co espectador. A aposta de Guédiguian é forte, pero integrar o realismo brechtiano co populismo da comedia de Marcel Pagnol é extremadamente complicado. Con todo, veremos máis adiante de que maneira Aki Kaurismäki triunfa onde Guédiguian fracasa.

Non queremos desvalorizar o filme de Guédiguian, que conta con distintos achádegos moi interesantes, pero si chamar a atención sobre como o exceso de dramatismo leva a atenuar estes achádegos, a abandonar a moi interesante e significativa representación que tiña iniciado do espazo social do barrio de L'estaque (e o moi significativo patio central que sinalamos) en favor dunha historia de amor desprovista de toda esta potencialidade. Aínda así, Guédiguian é consciente de non ter explotado ao completo estas potencialidades, e insire nun final aberto que semella extremadamente elaborado unha última reflexión en off sobre a maneira en que todas as relacións, como as das tres parellas con que se fecha o último plano, deben ser lidas desde unha posición de clase. Este último inserto serve como reavaliación do filme enteiro, perfectamente válido en termos de activación dunha conciencia crítica no espectador, pero ten o problema de non se presentar como unha solución orgánica da narrativa, antes semella unha imposición dun autor omnisciente que nos sinala o sentido do noso último pensamento sobre o filme, de maneira que a mesma avaliación crítica que parecía activar queda moi atenuada.

***La ville est tranquille* [La ciudad está tranquila, Robert Guédiguian, 2000]**

As derivas melodramáticas e as insuficiencias analíticas que sinalamos en *Marius et Jeannette* aparecen multiplicadas en *La vie est tranquille*, aínda que este filme parte dun esquema semellante. Outra volta, o filme comeza presentando os diferentes personaxes nos ambientes que lle son propios, cun estilo de carácter documental sobre todo nas escenas de traballo. Deste xeito, Guédiguian sinala a condición obreira da maioría dos personaxes do filme, pero define posicións diferentes para cada un deles. A continuación, novamente, o filme xira cara á unha narrativa puramente dramática na que a análise social non se deixa completamente de lado, pero nesta ocasión Guédiguian incorre nunha serie de falsificacións de diferentes tipos.

*La ville est tranquille* presenta como protagonistas principais unha muller que traballa nunha lonxa [Arianne Ascaride], a súa filla drogadicta [Julie-Marie Parmentier] e un taxista [Jean-Pierre Darrousin]. Estes tres personaxes sinalan tres estratos ben diferenciados da clase obreira e exemplifican ao tempo tres posicións éticas diferentes. Con todo, estes personaxes, cos que Guédiguian pretende completar un discurso político global, constitúen apenas unha acumulación de clichés e estereotipos e dificilmente poderán aportar á representación do sentido social do espazo no que se moven, que é un espazo conformado por varios espazos suburbiais diferentes.

Con efecto, a muller empregada na lonxa, que habita unha vivenda de baixo perfil nun predio entre outros grandes blocos de vivendas nas aforas da cidade, fai referencia a un proletariado industrial en vías de desaparición e exemplifica unha posición de loita contra a adversidade desde unha completa falta de linguaxe político con que articular esta loita. A súa filla heroinómana fai referencia ao lumpenproletariado urbano, desprovisto de capacidade ética e cuxas relacións son puramente instrumentais, reflexo do burgués arquitecto de extrema dereita que acompaña cos seus comentarios o desenvolvemento do filme. Finalmente, o taxista, que se move entre o barrio de L'estaque, no que viven os seus pais, e a súa propia vivenda noutra zona de blocos de vivendas, fai alusión aos estratos medio-altos da clase obreira, uns estratos configurados desde a súa vontade de desclasamento (e, como neste caso, tamén desde a traizón á súa propia clase, exemplificada nunha folga rebentada por este traballador) pola vía da súa conversión en autónomos ou pequenos empresarios.

*La ville est tranquille* podería, desde este inicio, terse convertido nun novo exemplo de narrativa de resistencia, no dicir de O'Shaughnessy, se, como sinala este autor, o filme supuxera unha resistencia á deriva social dominante ao amosar as súas desastrosas consecuencias e a posibilidade de realizar escollas éticas que, a pesar da súa falta de linguaxe política, supoñan a posta en práctica de principios como a solidariedade e a atención cara ao outro<sup>300</sup>. Sen embargo, o filme constitúese antes nun aparato tremendista, nun artefacto desvirtuado por un efectismo excesivo e dominado por un discurso político maniqueo que acentúa o seu simplismo por causa do seu esquematismo<sup>301</sup>. Nós sostemos, unha vez máis, que esta deriva é a consecuencia da aplicación do modelo de representación melodramático, que imposibilita en grande medida un discurso crítico e que se ve abocado a construcións deterministas, simplistas e esquematizadas.

Guédiguian, como no filme anterior que analizamos, volve amosar a súa capacidade para a representación dos diferentes espazos que compoñen a cidade, e para apuntar mediante esta representación un principio de análise sobre o seu sentido social e a súa relación co contexto socioeconómico. Neste sentido é moi significativa a contraposición dos dous suburbios diferentes, un máis antigo constituído por pequenas vivendas unifamiliares e outro moito máis actual no que vemos grandes bloques de vivendas indiferenciados [imaxes 20 e 21]. Esta contraposición implica toda a deriva da inserción social da clase obreira, a maneira na que esta foi perdendo posicións sociais, facéndose máis amplo o espazo que a separaba da clase dominante e precarizando de maneira crecente as súas formas de vida, deriva que é o resultado do paso dunha economía industrial a unha economía de servizos que comezou a darse na década de 1970.

Guédiguian apunta tamén un principio de análise sobre a rotura da solidariedade de clase que afectou de maneira xeneralizada á clase obreira durante os procesos de reconversión industrial dos anos oitenta e noventa e como é esta rotura da solidariedade o que está na base da perda do sentido do colectivo e no desenvolvemento de formas sociais fortemente individualizadas. Sen embargo, igual que coa análise espacial, o director non vai máis alá do simple apuntamento e desenvolve o filme por unha vía melo-

---

300 Martín O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, p. 65-66.

301 Ramón Freixas: "La ciudad está tranquila. Y Guédiguian bajo mínimos", en *Dirigido*, nº 302, Xuño de 2001, p. 13.

dramática na que crea unha especie de Nai-Coraxe na que acumula todo tipo de desgracias e dificultades na relación coa condición de drogadicta da súa filla. Desta maneira Guédiguian constrúe un relato melodramático típico mediante a adición de situacións cada vez máis extremas que se resolven na esperada morte da filla heroinómana.

Polo camiño o cineasta esqueceu calquera análise sobre a realidade social da drogadicción e incorre en diversos clichés falsificadores, de maneira que a polarización melodramática vese reforzada polos estereotipos raciais e de xénero que desenvolve. En primeiro lugar, a hipersexualización con que Michelle, a protagonista, é representada, o que afonda nunha certa constante do cinema de Guédiguian, incapaz de presentar solucións á privación económica que non impliquen a prostitución das mulleres<sup>302</sup>. Esta solución xa aparecía no seu anterior filme *A l'attaque* [*¡Al ataque!*, 2000], e agora está desenvolvida de múltiples formas. En primeiro termo, no recurso á prostitución da heroinómana para poder pagar a súa adicción. En segundo termo, no intento de prostitución da súa nai Michelle, intento que non se completa pola salvífica intervención do taxista, que ao mesmo tempo inicia unha relación amorosa con ela, por suposto extramatrimonial, reproducindo ao infinito a visión patriarcal da muller como puta ou esposa. Pero máis aínda, a representación da prostitución que desenvolve *La ville est tranquille* continúa esta idea da prostitución como solución perfectamente normalizada cun tratamento estético moi erotizado das prostitutas, anulando calquera análise social sobre a liberdade de elección das mulleres prostituídas ou sobre a inserción social do consumo dos corpos e as súas consecuencias afectivas, como tamén outras reflexións máis posmodernas sobre o propio corpo, máis cando neste filme Guédiguian parece tan interesado en relacionar a miseria social coa miseria sexual<sup>303</sup>.

Pero o filme non se limita exclusivamente aos personaxes sinalados, en realidade asume a estrutura dun filme coral que incorpora unha serie maior de personaxes a partir dos que Guédiguian pretende introducir temas como a inserción social dos migrantes e o aumento do apoio da clase obreira ás posicións políticas de extrema dereita, que introduce ademais unha nova espacialidade no filme. Trátase dos espazos do poder, dos espazos da clase alta reaccionaria, que se manteñen permanentemente inalcanzábeis para as clases subalternas, que incluso se revelan incapaces de percibilos e nomealos, a pesar do grande impacto que estes espazos teñen nas súas vidas<sup>304</sup>, como nos fan ver os continuos comentarios do arquitecto e a súa muller que puntúan a narrativa.

Canto á representación das persoas migrantes, Guédiguian repite todos os tópicos posíbeis sobre a súa marxinalidade, incapacidade social e para o traballo, relación coa delincuencia e a droga, e non afondaremos máis neste asunto, máis cando veremos unha representación moi diferente cando tratemos o cinema de Kechiche. Máis interesante é a relación co discurso racista de extrema dereita, discurso que é presentado directamente no filme en diversas ocasións, nomeadamente nun mitin dun destes partidos, e que vemos repetidamente apoiado por numerosos elementos da clase obreira. Esta discurso racista, dentro do esquema melodramático que traza Guédiguian, chega ao seu punto culminante no asasinato dun africano por parte dun destes pequenos grupos de traballado-

302 Ginette Vincendeau: "*La vie est tranquille*", en *Sight & Sound*, Novembro de 2001, p. 60.

303 Charles Tesson: "Berlin, Marseille, même combat", *Cahiers Du Cinéma*, nº 553, Novembro de 2001, p. 75.

304 Martin O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, p. 173-174.

res de extrema dereita. Guédiguian pretende desta maneira chamar a atención sobre o potencial perigo que estes grupos representan e chamar a unha solidariedade de clase que remate co apoio que reciben de parte da clase obreira.

Pero, se como punto forte melodramático este asasinato ten un grande potencial, tamén o ten en canto que falsificación social. Guédiguian, en primeiro lugar, non é quen de achegar ningunha reflexión sobre os mecanismos de extensión do pensamento dominante e sobre os mecanismos de dominación de clase a través do medo, que é o que realmente está detrás deste apoio dunha parte da clase obreira a estes discursos xenófobos populistas. Ningunha reflexión sobre a creación dun inimigo ficticio e permanentemente criminalizado que permita o asentamento da explotación económica e o seu necesario correlato, o endurecemento da represión xeneralizada e a criminalización dos pequenos delinquentes.

É precisamente esta deriva represiva do estado contemporáneo a que queda oculta pola escolla narrativa de Guédiguian. Se é evidente que a violencia racista existe, e é evidente que os asasinatos racistas en Francia non son cotiáns pero tampouco inexistentes, o que aparece descentrado no discurso de Guédiguian é a procedencia desta violencia, posto que o seu maniqueo discurso ao servizo dunha narrativa tan manipuladora non é capaz de introducir unha crítica de carácter sistémico. Efectivamente, a máis estendida, normalizada e grave violencia racista na sociedade francesa dos últimos trinta anos provén dos corpos policiais e tivo os seus momentos máis intensos durante o mandato de François Mitterand e os gobernos esquerdistas de Pierre Mauroy e Laurent Fabius, sen esquecer a importante aportación do conservador Jacques Chirac, se ben é certo que volverán aparecer significativamente durante a época Chirac-Juppé. Unha análise que incorpore esta realidade é moi pouco útil á dicotomía moral que desenvolve Guédiguian, da mesma maneira, daquela, que unha profunda análise sistémica é moi pouco útil a un modelo melodramático de representación.

En definitiva, en *La ville est tranquille* dominan o desgarramento social e a desesperanza existencial fronte ao optimismo de *Marius et Jeanette*, pero non constitúe de ningunha maneira o seu reverso<sup>305</sup>. Efectivamente, non queremos dicir que a miseria social non deba contar coa súa representación, o que si sería o reverso do filme anterior de Guédiguian, senón que esta representación debe realizarse desde uns parámetros absolutamente opostos aos que desenvolve *La ville est tranquille*, parámetros que veremos perfectamente desenvolvidos na obra de Nicolas Klotz que analizaremos máis adiante, *La blessure* [2004].

### ***La vie rêvée des anges [La vida soñada de los ángeles, Erick Zonca, 1998]***

Como continuación e profundización do interese de Guédiguian por trazar unha análise política da cotidianidade e as relacións, tanto amorosas como de amizade, resulta moi interesante o primeiro filme narrativo realizado por Erick Zonca, *La vie rêvée des anges*, que se traslada á representación da cidade de Lille e das persoas dos estratos máis precarizados da clase obreira a súa experiencia documental. Se nun primeiro momento este aspecto documental é o que domina, veremos como o filme insire unha

305 Ramón Freixas: Art. Cit., 2001, p. 13

trama argumental ficcionalizada que retén os elementos formais do documental.

O filme comeza representando a inmersión dunha persoa forasteira nunha cidade nova, cunha serie de planos de seguemento que, desde o dispositivo realista que proporciona a cámara en man ou a iluminación ou son naturais, tamén aportan outros referentes nesta inmersión do estranxeiro nun contexto urbano concreto, como poden ser a Chantal Akerman de *News from home* [1977] ou os coñecidos planos dunha inmigrante húngara paseando por Nova York con que Jim Jarmusch inicia *Stranger than paradise* [*Extraños en el paraíso*, 1984].

Esta formulación documental continúaase no tratamento dos espazos que Isa, esta forasteira [Élodie Bouchez], vai percorrendo, até chegar ao taller de costura no que consegue o seu primeiro traballo. Destaca neste taller un tratamento formal que reforza a idea do tedio que vai asociado ao tipo de traballo extremadamente alienante e pouco creativo que proporciona o capitalismo industrial, como a incomunicación e o isolamento das propias compañeiras de traballo que provoca a disposición dun traballo individual realizado sen contacto humano de ningún tipo. Este tratamento sitúase na liña que iniciara Marin Karmitz en *Coup pour coup* [1972], pero se o interese deste filme centrábase no conflito laboral coa folga con ocupación como expresión máis radicalizada, Zonca asume que a inserción social e a conciencia de clase dos novos traballadores é moi diferente e dará un xiro cara á análise do persoal. Con todo, para Zonca, como para Karmitz, a fábrica non é só un espazo de explotación e o espazo preferente de alienación, senón que tamén é un destacado espazo desde o que activar a solidariedade de clase. Novamente, Zonca evita o conflito directo de clase, pero sinala moi acertadamente como esta solidariedade sitúase na base relacional destas mulleres traballadoras ao nivel máis básico, como son a comida e a vivenda, que comparten con Isa de maneira espontánea e incondicionada.

A fábrica como espazo de traballo é pronto abandonada para amosar as novas formas de traballo da sociedade postindustrial, estean ligadas ao lecer ou a outro tipo de consumo, e así as protagonistas van derivando dun a outro traballo, en ocasións apenas ofertas que non se materializan. Desta forma Zonca amosa como a inestabilidade e a precariedade laboral son unha constante incorporada ás biografías vitais, que podemos enlazar coa análise de Jeremy Rifkin<sup>306</sup> sobre o final do traballo e un contexto socioeconómico no que se asentaron o desemprego estábel e o subemprego como condicións permanentes dunha clase que até o de agora se definía maioritariamente por exercer un oficio concreto de maneira estábel e prolongada, pero que agora terá que enfrontar ao longo da súa vida unha flexibilidade moito maior. No marco do novo capitalismo o traballo vólvese inconsistente e fugaz, o que supón un cambio radical na economía e tamén na mentalidade das clases que deben vender a súa forza de traballo. A importancia do traballo para a xente non radica no traballo en si, senón no feito de que é, xunto coa familia, a base para a supervivencia e para unha vida individualizada e socialmente integrada. Na fase postindustrial a profesión perde as funcións de garantía e protección que detentaba, como tamén aconteceu coa familia<sup>307</sup>. Con todo, Zonca non compartirá as

306Jeremy Rifkin: *El final del trabajo: el declive de la fuerza de trabajo global y el nacimiento de la era posmercado*, Barcelona, Paidós, 1996.

307Ulrich Beck: *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barclona, Paidós, 1998, p. 175-176.

análises de Jeremy Rifkin ou Ulrich Beck sobre o final do sistema de clases, e analizará abertamente as relacións das súas protagonistas desde unha perspectiva de clase, se ben tamén incorpora estas análises sobre o novo mercado laboral e sobre a desaparición da familia como base da supervivencia, pois as dúas protagonistas aparecen significativamente representadas sen entorno familiar ao que acudir.

Neste sentido, Zonca explicita moi claramente as diferencias de clase mediante a evidente diferenza no acceso aos mesmos espazos (que son espazos sociais), como os pubs e os concertos aos que Isa e Marie [Natacha Régner] non poden acceder, ou do uso completamente diferente (aínda que subvertido) que fan de espazos como o centro comercial. Tamén, esta análise espacial fai ver como a marxinalización, confinada á periferia urbana, é consecuencia dun proceso de violencia social que ten o seu fundamento no centro urbano<sup>308</sup>, que consecuentemente é tamén o centro social.

É neste contexto ben explicitado no que o filme deriva, como tamén vimos en *Marius et Jeannete*, cara ao desenvolvemento das relacións das súas protagonistas, pero, ao ter conseguido unha contextualización inicial dun alcance moi superior ao do filme de Guédiguian, en *La vie rêvée des anges* non se chegará a diluír na narrativa a análise de clase e o contido social das relacións. Neste sentido é moi importante a renuncia a unha explicación psicolóxica dos actos das protagonistas, renuncia que acompaña ao rexeitamento dunha construción melodramática da narrativa. Vemos así como Zonca non elabora unha caracterización explicativa dos personaxes, non sabemos apenas nada da súa vida anterior, nin sequera sabemos os motivos da chegada a Lille de Isa, só sabemos as condicións actuais nas que se produce, este e todos os actos e feitos posteriores.

Non hai, entón, unha lectura psicolóxica, senón política, introducida perfectamente no contexto socioeconómico que o filme presenta, pero sen negar en ningún caso a individualidade das protagonistas e a súa capacidade de elección ética, que non deixa de verse condicionada polo contexto, pero que este non determina completamente. É desta maneira que podemos afirmar que *La vie rêvée des anges* constitúe unha política da cotidianidade, desde a que Zonca pode elaborar un retrato das protagonistas, das súas loitas e as súas debilidades, do desconcerto, a desorientación, e a falta de horizontes da xuventude<sup>309</sup>. Trátase dunha política da cotidianidade moi diferente á que vimos cando analizamos *Rosetta*, un filme dos irmáns Dardenne que garda bastantes similitudes co filme de Zonca, e que non deixa de compartir a importancia da posición política de incluír no lugar central da narrativa esta análise do cotiá como medida global, pero sobre todo da realización das relacións humanas e da utilización do tempo vivido, nos termos que sinalara Guy Debord<sup>310</sup>.

Para rematar co filme de Zonca, deberíamos analizar as dúas accións que o conclúen: o suicidio de Marie e o ingreso laboral de Isa nunha fábrica de cableado. Sobre o suicidio de Marie, de momento só apuntaremos que se trata dunha relectura do suicidio anómico analizado por Émile Durkheim<sup>311</sup>, pois xa afondamos máis nesta idea ao centrarnos en *Rosetta*, o filme dos irmáns Dardenne que conclúe tamén cun intento de sui-

308 Martin O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, p. 105.

309 Ramón Freixas: "La vida soñada de los Ángeles. Ángeles con brillo", en *Dirigido*, nº 275, Febreiro de 1999, p. 15.

310 Guy Debord: *Art. Cit.*, 1977, p. 207.

311 Émile Durkheim: *Op. Cit.*, 1976, p. 266.



Imaxe 17: A revolta en *La haine* reducida á mínima futilidade: unha pintada nun anuncio



Imaxe 18: O final de *La haine*, o espectáculo como solución final



Imaxe 19: O patio de veciños como espazo de resistencia vivencial en *Marius et Jeannette*



Imaxe 20: O espazo da clase obreira tradicional de *La ville est tranquille*





Imaxe 21: O espazo da nova clase obreira de *La ville est tranquille*



Imaxe 22: En *La vie rêvée des anges* Isa non pode escapar do traballo ultraalienante



Imaxe 23: *Ressources humaines*, a recuperación da fábrica como lugar da confrontación de clases



Imaxe 24: O centro escolar como espazo de enclaustramento e contención en *Entre les murs*

cidio desde tipo, ben que os Dardenne achegan unha lectura moito máis radical sobre a incapacidade e o fracaso das relacións sociais en unión coa inestabilidade laboral, polo que o seu filme resultará moito máis axeitado para levar a cabo esta análise.

Finalmente, para dar feche narrativo ao filme, Isa comeza traballar nunha nova fábrica. Desta maneira Zonca fecha unha narrativa que se revela circular, pero este feche constitúe unha reactivación da lembranza, unha recapitulación do visionado que, aplicando o desenvolvido polo filme, pode agora ser sometido a un xuízo crítico máis rico por parte do espectador. Pero tamén con este regreso á fábrica Zonca fecha e completa a análise sobre o cotiá e o constante e crecente empobrecemento da vida cotiá. O final é amargo, pero o seu carácter aberto e non conclusivo fai que non sexa necesariamente desesperanzado [imaxe 22].

Efectivamente, o final apunta a que a vida de Isa, afectivamente sola, vitalmente desamparada e novamente introducida no sistema fabril, verase terribelmente empobrecida a partir deste momento, inmersa nunha alienación de tal maneira completa que non poderá nin sequera ser verbalizada<sup>312</sup> e, seguramente, tampouco percibida. Neste caso, botemos man de Bob Black, que explica a relación entre o empobrecemento da vida cotiá e o sistema de traballo asalariado, e de que maneira se estendeu a forma de organización do traballo produtivo nos seus peores exemplos ao conxunto da forma social<sup>313</sup>. Desta maneira, as persoas que se atopan sometidas a un control inflexíbel no seu traballo, como o que vemos de maneira moi directa que impón a fábrica na que se emprega Isa, están tamén sometidas nunha forma social que dirixe as biografías cara á importancia do salariado e, como consecuencia última, serán menos refractarias á xerarquía e máis propicias a verse psicoloxicamente escravizadas. A súa capacidade de actuación autónoma verase tan mermada que acabarán por sufrir unha forma extrema de medo á liberdade. Así, é lóxico que recorran ás múltiples formas de claudicación da súa responsabilidade e da súa necesidade de toma de decisións que lles ofrece o sistema, de forma que se verán cada vez máis profundamente escravizadas e, ao tempo, afectivamente máis desprazadas.

Con todo, Zonca é suficientemente hábil para non impoñer a necesidade desta conclusión, se ben si fai ver a súa posibilidade. Desta maneira, igual que non sabemos nada do pasado da protagonista do filme, tampouco nada sabemos do seu futuro. A construción deste tempo corresponde ao espectador, para o que agora conta coas ferramentas que proporcionou a representación dun breve período da súa vida, cuxa significación e inserción vital tamén fican ao criterio do espectador. Vemos así como o dispositivo non melodramático que dispuxo Zonca é moito máis efectivo no sentido de transmitir un sentido e de potenciar a crítica espectral sobre a alienación da vida cotiá e a súa influencia no sistema relacional das persoas que aquel que desenvolvera Guédiguian.

---

312 Michel Cadé: "A la poursuite de la bonheur: les ouvriers dans le cinéma française des années 1990", en *Cahiers de la Cinémathèque*, nº 71, 2000, p. 64-65.

313 Bob Black: *La abolición del trabajo*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2013.

***Ressources humaines* [Recursos humanos, Laurent Cantet, 1999]**

O primeiro filme de Laurent Cantet, *Ressources Humaines*, supón un novo intento de enfocar, desde una perspectiva ficcional, o problema da visibilidade do mundo do traballo, un tema que José Enrique Monterde, autor para quen historicamente se produciu unha certa negación da representación do traballo<sup>314</sup>, considera o gran capítulo marginal da historia do cinema, e que en todo o caso consideraba, na altura de finais dos anos noventa, reducido aos modelos social-realistas que imperan no cinema británico e certos casos do cinema francés. Pero, ao mesmo tempo, Cantet non se insire nesta liña, senón que senta as bases dun novo modelo de cinema social, afastado das diferentes ortodoxias e preocupado por desvelar as múltiples contradicións dunha sociedade postindustrial na que o mundo do traballo se tiña convertido nun tabú e no que as súas humillacións forman parte da normalidade aceptada<sup>315</sup>.

En contraposición con este modelo social-realista, o obxectivo de Cantet non é didáctico, nin pretende actualizar os esquemas do cinema militante, senón que partindo da problemática que supón a redución da xornada a 35 horas<sup>316</sup> plantea un problema de calado moito maior como é o da confrontación xeracional e as contradicións que a filiación social provoca no interior da orde laboral<sup>317</sup>. Con esta finalidade Cantet afástase das formas melodramáticas<sup>318</sup> e elabora un complexo artefacto realista que podemos emparentar coas seminais obras de Marin Karmitz (*Coup por coup*) e Jean-Luc Godard (*Tout va bien* [*Todo va bien*, 1972]), pero no que as formas brechtianas son desprazadas en favor dun realismo de corte documental, pero á fin de contas non menos reflexivo.

Como se dixo, a narrativa de *Ressources humaines* sitúase na complexa redución de xornada a 35 horas, e enfronta os diferentes intereses do plantel cos da patronal. Esta situación que, se o director tivese procurado o desenvolvemento dun modelo melodramático, podía ter derivado nunha narración dramática dicotómica, presentando un enfrontamento pouco matizado entre dúas estruturas con intereses desiguais e que se desenvolvería a través de personaxes esquematizados que farían avanzar a narrativa até un final climático que marcaría o punto alto do enfrontamento, fose cal fose a súa resolución, en mans de Cantet acada un extraordinario nivel de complexidade xa desde o mesmo disparador narrativo, a chegada á empresa do fillo [Jalil Lespert] dun destes obreiros [Jean-Claude Vallod] para realizar as súas prácticas universitarias no departamento de recursos humanos da empresa, por suposto no proxecto de implementación da normativa das 35 horas, pero que en realidade supera con moito este disparador.

*Ressources humaines* desenvólvese en dous tipos de espazos diferentes, os do tra-

---

314 José Enrique Monterde: *Op. Cit.*, Valencia, 1997.

315 Quintana, Ángel: "Recursos humanos. El sacrificio del padre", en *Dirigido* nº 294, Outubro de 2000, p. 75.

316 A xornada máxima de 35 horas de traballo semanal foi instaurada en Francia en 1998 polo goberno socialista de Lionel Jospin e sendo Ministra de Emprego Martine Aubry. A medida foi moi polémica e rexeitada polos sectores empresariais tanto como polos sectores obreiros da esquerda, que vían a medida, na súa concreción legal, unha forma de introducir políticas de flexibilización e precarización. Esta é, como veremos, a posición da que parte Cantet.

317 Ángel Quintana: *Art. Cit.*, 2000, p. 75.

318 O'Shaughnessy [*Op. Cit.*, 2007, 88] considera o filme, cremos que de maneira moi errada, apenas un melodrama familiar. Nas seguintes páxinas tentaremos demostrar o afastado que *Ressources humaines* se mantén dunha formulación melodramática.

ballo e os de vivenda, sendo evidentemente os primeiros a fábrica e os segundos as vivendas nas que viven os obreiros empregados nesa fábrica. A estes únese a representación dos espazos de ocio. A disposición desta espacialidade xa aporta un primeiro sentido social. En primeiro lugar, deixa ver o limitado horizonte ao que son reducidas as persoas traballadoras do sistema fabril. Tanto as súas vivendas como a fábrica na que traballan están nas zonas periféricas da vila e próximas entre elas, de maneira que vemos como a maior parte da vida (incluso podemos dicir que toda a vida) destas persoas se reduce á interacción nun espazo moi limitado que, consecuentemente, limita tamén as súas opcións de desenvolvemento humano. Como sinalaba lucidamente Guy Debord, a miseria da vida cotiá ten sempre o seu correlato espacial en canto que o urbanismo non é outra cousa que a forma en que o capital ordena fisicamente o sistema de clases.

O estudo dos efectos precisos do medio xeográfico, ordenado conscientemente ou non, ao actuar directamente sobre o comportamento afectivo dos individuos, é como definiu Debord o seu concepto de psicoxeografía<sup>319</sup>. Desta maneira podemos dicir que o filme de Cantet apunta unha evidente análise psicoxeográfica na súa disposición espacial. A psicoxeografía basease nunha análise fortemente materialista á hora de determinar os condicionamentos da vida humana. O concepto de psicoxeografía lígase necesariamente a outro concepto fundamental do situacionismo, o de cotidianidade, e procura unha lectura da cidade co fin de poder establecer o alcance ou a pobreza do ordinario, de maneira que se introduce definitivamente a importancia da vivencia na configuración da cidade, e desvela pola súa práctica o papel da ideoloxía dominante á hora de planificar o ordenamento urbano. Se, efectivamente, os personaxes do filme elaborasen o mapa psicoxeográfico dos seus desprazamentos durante un período determinado percibiríamos a extrema pobreza das súas vidas. Este é o sentido que Cantet procura desvelar ao privilexiar no filme uns momentos tan pouco dramáticos como son os desprazamentos, que non son nunca elididos a pesar do seu escaso potencial en termos de avance narrativo. Vemos unha vez máis como o abandono dun modelo de representación melodramática acada unha grande potencialidade para extraer o sentido social da realidade urbana.

En segundo lugar, a espacialidade que dispón Cantet implica tamén unha reflexión sobre as relacións entre centro e periferia. Como vimos, os obreiros pasan a maior parte das súas vidas nas zonas periféricas, nas que habitan e traballan, mentres que o centro urbano adopta para eles un carácter excepcional ao se relacionar co ocio. Con efecto, é no centro urbano onde se sitúan os bares e restaurantes aos que acoden nos seus momentos de esparexemento, de maneira que a súa vivencia do centro urbano faise sempre e exclusivamente desde a transitoriedade. Cantet acerta a significar de maneira moi clara como o centro urbano relega aos obreiros ás zonas de periferia, aínda sen exercer ningún tipo de violencia directa sobre eles. É a propia estratificación de clases a que produce este desprazamento, ao tempo que oculta a súa propia percepción. Novamente atopamos aquí a Debord e a súa idea de que o urbanismo non é outra cousa que a disposición espacial que o espectáculo deseña para a súa propia reprodución<sup>320</sup>.

319 Guy Debord: "Introducción a una crítica de la geografía urbana", en *Les lèvres nues*, nº 6, Setembro de 1955).

Consultada o 19 de Novembro de 2012 en <http://www.sindominio.net/ash/presit03.htm>

320 Guy Debord: *Op. Cit.*, 2008, p. 144-145.

Evidentemente, é a fábrica o espazo central no que se desenvolve o filme. Desta maneira, Cantet recupera o espazo da fábrica como lugar da confrontación de clases [imaxe 23]. Este espazo tivera un desenvolvemento moi significativo neste sentido nas décadas previas, pero nos anos noventa o decrecemento do parque industrial en favor dos novos sectores dos servizos ou as telecomunicacións tivera como consecuencia o esquecemento de que, se ben o industrial podía non ser o sector que definía a nova fase do capitalismo global, non por iso desaparecera a conflitividade que historicamente se dera neste sector. Así, o filme de Cantet enlaza con filmes franceses contemporáneos como *Nadia et les hippopotames* [1998] no que Dominique Cabrera trataba tamén unha folga no sector industrial, pero desde unha perspectiva máis melodramática.

A fábrica é, entón, o lugar do enfrontamento de clase, pero Cantet non pretende amosar a loita de clases como unha polarización extrema e permanente, nin á clase obreira como un grupo homoxéneo. Despois de asentar a igualdade inicial en canto á súa posición social dos traballadores da fábrica ao representalos inmersos no traballo, nas escenas do filme que máis directamente adoptan unha forma documental e que poñen grande énfase no carácter alienante do traballo da cadea, Cantet procede a separar, mediante as ritualidades e os conflitos que compoñen a cotidianidade da vida na fábrica, as súas posicións, que serán determinantes no momento de aceleración do conflito. E no medio das dúas estruturas en enfrontamento, Cantet coloca ao protagonista, que comeza reproducindo un optimista discurso corporativo e interclasista, académico e totalmente desligado da realidade, sobre a confluencia de intereses entre os traballadores e os empresarios.

Este é xustamente o punto central da narrativa, o paso do proletariado á pequena burguesía pola vía da integración nos aparatos de control e a necesidade de reafirmación da conciencia de clase para a inversión de tal proceso, así como as tráxicas consecuencias que este proceso de desclasamento tivo en xeracións diferentes da clase obreira, e para iso Cantet bota man da situación paradigmática da loita de clases, a folga.

Neste sentido, pode parecer que Cantet reelabora os clásicos conflitos obreiristas que foron postos en escena por un determinado cinema italiano das décadas anteriores en artefactos como *La classe operaia va in paradiso* [*La clase obrera va al paraiso*, Elio Petri, 1971], pero Cantet vai máis lonxe e amosa como o fillo, educado para o desclasamento, para o ascenso social, é capaz de atopar, no marco dun conflito colectivo de grande amplitude, a linguaxe con que reprocharlle ao pai telo educado no auto-odio pola súa propia condición de obreiro, de ter estado negando toda a súa existencia mediante o traballo alienante na cadea para conseguir que el estudase e cumprise así o seu propio desexo de desclasamento. Así, como afirma Ángel Quintana, o grande tema de *Ressources humaines* é a constatación das vexacións morais que acompañou o paso do proletariado á pequena burguesía<sup>321</sup>. Esta escena constitúe un modelo exemplar de medida dramática e de disposición dun entramado crítico en canto que apelación directa a un espectador individualizado. Cantet, mediante esta alocución ao espectador, non só cuestiona o comportamento dos pais, senón que esixe tamén responsabilidades aos fillos que abandonaron o seu medio social.

Como dixemos, o filme traza a apertura á conciencia de clase dun mozo de extrac-

---

321 Ángel Quintana: Art. Cit., 2000, p. 75.

ción obreira formado na universidade para acceder ao aparato de control da clase empresarial. O significativo é como aparece este proceso de concienciación e como se relaciona coa folga, entendida como o momento máis significativo da confrontación entre obreiros e patronal.

En canto ao nacemento da conciencia de clase, esta non se produce por un desenvolvemento teórico, posto que Franck carece completamente de calquera referente neste sentido e, incluso, a súa aparición na fábrica prodúcese desde a oposición á organización sindical, que podía ter servido como o dispositivo que espertase esta conciencia. Pola contra, esta concienciación prodúcese no momento no que Franck coñece o despedido do seu pai. Con todo, Cantet amosa como esta inicial motivación puramente individual pode converterse nun proceso colectivo, para o que é necesario a decisión definitiva e irrevocábel sobre a propia posición. Franck fai a súa escolla de clase, e faino coa asunción plena das consecuencias que supón. Desta forma non se leva a cabo apenas un espertar da conciencia de clase, senón que se completa a conformación de Franck como individuo ético e responsábel, dono dos seus actos e das súas consecuencias. Cantet deixa claro así que non é posíbel completar o crecemento persoal sen adoptar unha postura comprometida de clase. Este é, ademais, o movemento que fai derivar a posición do propio Cantet de simple observador a cineasta comprometido<sup>322</sup>.

A partir deste momento a narrativa céntrase no desenvolvemento da folga, representada desde unha vontade case de análise sociolóxica, que ao tempo se converte nunha análise social da composición ampla do plantel da fábrica, o que podemos apreciar perfectamente se comparamos a representación de Cantet coa análise dunha folga levada a cabo poucos anos antes en Francia, análise realizada por Michel Pialoux e Stéphane Beaud. Cantet fai ver como a folga constitúe o verdadeiro momento de escolla de clase e como supón a inmersión nunha cultura política colectiva, independentemente do grao de compromiso anterior<sup>323</sup>. Cantet amosa tamén perfectamente a diferenza entre os traballadores fixos e os novos traballadores temporais, e a forma en que as políticas laborais da empresa levan a potenciar a uns sobre os outros, así como a forma en que se crean conflitos entre eles e como poden ser superados. Para moitos obreiros especializados os temporais simbolizaron a súa perda de categoría, a descualificación dos seus coñecementos técnicos, e supoñen a demostración da facilidade de reemprazo dos vellos traballadores por outros máis xoves sen formación, cuxa única vantaxe é ser máis novos<sup>324</sup> e supoñer un custo salarial moi inferior.

Como dixemos, Cantet aborda moi amplamente este problema de división da clase obreira, que se converte nun corte xeracional. Desde a masiva inserción laboral dos traballadores mozos en paralelo aos procesos de prexubilación dos traballadores máis vellos, os obreiros fabrís quedaron divididos en dous grupos, o dos vellos e o dos mozos, pero cuxa diferenza non está tanto na súa idade como na súa forma de ingreso na fábrica. Sen embargo, *Ressources humaines* sinala como esta división de clase é superada polo proceso de folga, como é o conflito o que funciona como aglutinante de clase. En definitiva, como é a conciencia e a loita de clase as que dan forma colectiva concreta e

322 Grégory Valens: “*Ressources Humaines. Ça commence avant-hier*”, en *Positif* nº 467, Xaneiro de 2000, p. 38.

323 Michele Pialoux e Stéphane Beaud: “*Permanentes y temporarios*”, en Pierre Bourdieu: *Op. Cit.*, 1999, p. 228.

324 *Ibidem*, p. 231.

actual á clase obreira, que sen estes procesos pode ser percibida apenas como un concepto teórico ou un recordo dun pasado clausurado polo fin da historia. Cantet amosa así o potencial da folga en canto que proceso de suspensión das relacións de clase da explotación, e amosa a maneira en que o conflito de clase se estende a nivel relacional, a maneira en que a folga detenta unha forte potencialidade de modificación vital. Neste sentido é fundamental, como vimos, o sinalado discurso de enfrontamento entre pai e fillo, que significativamente se produce cando o pai decide ir traballar durante a folga.

Pero Cantet aínda aporta outra moi importante lectura social no seu filme. A incorporación dos novos traballadores precarios deixou claro aos obreiros da fábrica de que maneira era ilusorio crer que os fillos dos obreiros podían entrar sen un caudal de coñecementos na fábrica e de que maneira deixara de ter sentido apostar por unha inserción profesional estábel pola vía tradicional da formación profesional. Polo contrario, era preciso investir en longos estudos, era preciso mandar aos fillos á universidade<sup>325</sup>. Non fai falta sinalar de que maneira se fecha así a relación entre desclasamento e confrontación entre traballadores de tan diferente inserción laboral, problemática para a que Cantet apunta un principio de solución, que pasa pola recuperación da conciencia de clase e a posta en andamento de estruturas de carácter colectivo con que articular este enfrontamento. Pero tamén Cantet sabe non resolver o conflito planteado, pero a conclusión deixada en suspenso de *Ressources humaines* semella considerar de que maneira unha loita sen final pode sen embargo ser unha loita final<sup>326</sup>. Así, se ao principio do filme a loita de clases semellaba marxinal ou xa clausurada, finalmente sinálase a súa importancia na centralidade das relacións sociais<sup>327</sup> e a súa capacidade e necesidade transformadora.

Tampouco podemos reducir toda o sentido do filme de Cantet a unha lectura da loita de clases, porque en último termo *Ressources humaines* apunta a unha finalidade ética fundamental, un intento de elaborar, no sentido de Bauman, unha ética válida para os tempos posmodernos e ao tempo unha reacción contra a ética posmoderna dominante. Bauman sinala como o enfoque posmoderno da moralidade é a celebración da debacle do ético, a substitución da estética pola ética e a conseguinte emancipación última. A ética denígrase ou considérase unha das restricións típicas da modernidade<sup>328</sup>, o que autores como Gilles Lipovetsky celebran como unha liberación revolucionaria como o final da lóxica igualitaria<sup>329</sup>. Contra esta forma de ética Bauman afirma a necesidade de rehabilitar a positividade da idea de autosacrificio, o que Cantet dispón co comportamento de Franck, que inicia un proceso que resultará nunha perda de posición e posibilidades sen recibir ningún beneficio directo máis alá do cumprimento dun imperativo ético. É así como o artefacto filmico de Cantet se impón como acto de resistencia na época do individualismo autocelebratorio e a busca da comodidade sen escrúpulos.

Con todo, se Lipovetsky defende que o que el chama obra igualitaria se completou co debilitamento da conciencia de clase e coa indiferenciación dos xéneros, incluso

---

325 *Ibidem*, p. 234.

326 Grégory Valens: Art. cit., 2000, p. 37-38.

327 Martin O'Shaughnessy: *Op. Cit.*, 2007, 89.

328 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.* 2004, p. 8.

329 Gilles Lipovetsky: *El Crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama, 1994.



cunha liberalización da muller que culminaría na autoaceptación celebratoria da dominación que sofre a muller a nivel doméstico, afectivo e estético<sup>330</sup>, é unha mágoa que o filme de Cantet, que elabora un discurso contra a reacción posmoderna sobre a loita de clases, non vaia máis alá tamén na elaboración dun discurso sobre a dominación doméstica e sobre a diferenciación laboral dos xéneros, diferenciación que ten unha importancia fundamental na cotidianidade dun xénero concreto e na articulación da loita de clases, e que tería suposto unha contestación radical a un discurso que se reduce apenas ao sexual, como pode verse en filmes que continúan o pensamento de Lipovetsky como *Les nuits fauves* [*Las noches salvajes*, Cyril Collard, 1992] ou *Laurence Anyways* [Xavier Dolan, 2012], que acada unha imaxe de grande forza como condensación do pensamento lipovetskiano sobre a indiferenciación dos xéneros e o papel liberador da moda e o consumo<sup>331</sup> na célebre escena da onírica choiva de roupa.

Con todo, o filme de Cantet tamén conta coas súas insuficiencias en termos de representación. A máis evidente fai referencia á análise do papel dos sindicatos no conflito laboral e na loita de clases. Se Cantet é capaz de representar con acerto a tensión entre a organización sindical e a empresarial, non é capaz de aportar un sentido social máis profundo sobre o papel dos propios sindicatos. En primeiro lugar, Cantet identifica a loita de clases co sindicalismo, con certo tipo de sindicalismo ademais, posto que identifica con claridade á organización sindical, a CGT, e sitúa a súa posición no conflito sen máis problemas que as diferencias estratéxicas entre os seus delegados. Non hai máis análise sobre o papel integrador e apaciguador do conflito que, nomeadamente a CGT, tiña levado a cabo desde a década de 1960. Non hai máis análise sobre o papel da folga nunha estratexia do máis alto nivel como é a relación estrutural coas organizacións patronais, nin sobre o significado da paz social e os condicionantes que implica para os sindicatos de xestión. Precisamente son estas as tensións que si que aparecerían nun filme como *Coup pour coup*, pero pola contra en *Ressources humaines* o papel da delegada sindical é o único que tende á heroización e ao trazo maniqueo no seu enfrontamento co empresario.

### ***Entre les murs* [La clase<sup>332</sup>, Laurent Cantet, 2008]**

Dez anos despois de *Ressources humaines* Cantet recupera un vello proxecto centrado na realidade dos liceos franceses e lévao a cabo desde unha hibridación máis profunda

330 Gilles Lipovetsky: *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 11

331 Gilles Lipovetsky: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990.

332 Quixéramos chamar a atención sobre a moi ideolóxica tradución para o mercado español do título orixinal do filme. Como veremos, o orixinal "Entre os muros" evoca unha relación moi evidente entre as institucións educativa e represiva, que o filme desenvolve de múltiples formas. Esta relación ocúltase moi claramente na tradución castelá, o que alerta dunha das diversas formas de control ideolóxico que aínda operan no cinema do Estado Español. Dicimos diversas, porque continúan activas moitas e variadas desde o abandono da tesoura ou da voz en off explicativa. En relación con este problema, no seu momento intentaremos respostar á pregunta de por que un filme como *Entre les murs* é practicamente imposible de desenvolver nestas latitudes senón é desde a anécdota espectacularizante e a falsificadora e imperialista práctica da importación de problemáticas norteamericanas, como acontece nas diversas series sobre institutos adolescentes que inundaron a televisión de finais da década de 1990, lembremos *Al salir de clase* [Boca a boca, 1997-2002] e *Compañeros* [Globomedia, 1998-2002] pero tamén en filmes como *Blog* [2010] de Elena Trapé.

entre o documental e a ficción e acentuando a capacidade de lectura crítica da sociedade contemporánea a través da análise das relacións e as tensións actuantes nun microcosmos emblemático. Se en *Ressources humaines* este microcosmos era a fábrica en *Entre les murs* será o instituto.

Con efecto, o instituto de *Entre les murs* preséntase como unha reprodución da realidade social francesa nun nivel duplo: nos alumnos e nos profesores. Neste sentido é moi interesante, en primeiro lugar, analizar a diferenza de composición de raza. Cantet escolle un instituto dunha zona periférica de París, non un barrio da *banlieue*, senón a zona de Belleville, zona extremadamente diversa en canto á súa composición racial pero moi homoxénea en termos de clase. Esta diferenza social evidénciase desde o mesmo inicio do filme, que contrapón directamente un profesorado conformado exclusivamente por persoas francesas de raza branca e un alumnado que abrangue etnias moi diferentes. Xa con este primeiro feito implícito no arranque do filme Cantet chama a atención sobre a relación entre a condición de clase e raza e a posibilidade de acceso aos estudos superiores.

O instituto non é, polo tanto, un espazo isolado do resto da cidade e da conformación social, senón que reproduce todas as súas tensións e contradicións, absórbeas e restitúeas<sup>333</sup>, feito que Cantet capta e reproduce mediante unha imaxe ambigua, que flutúa entre o documental e a ficción nunha narrativa puramente realista que se desenvolve cunha estrutura dun rigor extremo no que a ficción irase asomando paulatinamente. O mesmo título supón unha acotación espacial que opera nun sentido literal. O filme non abandonará en ningún momento o espazo do instituto e este será o único espazo no que se desenvolvan os conflitos. Este punto de partida transmite a difusa sensación de encerro que padecen nos institutos tanto os alumnos como os profesores, atrapados polo sistema de cerramento dos centros en termos espaciais, pedagóxicos e metodolóxicos<sup>334</sup>. É nesta espacialidade e nesta metodoloxía e a súa reversión onde se centrará o interese de Cantet [imaxe 24].

Cantet somete en *Entre les murs* a unha lenta crítica á institución educativa. Deixando claro que o seu principal papel social non é proporcionar unha educación universal e de igual calidade para todos os membros do corpus social, senón discriminar entre quen debe recibir unha educación de primeiro nivel, e entón orientarse cara á cúpula dirixente ou a facer parte dos diferentes aparatos de control, e a quen se lle debe proporcionar unha educación de mínimo nivel, ou nula, e entón asentarse na base do sistema produtivo, Cantet sinala as fendas polas que unha educación desligada dos valores dominantes é posíbel, pero tamén amosa os seus problemas e inconsistencias.

Cantet representa a aula como reprodución da realidade social, pero tamén como representación, vital e pedagóxica, dunha metodoloxía igualitaria na que a clase maxistrante substitúese polo diálogo e a discusión permanente entre o profesor e os alumnos, metodoloxía que Cantet é capaz de representar mediante a adopción dunha nidia opción de posta en escena que selecciona principalmente os momentos fortes do debate, as discusións máis fortes e polémicas entre o profesor e os alumnos, que discuten de igual a

333 Olivier de Bruyn: “*Entre les murs*. République, année zéro”, en *Positif* nº 571, Setembro de 2008, p. 26.

334 Nacho Tarín e Javier M. Cagiga: *Del aula a la calle. La educación en busca de sentido*, Santander, Shangrila, 2013, p. 37.

igual<sup>335</sup>. Esta primeira parte do filme elabórase desde premisas máis documentais, ligando diferentes escenas que rexistran, sen chegar a articular unha liña narrativa clara, a aula como espazo de discusión, pero ao mesmo tempo, de maneira case imperceptíbel e cunha harmónica integración de rexistros, vaise conformando un argumento dramático<sup>336</sup>. Na liña de *Être et avoir* [*Ser y tener*, 2002], o filme de Nicolas Philibert centrado nunha pequena escola unitaria do norte de Francia, destaca en *Entre les murs* unha porosidade total entre documento bruto e creación narrativa, pero a diferenza do filme de Philibert, que traballa sobre a reelaboración de situacións reais cos personaxes que viven esas situacións, Cantet fai derivar a crónica cara á ficción, posto que a dramatización das relacións fai máis efectiva a representación<sup>337</sup> e suaviza a súa apprehensión. Podemos introducir entón o filme de Cantet dentro da forma que Jaime Pena<sup>338</sup> ten denominado documentais mutantes, expresión excesivamente posmoderna para se referir a estes artefactos que chegan a hibridar o documental e a ficción na súa busca dunha certa obxectividade ligada ao directo do discurso televisivo, pero hai que sinalar que o resultado que consegue Cantet é puramente ficcional. Con todo, esta forma de ficción documentada<sup>339</sup> que desenvolve Cantet permítelle activar unha toma de conciencia no espectador mediante o mantemento constante dunha reflexión activa, así como tamén encarar a articulación do colectivo e o individual.

O filme desenvolve un estilo construído sobre primeiros planos moi próximos, unha mobilidade extrema da cámara con desencadramentos e reencadramentos continuos, montaxe rápida, son directo, ausencia de música extradiexética, interpretacións actorais naturais, evitando por un lado todo efecto melodramático, calquera posibilidade de inmersión emocional para potenciar, pola contra, unha lectura reflexiva profunda, e, por outro lado, conseguindo captar a viva rapidez e a espontánea fala da adolescencia. É de notar que esta planificación non é resultado dun apriorismo estético imposto e predeterminado, senón dunha profunda vontade de realismo que procura restituír o ritmo do debate e a espontaneidade non predeterminada das reaccións dos personaxes.

Esta importancia do espazo e do tempo da palabra supón unha importante valoración das persoas representadas, das situadas na marxe da conformación social integrada, e tamén da adolescencia como fase vital significativa e digna de representación en toda a súa complexidade. Afirmar a estes mozos migrantes, habitantes da *banlieue* ou doutras zonas periféricas, como donos dun discurso propio sobre as súas propias vidas e as súas relacións ten un alcance transformador considerábel, pero o que o torna superlativo é a importancia que se lle outorga en termos narrativos, a demora con que se trata e que sitúa estes discursos nun primeiro termo privilexiado da representación, da mesma maneira que veremos que funcionan os longos planos de conversacións aparentemente banais do cinema de Kechiche. Cantet dignifica así a humildade social ao grado máximo, potenciando unha representación que sitúa a estes adolescentes de

335 Carlos Heredero: "Del conocimiento y de las formas", en *Cahiers Du Cinéma-España*, nº 19, Xaneiro de 2009, p. 22.

336 *Ibidem*, p. 23.

337 Gérard Imbert: *Op. Cit*, 2010, 629.

338 Jaime Pena: "Documentales mutantes", en *Cahiers Du Cinéma-España*, nº 19, Xaneiro de 2009, p. 6-8.

339 Yannick Lebtahi e Isabelle Roussel-Gillet: *Pour une méthode d'investigation du cinéma de Laurent Cantet. Les déplacés, vertiges de soi*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 32-33.

clase obreira no centro de problemáticas universais, sen esquecer as súas particulares circunstancias. A distancia que separa esta representación daquela intelectualizada visión burguesa que dispuñan os filmes de Eric Rohmer ou Michelangelo Antonioni non só é moi grande, senón que ademais implica unha distancia social tamén moi significativa.

Indo máis alá da análise que Cantet leva a cabo neste filme sobre a institución educativa, tamén podemos definir *Entre les murs* como unha representación realista da adolescencia francesa dos espazos suburbanos e a súa inserción nunha sociedade globalizada na que a maioría deles non superaron a súa condición de migrantes, de estranxeiros. En primeiro lugar, atopamos unha reflexión sobre o funcionamento das identidades estéticas na adolescencia. Desta maneira, facendo fincapé na importancia das vestimentas e os moi codificados modos de actuación que desenvolven, estes adolescentes son representados inmersos nunha sociedade de consumo que os uniformiza mediante esta práctica identitaria do consumo, e aporta unha reflexión máis profunda sobre a futilidade dunhas diferencias raciais que eles mesmos intentan subliñar para definir a súa identidade persoal<sup>340</sup>. En segundo lugar, o filme plantea unha reflexión sobre a identidade nacional nun Estado formado por sucesivas ondas de migración procedentes das antigas colonias<sup>341</sup>. Estes adolescentes constrúense a si mesmos por oposición ao francés e defenden a nacionalidade dun país que non coñecen pero de cuxa cultura e lingua non se senten desligados.

Vemos así como, fronte ao sentimento de clase que aparecía en *Ressources humaines*, en *Entre les murs* é a raza a que aparece como factor identitario fundamental, aínda cando se establece con claridade a pertenza destes adolescentes a unha mesma clase e, incluso, a uns estratos moi semellantes dentro da clase obreira. Cantet amosa desta maneira o proceso sistémico polo que nas sociedades da Europa contemporánea a identidade racial foi desprazando á identidade de clase. Se podemos definir historicamente unha cultura de clase baseada no sentimento colectivo e o establecemento de lazos de solidariedade, nunha ética de utilidade social e na confianza propia para o melloramento do mundo e a sociedade; unha cultura de vontade universalizante que relativizaba calquera outra forma de identidade e que funcionaba como un factor de integración social fundamental<sup>342</sup>, podemos tamén percibir como esta cultura foi entrando en crise e sendo substituída por formas máis débiles de identidade nas que a compoñente racial e a orixe étnica tiveron un papel importante. Estas identificacións valorizaban tamén opcións relixiosas e sacralizaban as identidades nacionais, o que se acabou convertendo nun factor de enfrontamento dentro da clase obreira. Isto non supón a ausencia de tensións excluíntes e xenófobas anteriormente, pero si que permite definir como se produce unha fractura social baseada no rexeitamento da diferenza (e a súa consecuente valoración defensiva) que define unha tendencia social cara a múltiples formas de exclusión<sup>343</sup>. Estas tensións identitarias fannos apreciar a pertinencia de que o protagonista

---

340 Javier M. Tarín e Nacho Cagiga: *Op. cit.*, 2013, p. 35.

341 *Ibidem*, p. 76.

342 Said Bouamama: “The Paradox of the European Social and Political Ties: “Nationalitarian” Citizenship and Identity Ambiguity”, en Marco Martiniello: *Migration, Citizenship and Ethno-National Identities in the European Union*, Ashgate, 1999, p. 60..

343 *Ibidem*, p. 61.

[François Bégaudeau] do filme sexa un profesor de francés e que este insista continuamente na necesidade de aprender correctamente a lingua francesa e os seus diferentes usos. O Estado francés non é só un dos máis regresivos e centralistas en materia lingüística, senón que esta ten unha función de clase moi determinada.

Cantet consegue tamén elaborar unha análise que vai do persoal ao social, pois consegue representar un aspecto fundamental da experiencia vital destes adolescentes, a sensación de estar encadeados a un lugar degradante e condenados á degradación e, máis profundamente, a experiencia inexorablemente reiterada do fracaso, en principio na escola e logo no mercado laboral, que imposibilita toda previsión razoábel do futuro. Esta experiencia, como sinala Pierre Bourdieu, está arraiga en condicións de existencia marcadas pola incertidume máis total con respecto ao futuro e a discordancia interior de aspiracións á vez abertas e fechadas pola escola. Estes mozos, aos que a falta de capital cultural condena a un fracaso escolar case seguro, atópanse, a miúdo até unha idade relativamente avanzada, en condicións de existencia idóneas para elevar as súas aspiracións, pois ao separalos provisionalmente das actividades produtivas e apartalos do mundo do traballo, a escola rompe o ciclo natural da reprodución obreira, fundado na adaptación anticipada ás posicións dominadas, e inclínaos ao rexeitamento do traballo e da condición obreira, íntaos a rexeitar o único futuro que o sistema lles reserva como accesíbel sen garantirlles o futuro que semella prometer. A eficacia destes mecanismos exerceuse moi especialmente sobre os adolescentes de orixe estranxeiro, cuxas dificultades específicas no mercado escolar vense redobradas polas dificultades complementarias que, no mercado laboral, representa para eles o seu capital simbólico negativo<sup>344</sup>.

Finalmente, quixéramos volver á identificación que Cantet elabora entre o sistema educativo e o sistema represivo que apuntabamos ao falar do título do filme. Efectivamente, o filme presenta a expulsión do centro dun alumno por unha falta de respecto co profesor e por unha agresión a unha compañeira. En primeiro lugar, Cantet capta perfectamente a consecuencia social desta expulsión para o alumno e a incapacidade total de actuación ética por parte dun profesorado que entregou as súas ferramentas morais a unha institución que se revela así no seu papel de usurpadora das consciencias e da responsabilidade persoal que ten sinalado Bauman<sup>345</sup>. Pero Cantet apunta máis alá do caso particular e sinala unha tendencia nos sistemas educativos europeos que, a imitación do sistema americano de tolerancia cero e de criminalización de calquera actitude desviada, por lixeira que for, se está a estender nos espazos educativos europeos<sup>346</sup>, e sinala un feito fundamental na evolución dos espazos educativos nos últimos anos, a forma en que se produciu unha reversión do medo e a disciplina, como é agora o profesorado o que teme aos alumnos mentres trata de exercer unha autoridade participativa<sup>347</sup>, estratexia que o mestre de *Entre les murs* aplica até que a necesidade de manter a súa posición é demasiado forte e debe dar un golpe represivo para reestabelecer e impoñer unha orde que cambaleaba.

Complétase así a profunda lectura social que dispón o filme de Cantet, que ademais

344 Pierre Bourdieu: "La dimisión del Estado", en Pierre Bourdieu: *Op. Cit.*, 1999, p. 164.

345 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2001, p. 196-197.

346 Pode verse o funcionamento desde sistema punitivo na educación en Simon, Jonathan: *Gobernar a través del delito*, Barcelona, Gedisa, 2011, p. 287-320.

347 Juanma Agulles, *Op. Cit.*, 2010, p. 91-92,

realiza esta lectura desde unha distancia que permite ao espectador unha permanente avaliación do visionado e que até se permite finalizar cunha chamada directa ao espectador a reflexionar sobre este visionado. Así, desde esta falta dun direcionismo moralista podemos en definitiva cualificar o cinema de Cantet como un cinema de crítica social, en contraposición a outros modelos de cinema comprometido que escorarían cara á propaganda ou cara á unha crítica máis radical<sup>348</sup>. Consideramos, neste sentido, que *Entre les murs* supón un exemplo moi efectivo do modelo crítico que defendemos, aínda sen chegar á profundidade da análise dos Dardenne, Pedro Costa ou do mesmo Kechiche, cuxa obra analizaremos a continuación. Con todo, non compartimos a crítica ideolóxica con que autores como Richard Porton<sup>349</sup> rexeitaron o filme como unha forma de calmar as conciencias da burguesía francesa que ocultaba unha xustificación do sistema educativo francés. En realidade, Porton pasa por alto moitas das sutilezas da narrativa de Cantet que nós sinalamos máis arriba e semella máis interesado en impor un modelo de cinema que se adecúe á súa propia ideoloxía antes que en defender un cinema que leve a cabo unha análise da ideoloxía do sistema<sup>350</sup>.

### ***L'esquive [La escurridiza, o cómo esquivar el amor, Abdellatif Kechiche, 2003]***

Ao contrario que Kassovitz en *La haine*, Abdellatif Kechiche expón as súas cartas claramente desde a primeira secuencia, desde o primeiro diálogo, de *L'Esquive*. “*Isto non é o Bronx*”, di un dos mozos do grupo que Kechiche segue neste filme. Con efecto, Kechiche amosa, desde o punto de vista de varios adolescentes de diferentes etnias, a realidade complexa dun suburbio de vivendas de protección oficial de París e procura, fundamentalmente, dignificar este espazo como un espazo relacional completo, como un espazo no que o establecemento dunha rica afectividade colectiva é posíbel e no que a diversidade étnica é tan grande e pouco problemática na vivencia diaria como homoxénea é a súa composición de clase. Kechiche semella, entón, partir directamente da denuncia efectuada por Wacquant sobre a identificación dos suburbios europeos e americanos<sup>351</sup>, identificación que obedece de certo á estratexia de favorecer unha auténtica globalización do pensamento, primeiro pola vía da extensión das problemáticas americanas e nun segundo momento pola adopción dos seus puntos de vista sobre estas problemáticas<sup>352</sup>.

348 Yannick Lebtahi e Isabelle Roussel-Gillet, *Op. Cit.*, 2005, p. 63.

349 Richard Porton: “*Entre les murs* (Laurent Cantet, France)”, en <http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-entre-les-murs-lauren-cantet-france/>, consultada o 30 de Maio de 2014.

350 A propia obra que Porton dedica a esta análise ideolóxica do cinema está, ao noso entender, dominada por unha pretensión de xustificación ideolóxica do modelo cinematográfico que parece defender antes que por un intento de análise ideolóxica dos filmes que trata. Se nós defendemos unha análise ideolóxica do cinema intentamos afastarnos da imposición da nosa propia ideoloxía ao acometer esta análise, tanto como evitamos ter en conta a propia ideoloxía dos autores, senón que procuramos analizar a forma en que os filmes revelan a ideoloxía da sociedade ao tempo que intentamos situar as súas propostas nunha determinada liña ideolóxica. É así que a metodoloxía de Porton semella, por sinalar un caso, apuntar antes a defensa dun filme como *Zéro de conduite* [Cero en conducta, Jean Vigo, 1933] que en apreciar o carácter profundamente burgués da súa proposta dun anarquismo entendido como simple reverso provocativo da moral burguesa [Richard Porton: *Op. Cit.*, 2001, p. 209-216].

351 Loïc Wacquant: *Op. Cit.*, 2007.

352 Pierre Bourdieu e Loïc Wacquant: “Sobre las astucias de la vida imperialista”, en Pierre Bourdieu: *Intelectuales, política y poder*, Madrid, Eudeba y Clave intelectual, 2012, p. 224.

Sen embargo, o desexo de Kechiche de elaborar unha representación positiva deste barrio non o fai caer en ningunha forma de bonhomía fácil e é quen de levar a cabo unha crítica acertada do espazo de dominación que non deixa de ser este barrio, en canto que, no entanto non sexa sometido a unha reapropiación colectiva fóra da sociedade de clases, non pode deixar de reproducir o sistema de dominación que impera na sociedade actual. Tamén Kechiche prefere elaborar un discurso non directamente político, senón que se manterá en todo momento a nivel do cotián e o persoal, de maneira que poida elaborar o sentido en que estas dominacións poden ser superadas desde a actuación ética no cotián, pero non deixa de facer notar como o crecemento urbano das últimas décadas produciu unha notábel perda das opcións de sociabilidade e como, neste sentido, as periferias urbanas constitúen un fracaso, tamén pola proliferación dunha arquitectura de bloques sen humanidade e pola falta de vontade ou pola incapacidade municipais de favorecer os novos centros urbanos<sup>353</sup>.

O primeiro que se percibe en *L'Esquive* é a pluralidade racial que domina o suburbio, así como o feito de que esta non significa en si mesma unha fonte de problemas. Polo contrario, vemos como mozos *beurs*, latinos ou brancos franceses se relacionan sen máis dificultade, para alén dun pequeno grupo de mozos árabes que Kechiche sinalará en parte como detentadores da dominación que aludimos. Con todo, Kechiche non deixa de sinalar que a Francia actual padece unha disimetría racial fundamental, que se revela nomeadamente no papel das institucións e na conformación do seu persoal. Así, é moi significativo que a profesora do liceo ao que acoden estes adolescentes sexa unha francesa branca nun espazo dominado maioritariamente pola diversidade racial e no que os franceses autóctonos, entre o alumnado, significan unha clara minoría, circunstancia que, por certo, tamén se explicitaba en *Entre les murs*. Tamén os policías pertencen á mesma etnia, de maneira que se expresa de forma moi directa a quen se lle nega a admisión na institución e, pola contra, quen é privilexiado, xa desde a mesma conformación da carreira escolar.

Ao lado desta compoñente racial, percíbese tamén de maneira inmediata a homogeneidade de clase do suburbio. É evidente que todos os adolescentes do filme pertencen a familias da clase traballadora nos seus estratos máis baixos, pero sen chegar ao límite da exclusión. Kechiche non afondará máis neste tema, abóndalle con deixar asentada esta cuestión antes de dar o xiro cara ao persoal. Tamén é certo que a Kechiche non lle interesa a loita de clases e que valora a mobilidade social como opción válida para superar a situación de precariedade que se vive nestas zonas suburbanas, como deixa claro no seu seguinte filme *La graine et le mulet* [*Cuscús*, 2007]. Con todo, consegue evitar a falsificación da representación deste espazo malia a súa propia posición, o que debe ser valorado como un acerto significativo á hora de extraer o sentido social desta forma de configuración periurbana.

Este xiro ao persoal céntrase nas relacións amorosas e de amizade entre os adolescentes e, nalgún caso, entre estes e os seus pais. Desta maneira Kechiche significa a capacidade deste espazo marxinalizado para o establecemento de relacións significativas sen obviar as dificultades que se dan para este feito. Sen idealizar nin o espazo nin o

353 Carles Dolç: "Cómo crecen las ciudades", en VV. AA.: *El malestar urbano en la gran ciudad*, Madrid, Talasa, 1998, p. 69-70.

comportamento dos seus personaxes, Kechiche consegue significar como, mesmo nunha fase tan complexa de conformación da personalidade e dunha posición ética, é posíbel a construción dun marco de relacións afectivamente enriquecedoras. Para isto, Kechiche representa a importancia que a conformación de grupos reviste para estes adolescentes, evitando tanto a espectacularización do pandillismo como a falsificación da tribo urbana.

No primeiro dos casos, Kechiche entende que hai posibilidades para a creación destes grupos de adolescentes pola simple afinidade e afectividade, sen necesidade de incluír a violencia ou as drogas na súa representación. Aínda así, Kechiche non é tan inocente, non pode negar que estes son feitos reais e habituais, e non deixa de incluír estes comportamentos, nomeadamente no grupo de mozos árabes, do que nos ocuparemos a seguir. Canto ao segundo dos casos, Kechiche entende perfectamente que nunha situación vital moito máis precaria que a que se dá nas familias burguesas, o estético cobra unha importancia moito menor. De aí que a conformación de grupos aportadores de identidade en torno ao estético, e consecuentemente ao consumo, é unha realidade máis infrecuente neste tipo de zonas suburbanas.

O filme coloca a dous destes grupos no tedioso espazo que constitúen estes barrios de protección oficial das aforas de París. Veremos repetidamente como os adolescentes atópanse continuamente sen nada que facer, nun espazo que ficou restrinxido á simple funcionalidade da vivenda e de certos servizos básicos, un espazo no que nin existen lugares para o lecer ou para a reunión, no que só se pode, con sorte, traballar e gozarse na vivenda propia até a próxima xornada laboral [imaxe 25]. Kechiche amosa como estes grupos de adolescentes deben pasar as tardes vagando por este espazo desolado, pero tamén como un deles, o grupo de mozas significativamente interracial, si que é capaz de facer un uso máis activo dese espazo, convertendo as, por outra banda, hostís e escasas prazas en lugares de desenvolvemento propio. No entanto, o grupo de mozos árabes atópase ben máis dominado pola hostilidade deste espazo, e non conseguen de ningunha maneira revertir o seu sentido homoxeneizador.

Neste sentido xoga un papel importante a obra de teatro que os mozos están a representar no liceo, en canto que serve para deliñar claramente os posicionamentos persoais destes adolescentes. Non vamos entrar no demasiado evidente valor metafórico que xoga na narrativa a representación de tal obra, senón que interesa máis a forma en que se reflicten estes posicionamentos diferenciados. Se ben para un destes grupos significa unha actividade importante, tamén no que ten de desenvolvemento e afirmación persoal, para o outro é plenamente rexeitábel, rexeitamento que se fai desde a afirmación identitaria do machismo dominante. Esta valoración dunha identidade machista e dominante está presente en todo o comportamento dos membros deste grupo, desde a súa sexualización en torno á pornografía, entanto son evidentes as súas dificultades de relación sexual coas mozas do barrio, e a súa violenta relación entre eles mesmos, como o despectivo tratamento das mozas, até a violencia como única forma de resolución que coñecen para os problemas de orde afectiva e sexual.

En canto á obra de teatro aludida, é significativo de que maneira se reproducen as tensións de competencia que dominan a sociedade na que se criaron estes adolescentes, competencia que tamén reproducen, e non todos resolven, nas súas iniciais experiencias



de sexualización. Significativo é tamén a relación de dominación e violencia verbal que se establece entre a profesora e os mozos actores. Se por un lado estase aludindo á forma en que estas relacións son as formas habituais nas escolas e liceos franceses desta categoría, nos que se dá unha confrontación esencial entre un profesorado branco e un alumnado racialmente heteroxéneo que apenas conta con máis perspectiva que a precariedade laboral permanente e a marxinação que dela se deriva, tamén se está aludindo ambiguamente, metarreflexión mediante, a como estas relacións entre directores e actores son habituais<sup>354</sup>.

Finalmente, logo de ter extraído do marco social a relación entre os dous protagonistas, Kechiche volve reintegrala neste marco no momento no que está a punto de acadar unha solución, e faino mediante a inclusión da policía. A actuación da policía é completamente desproporcionada e, sen embargo, absolutamente realista e consegue aportar unha nota social fundamental, pois sitúa en primeiro plano até que punto a policía é o verdadeira rostro da violencia en Francia e como a súa actuación ten por finalidade principal a humillación, posta en práctica de maneira case científica<sup>355</sup>. A partir dos anos oitenta, a creación dun clima de medo, terror, por parte dos corpos policiais entre os mozos saídos das familias inmigrantes constituíu unha práctica sistemática, se ben banalizada pola case totalidade dos discursos institucionais<sup>356</sup>, discursos contra os que a representación de Kechiche supón unha certa resposta.

A arbitrariedade e a violencia da actuación policial aporta un sentido fundamental ao filme, posto que dá a ver de que maneira, na actual configuración social que se atopa controlada por formas máis brandas de poder baseadas no simbólico entanto as formas duras do policial e o militar se foron retraendo, a actuación da institución represiva reserva o seu despregamento principalmente á periferia social, o que obedece á estratexia sistémica de impedir que os que foron excluídos, relegados ás zonas suburbanas como man de obra de baixo custo ou como exército de reserva de desempregados, se reincorporen á corrente principal maioritaria, que permanece así como terreo de dominio exclusivo dos membros xenuínos da sociedade de consumidores<sup>357</sup>.

Xa Kechiche esbozara previamente unha aproximación a esta arbitrariedade represiva mediante o pai do protagonista, que se atopa en situación de prisión preventiva, sen que en ningún momento se nos diga cal é o delito que puido ter cometido. É así que Kechiche introduce esta actuación policial no terreo do arbitrario e transmite perfectamente de que maneira calquera habitante destas zonas de relegación é susceptible de padecer esta represión e a indefensión que iso produce nos seus habitantes, coas sabidas e perfectamente apuntadas consecuencias familiares e afectivas.

En suma, vemos como *L'Esquive* constitúe unha visión crítica dun barrio suburbano de París pero, ao mesmo tempo, supón unha importante dignificación deste espazo e,

354 No caso de Kechiche este maltrato desde a posición dominante do director é coñecido como o seu método habitual de traballo, nomeadamente desde o éxito de *La vie d'Adele* [*La vida de Adele*, 2103], feito que ten sido debidamente xustificado, e non so polo autor, por motivos de excelencia artística [Carlos F Heredero: "La misteriosa verdad del arte", en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 20 [71], Outubro de 2013, p. 8].

355 Anselm Jappe: *Crédito a muerte. La descomposición del capitalismo y sus críticos*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2011, p. 71-72.

356 Alèssi Dell'Umbria: *¿Chusma? A propósito de la quiebra del vínculo social, el final de la integración y la revuelta del otoño de 2005 en Francia*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2006, p. 21-23.

357 Zygmunt Bauman: *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 38-39.

sobre todo, das persoas que o habitan e das súas vidas. Neste sentido, é fundamental tamén a última escena do filme, na que Kechiche abandona a dramatización e filma, de maneira documental con cambio textural incluído, ás persoas presentes na representación da obra de teatro que os rapaces ensaiaron durante o filme, persoas que son as auténticas habitantes do barrio real, e faino asumindo un encadramento monumental, que impón a estas persoas e a súa vida como tema privilexiado da arte, pero que, ademais, no seu achegamento antidramático, imponas na súa humilde materialidade, na súa corporeidade, na súa digna humanidade, configurando unha das imaxes máis fortes da dignidade humana que conseguiu construír o cinema contemporáneo<sup>358</sup>.

Precisamente, ademais do crítico tratamento do espazo suburbano que fai aflorar na representación o espazo social, é neste encadramento no que descansa o fundamental do tratamento formal realista do cinema de Kechiche. Pero isto será analizado a continuación, cando enfrontemos o seguinte filme de Kechiche, *La graine et le mulet*.

### ***La graine et le mulet* [Cuscús, Abdellatif Kechiche, 2007]**

Como dixemos anteriormente, a loita de clases non é un tema de interese para Kechiche, e a mobilidade social, o ingreso da clase traballadora na pequena burguesía, non representa para el maior problema. Este será, precisamente, o asunto que desenvolva en *La graine et le mulet*, filme que procura unha representación plenamente positiva en termos sociais dunha inmigración plenamente integrada. Pero debemos entender que plenamente positiva non implica unha caracterización moral en termos de perfección. Ao contrario, Kechiche amosa comportamentos de todo o tipo, pero amósaos sen relacionalos con patoloxías dependentes do medio urbano ou da contorna social, senón que estes comportamentos atinxen á conformación moral de cada quen. Tamén é claro que non estamos a falar dun cinema étnico e, se ben practicamente todos os protagonistas do filme son árabes, *La graine et le mulet* atinxe unha representación completa e xusta da sociedade francesa no seu conxunto<sup>359</sup>.

Debemos entender tamén que esta representación positiva non implica unha heroización. Kechiche sitúase moi afastado de elaborar un melodrama sobre o esforzado heroe de clase obreira convertido en emprendedor triunfante coa dificultade engadida de ser emigrante, senón que amosa no centro da narrativa unha familia normal e típica, representada como conformada por persoas normais e típicas, na complexidade das relacións que establecen entre elas, pero resulta que se trata dunha familia de árabes emigrados ao sur de Francia. Kechiche non forza ningunha marxinalidade e achegase aos seus personaxes con todo o respecto que a súa dignidade merece. É esta dignidade a que impón unha aproximación monumental, construída sobre primeiros planos e encadramentos dominados pola figura humana, unha aproximación que coloca a súa cotidianidade, os momentos álxidos e os tempos rutineiros en toda a súa duración, no espazo pri-

358 Pola contra, unha certa parte da crítica, sinalamos a Vincent Thabourey, [*L'Esquive. Une banlieue si sensible*], en *Positif* nº 515, Xaneiro de 2004, p. 43-44] considera que esta escena constitúe a grande debilidade do filme. Con todo, nós defendemos que constitúe unha conclusión moi coherente a un filme que, como o propio Thabourey deixara dito, destacara pola forma en que "*Ses figures d'immigrés se démarquent toujours des propositions traditionnelles (celles du beur positif de service ou le simple faire-valoir) et sont placées dans des récits à la fois réalistes et politiques*" [*Ibidem*, p. 44].

359 Jean-Michel Frodon: "Contra las etiquetas", p. 16, en *Caimán – Cuadernos de cine*, nº 20 [71], Outubro de 2013, p. 15-16.

vilexiado de representación. Así, Kechiche fai dunha familia de inmigrantes o punto central da narrativa, pero non cae no clixé de tratar temas relacionados coa súa condición de migrantes. Si coa súa cultura, coa súa relación coa terra orixinaria, pero negando un tratamento construído desde a alteridade, tamén porque o mesmo cineasta viviu esta realidade como fillo de migrantes tunecinos.

Kechiche parte dunha primeira contextualización social elaborada sobre os lugares de traballo e vivenda dos personaxes. É así que a primeira aparición de todos eles se realiza no seu lugar de traballo e no desempeño da súa actividade laboral, sen esquecer o traballo doméstico e de coidados. Aparece así a zona do porto industrial de Sète e os traballos industriais nos que unha primeira xeración da inmigración colonial se introduciu, pero tamén os traballos relacionados do sector dos servizos nos que traballa a segunda xeración, xa nacida na Francia. Kechiche non deixa de amosar o ambivalente tratamento de xénero da sociedade contemporánea, e faino coa habilidade de impedir unha relación entre a orixe árabe dos personaxes e a necesidade dun trato dominante cara á muller. Kechiche amosa por un lado como as mulleres, sobre todo, pero non só, as dunha xeración anterior, son maioritariamente relegadas ao traballo na casa, como acontece maioritariamente tamén nas familias de orixe europea. Por outro lado, amosa como a súa integración laboral é maior nas xeracións máis novas, e tamén como o traballo autónomo e pequeno-empresarial é factíbel para a muller sen unha problemática engadida.

Canto ás vivendas, Kechiche evita a representación dos espazos periurbanos como guetos. Non se trata de espazos do centro urbano, pero a diferenza de *L'Esquive*, en *La graine et le mulet* os personaxes habitan bloques de pisos no primeiro cinto suburbano. Unha vez asentada a condición non marxinal dos personaxes, Kechiche pode perfectamente tratar o tema da apertura dunha pequena empresa de restauración por parte dun albanel desempregado, o que de todas maneiras non será máis que unha escusa narrativa mediante a que Kechiche analiza as emocións, sentimentos e relacións desta familia extensa.

Con todo, o tratamento socioeconómico que desenvolve sobre a posición social da inmigración é moi interesante e plenamente relacionado coa situación do momento, de maneira que Kechiche foxe de toda caracterización espectacularizante, como si que viamos en *La haine*, para levar a cabo unha reflexión máis profunda e atinada. En primeiro lugar, o filme sitúase no centro do forte debate neorracista contra a poboación árabe que se revitalizou en Francia despois dos disturbios de 2005 pero que ten unha longa traxectoria, e tampouco deixa de sinalar como o resultado deste racismo e a conseguinte posición defensiva que provoca é unha disgregación da conciencia de clase. Nunha discusión con Immanuel Wallerstein, Etienne Balibar<sup>360</sup> sinalaba este feito fundamental na deriva da sociedade francesa desde moitos anos antes, pero tamén sinalaba como este novo racismo, que ten a súa orixe na inmigración postcolonial, non se sustenta tanto en teorías de superioridade biolóxica<sup>361</sup>, ou no culto dun *Volksgeist* místico<sup>362</sup>, como na definición dunha incompatibilidade absoluta entre a cultura francesa e as culturas

360 Etienne Balibar, e Immanuel Wallerstein: *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, London, Verso, 1991.

361 Robert Miles: *Racism and Migrant Labour*, London, Routledge, 1982.

362 Julia Kristeva: *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 249-284

árabes<sup>363</sup>. Kechiche amosa precisamente como tal problemática e desconfianza non teñen base real e como a posibilidade de integración entre dúas culturas diferentes é perfectamente posíbel.

Pero afondando no sentido social do espazo urbano que desenvolve *La graine et le mulet*, Kechiche fainos ver como a lenta integración dos migrantes na economía francesa ten lóxicas consecuencias na representación da cidade posmoderna. Fainos ver como, aínda que efectivamente a visión de traballadores inmigrantes de escasa cualificación atrapados no centro urbano ou en decadentes barrios suburbiais aínda se mantén, aparecen novas imaxes dunha clase emerxente de inmigrantes con aspiracións de clase media<sup>364</sup>. Esta nova imaxe é precisamente a que aportan filmes como *La graine et le mulet*.

Con todo, xa advertimos que o verdadeiro interese de Kechiche está antes no persoal que no socioeconómico, ben que si desenvolve unha lectura socioeconómica de grande alcance. Con esta finalidade, Kechiche constrúe o filme en torno a dúas materias básicas, a palabra e o corpo<sup>365</sup>. Efectivamente, Kechiche outorga á palabra un espazo central, e este é un espazo político<sup>366</sup>. O filme constrúese como unha sucesión de longas escenas de conversa que confirman a cadencia temporal dunhas secuencias semiimprovisadas que se prolongan até o límite da compracencia, que basculan nos límites entre a representación e a digresión<sup>367</sup> [imaxe 26]. Estas longas escenas resultan fundamentais á hora de construír a importante dignificación dos seus personaxes que Kechiche pretende. Como xa sinalamos, colocar nun espazo privilexiado da narrativa estes longos diálogos sobre a cotidianidade, o desexo e a afectividade destas persoas vulgares ten un grande alcance transformador.

Pero a palabra é tamén un espazo político en canto que mediante ela Kechiche traza un mapa social completo da sociedade francesa. O filme é de feito un estudo completo sobre todas as falas vixentes na sociedade francesa contemporánea: obreiros franceses e obreiros inmigrantes, avós, pais, adolescentes e rapaces, homes e mulleres, empresarios e capataces, directivos da banca, políticos...<sup>368</sup>, e para todas estas falas Kechiche atopa unha equivalencia visual, todo o filme se constrúe formalmente sobre a busca dun encaдрamento, dun movemento de cámara, dunha duración do plano que se axuste á maneira de falar de cada personaxe<sup>369</sup>.

O que unifica todas estas diferentes escollas formais é unha aproximación, tamén política en último termo, que xa sinalamos: o valor dado ao corpo na súa materialidade. Este tratamento, esta aproximación materialista a un corpo humano que expresa emocións íntimas, entronca a obra de Kechiche coa de John Cassavetes e de Maurice Pialat e supón a monumentalización que definitivamente precisaba Kechiche para sinalar o

363 Etienne Balibar: "Propositions of citizenship", en *Ethics*, volume 98, Xullo de 1988.

364 Sophie Body-Gendrot: "Migration and the racialization of the postmodern France", en Malcolm Cross e Michael Keith: *Racism, the city and the state*, Londres, Routledge, 1993, p. 91-92.

365 Alain Masson: "*La graine et le mulet*. La parole et le corps", en *Positif*, nº 562, Decembro de 2007, p. 14-15.

366 Jean-Michel Frodon: "La langue d'Abdel et le pays réel", en *Cahiers Du Cinéma*, nº 629, Decembro de 2007, p. 9.

367 Carlos Reviriego: "Dónde empezar, dónde terminar...", en *Cahiers Du Cinema-España*, nº 20, Febreiro de 2009, p. 32.

368 Jean-Michel Frodon: Art. Cit., 2007, p. 9

369 *Ibidem*, p. 10

digno valor dos seus personaxes en canto que persoas, en canto que seres humanos, pero é tamén este materialismo monumental o que en último termo outorga aos filmes de Kechiche o seu o estatuto de verdade, de realismo auténtico. Porque non podemos esquecer que se trata de filmes que procuran unha distancia deliberada coas formas falsamente emocionais do melodrama histriónico e que procuran impor unha distancia reflexiva fundamental.

Sirva sinalar apenas dúas escenas maxistras de *La graine et le mulet* que proporcionan a forma de artellar este distanciamento. Por un lado, a cesura central do filme vén marcada por unha longa escena central na que un grupo de músicos asume a forma de coro grego<sup>370</sup> para recapitular sobre o visto, para obrigar ao espectador a repensar toda a narrativa antes de encarar a segunda parte do filme. Por outro lado, o fundido a negro no momento climático final, furtándolle ao espectador un feche resolutivo, nun final que supón unha refutación directa das formas melodramáticas de representación e que im-pón unha apertura na que o espectador é impelido a elaborar unha reflexión continuada que supere o tempo do visionado e se instale permanentemente no seu pensamento.

### ***La blessure* [Nicolas Klotz, 2004]**

Esta digna monumentalidade que temos aludido nos filmes de Kechiche atopa un grande desenvolvemento na obra de Nicolas Klotz. O cinema de Klotz exemplifica á perfección un certo tipo de cinema contemporáneo que incorpora a aproximación documental para facer estalar a ficción do interior deste marco para demostrar como a fabulación pode expandir a forza do documento<sup>371</sup>. *La blessure* parte dunha aproximación escultural, debedora das formas de Pedro Costa e de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet<sup>372</sup>, pero tamén do Idrissa Ouedraogo de filmes como *Tilai* [1990], desde a que se achega ás persoas migrantes para elaborar un retrato político e moral sobre estas persoas, as súas vivencias, a súa condición social e sobre unha sociedade que as exclúe, sociedade que, nun xesto dunha significación extrema, Klotz relega a un espazo en off permanente. O filme centrase en toda a súa duración nun grupo de migrantes sen que en ningún momento poidamos ver a sociedade francesa na que recalán, agás os elementos que fan parte do aparato represivo. O único que percibimos desta sociedade é a espacialidade que deseñou para, entre outras moitas finalidades, organizar a reclusión das persoas que son definidas como excluídas.

Klotz dispón dous espazos principais, un centro temporal de internamento para inmigrantes e unha casa que ocupan como vivenda un grupo de inmigrantes africanos. Trátase con claridade de persoas que se atopan en situación de marxinalidade e sen posibilidade inmediata de ingreso social, por unha parte, e pola outra dun grupo de inmigrantes ilegais que non conseguiu a entrada en Franza. O nexos entre os dous espazos é unha parella [Noëlla Mossaba e Adama Doumbia]. El vive na casa ocupada e ela está re-tida no centro, até que nun momento da narrativa ela consegue saír deste centro pola axuda dun funcionario. Neste movemento Klotz significa de maneira maxistral de que

370 Carlos Reviriego: Art. Cit, 2009, 32.

371 Ángel Quintana: *Op. Cit.*, 2011, p. 157.

372 François Bégaudeau e Emmanuel Burdeau: "Le moderne habite l'exil", en *Cahiers Du Cinéma*, nº 600, Abril de 2005, p. 41

maneira non hai posibilidade de escape, quérese dicir de integración social, e como a saída dun encerramento faise para rematar noutro espazo fechado do que tampouco hai saída. Klotz representa así dous espazos periféricos, un en termos urbanísticos que implica tamén unha periferia social e outro en termos que incluso apelan á propia esencia humana.

Empezaremos a nosa análise por este segundo espazo, o centro de internamento. A representación deste espazo por parte de Klotz é tan hábil que podemos dicir que se trata dun dos espazos máis cargados de sentido do cinema contemporáneo. Klotz sitúa o centro de internamento nun aeroporto, o non lugar por excelencia da sociedade posmoderna en canto que lugar da profunda desidentidade, da inestabilidade, da falta de raizame histórica e colectiva do individuo. Pero Klotz transvasa todo este sentido multidimensionado ao centro de internamento, un espazo no que literalmente as persoas non existen, son desprovistas da súa identidade e retiradas violentamente do espazo colectivo que ocupaban, desarraigadas dunha familia que os busca e non recibe resposta, posto que foron postas fora da lei, o que implica a forma máis intensa de exclusión social, supón ser marcadas coa categoría de infraclase, como pertencentes a un grupo para o que o sistema desenvolve un concepto denigrante que permite ao mesmo tempo expulsalas da sociedade e facer esquecer a culpabilidade do resto do corpo social na súa marxinalidade<sup>373</sup>.

Esta categorización estigmatizante, para empregar o concepto de Herbert Gans<sup>374</sup>, presupón unha sociedade que non é nada hospitalaria nin accesíbel para todos, unha sociedade que considera que o trazo que define a súa soberanía é a prerrogativa de descartar e excluír, de deixar de lado a unha categoría de persoas ás que se lles aplica a lei precisamente negándolles ou retirándolles a súa aplicación. É esta dicotomía da lei a que expresa Klotz co centro de internamento. Se ben os centros temporais de internamento para inmigrantes son espazos manifestamente ilegais<sup>375</sup>, porén existan e funcionen sen necesidade de negalos, para os migrantes neles recluídos constitúen precisamente o espazo da lei, o espazo no que a lei, como forma de intervención social da clase dominante, os reclúe e os somete a múltiples abusos e vexacións por parte dos axentes que detentan o seu cumprimento.

Así, Klotz define estes centros como espazos nos que as persoas son degradadas esencialmente ao mínimo nivel, pero na súa representación reserva un espazo para a súa dignidade, que se impón entre humillacións e abusos a través dun encadramento monumental e dun uso do espazo en off que preserva a súa enteireza, no entanto si que vemos como a degradación esencial, ontolóxica, é a que se dá nos vixilantes, nos torturadores,

373Loïc Wacquant: *Op. Cit.*, 2007.

374Herbert Gans: *The War against the Poor. The Underclass and Antipoverty Policy*, Nova York, Basic Books, 1995, p. 2.

375Non é este o lugar para analizar estes centros de internamento, pero quizais sexa necesaria unha aclaración sobre esta ilegalidade, posto que é fundamental para entender a dicotomía da que falamos. Estes centros son ilegais en canto que é ilegal a privación de liberdade, incluso por un tempo mínimo, pola comisión dunha falta administrativa. Aínda así, os migrantes en situación irregular son encerrados en nome do incumprimento dunha lei, pero o importante é que esta reclusión se leva a cabo contra as persoas que xa foron definidas previamente como excluídas. A situación é equivalente a unha detención preventiva durante semanas e a posterior expulsión do país para unha persoa nacional francesa que tivese esquecido o seu documento de identidade e fose requerida pola súa identificación. Cal é o feito diferencial para que unha situación se produza a diario e outra nunca é facilmente deducíbel.

nos policías que expulsan violentamente aos inmigrantes.

Abordemos agora o outro espazo que aludiamos, a casa que os migrantes ocupan como vivenda. Como vemos desde o principio, trátase dunha morada que habitan en absoluta precariedade, que non detenta os valores de privacidade persoal e de acollemento que se lle supón a un espazo de vivenda. Estes valores teñen sido constantemente negados á emigración, e tamén esta falta ten contado reiteradamente coa súa representación, trátase da nova emigración subsahariana, como vemos en *La promesse*, dos irmáns Dardenne, ou da vella emigración desde os países do sur de Europa aos industrialmente desenvolvidos do norte, como amosa Werner Schroeter en *Palermo oder Wolfsburg* [*Palermo o Wolfsburg*, 1980].

Este espazo de vivenda conforma a segunda parte do filme, na que Klotz céntrase na vida cotiá dos personaxes, na que se adentra nas relacións plenamente humanas que establecen entre eles, e amosa os seus desexos, as súas expectativas sobre Europa que ficaron esfareladas, a súa relación desde a distancia coa terra orixinaria. E amosa o uso activo e comunitario que son capaces de facer tanto do espazo da casa como da rúa [imaxe 27], e como establecen redes de solidariedade de diferente alcance entre eles, pero sen caer no maniqueísmo moral, pois ao tempo que se dan estas relacións non desaparecen as relacións instrumentais e de dominación.

Klotz significa con claridade como a inmersión social depende drasticamente do acceso ao traballo, acceso que lles está negado absolutamente. Desta maneira, só existen dúas formas de garantir a propia supervivencia: a prostitución e o traballo en negro, o que de ningunha maneira aportará para a superación da precariedade na que se ven inmersos, senón que aínda a aprofundará máis e fará moito máis intensa a dominación e a exclusión social. Moi significativo neste sentido é o plano que fecha o filme, un longo plano que enfoca un camiño desde a caixa dun camión. Neste camión van traballar os migrantes que foron previamente escollidos por un contratista para realizar traballos clandestinos. É neste momento no que o protagonista conta a súa viaxe en patera, de maneira pausada, alongada, sen afectación dramática pero chegando ao límite da duración do plano. Desta maneira, como expresa moi acertadamente Santiago Fillol, un traxecto, o da migración desde o país de orixe, superponse a outro, o traxecto ao traballo, clandestino tamén, de forma que o filme atopa definitivamente o seu lugar e o seu tempo<sup>376</sup>, e fecha a construción dun sentido social de moi amplo alcance.

Vemos así como Klotz é capaz de extraer un sentido social profundo da espacialidade na que desenvolve o filme, que incluso podemos dicir que ocupa a posición central do filme. Se Klotz amosa cal é forma en que se trata de espazos hostís, non establece unha relación necesaria entre esta hostilidade do medio e formas de comportamento inmorais nos seus habitantes. Ao contrario, Klotz consegue en todo momento afirmar a súa dignidade, que fica ligada a esa plástica monumental do encadramento, á duración dos planos que valoriza as súas miradas, as súas palabras, as súas tensións, os seus silencios.

Por todo isto é que *La blessure* constitúe unha resposta política e moral, por moito

---

376 Santiago Fillol: "Low life, a bunch of punkie cinema words. Notas sobre el método de trabajo de Nicolas Klotz y Elisabeth Perceval", en Quim Casas: *Op. Cit.*, 2009, p. 73.

que Jean-Luc Nancy poña máis esforzos en negalo<sup>377</sup>. Trátase, en efecto, dunha resposta política aos excluídos librados á arbitrariedade, ao racismo e á violencia. Trátase dunha política encarnada na dignidade da forma, na nobreza dunha mirada que lles restitúe un respecto que o entorno lles ten negado<sup>378</sup>. E trátase da moral dunha posición que nega a estetización da miseria, que se nega a empregar a imaxe dos corpos da pobreza con fins de propaganda. Trátase, como afirma Jean-Michel Frodon, dunha posición política que esixe non abandonar ningún corpo á indiferencia<sup>379</sup>. Hai que ter en conta que hoxe o cinema, e a arte en xeral, como expresou lucidamente Hal Foster, derivou o seu compromiso da transgresión á resistencia, posto que os códigos estruturais que pretendía transgredir a vangarda, ou ben xa non existen, ou non son defendidos do mesmo xeito pola cultura hexemónica<sup>380</sup>. Desta maneira, o artista político vese impelido a non reproducir as representacións e formas xenéricas dadas e a investigar os procesos e aparellos que as controlan<sup>381</sup> de forma que a eficacia deste novo cinema político, no que Horacio Muñoz encadra a Sharon Lockhart, Jammes Benning, Jean-Luc Godard, Lisandro Alonso, Pedro Costa, Harun Farocki, Sylvain George ou Aki Kaurismaki e nós engadimos a Nicolas Klotz ou Fred Kelemen, non consiste na concienciación, en transmitir mensaxes nin en ofrecer modelos de comportamento, senón na disposición dos corpos, en recortes de espazos e de tempos singulares que definen xeitos de relación co mundo e cos outros<sup>382</sup>. A eficacia política deste cinema consiste, en realidade, menos na transmisión dun discurso de análise política que no que Rancière denomina a elaboración dun *sensorium* diferente ao da dominación<sup>383</sup>, a construción de novas formas de percibir o mundo que permitan a elaboración dunha resistencia á ideoloxía dominante e contribúan á construción dunha vida renovada.

*La blessure* é, en definitiva, un filme profundamente político e moral, que non constrúe un discurso político proselitista, pero que procura extraer o sentido social da espacialidade do poder da sociedade contemporánea, cun estilo entre o documental e a ficción que se nega a servir ao entretemento de masas, e que pola contra se afirma como un dispositivo ético<sup>384</sup> que impón un esforzo continuo ao espectador mediante a disposición dunha distancia crítica, máis unha posta a distancia que un distanciamento<sup>385</sup>, en canto que non se recorre a elementos de intrusión para conseguir este efecto, senón que se consegue pola propia distancia e frialdade, dunha narrativa na que a inmersión emocional revélase imposíbel.

377 Jean-Luc Nancy: "La blessure – la cicatrice", en <http://remue.net/spip.php?article742>, consultada o 25 de Marzo de 2014.

378 Jean-Michel Frodon: "La frontière et les limites", en *Cahiers Du Cinéma*, nº 600, Abril de 2005, p. 36.

379 *Ibidem*, p. 36.

380 Hal Foster: "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte e Marcelo Expósito: *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 109.

381 Horacio Muñoz Fernández: "Reconfiguracións do cinema político", en *A cuarta Pared*, 10 de Setembro de 2011, <http://www.acuartapared.com/reconfiguracions-do-cine-politico/>, consultada o 4 de Xuño de 2014.

382 Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago, 2010, p. 59.

383 Jacques Rancière: *Op. Cit.*, 2012, p. 42.

384 Alain Brossat: "La viande humaine". Este texto acompaña a edición en DVD de *La blessure* de Shellac-altern, pero pode atoparse unha versión reducida en <http://libertaire.free.fr/ABrossat43.html>, consultada o 25 de Marzo de 2014.

385 François Bégaudeau e Emmanuel Burdeau: *Art. Cit.*, 2005, p. 41



Trátase dun filme valente que, a pesar dos dez anos transcorridos, se mantén como unha rareza na cinematografía europea pola súa radicalidade estética e a súa forte posición ética, e que fai chamar a atención sobre a ausencia dun equivalente na cinematografía de estados nos que a entrada da inmigración irregular é moito máis masiva e a resposta moito máis violenta, como nos fixeron percibir os últimos asasinatos de inmigrantes por parte dos estados español e italiano. É significativo que nestes lugares non se teña elaborado sobre a inmigración unha representación diferente que os aberrantes discursos como o que dispón Ermanno Olmi en *Il villaggio di cartone* [2011], que trataremos máis adiante, ou as visións do africano como ser mítico, ancorado no primordial, visto como confluencia de diversas formas e forzas chamánicas, telúricas, precivilizatorias, unha visión que o define esencial e permanentemente como estranxeiro e incluso como ser extrahumano, e que parte dun punto de vista inequivocamente branco, como vemos en *Naufragio* [2010], o filme de Pedro Aguilera, cando non caen en visións maniqueas, boístas e perfectamente inoperantes.

### ***Le Havre* [El Havre, Aki Kaurismäki, 2011]**

Aki Kaurismäki ten desenvolvido un modelo cinematográfico moi persoal que se sitúa entre o compromiso de raíz modernista no sentido en que desenvolve un intento de desentrañamento das dinámicas profundas que determinan a realidade e unha reconstrución do melodrama desde posicionamentos brechtianos. Non entraremos neste momento a analizar de maneira detallada o nivel formal do cinema de Kaurismäki, posto que a este respecto dedicaremos un capítulo específico, pero si debemos sinalar a importancia de *Le Havre* na continuación da representación da problemática da inmigración en Francia que iniciamos con Kechiche e Klotz.

En primeiro lugar, a propia posición de Kaurismäki implica un principio de aproximación diferente ao dos autores sinalados. Se Kechiche é un inmigrante tunecino e Klotz é un branco francés, Kaurismäki aporta na súa calidade de cineasta nómade<sup>386</sup> unha visión desde fóra do marco nacional e da relación deste coa colonia, pero que non erra á hora de determinar a importancia desta problemática e á hora de sinalar as súas causas e de analizar o seu desenvolvemento.

Nesta aproximación á inmigración, Kaurismäki dispón a súa característica forma de melodrama distanciado coa finalidade de explicar esa realidade pero tamén de lle aplicar a esta realidade enferma e patolóxica o que Carlos Heredero denomina o poder curativo da ficción<sup>387</sup>. Veremos que esta é a estratexia básica do cinema de Kaurismäki, unha intervención na realidade desde o inserto de diferentes detalles idealistas que, paradoxalmente, produce un potenciamento do sentido do real cuxa finalidade non é outra que elaborar unha intervención ética nesa realidade.

*Le Havre* aparece como unha continuación de *La vie de bohème* [*La vida de bohemia*, 1992] en termos proletarios. Se *La vie de bohème* era unha forma de reactualiza-

<sup>386</sup>Kaurismäki traballou en Finlandia durante a primeira parte da súa carreira, para logo desenvolver os seus proxectos no Reino Unido, Francia ou Portugal, para alén de diversas voltas a Finlandia. Neste sentido débese sinalar ademais que *Le Havre* é o primeiro capítulo dunha triloxía sobre diferentes cidades portuarias europeas, que situará en Vigo e Rotterdam os seus seguintes episodios.

<sup>387</sup>Carlos Heredero: “El poder curativo de la ficción”, en *Caiman-Cuadernos de Cine*, nº 25 [76], Marzo de 2014, p. 65.

ción da bohemia parisiense do século XIX, *Le Havre* supón a superación desta bohemia estética e burguesa, a bohemia de Henry Murger, para valorar outra de extracción proletaria<sup>388</sup>. *Le Havre* entronca con esta bohemia como clase social proletaria por medio do mesmo protagonista, un poeta convertido en limpabotas que habita un barrio suburbial da cidade. Desta maneira Kaurismäki insire a narrativa nun ambiente de clase obreira, pero activando un primeiro dispositivo idealista: o feito de colocar ao seu protagonista [André Wilms] no exercicio dun oficio que xa non existe. Con todo, este dispositivo idealista non implica unha desviación da realidade ou unha falsificación, senón que é un instrumento de extracción do seu sentido profundo. Desta maneira, Kaurismäki non está a significar a desaparición histórica da clase obreira e, por tanto, da loita de clases, senón a desaparición dunha clase obreira articulada en torno ao valor do colectivo e dunha ética da solidariedade e da intervención social construtiva. Pero, co comportamento do protagonista, Kaurismäki amosa a posibilidade de reconstrución desta ética solidaria, o que non deixa de ter un importante alcance transformador en canto que evidencia a capacidade humana de alterar o mundo en sentido positivo coa súa actividade e a través das súas decisións. Non se trata de establecer a capacidade revolucionaria de ningún suxeito predeterminado nin de ningunha cuestión desta índole. O alcance da representación de Kaurismäki sitúase noutro lugar, pero non menos importante. Está no simple feito de establecer esa capacidade de acción autónoma positiva e no feito de establecer a necesidade de modificar as pautas e condicións que conforman a vida. É así que o filme desenvolve a construción dunha dinámica de solidariedade dun barrio obreiro suburbano ante unha problemática de primeiro orde na sociedade francesa: a axuda a un migrante ilegal.

Kaurismäki encara a inmigración frontalmente pero rexeita a súa representación en termos de miserabilidade. Non se trata tanto de levar a cabo unha denuncia sobre as condicións de vida das persoas migrantes en situación de ilegalidade como de facer unha apelación á responsabilidade da poboación dos países de acollida e ao rexeitamento da moral dominante, aplicada por medio da institución represiva, pola vía da construción dun proceso amplo de solidariedade e desobediencia. O cinema de Kaurismäki non articula un discurso político inmediato, pero é un cinema profundamente político que existe do seu espectador unha lectura política da realidade, pero tamén a adopción dunha

---

388 Isto leva necesariamente a unha reflexión sobre a bohemia, a súa composición, lugar social e o seu papel no París de metade de século. Nun primeiro momento, entre 1830 e 1845 a bohemia si puido ofrecer unha imaxe pulcra e despreocupada pola situación social, intelectual e situada na vangarda da arte. É a bohemia de Gautier ou Nerval, a bohemia cuxos membros irán penetrando comodamente no mercado e no mundo oficial da arte, agás un pequeno grupo que vai constituír unha clase aparte, miserábel, antiburguesa, plena de ideal romántico. Unha é a bohemia de Henry Murger [Henry Murger: *Escenas de la vida de bohemia*, Barcelona, Montesinos, 2001], grupo efémero de comportamento puramente estético. Outra é a bohemia de Jules Vallès [Jules Vallès: *Les réfractaires*, Paris, G. Charpentier, 1881], a bohemia de extrema miseria, de absoluto rexeitamento da sociedade burguesa. Esta bohemia era unha auténtica clase social, un foco real de contestación, situada xunto ás clases marxinalizadas da sociedade de París, non ao lado dos estudantes do Barrio Latino. Era unha facción perigosa, era parte do lumpen formado por xente sen traballo, ese lumpen ao que desde Ernest Coeurderoy [*De la révolution dans l'homme et dans la société*, non sinala editorial, 1852] o anarquismo dirixiría un discurso específico, as primeiras vítimas e marxinalizados da industrialización, que xogaron un papel central nas filas rebeldes da revolución de 1848. Eran parte da clase obreira de París, na súa periferia nos bordes da exclusión. Esta era a bohemia de Honoré Daumier, os seus trapeiros, organilleiros, limpabotas, e tamén a de Gustave Courbet, e implicaba unha situación social, un lugar intermedio entre ese lumpen parisiense e a intelectualidade [T. J. Clark: *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 31].

posición.

Esta esixencia lévase a cabo de maneira directa e neste caso realízase no porto industrial de Le Havre. Este espazo, o lugar de entrada dos migrantes, ten unha significación fundamental. Para Kaurismäki este é o espazo dunha forma de traballo que rexeita profundamente, desde a súa romántica visión da clase obreira, como profundamente alienante e como base para a construción dun sistema social anti-humano. Desta maneira é moi significativo como os migrantes entran en Francia desde o entramado industrial, que os fecha en colectores ou nun sistema legal que os exclúe e os declara ilegais, pero a saída realízase nun pequeno barco de pesca que activa a simpatía por un traballo artesanal que non perdeu o seu carácter creativo e que, polo tanto, non é alienante. Kaurismäki deixa así claro como a posibilidade de reversión social pasa pola negación do sistema industrial e da economía globalizada e pola activación das vellas formas de traballo e dos vellos oficios, únicos espazos nos que é posíbel atopar a ética necesaria para iniciar esta reversión.

Neste porto Kaurismäki confróntanos directamente coa realidade da inmigración e obríganos a tomar unha posición inmediata. Acontece isto ao romper o candado do colector que manter encerrados aos migrantes e a cámara penetra no colector [imaxe 28]. O plano xeral deixa paso ao primeiro plano e o desglose da planificación identifica, unha por unha, a cada persoa concreta<sup>389</sup>. Esta apelación directa, que reestabece o estrutural no seu nivel de suma persoal, complétase coa fuxida do rapaz e o policía anti-disturbios que levanta a arma para dispararlle polas costas. Este xesto non só está a significar o papel da institución represiva e a falta da mínima humanidade nos elementos que participan nela, tamén supón unha apelación directa e inmediata á posición do espectador. A efectividade desta apelación é posíbel porque Kaurismäki constrúe un entramado distanciador moi efectivo, afastado de calquera concesión sentimental e afectación manieristas, despojado de retórica e no que o materialismo prima sobre o psicolóxico<sup>390</sup>.

Resulta interesante confrontar este tratamento da imaxe de Kaurismäki con aquel que o noticiario articulou para informar sobre un tema similar, como é o paso de migrantes subsaharianos a territorio español a través dos muros de segregación de Melilla. Os planos xerais que dominan nesta propagandística representación televisiva contribúen a connotala como unha realidade distante para o espectador, e a focalización simbólica do problema nas alambradas subliña o carácter ameazante desta inmigración. O tratamento non individualizado, senón sempre en masa, que se lles aplica atribúelles unha certa forma de animalidade, que redunde no sentido de ameaza apelando ao non racial, ao non humano, que se lles atribúe. Sen embargo, o cinema de Kaurismäki supón unha intervención militante contra as formas de representación dominantes, e coa construción de escenas como a aludida desmonta, cunha controlada planificación, o carácter distante e ameazante desta realidade e aporta un sentido humano profundo mediante os primeiros planos con que os presenta na pantalla.

O barrio no que se desenvolve o filme é un barrio periférico de Le Havre conformado por pequenas casas, un barrio que afirma a súa orixe chabolista e que podemos re-

389Carlos Heredero: Art. Cit., 2014, p. 65.

390Carlos Heredero: "Emociones de contrabando", en *Cahiers du Cinéma – España*, nº 51, Decembro de 2011, p. 14.

lacionar coa Lisboa que Joao Canijo amosa en *Sangue do meu sangue* [2011]. Neste barrio é no que se refuxia o rapaz migrante [Blondin Miguel], acollido por Marcel. Kaurismäki amósanos a vida do barrio en base a uns espazos moi significativos, como é a morada de Marcel e o bar. Este bar activa unha forte representación sobre o carácter obreiro do barrio, pero tamén sobre a división de xénero que domina nel. Con todo, o interesante desde barrio é a maneira en que é o espazo que constitúe a disposición dunha dinámica de recuperación da solidariedade orgánica. Trátase dunha solidariedade que precisa un disparador, como é a situación do rapaz migrante, pero tamén se trata dunha solidariedade que unha vez posta en andamento revélase completamente incondicionada e activadora dunha forma de oposición elaborada sobre a desobediencia como resposta axeiada ante un poder manifestamente inxusto e inhumano.

Finalmente, debemos comentar o final do filme, que articula unha construción moi complexa sobre as diferentes aproximacións ao real. Kaurismäki fai fuxir ao seu protagonista novamente nun barco, que veremos que é dous motivos recorrentes na súa filmografía. Pero o máis interesante é como se volven empregar diferentes dispositivos idealistas para conseguir extraer un sentido moi profundo do real. O carácter evidentemente ilusorio da fuxida, que se revela con seguridade fallida, e que conta cunha participación moi irreal dun comisario de policía extraordinariamente xeneroso [Jean-Pierre Darrouasin], fai derivar a escena, como o filme xa tiña apuntado abundantemente, cara á fábula moral. Que se trata dun final inverosímil e poético é evidente, pero é aquí precisamente onde se sitúa paradoxalmente o seu profundo grao de realismo. Como acertadamente afirma Carlos Heredero, é indiferente se o final é verosímil ou fantaseado, o importante é que se trata do final que desexan estes migrantes, e que ademais, e o máis importante, é o final que teñen dereito a desexar<sup>391</sup>. E esta é unha escolla fundamentalmente realista de Kaurismäki, que non esquece que o posíbel fai parte do real, e precisamente é o que fai Kaurismäki nesta escena final: sinalar o grado de posibilidade que nunha sociedade concreta ten unha fuxida deste tipo.

Vemos así como, finalmente, *Le Havre* se constitúe como un artefacto profundamente realista, no que o realismo é o efecto cara ao que se dirixen todas as escollas formais e todos os dispositivos narrativos. Non se trata dun realismo funcional e retórico, como parece pensar Pilar Carrera, que o ve rebaixado ao servizo dunha narrativa de fantasía, de conto de fadas<sup>392</sup>. Tampouco se trata dunha forma de melodrama insultante para malas consciencias e baixas intelixencias, como apuntaba certa recepción crítica<sup>393</sup>, segundo a que a obra de Kaurismäki resulta nunha forma de embelecemento da realidade. Trátase dun realismo que é, pola contra, un fin en si mesmo cara ao que converxe todo o sentido narrativo e formal do filme. Trátase dun realismo que supera un nivel puramente

391 Carlos Heredero, Art. Cit, 2014, p. 65.

392 Pilar Carrera: *Aki Kaurismäki*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 319. A totalidade da obra de Carrera adoece, na nosa opinión, desta profunda incompreensión do cinema de Kaurismäki. Entregada ás narrativas posmodernas sobre a psicoanálise e a unha lectura moi superficial sobre o pastiche e a reelaboración como estratexias creativas, non acerta a comprender a centralidade que o compromiso realista xoga no cinema de Kaurismäki.

393 Jean-Philippe Tissé: "*Le Havre*", en *Cahiers du Cinema*, nº 673, Novembro de 2011, p. 40. Tissé aínda se atreve a identificar o filme de Kaurismäki co filme paradigma de melodrama político aberrante e falsificador que domina no cinema europeo dos últimos vinte anos, *La vita è bella* [*La vida es bella*, 1997] de Roberto Benigni. A gratuidade desta relación non tería máis importancia senón fose porque sinala de maneira moi clara unha das extralimitacións que sinalamos para a análise ideolóxica dos artefactos filmicos.

superficial, aquilo que Bertolt Brecht chamaba falar de cousas reais, para acadar o sentido epistemolóxico do realismo, o que o mesmo Brecht aludía como dicir cousas que son certas.

Con todo, as relacións co realismo poético francés son evidentes, con Marcel Carné sobre todo, ao que o filme de Kaurismäki apela directamente, posto que en *Quai des brumes* [*El muelle de las sombras*, 1938] Le Havre era xa presentada como o lugar dunha fuxida que ten suficiente relación coa problemática da inmigración para ser sinalada, pois nese caso tratábase dun desertor das colonias<sup>394</sup>. Tampouco podemos pasar por alto a relación entre o optimismo populista de René Clair e o aparentemente *naif* tratamento de Kaurismäki, pero tamén a relación da centralidade que xoga a construción dun espazo de solidariedade con filmes como *La belle équipe* [1936] de Julien Duvivier ou *Le crime de Monsieur Lange* [*El crimen de Monsieur Lange*, 1936] de Jean Renoir<sup>395</sup>.



---

394 José Enrique Monterde: "Resonancias francesas", en *Cahiers du Cinéma – España*, nº 51, Decembro de 2011, p. 16.

395 *Ibidem*, p. 17.



Imaxe 25: O tedioso, baleiro e desolado espazo da *banlieue* en *L'Esquive*



Imaxe 26: As longas conversas na mesa de *La graine et le mulet*



Imaxe 27: En *La blessure* o espazo público dos inmigrantes é unha continuación do privado



Imaxe 28: A respetuosa e digna aparición da inmigración en *Le Havre*



Imaxe 29: A insignificancia da vivenda da protagonista de *Der Schöne Tag*



Imaxe 30: Os paseos nocturnos de Armin en *Falscher Bekenner*





Imaxe 31: En *Glück* a cámara semella gozar pausadamente dos primeiros planos dos peitos e os traseiros das prostitutas



Imaxe 32: *Transe*, o corpo como mercadoría que debe ser probada antes da súa entrada no mercado

## ALEMAÑA

Aínda que o suceso comercial non o ten acompañado, o cinema que dominou en Alemaña a nivel creativo nas dúas últimas décadas foi o realizado por unha serie de directores que se engloban xenericamente baixo a denominación de Escola de Berlín. Trátase esta dunha denominación que, se nun primeiro momento, a mediados da década de 1990, apelaba á relación entre este grupo creativo e a Academia Alemá de Cinema e Televisión de Berlín (DFFB), escola na que se formaran os primeiros directores do grupo, Christian Petzold, Thomas Arslan e Angela Schanelec, nun segundo momento, a primeiros dos anos dous mil, esténdese para acoller a unha serie de directores debutantes que se afastan do cinema narrativo máis convencional e asúmense a si mesmos como continuadores da obra de Petzold, Arslan e Schanelec pero que xa non teñen relación de ningún tipo coa DFFB.

Se a DFFB acadara importancia na década de 1970 ao se desenvolver no seu seo a chamada Escola Berlinese de Cinema Proletario, corrente documental militante, contemporánea doutras propostas semellantes na Alemaña do momento como os *Basis Films*, e cuxos máximos representantes foron Max Willutzki e Christian Ziewer, os cineastas que conforman o primeiro grupo da Escola de Berlín distáncianse respecto deste legado para realizar filmes de ficción que deixan o combate social explícito a un lado para profundar en problemas individuais<sup>396</sup>, aínda que ligaranse ao cinema documental de autores como Hertzmut Bitomsky e Harun Farocki e non deixarán de incorporar un trazo político nos seus filmes. Este trazo político será pensado antes desde o persoal que desde movementos estruturais e sociais, pero tamén nesta revalorización da exploración do persoal a obra inicial da Escola de Berlín oponse ao cinema dominante na Alemaña da década de 1990, composto de maneira significativa por comedias triviais que trataban as relacións de personaxes de características *yuppies* que habitaban nos centros urbanos<sup>397</sup>.

### ***Der schöne Tag* [Thomas Arslan, 2001]**

Thomas Arslan é un destes dos directores orixinais da DFFB, e destacará na primeira etapa da súa obra pola elaboración dunha triloxía protagonizada por mozos turcos asentados en Berlín. Esta triloxía, na que a análise sobre a situación dunha minoría étnica queda relegada a un segundo plano, componse dos filmes *Geshwister* [1997], *Dealer* [1999] e *Der schöne Tag*, cos que Arslan se introduce na sociedade turco-alemá afastándose dun modelo moi representativo naquel momento no cinema europeo, como era o *film de banlieue*, pero tamén se distancia con claridade das aproximacións máis melodramáticas dun autor como Fatih Akin (*Gegen Die Wand* [*Contra la pared*, 2004] ou

396 Javier E. Estrada: "Una ola en dos movimientos", en *Escuela de Berlín, Cahiers du Cinéma España* Especial nº 13, Novembro de 2010, p. 7.

397 Anke Leweke: "The beginning", en Rajendra Roy e Anke Leweke: *The Berlin School. Films from the Berliner Schule*, New York, The Museum of Modern Art, 2013, p. 16.

*Auf der anderen Seite* [Al otro lado, 2007], amosan á perfección as posicións formais e temáticas deste director) así como do chamado *Gastarbeiterkino*, cinema centrado nas duras condicións de vida dos obreiros turcos na Alemaña.

Aínda que un filme como *Dealer*, centrado no mundo da droga e a pequena delincuencia de Berlín, pode parecer máis axeitado ás finalidades que aquí nos propoñemos, centrarémonos, pola contra, na análise de *Der schöne Tag*, o filme que fecha a triloxía e que supón tamén o feche á primeira etapa creativa de Arslan, que a partir de *Ferien* [2007] estará máis interesado na experimentación con diferentes xéneros cinematográficos e a súa apropiación crítica, deriva que por outra banda pareceron seguir tamén o resto dos seus compañeiros de xeración. *Der schöne Tag* supón tamén unha nova vinculación da obra de Arslan co cinema moderno do que se revela un continuador manifesto, pois se en *Dealer* era *Pickpocket* o filme de referencia, agora será o filme de Marcel Hainoun *Une simple histoire* [1959] o que sexa reelaborado en clave contemporánea.

*Der Schöne tag* abandona calquera atisbo de relación entre a condición de migrantes dos seus personaxes turcos e a miseria ou a delincuencia para centrarse na análise dunha familia plenamente asentada na sociedade alemá e a maneira en que os membros desta familia enfrontan as súas problemáticas vitais de maneira análoga a calquera cidadán alemán. Pero o que nos interesa é a forma en que *Der schöne Tag* fornece unha análise moi profunda da espacialidade das zonas periféricas dunha cidade como Berlín, a relación destas zonas cos espazos social e xeograficamente centrais, así como o uso e os condicionantes destes espazos.

A protagonista do filme [Serpil Turhan], unha moza de orixe turco que traballa como actriz de dobraxe, habita un pequeno apartamento das aforas da cidade. O filme centrarase, por unha banda, en desenvolver diferentes conversas que a protagonista leva a cabo con outros personaxes que serven para someter a crítica todas as institucións do cotián e da familia nuclear, e por outra banda en amosar o desenvolvemento do seu traballo, que nese momento consiste na dobraxe do filme de Eric Rohmer *Conte d'été* [Cuento de verano, 1996], cuxos diálogos funcionan como un comentario á marxe das relacións interpersoais que se van presentando na pantalla.

O filme céntrase, entón, na vivenda das zonas periféricas na que habita a protagonista, pero segue de maneira moi próxima os seus desprazamentos cara ao centro da cidade e cara a zonas aínda máis periféricas. Arslan significa así a centralidade que o tempo de transporte xoga nas biografías das persoas que habitan as grandes cidades contemporáneas. Neste sentido, aparece representada a totalidade da tecnoloxía do transporte, o metro e o tren, o taxi, o autobús, que unha persoa media de Berlín debe empregar nun día completo como o que desenvolve o filme de Arslan, cuxa narrativa se centra nun día da vida da protagonista que comeza co traslado ao traballo e remata coa volta á casa despois dunha noite de festa.

A narrativa de *Der schöne Tag* non elidirá estes momentos de tránsito, demorándose na duración das viaxes e tamén no tempo de espera previo, como se estivese a representar a idea de Guy Debord segundo a que o tempo de transporte é un traballo extra que reduce proporcionalmente a xornada de vida considerada libre<sup>398</sup>. Desta forma o espec-

---

398 Guy Debord: "Posiciones situacionistas sobre la circulación", en VV. AA.: *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977, p. 112.

tador achégase á vivencia do tedio que a propia disposición espacial da cidade provoca nos seus habitantes, de maneira que podemos dicir que *Der schöne Tag* constitúe unha reflexión sobre o tempo e a dirección das biografías na sociedade actual. En realidade, o tempo é unha preocupación fundamental na obra de Arslan, que constrúe as súas narrativas cunha contención e unha precisión milimétrica coa idea de que permitan ao espectador sentir o peso do paso do tempo, de maneira que o tempo non se concibe unicamente como materia esencial do relato, senón como contido. Esta preocupación polo tempo é unha constante no cinema contemporáneo, que se constitúe como un cinema que fai da duración un recurso de primeira orde até o punto de elevala a contido fundamental do filme, como a obra dunha xeira de autores que vai de Gus Van Sant e Lisandro Alonso até Kelly Reichardt e Naomi Kawase deixa ver con claridade, aínda que é quizais Olivier Assayas o autor no que a análise da temporalidade na época posmoderna ten chegado a un nivel mías profundo, nomeadamente nun filme como *Clean* [2004]<sup>399</sup>, aínda que partindo dunha proposta formal moi diferente á dos autores que acabamos de nomear.

Pero no filme de Arslan esta preeminencia dada ao tempo de transporte ten outra finalidade narrativa, pois cada desprazamento serve como enlace reflexivo entre os distintos encontros da protagonista ao longo do filme. Como dixemos, estes encontros supoñen un sometemento a crítica da familia nuclear como institución, e serán os tempos mortos da viaxe en transporte público os que funcionen como momentos abertos para que o espectador reflexione sobre o visto. Estes encontros poñen en cuestión a relación entre os pais e os seus fillos, as relacións entre irmás, as relacións matrimoniais nunha sociedade hermética e profundamente machista así como as relacións de parella nunha sociedade aparentemente máis aberta pero na que o comportamento machista se mantén constante, evidenciando o fondo patriarcal do que as sociedades contemporáneas non se teñen liberado<sup>400</sup>.

Estes encontros acontecen en lugares diferentes que supoñen novamente unha posta en crítica da espacialidade das cidades contemporáneas. Trátese de cafeterías e pubs, de estacións do ferrocarril ou das propias vivendas, todos estes espazos son en realidade espazos da incomunicación, cos que os personaxes non conseguen facerse nin transmitir a profundidade das súas vivencias afectivas. Neste sentido, é tamén moi significativo o diferente tratamento que Arslan depara aos dous tipos de vivendas diferentes que aparecen no filme. Por unha banda, a vivenda da protagonista é unha vivenda moderna pero impersoal e completamente baleira de contido, correlato espacial dunha vida apenas configurada vitalmente e desprovista de asideiros sólidos [imaxe 29]. Pola contra, a vivenda da súa nai é totalmente oposta, significando así tamén a distancia entre a posibilidade de ancoraxe vital dunha xeración que constituíu a súa vivencia en base á centralidade do traballo e un sentido de permanencia nas relacións, en comparación

399 Martín Paradelo: *Op. Cit.*, 2013.

400 Neste sentido é moi interesante a presentación da nai da protagonista no momento posterior ao seu divorcio, que se efectúa pola súa vontade e non pola do marido, escolla que moi significativamente tamén realiza Abdellatif Kechiche no xa comentado *La graine et le mulet*, de forma que se apreza de que maneira ambos os dous filmes pretenden significar a normalización da poboación árabe pola vía da apertura das formas de relación matrimonial e polo incremento da autodeterminación feminina nestas relacións. Con todo, o seu reverso, a permanencia de duras formas de dominación matrimonial nas familias musulmanas residentes no centro de Europa, é representado por Umut Dag en *Kuma* [La segunda mujer, 2012], se ben desde uns presupostos melodramáticos e unha capacidade analítica ínfima.

cunha nova xeración para a que a instantaneidade e a transitoriedade dominan o conxunto das súas relacións sociais e afectivas. Con todo, Arslan deixará aberta unha porta para evidenciar a posibilidade de reversión desta situación, como veremos.

Dada, entón, esta incapacidade da cidade para prover de espazos para a comunicación, aínda que se trate da comunicación con un mesmo, a protagonista é forzada a escapar da cidade para acudir a un espazo deste tipo. Con todo, Arslan non considera que a fuxida da cidade, co que para el ten malia todo de entorno civilizado, constitúa unha solución válida. A solución pasa, ao contrario, pola valoración do outro, do estraño, e polo enriquecemento significativo das formas de relación persoais e sociais. A figura do outro xa non ten para Arslan un contido político directo, xa non se trata do marxinal ou do estranxeiro, senón que Arslan entende que nun momento dunha individualización tan esencial como a que domina a sociedade contemporánea, marcada por unha incomunicación profunda e unha soidade vital extrema, calquera persoa se constitúe nun outro, nunha persoa estraña, á que, en cambio, é necesario valorizar e coa que a posibilidade do establecemento de relacións enriquecedoras, aínda que transitorias, é posíbel.

A última escena do filme, na que a protagonista conversa cunha persoa descoñecida á que se achega a lle pedir tabaco, significa este movemento transformador, ao tempo que xoga tamén un papel narrativo esencial, pois permite reavaliar todo o filme desde esta nova perspectiva. É así como Arslan fecha un dispositivo crítico moi potente que, ademais, desde unha forte estilización, constitúese como un artefacto realista de primeira orde.

Con todo, a representación da espacialidade da cidade de Berlín por parte de Arslan en *Der schöne Tag* foi criticada por autoras como Jessica Gallagher<sup>401</sup>, segundo quen Arslan erra ao non representar a pluralidade da cidade de Berlín e ao insistir nunha representación da cidade como unha sucesión de espazos calquera, para o que segue a terminoloxía de Gilles Deleuze, entanto outros sinalaron o risco que corre a aproximación de Arslan de ignorar as diferenzas, converxencias, diverxencias e conflitos na sociedade berlinesa. Con todo, agardamos ter demostrado como Arslan incide na perda de identificación e na alienación que domina na sociedade contemporánea sen atender a diferenzas étnicas directas, o que non deixa de ser unha realidade paralela á da exclusión, e, de feito, a representación do espazo urbano non tería sido moi diferente se Arslan decidise ter feito dunha persoa alemá a protagonista do seu filme. O que non podemos compartir é que esta opción represente un optimismo pouco realista, afirmación que non ten en conta que unha representación realista tamén pode amosar unha representación do posíbel, e que precisamente é isto o que esta na base da concepción realista de Arslan e o resto da Escola Berlín, o feito de concibir o realismo como unha arte do posíbel, de maneira que, como explica Olaf Möller, ao basear a súa representación nas relacións vividas, poden falar tamén da súa mutabilidade<sup>402</sup>.

Os filmes de Arslan, como en xeral os de toda a Escola de Berlín, caracterízanse por unha absoluta desconfianza respecto ao falso naturalismo do cinema narrativo tradicional e por empregar sistematicamente procedementos como o silencio, o estrañamento

401 Jessica Gallagher: "The Limitation of Urban Space in Thomas Arslan's *Berlin Trilogy*", en *A Journal of Germanic Studies*, nº 42:3, Setembro de 2006, p. 337-352.

402 Olaf Möller: "Una causa común perfectamente comprensible", en *Escuela de Berlín, Cahiers du Cinéma España Especial* nº 13, Novembro de 2010, p. 11.

ou a abstracción na procura dun dispositivo que faga emerxer unha forma de verdade dos seus artefactos fílmicos, no que reside en último termo a importancia do seu realismo. Trátase dun realismo, como di Carlos Heredero, que se basea na ambigüidade, na mutabilidade e o transitivo das relacións vividas e as experiencias emocionais<sup>403</sup>. Formalmente, Arslan continúa, con esta finalidade realista que non renuncia a un estilo persoal, a estética dos directores da longa historia da modernidade cinematográfica que fixeron da depuración e non da acumulación o punto fulcral da súa obra, sinalemos a Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Michael Haneke ou os irmáns Dardenne, así como a segunda xeración de directores da *Nouvelle Vague* francesa, como Maurice Pialat, Jean Eustache e Philippe Garrel, de maneira que dominan as tomas longas, os planos amplos e os encadramentos de precisión clínica, unha certa calma deliberada e o escaso uso da música extradiexética, xunto cunha utilización poética do son diexético e a confianza en actores descoñecidos<sup>404</sup>. Con todo, non debemos crer que se trata dun filme de tipo documental, ou de realidade documentada, a pesar do directo das súas situacións e a aparencia de escasa construción dramática. Ao contrario, trátase dun filme moi construído na súa posta en escena e estilizado no seu deseño formal que semella afín do que Andre Bazin definiu como realismo verdadeiro, en oposición a un realismo representativo que o propio Bazin denunciou como pseudorealismo.

Esta forma de realismo que procura Arslan non deixa de ser unha forma política de realismo, aínda que non se trata de ningunha maneira dun alegato político directo, o que o separa de maneira definitiva da obra dos primeiros autores do Novo Cinema Alemán, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge ou Reiner Werner Fassbinder. Arslan non está interesado nun planteamento frontal do político, para o que deba elaborar distintas estratexias retóricas en orde a permitir unha apreensión crítica e moi distanciada por parte do espectador que o forneza coas ferramentas para someter a crítica o modelo socioeconómico no que se desenvolve. Pola contra, Arslan procura evidenciar o político das relacións de maneira non teórica, non como podía facer Kluge en *Abschied von gestern (Anita G.)* [*Una muchacha sin historia*, 1966] ou *Gelegenheitsarbeit einer Sklavvin* [*Trabajo ocasional de una esclava*, 1973], senón que intenta facer aflorar ese contido político mediante o cuestionamento das propias formas de ver.

Como afirma Sergi Sánchez, cando os asinantes do manifesto de Oberhausen acusaban ao cinema alemán de ignorar as raíces da Alemaña da milagre económica, estaban a chamar a atención sobre o pasado militar do capitalismo alemán. Tamén intentaban unha elaboración teórica marxista que procuraba dar coa imaxe da política. Pola contra, os novos autores da Escola de Berlín buscan unha relación co presente e procuran, fundamentalmente, explorar a política da imaxe<sup>405</sup>. Arslan procura unha inmersión no cotián para reflectir a normalidade dos individuos a través dunha forte intensificación desta normalidade, o que para Arslan supón un énfase importante na duración. Ao dirixir a cámara cara a sucesos irrelevantes en aparencia, estes filmes teñen tendencia a

403 Carlos F. Heredero: "Las raíces y el futuro", en *Escuela de Berlín, Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 13, Novembro de 2010, p. 5.

404 Marco Abel: "Una experiencia de Alemania más allá de la realidad", en *Escuela de Berlín, Cahiers du Cinéma España* Especial nº 13, Novembro de 2010, p. 15.

405 Sergi Sánchez: "La posibilidad de una isla", en *Escuela de Berlín, Cahiers du Cinéma España* Especial nº 13, Novembro de 2010, p. 20.

fixar a súa mirada e desta maneira deformar o observado desde o mesmo acto de ver<sup>406</sup>. É nesta centralidade do cotián e neste cuestionamento da mirada onde radica, en último termo, tanto o realismo como o espazo crítico dos filmes de Arslan e nomeadamente en *Der Schöne tag*, o mellor exemplo das súas intencións e do seu proceder.

### ***Falscher Bekenner* [Christoph Hochhäusler, 2005]**

Como dixemos, a chamada Escola de Berlín conta con dous grupos xeracionais diferentes. Por unha parte, os xa aludidos directores saídos da DFFB que se dan a coñecer durante os anos noventa. Por outra parte, un grupo de novos directores procedentes de diferentes escolas, aínda que ningún da DFFB, que debuta na longametraxe nos primeiros anos do novo século atravesando a mesma senda temática e estética que Petzold, Arslan e Schanelec debuxaran nos anos precedentes. As primeiras obras de todo este grupo de autores céntranse nun mesmo foco de estudo, os desaxustes da adolescencia. Nesta tendencia destacan autores como Valeska Grisebach, directora de *Mein stern* [2001], Maria Speth, que dirixe *In den Tag hinein* [2001], Ulrich Köhler e *Bungalow* [2002] ou Henner Winckler con *Klassenfahrt* [2002]. Posteriormente súmanse a este grupo os editores da revista *Revolver*, unha das escasas publicacións en Alemaña que prestara atención á primeira vaga da Escola, Christoph Hochhäusler, que debuta con *Milchwald* [2003], e Benjamin Heisenberg, que o fai con *Schläfer* [2005]<sup>407</sup>. Hochhäusler será, xunto con Köhler e Grisebach, o autor máis interesante deste segundo grupo da Escola de Berlín, e pola nosa parte centrarémonos no seu segundo filme, *Falscher Bekenner*, obra que continúa a análise da problemática da adolescencia e o paso á madurez propia desta segunda vaga, así como o interese pola hibridación entre un modelo de cinema autoral, herdado da modernidade, con diferentes xéneros cinematográficos, neste caso o *thriller*.

Esta apropiación dos xéneros, que se fai desde unha óptica moi persoal e que non pasa de manter certas tonalidades ou de incluír diversas referencias cinéfilas, sen esquecer que o cinema da Escola de Berlín debe ser entendido como unha resposta á cultura do entretemento que dominara o cinema alemán durante os anos oitenta e noventa e aínda o facía neses mesmos anos a obra de Tom Tykwer ou Wolfgang Becker<sup>408</sup>, serve para evidenciar a dupla conexión histórico-cinematográfica da Escola de Berlín.

Por un lado, hai nestes autores unha conciencia do cinema propio dentro dun contexto internacional, que se define pola súa relación con autores como Hou Hsiao-Hsien ou Brian de Palma, é dicir, pola súa relación cun cinema contemplativo que provoca a distancia emocional, un cinema que asume o filme como forma política pero que tamén se amosa interesado en transcender os límites da narrativa e de subverter a temporalidade clásica, o que inclúe referencias desde Abbas Kiarostami, Apichatpong Weerathakul e Hou Hsiao-Hsien até Lav Diaz, Hong Sang-soo ou Edward Yang, e, ao mesmo tempo, coa reelaboración dos xéneros clásicos, proceso que se dará en todos os autores

406 Marco Abel: Art. Cit., 2010, p. 15.

407 Javier E. Estrada: Art. Cit., 2010, p. 6-8.

408 Christoph Hochhäusler: "On Whose Shoulders. The Question of Aesthetic Indebtedness", en Rajendra Roy e Anke Leweke: *Op. Cit.*, 2013, p. 22.

do grupo pero que será máis destacado en Petzold, o que os fará valorizar tanto os autores do novo Hollywood dos anos sesenta e setenta como aos autores do Hollywood clásico, a John Ford, Raoul Walsh, Howard Hawks, Fritz Lang, Ernst Lubitsch ou Alfred Hitchcock<sup>409</sup>. Por outro lado, a Escola de Berlín defínese a través de relacións epigonais. Se Petzold ou Arslan se ven como sucesores do cinema dos anos setenta así como dos seus profesores Bitomsky e Farocki, Hochhäusler ou Grisebach defínense pola súa relación epigonal intencionada respecto de Petzold e o grupo dos anos noventa. Segundo Olaf Möller isto levou a que por primeira vez en moito tempo aparecera na Alemaña un cinema que vive a partir dunha relación crítico-afirmativa cunha historia cinematográfica propia<sup>410</sup>.

*Falscher Bekenner* céntrase nun adolescente [Constantin von Jascheroff] que vive cos seus pais, que o apremian para que procure o seu primeiro traballo, ao que el non consegue acceder, e que remata por se confesar culpábel dunha serie de incendios e accidentes cos que en realidade non ten nada que ver. Hochhäusler céntrase no retrato dun adolescente fillo dunha familia acomodada, habitantes dunha zona residencial periférica da cidade de Mönchengladbach, e a súa dificultade para aprehender e se relacionar cun mundo que se lle escapa en todas as súas dimensións. Armin, o protagonista, é unha persoa educada nun espazo que o preservou desde o seu nacemento da realidade social e que non o preparou para o choque que acontece co paso á madurez. Mediante a evocación das zonas residenciais da periferia urbana e o tedio que a súa vivencia comporta, o cineasta dispón un marco físico e social no que plantear unha reflexión sobre a xuventude e as súas formas de inmersión no mundo<sup>411</sup>.

Destá maneira, Hochhäusler presenta a Armin como un mozo que non posúe ningunha ferramenta nin habilidade para afrontar o que ten de real o mundo e reclúese nun cuarto cargado de mercadoría do lecer e o espectáculo no que se entrega a distintas fantasías, cando non se extravía por un espazo baleiro e insignificante nos seus paseos nocturnos pola autoestrada. O real é, por un lado, o mundo do traballo, cuxo ingreso intenta Armin, con continua presión por parte da súa familia, sen conseguilo. Hochhäusler dispón unha sucesión continua destas entrevistas, nas que non só vemos a falta de cualificación de Armin para acceder a estes traballos e o espazo que se dispón para o seu desenvolvemento, cuxa representación en *Falscher Bekenner* continúa a impersonalización e alienación coas que estes espazos do traballo postindustrial son representados desde que o *Playtime* [*Playtime*, 1967] de Jacques Tati se impuxera como forma de representación dominante. Tamén descubrimos nestas entrevistas a absoluta incapacidade de expresión e de comunicación por parte de Armin.

Estas incapacidades reproducense no resto da realidade de Armin, e aquí aflora a outra parte do real que se revela ao lado do traballo, a das relacións persoais, para as que Armin se atopa tan indisposto e incapaz como para o traballo, de maneira que os seus desexos e fallas neste sentido aparecen continuamente reelaborados en ensoñacións cuxo estatuto de realidade o espectador non pode comprender, e quizais tampouco o poida facer o propio Armin.

---

409Ibidem.

410Olaf Möller: Art. Cit., 2010, p. 9-11.

411 Eithne O'Neill: "L'imposteur. Fabrication assassine", en *Positif*, nº 543, Maio de 2006, p. 43



Complétase así unha representación da adolescencia como ruína<sup>412</sup>, representación que se concreta no corpo de Armin, un corpo non operativo, voluntariamente incapaz e perpetuamente ralentizado. Trátase dun corpo anómico, imposibilitado para manter unha comunicación duradeira co real, produto dunha moral e dunha espacialidade baseadas na sobreprotección, no medo e no illamento ante a que só pode atopar, como escapatoria inmediata, o paseo nocturno polas autoestradas [imaxe 30]. Estas autoestradas confórmanse como un espazo desprovisto de calquera potencia vital pero no que o contacto cos outros é imposible e o anonimato permanente, feito precisamente polo que para Armin ofrecen un abrigo, un espazo para unha invisibilidade que procura imperiosamente ante a súa incapacidade de relación. Polo tanto, podemos dicir que, do mesmo xeito que xa acontecía en *Milchwald* como motor narrativo fundamental e como espazo privilegiado, *Falscher Bekenner* ábrese á autoestrada, ao espazo baleiro, á errancia vital e ao sufrimento que esta supón, e dispón como vínculo da narrativa a esencial soidade de Armin<sup>413</sup>.

Chegado a tal desconexión co mundo, a confesión falsa convértese na única forma de vivencia factíbel que Armin pode elaborar por si mesmo. Imaxinarse responsábel de mortes e incendios é a única vía que atopa Armin para introducirse nunha realidade que se lle asume inabordable e que vive desde a dislocación que provoca a industria do espectáculo e os seus produtos. Se en *Die Siebente Kontinent* [*El séptimo continente*, Michael Haneke, 1989] a filla do matrimonio protagonista finxía unha cegueira para chamar a atención dos seus pais, en *Falscher Bekenner* non se poden interpretar as falsas confesións autoinculporias de Armin como un berro desesperado neste sentido, senón que antes supoñen un intento de se liberar do baleiro imposto por unha sociedade hermética<sup>414</sup>, á que a espacialidade na que Hochhäusler sitúa a Armin alude de maneira inequívoca.

En definitiva, anticipando algúns trazos de *Paranoid Park* [*Paranoid Park*, 2007] o filme de Van Sant, e herdeiro inequívoco do primeiro Haneke, Hochhäusler elabora un exercicio menos contemplativo que o destes autores<sup>415</sup> no que a concepción da adolescencia como a nova ruína contemporánea atopa efectivamente un eco nunha montaxe abrupta, sen articulación lóxica aparente, e unha narrativa que multiplica as elipses e rexeita os subliñados<sup>416</sup>.

A pesar da estilización tan acentuada do filme, podemos afirmar que *Falscher Bekenner* non deixa de dispoñer unha representación certamente realista da sociedade alemá contemporánea e dun determinado grupo social. Trátase dun filme que, como moitos da Escola de Berlín, obriga ao espectador a se enfrontar con algo tan real que adoita ficar á marxe da súa esfera cotiá porque, como afirma Marco Abel, o noso aparato perceptivo adoita bloquear estes aspectos da realidade social<sup>417</sup>. Sen embargo, en lugar de procurar unha representación directa da realidade, tendente ao naturalismo ou ao

412 Antoine Thirion: "A l'abri des autoroutes", en *Cahiers du Cinéma*, n° 612, Maio de 2006, p. 48

413 Eithne O'Neill: Art. Cit., 2006, p. 43

414 Alonso i Cassadó, Gerard: "Falscher Bekenner", en *Escuela de Berlín, Cahiers du Cinéma España Especial* n° 13, Novembro de 2010, p. 28.

415 *Ibidem*.

416 Antoine Thirion: Art. Cit., 2006, p. 48

417 Marco Abel: Art. Cit., 2010, p. 16.

estilo documental, Hochhäusler intenta enfrontar os clichés previos do espectador sobre a realidade coa finalidade de inducir unha experiencia diferente na procura de presentar a realidade desde unha sensibilidade máis intensa. Trátase dunha forma de inmersión non emocional, senón máis ben experiencial, que afasta a este cinema das representacións melodramáticas pero que, en base ao sentido crítico que permanece inalterábel e moi pronunciado, non o introduce completamente na representación eufórica do posmoderno<sup>418</sup>.

Trátase así dunha forma moi actual de realismo, moi en liña coas novas sensibilidades das xeracións de entre séculos. É un realismo que, como expón Heredero, sacode as nosas nocións de verosimilitude para cuestionar toda percepción reduccionista do mundo, para colocar aos espectadores e á propia Alemaña non diante dun espello realista, senón dunha experiencia sensorial diferente<sup>419</sup>. Ao se enfrontar a filmes como *Falscher Bekenner*, o espectador é forzado a inverter os seus propios desexos e así, a través desta inversión afectiva, acaba por producir el mesmo a narrativa só para descubrir que a natureza dos desexos, na que de maneira activa e afirmativa apoiamos a nosa fabricación narrativa en canto que espectadores, é a mesma que a lóxica axiomática que as sociedades consumistas despregan como medio de control<sup>420</sup>. Trátase, daquela, dunha forma moi elaborada de provocar a reflexión crítica por parte do espectador, apoiándose, antes que nun movemento de estrañamento, de separación, nun xogo de inmersión moi reflexivo. Nada das teorías de Bertolt Brecht queda aquí, en todo caso podemos apreciar a sombra dunha forma moi pouco emocional da inmersión da crueldade e o extraordinario de Antonin Artaud, con quen é difícil establecer relacións fortes, pero co que si que comparte o interese pola dinamización activa do espectador pola vía de subtraelo da apreensión fácil do espectáculo introducíndoo nel e exaltando a súa sensibilidade<sup>421</sup>.

### **Glück [Doris Dörrie, 2012]**

Se até agora vimos, no presente capítulo, de que maneira un dispositivo crítico pode elaborarse desde dúas opcións diferentes como as formuladas por Arslan e Hochhäusler, dúas opcións que teñen en común a posta en escena dunha forma de realismo moi estilizada que aparentemente se afasta das formas do filme político para finalmente facer aflorar o político que determina as formas de relación e a pobreza afectiva da sociedade contemporánea, conseguindo elaborar desta maneira artefactos en extremo realistas en canto que explican a sociedade e o mundo, as relacións que se establecen nel e que determinan o seu contido social, e incluso a forma de apprehender o mundo e estas relacións, centrarémonos agora nun modelo de cinema puramente melodramático para intentar ver de que maneira un filme que si que pretende unha forma de crítica máis ou menos frontal, cando menos non velada nin oculta, acaba por se converter nun artefacto falsificador da realidade, sobre a que non pode aportar ningún pensamento crítico e, finalmente, non aporta pensamento ningún en termos políticos e sociais.

418 Para delimitar con claridade, referímonos ao tipo de inmersión experiencial eufórica que atopamos en obras como *Enter the void* [2009], dirixida por Gaspar Noe antes que nos filmes de Philippe Grandrieux.

419 Carlos F. Heredero: Art. Cit., 2010, p. 5.

420 Marco Abel: Art. Cit., 2010, p. 16.

421 Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Retórica, Buenos Aires, 2002, p. 74.

Centrarémonos entón no filme de Doris Dörrie *Glück*, obra que desenvolve a relación en Berlín entre unha inmigrante prostituta [Alba Rohrwacher] e un punki vagabundo [Vinzenz Kiefer] e que, aínda que semella pretender elaborar unha crítica sobre determinadas situacións de exclusión e que pretende aportar unha forma de reversión e superación destas, ao tempo que sinalar as dificultades sistémicas que operan neste proceso, apenas consegue construír unha sucesión de clichés sociais que non constitúen outra cousa que reproducións directas da ideoloxía dominante, entanto as súas propostas non sobrepasan o boísmo máis plano e, en definitiva, non consegue máis que falsificar a realidade destas situacións de exclusión e, finalmente, sinalar a incapacidade das persoas excluídas para articular autonomamente, que non en solitario nin individualmente, procesos que as leven a un ingreso social pleno.

*Glück* semella un mostrario, desde o seu mesmo inicio, de todas as técnicas melodramáticas de inmersión emocional. O filme comeza presentando á protagonista feminina, paseando polas rúas de Berlín, e comeza explicando a historia por medio dun narrador en off, que o espectador adiviña xa desde o principio que constituirá o elemento resolutivo final. Desenvolve entón un tipo de protagonista feminino melodramático por excelencia, a muller desvalida que vive unha situación terríbel. Falando en termos de actualidade, a Dörrie non se lle ocorreu outra cousa que pensar nunha inmigrante que exerce a prostitución no país máis rico de Europa para dar corpo concreto a este tipo. Para dar máis consistencia narrativa e para acabar de inserir ao espectador nunha historia de infamias insoportábeis en crescendo que ten que sufrir a protagonista, Dörrie introduce un *flashback* explicativo do seu pasado que explica ademais o seu estado actual. Este *flashback* supón unha acumulación de desgracias nunha soa persoa concentradas nun único momento que constitúe un punto álxido do proceder melodramático e que inclúen o padecemento da guerra, o asasinato da familia e a agardada violación.

Comentar a cantidade de falsificacións sociais que Dörrie conseguiu acumular apenas nos primeiros minutos do filme será longo, e será apenas o principio. En primeiro lugar, Dörrie presenta á súa protagonista como unha persoa desarmada socialmente sobre todo para facer fronte á súa situación en termos de superación, e colócaa nunha posición permanentemente subalterna coa simple imposición da voz en off que lle impide até a capacidade da linguaxe e o discurso sobre si mesma. En segundo lugar, ao facer dela unha persoa que foxe da guerra no seu país está a ocultar as verdadeiras causas da emigración desde o sur de Europa ao norte industrializado, que son maioritariamente causas socio-económicas que non dependen dunha excepcionalidade como a guerra, senón dun deseño sistémico que potencia as desigualdades económicas entre zonas xeopolíticas e que precisa dun fluxo constante de persoas, en situación regular e irregular, sexa entón para actuar como exército de reserva durante a continua precarización do traballo, ou sexa para canalizar o discurso do medo e a inseguridade con fins de permanente reprodución social.

En terceiro lugar, Dörrie fai da súa protagonista unha prostituta, o que no seu sistema supón un dispositivo melodramático de grande alcance, en canto que evidentemente pretende apelar á compaixón do espectador para identificarse coa súa protagonista. Pero Dörrie, ao relacionar unha situación de precariedade vital coa prostitución está implicitamente sinalando a incapacidade da muller, en canto que xénero, para superar esta

precariedade vital por outras vías máis normativas, a súa incapacidade para conseguir o seu sustento dunha forma que non sexa a mercantilización sexual do seu corpo, o que ademais, de ter procurado outra opción laboral, podía ter feito aflorar unha análise moi interesante sobre a posición social do traballo das mulleres migrantes.

Pero no caso que plantea Dörrie o resultado é aínda peor posto que, finalmente, establece unha relación entre a perda do sustento familiar e a violación coa prostitución. De maneira que, perdidas as figuras masculinas de autoridade, á súa protagonista non lle queda posibilidade de articular un comportamento ético propio, pero ademais ao ter sido violada só lle queda a posibilidade da prostitución. É evidente que Dörrie reproduce unha representación dicotómica da muller, típica do pensamento patriarcal, que a reduce á condición de esposa ou puta, e que ten a súa orixe no uso da sexualidade feminina por parte do xénero masculino<sup>422</sup>. Isto aínda será peor cando Dörrie vincule a posibilidade de superación da súa situación á súa conversión en esposa, que se relacionará coa entrega sexual completa ao seu esposo, que antes estivera imposibilitada.

Esta acumulación de falsificacións non obedece a un intento directo da directora, senón que é produto da necesidade de construír un entramado melodramático de inmersión emocional. Este entramado debe apelar directamente ao espectador e conseguir efectos inmediatos, para o que debe estimular o seu sentido da compaixón, no que a acumulación de clixés catastróficos se revela como a estratexia máis efectiva. Evidentemente, dispoñer un contexto axeitado para comezar unha análise crítica sobre a migración e a prostitución ten unhas posibilidades melodramáticas nulas ou moi escasas, polo que Dörrie prefíre sacrificar a verdade en favor dun dispositivo narrativo que garanta a identificación do espectador cos seus personaxes.

Dörrie coloca á súa protagonista a deambular polas rúas do centro de Berlín, as rúas dun Berlín espectacular cuxo acceso permanente e significativo lle está negado, e dedícase a exercer a prostitución por estas rúas. Este espazo central da cidade é en si mesmo un espazo constituído para o consumo, polo que da maneira máis natural ela mesma se converte nun obxecto máis de consumo. Con todo, Dörrie está moi lonxe de apuntar a unha análise sobre o xeito en que as formas urbanas reproducen as mesmas formas da mercadoría capitalista<sup>423</sup> e a forma en que esta reprodución afecta ao uso dos corpos, sobre a maneira en que a fetichización das mercadorías, tal e como foi analizada por Karl Marx<sup>424</sup> e por Walter Benjamin<sup>425</sup>, non só se reflicte nos obxectos, senón que tamén se fai evidente nos seres humanos. De feito, a fetichización do corpo é un trazo fundamental da cultura posmoderna e do capitalismo avanzado, froito dun proceso de valorización do corpo emprendido non tanto desde unha perspectiva hedonista como

---

422 Hai que sinalar que esta visión non se dá apenas nas posicións máis reaccionarias, senón que leva sido sistematicamente repetida até por autores de posicións indiscutibelmente revolucionarias desde que Pierre-Joseph Proudhon iniciara un longo proceso de separación entre feminismo e socialismo, como analiza Simone de Beauvoir [*El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2005], ao lanzar a súa anatema á posibilidade de igualdade entre o home e a muller [Pierre-Joseph Proudhon: *¿Que es la propiedad?*, Barcelona, Folio, 2002, p. 200, n4.] e posteriormente ao teorizar sobre os motivos polos que unha muller só pode ser ama de casa ou prostituta [Pierre-Joseph Proudhon: *La pornocracia*, Madrid, Huerga & Fierro, 1995].

423 Walter Benjamin: *The arcades project*, Cambridge, Belknap Press, 1999, p. 872.

424 Karl Marx: *El capital. Crítica de la economía política. Libro I: El proceso de producción del capital*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 43-94.

425 Walter Benjamin: *Op. Cit.*, 1999.

mercantilista, aínda que se pretenda esconder baixo a aparencia de liberación física ou sexual<sup>426</sup>. Pola contra, Dörrie parece máis interesada en facer un seguimento do deambular da súa protagonista polas rúas de Berlín, nunha representación hipersexualizada que semella gozar pausadamente dos primeiros planos dos peitos e os traseiros das prostitutas, que levar a cabo unha análise da inmersión social destas persoas nestes espazos [imaxe 31].

O problema non reside na representación erótica do corpo feminino, representación para a que podemos aportar numerosos exemplos válidos, comezando pola ultimamente polémica pero maxistral proposta que leva a cabo Abdellatif Kechiche en *La vie d'Adèle - Chapitres 1 et 2* [*La vida de Adèle*, 2013] ou pola exemplar aproximación materialista ao corpo, feminino e masculino, e á sexualidade que ofreceu Pascale Ferran en *Lady Chatterley* [*Lady Chatterley*, 2006]. O problema está na lexitimación dunha mirada dominante, construída desde e para a dominación, que implica a aproximación de Dörrie, que está moi lonxe de ser capaz de someter a crítica os modos de mirar que operan nun espectador inmerso nun sistema ideolóxico profundamente patriarcal e heteronormativo, intento que debería acometer un filme que intente unha aproximación crítica á realidade. Como xa vimos, este cuestionamento da mirada era fundamental no achegamento proposto polos directores da Escola de Berlín, pero Dörrie apenas consegue, inmersa na construción dun convincente e operativo artefacto melodramático, facer soportábel a realidade da prostitución para o espectador, para o que leva a cabo unha aproximación moi estetizada que elimina toda referencia á miseria e á fealdade que tamén están implícitas na prostitución.

Este embelecemento continúa na construción do espazo cotián da protagonista, un hotel que dista moito de representar a vivencia real dunha inmigrante prostituída. Ao evitar dar este paso cara ao real da prostitución, o que suporía un inapelábel contraplano que inclúe na representación filmica a inserción da prostitución na periferia urbana e social, Dörrie pode manter o filme nun terreo tranquilizador no que asentar con garantías a construción da historia de redención que ocupa a segunda parte do filme.

Reservaremos para o epígrafe que dedicaremos a Fernando León de Aranoa e o seu filme *Princesas* [2005] a análise da típica estrutura de caída e redención que adopta determinado tipo de cinema para tratar a prostitución, pero non deixaremos de apuntar unha comparanza entre o filme de Dörrie con outro filme suficientemente achegado no tempo que si que tratou frontalmente esta problemática da importación de prostitutas cara aos países economicamente dominantes de Europa, *Lilja 4-Ever* [*Lilya forever*, 2002], do sueco Lukas Moodysson, que tivo o acerto de inserir na narrativa o comportamento das mafias e os proxenetes, elementos ambos que na fantasiosa visión que ten Dörrie da prostitución nin sequera existen. Moodysson tamén tivo o acerto de describir a permanente precariedade da vida destas prostitutas mediante a representación dos espazos nos que son recluídas e nos que viven diariamente, para alén de levar a cabo unha análise das causas socio-económicas desta prostitución, todo o cal está ausente no filme de Dörrie, e de elaborar, como sinala Julian Graffy, unha reflexión sobre a maneira en que os países do centro industrial europeo son percibidos pola mocidade das zonas peri-

---

426 Sobre o deseño e os usos do corpo en relación co consumo, pode verse Jean Baudrillard: *Op. cit.*, 2009, p. 155-185.

féricas do continente coo un potente símbolo de prosperidade material<sup>427</sup>.

O paso á narrativa de redención dáse coa entrada no filme do protagonista masculino, un punki sen teito que vaga polas mesmas rúas de Berlín. A visión que Dörrie presenta deste protagonista aparece dominada por un trazo de estilización romántica que non pode resultar máis falso e que, para alén deste falseamento sobre a realidade das persoas socialmente excluídas que habitan na rúa, afonda no interese de Dörrie de desterrar da súa representación todo resto de fealdade ou miseria e de intensificar a identificación do espectador co personaxe. Porque o punki do seu filme, logo dunha transformación principesca a través da redención bautismal do baño, é louro, mozo e sobe todo, guapo.

Con este encontro, plenamente casual, e hai que ter en conta, como xa dixemos, que a casualidade como motor narrativo é un trazo típico das formas melodramáticas, comeza o proceso de redención, tanto do punki como, sobre todo, da prostituta, proceso que debe pasar pola conversión en marido e muller de ambos os dous. Pouco importa se esta conversión é relixiosa ou non, se inclúe un matiz sacramental ou é puramente laica, como é o caso. O importante é a forma en que a unión debe ser selada coa consumación sexual plena<sup>428</sup> e como o exercicio da prostitución supón un obstáculo definitivo que debe ser resolto e desta maneira completar de maneira definitiva a reversión de puta a esposa.

Neste momento Dörrie introduce un dispositivo melodramático fundamental, embocada cara a un final que debe resolver todas as problemáticas da maneira máis feliz posíbel logo dunha acumulación de desgracias imposíbeis, un dispositivo no que ademais se condensa o peor do modelo melodramático en termos morais, como é a introdución dun elemento resolutivo externo aos propios protagonistas. Como xa sinalamos, a construción dunha narrativa en crescendo é un trazo tipicamente melodramático, e a seguinte aceleración que inclúe Dörrie é a que prepara a introdución deste elemento externo. Esta situación é a morte dun cliente da protagonista mentres lle está a practicar unha felación, e a consecuente detención e xulgamento da parella de namorados. Esta morte do cliente é tamén unha redundancia destas estruturas de caída e redención, aínda que estas se constrúan para concluír que non hai redención posíbel, como fai, por exemplo, François Ozon no seu filme *Jeune & jolie* [*Joven y bonita*, 2013], para quen o paso á prostitución dáse polo puro vicio que acompaña ao descubrimento do orgasmo feminino.

Finalmente, o proceso de redención queda completado coa salvífica intervención do avogado [Matthias Brandt] que era, evidentemente, a voz en off que presentara a problemática ao principio do filme. Desta maneira, Dörrie conclúe unha construción melodramática que ten como resultado último a negación da capacidade de actuación autónoma dunhas persoas en situación de exclusión que pretenden superar esta situación, e conclúe que a maneira de se enfrontar con garantías a un sistema que dificulta en grande medida estes procesos de reinserción social depende de maneira definitiva da actuación desinteresada de elementos do propio sistema. O filme de Dörrie completa e resolve fe-

427 Julian Graffy: "Trading places", en *Sight & Sound*, vol 13 nº 4, Abril de 2003, p. 22.

428 Non insistiremos no feito de que esta plenitude sexual se reduza á penetración masculina con final no orgasmo feminino, pero daría moito que falar sobre o pobre concepto da satisfacción sexual por parte de Dörrie.

lizmente unha historia de amor de conto de fadas, pero polo camiño imposibilitou calquera forma de aproximación crítica a unha realidade que semella querer criticar e que, segundo a nosa posición, debe ser incluída en calquera representación que pretenda afrontar, de maneira crítica, problemáticas como a prostitución, a inmigración e a exclusión social.

### ***Transe* [Teresa Villaverde, 2006]**

O tratamento puramente fantasioso da prostitución tal como o analizamos en *Glück* pode levarnos a establecer comparacións con diferentes filmes que nos últimos anos se aproximaron ao mesmo tema desde elaboracións críticas e máis ou menos realistas. Xa apuntamos o tratamento deste tema no filme de Moodysson *Lilya 4-Ever*, pero agora centrarémonos nun filme transfronteirizo, que insire o mercado dos corpos dentro das dinámicas do mercado global capitalista, como é *Transe*, dirixido pola portuguesa Teresa Villaverde. O filme de Villaverde constrúese como un amplo percurso pola xeografía europea, desde Rusia até Portugal, con paradas en Alemaña e Italia, aínda que para a nosa finalidade, e para a comparación do filme de Dörrie, a parte da narrativa situada en Alemaña é a máis interesante<sup>429</sup>.

Villaverde coloca o inicio do filme nunha zona suburbial de San Petersburgo, desde a que elabora a construción da necesidade e o desexo de fuxida cara ao centro desenvolvido de Europa. A representación deste espazo suburbial faise desde os coñecidos parámetros do suburbio como espazo da miseria, carácter remarcado non só pola representación da pobreza das súas rúas, senón pola comparación da propia casa que a protagonista habita coa súa nai coa casa burguesa na que traballa. Con todo, o máis interesante non é a certamente tópica comparación entre clases, senón a forma en que se elabora o desexo de fuxida, pois neste proceso non só funciona a idea de ascenso social, ou cando menos de melloramento da situación económica propia, senón que Villaverde alcanza a representar o imaxinario de atracción do centro capitalista, a forma en que nos países periféricos se elabora unha imaxe, construída unicamente coas ferramentas propagandísticas fornecidas polas dinámicas de expansión do capital, sobre a realidade dos países que ocupan unha posición central nas dinámicas económicas globais.

Villaverde, como tamén fará máis claramente Ulrich Seidl en *Import/Export* e como aparecerá en produtos literarios contemporáneos ao filme, como *Purga*, a novela de Sofi Oksanen publicada en 2008, representa outra verdade social, o feito de que á emigración non acceden as persoas en situación de exclusión nos países de orixe, idea que semella terse estendido como unha verdade nos países de destino, senón que se trata normalmente de persoas que fan parte dos estratos da clase traballadora en situación de ingreso social estábel, persoas que obedecen antes ao imaxinario de atracción que aludimos que as persoas da periferia social, aínda que só sexa porque poden custear uns gastos de desprazamento inasumíbeis para persoas sen traballo e porque teñen un acceso máis doado aos aparatos de propaganda de masas. Desta maneira, emigración e exclusión quedan disociadas de forma inmediata e enfatízase a idea de que a exclusión que poden sufrir as persoas migrantes nos países de destino obedece a dinámicas sociais

---

429 Con todo, é de salientar que o filme de Villaverde é unha coprodución entre distintos países da Unión Europea (Portugal, Italia, Rusia e Francia) pero significativamente sen participación alemá.

operantes en exclusiva nestes países.

Neste caso, non pode haber máis diferenza coa representación que elaborará Dörrie sobre o acceso á emigración, posto que Villaverde non o vincula con procesos excepcionais, senón que o introduce nunha dinámica de dominación económica a nivel global. Pode que en termos de construción melodramática a idea de Villaverde sexa certamente inoperante, pero pola contra supón o planteamento dunha primeira verdade social, precisamente no punto onde o filme de Dörrie insería a súa primeira falsificación.

Como vimos, a inserción da protagonista de *Glück* na prostitución obedecía a imposicións dun determinado modelo narrativo, pero esta escolla impedía unha lectura sobre a posición social do traballo das mulleres migrantes. Este é precisamente a análise que si que elabora Villaverde, logo de amosarnos a dificultade do tránsito entre Rusia e Alemaña. Con efecto, a protagonista de *Transe* [Ana Moreira] non chega a Alemaña para que a vexamos inmediatamente prostituída polas rúas de Berlín, senón que chega a unha pequena cidade a exercer o oficio reservado á maioría das mulleres migrantes e que ocupan espazos socialmente liminares nas sociedades economicamente dominantes, como é o da limpeza. Novamente vemos como, en termos de inmersión emocional e de identificación, a observación demorada, como a que propón Villaverde en *Transe*, dunha traballadora da limpeza, as súas pausas para comer, as súas conversas cotiás e banais coas compañeiras, a súa vivencia do lecer nun país alleo no que operan distancias moi significativas que dificultan a súa integración, as súas escasas posibilidades de acceder a unha vivenda propia e a falta de intimidade persoal que deriva desta situación e o establecemento de contactos persoais de solidariedade no cotián ten un potencial escaso, pero con todo é fundamental para levar a cabo unha análise sobre a inserción socio-laboral das traballadoras migrantes.

Villaverde xa pode, desde o establecemento dun contexto socio-económico que o explica, dar o paso ao tratamento realista da prostitución, un tratamento que poderá inserirse desta maneira nunha análise sistémica global. Con esta finalidade, o primeiro que evita Villaverde é relacionar o ingreso e a permanencia na prostitución con unha voluntariedade por parte das mulleres prostituídas, como vimos que si que establecían filmes como *Glück*, pero tamén *La vie est tranquille*, ou como veremos noutros filmes como *Princesas*. Para isto Villaverde introduce na narrativa de maneira central o papel das mafias e das redes de prostitución transnacionais que operan en Europa, pero o feito de relacionar este paso á prostitución coa intervención da inspección de traballo supón unha forma de fortalecer a análise social de maneira superlativa. O tratamento desta institución por parte de Villaverde é análogo ao que vimos en *La promesse*, o filme dos irmáns Dardenne. A inspección de traballo, como aparato de control do Estado, non só non pode levar a cabo ningunha acción positiva cara aos traballadores, senón que supón o acrecentamento da situación de indefensión que padecen debido á súa situación de irregularidade, posto que a inspección reserva a súa capacidade represiva exclusivamente para exercela contra os traballadores migrantes en situación irregular. Desta maneira, Villaverde extrae á superficie todo o que nos filmes de Dörrie ou Aranoa permanecerá negado, o papel das mafias da prostitución e a súa relación cun sistema do capitalismo global que non só as permite, senón que crea as condicións para a súa aparición e o seu desenvolvemento.



Se, como vimos na análise de *Glück*, o máis negativo da representación consistía na forma en que se furtaba a capacidade de actuación autónoma da súa protagonista, Villaverde establece xustamente a idea contraria, ao facer depender o feito da emigración dunha decisión voluntaria, pero tamén, paradoxalmente, ao inserir a prostitución nunha dinámica de dominación e violencia ante a que non pode oporse con efectividade, pero na que si que manterá o seu espazo de oposición vital e persoal.

Afondando na espacialidade que desenvolve *Transe*, é interesante ver como o paso á prostitución faise efectivo nun coche e no tránsito cara a un espazo indeterminado no que Sonia será entregada a uns proxenetas. Desta maneira, vemos como o coche repite o tratamento de espazo de tránsito que sinalamos nomeadamente nun filme como *Le fils*, dos irmáns Dardenne, e até podemos ver como o bosque en *Transe* segue un tratamento similar ao deste filme. En efecto, o bosque trátase como un espazo de regresión á animalidade, á pura redución do ser humano ao corpo en canto que carne, pura materia consumíbel, que supón a prostitución representada por Villaverde.

Pero o filme de Villaverde afronta outra problemática na que *Glück* tamén fracasaba. Villaverde asume que unha representación crítica da prostitución debe incluír un análise dos propios códigos de representación, da forma en que pode ser representada e percibida, nomeadamente en relación coa representación dos corpos das prostitutas, polo que, consecuentemente coa súa posición crítica, desenvolve unha representación da prostitución que nunca sexualiza eroticamente ás mulleres, pero que si acerta a sinalar o seu carácter de mercadoría. Neste sentido, a escena central do filme é aquela que marca de maneira física o seu ingreso na prostitución, a súa conversión en mercadoría, o encontro sexual de Sonia co seu raptor antes de ser entregada á rede de prostitución, como se se tratase de “probar o material”, escena que tamén, cun tratamento moito máis directo e evidente, aparece en *Lilya 4-Ever* [imaxe 32].

É necesario, entón, non só elaborar un discurso crítico sobre a prostitución como feito social, senón tamén cuestionar os códigos que operan no propio espectador. O tratamento de Villaverde apunta neste sentido, pero non está resolto coa brillantez doutros exemplos, entre os que podemos destacar un fundamental documental sobre o consumo erótico do corpo feminino como é *Crazy horse* [2011], dirixido por Frederick Wiseman. Neste filme, Wiseman dedica a meirande parte da metraxa a filmar os números eróticos deste cabaré parisiense, poñendo énfase na plasticidade do espectáculo e provocando a excitación do espectador. Sen embargo, Wiseman leva a cabo un desprazamento profundo do sentido ao confrontar ao espectador cunha proba de selección de bailarinas para o cabaré, proba na que o carácter de mercadoría a que fican reducidas estas persoas para provocar a excitación sexual no espectador aflora de maneira descarnada, provocando a reavaliación do visto en termos de crítica das formas de captación e da forma en que se realiza o consumo dos corpos nunha sociedade patriarcal na que todo desexo aparece condicionado e deformado pola intervención da ideoloxía dominante, que procura a redución do erotismo a un acto máis de consumo<sup>430</sup>. É evidente a relación entre esta proba de selección en *Crazy horse* e as escenas aludidas en *Transe* e *Lilya 4-Ever*, aínda que a análise de Wiseman sobre a redución á mercadoría é moito máis afinada e atópase inserida nun dispositivo moito máis desafiante para o espectador e, polo tanto, dun alcance

---

430 Félix Guattari e Suely Rolnik: *Micropolítica: Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

moito maior.

A partir deste momento o filme de Villaverde québrase e entra nun tratamento moi persoal da vivencia da prostitución por parte de Sonia, tratamento no que non entraremos senón é para sinalar a súa oposición a a aquel con que Villaverde elaborara a primeira parte do filme. Se esta primeira parte destacara por unha estilización que resaltaba a lectura social das problemáticas que planteaba, nesta segunda parte Villaverde opta por unha inmersión moi subxectiva na vivencia da prostitución, vista desde unha óptica máis persoal que social que potencia unha forma de inmersión máis experiencial que emocional ou reflexiva, de maneira que o filme se converte nun exemplo paradigmático do que Adrian Martin definiu como o berro plástico, tipicamente posmoderno, unha forma de reinvencción da plasticidade pictórica da obra de Edvard Munch mediante o dispositivo audiovisual, que disloca esta forma extrema de expresión, levándoa a novos niveis mediante o uso do son e o silencio e unha posta en escena que asume movementos espasmódicos, desencadramentos agresivos e destelos intermitentes de luces e cores chillonas<sup>431</sup>.

Este tratamento tense comparado repetidamente co filme de Philippe Grandrieux *La vie nouvelle* [2002], que aborda un semellante tratamento cunha prostituta e un soldado como protagonistas. Con todo, esta comparación é defendíbel en base á segunda parte do filme de Villaverde, que comparte co filme de Grandrieux a elaboración dunha forma experimental para relatar unha narración anémica<sup>432</sup> da que a palabra fica excluída e apenas subsiste como expresión o silencio e o grito de terror<sup>433</sup>, pero consideramos que o filme de Grandrieux sitúase nun nivel moi diferente. O director francés, sinala con acerto Sergi Sánchez, está moito máis interesado en elaborar un ensaio sobre a imaxe e as transformacións da súa percepción, na captura da conversión do humano en animal e do animal en inorgánico, en imaxe<sup>434</sup>. Se hai un movemento semellante en *Transe* é aquel paso do humano ao animal que sinalamos, realizado cunha finalidade de análise social que Grandrieux non pretende en ningún momento, moito máis interesado en capturar o intanxíbel, a pulsión<sup>435</sup>. Se Grandrieux se sitúa no centro da experiencia practicando múltiples deformacións da imaxe para provocalas na percepción do espectador, Villaverde pretende transmitir unha vivencia de maneira distorsionada, unha forma de morte que consiste na desfiguración do personaxe e das súas coordenadas espazo-temporais até chegar á abstracción da imaxe e do relato<sup>436</sup>.

Este movemento teórico que procura Villaverde é o que constitúe, e así se ten sinalado, a parte máis débil do seu filme, na que remata por caer en determinadas falsificacións que anteriormente tiña evitado coidadosamente. É así que, despois de ter elaborado un discurso crítico moi solvente sobre o acceso á inmigración nun contexto de ca-

431 Adrian Martin: "Scream Presence: breve genealogía del grito cinematográfico", en Fran Benavente e Glòria Salvadó Corretger: *Op. Cit.*, 2013, p. 410- 411.

432 Patrice Blouin: "Le pire des sens", en *Cahiers du Cinéma*, nº 573, Novembro de 2002, p. 79.

433 Stéphane Goudet: "*La Vie nouvelle*. Entre chien et luop", en *Positif*, nº 502, Decembro de 2002, p. 37.

434 Sergi Sánchez: "El temblor del mundo. Reinvenções del gesto en la era digital", en Fran Benavente e Glòria Salvadó Corretger: *Op. Cit.*, 2013, p. 482.

435 Violeta Kovacsis: "Las manos: gestos extremos en el cine de Philippe Grandrieux", en Fran Benavente e Glòria Salvadó Corretger: *Op. Cit.*, 2013, p. 226.

436 Glòria Salvadó Corretger: *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en els imatges*, Palma de Mallorca, Insitituto Camoes e Lleonard Muntaner, 2012, p. 185.

pitalismo global e o funcionamento da prostitución, das súas redes de captación, distribución e explotación, Villaverde falla, como xa sinalou Philippe Rouyer<sup>437</sup>, ao intentar pasar desde este dispositivo crítico a un dispositivo de tipo eufórico para acometer a representación do encerramento e a angustia á que se ve reducida a vida de Sonia. Villaverde pretende a transmisión dunha vivencia persoal, pero o seu erro representacional está na elección dunha posta en escena extremadamente artificial e teórica, de maneira que as consecuencias para a aprehensión do espectador son inevitábeis, pois unha vez que se acostuma á limitada agresión audiovisual que dispón Villaverde pasa a desfrutar dunha forma que devén estetización confortábel, finalmente unha representación moi cómoda da prostitución.



---

437Philippe Rouyer: “Transe”, en *Positif*, nº 551, Xaneiro de 2007, p. 53.

## AUSTRIA

Desde os anos oitenta e noventa Austria aparece como un dos espazos centrais de Europa en termos políticos e económicos, polo que a representación das dinámicas socio-económicas de carácter global alcanzaron unha grande importancia no cinema de diversos autores, que non deixaron de introducir unha análise espacial de primeira orde mediante a que documentar as transformacións socio-económicas que se desenvolveron nestes anos. Na obra de diversos autores está presente de maneira destacada a representación dos espazos suburbiais das grandes cidades austríacas, en cando que nestes espazos atopan expresada a contradición entre clases e as consecuencias sociais das dinámicas de expansión capitalista de maneira máis directa.

A creación fílmica austríaca dos últimos anos exprésase, como sinala Carlos Heredero, baixo a forma dun malestar, dunha crise existencial e dunha descomposición humanística baixo as que palpita a erosión constante e devastadora provocada pola rendición da política aos poderes da economía, cos inevitábeis corolarios asociados a esta involución como son a agresión continua da clase dominante aos individuos excluídos ou socialmente liminares, a derrota do estado de benestar, a xenofobia, a insolidariedade e a exclusión social<sup>438</sup>.

Aparecen desde os anos noventa unha xeira de autores que desenvolven a súa obra deliberadamente á marxe da herdanza cultural e o grande peso que impón a importancia de Viena e conseguen elaborar un novo imaxinario da cidade, afastado do fasto neoclásico e modernista e que se revela marcado por unha certa idea da inestabilidade, da incomunicación e da degradación das relacións humanas<sup>439</sup>. Austria, como afirma Ángel Quintana pasou así de ser un país de soños a un país de pesadelo, a sociedade enferma por excelencia dunha Europa ferida<sup>440</sup>. Hai que sinalar o grande peso que a renovación da novela austríaca nos anos setenta, da man de Peter Handke, Thomas Bernhard ou Elfriede Jelinek terá na conformación deste novo imaxinario austríaco que se representa nas novas producións fílmicas desde as primeiras obras de Michael Haneke até filmes como *Hundstage* [*Días perros*, 2001] de Ulrich Seidl ou *Lovely Rita* [2001] de Jessica Hausner.

Este novo cinema austríaco, para alá da obra de Michael Haneke, consagrarse e conformarse con trazos ben delimitados coa aparición do filme colectivo, *Zur Lage: Österreich in sechs Kapiteln* [2002], que se revela como unha especie de manifesto que expoñía como estes novos autores non ían adoptar unha representación compracente do seu país, senón que elaboraría unha aproximación construída en termos moi pouco convencionais a partir da observación dos seus tipos e costumes, do seu vergoñento pasado e

438 Carlos F. Heredero: “La estética redentora”, en *Focus Europa. Austria, Caimán Cuadernos de Cine* Especial nº 6 [20], Novembro de 2014, p. 5.

439 Ángel Quintana: “El eclipse de la vieja cultura vienesa”, en *Focus Europa. Austria, Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 6 [20], Novembro de 2014, p. 14.

440 *Ibidem*.

do seu desesperanzado presente<sup>441</sup>.

***Der siebente Kontinent* [El séptimo continente, Michael Haneke, 1989]**

Michael Haneke forma, xunto con Ulrich Seidl e, en menor medida, Michael Glawogger, o grupo de autores de cinema ficcional máis coñecidos fóra de Austria, ben que Glawogger debe máis o seu recoñecemento ao seu cinema documental e Haneke ás súas obras francesas. Non nos interesa entrar na polémica sobre a posibilidade de ver o cinema de Haneke como un cinema nacional<sup>442</sup>, senón analizar a forma en que os seus filmes, neste caso aqueles tres que constitúen a *Triloxía da glaciación emocional*, desvelan as dinámicas de opresión e alienación da sociedade do capitalismo global e como o fan centrándose no reducido universo que constitúen os suburbios da burguesía austríaca.

A obra de Haneke, como ben din Ben McCann e David Sorfa, pode considerarse unha forma de realismo crítico preocupado polas posibilidades que detenta o cinema para presentar a realidade a través dunha mediación ficcional<sup>443</sup>, o que coloca a Haneke na liña do modernismo cinematográfico que procurou o transvase das formas teatrais de Bertolt Brecht para o cinema, entre cuxos autores destacados podemos sinalar a Reiner Werner Fassbinder como principal influencia do cinema de Haneke, pero tamén debemos destacar, fóra desta tendencia brechtiana, a autores como Robert Bresson e Andrei Tarkovski, de quen Haneke asume unha forma de interpretación actoral e unha planificación que afasta a súa obra das tendencias formais melodramáticas que operan no cinema de Fassbinder. Con todo, McCann e Sorfa relacionan o cinema de Haneke co que eles denominan Novo Brutalismo Francés, categoría na que entraría a obra de autores como Gaspar Noé, Catherine Breillat, Virginie Despentes e François Ozon<sup>444</sup>. A continuación argumentaremos que o uso da violencia por parte de Haneke é moito máis reflexivo, menos primario e provocador, e dotado dun alcance ético completamente ausente nos filmes que citan McCann e Sorfa, o que o separa radicalmente da obra destes cineastas<sup>445</sup>.

Centrarémonos, como dixemos, na triloxía conformada por *Der siebente Kontinent*, *Benny's video* e *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* [71 fragmentos de una cronología del azar, 1994], triloxía que o mesmo Haneke definiu como unha polémica lanzada contra o cinema americano de distracción<sup>446</sup>. Estes filmes desenvólvense funda-

441 Carlos Losilla: "Cuando todo comenzaba", en *Focus Europa. Austria, Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 6 [20], Novembro de 2014, p. 12.

442 Catherine Wheatley: *Michael Haneke's cinema. The ethic of the image*, New York, Bergham, 2009, p. 19-21, ou Benjamin Noys: "Attenuating Austria: The Construction of Bourgeois Space in *The Seventh Continent*" en Ben McCann e David Sorfa: *The Cinema of Michael Haneke. Europe Utopia*, New York, Wallflower, 2011, p.141-150.

443 Ben McCann e David Sorfa: "Introduction", en Ben McCann e David Sorfa, *Op. Cit.*, 2011, p 1-2.

444 *Ibidem*, p. 2.

445 Con todo, podemos aceptar que *Funny Games* [Funny games, 1997] xustifique este tipo de relacións, pero non que se poidan estebelecer co conxunto da obra de Haneke, como pretenden McCann e Sorfa, e moito menos cos seus tres primeiros filmes, os que máis directamente se centran na representación da violencia xunto con *Funny Games*.

446 Michael Haneke: "Film als Katharsis", en Francesco Bono: *Austria (in)felix: Zum österreichischen Film der 80er Jahre*, Graz, Blimp, 1992, p. 89

mentalmente nun entorno urbano suburbial, no espazo no que a burguesía escolleu como vivenda nunha estratexia de se isolar socialmente e de se defender dunha violencia que, na realidade e como sinala o propio Haneke, non parte doutro lugar senón da propia sociedade capitalista dominada pola moral desta burguesía. Neste espazo desenvólvense uns personaxes dominados por unha esencial anomalía territorial, pois pertencen a un mundo fechado e asfixiante no que a propia realidade permanece allea, extraña<sup>447</sup>. Así, Haneke sinalará o núcleo básico da vida burguesa, aquel que se pretende defender na espacialidade que decidiu habitar a burguesía, como o centro dunha violencia cotiá e permanente que eventualmente é manifestada de forma moi dura. Este núcleo é a familia, para Haneke un lugar permanente de opresión contra o que o suicidio e a violencia ofrécense como formas correctas de reacción<sup>448</sup>.

O primeiro filme desta triloxía é *Der Siebente Kontinent*, filme no que Haneke desenvolve o fastío vital dunha familia burguesa e traza o camiño que leva a esta familia ao suicidio, e que de certa forma pode verse como unha reformulación actualizada de *Amras*, a novela de Thomas Bernhard. O filme confronta dúas espacialidades diferentes, pero igualmente alienantes. Por un lado, a casa na que vive a familia protagonista, unha vivenda unifamiliar situada nos suburbios de veciñanza burguesa dunha cidade calquera de Austria<sup>449</sup>, espazo no que a familia desenvolve unha parte fundamental das súas vidas. Por outro lado, os espazos de traballo e estudo, espazos nos que se sitúa outra parte fundamental da vida dos protagonistas, e que son representados tamén desde o seu carácter alienante e significativamente empobrecedor dunhas vidas dominadas pola rutina e o tedio. Ao tempo, aparecen outros espazos intermedios, espazos de tránsito como o coche familiar ou espazos deshumanizados cuxa única función é fornecer un escenario para o intercambio económico.

Haneke centra a primeira parte do filme en detallar meticulosamente a opresión do cotián da vida diaria desta familia, o que o relaciona directamente co filme de Chantal Akerman *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [1976], filme que combina un ritmo lento próximo ao tempo real e a representación de diversos obxectos que sinalan a importancia da acumulación capitalista na vida das persoas e que, como no filme de Haneke, se constrúe sobre a repetición constante e mecánica de diferentes momentos do cotián<sup>450</sup>. É certo tamén que o filme de Haneke ten unha vontade narrativa moito máis clara, e que se ben podemos sinalar como acertada esta relación, tampouco se pode levar demasiado lonxe, toda vez que Akerman pretende unha inmersión profun-

447 Juan A. Hernández Les: *Michael Haneke: La disparidad de lo clásico*, Madrid, JC, 2009, p. 24.

448 Ben McCann e David Sorfa: Art. Cit., 2011, p. 5. Como correctamente sinalan estes autores, o tratamento da familia por parte de Haneke foi variando até chegar a *Le temps du loup* [*El tiempo del lobo*, 2003], filme no que a familia, significativamente desprovista da figura do pai, representa unha posibilidade viábel para a construción dun novo futuro.

449 Tense discutido longamente sobre a cidade na que se desenvolve o filme e tamén sobre de que maneira Haneke intenta representar a sociedade austríaca. Como sinala Peter Brunette [*Michael Haneke*, 2010, p. 12], apenas a matrícula do coche familiar sinala a posibilidade de ser Linz a cidade representada, pero nada máis fai referencia a ningunha cidade. Sobre o feito de se centrar na sociedade austríaca insisten autores como Brigitte Peucker ["Fragmentation and the real: Michael Haneke's family trilogy" en Willy Riemer: *After postmodernism: Austrian films and literature in transition*, Riverside, Ariadne Press, 2000, p. 176-187], que relaciona os tres primeiros filmes de Haneke cunha situación especificamente nacional. Pola nosa parte, consideramos que Haneke consegue revelar unha dinámica global que non pode ser analizada en termos nacionais.

450 Catherine Wheatley: *Op. Cit.*, 2009, p. 58-59.

da no tedio vital da súa protagonista empregando a duración como principal recurso e que Haneke emprega a montaxe e os pequenos saltos temporais, case ausentes no filme de Akerman, para sinalar pequenos fitos no cotián dunha familia burguesa que revelan o tedio no que esta familia se atopa inmersa, pero non pretende unha vivencia directa deste tedio por parte do espectador, como si pretendía Akerman.

*Der Siebente Kontinent* comeza presentando á familia protagonista fechada nun destes espazos intermedios que sinalamos, precisamente o coche. Cun inicio tal Haneke sinala a centralidade que o automóbil acadou na sociedade contemporánea e a dependencia do seu uso que domina o cotián daquelas familias que se recluíron voluntariamente nos espazos das urbanizacións suburbanas<sup>451</sup>. Pero aínda apunta máis lonxe e sinala a profunda desubxectivación que está a acontecer na sociedade, e aínda apunta así cal será o núcleo formal da narrativa do filme, construído como un proceso cinematográfico de desubxectivación que despreza a centralidade da construción dos personaxes e a psicoloxía, na procura de non enfatizar un proceso de identificación do espectador<sup>452</sup>.

A familia preséntase desde a cotidianidade do inicio do día, que xa ven significar o rutineiro do conxunto das súas vidas, e faise cunha planificación moi estilizada que activa de maneira moi importante o espazo en off. Esta planificación constrúese sobre primeiros planos das mans e dos corpos dos protagonistas, o que remite á máis radical composición de Bresson en *Pickpocket*, e que non nos permite observar os seus rostros. Esta apertura supón unha reformulación crítica das aperturas narrativas do modo melodramático de representación, que procuran nos primeiros momentos a acumulación de datos significativos para a caracterización dos personaxes tanto nos seus elementos físicos como morais, de maneira que se poda iniciar un proceso de identificación desde o mesmo inicio do filme. A escolla formal de Haneke non só impide de maneira moi clara esta identificación, senón que transmite un sentido profundo sobre a vida diaria da familia burguesa.

A pasividade con que se representa a esta familia e o privilexiado destes primeiros planos de fragmentos dos seus corpos revela, de maneira parcial e fragmentaria, a insensibilizadora rutina da vida burguesa mediante a representación ritualizada duns xestos infinitamente repetidos que se centran nos primeiros planos das mans. Haneke reforza desta maneira a parálise psicolóxica e enfatiza a desubxectivación que domina a interacción humana<sup>453</sup>. Pero ademais estas persoas aparecen inicialmente, nesta planificación fragmentada, desprovistas de voz, e nin sequera cando aparecen os primeiros planos dos seus rostros estes terán unha voz. Máis aínda, a estes primeiros planos dos rostros de Georg [Dieter Berner] e [Birgit Doll] Anna aparécelles superposta a voz doutras persoas. Esta acusmatización non so provoca a distanciación do espectador respecto dos personaxes, senón tamén unha profunda despersonalización destes<sup>454</sup>.

Esta despersonalización poténciase coa importancia dada aos obxectos e ao seu in-

451 Unha moi interesante reflexión sobre a construción desta necesidade durante todo o século XX pode atoparse en Colin Ward: "La libertad de circular después de la era del motor", en VV. AA.: *Contra el automóvil. Sobre la libertad de circular*, Barcelona, Virus, 1996, p. 49-197.

452 Lisa Coulthard: "Ethical Violence: Suicide as an Authentic Act in the Films of Michael Haneke", en Ben McCann e David Sorfa: *Op. Cit.*, 2011, p. 43.

453 Ben McCann: "Acting, Performance and the Bressonian Impulse in Haneke's Films", en Ben McCann e David Sorfa: *Op. Cit.*, 2011, p. 27-28.

454 Lisa Coulthard: *Art. Cit.*, 2011, p. 44.

tercambio non só nestes planos iniciais, senón en todo o filme, que continuamente amosará as persoas en relación cun obxecto e en pleno proceso de intercambio monetario, de compra de mercadoría. Semella desta maneira que Haneke representa a análise que Theodor Adorno facía dunha novela de Charles Dickens, *The old curiosity shop*, e o seu personaxe Little Nell, personaxe que, posto que non é capaz de se facer co control do mundo obxectual da esfera da burguesía, remata dominada por este mundo instrumental e finalmente sacrificada por el<sup>455</sup>. Deste xeito, Haneke representa, con esta planificación, un mundo no que esta familia burguesa apenas é un apéndice dos obxectos que a rodean<sup>456</sup>.

A continuación Haneke estende esta rutina alienante da casa familiar aos centros de traballo e de estudo dos seus membros, todos eles representados en termos carcerarios, nomeadamente a escola á que acode Eva [Leni Tanzer]. É significativo como o traslado faise sempre en coche e sen ter ningún contacto coa rúa [imaxe 33]. Haneke amosa como os personaxes nunca pisan a rúa, facilmente identificábel co real, senón que abandonan a casa desde dentro do garaxe montados no coche e regresan a ela do mesmo xeito. Desta maneira significase o carácter de espazo de autorreclusión que caracteriza ás zonas residencias periurbanas que a burguesía e as clases altas foron ocupando no seu desprazamento desde os centros urbanos, que ían ficando abandonados ás clases baixas. Umberto Eco definirá estes espazos como fortalezas da soidade habitadas por autómatas<sup>457</sup>, o que como vemos resulta moi próximo á visión que Haneke desenvolve en *Der Siebente Kontinent*.

Esta rutina alienante que domina o traballo e a vida familiar desta familia esténdese a toda a sociedade na que eles se desenvolven e que Haneke, enlazando novamente coa visión de Eco das persoas recluídas nestes espazos como autómatas ou figuras de cera, reproduce mediante a representación maquinal das persoas, dos seus actos, dos seus xestos, da súa fala, e na redución da interacción entre seres humanos apenas ao intercambio e á transacción comercial, como vemos nos múltiples primeiros planos de mans intercambiando diñeiro. Estes planos poden verse como a ilustración directa da idea de Guy Debord de como o intercambio ilimitado veu a se converter na forma fundamental do capital<sup>458</sup>. Finalmente, esta rutina social volve reproducirse de maneira circular nas novas rutinas que levan a cabo na casa cando volven do traballo e até que van á cama e se volven erguer ao día seguinte, rutina deshumanizante que inclúe tamén a sexualidade.

Logo de ter trazado desta maneira a alienación que alcanza todos os aspectos da vida das persoas na sociedade postindustrial, Haneke, sen preparación narrativa e emocional de ningún tipo, incluso elidindo o proceso e sobre todo o momento de ter tomado esta decisión, desenvolve os preparativos para a comisión do suicidio por parte da familia protagonista. A narrativa de Haneke é extremadamente sutil, antipsicolóxica e antidramática, pero é certo que neste primeiro filme aínda introduce certos elementos de desorientación do espectador, forma melodramática de preparar o carácter sorprendente dun final cara ao que a narrativa está fortemente direccionada, pero tamén é certo que

455 Theodor Adorno: *Notes to literature*, vol 2, New York, Columbia University Press, 1992, p. 177.

456 Benjamin Noys: Art cit., 2011, p.141.

457 Umberto Eco: *Travels in hyperreality*, New York, Mariner, 1990.

458 Guy Debord: *Op. Cit.*, 2008, tese 49.



este proceso está moi atenuado en *Der Siebente Kontinent*. Así, a última parte do filme céntrase nun proceso de destrución que chega até a desaparición da familia, para o que Haneke asume unha narrativa antidramática que non oculta ningún tempo morto nin privilexia ningunha situación climática. Como afirma Juan Hernández Les, a renuncia á elipse é unha das características máis interesantes do cinema de Haneke, un cinema que se opón ao tratamento elíptico dunha maneira singular, procedemental, case por ósmose<sup>459</sup>.

Introducido no contexto que detalladamente construíu Haneke nas dúas primeiras partes do filme, o suicidio convértese nunha dura crítica á rutineira, baleira e glacial existencia que fornece o capitalismo global contemporáneo. Así, *Der siebente Kontinent* non presenta o suicidio nin como unha forma de escapada nin como o resultado dunha acumulación de eventos inasumíbeis, senón como o necesario punto final dunha familia que, como consecuencia da súa prosperidade económica, viuse inmersa nunha soidade sufocante e insignificante que resulta da natureza narcotizante da vida burguesa. Así, Haneke liga literalmente estas ideas coa decisión dunha familia que se mata a si mesma con drogas legais que constitúen a prescrición médica habitual para tratar os problemas de ansiedade que a propia sociedade capitalista provoca<sup>460</sup>.

Pero Haneke non deixa de desenvolver todas as consecuencias que se derivan do contexto que construíu nas primeiras partes do filme. Como dixemos, o intercambio de produtos e diñeiro constituía un *leit motiv* continuo no avance narrativo do filme. Desta maneira significaba Haneke non só como a interacción humana redúcese ao intercambio económico, senón tamén como se constrúe un proceso de acumulación de obxectos nunha familia burguesa. Este feito é fundamental, e precisamente constituirá a parte central da preparación para o suicidio, na que a familia destrúe a totalidade dos obxectos e todo o diñeiro que posúen, nun acto que sen embargo está desprovisto de calquera posibilidade de liberación revolucionaria<sup>461</sup>.

Unha vez que toda a mercadoría se volveu converter en diñeiro, logo de que a familia vendera o coche e recuperara os cartos do banco, o propio diñeiro material ten que ser destruído, así como debe ser destruído o mesmo valor de uso dos obxectos que posúen, que son efectivamente destruídos sistematicamente. É significativo que o diñeiro se destrúa no váter, co que Haneke continúa unha liña de pensamento, especialmente forte a partir da reforma luterana, que relaciona excremento e ouro<sup>462</sup> e de que maneira o proceso de acumulación remata no puro desperdicio. Haneke amosa así como toda acumulación capitalista carece absolutamente de sentido e como non pode aportar nada significativo ás vidas das persoas, pero tamén amosa como as consecuencias son máis profundas e como este proceso de acumulación supón tamén un profundo e irreversible baleirado ético e afectivo das persoas. É así que unha vez rematada a destrución deste universo instrumental o suicidio é a única posibilidade, posto que o que fica ao descuberto

459 Juan A. Hernández Les: *Op. Cit.*, 2009, p. 46.

460 Lisa Coulthard: *Art. Cit.*, 2011, p. 45.

461 *Ibidem*, p. 45-46.

462 Norman O. Brown: *Eros y Tanatos*, México, Joaquín Mortiz, 1967, onde se conectan a relación que Max Weber establece entre a ética protestante e o desenvolvemento do capitalismo e a conexión que Sigmund Freud e Erich Fromm sinalaron entre a acumulación capitalista e o erotismo anal. É claro que Haneke está máis interesado na liña de Weber que na dos psicoanalistas, pero resulta interesante ver desde este ángulo a escolla representativa que realizou para afrontar a destrución do diñeiro.

é este profundo baleiro existencial para o que non contan coas ferramentas que lles permitan enfrontalo.

Queda revelado desta maneira como a vida desta familia desenvolveuse puramente como espectáculo, e é significativo que Haneke remata o filme coa familia morta mirando a non-imaxe de neve dun televisor aceso. Como di Oliver Speck, a súa vida como espectáculo chegou ao seu final<sup>463</sup>. Con todo, estes suicidios son presentados como unha elección lóxica e racional, pero cuxos motivos non poden ser percibidos desde fóra do proceso. Neste sentido, Haneke remata o filme sinalando a negación dos pais de Georg do suicidio e como o atribúen a un asasinato. Para estes pais, continuadores e inculcadores dos valores da prosperidade que provocaron este suicidio, o acto é literalmente inconcibível<sup>464</sup>.

Este final impón tamén a finalidade reflexiva que Haneke procurou en todo o filme. De maneira máis complexa e efectiva e, sobre todo, menos primaria que as pausas en negro que separan todas as escenas do filme, apenas un puro convencionalismo para a destrución da causalidade narrativa<sup>465</sup>, a dúbida final da familia de Georg activa a necesidade dunha recapitulación crítica por parte do espectador.

### ***Benny's video* [El vídeo de Benny, Michael Haneke, 1992]**

*Benny's video*, o seguinte filme de Haneke despois de *Der Siebente Kontinent*, continúa as preocupacións éticas e a representación dunha espacialidade semellante ás do filme anterior, pero neste caso Haneke enfatiza o seu carácter fechado e introduce unha maior reflexión sobre o papel social da imaxe que xa deixara apuntado no plano final de *Der Siebente Kontinent*.

Novamente, no centro da narrativa sitúase unha familia burguesa que habita unha casa nun suburbio residencial. Pero neste caso Haneke potencia o carácter de illamento deste espazo, do que Eco denominaba fortalezas da soidade, e fai máis profunda a dislocación que o seu protagonista [Arno Frisch] padece a respecto do mundo, que só percibe, mesmo nos seus elementos máis próximos, a través das imaxes mediadas do vídeo e a televisión.

Como correctamente apunta Mattias Frey, a antropoloxía do cotián de Marc Augé proporciona o marco teórico dentro do que entender o mundo de Benny. Con todo, desta vez non se trata tanto de insistir na idea do non lugar como na de supermodernidade, a condición que precisamente domina eses espazos baleiros de significado, característicos da contemporaneidade, que son os denominados non lugares<sup>466</sup>. Ao tempo, Frey recorre ao pensamento de Jean Baudrillard para explicar esta espacialidade e a súa apprehensión mediada por múltiples formas de simulación<sup>467</sup>.

---

463 Oliver C. Speck: "Thinking the Event: the Virtual in Michael Haneke's Films", en Ben McCann e David Sorfa: *Op. Cit.*, 2011, p. 51.

464 Lisa Coulthard: Art. Cit, 2011, p. 46.

465 Bert Rebhandl: "Kliene Mythologie des Schwarzfilms", en Gehrard Larcher e Franz Garber: *Michael Haneke und seine Filme: Eine pathologie der Konsumgesellschaft*, Marburg, Schüren, 2005, p. 80-81.

466 Marc Augé: *Op. Cit.*, 1983, p. 77-78

467 Mattias Frey: "Supermodernity, Sick Eros and the Video Narcissus: *Benny's video* in the Course of Theory and Time", en Ben McCann e David Sorfa: *Op. Cit.*, 2011, p. 151-155.

Efectivamente, Benny está atrapado nun espazo da supermodernidade no que se desenvolve nunha especie de baleiro da moral e do desexo, e desde o que apenas pode percibir o mundo exterior desde diferentes tipos de imaxes. Así é como a casa na que habita a súa familia se constitúe nun espazo da supermodernidade, no que se recibe unha abundancia excesiva de información que supostamente explica o mundo. Este exceso de información funciona en realidade como unha forma de ocultamento, non tanto dos feitos como das dinámicas que explican as súas causas e as súas consecuencias pero tamén, dado que non semella existir nada máis alá desta realidade, este exceso de información fornece unha visión do mundo, na que nada existe se non se ten convertido nun elemento do espectáculo<sup>468</sup>.

Dentro deste espazo fechado, Benny vive unha vida monádica na que se atopa completamente isolado de calquera coñecemento directo do mundo exterior, até o punto de que incluso a vista da rúa desde o seu cuarto percíbea desde a gravación que realiza cunha cámara de vídeo<sup>469</sup> [imaxe 34]. Márcase así a separación radical entre o interior e o exterior que representa a mónada, cuxa función asumen de maneira preferente os edificios no hiperespazo posmoderno pero que Haneke despraza para as vivendas isoladas das zonas residenciais, coa súa énfase na interioridade como ambiente separado radicalmente dun exterior percibido como ameaza, se ben unha vez máis Haneke amosará como é do espazo autocontido, da familia nuclear nun espazo apartado do mundo, de onde nace a violencia nas súas manifestacións máis duras e irracionais.

Haneke consegue representar o simulacro como espacio esencial da desidentidade, o que liga, como sinalaba Frey, co pensamento de Baudrillard e a imposibilidade de distinción entre o real e o representado e a irracionalidade que esta discordancia produce<sup>470</sup>. Desta maneira, a vivenda da familia de Benny convértese nun espazo no que é imposible discernir entre o verdadeiro e o falso, entre a aparencia e a realidade, e, finalmente, tamén entre o ben e o mal<sup>471</sup>, un espazo entón no que, como sinala Domènec Font<sup>472</sup>, Benny é sometido a un adestramento de elasticidade, embotamento e elasticidade na que xace o brote do proceso cínico ao que fai referencia Peter Sloterdijk<sup>473</sup> e no que debe introducirse a acción criminal de Benny. Neste espazo, desde este baleirado ético do que parte Haneke, a violencia represéntase como un aspecto central da existencia e a relación do ser humano co mundo, que ademais é recuperada recorrentemente por mediación da imaxe gravada. E, neste espazo, producírase o paso á madurez de Benny mediante unha práctica experimental coa violencia e a morte<sup>474</sup>, sen que en ningún momento este paso implique un paso ao ser adulto, posto que Benny non completa unha verdadeira constitución ética, non asume nunca a responsabilidade dos seus actos, responsabilidade que marca de maneira definitiva este tránsito.

Esta experiencia da morte é unha forma en aparencia grotesca, pero na realidade moi profunda, de tratar a idea de Baudrillard da necesidade experiencial que domina o

468 Marc Augé: *Op. cit.*, 1983, p. 104

469 Olivier C. Speck: *Art. Cit.*, 2011, p. 151.

470 Jean Baudrillard: *Simulations*, Columbia University Press, New York, 1983, p. 3

471 Olivier C. Speck: *Art. Cit.*, 2011, p. 155.

472 Domènec Font: *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012, p. 173.

473 Peter Sloterdijk: *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003, p. 449-450.

474 Juan A. Hernández Les: *Op. Cit.*, 2009, p. 63.

mundo contemporáneo<sup>475</sup>. Segundo Baudrillard, na moderna sociedade de consumidores aparece unha forma de curiosidade permanente e universal, pois o ser humano da sociedade do consumismo está atormentado polo temor de perderse algo, un goce, o que sexa. O que está en xogo xa non é o desexo, nin sequera o goce ou a inclinación específica, senón unha curiosidade xeneralizada, movida por unha obsesión difusa. Nese caso, Benny é un consumidor de violencia comercial, pero tamén da violencia real dos outros, tanto directamente, como na matanza do porco, como indirectamente, a través dos noticiarios que repetidamente amosan escenas de morte en múltiples formas. Pero Benny é tamén un produto da sociedade individualizada, e este tipo de sociedade concede unha liberdade de experimentación cada vez maior que pretende colmar esa ansia experiencial. Pero o problema é que isto implica a tarefa sen precedentes de se facer cargo das consecuencias, co que se abre un abismo entre o dereito á autoafirmación e a capacidade de controlar os mecanismos sociais que a fan viábel ou inviábel, abismo que Bauman sinala como a maior contradición da modernidade líquida<sup>476</sup>. É así como Haneke consegue relacionar este desexo experiencial coa sinalada falta de valores éticos, e esta é precisamente a forma na que o paso de Benny ao asasinato pode ser presentada coa maior naturalidade, sen o máis mínimo dramatismo.

Este asasinato introdúcese na narratividade sen ningunha preparación, o que ademais impide calquera desenvolvemento psicolóxico do acto, o que Haneke rexeita sempre en canto que esta deriva cara á interpretación psicolóxica implica un abandono das profundas causas sociais deste comportamento e, polo tanto, dos factores éticos que operan nel. Para Haneke a violencia non é o resultado inevitábel dunha patoloxía ou dun contexto abrumante que supere á persoa e anule a súa capacidade de actuación ética, senón que a violencia é sempre o resultado dunha falta estrutural de ética que non pode explicarse mediante consideracións individuais, pero que obedece sempre a unha vontade individual claramente expresada.

Pero Haneke non só introduce este asasinato nunha profunda análise ética, senón que el mesmo resérvalle un tratamento que se revela unha forma de confrontación ética contra as formas de estetización da violencia que dominan o cinema espectacular e os formatos televisivos<sup>477</sup>, formas que operan mediante unha frontalidade morbosa e unha agresión insensibilizadora que, no fondo, procuran proporcionar unha versión da realidade facilmente soportábel para o espectador, que ao tempo o afasta do seu sentido precisamente no punto no que espectador pensa ter tido acceso á súa inmediatez<sup>478</sup>. Este tratamento é o que afasta a Haneke de maneira evidente do brutalismo de Noé ou Des-pentes ao que nos referimos con anterioridade, e consiste nun uso moi significativo e elaborado do espazo en off, espazo ao que se relega o acto do asasinato e que permite manter a súa insoportábel duración sen comprometer a vontade de Haneke de desterrar calquera forma de estetización da violencia mediante a súa visualización voyeurística. É dicir, Haneke obriga ao espectador a presenciar o acto de violencia sen posibilidade de observalo, o que redonda nunha maior capacidade de aprehensión crítica deste acto, e desvela a esencial falta de inocencia que acompaña a calquera acto da mirada, tamén ao

475 Jean Baudrillard: *Op. Cit.*, 2009, p. 67-91.

476 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2002, p. 43.

477 Catherine Wheatley: *Op. Cit.*, 2009, p. 63.

478 Brigitte Peucker: *Art. Cit.*, 2000, p. 176-187.

acto de mirar o propio filme.

Pero Haneke aínda nos vai confrontar a este acto en repetidas ocasións, e farao mediante o recurso da imaxe gravada. Daquela, vemos unha e outra vez o asasinato no mesmo off que o vimos a primeira vez, nunha repetición que supón un recurso brechtiano para obrigar ao espectador a reflexionar sobre un acto do que, por causa desta repetición, se atopa convenientemente distanciando emocionalmente pero que pode recoñecer, a el e ao seu estatuto de realidade, para someter a crítica. En ningún caso, como afirma Hernández Les, se trata dun movemento de anagnórise, de identificación co personaxe, senón dun puro recurso de distanciación en sentido brechtiano<sup>479</sup>. Este autor, que por outra banda ve excesiva a relación de Haneke con Brecht, esquece que para Brecht o extrañamento implicaba un duplo movemento: un primeiro de distancia, que logo debía ser completado por un segundo movemento de recoñecemento que permita establecer unha relación co real. Estabéllese así un equilibrio dialéctico entre distanciamento e identificación<sup>480</sup>, pero trátase dunha identificación que non ten que ver coa que se produce no cinema espectáculo, non se trata dunha identificación emocional cos personaxes, senón dunha identificación dos niveis de realidade que están a operar na representación, que son asumidos como propios ou incorporados á experiencia do espectador.

Unha vez perpetrado o acto criminal, xa dixemos que Haneke se nega a realizar unha análise psicolóxica do mesmo, senón que afonda nos seus efectos éticos. Así, vemos como este acto non supuxo ningún cambio significativo na conformación ética de Benny, que incluso pode comunicar aos seus pais con grande frialdade a comisión deste asasinato. Nesta confesión é moi significativo que, unha vez máis, Benny non é capaz de realizala directamente, senón que se trata dunha confesión outra vez mediada polo vídeo, de maneira que vemos como Benny non é só incapaz de aprehender a realidade sen esta mediación da imaxe, senón que tamén é incapaz de expresala, de se comunicar sen ela. Así, o isolamento do mundo é xa completo<sup>481</sup>.

Con esta confesión, o crime asume un carácter colectivo, pois os pais [Angela Winkler e Ulrich Mühe] toman posición inmediatamente pola protección do fillo e o ocultamento do seu crime. O desafío ético que lanza Haneke é máis complexo do que semella a simple vista, e non se pode resolver acudindo apenas á teoría da estrutura de poder de Michel Foucault<sup>482</sup>, como fai Hernández Les<sup>483</sup>. Haneke sinala con claridade o carácter anti-ético da reacción dos pais, pero non se trata dunha simple toma de partido entre a vítima ou o vitimario. Haneke apunta tamén con claridade como o que se suporía o seu reverso, a non ocultación dun acto de asasinato por parte de Benny, tamén suporía unha reacción anti-ética. Haneke non resolve un problema de tal complexidade, pero

479 Juan A. Hernández Les: *Op. Cit.*, 2009, p. 66-67. Por suposto, a cuestión non é tan simple. Como sinala Mark William Roche, Brecht parece defender certas formas de anagnórise contrarias ao que el chama a traxedia do auto-sacrificio [Mark William Roche: *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*, New York, State University of New York Press, 1998, p. 66-67], pero cremos que non se adecúa ao presente caso, que pode ser resolto cunha formulación dialéctica máis típica.

480 Jean-Patrick Lebel: *Op. Cit.*, 1973, p. 120.

481 Con todo, a falsa acusación do final semella recompoñer a relación co mundo de Benny ou, pola contra, sinalar como até o aparato de mediación con que Benny aprehendía o mundo deixa de ser operativo no profundo baleirado que padece Benny, e que Haneke significaría co retorno á habitación con todos os monitores en negro [Dominique Païni.: *Le cinéma, un art moderne*, París, Cahiers du Cinéma, 1997, p. 164]

482 Michel Foucault: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

483 Juan A. Hernández Les, *Op. Cit.*, 2009, p. 73.

deixa claro que é unha sociedade construída sobre unha violencia que se asenta no seu mesmo núcleo a que impide a toma de decisións éticas. E este núcleo, e volvemos ao principio, non é outro que a propia espacialidade que desenvolve o filme: a familia recluída en espazos autoclausurados que impiden calquera forma de contacto real co mundo.

Esta espacialidade, recordemos que se trata da vivenda unifamiliar das urbanizacións dos suburbios urbanos, adopta así a forma dos espazos máis extremos da violencia e a exclusión. Comézase por se representar como unha prisión construída a base de imaxes isolantes, pasa a se converter en sala de execución coa comisión do asasinato para rematar convertida nun campo de exterminio mediante a profanación do corpo da rapaza asasinada<sup>484</sup>.

Finalmente, vemos que todo o aparato formal que desprega Haneke en *Benny's video* ten como finalidade producir de maneira moi radical unha forma de reflexión crítica no espectador, se ben para esta finalidade o papel fundamental reside no uso das imaxes de vídeo, ademais da sinalada renuncia á explicación e á resolución fechada do conflito. Ao contrario que en filmes posteriores como *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* e *Caché*, neste caso Haneke pon todo o coitado en sinalar as diferencias entre o filme e as imaxes do vídeo. Aínda que estas se introduzan en certos momentos na narrativa, Haneke sempre privilexia a imaxe prístina da diéxese con respecto á imaxe do vídeo e o televisor<sup>485</sup>. Esta reflexión crítica reside na maneira na que Haneke obriga ao espectador a asumir duplamente as súas responsabilidades, confrontándoo á imaxe dun mundo que non se adecúa aos seus desexos, e apelando tamén á súa condición de espectador fora do cinema<sup>486</sup>. É unha apelación á súa condición como suxeito e como obxecto, o que será xustamente o tema que Haneke desenvolverá no seu seguinte filme, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, que fecha esta inicial triloxía da glaciación emocional.

### ***71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* [71 fragmentos para una cronología del azar, Michael Haneke, 1994]**

O tema central de *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* non é outro que a dupla condición do ser humano na sociedade contemporánea global como suxeito e obxecto. Como suxeito, en canto que actor da súa propia vida, e como obxecto, en canto que pasa a se converter en tema da mirada pública unha vez que o espectáculo decretou esta conversión en base a unha acción de ruptura, paso que se concreta coa conversión en tema da televisión e dunha das súas formas paradigmáticas de reprodución da ideoloxía dominante, o noticiario.

Así, o terceiro filme de Haneke volve provocar unha ruptura co modelo melodramático e desde o principio amosa a resolución do filme: un asasinato múltiple nun banco por parte dun mozo de dezanove anos. A partires deste inicio o cineasta desbota a po-

484 Antoine de Baecque: “*Benny's video*”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 457, Xuño de 1992, p. 62

485 Ricardo Domizio: “Digital Cinema and the “Schizophrenic” Image: the case of Michael Haneke's *Hidden*”, en Ben McCann e David Sorfa: *Op. Cit.*, 2011, p. 243.

486 Camille Nevers: “*L'oeil de Benny*”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 466, Abril de 1993, p. 66-67.

sibilidade de construír unha explicación psicolóxica para este acto, senón que opta pola construción fragmentaria dunha narrativa en torno a diferentes personaxes que acabarán enlazándose no tiroteo final. Haneke usa un feito real no que centra a narrativa para explicar o momento social no que acontece ese feito, non elabora unha narrativa psicolóxica nin moral para explicalo, senón que deixa a construción desta análise ética á reflexión do espectador.

Haneke amosa neste filme unha forma de vida dominada pola compulsión, a incomunicación e a construción dun ambiente global de violencia, mediante o papel directivo da televisión, que acaba por dominar as propias relacións interpersoais. Así, unha grande cantidade dos fragmentos que constitúen a narrativa do filme redonda na imposibilidade de establecer unha comunicación e unha relación afectiva entre as persoas, incluso as máis achegadas, así como na repetición rutineira dunha serie de actividades que rematan na compulsión e a despersonalización profunda da persoa.

Estas escenas están convenientemente puntuadas pola irrupción constante de programas noticiarios de televisión que amosan continuamente imaxes de violencia. Trátase de imaxes de violencia real que na maior parte dos casos é consumida coa maior compiacencia por parte do espectador. Activa así Haneke unha importante reflexión sobre o papel social do espectador e tamén sobre a responsabilidade dos propios creadores destas imaxes, máis alá da estratexia de dominación implícita. Esta segunda reflexión será desenvolvida con máis detalle en *Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, pero no presente caso Haneke centrase máis na relación do espectador co espectáculo e nas consecuencias deste espectáculo. Esta violencia real que domina a forma do noticiario supón unha primeira estratexia de provocar unha indiferenza moral no espectador, pero esta estratexia é máis profunda e, ao baleirar as representacións da violencia de todo contido ético lexitima a proliferación de actos de violencia real e simbólica<sup>487</sup>, sobre todo simbólica, a que máis interesa no seu uso cotián á ideoloxía dominante.

Esta violencia simbólica asume unha representación de marcado ton realista e comporta un naturalismo perverso que oculta as relacións sociais que hai detrás deste comportamento, converténdose nunha estratexia retórica para contribuír a unha sobreestimulación do espectador que o prepare para recibir acriticamente esta mensaxe violenta e o desarme ideolóxico e afectivamente, excitando a pulsión primaria de odio ao outro sobre a que se articula todo o discurso, para recibir compracentemente outras mensaxes máis duras e reais que forman parte da mesma estratexia de reprodución capitalista.

Este é o espazo de intervención que escolle Haneke para o seu filme, e faino ofrecendo unha representación da violencia oposta ao ultrarrealismo que domina a representación hollywoodiense desta violencia, dominada pola sedución da contemplación voyeurística que converte a violencia en obxecto lúdico, que fai da violencia un obxecto recorrente e inofensivo, que mediante a saturación incide na hipervisibilidade posmoderna, un réxime de sobrecarga de signos caracterizado por unha inflación das formas que contribúe a anular o sentido do real<sup>488</sup>. Non se trata de facer de cada espectador un ser violento que reproduza indiscriminadamente no seu nivel físico a violencia que consume na pantalla, senón de capacitálo para comprender e así escusar a violencia,

---

487 Henry Giroux: *Op. Cit.*, 2003, p. 227.

488 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 387-388.

facer del un ser capaz de consumir a violencia real ao mesmo nivel que a ficticia e, nese mesmo proceso, lexitimar a violencia que o sistema produce e que se dirixe sistemáticamente contra os grupos de ingreso máis precario.

Ao contrario, Haneke desnudará completamente esta representación da violencia de artefactos retóricos, e quedará relegada a un off moi estrito que, ao contrario dos modelos de Hollywood e dos que os imitan e reproducen, implica un proceso de crítica profundo sobre a causa social da violencia. Pero, como sinala Pablo Ferrando García, o feito de negar a mostración da violencia non significa que se negue a reflexión sobre a súa representación<sup>489</sup>, para o que é fundamental o modernista emprego do fóra de campo que realiza Haneke. Neste sentido e en oposición á montaxe clasicista, o modernismo cinematográfico destacou polo uso do fóra de campo negado ou non actualizábel, de maneira que se conforma así a imaxe pensada, a imaxe que é denegada e que a través da emerxencia de certas marcas enunciativas delata a presenza do meganarrador e invita ao espectador a que sexa el o que constrúa a súa proxección simbólica<sup>490</sup>.

Para procurar unha análise distanciada deste fenómeno da violencia, a súa conversión en espectáculo e a súa posterior reprodución no cotián, Haneke recorre ao recurso da fragmentación. Seguindo a teoría postestruturalista, e nomeadamente a Roland Barthes<sup>491</sup>, Haneke amosa como non se pode transmitir ningunha verdade sobre a realidade senón é desde a fragmentación. Así, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* implica unha oposición á totalidade no sentido de que nada pode ser finalmente comprensíbel e completamente explicábel<sup>492</sup>. Tamén, neste sentido, a influencia do cinema de Bresson é evidente, como tamén o é a reflexión que o autor francés apunta sobre a fragmentación nos seus famosos aforismos<sup>493</sup>. Un aspecto esencial dos filmes de Bresson é a dualidade de claridade de visión e opacidade de significado, é dicir, que a explicación de certos acontecementos da vida diaria implica, paradoxalmente, a dificultade de entender o que estes acontecementos realmente significan<sup>494</sup>. Haneke impón ao espectador a necesidade de recompoñer as secuencias, os fragmentos que conforman o relato, sen establecer unha pauta interpretativa, ao tempo que afonda na idea deleuziana sobre a complexidade do sentido do tempo narrativo e a forma en que actúa a cultura da imaxe na súa interpretación.

Ao principio, os fragmentos que constitúen o filme non aparecen como parte dunha estrutura, se ben Haneke xa non xoga a enganar ao espectador con procedementos melodramáticos, senón que desde o principio é coñecido o desenlace do filme, polo que a manipulación pola vía da direccionalidade narrativa cara á resolución queda anulada. A narrativa de *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* é múltiple, Haneke presenta a acción nun contexto que entrecruza diferentes estamentos da estrutura social, de maneira que a conexión narrativa representa estratos diferentes da moderna sociedade urbana,

489 Pablo Ferrando García: “Vida y destino en la sociedad del espectáculo. Metatextualidad y autorreferencialidad: una estructura en bucle en *71 fragmentos de una cronología del azar*, Michael Haneke, 1994”, p. 171, en Eduardo José Marcos Camilo e Francisco Javier Gómez-Tarín: *Op. Cit.*, 2014, p. 162-182.

490 *Ibidem*, p. 181.

491 A relación entre realidade e fragmentación foi analizado por Roland Barthes de maneira destacada na súa obra *Le degré zéro de l'écriture*, París, Du Seuil, 1953.

492 Peter Brunette: *Op. Cit.*, 2010, p. 42-43.

493 Robert Bresson: *Notas sobre o cinematógrafo*, Santiago de Compostela, Positivas, 1993, p. 67 e seguintes.

494 Juan A. Hernández Les: *Op. Cit.*, p. 81.



cada un cos seus propios problemas éticos que enfrontar<sup>495</sup>. Esta representación abrangue desde os límites da exclusión, significada cun rapaz romanés inmigrado ilegalmente, até diferentes estratos da clase traballadora, desde o máis inferior do garda de seguridade, enfrontado á súa cotiá pobreza afectiva, até os superiores da parella na procura dun rapaz que adoptar, de maneira que cubran tamén outra tipicamente contemporánea carencia afectiva, sen esquecer o estudante dominado polas diversas formas de ansiedade e de desidentidade que provoca a vida urbana. A estrutura fragmentaria do filme ilustra a desintegración social, a desaparición das dinámicas colectivas de solidariedade e a súa substitución por vivencias individuais que provocan estrés, frustración e hostilidade. Con este dispositivo o filme amosa como a idea de comunidade ten desaparecido, a sociedade atópase tan quebrantada e incapacitada para a comunicación como cada un dos personaxes do filme<sup>496</sup>.

Pero esta narrativa múltiple vén acompañada dunha importante limitación do desenvolvemento dos personaxes, que incluso relega a unha posición periférica ao personaxe que levará a cabo o climático acto de violencia que unifica aos personaxes, de maneira que Haneke reduce ao mínimo a capacidade de establecer empatías pero tamén explicacións psicolóxicas sobre un final non conclusivo e que até se introduce na narrativa sen ningunha tensión. É así que se afasta manifestamente dos *ensemble films*<sup>497</sup> que na altura se estaban a desenvolver no cinema norteamericano, dominados por unha narrativa que tende a explicar todas as súas historias nun final conclusivo que as unifica e lles dá sentido. Coa súa vontade de non fornecer estas explicacións que aporten unidade ás diferentes historias paralelas, *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* constitúe unha forma de resposta crítica, manifestada de maneira directa por Haneke<sup>498</sup>.

Neste sentido, a escena do tiroteo é moi significativa. Haneke non só filma a escena desde unha perspectiva moi distanciada, senón que impide calquera forma de espectacularización [imaxe 35]. Haneke quere chamar a atención sobre como é posíbel a representación dunha situación tal sen recorrer ao frontalismo nin á estetización da violencia, sen xogar con alteracións anímicas do espectador, para o que se basea, por un lado, nun uso moi amplo do espazo en off que impide a visión dos actos de violencia e, por outro, con unha concentración temporal totalmente contraria á dilatación temporal e á multiplicación dos puntos de vista con que se desenvolvería este tipo de escena nun *thriller* convencional. Así, Haneke non se enfronta só a esta forma espectacular de cine-

---

495 Catherine Wheatley: *Op. Cit.*, 2009, p. 66.

496 Pablo Ferrando García: *Art. Cit.*, 2014, p. 181.

497 Trátase dun formato de tradición literaria decimonónica privilexiado nos seriais televisivos desde os que se desliza ao cinema que conta con exemplos monumentais como poden ser *Magnolia* [1999] de Paul Thomas Anderson ou *Short Cuts* [*Vidas cruzadas*, 1993] de Robert Altman. Este tipo de filmes tentan condensar a complexidade do espazo urbano e social nunha serie de personaxes que funcionan como arquetipos representativos. A narrativa establece unha realidade coral na que diferentes modos de vida e estratos sociais aparecen como compoñentes dun mesmo continuo no que se entrecruzan sucesivamente os diferentes personaxes e as súas circunstancias. Estilisticamente, estes filmes caracterízanse polo uso recorrente de montaxes paralelas e alternas, escenas coreografadas a través da música e unha variedade de rimas visuais que establecen nexos de unión entre os diversos episodios e personaxes, pola articulación narrativa a través dun narrador invisible e omnisciente que conecta personaxes e accións inicialmente inconexos de maneira sistemática, aínda que opere baixo a coartada da coincidencia como principio estrutural preeminente. Vemos así como o tratamento formal de Haneke en *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* non pode ser máis oposto ao dos filmes referidos.

498 Peter Brunette: *Op. Cit.*, p. 44.

ma, senón tamén ao conxunto da representación da violencia que o filme foi presentando a través das imaxes da televisión.

Asentada esta diferenza, Haneke pode dar o paso á última reflexión con que fecha o filme. O propio tiroteo no banco pasa a ser amosado nun destes noticiarios e recibe o tratamento habitual xa referido [imaxe 36]. Desta maneira, Haneke amosa a diferenza entre o que foi unha representación realista dun feito e a forma en que a televisión reduce ese mesmo feito a un obxecto de consumo en última instancia absolutamente insignificante<sup>499</sup>. É aquí onde atopamos, entón, o realismo de *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*. Este realismo non se atopa no tratamento dun feito real, senón na maneira en que Haneke desvelou as dinámicas sociais que operan en torno á comisión dese feito e da súa representación.

Haneke foi capaz de amosar durante un discurso narrativo plenamente antidramático de que maneira a compulsión da vida diaria, a alienación embrutecedora, a irracionalidade e a pobreza das vidas cotiás na sociedade contemporánea, desenvolvidas nunha espacialidade mínima que impide toda forma de comunicación permanente, supón un baleirado ético profundo no que son posibles actos de violencia irracionais e que non poden ser obxecto dunha explicación inmediata e parcial. Tamén, e máis alá, foi capaz de demostrar a forma en que a vida real das persoas reais pódese converter facilmente nunha historia insignificante dos media, de que forma as súas vidas perden o que teñen de propio, de identificativo, de persoal, para ficar inmersas nun sistema de imaxes absolutamente impersoal<sup>500</sup>. Nun mundo saturado de imaxes, a súa vida fica reducida a unha imaxe máis<sup>501</sup>. Vemos así como o filme non deixa de ter un contido político profundo, en canto que establece con claridade o funcionamento de formas de dominación fundamentais para o mantemento dunha concreta orde socio-política, ben que o fai desde un posicionamento que non se expresa con inmediatez nin visceralidade, pero que afasta ao filme da covardía moral e da ambigüidade política que un crítico como Frederic Strauss vía nel<sup>502</sup>, senón que, como sinala acertadamente Hernández Les parafraseando a Gilles Lipovetsky, o filme coloca a solución á angustia existencial e á violencia contemporánea na deserción da responsabilidade política<sup>503</sup>.

En definitiva, esta análise da irrupción na violencia na cotidianidade dunha serie de persoas sen relación entre elas redonda na representación da violencia que Haneke elaborara nos dous filmes anteriormente analizados, unha representación que nunca reduce a violencia a un incidente illado, senón que a relaciona sempre con máis amplos intereses sociais, políticos e éticos<sup>504</sup>. Haneke representa a violencia de maneira moi complexa e insírea no fracaso social do capitalismo e no fracaso afectivo das formas de relación amorosa e familiar que o capitalismo, na súa concreción patriarcal, permite e potencia.

Haneke introduce esta violencia nun contexto de fracaso absoluto da comunicación

499 Catherine Wheatley: *Op. Cit.*, p. 71.

500 Maximilian Le Cain: "Do the Right Thing: The films of Michael Haneke", en *Senses of cinema*, 2003. <http://www.sensesofcinema.com/contents/03/26/haneke.html>, accedida 8 de Abril 2014.

501 Catherine Wheatley: *Art. Cit.*, 2011, p. 10-23.

502 Frederic Strauss: "*71 fragments d'une chronologie du hasard*", en *Cahiers du Cinéma*, nº 491, Maio de 1995, p. 76

503 Juan A. Hernández Les: *Op. Cit.*, 2009, p. 81.

504 Lisa Coulthard: *Art. Cit.*, 2011, p 38.

interpersoal provocado polo énfase que a sociedade capitalista postindustrial pon na acumulación como horizonte vital, o que ademais é tamén claramente subliñado pola espacialidade que os seus filmes desenvolven, o espazo claustrofóbico duns espazos domésticos concibidos a modo de fortaleza. Veremos a continuación como Ulrich Seidl retoma esta espacialidade para ofrecer tamén unha crítica política do avance desta sociedade do consumo e o capitalismo global dominada polo medo ao outro e a individualidade máis deshumanizante.

En definitiva, quixéramos enfatizar o carácter político da obra de Haneke, e como este carácter vai moito máis alá das reaccións primarias que poida provocar. Cremos, en liña con Christopher Sarret e en contra de autores como Catherine Wheatley<sup>505</sup>, que os tres filmes aquí analizados constitúen efectivamente un comentario socio-político completo. Neste sentido, consideramos, con Jacques Rancière, que non todo o efecto político das obras se mide segundo a produción de sentimentos de atracción ou repulsión, de indignación ou de adhesión, senón que este alcance político debe medirse tamén desde a capacidade das obras de inverter a perspectiva dominante e de imaxinar non xa as formas dunha arte posta adecuadamente ao servizo de fins políticos, senón formas políticas reinventadas a partir das múltiples maneiras en que as artes do visíbel inventan as miradas, dispoñen os corpos nos lugares e fanos transformar os espazos que van percorrendo<sup>506</sup>.

### ***Hundstage [Días perros, Ulrich Seidl, 2001]***

*Hundstage* é o primeiro filme ficcional de Ulrich Seidl, un filme situado nas novas urbanizacións autodefendidas, construídas baixo unha forma europea da ecoloxía do medo estadounidense, que funcionan como paradigma do funcionamento político dun país enclaustrado, dominado polo medo ao outro e que desenvolve múltiples formas de violencia social.

Alternando entre un suburbio do sur de Viena conformado por asépticas vilas modernas, infinitos aparcamentos de espazos comerciais suburbanais, e múltiples autoestradas, *Hundstage* céntrase na representación dun ambiente burgués que se exclúe a si mesmo dunha cidade que nunca vemos, e fáino empregando efectivamente a espacialidade con fins narrativos<sup>507</sup>. Neste espazo, representado desde unha certa inspiración expresionista, Seidl desenvolve unha crítica social e política da Austria contemporánea, sobre a deriva securitaria da sociedade austríaca, sobre a súa miseria sexual, sobre o medo ao estraño dunha burguesía auto-recluída en urbanizacións isoladas, sobre as pulsións de dominación nun momento no que a extrema dereita de Jörg Haider tiña entrado no goberno<sup>508</sup>. Seidl amosa a forma en que as cidades, que historicamente se desenvolveron para protexer aos seus residentes intramuros dos invasores malignos que sempre viñan de fora, pasaron na contemporaneidade a asociarse co perigo antes que coa seguridade<sup>509</sup>, como os medos contemporáneos pasaron a concentrarse no inimigo interior. Os

505 Catherine Wheatley: *Op. Cit.*, 2009, p. 189.

506 Jacques Rancière: *Op. Cit.*, 2012, p. 127.

507 Richard Falcon: "Cruel intentions", en *Sight & Sound*, Setembro de 2002, p. 52.

508 Stéphane Goudet: "Dog days. Un peuple tourné dans la beauté", en *Positif*, nº 500, Outubro de 2002, p. 195.

509 Elin, Nan: "Shelter from the Storm, or Form Follows Fear and vice versa", en Elin, Nan: *Architecture of fear*, New York, Princeton Architectural Press, 1997, p. 13-26.



Imaxe 33: A centralidade do coche na vida moderna que impide o contacto co real en *Der Siebente Kontinent*



Imaxe 34: No espazo monádico que se construiu Benny todo o espazo real é percibido coa mediación da imaxe



Imaxe 35: En *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* a escena do tiroteo é frontal pero evita a espectacularización



Imaxe 36: Pola contra, e representación do noticiario procura o morbo do sangue



Imaxe 37: En *Hundstage* o espazo residencial é o espazo do tedio e a incomunicación



Imaxe 38: O escravista trato que a inmigración recibe da burguesía en *Import / Export*



Imaxe 39: Ucraína como paisaxe despois da batalla, dominado pola desolación e o empobrecemento en *Import/Export*



Imaxe 40: A desesperación da radical desaparición de referencias en *Slumming*

muros que antes rodeaban a cidade agora crúzana en varias direccións, dando lugar a vecindarios cercados, espazos públicos rigorosamente vixiados e de acceso selectivo, todo son recursos empregados contra o cidadán indesexado, de forma que a estratexia de supervivencia na megalópole moderna non pasa por evitar ao outro senón por separarse del e mantelo a distancia<sup>510</sup>.

Esta espacialidade na que se centra Seidl é unha espacialidade importada dos Estados Unidos de América, onde se desenvolveu desde mediados do século XX, e de maneira máis intensa desde a década de 1970. Neste momento as cidades norteamericanas comezaron a se estender sobre a súa contorna, constituíndo e estendendo os suburbios, de maneira que o espazo aberto devén unha nova forma espacial. Será ante esta nova espacialidade urbana que os habitantes da cidade comezan a entrelazar unha trama de sentido en torno a esta forma material do suburbio e á vida que nel se desenvolve. Esta construción de sentido respecto a como entender o suburbio vaise articular con outras ideas en auge na cultura norteamericana nese momento, como as que fan referencia ao progreso e á mobilidade social ascendente. A conxunción destas visións remata por conformar un imaxinario respecto aos suburbios como un paraíso, a diferenza do sentido que tiña até ese momento, segundo o que o suburbio era o espazo da poboación máis pauperizada<sup>511</sup>.

Seidl toma un espazo destas características dos moitos que se tiñan construído en Europa desde a década de 1980 para significar de que maneira este imaxinario americano suburbano se converteu nun imaxinario dominante, e como tivo unha grande capacidade para se difundir, penetrar en diferentes contextos socio-culturais, ser apropiado por suxeitos sociais sumamente diversos e dificultar a construción doutros imaxinarios. Seidl amosa así o funcionamento do sistema de dominación nos seus estamentos superiores, e chega a apuntar a fractura social e a homoxenización social que subxace a estes procesos de globalización.

Pero Seidl amosa tamén as consecuencias da expansión desta espacialidade. En primeiro lugar, aborda os problemas específicos deste grupo social en relación á ausencia de espazos públicos, pois nestes espazos, a diferenza dos habitantes dos centros urbanos ou dos pobos, cando os habitantes destes suburbios saen das súas casas normalmente non van parar a un espazo público, senón que soben a un coche e conducen até outro espazo privado<sup>512</sup>, por exemplo unha tenda ou unha gasoleira como as que constitúen un espazo central en *Hundstage*. Tamén veremos que o coche xoga un papel de grande importancia no filme.

En segundo lugar represéntaa como un espazo dominado por un tedio omnipresente, que non ten solución posto que a incomunicación voluntaria que domina o espazo o impide [imaxe 37]. Vemos así como durante un día os habitantes deste espazo fan todo o posíbel para superar este aborrecemento, pero tamén como non establecen ningún contacto entre eles, antes manteñen relacións puramente negativas. Seidl extrae así un

510 Zygmunt Bauman: *La globalización. Consecuencias humanas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 64-66.

511 Alicia Lindón: “Del suburbio como paraíso a la espacialidad periférica del miedo”, en Alicia Lindón, Miguel Angel Aguilar, e Daniel Hiernaux: *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, Barcelona, Anthropos, 2006. p. 87-88.

512 Janet Biehl con Murray Bookchin: *Las políticas de la ecología social: municipalismo libertario*, Barcelona, Virus, 2009, p. 75.



sentido profundo a este isolamento espacial ao facer ver como o enclaustramento e a reclusión só poden xerar diversas formas de comportamento antisocial, o que redundará nun importante empobrecemento dos niveis afectivos das persoas que habitan estes espazos. Esta falta de afectividade domina todas as relacións que se poidan construír nun espazo tal, e Seidl céntrase principalmente na representación da miseria sexual para transmitir este sentido.

Pero ao mesmo tempo non esquece significar como a maioría das relacións que se establecen derivan en formas de violencia, o que ten a súa orixe no medo ao outro, medo que supón a causa principal deste enclaustramento suburbial. O control e a seguridade convertéronse nas prioridades destes asentamentos, dominados polo fenómeno que Mike Davis denominou ecoloxía do medo<sup>513</sup>. Esta ecoloxía do medo exerceu unha influencia de primeira orde sobre o deseño urbano e arquitectónico, tendo determinado un sistema de xerarquías urbanas, con zonas diferentes segundo o nivel de control a que son sometidas e que vén determinado en función dos habitantes para os que se deseñaron, en función da súa posición de clase. Os fundamentos económicos das xerarquías urbanas e das áreas que estas determinan son un feito característico do capitalismo no seu máximo grao de desenvolvemento, e dependen da produción e do seu control, da iniciativa da clase empresarial ou do control financeiro.

Non se pode esquecer que son as diferentes estratexias de expansión capitalista as que deben situarse na orixe da formación ou do cambio das redes urbanas, das zonas económicas dirixidas ou servidas polas cidades. Isto equivalería a descubrir detrás da cidade, polo menos nas economías liberais, ás elites posuidoras de capitais como os seus axentes reais. É na estrutura social das cidades, máis aínda que na suma das súas funcións, onde se debería captar o poder de organización territorial<sup>514</sup>. Neste sentido, a clara dicotomía social que expresa o filme de Seidl, aínda que sexa desde a ausencia dun contraplano social que inclúa a representación das persoas que non habitan estas zonas residenciais suburbais<sup>515</sup>, supón un principio de análise desta relación entre urbanismo, control social e explotación capitalista.

Seidl tamén amosa como estas zonas residenciais xorden, na súa configuración actual, dentro da loita pola seguridade e o control na sociedade norteamericana, loita polo territorio e loita de clase en último termo e que, como manifestación espectacular, deu lugar ao nacemento a finais dos oitenta e principios dos noventa, nos Estados Unidos, das *Home Owners Associations*, asociacións de propietarios que querían defender a paz das súas exclusivas zonas residenciais fronte aos perigos que as rodeaban. Xurdiron así as comunidades pechadas, enclaves cuxos servizos e espazos públicos están consagrados ao uso exclusivo dos seus residentes<sup>516</sup>. Seidl aporta neste sentido unha reflexión moi realista e efectiva.

Con efecto, este paso non é aínda maioritario nas urbanizacións europeas, como si

---

513 Mike Davis: *Ecology of fear. Los Angeles and the imagination of disaster*, Nueva York, Metropolitan Books, 1998, p. 366.

514 Marcel Roncayolo: *La ciudad*, Barcelona, Paidós, 1988, p. 45-46.

515 Este contraplano é narrativamente, e tamén no proceso de extracción do sentido social do espazo, innecesario, posto que a distancia evidente entre o representado e a experiencia cotián do espectador xa o constrúe inmediatamente.

516 Carlos García Vázquez: *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 72.

que o pode ser en cidades como Los Ángeles, pero Seidl amosa as causas e o momento de construción deste proceso. Para isto inclúe o personaxe da rapaza que pasea nos coches cos clientes do supermercado [Maria Hofstätter], falando con eles ás veces de maneira moi agresiva, pero evidenciando un claro desequilibrio mental e unha evidente falta de perigosidade. Por outro lado, introduce ao vendedor de sistemas de vixilancia, que será, non por casualidade, o que constrúa un ambiente de repulsión contra a rapaza citada e ao mesmo tempo elabora a situación de vinganza por parte desta estrutura social contra ela, que se levará a cabo precisamente por ter atentado contra o seu segundo ben máis prezado, o coche.

Pero o sentido que constrúe Seidl en *Hundstage* é aínda máis profundo, e apunta ao empobrecemento que experimentou a vida das persoas coa expansión dunha sociedade articulada en torno ao consumo solitario, como evidencia a recorrente volta no filme ao espazo comercial, e á incomunicación, o que enlaza co pensamento de Zygmunt Bauman e a súa análise do individuo na posmodernidade. Bauman sinala como a tarefa imposta ás persoas na posmodernidade é esencialmente á mesma que lles fora imposta desde os inicios da modernidade: auto-constituír a súa vida individual e tecer redes de vínculos con outros individuos auto-constituídos, así como ocuparse do mantemento desas redes<sup>517</sup>. Pero o problema na actualidade é que a capacidade auto-afirmativa dos homes e mulleres individualizados en xeral non alcanza os requerimentos dunha xenuína auto-constituición, dominados como se atopan pola satisfacción inmediata do desexo renovado, e inducido, constantemente. Como observa Leo Strauss, a outra cara da liberdade sen freos é a insignificancia da elección, e ambas caras condiciónanse mutuamente, o que impón unha definitiva individualización que, lonxe de se nutrir da colectividade para reverter nela as súas propias potencialidades individuais, privatiza o colectivo. A individualización concede a un número cada vez maior de persoas unha liberdade de experimentación sen precedentes, pero tamén impón a tarefa sen precedentes de se facer cargo das consecuencias.

O abismo que se abre entre o dereito á autoafirmación e a capacidade de controlar os mecanismos sociais que a fan viábel ou inviábel parece alzarse como a maior contradición da modernidade líquida<sup>518</sup>, e neste abismo parece querer introducirse Seidl. Así, veremos que os personaxes de *Hundstage* debátense continuamente entre a vivencia dunhas relacións carentes de sentido ou marcadas pola violencia e a humillación e a consciencia desta pobreza, o que desencadea a conclusión do filme.

Pero hai máis significados de carácter social que teñen a seu plasmación urbanística neste filme, que representa un ambiente humano que remite a un proceso de xerontocratización. Este proceso acompaña ao proceso polo que as zonas residenciais adoptan a forma de panal fortificado, con cada veciñanza residencial encaixada na súa propia cela amurallada. As familias de tipo niño baleiro, sen fillos, son defensoras particularmente apaixonadas dos barrios autoclausurados e ultradefendidos, e Seidl sinala como se están a converter, a imitación dos barrios americanos análogos, “*en una gerontocracia y cualquier distopía post-Blade Runner tendrá que considerar la fusión explosiva de contra-*

---

517 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2002, p. 55.

518 *Ibidem*, p. 40-43.

*diciones de clase, étnicas y generacionales*”<sup>519</sup>. A de Seidl non é unha visión distópica, pero non o é porque o peor vaticinio social xa está cumprido e en proceso de se completar, e non deixa de asumir a ineludíbel necesidade da representación desas contradicións de clase e xeracionais que sinala Davis.

Un último sentido social que extrae Seidl desta espacialidade urbana está en relación co uso do coche. *Hundstage* presenta estas zonas suburbanas como un espazo no que as relacións interpersoais se atopan mediadas polas tecnoloxías de transporte deseñadas para crear xerarquías cartográficas de poder de acordo a criterios económicos e sociais. Como sinalaba Richard Falcon<sup>520</sup>, a espacialidade do filme divídese entre unha zona comercial con grandes aparcamentos e unha zona residencial, resultando o binomio automóbil/autoestrada o medio fundamental de transporte. Son espazos dispersos nos que a simple actividade de camiñar ou coller o transporte público imponen unha perceptíbel cesura de clase, pois quedan reservados ás clases sociais de baixo nivel económico. O coche é, por tanto, fundamentalmente un indicador de status social e polo tanto convértese nun obxecto a defender violentamente, como xa dixemos.

En definitiva, Seidl constrúe un artefacto crítico mediante o que é posíbel extraer unha importante lectura sobre o sentido social do espazo residencial suburbano de clase alta, e faino mobilizando unha ironía moi agresiva no tratamento dos personaxes e os escenarios. Así, a primeira estratexia estética de Seidl consiste precisamente no enfraxecemento da empatía do espectador cos personaxes, unha empatía que adoita basearse no recoñecemento dun sistema de valores compartido entre o espectador e o cineasta<sup>521</sup>, e que Seidl racha desde o primeiro momento mediante o uso dunha ironía moi distanciada. Con todo, o seu filme, como novamente sinala Falcon con acerto, afástase do tratamento supostamente transgresor e perfectamente inoperante de certo cinema europeo da época, desde o *Dogma 95* a Bruno Dumont<sup>522</sup>, e antes aposta por se apartar do nihilismo deste modelo mediante un ton sardónico pero nunca cínico que deixa entrever tenuemente certos comportamentos que poden facer manter a fe en algo que pode ser recoñecido como esperanza.

### ***Import/Export* [Import Export, Ulrich Seidl, 2007]**

*Import/Export* constrúese sobre a contraposición de espazos diferentes. En primeiro lugar contrapóñense espazos xeopolíticos, por unha banda a Europa central industrializada e pola outra os países da Europa Oriental, anteriormente integrados no bloco comunista e que foron incorporados traumáticamente ao sistema do mercado capitalista e condenados a ocupar un espazo periférico e permanentemente relegado.

Así, Seidl coloca como protagonistas do seu filme a un mozo austríaco e unha moza ucraína, e xa desde o primeiro momento sinala as diferencias nas posicións socioeconómicas que ocupan. Pauli [Paul Hoffman], o austríaco, é un traballador precarizado, sen estudos e carente de cultura, suxeito a unha temporalidade laboral cada vez máis es-

519 Mike Davis: *Control urbano: la ecología del miedo*, Barcelona, Virus, 2001, p. 25-27.

520 Richard Falcon: Art. cit., 2002, p. 52.

521 *Ibidem*, p. 52-53

522 *Ibidem*, p. 53.

tendida e que desempeña traballos non cualificados que garanten a súa permanencia nos estratos baixos da clase traballadora da Europa rica. Pola contra, Olga [Ekateryna Rak], a ucraína, é unha muller con educación superior, enfermeira, situación que no caso de Pauli proporcionaríalle un ingreso social máis elevado, pero que na realidade dunha Ucraína convertida en abastecedor da Europa rica non aporta ningunha estabilidade, de maneira que Olga acabará traballando na industria do sexo e finalmente emigrando a Austria.

Seidl contrapón así as espacialidades que constitúen o entorno vital destas dúas persoas en países que manteñen unha posición global tan diferente. Pauli traballa nun aparcamento como garda de seguridade, un traballo no que é tratado con violencia para exercer a violencia, no que é adestrado para actuar de maneira irreflexiva e para esquecer calquera forma de empatía. Un espazo desde o que Pauli traslada esta violencia e esta insensibilidade aos espazos de vivenda nos que convive coa súa moza e coa súa familia. Nestes espazos Pauli reproduce a violencia e o trato instrumental do seu ambiente de traballo, e Seidl amosa repeditamente a súa incapacidade para se relacionar afectivamente ou para establecer unha comunicación duradeira. A relación entre este tipo de traballo e vivencia relacional de Pauli vincúlase coa idea de Pierre Bourdieu segundo a que algunhas formas de valentía, as que esixen ou recoñecen os exércitos, as policía e os traballos asociados como os da seguridade, atopan o seu principio no medo a perder a estima ou a admiración do grupo e de verse relegados á categoría tipicamente feminina dos débiles<sup>523</sup>.

Pola contra, Olga traballa nunha clínica desprovista do carácter enfático con que a Institución se representa na Europa rica e antes parece, para o espectador occidental, unha visión descontextualizada e anacrónica que representa a Ucraína como paisaxe despois da batalla, dominado pola desolación e o empobrecemento [imaxe 39]. Igualmente, este mesmo carácter é o que domina na zona de vivenda que Olga habita con súa nai e seu fillo, un espazo puramente suburbial, desterritorializado, separado da cidade por un monstruoso cinto industrial, que non pode aportar nada significativo aos seus habitantes, nin sequera satisfacer as súas necesidades, pois trátase dun espazo carente de servizos de calquera tipo. Ao mesmo tempo, Seidl contrapón a pobreza, o ambiente lóbrego, da vivenda de Olga co ambiente que percibimos nas moradas da familia e da moza de Pauli.

Mediante esta disposición espacial Seidl é capaz de representar as diferentes posicións que ocupan Austria e Ucraína na economía global, pero aínda insistirá de maneira moi dura no carácter de abastecedor da Europa rica que detenta o leste europeo. Para isto Seidl céntrase no intercambio da mercadoría que sinala con máis claridade a posición subalterna e a degradación que implica esta situación: o corpo e o seu consumo posmoderno, no que resultan moi significativas as novas formas de pornografía relacionadas con internet, nas que os usuarios non só procuran satisfacer o seu desexo sexual, senón que intentan tamén paliar a grave soidade e o baleiro existencial e afectivo que se estendeu nas últimas décadas de maneira paralela á extensión do capitalismo globalizado.

Seidl centra a primeira parte do seu filme, que filma pausadamente, facendo evi-

523 Pierre Bourdieu: *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 70.

dente o fondo documental do seu achegamento no tratamento realista dos espazos pero tamén no interese polo cotián, o vulgar, o pouco espectacular, e pola duración dunhas escenas que tenden ao tempo real. Sen embargo, o filme introduce unha variante narrativa que estende a contraposición de espazos que xa comentamos que constituía o seu núcleo. Tanto Pauli como Olga emigrarán cada un ao país do outro, o que lle permite a Seidl analizar as diferentes inmersións de cada un deles nunha sociedade allea, os seus diferentes accesos ao feito migratorio e a diferente vivencia deste feito.

Ao contrario do que o espectador podería ter esperado durante a primeira parte do filme, a narrativa non une aos dous personaxes na acción, senón que os mantén sempre separados. E é que Seidl escapa de calquera convencionalismo melodramático, antes intenta romper estes convencionalismos con recursos que provocan a ruptura das expectativas do espectador e mediante unha posta en escena e un tratamento actoral moi frío e distanciante.

Olga ten que acceder a unha forma ilegal da inmigración, e non poderá acceder máis que a traballos moi baixos na estratificación laboral, que contan coa súa representación espacial significativa no filme. Olga comeza traballando como empregada doméstica nunha casa da zona suburbial de clase alta. Este espazo marca con dureza as insalváveis diferencias de clase que se establecen con dureza na Europa do capital. Olga non só ten que limpar unha vivenda á que ela nunca podería acceder para a súa propia vida, senón que nin sequera desde a súa posición laboral case escravizadora como interina pode acceder a ela, posto que se reserva para ela apenas unha cama no cuarto da lavadora [imaxe 38]. Este espazo aparece representado como un espazo aséptico e baleiro, o que serve como eco da insensibilidade moral da propia familia. A continuación, Olga traballará como limpadora nunha residencia de anciáns. Seidl marca así con insistencia cales son os traballos que se reservan para a emigración feminina, pero tamén como a diferenza de orixe establece unha cesura insuperábel. Olga acaba traballando nun espazo semellante a aquel no que traballada ao inicio do filme, pero farao nunha posición significativamente máis baixa e con todas as posibilidades de ascenso hermeticamente fechadas.

Pola súa parte, logo dun paso por Eslovaquia, Pauli e o seu padrastró [Michael Thomas] rematan en Ucraína. Se ben os motivos para esta viaxe son laborais, e non se trata precisamente dun traballo ben remunerado nin de prestixio, o acceso á emigración como feito é moi diferente ao de Olga. Para esta, a emigración implica un desarraigo vital profundo, posto que se realiza desde unha perspectiva de permanencia pero tamén desde unha precariedade absoluta e invencíbel que lle impide desprazarse co seu fillo. Pola contra, para Pauli e o seu padrastró a emigración é vivida desde a transitoriedade, polo que non deben facer ningunha renuncia agás as molestias da propia viaxe e do traballo.

Por iso tamén as posicións que van ocupar na sociedade de destino son moi diferentes. Olga acode como socialmente dominada, desde unha posición subalterna, e non poderá escapar da exclusión á que é relegada nin sequera mediante o traballo, posto que a súa condición de ilegal llo impide. Só aparece como perspectiva unha nova transacción do corpo como é o matrimonio de conveniencia, presentado no filme como unha solución moi pouco digna e que para Olga ademais superponse á súa condición de les-

biana. Pola contra, Pauli e o seu padrastro chegan a Ucraína desde a posición de dominantes, e novamente Seidl amósao con crueza na súa representación máis física, como é o da prostitución e a humillación da prostituta que leva a cabo o padrastro de Pauli.

É así que podemos dicir que *Import/Export* sitúase na fronteira, un dos espazos predilectos do cinema contemporáneo. En primeiro lugar trátase dunha fronteira de rexistros, dunha confusión deliberada entre os límites do ficcional e o documental, algo que podemos ver noutros modelos cinematográficos contemporáneos, uns máis achegados e outros máis afastados do cinema de Seidl, como son os dos irmáns Dardenne, Jia Zhang-ke, Cristi Puiu ou Corneliu Porumboiu<sup>524</sup>. Este recurso implica unha volta ao real desde a hipervisibilización e un concepto narrativo próximo ao directo televisivo, como se fornecese unha certa necesidade de actualidade, e impondo un estilo observacional<sup>525</sup>. En segundo lugar, a comentada fronteira xoeconómica. Finalmente, as fronteiras sociais: de orixe nacional, de clase, de orientación sexual, de xénero...

Coa representación desta terceira fronteira lidia tamén Seidl. Pauli e Olga aparecen nun primeiro momento representados segundo os canons físicos do heroe cinematográfico: louros, guapos, mozos, para ver enseguida de que maneira o propio ambiente no que se desenvolven destrúe esta imaxe e pasa a amosar de que maneira os dous protagonistas son vítimas da representación que o cinema concibido como espectáculo lles reserva<sup>526</sup>. Seidl aporta unha reflexión sobre a representación deste tipo de personaxes e como eles mesmos poden quedar atrapados pola propia representación, que tamén reproducen. Seidl analiza tamén a forma en que o consumo dirixido é capaz de alterar as formas de comportamento e de homoxeneizar e anular individual e colectivamente unha identidade, así como a forma en que o cinema espectáculo explota cansinamente o gosto polo sexo e a violencia até converter aos seus protagonistas en pura mercadoría, pero, nomeadamente no caso de Olga, Seidl revela a súa integridade nas circunstancias máis humillantes e degradantes. A pesar dunha certa tendencia á filmación do sórdido, Seidl introduce esta representación nun aparato máis complexo no que a afectividade humana sempre acaba por saír á superficie<sup>527</sup>.

Así, máis alá do seu aspecto de crónica documental, *Import/Export* revela o seu carácter de construción moral que procura unha análise social e económica. É neste movemento cara ao ético e o político o que concede ao filme de Seidl o seu carácter realista, non apenas o tratamento documental e naturalista dun espazo físico concreto. Seidl extrae as dinámicas sociais que se moven neses espazos e as dinámicas políticas que os relacionan. E será precisamente esta tamén a razón do fracaso da súa seguinte triloxía do paraíso (*Paradies: Liebe* [Paraíso: Amor, 2012], *Paradies: Glaube* [Paraíso: Fe, 2012] e *Paradies: Hoffnung* [Paraíso: Esperanza, 2013]), dominada pola representación espectacular do sórdido, entregada ao espectáculo da degradación sen ofrecer un atisbo de esperanza na dignidade humana.

524 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 625.

525 Antonio Weinrichter e Jaime Peña: "Realpolitik: notas sobre las convergencias entre el directo y la ficción", en María Luísa Ortega e Noemí García: *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B, 2008.

526 Yann Tobin: "Import Export. Étranges étrangers", en *Positif*, nº 575, Xaneiro de 2009, p. 25-26.

527 Michael Brocke: "Import Export", en *Sight & Sound*, vol. 18 nº 10, Outubro de 2008, p. 68.

### ***Slumming* [Michael Glawogger, 2006]**

Michael Glawogger é fundamentalmente coñecido pola súa obra documental, obra na que cartografía a dura realidade das marxes sociais e urbanas de todo o planeta. Desde a primeira exploración frontal da vida subterránea de diferentes megalópoles que acomeceu en *Megacities* [1998] até a claustrofóbica representación da prostitución en diversos paraísos do turismo que leva a cabo en *Whores' glory* [2011], obras nas que Glawogger percorre a xeografía do capitalismo global, non deixou de elaborar artefactos ficcionais localizados todos eles en Austria e as súas fronteiras, que serven como continuidade ás súas primeiras obras documentais localizadas na cidade de Viena.

O máis importante destes filmes ficcionais é *Slumming*, unha visión nada idealista, puramente materialista, das diferencias de clase e as súas consecuencias nunha sociedade central en todos os aspectos como é a austríaca. Glawogger deixa claras as súas intencións desde o mesmo título<sup>528</sup>, e desde o inicio vemos a un mozo rico [August Diehl], desempregado por gusto e despreocupado, levando a cabo esta práctica que se organiza e se comparte desde internet. Despois de ter amosado o persistente mantemento das tráxicas diferencias de clase a nivel mundial en *Workingman's death* [2005], en *Slumming* Glawogger amosa como estas diferencias están tamén presentes no mesmo centro do mundo máis desenvolvido e como as súas consecuencias non son menos tráxicas.

O filme contrapón a este mozo rico un personaxe *borderline* por excelencia, unha especie de poeta borracho que vive na indixencia [Paulus Manker]. Este carácter *borderline* é típico do cinema contemporáneo, que cultiva un duplo sentimento de estrañamento (fronte ao entorno) e de extraneidade (fronte a un mesmo), de maneira que os espazos únense ao cuestionamento da identidade e ao choque coa alteridade<sup>529</sup>. Este é o punto de partida do filme de Glawogger e o que nos fai comprender o uso da espacialidade que desenvolve o filme. Sebastian, o mozo rico, é un suxeito en permanente suspensión emocional, o que se corresponde coa suspensión das referencias espaciotemporais e identitarias que se producen nos non lugares polos que transita permanentemente, representados como espazos de tránsito, de temporalidade, do anonimato, en definitiva, como espazos nos que as relacións son imposíbeis, o que se traduce nunha des-territorialización das identidades.

Pola súa parte, Franz, o poeta, fica inmerso nunha forma diferente de desterritorialización, asociada á marxe social. Así, o espazo de Franz é un espazo que non domina, senón que o domina a el, un espazo no que non se pode desenvolver con garantías e no que fica inerte ante a violencia e a agresión das clases altas. É así, neste contexto, no que se produce a agresión de Sebastian a Franz, unha agresión que implica un sentimento de superioridade inhumano por parte de Sebastian, que non cuestiona o seu dereito a dispor da vida dunha persoa de ingreso social moi inferior.

Pero esta broma, que consiste en levar a Franz mentres dorme a Znojmo, unha cidade fronteiriza da República Checa, e abandonalo alí, activa tamén un sentido moi importante sobre a espacialidade e o manexo do carácter *borderline* no filme. Como afirma Gérard Imbert<sup>530</sup>, esta cartografía do borde e o liminar implica unha deriva, pero unha

528O *slumming* é unha práctica que consiste en pasar tempo con persoas dun nivel social inferior ao de un mesmo por curiosidade ou cunha finalidade de burla e humillación.

529Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 255.

530Ibidem, p. 255-256.

deriva non liberadora como aquela conceptualizada por Debord, o letrismo e o situacionismo. Trátase, pola contra, dunha deriva que se converte nunha viaxe sen sentido, que implica unha perda de coordenadas, tamén no seu sentido literal, como amosa Glawogger co despertar de Franz nunha cidade e un país estraños, que non coñece e nos que non se pode comunicar. Se a incomunicación que dominaba en Viena era de carácter simbólico, en Znojmo esta incomunicación non pode ser máis real.

Así, esta forma de deriva supón unha conversión do espazo en lugar do desencontro e o estrañamento que remata na difuminación da mesma noción das categorías espazo-temporais, o que conduce ao espectral. Este paso ao espectral é perfectamente amosado por Glawogger no desesperado deambular de Franz, durante a súa estadía en Znojmo, por un deserto xeado no que a simple noción de orientación deixa de ter sentido [imaxe 40]. Franz é unha persoa fóra do sistema, que na súa propia cidade vive nunha situación permanente de desterritorialización, que neste momento se multiplica e se fai máis evidente, de maneira que Glawogger amosa como esta consecuencia está indefectiblemente unida á actuación das clases superiores sobre as clases subalternas.

Desta forma, non queda nada de idealista no cinema de Glawogger. A súa é unha visión puramente materialista que consegue extraer de maneira moi intensa o sentido social do espazo urbano e da sociedade que o crea. Con esta finalidade puramente realista, Glawogger desenvolve unha forma filmica moi estilizada, tamén moi distanciada, unha forma que semella unha continuación dos seus documentais na fría maneira de observar uns feitos amosados sen ningunha preparación dramática, unha forma que a pesar de supor unha posición estética moi elaborada evita a representación estetizada da miseria, e que se acompaña dunha narratividade que evita calquera solución salvífica, calquera forma de superación falsa dunha realidade terriblemente tráxica.

Para Glawogger o mundo está dividido por unha forte cesura de clase que cada vez distancia en maior medida os seus extremos, e a súa superación so pode darse mediante un acto excepcional<sup>531</sup>, posto que a propia dinámica social nun contexto liberal so pode facer máis profundas estas diferencias. Se é posíbel algún cambio social, este debe iniciarse nun profundo cambio persoal que se exprese con vontade de cambio colectivo. En definitiva, o grande tema do cinema de Glawogger non deixa de ser o libre albedrío, a forma en que as persoas crean e moldean cada día<sup>532</sup>, e dicir, a valoración da individualidade, a súa dignidade e a súa capacidade. Isto non implica tampouco unha visión inocente sobre a posibilidade desta acción individual. Como dixemos, Glawogger amosa con claridade as súas dificultades, pero tamén as marxes polas que é posíbel establecer esta forma de cambio e polas que non o é. Nese sentido, as relacións puramente instrumentais de Sebastian contrapóñense coas difíciles, pero máis significativas, que significan a cotidianidade de Franz, que é capaz de manter un pequeno grupo de amizades que, dentro das dificultades que implica a vivencia da marxe social na que se atopan, si que son capaces de amosar unha preocupación humana polo outro da que Sebastian carece por completo.

---

531 Javier E. Estrada: "Slumming", en Suplemento a *Cahiers du Cinéma España*, nº 50, Novembro de 2011, p. XXIV.

532 Olaf Möller: "Apocalypse rising", en Suplemento a *Cahiers du Cinéma España*, nº 50, Novembro de 2011, p. XXII.



**BLOCO II**  
**OS PAÍSES NÓRDICOS**

---



## SUECIA

Por volta do final da primeira década do século XXI apareceu en Suecia unha nova xeración de cineastas que aportaron unha maior amplitude estética e temática. Tratábase dunha xeración de autores que apostaban por unha aproximación de tipo realista aos problemas sociais, pero tamén ás problemáticas de tipo afectivo e persoal, propias dunha sociedade capitalista avanzada como Suecia. Este grupo de autores, entre os que debemos destacar a Ruben Östlund, Lisa Langseth, Johan Kling ou Emil Jonsvik, supoñía a continuación e ampliación en termos estéticos e temáticos da apertura iniciada unha década antes por Richard Hobert, Lukas Moodyson e Josef Fares<sup>533</sup>, grupo de autores co que Bjorn Runge podía situarse como bisagra de unión.

Esta nova xeración de cineastas desenvolve dúas vertentes diferentes. A primeira delas está máis centrada na aproximación aos mundos persoais dos personaxes, ás súas vivencias afectivas, como exemplifican as obras de Kling (*Darling* [2007]), Langseth (*Till det som är vackert* [2010]) ou Jesper Ganslandt (*Farväl Falkenberg*, [2006]), se ben estas obras non deixan de incorporar no fondo das súas narrativas unha interesante lectura sobre a sociedade de clases no capitalismo avanzado. Nesta aproximación á realidade social desde o persoal este novo cinema sueco entronca coa tradición modernista dos anos sesenta e setenta, nomeadamente con obras de Vilgot Sjoman como o díptico *Jag är nyfiken – en film i gult* [*Soy curiosa (Amarillo)*, 1967] e *Jag är nyfiken – en film i blått* [*Soy curiosa (Azul)*, 1968] e, sobre todo, co primeiro filme de Roy Andersson *En känslehistoria* [1970], autor que posteriormente elaboraría unha linguaxe moi diferente para acometer unha aproximación metafórica de grande profundidade ao malestar persoal e social da sociedade contemporánea, se ben este novo cinema sueco non deixa de reproducir modelos provenientes do cinema norteamericano independente como o elaborado por John Sayles en filmes como *Return of the Secaucus Seven* [1979].

A segunda vertente confórmase como unha tendencia de corte naturalista, interesada na análise da sociedade sueca e das dinámicas de dominación e marxinação que esta pon en marcha. Nesta segunda tendencia destacan as obras de Ruben Östlund ou Agnieszka Lukasiak, que analizaremos a continuación, pero primeiro introducírémonos nun modelo de cinema diferente ao deste grupo en canto que se aproxima ao real desde a reformulación dos xéneros do fantástico e o terror.

### ***Låt den rätte komma in* [Déjame entrar, Tomas Alfredson, 2008]**

*Låt den rätte komma in* é unha fábula contemporánea que retoma o relato vampírico para elaborar unha reflexión sobre os procesos de inmersión social. Tomas Alfredson sitúa o seu relato nun bloco suburbial de vivendas de clase obreira de Estocolmo. Esta

---

533 Helena Lindblad: “Nuevas visiones, nuevas energías...”, p. 7, en *Novísimos. Cine sueco del siglo XXI, Cahiers du Cinéma España* Especial nº 14, Outubro de 2011, p. 6-10.

escolla espacial é moi significativa e supón unha ubicación inédita para os relatos de temática vampírica, tanto se procuramos no relato clásico, da estirpe literaria de Bram Stoker e Joseph Sheridan Le Fanu ou a cinematográfica de F.W. Murnau (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [*Nosferatu*, 1922]) ou Carl Dreyer (*Vampyr - Der Traum des Allan Grey* [*Vampyr; la bruja vampiro*, 1932]), como se nos centramos no relato posmoderno. Se o relato clásico situábase nos castelos e pazos da aristocracia, o posmoderno farao nos ambientes urbanos da burguesía e os *yuppies*. Pola contra, a reubicación que efectúa *Låt den rätte komma in* supón tamén unha reformulación social. O vampiro vive agora entre as clases traballadoras e comparte os seus espazos.

A partir desta escolla espacial Alfredson pode comezar a construír unha narrativa que se afasta do xenérico para centrarse na análise do desprazamento social e da marxinação, análise que acumula á máis tradicional visión do vampiro, ou do monstro, como o Outro social. De feito, recorda Axel Zeppenfeld<sup>534</sup>, a reversión dos convencionalismos do xénero constitúen o motivo principal do filme de Alfredson, non só a nivel estético, coa frialdade dos escenarios e a planificación dominada polo fóra de campo, senón tamén a nivel social, posto que desposúe aos vampiros do seu habitual carácter aristocrático e sitúaos nun barrio suburbial no que comparten cos seus habitantes de clase obreira a súa peculiar forma de loita pola supervivencia.

*Låt den rätte komma in* céntrase na relación que se establece entre dous rapaces de doce anos, Oskar [Kåre Hedebrant] e Eli [Lina Leandersson], dos que resulta que Eli é unha vampira. O interesante é a forma en que Alfredson fai variar esta relación, posto que, en lugar de se centrar nunha narrativa da vítima, fai de Oskar unha persoa marxinaada e perseguida no seu entorno, enfrontada ao resto de rapaces da escola que non o aceptan e sumido na soidade dunha casa na que apenas comparte nada coa súa familia e nun barrio que destaca pola ausencia de relacións, pola escaseza de posibilidades de diversión e vivencia. Neste contexto, Oskar non atopa en Eli un perigo ou unha ameaza, senón un refuxio para a soidade e unha axuda para determinarse a enfrontarse aos ataques dos compañeiros da escola.

Desta maneira, Alfredson rebaixa e matiza parte da visión monstruosa do vampiro como encarnación da alteridade, se ben é certo que tamén activa unha ambigua narrativa da vinganza que non está interesado en resolver en termos de análise social, senón que optará por unha convención máis xenérica e espectacular que limita moitas das posibilidades que abrirea na primeira parte do filme.

Con todo, o máis destacado do filme é a representación do espazo suburbial no que se desenvolve, un espazo suburbial que, no dicir de Carles Roche<sup>535</sup>, actúa como unha barreira coa que a posta en escena procura significar o que David Roas denomina un indesignábel<sup>536</sup>. Este espazo está tratado desde o intento de configuración dun escenario no que inserir a dinámica esencial das narrativas vampíricas e do cinema de terror, como é a caza da vítima, e é que *Låt den rätte komma in* non abandona nunca as súas vinculacións xenéricas. Pero dentro desta funcionalidade narrativa Alfredson é capaz de amosar certa lectura social deste espazo. En concreto, capta á perfección o carácter plenamente

534 Axel Zeppenfeld: "Morse", en *Cahiers du Cinéma*, nº 642, Febreiro de 2009, p. 48.

535 Carles Roche: "Tocar la imagen: notas sobre un gesto", en Fran Benavente e Glòria Salvadó Corretger: *Op. Cit.*, 2013, p. 171-172.

536 David Roas: *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

alienado da vivencia cotiá dos seus habitantes, a dificultade para a vivencia afectiva e a forma en que o alcohol se constituíu como unha solución efectiva nun ambiente de pobreza vivencial extrema. A representación que desenvolve Alfredson fai deambular aos seus personaxes sen un horizonte vital definido a través dunha paisaxe permanentemente nevada que se configura como unha acertada metáfora da desolación e a miseria vital [imaxe 41]. É así que o ambiente familiar e a escola non son xa lugares seguros, senón espazos inhóspitos e dominados polo medo<sup>537</sup>.

É certo que a visión que transmite Alfredson das áreas periurbanas é puramente negativa, pero tamén que non se trata tanto de levar a cabo unha profunda análise social senón de potenciar os seus caracteres negativos na construción dun escenario dominado pola sordidez do cotián. Enfatizar esta sordidez e relacionala coa narrativa vampírica é o verdadeiro motor de *Låt den rätte komma in*, que, como sinala Carlos Reviriego<sup>538</sup>, deslízase continuamente entre o naturalismo dun relato de acoso escolar e as engranaxes atmosféricas do cinema de terror, entre os códigos do cinema social e os códigos xenéricos e melodramáticos, que rematan por dominar.

É así que o filme se sitúa nun ambiente da máis anodina normalidade e rexeita calquera tratamento espectacular, comezando pola propia representación espacial, que enfatiza o seu carácter xenérico, de espazo intercambiábel<sup>539</sup>, e polo tanto o seu carácter universal, de espazo da violencia íntima e social, unha violencia que se reproduce continuamente, como con claridade sinala a representación da escola e das duras escenas de acoso, o que non deixa de supor unha forma de esclarecer o funcionamento das dinámicas de marxinação, se ben tampouco deixa de sinalar como a clase obreira habitante deste espazos aparece dominada por unha angustia vital que deriva no desprezo, o que se suxire coas secuencias protagonizadas polo grupo de adultos desclasados e alcohólicos.

É así que a grande potencialidade do filme está na forma en que acada a captación da cotidianidade dos seus personaxes, na tensión que establece entre o fantástico e o real para poñer en comunicación dous mundos<sup>540</sup>, camiño polo que o fantástico revela o sinistro freudiano, a irrupción do estraño dentro do contexto do que se entende como normalidade, irrupción que cumpre a función de contrastar as características de ambas, se ben Alfredson é capaz de levar a cabo esta reactualización do relato tradicional desde unha sensibilidade contemporánea sen caer nos clichés estetizadores de certa posmodernidade<sup>541</sup>. Para alén de exercicios de puro espectáculo como poden ser teleseries do tipo de *Buffy the Vampire Slayer* [*Buffy Cazavampiros*, Fox, Joss Wesdom, 1997-2003] e unha longa serie de filmes que van desde *Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* [*Entrevista con el vampiro*, Neil Jordan, 1994] até a longa saga iniciada por Catherine Hardwicke en *Twilight* [*Crepúsculo*, 2008], Gérard Imbert recorda como en moitos filmes da posmodernidade chama a atención a recorrencia do fenómeno do vampirismo, que el asocia tamén co canibalismo<sup>542</sup>. Para este autor, o vampiro constitúe a

537 José Abad: *El vampiro en el espejo. Cine y sociedad*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2013, p. 226.

538 Carlos Reviriego “Fuera de campo”, en *Cahiers du Cinéma España*, nº 22, Abril de 2009, p. 31.

539 Pierre Charrel: “Morse. Un vampirisme salvateur”, en *Positif*, nº 576, Abril de 2009, p. 48.

540 Carles Roche: Art. Cit., 2013. p. 170-171.

541 José María Latorre: “Vampirismo en el reino de la tristeza”, en *Dirigido*, nº 388, Abril de 2009, p. 28-29.

542 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 472.

encarnación da máxima alteridade, a dexeneración do humano en monstro. Imbert, dentro dos seus postulados posmodernos, relaciona este interese polo relato vampírico cunha representación da libido na que o desexo convértese literalmente en desexo de posesión, unha libido que non se orienta cara ao coito ou o pracer, senón que ten máis que ver cunha visión máis turbia do sexo na que o vampirismo se revela como a figura extrema e invertida do desexo de amar, de forma que cando un suxeito acada o límite do amor a devoración supón unha forma de apoderarse do outro<sup>543</sup>.

Neste sentido un filme de Claire Denis como *Trouble Every Day* [2001] resulta exemplar, pero *Låt den rätte komma in* sitúase antes no terreo da lectura social da alteridade e do monstruoso, aínda que non deixa de incorporar unha importante lectura neste sentido sinalado por Imbert<sup>544</sup>. Podemos dicir, entón, que o filme de Alfredson presenta o vampirismo, a concreción física dun ser humano monstruoso que necesita aniquilar aos seus semellantes para sobrevivir, como unha emanación da violencia social, das formas de violencia que dominan a totalidade da sociedade, desde as institucións, canles de reprodución do poder simbólico como a familia e a escola, até as formas de relación interpersoal. Desta maneira o vampiro confórmase como o individuo creado pola sociedade pero ao tempo repudiado por ela, en cuxo movemento de repulsa constrúe unha forma de medo co que contrarrestar os seus intentos de reingreso social. É nesta imposibilidade de reingreso, ou de normalidade social, onde reside a importancia da lectura social que se pode extraer dun filme como *Låt den rätte komma in*.

O filme de Alfredson sinala un trazo importante das novas narrativas sobre o vampirismo, a culpa que sente o vampiro ao matar, o que axuda a elaborar unha representación máis complexa sobre o vampiro, se ben non chega a centrarse neste interesante aporte como si que fai Jim Jarmusch no seu último filme, *Only lovers left alive* [*Sólo los amantes sobreviven*, 2013], no que a renuncia dos vampiros a conseguir o sangue pola vía da morte doutras persoas e a converter a ninguén en vampiro supón un posicionamento ético desde o que se sinala a posibilidade de plena inserción do outro desde a vivencia das súas propias peculiaridades. Se ben supón a introdución da alteridade como enfermidade, son moi interesantes as novas formas de representación do outro monstro por excelencia do mundo contemporáneo, o zombi, que comparte co vampiro a idea de dexeneración do humano ao monstruoso e a necesidade de atacar e devorar ao humano. Fronte ás visións máis reaccionarias e reprodutivas das ideas de tolerancia cero e do imaxinario do outro como inimigo a eliminar nun escenario apocalíptico produto da pervivencia destes individuos, do retorno a un punto cero do proceso socializados provocado pola inexplicábel irrupción do monstro, que elaboran series como *The Walking Dead* [AMC, Robert Kirkman, 2010-2014], outras como *In the Flesh* [BBC, Jonny Campbell, 2013] desenvolven a idea da necesidade de integración se ben sinalan os límites desta posibilidade toda vez que o prexuízo subsiste e se estende.

---

543 Ibidem, p. 472-473.

544 Somos conscientes de que *Låt den rätte komma in* inclúe unha importante reflexión sobre esta idea da libido e o desexo de devoración do outro, e de feito non semella casual a escolla da idade de constitución definitiva do desexo sexual para os dous protagonistas, e de feito en toda a narrativa faise explícito este desexo sexual.

***Play* [Ruben Östlund, 2011]**

En *Play* Östlund aproxímase aos problemas que debe afrontar a Suecia supostamente multicultural dunha forma moito máis elaborada que outras producións contemporáneas que abordan o mesmo tema, como pode facer Othman Karim en *För kärleken* [2010]. Östlund aborda o tema desde unha forte perspectiva de clase e desde unha narrativa que en todo momento enfronta ao espectador coas súas propias dinámicas cotiás de reprodución da ideoloxía dominante. Para levar a cabo este audaz desafío, Östlund exacerba o rigor formal do seu primeiro filme, *De Ofrivilliga* [*Involuntario*, 2008], dominado aínda por certa rixidez, e incorpora un certo enfoque documental á hora de abordar a representación, nomeadamente en canto á inserción dos personaxes nos diferentes ambientes nos que se desenvolve o filme.

Östlund elabora un aparato formal que combina escenas filmadas cunha cámara ao ombro que se sitúa, nunha posición case intrusiva, no espazo entre os personaxes, con outras escenas nas que o encadramento é fixo e próximo aos personaxes, mentres que por outro lado incorpora outras escenas construídas sobre encadramentos abertos e afastados da acción, o que produce unha certa sensación de distanciamento. O interesante é que este aparato formal constrúese sobre unha necesidade única, dispoñer unha profunda interrogación sobre a lexitimidade da mirada do espectador.

*Play* desenvólvese en dous tipos de espacialidade fundamentais, un centro comercial por un lado e, polo outro, diversos espazos das aforas da cidade de Göteborg, se ben outros espazos recorrentes das grandes cidades, como poden ser os medios de transporte, tamén están presentes [imaxes 42 e 43].

O centro comercial xoga un papel fundamental, pois implica unha importante lectura sobre as relacións sociais nas sociedades capitalistas. O centro comercial preséntase como un espazo común no que o contacto interpersoal é, paradoxalmente, imposíbel, e, cando aparece, é percibido como unha forma de violencia contra a individualidade. É deste carácter deshumanizador do centro comercial do que parte Östlund, pero ademais introduce un importante factor de análise de clase no roubo e o maltrato que un grupo de rapaces negros de clase obreira impoñen a un grupo de brancos fillos da burguesía, comportamento que reproduce o carácter da nova cidade postindustrial como mundo de consumo e do centro comercial como espazo privado do consumo.

Esta nova espacialidade do consumo deu lugar, entón, a unha nova cidade, de marcado carácter posmoderno, que substituíu paulatinamente á cidade industrial, nun proceso no que o plan urbanístico asumiu como principios reitores a lixeireza e a ilusión fronte á instrumentalidade e a funcionalidade da cidade moderna. A importancia outorgada á función que dirixía o plan urbanístico na modernidade viuse relegada fronte á valoración do pracer, o que resultou na potenciación do carácter estético e lúdico dos seres humanos fronte á importancia das relacións económicas que se establecen entre eles, como sinala Giandomenico Amendola<sup>545</sup>. Neste sentido, será mediante os espazos de consumo a forma máis evidente coa que a cidade posmoderna se afirma e se afasta das experiencias precedentes. A medida que as cidades se desindustrializaban e se convertían en centros de consumo, unha das tendencias urbanísticas das décadas de 1970 e 1980 consistiu en redeseñar e expandir os centros de compras, que incorporan moitos

545 Giandomenico Amendola: *Op. Cit.*, 2000, p. 183.

dos trazos do posmodernismo no seu deseño arquitectónico do espazo interior e as contornas simuladas: uso de ilusións e espectáculos, eclecticismo e mestura de códigos, que inducen ao público a circular entre unha multiplicidade de vocabularios culturais que non dan oportunidade ao distanciamento e propician unha sensación de inmediatez, descontrol emocional e asombro infantil.

O fío condutor desta transformación profunda da cidade é o consumo, todo o consumo, sexa de mercadorías, de servizos ou de experiencias, o consumo entendido como lecer eufórico e como entretemento. Así, este novo desenvolvemento urbano incorporou, sobre a base destas relacións sociais baseadas nas prácticas do consumo, unha variedade de espazos de consumo que inclúen desde cafeterías e restaurantes a zonas que funcionan como reservas turísticas, museos e outros centros de actividades culturais e, por suposto, tendas especializadas. Prodúcese así unha completa estetización da vida diaria que busca a construción dun mundo ficticio, alterado, que coa súa hiper-estimulación sensorial consegue en realidade entumecer os sentidos e a razón. Este proceso de estetización culmina co desenvolvemento das contornas totais, mundos pechados e autocontidos que sobrecargan os sentidos e nos que os individuos cos recursos suficientes poden formarse a súa propia identidade política<sup>546</sup>. Afirmouse desta maneira un novo ser humano, o ser humano metropolitano actual, cortical, mutábel, curioso e indiferente, disposto en todo momento a substituír a razón ética pola razón estética, e afirmouse o seu espazo predilecto de actuación e de relación, os espazos do consumo e da simulación, os lugares da hiper-realidade e os territorios da mirada, como son os centros comerciais e os parques temáticos.

Así o desenvolvemento do centro comercial, entendido como un espazo fechado onde o consumo se converte nunha experiencia completa que tenta alcanzar ao maior número posible de individuos, aparece como a forma arquitectónica máis adecuada á expansión do consumismo a todas as capas da sociedade excepto a aquelas relegadas á exclusión. Cando estes estratos inferiores precisan de acumular os obxectos de consumo que detentan unha forte carga simbólica e que, polo tanto, supoñen a aparencia dun ascenso social, é o momento no que se dan situacións como a presentada en *Play*. É de notar que en ningún caso a banda de rapaces de *Play* consegue un concreto beneficio económico destas actividades, senón que se dirixen preferentemente cara aos teléfonos móbeis e a roupa dos rapaces burgueses aos que rouban, pois trátase de dous elementos cuxo contido simbólico é moi elevado.

Pero Östlund consegue extraer un sentido social máis amplo da representación do centro comercial, e de feito apunta a analizar a centralidade que gañaron estes espazos na vida cotiá da sociedade. Se estes espazos se atopan ateigados a todas horas, se uns rapaces pasan grande parte do seu tempo libre nos centros comerciais, este feito débese a dúas dinámicas fundamentais, a desaparición das cidades dos espazos comúns de estancia, que afecta principalmente á poboación de menores recursos, neste caso o grupo de rapaces negros, e o carácter do centro comercial como espazo privatizado da seguridade, carácter máis atractivo para os estratos sociais elevados, no caso de *Play* os rapaces burgueses.

Na cidade postindustrial completouse unha verdadeira privatización do espazo ur-

---

546 Mark Jayne: *Cities and consumption*, London e New York, Routledge, 2006, p. 77.

bano. Unha parte do espazo público, o que se atopa nas zonas periféricas, é descoidado e finalmente abandonado, mentres que se intervén de maneira expeditiva no espazo público dos centros urbanos con idea de imposibilitar calquera forma de permanencia neles. Estes dous procesos rematan finalmente coa substitución destes espazos públicos por outros lugares que ofrezan seguridade e diversión. Nas cidades contemporáneas os espazos públicos ficaron reducidos a dúas categorías, os espazos emblemáticos do poder e os espazos de consumo, espazos que xogan un papel sistémico fundamental, pois están destinados a converter ao residente da cidade en consumidor<sup>547</sup>.

É así como os centros comerciais e os parques temáticos foron desprazando gradualmente aos espazos públicos urbanos, como parques ou prazas, debido ao cambio nas preferencias de consumo, cambio que veu determinado polos cambios nas estruturas e dinámicas económicas, así como tamén polo temor aos espazos públicos, á delincuencia, e polo medo a ser vítima dalgún delito. Neste sentido, os centros comerciais convértense, nunha perversión descomunal dado o seu carácter de espazo dominado polas corporacións e as multinacionais, nos novos espazos públicos, pero que ao mesmo tempo son espazos blindados, construídos como unha arquitectura defensiva na que o uso do panóptico garante un control integral<sup>548</sup>. De feito, o centro comercial non é outra cousa que un simulacro da cidade depurado dos seus aspectos negativos. Todo é manipulado e controlado: o clima, a iluminación, a limpeza, a xente que a visita<sup>549</sup>, de maneira que se crea un espazo variábel, estimulante e saturado de persoas, coma se se tratase dun espazo público, pero seguro como un espazo privado.

O mérito de Östlund en *Play* consiste en interrogar ao espectador sobre o que acontece cando esta aparencia de seguridade se risca e cando se introduce un novo factor, o desexo de imitación das clases altas por parte das clases subalternas. Este choque é o motor do filme, que sinala perfectamente o desenfoque de certos movementos contemporáneos de rebelión que centran de maneira privilexiada o seu obxecto no saqueo de mercadoría antes que na reivindicación de melloras de tipo económico ou social. Neste sentido a escolla de Östlund é moi significativa e permite tamén apreciar como o centro comercial é o resultado dunha proxección tendencialmente totalizadora que ten como obxectivo único o estímulo do consumo, non só como motor económico senón tamén como motor ideolóxico do sistema, controlando a totalidade dos nosos estímulos, pulsións, desexos e comportamentos.

Esta proxección, a construción efectiva do simulacro de Jean Baudrillard, é o punto final dunha tendencia arquitectónica, preocupada fundamentalmente por controlar o comportamento humano mediante o proxecto e o espazo construído<sup>550</sup>, unha tendencia

547 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2002, p. 104-106

548 Jesús Martín Rosas Molina: "Fraccionamientos cerrados y privatización del espacio público", en Eloy Méndez: *Arquitecturas de la globalización*, Hermosillo, Mora-Cantúa, 2007, p. 294

549 Este é un feito sinalado repetidamente polos apoloxistas do libre mercado e do mundo como lugar de consumo global, e así é destacada tanto a súa seguridade intrínseca como a súa diferenciación neste aspecto coa rúa da cidade real. Podemos atopar apoloxías deste tipo en tantas guías do consumo que proliferaron desde finais da década de 1990 [Paco Underhill: *El placer de comprar. 24 horas en un centro comercial*, Barcelona, Gestión 2000, 2007, p. 42].

550 Nesta tendencia debemos introducir desde os arquitectos abertamente reaccionarios, como aqueles que levaron a cabo a reordenación urbana de París a partir de 1853 baixo a dirección de Georges Hausmann ou de Barcelona seguindo o plan de Ildefonso Cerdá en 1859, que significaron ambos a derriba de gran parte dos barrios populares da cidade para organizar esta en base ao tráfico dirixido mediante grandes bulevares, até os arquitectos suposta-



que desde o século XIX pretendeu a construción dun eficiente panóptico capaz de dar cabida aos imaxinarios e facelos consumíbeis<sup>551</sup>, e que se complementa con outra estratexia paralela, a que autores como Jean Pierre Garnier definen como urbanismo crimi-nóxeno<sup>552</sup>, que é precisamente o espazo no que habita o grupo de ladróns e en torno ao que deambulan na segunda parte do filme. Este concepto, ao principio, aludía a unha arquitectura e a un urbanismo cuxa configuración deshumanizante se consideraba una verdadeira invitación ao crime. As barreiras, as torres, o cemento, a ausencia de rúas, o isolamento dos grandes conxuntos residenciais respecto da cidade, supoñían motivos para a revolta e a violencia por parte dos seus habitantes. Desde esta perspectiva, a violencia urbana percibíase como unha reacción lóxica e comprensíbel, até lexítima, contra a violencia, á vez material, visual e simbólica, dun entorno considerado coercitivo, humillante e estigmatizante para as capas populares confinadas nel.

A introdución en Europa das doutrinas norteamericanas da tolerancia cero e a consecuenta colocación da loita contra a inseguridade no lugar principal de todas as axendas políticas levaron a un cambio de significación da noción de espazo crimi-nóxeno, que agora designará a un urbanismo e unha arquitectura que favorecen a delincuencia. Se anteriormente as xeracións xoves saídas dos medios desfavorecidos eran considera-das sobre todo vítimas que sufrían as consecuencias dunha concepción errónea da plani-ficación urbana, agora esta planificación deixa de lexitimar a violencia urbana e, na re-tórica securitaria que prevalece hoxe en día, calquera referencia ás causas sociais do fenómeno da delincuencia é cualificada de escusa sociolóxica e só se ten en conta a res-ponsabilidade persoal. É precisamente este o contexto teórico no que se enmarca o xiro narrativo e espacial da segunda parte de *Play*, na que se abandona o centro comercial para introducirse nas zonas máis suburbiais da cidade e na que Östlund leva a cabo unha profunda reconsideración das expectativas ideolóxicas do espectador e dá pé á constru-ción de diversas situacións que o obriguen a definir o seu posicionamento sobre este di-lemma social da violencia e as explicacións sociais ou de responsabilidade persoal que se podan desenvolver.

Despois de ter amosado, na transición entre espazos, a brutal violencia sistémica que padecen as clases subalternas pola súa condición, nesta segunda parte do filme o ci-neasta colócase nun punto de vista exterior, a planificación constrúese en base a longos planos afastados dos personaxes, para someter a crítica as reaccións do espectador, así como a súa propia condición de espectador, de persoa que mira. Sinala neste sentido Vincent Thabourey<sup>553</sup> que Östlund se dirixe directamente á condición de *voyeur* impo-

---

mente progresistas pero escandalosamente totalitarios na homoxeneización social que implica o dirixinmo vivencial dos seus plans habitacionais, como Le Corbusier, e, por suposto, as tendencias posmodernas imperantes desde os anos sesenta do século XX, que podemos exemplificar en Robert Venturi, apoloxista, na súa obra *Learning from Las Vegas*, dunhas Las Vegas como encarnación do imaxinario popular en lugar de como un espazo de manipulación violenta das consciencias por parte do poder capitalista ou como innóbel caricatura da cidade lúdica, que diría Lefebvre; Óscar Niemeyer, deseñador, xunto con Lucio Costa, da aberrante loa á oligarquía que é a cidade de Brasíla; Frank Gehry e os aberrantes reordenamentos urbanos que impuxo a partir de centros de cultura en lugares como Bilbo, Praga ou Dundee; Santiago Calatrava e os seus auditorios e cidades das artes; ou a grandilo-cuencia de Peter Eisenmann.

551 Giandomenico Amendola: *Op. Cit.*, 2000, p. 262-263.

552 Jean Pierre Garnier: *Contra los territorios del poder. Por un espacio público de debate y... de combates*, Barcelona, Virus, 2006, p. 107-111.

553 Vincent Thabourey: "*Play*", en *Positif*, nº 605-606, Xullo/Agosto de 2011, p. 107.

tente do espectador desde unha perspectiva irónica que lembra a Michael Haneke e Ulrich Seidl no seu tratamento da violencia cotiá. Desta maneira Östlund crea un espazo para a crítica no que o espectador está obrigado a adoptar unha posición, movemento no que tamén debe descubrir o resto de posicionamentos posibles, e reais, sobre esta problemática.

Pero esta segunda parte do filme contén tamén unha inversión da primeira. Se no centro comercial Östlund amosaba as consecuencias da irrupción da violencia das clases subalternas nos espazos propios da burguesía, unha violencia que significativamente tiña como principal consecuencia a profundización da alienación social que sofren as propias persoas que a levan a cabo, no suburbio de Göteborg Östlund expón cruamente á burguesía ante a violencia social que enxendra e que, no mellor dos casos, nin sequera percibe. O filme trasládase do centro comercial aos suburbios, saca á burguesía do seu espazo e esta atopa que este é un espazo socialmente hostil e que debe agora padecer a súa culpabilidade como clase. Este espazo revela tamén a absoluta covardía da burguesía unha vez que non conta coa forza do aparato para responder a esta violencia social, pero Östlund aínda irá máis alá e, na escena que fecha o filme, redundará nesta covardía da burguesía e na incapacidade de actuar eticamente para unha clase que delegou de maneira esencial a toma de decisións desta índole na Institución, nomeadamente naquela de carácter represivo.

Con todo, Östlund non deixa de amosar como esta posibilidade de actuación ética é posible aínda nun momento de disolución dos conceptos fortes e da expansión das ideas de odio social ao diferente e ao pobre, ao tempo que amosa o peso da desigualdade en canto ferramenta de división social e a forma en que as diferencias no nivel de vida son empregadas como indicador das diferencias de status social e interroga ao espectador sobre como a propia posición na xerarquía social afecta aos que consideramos parte do noso ambiente e aos que consideramos alleos a el, afectando por tanto á nosa capacidade de identificarnos con outras persoas<sup>554</sup>.

A liña naturalista da que Östlund é o autor máis destacado atopa unha concreción máis documental na obra de Lukasiak, *Between 2 fires* [2010]. Este filme trata a migración dunha nai coa súa filla desde a Bielorrusia postcomunista á Suecia capitalista, territorio que exerce unha forte atracción sobre estes países da periferia soviética como referente máis próximo do desenvolvemento occidental. Lukasiak trata no filme a forza que detenta este imaxinario e a distancia que garda respecto do real, o que evidencia confiando a estas inmigrantes nun centro de internamento no norte de Suecia, nunha zona desolada, incomunicada pola neve e a distancia e practicamente deshabitada. Non nos centraremos en profundidade neste filme, que ademais ten o defecto de derivar cara a un melodrama construído sobre unha historia de amor e violencia social que desvía o interese no social e falsifica de maneira importante a vivencia da emigración, que retratara de maneira moi eficaz antes de levar a cabo diversos xiros de guión na metade do filme.

O que nos interesa é sinalar de que maneira a obra de Lukasiak incorpora unha estratexia documental que incide no carácter presente da representación ao se conxugar coas formas da ficción e desde a que procura a representación da realidade sen enfatizar

554 Richard Wilkinson e Kate Pickett: *Desigualdad. Un análisis de la (in)felicidad colectiva*, Madrid, Turner, 2009, p. 71.

tanto a vertente política desta senón a súa vertente social e relacional<sup>555</sup>, a representación do real desde o interese por diagnosticar males sociais máis profundos que se sitúan na orixe das manifestacións concretas que representa. Esta estratexia documental e este interese polo social visto desde as dinámicas de relación que se establecen entre as persoas, pero sen ocultar o deseño sistémico destas relacións, supón a base da obra dun grupo de directores que debutan inmediatamente despois do aludido grupo formado por Östlund e Kling. Neste grupo destacan os primeiros filmes de Babak Najafi (*Sebbe* [2010]) e sobre todo de Gabriela Pichler, que analizaremos a continuación.

***Äta sova dö* [Come duerme muere,  
Gabriela Pichler, 2012]**

*Äta sova dö* traslada esta aludida mirada documental ao mundo do traballo. Neste filme Pichler trata diversas problemáticas sociais que conflúen no desemprego. De feito, pode verse *Äta sova dö* como unha reactualización de *Rosetta*, a fundamental obra dos irmáns Dardenne encanto que, da mesma forma que estes, Pichler encara a representación realista do traballo e a busca de emprego para o que desenvolve un aparato formal dominado polos agresivos movementos da cámara ao ombro que segue de maneira sistemática á protagonista. As referencias ao filme dos Dardenne son múltiples e evidentes, presentes xa desde a primeira escena, localizada nunha fábrica na que Râsa [Nermina Lukac] traballa como empaquetadora de verduras. A escena sintetiza a aproximación documental que leva a cabo Pichler, que constrúe a escena cun elevado grao de verosimilitude.

O desenvolvemento da narrativa volve traer ecos evidentes de *Rosetta*, nomeadamente desde o momento do despedimento de Râsa e co conseguente proceso de busca compulsiva e obsesiva dun traballo. Igual que nas anteriores escenas do posto de traballo, a cámara non se separa do corpo da protagonista, se ben Pichler renuncia á marcaxe extrema dos Dardenne e asume por momentos unha planificación máis convencional. Ao mesmo tempo, como sinala con acerto Eulàlia Iglesias<sup>556</sup>, Pichler sepárase tamén do interese dos Dardenne en situar o seu filme na última marxe de ingreso social, e Râsa afronta semellantes ameazas de exclusión social e padece de maneira análoga a acción das institucións, pero non se aprecia o peso da incerteza dunha maneira tan extrema nin, e esta é sobre todo a grande diferenza co cinema dos Dardenne, Pichler expón á súa protagonista aos extremos da ética aos que os Dardenne levan a *Rosetta*.

A primeira parte do filme céntrase na centralidade que o traballo detenta na vida das persoas, centralidade que unifica os dous espazos nos que se desenvolve o filme, a fábrica na que traballa e a casa na que Râsa vive co seu pai [Milan Dragisic]. Pichler balancea continuamente a narrativa entre estes dous espazos, co que consegue transmitir un feito fundamental na vida das persoas de clase obreira, e que constitúe a esencia da alienación a que son sometidas polo sistema salarial. Trátase da capacidade de xestión do tempo e o espazo.

Non insistiremos máis na representación do peso da territorialidade, idea á que xa nos temos referido na análise de diversos filmes, *Rosetta* o primeiro de todos, e que Pi-

---

555 Lourdes Monterrubio: “La misma cara de dos monedas”, en *Novísimos. Cine sueco del siglo XXI, Cahiers du Cinéma España Especial* nº 14, Novembro de 2011, p. 22.

556 Eulàlia Iglesias: “Come duerme muere”, en *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 21[72], Novembro de 2013, p. 54.

chler amosa de maneira moi clara con longos traxectos en bicicleta desde a casa nos suburbios da cidade na que vive Râsa até a fábrica na que traballa.

Máis interesante en *Äta sova dö* é a representación da xestión do tempo. O filme constrúese seguindo, unha vez máis, os itinerarios entre a casa e o traballo que conformaban a narrativa de *Rosetta*. Hai que lembrar, neste sentido, a importancia da reavaliación no cotián de todos os feitos vividos, pero esta vez Pichler vai algo máis lonxe. En primeiro lugar analiza a pobreza da vida que Râsa pode desenvolver na súa casa. Esta pobreza, esta miseria cotiá, non vén determinada pola imposibilidade de establecer vivencias afectivas, pola existencia de relacións violentas ou dominantes nin por unha soidade cada vez máis estendida na sociedade da individualización. Ao contrario, Râsa, afectivamente, conta cos seus amigos e vive unha boa relación co seu pai, pero no seu caso é a falta de tempo e de enerxía, pois Râsa vese constantemente esgotada, o que é provocado pola explotación laboral á que é sometida na fábrica, a que determina esta miseria.

Desta forma, Pichler leva a cabo a estratexia sinalada por Henri Lefebvre sobre a forma de facer aflorar as dinámicas capitalistas pola representación da vía cotiá. Segundo Lefebvre, ao amosar a forma de vida da xente, ao elaborar unha crítica da vida cotiá, está a se elaborar tamén un discurso sobre as estratexias que conducen a este resultado<sup>557</sup>. De feito, a crítica do cotián pode non abarcar o conxunto da praxe da dominación, pero capta os seus resultados esenciais, e esta é a maneira en que Pichler desvela de maneira lúcida como o desenvolvemento do traballo industrial tivo como resultado a constitución dunha cotidianidade que se constitúe como o espazo social dunha refinada explotación e dunha pasividade controlada coidadosamente. Vimos en múltiples filmes como esta cotidianidade non é posíbel xa no deseño do traballo postindustrial, o que á súa maneira non deixa de amosar *Äta sova dö*, que ademais tamén chega a representar, coa disposición espacial que escolle Pichler, a forma na que a cotidianidade no sentido negativo en que a entendía Lefebvre, é dicir, a rutina establecida en base ao traballo alienado, non se instaura no seo do urbano como tal, senón en e pola segregación xeralizada, a segregación dos momentos da vida e a das actividades, ou o que é o mesmo, entre o traballo e o lecer.

Pero esta análise da xestión do tempo vai aínda máis lonxe e Pichler é quen de representar as posibilidades desta xestión no espazo e no momento do traballo e de significar as diferencias entre o traballo industrial e os traballos do nivel baixo do sector servizos aos que, tras o seu despido na fábrica, poderá acceder Râsa. Pichler representa a fábrica como o espazo da explotación e a alienación, pero tamén representa as estratexias das obreiras para revertir este sentido negativo e constituír a fábrica tamén como un espazo para a amizade e a relación significativa. Desta maneira, Pichler sinala non só as posibilidades de levar a cabo estas estratexias, senón que apunta que, coa súa desaparición nos procesos de reconversión e reaxustes de plantilla, desaparece tamén un espazo que podía ser liberado da lóxica da explotación e extraído das consecuencias da alienación. Pichler representa este proceso nunha escena encarada desde unha perspectiva documental que, na súa aparente insignificancia, constitúese como unha das escenas centrais do filme. Esta escena é aquela na que as traballadoras cantan durante o desen-

<sup>557</sup>Henri Lefebvre: *Op. cit.*, 1983, p. 145.

volveremento do traballo, unha das escenas do cinema contemporáneo que mellor sinalan as diferencias entre o modelo de traballo industrial e postindustrial e as súas implicacións a nivel social e a forma en que o sistema de dominación se articula [imaxe 44].

Bob Black explica con claridade a relación entre o empobrecemento da vida cotiá e o sistema de traballo asalariado, e explica con claridade de que maneira se estendeu a forma de organización do traballo produtivo nos seus peores exemplos ao conxunto da forma social<sup>558</sup>. Desta maneira, as persoas que se atopan sometidas a un control inflexíbel no seu traballo, estano tamén nunha forma social que dirixe as biografías cara á importancia do salariado e, como consecuencia última, serán menos refractarias á xerarquía e máis propicias a verse psicolxicamente escravizadas. A súa capacidade de actuación autónoma verase tan mermada que acabarán por sufrir unha forma extrema de medo á liberdade. Así, é lóxico que recorran ás múltiples formas de claudicación da súa responsabilidade e da súa necesidade de toma de decisións que lles ofrece o sistema, de forma que se verán cada vez máis profundamente escravizadas e o sistema dominante conseguirá estenderse da maneira máis fácil e efectiva.

O sistema industrial amosouse realmente efectivo neste sentido co desenvolvemento do traballo en cadea, pero o sistema postindustrial conseguiu dar un paso máis alá coa introdución de múltiples traballos ultra-alienantes, que non cumpren ningún obxecto nin función real, e que ademais imposibilitan o contacto co resto de compañeiros de traballo así como a simple capacidade de evasión. A cadea de montaxe, coa robotización automatista e o secuestro das capacidades creativas do ser humano que implicaba, aínda permitía polo menos pensar noutra cousa diferente á propia cadea. Os obreiros podían, por exemplo, cantar, ou falar un mínimo, o que polo menos garantía certa saúde mental. Con todo, nas modernas oficinas onde centos de tele-operadoras atenden o teléfono cuns cascos e un micrófono na cabeza, calquera forma de interacción é imposible, pero tamén é imposible calquera forma de pensamento que non implique continuar co traballo. Calquera función mental mínima queda prorrogada até a fin da xornada laboral. É evidente de que maneira isto implicou un empobrecemento da vida cotiá, das relacións, a autoestima e a mesma saúde mental.

Desde esta análise que Pichler foi tecendo na primeira parte do filme é como podemos entender o verdadeiro alcance do despedimento de Râsa, pois a perda do emprego supón tamén a desaparición de toda unha rede comunitaria que a sostíña emocionalmente<sup>559</sup>. A partir deste despedimento iníciase a segunda parte do filme, que se constrúe en torno á busca de emprego por parte de Râsa. Pero o significativo desta segunda parte é a forma en que Pichler define a Râsa como unha identidade laboral débil<sup>560</sup> e como documenta así os procesos de flexibilización e as súas consecuencias persoais. Neste sentido á moi significativa a función do grupo de autoaxuda que leva a cabo a institución xestora do desemprego. A finalidade deste grupo é, evidentemente, non tanto preparar aos participantes para a busca efectiva de emprego como preparalos para encarar e asumir as novas e máis precarias condicións que atoparán nos seus novos empregos. Pero con este proceso de busca de emprego Pichler consegue documentar tamén de

558 Bob Black: *Op. Cit.*, 2013.

559 Eulália Iglesias: *Art. Cit.*, 2013, p. 54.

560 Richard Sennett: *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 66-78.

que maneira a emotividade na época postfordista está caracterizada pola inmediata coincidencia entre produción e eticidade, entre a estrutura e a superestrutura, o que resulta moi evidente nos principais requisitos que se lle esixen aos traballadores, como poden ser o hábito de moverse dun lado a outro, a capacidade de se acomodar ás máis bruscas reconversións, ser adaptábeis e dúctiles ou poder levar adiante interaccións lingüísticas banais<sup>561</sup>, todo o cal é posto de manifesto en *Åta sova dö* nesta segunda parte.

Pero Pichler consegue representar a partir de aquí as consecuencias identitarias destes procesos de desemprego e do novo traballo baseado na flexibilidade. Asumindo á perfección as teses neoliberais, aos traballadores esíxeselles un comportamento áxil, que estean abertos aos cambios e que asuman riscos. Desta forma a profesión deixa de ter sentido na conformación vital das persoas. É moi significativa a teima de Râsa por presentarse como empaquetadora de verduras, cando xa non o é o non o volverá ser. Desta forma Pichler representa non só o alcance da alienación do traballo na cadea, que leva aos traballadores a identificarse de maneira tan esencial cun traballo tan pouco creativo, senón que sinala sobre todo a forma en que a identidade da clase obreira se constrúe en base ao traballo e tamén, como xa vimos, ao mundo relacional que leva aparelado, e como esta insistencia na definición propia é unha resistencia a unha debacle social que se fundamenta, precisamente, na modificación do significado mesmo do traballo mediante a adopción do concepto de flexibilización, que chegou a bloquear a idea de carreira e de profesión, desviando aos traballadores dun tipo de traballo a outro e xerando neles importantes procesos de ansiedade<sup>562</sup>.

É así que Pichler introduce un debate moi profundo sobre as identidades na sociedade contemporánea, para o que adopta un punto de vista de clase moi importante, que sen banalizar a importancia doutros elementos no proceso de construción persoal e de constitución social, si que recupera para o primeiro plano a importancia nestes procesos do compoñente de clase. Para isto ten a habilidade de presentar como protagonista a unha persoa de orixe macedonia e musulmana. Pichler amosa as estruturas de agresión racista que funcionan nesta sociedade, pero asemade sinala como o elemento máis significativo de relación social segue a ser a pertenza a unha ou outra clase social.

En definitiva, é no esclarecemento destas dinámicas persoais e identitarias onde se apoia o profundo realismo de *Åta sova dö*. Se é certo que o filme desenvolve de maneira ríxida e excesivamente estereotipada os clichés de determinado cinema social e que a figura dos Dardenne imponse de maneira castrante, tamén o é que Pichler pode superar o uso xenérico de elementos típicos do cinema social (cámara en man en continuo movemento, luz e son naturais, encadramentos descoidados, linearidade narrativa...) para facer aflorar unha importante verdade social, cuxa importancia apréciase con máis claridade se a relacionamos con outros filmes que evidenciaban a distancia entre a Suecia real e o imaxinario co que é percibido desde xeografías diferentes, de maneira que *Åta sova dö* supón unha representación da quebra deste imaxinario utópico que se proxecta desde a periferia europea e, polo tanto, unha fundamental interrogación ao espectador sobre a forma en que se constrúen estes imaxinarios e sobre o deseño político e as razóns socio-

561 Paolo Virno: *Op. Cit.*, 2003, p. 87.

562Ibidem, p. 9.

Martín Paradelo Núñez

económicas que operan nestas construccions.



## DINAMARCA

Autor de moi diferentes propostas cinematográficas sempre cambiantes, e posibelmente un dos máis claros expoñentes das posicións posmodernas en Europa desde a década dos oitenta, o nome de Lars Von Trier domina a pequena cinematografía danesa e révelase como un dos cineastas máis coñecidos e polémicos da contemporaneidade. Se ben é sen dúbida o director máis coñecido e valorado de Dinamarca desde Carl Dreyer, feito no que el mesmo ten insistido reiteradamente<sup>563</sup>, poucos dos filmes de Trier se sitúan en Dinamarca, e o único que o fai nun espazo definido con claridade é *Idioterne* [*Los idiotas*, 1998]. Ao mesmo tempo, este filme é ben coñecido por ter sido o filme fundacional, xunto ao *Festen* [*Celebración*, 1998] de Thomas Vinterberg, do movemento Dogma 95, que serviron para dar un contido inicial ao manifesto presentado tres anos atrás<sup>564</sup>.

---

563 En diferentes ocasións Trier ten insistido en que o cinema danés apenas conta con dúas figuras de importancia, Dreyer e el mesmo, idea que comezou a expresar desde a estrea da súa primeira longametraxe [N. Matheson: "The last frontier", en *New Musical Express*, nº 19, Xuño de 1985, Jan Lumholdt: *Lars Von Trier: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, p. xviii]. Non é o importante ver a forma en que se eleva a si mesmo nin o desprezo doutros autores que realizaron unha obra de primeiro nivel como Benjamin Christensen, Henning Carlsen ou Nils Malmros. O importante é ver a forma en que todos os actos de Trier tenden a un único fin, autoconstituírse como autor a través do discurso. Neste sentido, Peter Schepeleern lembra como a obra de Trier obedece a un premeditado deseño autoral do que a súa propia persoa fai parte. [Peter Schepeleern: "The Making of an Auteur: Notes on the Auteur Theory and Lars Von Trier", en *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media. Northern Lights Films and Media Studies Yearbook 2004*, p. 111].

564 O manifesto Dogma 95 e o decálogo que o completa reproducense en todas as obras monográficas sobre o autor, como Jack Stevenson: *Lars Von Trier*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 152-153, n4, ou Caroline Bainbridge: *The cinema of Lars Von Trier. Authenticity and Artifice*, London e New York, Wallflower, 2007, p. 170-172. Trátase dun manifesto sen contido estético real, cuxo decálogo en realidade reproduce todos os clichés dunha práctica filmica ben asentada e relacionada co cinema de tipo social desde décadas atrás (escenarios naturais, son e iluminación directos, cámara en man, desprezo das trucaxes e os efectos especiais, linearidade narrativa e rexeitamento do xénero...), e que ven significar a continuación da visión mística da arte que Trier apuntaba xa no seu anterior manifesto redactado en 1990 para acompañar a estrea de *Europa* [1991], procurando así a recuperación destas formas cinematográficas das posicións materialistas nas que se desenvolvían. Dentro do conxunto de banais provocacións das alegorías relixiosas que conforman o manifesto Dogma 95, o máis interesante podería ser o cuestionamento do filme como obra individual, idea da que deriva a regra de non asinar os filmes polo director (por certo, a primeira regra incumprida por todos os autores da irmandade) e que podía supoñer unha relación coa idea de Pierre-Joseph Proudhon [*Les majorats littéraires: examen d'un projet de loi ayant pour but de créer, au profit des auteurs, inventeurs et artistes, un monopole perpétuel*, París, Dentu, 1863], Piotr Kropotkin [*El apoyo mutuo*, Móstoles, Madre Tierra, 1989] ou Georges Sorel ["El valor social del arte", conferencia citada en André Reszler: *La estética anarquista*, Fondo de cultura económica, México, 1974] sobre o carácter colectivo de toda obra de arte. Isto será importante en relación con *Idioterne*, toda vez que se intentou ver unha relación deste filme co anarquismo, ante o que nós defendemos que o filme reproduce o mesmo desprezo burgués do individualismo que hipocritamente pretende denunciar un director que, ao tempo que reclama o carácter colectivo da obra cinematográfica, estrea o seu filme acompañado do seu diario íntimo do período de filmación e se impón como meganarrador e como autor en todos os seus filmes e os seus actos relacionados con eles.



### ***Idioterne* [Los idiotas, Lars Von Trier, 1998]**

Este filme de Trier é tamén o segundo da *Triloxía do Corazón de Ouro*, unha triloxía da que tamén fan parte os filmes *Breaking The Waves* [Rompiendo las olas, 1996] e *Dancer in the Dark* [Bailar en la oscuridad, 2000]. Esta triloxía está unificada polo protagonismo dun personaxe feminino en cada un dos filmes e pola diferente reelaboración do melodrama que procura cada un deles. *Breaking The Waves*, o máis claramente melodramático dos tres filmes, achégase ao melodrama desde unha certa forma de realismo social, *Idioterne* faino desde o pseudodocumental e a farsa performativa, e *Dancer in the Dark* combina o realismo social co xénero musical. O resultado, nos tres casos, supón, ao noso entender, unha falsificación social de primeira orde, nos tres casos derivada da elitista e misóxina posición de partida de Trier e nos tres casos acentuada pola maniquea e moralista imposición autoral que leva a cabo Trier. En todos estes casos, Trier reproduce a visión do melodrama, en canto xénero, como unha forma asociada ao feminino e ás narrativas focalizadas no amor e o romance, no drama doméstico ou na confusión psico-sexual das mulleres<sup>565</sup>, de maneira que a elección xenérica e a reprodución da súa vinculación co feminino e os valores cos que a condición feminina é relacionada desde a ideoloxía dominante non deixa de implicar unha posición política por parte de Trier.

Para realizar *Idioterne* Trier empregou dous filmes como referente, sinala Jack Stevenson<sup>566</sup>. Por un lado, *La grande bouffe* [La gran comilona, 1973] dura crítica de Marco Ferreri ao capitalismo expansivo e á sociedade de consumo na que catro burgueses se fechan nun palacio para comer até rebentar. Polo outro, *Weekend* [1962], estudo sobre as relacións e a sexualidade de Palle Kjærulff-Schmidt que, centrándose en tres parellas e un solteiro que pasan xuntos unha fin de semana, supuxo un dos primeiros filmes modernistas de Dinamarca. Richard Kelly<sup>567</sup> sinala tamén as relacións que o filme de Trier manteria con *La Chinoise* [1967], obra na que Jean-Luc Godard somete a crítica as formas de intervención política dos movementos de ultrasquerda nos momentos previos ao estalido de Maio.

En relación con estes filmes, pero sen adentrarse nas súas formas de representación críticas, Trier prepara unha separación voluntaria da sociedade na que son membros de alto ingreso por parte dun grupo que ensaia o experimento de cuestionar a sociedade facéndose pasar por discapacitados mentais que tratan de atopar ao seu idiota interior como forma de rebeldía pero tamén de terapia. De feito, o grupo de Stoffer ten máis de grupo de autoaxuda posmoderno que de axente cuestionante das formas sociais burguesas, pero sen embargo Trier cégase no carácter provocador do grupo e deixa pasar unha interesante oportunidade de analizar as formas de resolución das problemáticas vivencias e sociais na sociedade posmoderna, como veremos a continuación.

*Idioterne* sitúa a este grupo levando a cabo accións provocadoras en diferentes espazos da sociedade contemporánea, de lecer ou de traballo, como son un restaurante, unha fábrica, un pub ou unha piscina pública. Estas accións consisten en todos os casos

565 Caroline Bainbridge: *Op. Cit.*, 2007, p. 19-20.

566 Jack Stevenson: *Op. Cit.*, 2005, p. 169-170.

567 Richard Kelly: *El título de este libro es Dogma 95*, Barcleona, Alba, 2001, p. 42.



Imaxe 41: En *Låt den rätte komma in* a paisaxe configúrase como metáfora da desolación e a miseria vital



Imaxe 42: *Play* contrapón o espazo do consumismo da burguesía...



Imaxe 43: ...co desterritorializado espazo das clases subalternas



Imaxe 44: En *Ata sova dō* as obreiras cantan para manter o seu espazo non alienado no traballo



Imaxe 45: A ofensiva e humillante representación da discapacidade en *Idioterne*



Imaxe 46: En *Idioterne*, Trier introduce micrófonos e outro elementos da rodaxe nun alarde de verismo plano



Imaxe 47: A Venecia tónica de *Italiensk for begyndere*



Imaxe 48: O espazo colectivo que conecta clase e vicio en *Baenzen*

en confrontar o simulado comportamento duns discapacitados mentais coas normas sociais que rexen o comportamento público e con diversos tabús da sociedade contemporánea. O achegamento formal a estas accións reproduce todos os clichés do filme social da época, xa vistos reiteradamente, como a intrusiva cámara en man colocada no centro da escena ou o naturalismo nos decorados, luces e son, achegamento co que Trier pretende elevar a veracidade e o realismo dunhas escenas que entran antes na orde do performativo e que, como veremos, supoñen unha forte manipulación do espectador en unión con outras técnicas supostamente distanciadoras.

Desta maneira tense sinalado como Trier somete a crítica a moral burguesa e como tumba múltiples tabús de orde social, ética e sexual. Caroline Bainbridge sinala como estas escenas supoñen a revelación da resposta cultural de vergoña e ignorancia que con frecuencia acompaña os encontros coa discapacidade e como esta resposta supón un malestar no espectador que o obriga a un enfrontamento reflexivo coa escena<sup>568</sup>. No mesmo sentido se expresa Hilario J. Rodríguez, que ve o filme como un alegato directo contra o cinema, a sociedade e a personalidade burguesas<sup>569</sup>. Bainbridge tamén considera que estas escenas supoñen unha forte posición política e unha crítica á idea de normalidade construída desde a hipocrisía burguesa, e segundo esta autora Trier estaría a representar a discapacidade como un proceso social consecuencia da idea hexemónica de normalidade e de desprezo da diferenza e da alteridade<sup>570</sup>.

Con todo, nós sostemos que en realidade asistimos ao inequívoco aliñamento de Trier coa ideoloxía dominante. A enfermidade mental e a discapacidade son feitos sociais, en canto que son apartados e sinalados como diferentes polos aparatos de dominación, lexitimados polo aparentemente aséptico discurso científico institucional. Esta percepción condiciona ao tempo o comportamento destas persoas e impide a súa inserción social plena. Pero non hai que esquecer que tamén responden a unha base biolóxica que pode ser corrixida, na que se debe intervir ao tempo que se aumenten as súas capacidades cognitivas e de socialización, sen esquecer que o seu sentido afectivo non ten porque verse condicionado pola enfermidade.

Pola contra, para Trier todo se reduce á imitación da percepción do comportamento socialmente dominante dos discapacitados, que son reducidos a unha versión paródica e burlesca na que os seus atributos semellan ser babexar e espirse. Non hai ningunha crítica de Trier a esta reprodución do dominante por parte do grupo de Stoffer [Jens Albinus] nin hai ningunha disposición positiva da discapacidade, ningunha reflexión sobre a construción ideolóxica da figura social do discapacitado, construción na que son fundamentais os procesos de produción capitalistas, ningunha ocasión de revelar como a imitación do discapacitado por parte do grupo de Stoffer responde á mesma moral burguesa contra a que supostamente Trier procura reaccionar. Ao contrario, e resulta moi significativo, Trier si que sinala a incapacidade creativa e produtiva dos discapacitados na escena na que se dedican a vender adornos de Nadal mal confeccionados [imaxe 45].

En realidade, é así que o espectador non asiste á reacción da burguesía ante as accións do grupo de Stoffer, senón principalmente ao comportamento paródico e ofensivo

568 Caroline Bainbridge: *Op. Cit.*, 2007, p. 123-124.

569 Hilario J. Rodríguez: *Lars Von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid, JC, 2003, p. 193.

570 Caroline Bainbridge: *Op. Cit.*, 2007, p. 124.

deste grupo, de forma que o malestar do espectador non ven provocado pola reacción da burguesía, senón pola propia posta en escena do grupo de falsos discapacitados. De feito, comenta Antonio José Navarro<sup>571</sup>, as accións dos idiotas resultan tan humillantes para os que as presencian como para os que as levan a cabo, se non máis. A aproximación documental destas escenas cumpre a función de facer pasar estas accións por intervencións performativas reais, de maneira que se centre a atención na reacción das persoas que padecen a acción, pero Trier non comprende que tamén a súa propia posición debe ser sometida a crítica. Bainbridge sinala como estas escenas forzan a empatía do espectador co grupo de Stoffer coa finalidade de provocar unha resposta emocional ao filme<sup>572</sup>, de maneira que o propio dispositivo elaborado por Trier fiquese esquecido, aínda que el pretenda facelo rexurdir na diéxese con diversas estratexias que se analizarán a continuación.

Hai que sinalar que o dispositivo de Trier parte dunha profunda incompreensión do performativo como intervención política que, en último termo, fai de *Idioterne* unha forma de recuperación sistémica dunha práctica socialmente desafiante. O performativo supón a construción dunha situación de agresiva irrupción do real que provoca o cuestionamento das formas de reacción ante esa situación coa finalidade de descubrir e evidenciar a forma en que se constitúen desde a ideoloxía dominante as posicións ante diversos feitos sociais. O performativo é unha forma de empoderamento dun suxeito subalterno e, de incluír movementos paródicos ou satíricos, estes diríxense cara ao situado nunha posición de dominación. Ao contrario, Trier emprega o performativo para reproducir a posición dominante sobre a discapacidade nun movemento de parodia que acaba por ocultar a realidade dos procesos sociais que supostamente debía desvelar, de maneira que a súa idea do performativo ten máis que ver co desexo de tranquila provocación da arte da posmodernidade que cun incómodo cuestionamento radical do comportamento da clase dominante na sociedade contemporánea, no que se separa do que semella ser o modelo do grupo de Stoffer, o das accións performativas que os *Diggers* levaban a cabo en nos anos sesenta, grupo co que comparten a concepción da vida como teatro e a necesidade de despreñar movementos de subversión inesperados, pero cuxos resultados ficaban moi afastados, nomeadamente no alcance do cuestionamento social que acadara cada grupo.

Esta incompreensión debe poñerse tamén en relación co *naif* anhelo do grupo de Stoffer sobre a superación dunha determinada forma social mediante a busca do que eles chaman o idiota interior. Novamente, dáse neste proceso unha ofensiva ridiculización do discapacitado, cuxa representación se ve limitada a unha serie de clixés de tipo físico, e, novamente, vemos a distancia entre a actividade do grupo de Stoffer e a intención de grupos como os *Diggers* de superar radicalmente o espazo brechtiano do teatro, e con el do papel do actor, que agora se relaciona até a fusión co personaxe, para levar a cabo unha intervención social de alcance radical<sup>573</sup>. Pola contra, as accións de Stoffer e os seus ten máis que ver coa recuperación espectacular que Abbie Hoffman e os *Yippies*

571 Antonio José Navarro: "Los idiotas. La revolución frustrada", en *Nosferatu*, nº 39, Xaneiro de 2002, p. 65.

572 Caroline Bainbridge, *Op. Cit.*, 2007, p. 94.

573 Pode atoparse unha visión da superación do teatro social e de guerrilla pola vía da performatividade política que supuxeron os *Diggers* en primeiro lugar en Alice Gaillard: *Los Diggers. Revolución y contracultura en San Francisco (1966-1968)*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2010, p. 80 e seguintes.

levaron a cabo sobre as prácticas performativas dos *Diggers* de San Francisco, reducindo as accións de teatro de guerrilla ou os *happenings* públicos a simples actos absurdos e gratuítos enfocados a conseguir o máximo de publicidade<sup>574</sup>.

Pero, seguindo esta liña da contracultura, é interesante relacionar esta posición cos movementos *new age* de raizame burguesa que apareceron desde os anos oitenta como continuación de movementos como os xa nomeados *Yippies* e desde os que veremos a relación de Trier co anarquismo individualista de tipo burgués e non precisamente coa onda libertaria da contracultura californiana na que se desenvolveron a *performance* e o *happening* subversivos como formas de interacción. Desde os anos oitenta apareceron diversas tendencias, reprodutoras das correntes *yuppies* dominantes no momento, dun anarquismo individualista, en canto que non se orientaban ao social, senón que aparecían orientadas cara á propia realización persoal e que esquecían a formulación dun cambio social esencial, entanto facían do xiro interior das súas formulacións unha posición política<sup>575</sup>. Tratábase de posicións ideoloxicamente nómades e irracionais que reformulaban a idea foucaltiana da experiencia límite<sup>576</sup>. Podemos apreciar en *Idioterne* múltiples semellanzas con estas formulacións, que van desde a reclusión comunal fóra do social até a vivencia da vida como *happening*, a vivencia cotiá dunha discapacidade autoimposta como experiencia límite e vivida como proceso curativo.

Efectivamente, o filme de Trier reproduce unha das formas de resolución das problemáticas vivenciais privilexiadas na era do capitalismo posmoderno como é o grupo de autoaxuda, forma de solución dos males sociais que acompañou o carácter curativo do consumo, e que ao tempo reproduce esta curación consumista, cuxa desproporcionada promoción non ten outra intencionalidade sistémica que impedir calquera manifestación de pensamento independente e imposibilitar os contactos enriquecedores con colectivos que non o compartan todo con un mesmo pero que desde a diferenza manifesten sentimentos de empatía e reciprocidade, é dicir, a eliminación de calquera posibilidade do heteroxéneo.

Con todo, non veremos no filme de Trier a disposición de ningún elemento de crítica sobre este feito senón que, ao contrario, todos os elementos que emprega para provocar a distancia crítica do espectador tenden a chamar a atención sobre o real do exercicio performativo de Stoffer e o seu grupo sen cuestionar o exercicio de representación que estes mesmos levan a cabo. Neste sentido, Trier introduce diversas perturbacións que se asocian co documental, o cinema directo ou o noticiario. Podemos destacar neste sentido os continuos desenfoces, desencadramentos e introducións en plano de micrófonos ou cámaras que darían verosimilitude á acción [ímaxe 46]. O problema é que no filme de Trier estes recursos non proporcionan unha rotura da ilusión do dispositivo de maneira que se produza un distanciamento crítico do espectador, senón que se converten en dispositivos de inmersión do espectador na ficción. Ao contrario que nos postulados brechtianos que foron teorizados para o cinema por autores como Jean-Patri-

574 William Michael Doyle: *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, New York, Routledge, 2002, p. 71-97.

575 Murray Bookchin: *Anarquismo social o anarquismo personal. Un abismo insuperable*, Barcelona, Virus, 2012, p. 45-58.

576 Podemos destacar entre estas formulacións a elaborada por Hakim Bey [*T.A.Z. Zona temporalmente autónoma*, Madrid, Talasa, 1997] ou por revistas como *Fifth Estate* [neste sentido, debe verse o número do verán de 1989].



ck Lebel ou Jean-Louis Comolli, cada un seguindo unha vía diferente, o feito de traer o dispositivo ao primeiro plano non supón desvelar o que o filme ten de construción, senón que neste caso resulta na súa ocultación, dándolle un carácter de maior verosimilitude.

Esta retórica da verosimilitude poténciase coa inclusión de distintas entrevistas a cámara, non sabemos, pois a narrativa non o desvela, se realizadas polos actores ou polos personaxes. Navarro<sup>577</sup> considera estes interludios como procesos de autocritica colectiva, pero pola nosa parte consideramos esta interpretación excesiva en canto que non coñecemos o estatuto destas imaxes e, en todo caso, corresponde ao espectador determinar a súa función. Con todo, esta inclusión non supón unha rotura da inmersión do espectador no filmado, senón que ao contrario potencia a identificación do espectador cos personaxes<sup>578</sup>, e constitúe un recurso manierista de confusión entre o actor e o personaxe, e consecuentemente entre filme e realidade<sup>579</sup>, o que ten como finalidade dirixir o pensamento do espectador.

En realidade, pode dicirse que todo o filme se conforma como unha retórica manierista que imposibilita calquera forma de desvelamento do sentido social oculto nas construcións da normalidade e da alteridade. Como lucidamente percibiu Carlos Losilla, Trier adopta como autor unha posición por encima da súa obra e dos seus espectadores que o opón ao cinema clásico e moderno a un tempo, é dicir, que o coloca nunha posición inequivocamente posmoderna<sup>580</sup>. Se os autores clásicos ocultábanse detrás do estilo transparente das súas obras e os modernos colocábanse en primeiro plano para amosar os mecanismos da súa representación, nun profundo proceso de crítica do mundo e de autocritica do autor, Trier colócase na posición da máxima autoridade, de demiurgo que non se somete a cuestionamento e que mantén o dereito de manipular permanentemente aos espectadores do filme.

Unha posición tal acabará por empregar permanentemente as novas formas barroquizantes que definen o cinema posmoderno, e así o fai Trier desde o seu primeiro filme, *Forbrydelsens element* [*El elemento del crimen*, 1984]. De feito toda a obra de Trier pode ser definida como pura retórica na que todas as decisións de estilo desembocan na introdución do melodrama na narrativa, trátase do virtuosismo do encadramento en *Forbrydelsens element*, da complexa composición da imaxe en *Europa*, da espontaneidade da aparencia *amateur* de *Idioterne* ou do ilusorio entramado espacial de *Dogville* [2003] e *Manderlay* [2005]. Desta maneira, o que podía ter suposto unha profunda análise dos modelos de representación e das estruturas de dominación social en torno ao normal e o excluído acaba por se converter nun exercicio de transgresión de moi curto alcance no que a volta á normalidade burguesa dos personaxes ou a asunción permanente da idiocia na vida cotiá acaban por non significar nada máis alá dunha posta en escena que se revela así insuficiente e dun potencial moi escaso<sup>581</sup>.

Trier mesmo desaproveita o interesante emprazamento espacial no que asentou o

577 Antonio José Navarro: Art. cit., 2002, p. 65.

578 Caroline Bainbridge: *Op. Cit.*, 2007, p. 94.

579 Caroline Bainbridge: “Just looking? Traumatic Affect, Film Form and Spetactorship in the Work of Lars Von Trier”, en *Screen*, nº 45, 4, p. 391-400, 2004.

580 Carlos Losilla: “*Los idiotas*. Los límites de la representación”, en *Dirigido*, nº 276, Febreiro de 1999, p. 12.

581 Michel Sineux: “*Les idiots (Dogme 2)*”, en *Positif*, nº 449/450, Xullo – Agosto de 1998, p. 120.

filme. Trátase dunha zona suburbial de clase alta, un espazo autoclausurado ante os problemas do mundo exterior, Sollerod, cuxo maior interese, como ve perfectamente Jack Stevenson, non radica no feito de se tratar dunha zona rica de clase alta, senón no seu carácter de zona clausurada na que, a través de mecanismos fundamentalmente económicos, conseguiuase expulsar aos marxinais<sup>582</sup>. Desta maneira Trier consegue introducir o seu suposto desafío á moral burguesa no centro do espazo da burguesía, no seu lugar predilecto para a reprodución da súa ideoloxía, o espazo que ocupa coas súas familias entre iguais sociais. Pero o problema é que Trier non elabora unha crítica sobre a propia pertenza social dos membros do grupo de falsos idiotas e non introduce un elemento de clase, fundamental na análise que pretende e que podía ser activado moi solvemente a partir desta disposición espacial. Ao contrario, Trier fai depender a efectividade do proxecto de Stoffer das súas raíces burguesas, como é acertadamente sinalado por Bainbridge<sup>583</sup> sen que esta autora se deteña a analizar de que forma esta posición imposibilita o sentido transformador do performativo empregado desde unha vontade política.

En definitiva, dificilmente podemos considerar, como si que fai un autor como Paul Darke<sup>584</sup>, que *Idioterne* sexa un dos filmes de maior intelixencia política e social do século XX. Agardamos ter sinalado de que maneira Trier non enfrenta o pensamento dominante sobre a discapacidade, como sostén Darke, senón que o reproduce acriticamente, así como a forma en que privilexia o punto de vista do considerado normal. Incluso diríamos, seguindo a Navarro<sup>585</sup>, que antes de supoñer unha análise desde a moralidade da sociedade burguesa, *Idioterne* supón un exercicio de moralismo que pretende impoñer, como todo moralismo, as posicións da moral dominante.

Con todo, non diremos nós, como fai si que Ida Nilsson<sup>586</sup>, que o filme de Trier sexa propaganda fascista, se ben compartimos a súa análise sobre as protagonistas femininas da *Triloxía do Corazón de Ouro*, que para Nilsson supoñen un retorno das idealizadas representacións das mulleres dóciles e sacrificadas da propaganda fascista dos anos trinta, representación que é máis evidente nos outros dous títulos da triloxía que en *Idioterne*, e se ben debemos sinalar o posicionamento ao lado do dominante que adopta Trier neste filme con máis claridade que en ningún outro da súa filmografía. Cremos tamén que un filme como *Idioterne* vese dominado por unha vontade de transgresión similar á dos seus protagonistas e que se constrúe desde este punto de partida un discurso demagógico que identifica discapacidade, infancia e esencia humana que en realidade reproduce, como sinala Xan Brooks<sup>587</sup>, un banal e ben coñecido modelo cinematográfico norteamericano que vai desde o edulcorado modelo social de *Rebel without a cause* [*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray, 1955] até as posmodernas reformulacións dos personaxes de Jim Carrey e Robin Williams.

582 Jack Stevenson: *Op. Cit.*, 2005, p. 186.

583 Caroline Bainbridge: *Op. Cit.*, 2007, p. 128.

584 Paul Darke: "A masterpiece of Normalcy" <http://www.outside-centre.com/darke/myev/writings/televi/idiots.html>

585 Antonio José Navarro: Art cit., 2002, p. 66.

586 *Politiken*, 8 de Agosto de 1998, citado en Jack Stevenson: *Op. Cit.*, 2005, p. 188.

587 Xan Brooks: "Burn, baby, burn", en *Sight & Sound*, Maio de 1999, p. 35.

***Italiensk for begyndere* [Italiano para principiantes, Lone Scherfig, 2000]**

Lone Scherfig leva a cabo, con *Italiensk for begyndere*, o primeiro filme realizado segundo as normas do Dogma 95, en cuxa lista figura co número XII, que se insire na comedia e abandona os tratamentos dramáticos e as aproximacións morbosas ao lado máis sórdido e escuro das relacións sociais e das vivencias persoais que tiñan caracterizado á irmandade desde os xa referidos filmes fundacionais de Vinterberg e Trier. Con todo, o ton de comedia romántica de *Italiensk for begyndere* está moi lonxe de repetir a banalidade das máis lixeiras comedias norteamericanas análogas para incorporar un pouso de amargura que garante a permanente ancoraxe do filme no real antes que na suspensión fantástica das comedias de Michael Lehmann ou Andy Tennant e que o sitúa moi lonxe das piruetas dos Farrelly, se ben veremos que as estratexias realistas de Scherfig non son sempre as máis axeitadas.

*Italiensk for begyndere* sitúase en dúas zonas periféricas da cidade de Copenhague, Avedøre e Hvidovre, dúas zonas ocupadas pola clase obreira nas que Scherfig se centra antes na representación dos espazos interiores que en trazar unha visión da conformación urbana da zona. Se, desta maneira, o espazo urbano como tal fica irrecoñecíbel, os espazos do filme adquiren unha función narrativa de primeira orde que non só serve á identificación dos personaxes, senón que tamén funcionan como espazos nos que construír a posibilidade relacional que pode permitir a periferia urbana. Así, o filme despreza unha serie de espazos que obedecen fundamentalmente a dúas funcións, a de traballo e a de vivenda, significando desta forma de maneira clara a pertenza á clase obreira dos seus protagonistas e significando as diferentes estratexias vivenciais que estes poñen en funcionamento mediante a xestión que fan destes espazos.

O suburbio para Scherfig é un suburbio triste e frío, no que se sitúan, como dixemos, as casas e os centros de traballo dos seus habitantes, pero Scherfig introduce tamén unha lectura sobre o papel da institución social laica e a forma en que esta vén desprazando o tradicional papel comunitario da Igrexa. Mediante este avance do social público e laico significa Scherfig a recuperación dun espazo social perdido, recuperado agora como espazo do diálogo e o encontro<sup>588</sup>. Será neste espazo no que a directora introduza a aprendizaxe da lingua italiana como a ferramenta que permita a superación da incomunicación. Porque, efectivamente, a incomunicación fora durante a primeira parte do filme o máis característico das relacións persoais que se definiran no espazo suburbial de Copenhague. Scherfig significa así, como xa sinalara Delphine Bertholon, de que maneira a sociedade contemporánea precisa da aprendizaxe dunha nova linguaxe que restabeleza a comunicación entre uns seres solitarios e individualizados<sup>589</sup>.

Esta decisión que adopta a directora supón varios problemas. En primeiro lugar, da mesma forma que a súa representación do espazo suburbial tiña reproducido unha serie de tópicos segundo os que o suburbio é esencialmente un espazo de isolamento, de incomunicación, de enfrontamentos entre os seus habitantes de clase obreira, o tratamento do italiano como idioma do amor supón tamén a reprodución dunha nova serie de tópicos reaccionarios (e máis abaixo veremos como estes tópicos se concretan na represen-

588 Delphine Bertholon: “*Italian for Beginners, Dogma XII*”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 564, Xaneiro de 2002, p. 88.  
589 *Ibidem*.

tación da cidade de Venecia con que se fecha o filme) que rematan coa confrontación entre o clixé dos caracteres do racionalismo nórdico e o apaixonamento latino. Como lembra Mathieu Darras, as reaccionarias fantasías do norte do Europa sobre o sur non sobrepasan os peores clixés sentimentais<sup>590</sup>.

En segundo lugar, a superación da incomunicación mediante a aprendizaxe da linguaxe do amor, entendida como unha linguaxe de entendemento universal, racha a relación entre as clases sociais e supón así un esquecemento, ou mellor unha ocultación, das problemáticas e as tensións que apareceran na primeira parte do filme. Non é de estrañar entón que certa crítica sinalara, de maneira quizais esaxerada na forma pero esencialmente acertada no fondo, a relación entre *Italiensk for begyndere* e *Pretty Woman* [Garry Marshall, 1990] en base á convencionalidade da representación e a fantasiosa superación do sistema de clases mediante o amor romántico<sup>591</sup>.

Scherfig tampouco pode escapar, consecuentemente, á tópica representación da cidade de Venecia como espazo da escapada amorosa, como tópico do turismo de amor [imaxe 47]. Esta representación da cidade de Venecia como escenario do amor que unifica romanticismo e turismo domina no cinema desde *Top Hat* [*Sombrero de copa*, Mark Sandrich, 1935] e *Anna Karenina* [*Ana Karenina*, Clarence Brown, 1935], e deu lugar nos anos cincuenta a todo un subxénero de filmes turísticos<sup>592</sup>. Esta representación supón unha redución da cidade aos seus compoñentes turísticos, unha redución á imposición da mirada socialmente dominante do visitante de clase alta que encaixa á perfección no sistema ético e representacional do cinema clásico norteamericano, pero que na pretendida representación realista do Dogma 95 de finais do século XX resulta anacrónico e reaccionario, en canto que reproduce de maneira acrítica esta mirada dominante, cando antes debería confrontala ou deconstruíla desde un posicionamento crítico.

É así que, en definitiva, a pesar do aparato formal que desenvolve a directora danesa, non se pode defender o carácter realista de *Italiensk for begyndere*. Este aparato formal inclúe toda a serie de clixés de tipo realista que levamos sinalado reiteradamente, pero o resultado non sobrepasa unha visión tópica dos espazos representados e, o que é peor, remata por se converter nunha maquinaria de reprodución da ideoloxía dominante en cuestións de clase ou orixe étnica. Mathieu Darras acerta a sinalar a distancia que media entre a obra de Scherfig e a de Tsai Ming Liang<sup>593</sup>. A relación non é nada gratuíta, e a nós serviranos para establecer un punto fundamental na construción dun artefacto realista. A aparencia de captación directa da realidade non supón nunca unha garantía para a construción dunha obra realista. Pola contra, unha representación formalmente complexa pode acadar unha verdade social de forma moi amplificada. Os estilizados filmes de Tsai, coas súas abruptas roturas coreográficas, acadan este movemento á perfección. Se mediante a demorada filmación do devir dos personaxes nos ambientes urbanos Tsai elabora unha moi potente representación da alienación e a individualización das sociedades urbanas contemporáneas, coa irrupción das coreografías acada unha represen-

590 Mathieu Darras: "Italian for Beginners. Europe sentimentale", en *Positif* n° 491, Xaneiro de 2002, p. 43.

591 Tomás Fernández Valentí: "Italiano para principiantes. Algo huele a podrido en Dinamarca", en *Dirigido*, n° 308, Xaneiro de 2002, p. 13.

592 Francisco García Gómez: "Venecia. Lujo y amor, decadencia y muerte", en Francisco García Gómez e Gonzalo M. Pavés: *Op. Cit.*, 2014, p. 410-411.

593 Mathieu Darras: *Art. Cit.*, 2002, p. 44.

tación do carácter histórico e cultural do desexo, algo que o extremadamente tópico recurso ao amor de *Italiensk for begyndere* está moi lonxe de acadar. Tsai conxuga á perfección un cinema referencial e directo cunha representación de tipo brechtiana para penetrar no funcionamento profundo das dinámicas socioeconómicas activas na contemporaneidade e na vivencia persoal dos individuos desas dinámicas. Aí reside o seu índice de realismo, en facer aflorar esas dinámicas desde un posicionamento crítico, desde unha forte demanda de intervención ao espectador e, tamén, a razón do fracaso de *Italiensk for begyndere*.

### ***Baenken* [El banco, Per Fly, 2000]**

O cinema de Per Fly sitúase a medio camiño entre as novas tendencias do cinema social europeo dos anos noventa e as propostas do movemento Dogma 95. De feito, a triloxía dedicada ás clases sociais, conformada polos filmes *Baenken*, *Arven* [*La herencia*, 2002] e *Drabet* [*Homicidio*, 2005] sinala á perfección a evolución de Per Fly dunhas a outras. Se *Baenken* pode verse como un filme social que unifica a proposta de Ken Loach coa dos irmáns Dardenne, *Arven* é xa un filme realizado dentro dos parámetros do Dogma.

*Baenken* é un filme que procura unificar unha análise social relacionada cunha forma realista cunha narrativa máis melodramática coa que pretende desenvolver diversos problemas de tipo máis persoal. Con todo, veremos que o problema do filme a nivel de representación consiste en non poder unificar as dúas liñas e non ser capaz de transcender o puramente persoal para procurar unha lectura social da problemática en torno ao maltrato e o abandono que presenta.

*Baenken* sitúase nos suburbios de Copenhage, e presenta como protagonista [Jesper Christensen] a un tipo habitual da representación deste espazo, un traballador alcoholizado dependente dos servizos sociais como fórmula de subsistencia e de reingreso social, que finalmente non pode manter por culpa do seu comportamento socialmente non integrado, que Fly relaciona co consumo de alcohol derivado dunha perda de posición social. O problema desta representación non é a xa máis veces aludida representación do suburbio como colector da marxinalidade voluntaria e a culpabilización dos perceptores das axudas sociais sen achegar unha análise de ningún tipo sobre o funcionamento, o deseño e as consecuencias desta estrutura social, nin a relación entre alcoholismo e clase obreira sen unha análise da cotiá pobreza afectiva e da dificultade para fornecer de sentido unha biografía dominadas pola explotación laboral e a consecuente alienación, nin sobre os procesos de individualización social que acompañan a expansión da alienación de clase na sociedade postindustrial, senón o feito de relacionar formas espontáneas de rebelión no traballo cun comportamento socialmente non aceptábel e facelas depender do consumo de alcohol.

Fly perde así a oportunidade de elaborar unha reflexión sobre como as áreas segregadas son consecuencia directa dos procesos de reorganización e reestructuración das funcións da cidade, como a aparición destas grandes zonas residenciais subordinadas ao centro do sistema metropolitano e ás necesidades dominantes da produción débese á racionalidade económica imposta polo sistema capitalista á cidade e ao territorio<sup>594</sup>.

<sup>594</sup>David Antona: Art. cit, 1981, p.18-19.

Tampouco se mete Fly a analizar por que, como afirma della Pergola<sup>595</sup>, estas zonas non poden escapar da súa perspectiva de subordinación, posto que foron ideadas, proxectadas e organizadas como tales. A deriva cara ao melodrama de Fly lévao a ocultar estes feitos de tipo social, a forma en que o espazo suburbano é deseñado como unha área sen futuro, inmodificábel, proxectada desde arriba, burocraticamente definida, controlada e preparada como guetto en canto que é habitada por persoas socialmente consideradas contiguas, senón idénticas, erro no que por certo cae a fesísta representación de Fly.

Fly dedica a primeira parte do filme a representar o suburbio de Avedore nestes parámetros, centrándose nos espazos de reunión dos traballadores e nos seus espazos de vivenda, blocos de apartamentos de baixo perfil que seguen o deseño de rúas elevadas, que funcionan tanto como substitutivo da rúa real e como espazo de relación e comunidade, tanto como sinalan un límite físico para as persoas recluídas nestas zonas suburbanas de vivendas, apartadas das zonas urbanas principais e relegadas polo mesmo deseño urbanístico a unha soidade e unha incomunicación permanentes que potencian os procesos de individualización e as respostas autodestrutivas [imaxe 48]. O problema é que Fly apenas apunta esta situación, e de feito a representación deste espazo de habitación obedece antes a unha representación da caída social do protagonista e unha caracterización deste desde a desorde vital na que se ve sumido que a unha análise social das dinámicas que comentamos, que Fly esquece para facer derivar o filme cara a unha narrativa melodramática após a aparición no barrio da súa filla, que abandonara anos atrás, e o seu neto.

Fly elabora unha aproximación formal realista para este segmento do filme, un aparato formal dominado pola cámara en man e un estilo naturalista co que pretende elaborar unha representación do barrio desde dentro, desenvolver un estilo demostrativo que evite a imposición dunha mirada externa e que capture en primeira persoa as tensións do espazo que filma. Este aparato formal dominado pola mobilidade e a fragmentación adopta un estilo máis convencional e sereno segundo se introducen elementos melodramáticos na narrativa.

Se coa inserción do neno na narrativa Fly comeza a analizar as posibilidades afectivas e para a relación que proporciona o contexto que describiu na primeira parte, a aparición da nai e a deriva cara a formas que mesturan o drama familiar e o *thriller* acaban por impedir que se complete esta análise e, ao tempo, impiden a análise en termos sociais da problemática do maltrato que a partir deste momento ponse en escena, se ben si que é capaz de aportar unha visión nin falsa nin idealista sobre a vivencia de moitas mulleres desta situación.

Fly retoma de certa forma a idea da fuxida da casa que veremos nun filme como *La mujer sin piano* [Javier Rebollo, 2009] e que supón un tema fundamental do cinema contemporáneo desde que Chantal Akerman fixera *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Pero Fly asume a mesma idea que a de Javier Rebollo. Se para Akerman todo era apertura tras a fuxida da casa, unha fuxida que era entendida como un acto liberador inmatizábel, Rebollo e Fly adoptan unha postura máis pesimista. Para este último a fuxida é imposíbel porque non existe un espazo liberado da lóxica da dominación, ou cando menos non existe sen telo construído previamente, proceso que falta ab-

<sup>595</sup>Giuliano della Pergola: *Op. Cit.*, 1973, p. 81.

solutamente no caso da protagonista de *Baenken*. Dada a atrofia do mundo relacional de Liv [Stine Holm Joensen], fuxir do maltrato do seu home significa volver á figura patriarcal que tamén a maltratara previamente. Estes pasos entre un e outro maltratador son constantes. Liv semella condenada a unha vida de maltrato actual e de constante revivir dun maltrato previo até que Fly resolve o problema pola vía da espectacularización do *thriller* e mediante a inclusión dun final salvador no que Kaj, o pai de Liv, fica redimido por unha morte heroica. Así resolve Fly todas as tensións dramáticas que acumulara a narrativa pero deixa sen resolver ningunha das tensións sociais que se adiviñaran.

O tema da fuxida do fogar por parte dunha muller maltratada e a súa posterior volta á casa lévanos a unha resolución moi diferente á de Fly, a que Lukas Moodysson elaborara nun filme contemporáneo a *Baenken, Tillsammans* [Juntos, 2000]. Este filme sitúase no fóra de campo que deixa activo o filme referido de Akerman, na existencia de espazos liberados e liberadores onde unha muller maltratada pode integrarse na súa fuxida, neste caso unha comuna *hippy*. Con todo, Moodysson amosa como a comuna, que funciona como representación exemplar dos movementos utópicos dos anos sesenta e setenta e como alegoría da propia capacidade humana para a liberdade, se desintegra pola aparición de modos de pensamento e prácticas capitalistas.

A resolución de Moodysson é moi cuestionábel e o seu filme non vai máis alá de explotar unha certa forma de pintoresquismo amábel relacionado co imaxinario dos anos setenta<sup>596</sup>, pero ten o mérito de relacionar o funcionamento das distintas formas de dominación e de integralas nun único sistema. Moodysson amosa como a incapacidade para a liberación no ámbito persoal e no ámbito social obedecen a un mesmo proceso de alienación, ou mellor, a dous procesos complementarios dentro dunha mesma estratexia. Pola contra, o filme de Fly non chega a articular un discurso sobre a existencia e o funcionamento destes sistemas e, finalmente, acaba por se converter nun exercicio melodramático baseado na disposición sucesiva de situacións de tensión e na heroificación dos personaxes no que a clausura que impón o final moralizante supón tamén a clausura da capacidade de lectura crítica do sentido social dos feitos amosados na narrativa.

A representación que Fly, e neste sentido tamén Moodysson, leva a cabo sobre o maltrato oponse á moi interesante solución adoptada por Eva Sørhaug en *90 minutes* [2012], filme no que o interesante non é tanto a representación frontal do maltrato ou a ampla análise das diferentes situacións e comportamentos que conforman o maltrato, senón a forma en que analiza a dificultade para escapar desta situación por parte das mulleres maltratadas, dificultade que normalmente desemboca na morte ou nun sostido mantemento da situación de maltrato. Sørhaug non fecha as portas a esta posibilidade, pero establece a dificultade das condicións para que se dean, e neste sentido pode pensarse que Moodysson banalice esta situacións ou que Fly ceda ao espectáculo melodramático antes que a análise de tipo social.

---

596 Sarah Sékaly: "Together", en *Cahiers du Cinéma*, nº 558, Xuño de 2001, p. 70.

## FINLANDIA

O cinema de Aki Kaurismäki confórmasse como unha permanentemente renovada manifestación de resistencia aos valores do cinema dominante no que este ten de nivelador e redutor, sexa en relación ás temáticas ou sexa en relación ao tratamento narrativo e expresivo<sup>597</sup>. Kaurismäki parte de formas recoñecíbeis, relacionadas co xénero do melodrama, sendo un referente básico neste sentido a obra norteamericana de Douglas Sirk, e combínalas con outros modelos tomados do modernismo cinematográfico, como a obra de Robert Bresson ou os autores da *Nouvelle Vague* francesa. Sabedor do potencial manipulador do melodrama e da finalidade sistémica á que serve esta narrativa, Kaurismäki procede a reconstruíla desde unha perspectiva tan contraria aos excesos e ás esaxeracións melodramáticas como é a do quietismo e o rigor do cinema de Bresson. Se nos melodramas clásicos todo é excesivo e explosivo, se as narrativas se dirrecionan, acumulando tensións, cara a un final bombástico, na obra de Kaurismäki domina a quietude, unha afectividade expresada glacialmente cunhas narrativas marcadas pola linealidade e o ritmo lento.

Esta estratexia constitúe unha aproximación política ao feito cinematográfico. Kaurismäki pretende devolverlle ao espectador a capacidade crítica e reflexiva que o cinema dominante contribuíu a arrebatarlle. Se o melodrama procura inserir unha mensaxe moral a través dunha narrativa patética que funciona activando no espectador un proceso de identificación primaria cos personaxes que conduce a formas de compaixón que en xeral envolven un elemento de autocompaixón que acelera o proceso de identificación moral e que ten como resultado a superposición da propia vida – a do espectador – á vida do heroe na representación<sup>598</sup>, a obra de Kaurismäki ofrece un espazo para a ética, un espazo para a reflexión desde un distanciamento que impide os procesos de empatía e que garante o carácter autónomo da reflexión.

Desta maneira o cinema de Kaurismäki, do mesmo xeito que o de autores como os Dardenne ou Pedro Costa, contribúe a potenciar o nivel cognitivo e a capacidade de lectura dos espectadores fronte aos artefactos cinematográficos, o que supón unha intervención contra a máis importante consecuencia da extensión do modo melodramático de representación, a rebaixa do nivel de lectura das imaxes por parte dos espectadores, tendo conseguido desarmalos ante o manipulación á que se lles sometía pola imaxe desde o mesmo momento en que se articulaba unha linguaxe visual nova e, polo tanto, acompañando o propio proceso de constitución de ferramentas para a lectura destas imaxes.

En realidade a constitución e preservación desta dramaturxia melodramática é unha cuestión política. Non é unha cuestión meramente industrial, ou económica, como intenta establecer Pascual Vera ao sinalar que o cinema, desde o inicio do seu desenvolvemento industrial, debe procurar a maior rendibilidade e ofrecer ao público o que

597 Nuno Sena: “Introdução”, en VV. AA.: *Aki Kaurismäki*, Cinemateca Portuguesa, 2000, p. 7.

598 Ben Singer: *Op. Cit.*, 2001, p. 44-45.



este quere ver<sup>599</sup>. En realidade acontece ao contrario, pero para percibir esta dinámica inversa debemos introducir a cuestión política. É desde o cinema, como entramado económico e ideolóxico, como parte do sistema de reprodución do capitalismo no que nace e no que se desenvolve, desde o que se procura adaptar, conformar ao espectador segundo as necesidades dese entramado. Hai que ter en conta que os compromisos políticos que atravesan as imaxes son extremadamente fortes, sobre todo en canto á súa capacidade alienante. A regulación desta forma melodramática, a vontade de manipular ao espectador mediante unhas formas narrativas prefixadas, impón unha simplificación do mundo e da realidade que impide comprender a complexidade da nosa propia percepción, chegando a substituír á propia realidade. Este sistema do espectáculo acaba así suprimindo toda capacidade de xuízo, de reflexión. O público non precisa, dentro destas formulacións melodramáticas preocuparse das significacións, posto que lle son dadas mediante un sistema fechado de esencia ben determinadas, de valores inmutábeis, de condutas humanas claramente definidas<sup>600</sup>, proceso no que os finais moralizantes dos filmes xogan un papel fundamental. En definitiva, trátase de activar o valor da noción de conclusión que Bertolt Brecht percibiu con claridade, principio segundo o que a conclusión da acción dramática restabelece ou establece unha orde, antiga ou nova.

Non se trata de crer que existe un espectador inerte e absolutamente permeábel a esta manipulación, sen ferramenta ningunha para oporse a esta fascinación, nin de crer, como afirmaba valentemente Theodor Adorno, que calquera visionado desde tipo de cinema nos faga inevitabelmente máis estúpidos<sup>601</sup>. Do que se trata é de introducir este modo de representación melodramático nunha estratexia máis ampla de transmisión da ideoloxía dominante nun contexto socioeconómico determinado. Esta estratexia de manipulación enriquecese a si mesma e adopta forma de espiral. De ningunha maneira o espectador se atopa “*cautivo, sólo y desarmado*”<sup>602</sup> ante o cinema. Ao contrario, aporta sempre toda a súa bagaxe vivencial. Para que se produza a fascinación que sinalamos é necesaria a reciprocidade do espectador, ao tempo que será por causa e en función do que o espectador teña adquirido culturalmente da ideoloxía dominante que este poida ser fascinado polas formas de expresión da ideoloxía dominante<sup>603</sup>, pero é tamén por esta manipulación das imaxes pola que se perpetúa e multiplica a manipulación ante todas as cuestións do mundo que viven eses espectadores.

Esta estratexia xa fora sinalada, agora si con lucidez, por Theodor Adorno e Max Horkheimer no desenvolvemento do seu concepto de industria cultural a partir dos conceptos marxistas de mercantilización, reificación e alienación. Deste xeito, afirman que é o aparato industrial o que crea a cultura popular e exerce o papel de mediador desta, insistindo na relación entre as dinámicas dos procesos de produción e de reprodución. Neste sentido, na concepción de Adorno e Horkheimer, que non semella ir máis alá dun moi concreto modelo filmico, os filmes serían mercadorías producidas en masa mediante técnicas industriais que procurarían facer máis profunda a dominación dun público

---

599 Pascual Vera: *Único testigo: el espectador ante el fenómeno cinematográfico*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008, p. 24.

600 Cristian Zimmer: *Op. Cit.*, 1976, p. 21-23.

601 Theodor Adorno: *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998, p. 22.

602 Pascual Vera, Pascual: *Op. Cit.*, 2008, p. 25-26.

603 Jean-Patrick Lebel: *Op. Cit.*, 1973, p. 44.

pasivo e automatizado<sup>604</sup>. A preocupación de Adorno e Horkheimer é unha preocupación fundamentalmente ideolóxica, e será precisamente esta a preocupación que mobilice o cinema moderno: a relación entre o individuo e o sistema, a forma en que o cinema pode integrar ao individuo nos programas sistémicos e nos valores dominantes ou contribuír á reversión deste proceso.

É fácil ver así a inserción da obra de Kaurismäki nunha liña de cinema que nace nos anos cincuenta co cinema moderno pero tamén é fácil observar de que maneira a súa obra constitúe unha resposta tanto ao cinema posmoderno como ao manipulador cinema social e político coas súas obras de temática proletaria. Como sinala José Enrique Monterde, Kaurismäki é o cineasta da época posmoderna que de forma máis marcada e reiterada se aproximou ao mundo do proletariado. O máis interesante desta aproximación non radica apenas na reactivación desta temática nunha época como a posmoderna que privilexiou narrativas moi diferentes, senón nas estratexias filmicas que desenvolven estas obras e na forma en que alteran boa parte das tradicións do cinema social<sup>605</sup>.

Pola nosa parte centraremos en dous filmes da coñecida como *Triloxía Proletaria*, composta polos filmes *Varjoja paratiisissa* [*Sombras en el paraíso*, 1986], *Ariel* [1988] e *Tulitikkutehtaan tyttö* [*La chica de la fábrica de cerillas*, 1990], e noutro deles que lle serviu de continuación anos despois. Finalmente, a representación da marxe social do lumpemproletariado e o subemprego centrará a nosa atención. Todos estes filmes teñen en común o feito de se desenvolver nos espazos suburbiais de Helsinki, un Helsinki que na representación de Kaurismäki aparece desprovisto dos seus elementos máis emblemáticos para outorgar o lugar central a personaxes excluídos ou próximos a posicións liminares. Para Kaurismäki Helsinki é unha cidade implacábel que oprime aos seus cidadáns para os que a marxinalidade constitúe unha realidade contra a que apenas o mantemento do traballo supón unha garantía. Como sinala Sergio Aguilera Vita<sup>606</sup>, o Helsinki que representa Kaurismäki non só se abre á representación de personaxes marxinais, senón que evidencia as fronteiras que os separan da sociedade, unhas fronteiras espaciais pero sobre todo de carácter político, económico e ideolóxico que establecen os límites da cidade.

Será este contido político e ideolóxico o que intentaremos desvelar a continuación.

### ***Ariel* [Aki Kaurismäki, 1988]**

Nun momento, a mediados da década de 1980, no que se estaba a forzar desde o discurso dominante a desaparición simbólica da clase traballadora, o que se facía evidente no avance dunha nova linguaxe que mesmo desprazaba o termo traballador en favor dunha

604Theodor Adorno e Max Horkheimer: *Op. Cit.*, 1994, p. 165-212. Se ben asumimos no fundamental a tese de Adorno e Horkheimer, non podemos deixar de sinalar as súas limitacións, pois entendemos que adoce dunha xeneralización excesiva. Si que cremos acertado a análise do funcionamento da industria cultural destes autores, pero tamén entendemos, e así o sinalamos neste texto repetidamente, que existen múltiples posibilidades de elaborar artefactos que non só non contribúan á alienación do público, senón que a enfronten, e tamén que estas posibilidades non se deron apenas a partir do nacemento do cinema moderno.

605José Enrique Monterde: “Náufragos del proletariado. Nuevas formas de representación para la clase trabajadora”, en Carlos F. Heredero: *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 31.

606Sergio Aguilera Vita: “Los dos Helsinkis de un hombre sin pasado”, en Gloria Camarero Gómez: *Ciudades europeas en el cine*, Madrid, Akal, 2013, p. 95-96.

ficción como a que sinalaba o concepto de clase media, Kaurismäki levou a cabo unha serie de filmes que conforman unha triloxía que Peter von Bagh agrupa baixo a idea dunha triloxía operaria<sup>607</sup>. Esta triloxía supón unha forma de resistencia a esta estratexia sistémica de desaparición e borrado para sinalar como os traballadores non deixaron de existir a pesar da emerxencia dun sistema produtivo de tipo postindustrial, dun novo modelo económico neoliberal e da reconversión das diferentes formas de socialismo estatal en capitalismo de libre mercado tras a caída do muro de Berlín.

O que Kaurismäki pon sobre a mesa é, tamén, de que forma os vellos clichés do cinema proletario non son válidos para acometer a representación da nova situación da clase obreira, movemento que por outra parte se estaba a operar no conxunto do cinema europeo. Kaurismäki adopta unha estratexia propia para acometer este labor de emerxencia da problemática da clase obreira, unha estratexia que pasa pola revitalización dunha forma irónica que, ao tempo que mantén un espazo de dignidade e de construción das súas propias identidades para os seus personaxes, prové da distancia necesaria para a reflexión espectacular.

Se *Varjoja paratiisissa* se sitúa nunha posición social entre a clase traballadora dos estratos máis baixos e as figuras do lumpenproletariado para representar a violencia entre os pobres e as aspiracións e desilusións destes estratos inferiores entre os obreiros dos suburbios de Helsinki, *Ariel* céntrase na clase traballadora no momento de clausura do sistema industrial e a súa substitución por unha economía terciarizada dominada pola precariedade laboral e marcada pola dificultade de inserción para os obreiros saíntes dunha industria en retroceso.

Neste filme de carácter intertextual, no que a cita é recorrente e o aparato formal extremadamente estilizado, Kaurismäki non quixo deixar de outorgarlle un certo carácter de documento que debe ser analizado desde a ironía, para o que xa desde o principio insire unha dedicatoria ao recordo da realidade finlandesa, significando non só a destrución dunha sociedade polos agresivos avances da globalización e o capitalismo financeiro<sup>608</sup>, senón tamén a necesidade de documentar este proceso de cambio, de fornecer de materiais para a análise do real nun momento no que o mesmo proceso de cambio adoita establecer formas de invisibilización destas modificacións, de maneira que *Ariel* se constitúe tamén como unha resposta á imaxe de Finlandia que a propaganda estatal estaba a construír como paraíso do investimento, a produtividade e a emerxencia da nova clase media consumista. O filme capta, pola contra, como se deu o paso a unha Finlandia da emigración interior e retrata os efectos do desenvolvemento, e podemos dicir, con von Bagh, que se constitúe como un retrato puramente cinematográfico dun país que se está a tornar deserto, vello, alcohólico, cheo de débedas e dependente das importacións<sup>609</sup>. Con esta finalidade o filme despreza unha espacialidade urbana en base á centralidade do traballo na vida das persoas de clase obreira, ao tempo que representa a emigración interior dun obreiro dunha mina recentemente fechada cara á cidade na que espera atopar traballo.

A primeira escena de *Ariel* é extremadamente significativa dos cambios operados

---

607 Peter von Bagh: "A comédia dos vencidos", en VV. AA.: *Aki Kaurismäki*, Cinemateca Portuguesa, 2000, p. 22.

608 Pilar Carrera: *Aki Kaurismäki*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 197..

609 Peter von Bagh: Art cit., 2000, p. 22.

no mundo do traballo. Trátase dun dos planos máis significativos en termos de análise social do cinema contemporáneo. Nesta escena Taisto [Turo Pajala] asiste ao feche da mina na que traballa e, despois do suicidio do seu compañeiro, recolle como herdanza o seu automóbil e emprende viaxe cara ao sur, mentres detrás del cae derrubado o garaxe no que se gardaba o coche [imaxe 49]. Desta maneira, Kaurismäki sinala a forma en que o feche da mina supón a clausura do movemento histórico da clase obreira e a entrada nunha nova fase desde unha situación de desidentificación que debe ser reconstruída. É de notar de que forma este proceso de paso á sociedade postindustrial é contrapuntado por Kaurismäki colocando como protagonistas das súas narrativas a personaxes que desenvolven oficios antigos e en trance de desaparición, poñendo de manifesto que se trata de individuos desprazados no espazo e o tempo<sup>610</sup>, idea que desde *Ariel* é repetida até os seus dous últimos filmes, *Le Havre* e *O tasqueiro* [2012]<sup>611</sup>.

Kaurismäki non procura amosar a perda dos trazos identificadores da cultura finlandesa a mans da industrialización e da penetración de formas de vida foráneas, senón que sobre todo trata de reflectir as consecuencias destas transformacións, en primeiro lugar o desemprego, condición non só de Taisto, senón tamén de moitos dos protagonistas doutros filmes de Kaurismäki como Ilona en *Varjoja paratiisissa*, Henri en *I hired a contract killer* [*Contraté un asesino a sueldo*, 1990] ou a parella protagonista de *Kauas pilvet karkaavat*<sup>612</sup>. Kaurismäki sinala así a desaparición dunha forma social que non pode reconstruírse, sexa por unha incapacidade manifesta ou unha falta de vontade, como con claridade sinala o suicidio do mineiro ao inicio de *Ariel*, sexa por verse fagocitada por unha nova forma social que a atrae desde o centro dominante en que se constituíron as novas capitais comerciais, o que se sinala coa viaxe de Taisto a Helsinki. En calquera caso, a desaparición desta forma social é inevitábel e persoas como Taisto entrarán nunha dinámica de precarización que os levará a converterse en membros da marxe social do lumpemproletariado. Con efecto, *Ariel* documenta esta transición, esta devaluación social desde a mesma chegada de Taisto a Helsinki, onde é roubado e abandonado nos suburbios. É así que o filme, como sinala Jean A. Gili, se configura como unha descrición da brutal caída do traballo no desemprego e do desemprego na delincuencia<sup>613</sup>.

Desde o momento en que Taisto fica en Helsinki só e sen recursos, comeza a busca de traballo. Kaurismäki representa aquí todos os espazos nos que este traballo é posíbel desde as novas condicións que impuxeron a temporalidade e a precarización. Kaurismäki representa así a desaparición da figura do obreiro fíxo, vinculado cun espazo a través da súa capacitación, o que supuña unha profunda ancoraxe vital, para ser substituída polo traballador temporal, figura desprovista dos fortes vínculos de que gozaban os traballadores fíxos e que se ve devaluado de maneira esencial, pois o oficio como capacidade perdeu toda importancia social e todo valor como referencia identitaria.

Esta busca de traballo é representada por Kaurismäki sinalando o alcance do retroceso social que implica, como vemos na escena na que os estibadores do porto, un tra-

610 Antonio Santamarina: “Al otro lado del paraíso. La cara oculta de la sociedad finlandesa”, en Carlos F. Heredero: *Op. Cit.*, 1999, p. 25.

611 Este é o segmento que Kaurismäki elabora para o filme colectivo *Centro histórico*.

612 Antonio Santamarina: *Art. Cit.* 1999, p. 26.

613 Jean A. Gili: “Plein Sud”, en *Positif* nº 344, Outubro de 1989, p. 72.

ballo dunha soa xornada, son escollidos. Esta escena remite de maneira directa ás escenas de escolla de traballadores nos anos da grande depresión americana, pero se a poñemos en relación con outros filmes contemporáneos veremos o verdadeiro alcance da representación de Kaurismäki. Un destes filmes pode ser o xa referido *La blessure*, no que Nicolas Klotz inclúe unha escena deste tipo vinculada coa emigración ilegal. Ambas as dúas escenas acertan a sinalar a degradación á que son sometidas as persoas traballadoras nesta situación, pero tamén sinalan a relación de clase que expoñen cruamente. Tamén en ambos casos se dá unha relación coa emigración, coa diferenza de que no caso de *Ariel* se trata dunha dunha emigración de tipo interior e non marcada racialmente. Con todo, a posición social que describen *Ariel* e *La blessure* é parella, ao acertar a sinalar a compoñente de clase que hai no rexeitamento á emigración, vista sempre como o Outro perigoso que fai perigar a posición social dos propios obreiros, pero tamén son propostas parellas ao sinalar os efectos da temporalidade e a precariedade laboral en termos vivenciais, e ambas os expresan por medio da espacialidade habitacional na que se moven os protagonistas.

En *Ariel* a degradación das condicións de traballo acompáñase dunha equivalente degradación dos espazos nos que vive Taisto. Se é de supor, aínda que non se representa, que mentres era mineiro Taisto debía de habitar unha vivenda en boas condicións, en Helsinki pasa primeiro por un albergue do que é expulsado por non poder pagar a renda para acabar vivindo no coche. Kaurismäki establece así a relación entre a vida cotiá e a posición de clase. Subliñada a importancia do traballo na vida de persoas como Taisto, o filme describe a continuación a súa vida diaria ao saír destes espazos, o que de feito acabará por se conformar como unha constante do seu cinema de tema proletario. Esta devaluación vital supón tamén a perda das ferramentas de resistencia, da capacidade de articular unha resposta, tanto en termos individuais, como se sinala co recurso a unha pequena delincuencia que apenas supón unha pequena saída transitoria, como colectivos, o que se significa de maneira directa co himno da *Internacional* que soa na caixa de música de Taisto. A loita de clases queda así reducida a un mero recordo inútil.

Esta posición, que pode parecer en extremo pesimista, non deixa de ter a súa explicación social, que Kaurismäki liga coa alienación e a precariedade, que supoñen un proceso de perda das propias capacidades sociais. Convertidos en autómatas condenados a repetir os mesmos xestos todos os días, os obreiros dos filmes de Kaurismäki non poden dispoñer das súas vidas se non é como apéndices das máquinas con que traballan acotío, acomodando o seu ritmo vital ao do seu traballo<sup>614</sup>. Ao mesmo tempo, traballadores precarios como Taisto deben tamén acomodarse ao ritmo da busca do emprego e a unha situación, por este motivo, de extrema vulnerabilidade. Esta situación leva de maneira inevitábel ao desarraigo existencial e ao illamento, primeiro dos personaxes e finalmente da propia sociedade na que habitan<sup>615</sup>.

Kaurismäki relaciona esta sociedade individualizada cun universo urbano que traza en termos deshumanizados nos que a posibilidade de relación é moi escasa e precaria. Serán os espazos de ocio os que signifiquen esta imposibilidade de maneira máis clara pois, se se trata de espazos destinados á relación e á diversión, no cinema de Kauris-

614 Antonio Santamarina: Art. Cit., 1999, p. 27.

615 *Ibidem*.

mäki son os espazos nos que, ao confrontar a unha serie de personaxes no mesmo ambiente pero sen establecer ningunha relación entre eles, se fan máis evidentes a soledade e a individualización contemporáneas. Trátase de espazos dominados polo silencio, un silencio que mesmo se traspassa á posta en escena, o que Francesco Bono<sup>616</sup> considera unha toma de postura política de Kaurismäki, un xesto simbólico e ao mesmo tempo concreto contra a sociedade de consumo e contra unha representación que privilexia a palabra e a verbalización non significativas.

Como dixemos, o espazo urbano é en *Ariel* un espazo hostil, un espazo no que Taisto se verá abocado a unha serie de situacións que o levan ao cárcere, plausíbel resultado para as xa comentadas dinámicas de pequena delincuencia que non constitúen unha verdadeira forma de superación individual da miseria e a precariedade. Trátase, polo tanto, dun proceso social común que alude á continúa relación co cárcere do lumpemproletariado e tamén á indiferenza, ou desprezo, da institución xudicial cara ás situacións de carencia e pobreza<sup>617</sup>. Este paso polo cárcere adopta unha representación de tipo brechtiano, dotada dun certo carácter emblemático, pois Kaurismäki non trata de continuar unha lóxica narrativa tanto como de sinalar a incidencia no comportamento dos personaxes dunha determinada situación. Neste caso, o paso polo cárcere suporá a elaboración dunha idea de liberdade que pasa pola fuxida cara ao descoñecido. Como afirma José Antonio Hurtado<sup>618</sup>, este paso polo cárcere constitúe un paso previo cara á liberdade definitiva, que debe ser precedida antes dun proceso de liberación como o que se significa coa fuga do cárcere xunto ao seu compañeiro de cela.

Esta é a secuencia do filme dun carácter intertextual máis acentuado, a que acumula un maior número de referencias cinematográficas, se ben é certo que todo o filme está puntuado continuamente con referencias deste tipo. Kaurismäki recorre nesta escena a varios exemplos de cinema negro, pero a referencia máis evidente aparece no momento da fuga, que alude a *Escape from Alcatraz* [*Fuga de Alcatraz*, Don Siegel, 1979]. Outra relación menos evidente pero máis significativa é a que o filme de Kaurismäki establece coa obra de Jim Jarmusch. Se xa na escapada en coche podíamos ver certos ecos de *Stranger than paradise*, a reclusión no cárcere e a fuga remiten a *Down by law* [*Bajo el peso de la ley*, 1986] e á idea da necesidade de construír a propia liberación antes de pasar ao acto de liberación. Se no filme de Jarmusch se trataba de construír unha relación significativa que revertese o sentido do espazo de encerramento que é o cárcere, Kaurismäki avanza un paso máis. En *Ariel* trátase de asumir as posibilidades de actuación propia para poder construír un escenario de liberación, o que se representa mediante a fuga do cárcere que prefigura a fuga dunha sociedade alienante na que Taisto non consegue construír un espazo propio.

Pero na secuencia do cárcere Kaurismäki fai aínda outro importante apuntamento social. Despois de ter procurado emprego desesperadamente, e de acabar no cárcere por culpa desta situación, Taisto só poderá ter o traballo garantido precisamente no cárcere. Desta forma Kaurismäki alude á forma en que a alienación polo traballo na cadea se

616 Francesco Bono: "Arvottomat. Sul cinema finlandesi degli anni '80" en Stefano Boni e Claudia Gianetto: *Finlandesi probabilmente... Il cinema de Aki e Mika Kaurismaki*, Turín, Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1998, p. 55.

617 Jean A. Gili: Art.Cit., 1989, p. 72.

618 José Antonio Hurtado: "*Ariel*. De norte a sur: la huida soñada", en Carlos F. Heredero: *Op. Cit.*, 1999, p. 123.

perpetúa tamén no cárcere, e sinala así as relacións entre sistema produtivo e reprodutivo, pero tamén alude á maneira en que o traballo é un acto transformativo que pode levar a cabo unha reversión dos espazos de dominación. Como sinala con acerto Andrew Nestingen<sup>619</sup>, a elaboración por parte de Taisto do anel de compromiso cunha das máquinas do taller é a forma en que Kaurismäki sinala este proceso que se relaciona coa filosofía de Michel de Certeau e coa forma en que un traballador pode dirixir a súa capacidade cara ao traballo creativo e non cara ao beneficio no mesmo espazo no que a máquina domina aos obreiros, como é neste caso o taller. Segundo Certeau, o obreiro pode atopar unha forma para elaborar producións gratuítas, recuperadas da lóxica económica, que ao mesmo tempo significan as súas capacidades, o que se relaciona coa importancia do oficio como afirmación persoal, e a súa relación afectiva coas persoas achegadas ás que se destinan eses produtos, neste caso a súa parella [Susanna Haavisto]<sup>620</sup>.

Chegada a narrativa a este punto, Kaurismäki só ten que resolver a forma de liberación asumida por Taisto e a súa parella. Esta liberación pasa pola fuxida máis ou menos definitiva do país. Antonio Santamarina sinala que para acadar esta liberación era preciso que estes individuos superasen primeiro a rutina na que se desenvolvían e despois o ensimesmamento no que viven<sup>621</sup>, pero queda por analizar o valor desta conclusión.

A fuxida en barco acabou por se converter nun recurso conclusivo recorrente no cinema de Kaurismäki, pois tamén deste xeito rematan filmes como *Leningrad Cowboys Go America* [1989] ou *Le Havre*. Kaurismäki toma esta solución de dous referentes fundamentais na súa filmografía, o realismo poético de Marcel Carne (*Quai des brumes*) ou de Julien Duvivier (*Pépé le Moko* [1937]) e a obra de Jean-Luc Godard, cuxo filme *Bande à part* [*Banda aparte*, 1964] remata tamén cun embarque a Sudamérica, pero cun sentido diferente, pois a conclusión de Kaurismäki é moito máis irónica e, en realidade, remite a unha falsa solución ás problemáticas de tipo social das que o director é moi consciente. Non se trata de elaborar un final inverosímil como o que fecha *Le Havre* coa finalidade de reflexionar sobre o grao de posibilidade de éxito dunha situación, senón de sinalar a seguridade de reprodución da mesma situación social noutras latitudes. Con todo, xa Kaurismäki acertou a compoñer o proceso de rearme de Taisto para afrontar un proceso deste tipo, co que este final supón unha conclusión aberta na que o espectador deberá avaliar a realidade desta posibilidade.

En definitiva, podemos afirmar que *Ariel* é un filme que explora unha situación social de maneira realista en canto que é capaz de analizar feitos sociais como a emigración do rural á cidade, a modernización e urbanización de Finlandia nun contexto de economía postindustrial, ou a desregulación do mercado de traballo no que o traballo industrial cualificado xa non existe, así como as novas relacións que se establecen entre distintos estratos das clases sociais<sup>622</sup>. Con esta finalidade Kaurismäki evita unha representación naturalista e elabora un entramado formal moi estilizado no que dispón unha serie de elementos desdramatizadores e distanciadores que evitan os procesos de empa-

---

619 Andrew Nestingen: *The Cinema of Aki Kaurismaki. Contrarian Stories*, London e New York, Wallflower, 2013, p. 109.

620 Michel de Certeau: *The practice of everyday life*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 24-25.

621 Antonio Santamarina: *Art. Cit.*, 1999, p. 29.

622 Andrew Nestingen: *Op. Cit.*, 2013, p. 41.

tía e identificación do espectador. Se é certo que o filme parte de formas do melodrama, estas están tratadas cun desapego irónico tal que acaban evidenciando o seu carácter de construción e adquirindo o valor brechtiano do emblemático. Desta forma é como Kaurismäki elabora unha forma de realismo crítico que é crítico en primeiro lugar co propio sistema de representación.

***Tulitikkutehtaan tyttö [La chica de la fábrica de cerillas, Aki Kaurismäki, 1990]***

*Tulitikkutehtaan tyttö* é o filme máis depurado e significativo da *Triloxía Proletaria* de Kaurismäki. Neste filme o autor finlandés elabora unha representación do que Sergio Aguilera define como cidade administrada, de maneira que Kaurismäki non representa a aparencia da cidade, o exterior de fachadas de edificios e escaparates, senón que representa as engranaxes que a fan funcionar, as cadeas de montaxe cuxo ritmo dita o devir vital dos traballadores e dos cidadáns en xeral<sup>623</sup>. Desta maneira *Tulitikkutehtaan tyttö* desenvólvese en dous espazos fundamentais, o traballo e a vivenda de Iris.

Sinalando a forma en que o ritmo de produción do capital figura nunha posición central dentro do deseño social, o filme ábrese cunha escena que describe de forma documental o traballo en cadea da fábrica, centrándose no traballo das máquinas sen a presenza de ningunha persoa. A escena constrúese en planos fixos montados secamente que se suceden até que o traballo da cadea remata na aparición dunha figura humana, cuxa aportación ao proceso é mínimo e extremadamente insignificante<sup>624</sup>. Desta maneira Kaurismäki acerta a sinalar o alcance do alienado do traballo na cadea, pero tamén a profunda degradación persoal que supón en comparación cun concepto de traballo baseado na capacidade do oficio.

Se ben a relación pode resultar evidente a primeira vista, sinala con acerto José María Latorre<sup>625</sup> que é preciso non asociar este inicio do filme no que Iris [Kati Outinen] se presenta en relación á máquina, como unha figura ausente e alienada, co Charles Chaplin de *Modern Times* [*Tiempos modernos*, 1936], posto que Kaurismäki vai moito máis alá que o inofensivo e *naif* filme de Chaplin, e moitísimo máis que un filme como *À nous la liberté*, no que René Clair considera factíbel unha saída puramente individual e lúdica á explotación do traballo na cadea. Kaurismäki acerta a sinalar como a vida de Iris fóra da fábrica é unha extensión desta, de que maneira se no traballo se amosa como un ser automatizado tamén é así fóra del. Iris é unha obreira alienada e enmudecida polo ruído das máquinas, e este mutismo esténdese a todos os aspectos da súa vida, e polo tanto da representación filmica, posto que nun tal estado de alienación non ten nada que dicir, ninguén a quen dicirillo, atópase mesmo desprovista de vocabulario, de maneira que se presenta como o mesmo síndrome da alienación. A representación da opresión alcanza así unha dimensión moi ampla, pois sinala non só os aspectos económicos senón tamén existenciais, sinalando como a vida de Iris está dominada por un feito fundamental, a incomunicación, e como isto se debe á unión da dupla condición de obreira e de

623 Sergio Aguilera Vita: Art. cit., 2013, p. 99.

624 Antoine de Baecque: “La fabrique de sentiments”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 431-432, Maio de 1990, p. 105.

625 José María Latorre: “La chica de la fábrica de cerillas. Entre Bresson y Kierkegaard”, en Carlos F. Heredero : *Op. Cit.*, 1999, p. 127.



muller, condicións unificadas nun punto común, a explotación<sup>626</sup>.

De feito, esta primeira secuencia do filme semella tirada dun filme que de maneira moi directa sinalara esta extensión da alienación da fábrica á vida cotiá, até o punto de que o ritmo da planificación e até a banda de son son practicamente iguais nos dous filmes. Este filme é *Coup pour coup*, no que igual que Kaurismäki, Marin Karmitz sinala como ao traballo na fábrica as mulleres deben superpoñer o traballo nas súas casas, até o punto de ter sido sinalado, por contraste con outros filmes de Kaurismäki no que o tratamento da muller tende á invisibilización ou á banalización da súa figura, como un texto feminista de grande valía<sup>627</sup>. Se o filme de Karmitz centraba este conflito nas relacións de parella, Kaurismäki faíno nas relacións entre pais e fillos, toda vez que se amosa interesado en analizar tamén os límites das relacións humanas, uns límites que fan que a relación de parella resulte imposible para Iris.

Entramos así no segundo espazo no que se desenvolve o filme, a casa familiar, con cuxa representación Kaurismäki pretende relacionar a opresión no traballo coa opresión cotidiana do familiar e sinalar o abrumante que esta dupla opresión resulta sobre Iris e os seus horizontes vitais. Esta casa é unha casa de carácter moi pobre, situada nos suburbios de Helsinki, e aparece dominada por un trazo característico, a imposibilidade de comunicación no entorno familiar, un ambiente no que o centro de atención e o único elemento que semella articular á familia en torno a el é o televisor [imaxe 50]. Segundo Peter Von Bagh<sup>628</sup>, co tratamento deste espazo Kaurismäki está a acumular de maneira conflitiva unha serie de clixés acerca da sociedade finlandesa. A falta de relación entre a melancólica figura de Iris, a figura patriarcal [Elisa Salo] representado sempre cunha botella de *Koskenkorva* e a fatigada e fantasmal figura da nai [Esko Nikkari] constrúen unha dura representación da familia, unha familia na que o membro máis activo semella ser o televisor.

As imaxes que este televisor continuamente transmite cumpren un duplo obxectivo. Por un lado, sinalan o alcance da alienación duns seres incapaces de se comunicar e que nin sequera controlan o seu propio lecer. Por outro lado, sinala Latorre<sup>629</sup>, estas imaxes marcan a distancia que media entre Iris, entre as persoas do común sometidas á explotación do ritmo de traballo e á explotación do ambiente familiar, e as noticias mundiais ás que a televisión presta atención, é dicir, sinalan a forma en que a televisión nega a existencia das persoas sobre as que se sostén o sistema de produción ao tempo que discrimina os temas de interese e conforma o pensamento en torno a eses temas que deberán redundar na reprodución dese mesmo sistema.

Este tratamento do televisor subliña de maneira moi clara a incomunicación que domina nas sociedades contemporáneas, o que en *Tulitikkutehtaan tyttö* se fai máis explícito ao se tratar dun filme practicamente mudo. A única fonte de vida na casa é o televisor sempre aceso entanto non hai no filme máis diálogos que algúns absolutamente triviais ao lado de certas confesións en voz alta que, ao quedar sen resposta, quedan reducidas a monólogos e fan máis evidente e profunda a problemática da incomunicación. Se este tema estaba presente nos anteriores filmes da *Triloxía do Proletariado*, *Tuliti-*

626 Françoise Audé: "Iris et les rats", en *Positif*, nº 352, Xuño de 1990, p. 4.

627 Amy Taubin: "Berlin stories", en *Villave Voice*, nº 11, p. 58.

628 Peter von Bagh: Art. cit., 2000, p. 22-24.

629 José María Latorre: Art. Cit., 1999, p. 127.

*kkutehtaan tyttö* sobrepásaas abundantemente en silencio e precisión, de forma que se completa o proceso de depuración filmica e economía expresiva ao que desde a súa primeira obra apuntaba Kaurismäki e entramos no que Pilar Carrera<sup>630</sup> definiu como paramutismo, a radical economía das palabras nunha narración na que as imaxes acadan un carácter de verdade, de certeza na súa condensación expresiva.

Esta depurada narrativa descansa no sistemático emprego da elipse e na activación dos procesos de asociación e reflexión no espectador. Desta maneira, a unión dunha narrativa construída sobre o implícito e a elipse coas glaciais interpretacións dos actores e a ausencia absoluta de subliñado de ningún tipo activa un proceso reflexivo moi forte que forza ao espectador a someter a crítica permanente o imaxinario dominante sobre o traballo, a familia e as relacións entre as persoas en condicións de profunda opresión e alienación ao obrigarlle a activar lecturas previas e a ter que continuamente completar a información ausente e a colocar o centro da análise nas dinámicas de tipo social e económico, toda vez que a identificación cos personaxes e as explicacións de tipo psicolóxico son imposibilitadas co traballo actoral e o esquematismo emblemático das situacións que se suceden.

O emprego da elipse é fundamental para acadar o distanciamento do espectador e impedir a identificación cos personaxes nunha narrativa na que Kaurismäki non ten problema en dispoñer todas as situacións límite e dominadas por sentimentos exacerbados que adoitan conforman as narrativas de tipo melodramático. En todo, é precisamente o uso da elipse o que anula esta compoñente melodramática<sup>631</sup>, pois evita amosar a preparación e o desenvolvemento destas situacións desde a óptica dos personaxes. A Kaurismäki só lle interesa o esencial, e o esencial é apenas un apuntamento sobre a reacción ás consecuencias ou apenas o inicio da acción. Neste sentido de imposibilidade da identificación traballa tamén a absoluta linearidade do relato. Kaurismäki rexeita todas as estratexias explicativas e de inmersión, tamén de manipulación emocional, do modo melodramático, e non emprega saltos na temporalidade e nin sequera se permite variacións no ritmo da narrativa. Isto non implica un recurso rixido á elipse nin que Kaurismäki non sexa capaz de alongar unha escena até o límite do soportábel coa finalidade de transmitir o tedio da individualización ou o alcance da incomunicación que padecen os personaxes.

Kaurismäki leva a cabo así un rexeitamento completo da noción de identificación que opera no cinema clasicista, pero hai que sinalar que, do mesmo xeito que no teatro brechtiano e de maneira quizais paradoxal observando o inexpressivo traballo actoral, esta rotura da identificación non supón un rexeitamento das emocións nin tampouco conduce a el. Dicía Brecht, e Kaurismäki semella seguilo punto por punto, que é precisamente tarefa da dramática non aristotélica demostrar que a tese da estética vulgar, segundo a que as emocións só poden desencadearse pola vía da identificación, é errónea, que unha dramática non aristotélica debe someter a crítica as emocións condicionadas por e encarnadas nela e como a forma máis racional é a que produce os efectos máis emocionais<sup>632</sup>.

630 Pilar Carrera: *Op. Cit.*, 2012, p. 211.

631 Antoine de Baecque: *Art. Cit.*, 1990, p. 105.

632 Bertolt Brecht: *Escritos sobre el teatro*, Barcelona, Alba, 2004, p. 21-22

Moi significativo nesta representación da individualización e a incomunicación é o tratamento que Kaurismäki reserva aos espazos de ocio nocturno, espazos nos que estas situacións alcanzan un sentido ultradimensionado dado o paradoxal que resulta a construción da situación, posto que se trata de espazos destinados á relación e á diversión. É nestes espazos nos que Kaurismäki se demora e constrúe escenas máis longas, como a escena na que Iris se senta na sala de festa esperando imperturbábel a que algún home a saque a bailar. A dilatación temporal da escena transmite á perfección a verdadeira dimensión da soidade e a incomunicación na vida de Iris. Ao mesmo tempo, o desdramatizado tratamento formal de Kaurismäki coloca esta situación na vida de Iris ao mesmo nivel de todas aquelas que con anterioridade desenvolvera a narrativa, tratadas co mesmo rigor e o mesmo desapego. Non importa se se trata no traballo na fábrica, de preparar o xantar ou de bailar nunha sala de festas, Iris vive estas situacións co mesmo extrañamento, para ela son parte das mesmas obrigas dunha vida na que a súa participación é sempre externa, sempre obedecen a un deseño externo. É esta a maxistral forma en que Kaurismäki trae para á fronte as dinámicas de poder que rexen a sociedade capitalista e patriarcal, a forma en que as biografías das persoas son deseñadas nos seus mínimos detalles por estruturas que non controlan pero que se atopan omnipresentes e imposíbeis de percibir, así como significa a falta de ferramentas para actuar contra este deseño nun sentido de superación positiva.

É neste sentido no que debemos entender a decisión de Iris de asasinar ás persoas que resultan responsábeis directas da opresión que vive e padece. Estes asasinatos obedecen a unha evidente estratexia de tipo brechtiano pero teñen a grande virtude de sinalar os límites da liberación á que pode acceder Iris no seu actual estado afectivo e cognitivo. É por iso que a súa reacción non toma a forma dunha revolta, senón apenas dunha vinganza. Como lembra Françoise Audé<sup>633</sup>, esta vinganza é apenas un castigo contra os ofensores, non un acto de protesta e nin sequera un acto de xustiza, noción que non ten sentido para Iris, que se move apenas nos parámetros do legal, razón pola que non pode senón aceptar a súa posterior detención. Efectivamente, Iris acepta as regras do xogo social, acepta unha normalidade conformada por ofensores e ofendidos e non pode articular unha visión estrutural que separe esas ofensas das persoas concretas que as infiren e as reintroduza na dinámica económica e sociopolítica que as determina.

Latorre relaciona a vinganza de Iris co pensamento de Sören Kierkegaard, filósofo para quen a angustia da posibilidade da liberdade é absolutamente educativa posto que descobre as falacias da vida, descubrimento que leva a Iris a planificar os asasinatos<sup>634</sup>. Con todo, debemos dicir que para Kierkegaard esta angustia leva a un máis profundo coñecemento de un mesmo que debe axudar no proceso de constitución da liberdade, e de feito constitúe a propia realidade da liberdade<sup>635</sup>, o que é moi congruente nun sistema filosófico que identifica verdade e liberdade. Con todo, a realidade é máis complexa que estas soflamas metafísicas e Kierkegaard ofrece un marco moi limitado para entender unha reacción do tipo da que acomete Iris, se ben Erich Fromm pode esclarecela moito mellor.

---

633 Françoise Audé: Art. Cit., 1990, p. 5.

634 José María Latorre: Art. Cit., 1999, p. 128.

635 Sören Kierkegaard: *El concepto de la angustia*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1930.

Fromm concede que o capitalismo supuxo un desenvolvemento sen precedentes da idea de liberdade, pero ao mesmo tempo tamén sinala que tivo como consecuencia facer ao individuo máis só e illado e producirlle un sentimento constante de insignificancia e impotencia, así como tamén sinala que provocou a súa redución a simple medio para conseguir fins económicos<sup>636</sup>. Non é difícil ver que esta é a situación da que parte a representación de Kaurismäki, que logo da presentación de Iris na fábrica, como dixemos, continúa expoñendo a pobreza do seu mundo relacional, como se fose unha representación directa da idea de Fromm segundo a que o sentimento de illamento e de impotencia do individuo contemporáneo vese acrecentado, para alá da posición que ocupe no proceso produtivo, polo carácter asumido por todas as súas relacións sociais, até o punto de que a relación concreta dun individuo con outro perde o seu carácter directo e humano e asume un carácter instrumental e manipulador<sup>637</sup>.

Esta é a función que asume o ligue nocturno de Iris, pero tamén a súa familia, que exemplifica unha das formas de autoridade que diferencia Fromm e que nos levará a entender a reacción asasinada de Iris. Fromm define a autoridade como unha forma de relación interpersoal na que unha persoa se sitúa nunha posición máis elevada con respecto á outra, e diferencia dúas formas de autoridade, unha racional e outra inhibitoria. É esta autoridade inhibitoria, que Fromm exemplifica coa relación entre amo e escravo a que desenvolve Kaurismäki en *Tulitikkutehtaan tyttö*. Nesta relación autoritaria, o amo procura aumentar o seu espazo de explotación e o escravo o seu espazo de resistencia. Isto provoca unha situación na que se orixinan e estenden sentimentos de hostilidade e resentimento en contra do explotador, ao que a persoa sometida se sente subordinada en contra dos seus intereses. Esta situación leva a diversos conflitos que lle producirán cada vez maiores sufrimentos e dos que non pode percibirse como vencedora<sup>638</sup>. A resolución toma a forma dun grande conflito no que o escravo aprofunda o seu carácter de dominado e que non representa unha solución real ao problema da dominación e a autoridade. Efectivamente, o asasinato supón para Iris unha falsa solución cuxas consecuencias a inclúen, pero como revela a representación de Kaurismäki, non está en situación de poder elaborar unha forma de liberación que vaia máis alá da resposta inmediata contra quen percibe como os seus explotadores ao non poder percibir o carácter sistémico destas formas de explotación e dominación.

***Kauas pilvet karkaavat* [Nubes pasajeras,  
Aki Kaurismäki, 1996]**

A mencionada *Triloxía do Proletariado* foi continuada en 1996 con *Kauas pilvet karkaavat*, filme que se centra nunha dramática situación común da Finlandia contemporánea, o drástico aumento do desemprego a principios dos anos noventa. De feito, sinala von Bagh<sup>639</sup>, o filme convértese nun mostrario, case unha antoloxía, das situacións provocadas polo desemprego, desde a crise marital descrita sen esaxero até as presións, case máis alá da tolerancia humana, que padecen as persoas en tal situación, sen esque-

636 Erich Fromm: *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 117-120.

637 *Ibidem*, p. 126.

638 *Ibidem*, p. 165-166.

639 Peter von Bagh: Art. Cit., 2000, p. 26.

cer amosar diversas solucións de natureza individual que non resolven nada até que se acada a solución colectiva. O máis destacado do filme de Kaurismäki é a forma en que atopa unha saída colectiva que aparece como concreción dunha forma de solidariedade orgánica que en ningún caso pode entenderse froito da inxenuidade do autor<sup>640</sup>, senón que obedece a unha dinámica máis complexa, de profundo carácter social. Trátase así dun filme dotado dun rigor e unha precisión formal superlativos, que ten o grande mérito de narrar unha historia mentres atopa unha forma propia para desenvolver esta narración<sup>641</sup>.

O filme comeza novamente presentando á parella protagonista [Kati Outinen e Kari Väänänen] a través do seu traballo, de forma que os primeiros espazos nos que se desenvolve o filme son precisamente os seus espazos de traballo. Vimos que esta fórmula de apertura é recorrente no cinema de Kaurismäki (até dez dos seus filmes se abren cunha escena deste tipo), pero neste filme atopamos unha variación desta representación. Se vimos como en *Tulitikkutehtaan tyttö* Kaurismäki elaboraba unha escena de tipo documental que se centraba na alienación do desenvolvemento cotián do traballo de Iris, neste caso pérdese a referencia realista. No restaurante a escena céntrase nunha situación de tensión, no tranvía escóllese o momento de regreso baleiro, rematada a xornada, e Kaurismäki enfatiza a unión afectiva entre os dous protagonistas. Será precisamente esta afectividade a primeira que se vexa afectada pola abrupta aparición do desemprego.

De contado Kaurismäki amosa a vivenda do casal, enfatizando un aspecto primordial. Esta vivenda é unha vivenda típica da clase traballadora, cómoda aínda que sen luxos pero na que o desenvolvemento da afectividade da parella é posíbel. Con todo, Kaurismäki enfatiza o uso tan transitorio que fan da vivenda, pois a súa presenza na casa redúcese ás noites ao chegar de traballar e ás mañás antes de partir ao traballo, pero para alén desta nova evidencia da determinación dos ritmos vitais e da xestión da cotidianidade en función dos ritmos da produción, Kaurismäki tamén realiza un apuntamento social máis profundo. Este apuntamento aparece elaborado en torno á compra do televisor. É moi significativo o tratamento formal de Kaurismäki, como desenvolve unha planificación moi esencial que extrae todo o sentido de cada situación que plantea cuns elementos expresivos mínimos que provocan un distanciamento moi acentuado no espectador e posibilitan a recepción crítica sobre o sentido do representado [imaxe 51].

Neste caso Kaurismäki alude á relación da clase obreira co consumo e a construción da felicidade en torno ao exercicio deste, se ben a propia situación que lles permite o acceso ao consumo, o traballo, tamén lles impide o desfrute dese consumo, pois despoxaos da xestión do tempo. Pero tamén introduce unha reflexión sobre a importancia da vida a crédito como estratexia de dominación. A sociedade de individuos consumidores conséguese adestrando mentalmente ás masas, a través do crédito, a facer cálculos previsores, a investir e ter un comportamento capitalista de base<sup>642</sup>. A ética racional e disciplinaria que foi a orixe do produtivismo capitalista moderno logrou imporse así en todo un ámbito que até entón escapaba á súa influencia. Desta maneira impúxose a vida

---

640 *Ibidem*.

641 Serge Toubiana: "Simple comme bonjour", en *Cahiers du Cinéma*, nº 506, Outubro de 1996, p. 55.

642 Jean Baudrillard: *Op. Cit.*, 2009, p. 84-85.

a crédito, o feito de vivir endebedado permanentemente, endebedamento que perversamente é percibido como unha forma excelsa de liberdade en canto que permite un acceso permanente a un nivel superior de consumo, desde o que construír novas formas de auto-estima.

Referímonos a unha auto-estima construída sobre a capacidade e as formas de consumo. As habilidades sociais, a plenitude relacional, a tranquilidade de conciencia, a satisfacción pola realización persoal, foron substituídas por unha idea utilitarista e plenamente reificada da estima, dun mesmo e dos seus semellantes, nun proceso no que o adormecemento da conciencia xogou un papel fundamental. A estima dun mesmo é, na sociedade de individuos consumidores, maior canto máis efectivamente conseguiu desligarse dos elementos simbólicos da clase obreira e máis efectivamente penetrou na dinámica de imitación da clase dominante.

Porque, en último termo, hai unha fundamental estratexia de clase detrás do establecemento da sociedade de individuos consumidores á que Kaurismäki apunta na súa representación e que refuta aos autores que consideran que Kaurismäki obvia por completo a loita de clases nos seus filmes, o que parte do equívoco de que a loita de clases apenas se dá nunha dirección, de maneira que ficán ocultas as estratexias de oposición da clase dominante. Podemos dicir que esta conformación social baseada na individualización consumista é, de feito, unha estratexia que converte o mundo actual baixo o sistema capitalista nunha ditadura de clase, sexa percibido ou non pola xeneralidade da clase traballadora, e sexa analizado ou non pola xeneralidade da socioloxía. E é que este consumo e a vida a crédito necesaria para mantelo, tiveron un efecto devastador nas condicións da clase obreira, pois contribuíron tanto á súa desarticulación simbólica, en canto que este consumo implica un desexo de imitación das clases altas que contén necesariamente unha actitude de odio e desprezo cara ao resto de membros da mesma clase que non acceden a este consumo, e doutra banda lograron unha extensión da precariedade laboral a niveis inéditos, o que resultou doado tras crear unha masa de individuos dominados pola necesidade vital de manter un determinado nivel de consumo, imposto desde unha estratexia sistémica pero que a nivel de cada individuo é percibido como escollido libremente.

Creouse así unha masa que soportará calquera condición laboral a condición de manter a súa única forma de acceso a este consumo, o salario, pero ao mesmo tempo esta precarización incorpora un novo desastre, o da temporalidade planificada e o desemprego sistémico, que se constitúen permanentemente como ameazas de exclusión social. É esta a forma en que Kaurismäki revela de maneira moi sutil a construción dunha sociedade totalitaria en sentido marcusiano. Neste sentido, segundo definiu Herbert Marcuse, non so é totalitaria unha coordinación política terrorista da sociedade, senón tamén unha coordinación socio-política non-terrorista que opera a través das necesidades por intereses creados<sup>643</sup>.

Desta maneira construíu Kaurismäki unha análise de tipo socioeconómico desde a que o espectador pode entender a importancia sistémica dos despedimentos que se producen a continuación. O esquematismo da dramaturxia evita calquera atisbo de psicoló-

---

643 Herbert Marcuse: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta-DeAgostini, 1985, p. 33.

xismo, o que queda reforzado polo peso que a ficción concede ao azar<sup>644</sup>. Esta deriva da narrativa podía ter feito virar o filme cara a unha forma melodramática que se centrara na vivencia dramática desta situación límite por parte dos personaxes, pero Kaurismäki evítalo cunha simple opción de posta en escena, neste caso a desdramatizada actuación dos actores, mediante a que se imposibilita o movemento de empatía que se podería provocar e forza ao espectador a reaccionar á escena en termos racionais e non emotivos, reflexión racional que se ve enriquecida polo recoñecemento que o carácter común desta situación provoca no espectador. Este recoñecemento é tamén a base do perigo da deriva melodramática pero, como dicimos, Kaurismäki consegue salvala mediante a distanciada posta en escena, pois en *Kauas pilvet karkaavat* non hai lugar para o pathos, senón que apenas se enuncian as causas socioeconómicas e o contexto en que se producen<sup>645</sup>.

Ao mesmo, tempo Kaurismäki provoca a reflexión co desenvolvemento dunha escena de tipo brechtiano, imposible pero significativa e realista en canto que extrae as explicacións da dinámica subterránea dos despedidos. Esta escena é o despedido de Lauri, realizado por sorteo entre os traballadores, de maneira que, como afirma Rafael Arias Carrión, exprésase a forma en que os procesos de reconversión quedan reducidos a unha cuestión semántica<sup>646</sup>. Desta forma Kaurismäki non só evita conducir a narrativa cara a explicacións persoais sobre as circunstancias de cada persoa despedida, senón que fai aflorar o tratamento inhumano da clase obreira por parte da patronal, que a reduce a unha simple estatística, así como o funcionamento aleatorio do capitalismo en relación ao traballo co obxecto de garantir a súa reprodución. Faise visíbel desta maneira como o desemprego debe ser percibido como unha ameaza permanente por parte de todos os elementos da clase obreira, como nada garante o mantemento do emprego, nin a capacitación profesional nin sequera a concesión e a conculcación, senón que o sistema debe reservarse un certo grao de aleatoriedade que universalice o medo e imposibilite as condicións dunha reacción contra o mesmo sistema.

Vemos desta maneira o funcionamento do sistema de representación de Kaurismäki. Todo o comentado até o momento fai referencia ao sentido social que se pode extraer de apenas catro escenas do filme. A profundidade e a amplitude de sentido destas escenas reside no propio tratamento do plano por parte de Kaurismäki. Carlos Heredero resalta o carácter moral da súa planificación, que aparece depurada de todo o accesorio e que nega calquera forma de afección sentimental<sup>647</sup>. En *Kauas pilvet karkaavat* as situacións poden semellar banais, pero están representadas cun trazo profundamente expresivo centrado en múltiples detalles que son os que transforman a realidade en convención<sup>648</sup>. Esta concepción da planificación tense posto repetidamente en relación coa obra de Yasujiro Ozu, e efectivamente é innegábel a relación tanto no traballo actoral, en certos encadramentos e na centralidade que os obxectos detentan no sistema narrativo de ambos

644 Santos Zunzunegui: "Viaje a la semilla. Entre la ruptura y la restauración", en Carlos F. Heredero: *Op. Cit.*, 1999, p. 52.

645 Javier Hernández: "Nubes pasajeras. Poco ruido y muchas nueces", en Carlos F. Heredero: *Op. Cit.*, 1999, p. 139.

646 Rafael Arias Carrión: "1992 – Hasta la actualidad. Globalización y ultracapitalismo", en Enrique Pérez Romero e José Manuel González-Fierro Santos: *Op. Cit.*, 2011, p. 275.

647 Carlos F. Heredero: "Cannes 96. El festival de los independientes", en *Dirigido*, nº 297, Xuño de 1996, p. 24.

648 Vincent Amiel: "Au loin s'en vant les novages. Un monde froid, mais vivant", en *Positif*, nº 428, Outubro de 1996, p. 6.

autores<sup>649</sup>. Con todo, a concepción xeral da planificación de Kaurismäki pode ser posta en relación con outro clásico xaponés, Kenji Mizoguchi, posto que os dous entenden a secuencia como un elemento significativo, autónomo dentro da planificación, que se xustifica a si mesma nunha narración á que aporta elementos substanciais, do que convén extraer todas as posibilidades expresivas e de sentido antes de levar a cabo o corte da montaxe. Por iso, ao contrario que no cinema de Ozu, no de Kaurismäki non hai nunca planos redundantes, senón que cada plano contribúe a elaborar unha construción de sentido que opera por adición de situacións, nunca por repeticións. Na economía narrativa de Kaurismäki nada acontece máis dunha vez, e cando acontece faino ao límite das súas posibilidades.

As relacións de Kaurismäki co cinema xaponés non rematan aquí, pois tamén poden ser sinaladas diversas converxencias temáticas, seguindo a Marc Saint-Cyr<sup>650</sup>. *Kauas pilvet karkaavat* pode poñerse en relación tanto cun autor como Mikio Naruse, con quen comparte, xunto a outros filmes como *Tulitikkutehtaan tyttö*, o interese en examinar as difíciles condicións de vida e traballo da época moderna e a importancia de fortes personaxes femininos para levar a cabo esta análise, canto cunha das primeiras obras de Akira Kurosawa, *Subarashiki nichiyōbi* [*Un domingo maravilloso*, 1947]<sup>651</sup>.

Kaurismäki enfatiza o sentido das situacións cunha estética da substracción e o retardo que procura romper as formas convencionais de representación das que parte. Se ben se sitúa nas súas antípodas estilísticas, é a mesma forma de tratamento que levou a Vittorio De Sica a construír unha nova dramaturxia en *Ladri di biciclette* [*Ladrón de bicicletas*, 1948]<sup>652</sup>. Da mesma forma que De Sica partía das formas melodramáticas para elaborar un cinema realista moi afastado daquelas formas, Kaurismäki parte tamén do melodrama para negalo a través dunha mirada fría que imposibilita todo histerismo e

649 Esta relación con Ozu en base á importancia dos obxectos na representación dos dous autores ten sido sinalada en múltiples ocasións, e autores como Andrew Nestingen ou Pilar Carrera insisten nesta idea nos seus ensaios, pero a importancia do mundo obxectual en Kaurismäki vai máis alá e emparéntao con autores contemporáneos como Jim Jarmusch. De feito, a obra destes dous autores pode verse como unha etnografía materialista da cotidianidade, despoxada de calquera rémora de estudo psicolóxico, capaz de alcanzar o transcendente, entendido en termos sociais materialistas sen ningún asomo de transcendentalismo, que implicaría unha reflexión metafísica. Trátase da reformulación da idea do escenario brechtiano, entendido como un espazo concreto, que contén uns obxectos concretos. Como no teatro de Brecht, a prominencia dos obxectos no cinema de Kaurismäki produce, e equilibra, os efectos de distancia e realismo. Dado que a transmisión do significado aséntase antes nos decorados e os obxectos que na verbalización, a narrativa avanza a través de escenas moi codificadas en termos de presenza, xesto e atmosfera, pero moi pouco en canto ao seu contido verbal. Son escenas construídas sobre a xustaposición e non sobre as modulacións e as transicións típicas da linguaxe, como acontece na narrativa do melodrama, escenas compostas sobre a rudeza do corte e os *close-ups* a diversos obxectos, sobre a negación decidida da planificación do plano-contraplano e do uso de escenas de transición para unificar episodios. Este minimalismo que trae os obxectos a un primeiro plano narrativo mediante unha certa forma de *staccato* na montaxe, como unha reelaboración da redución do discurso á palabra e o abandono do discurso proposicional que sinalou o nacemento da poesía moderna [Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture*, París, Du Seuil, 1953, p. 72], pode ser posto en relación directa co *Pickpocket* de Bresson, filme fundacional desta aproximación.

650 Marc Saint-Cyr: "Down and Out in Helsinki and Tokyo: Aki Kaurismäki and Akira Kurosawa's Humanist Tales", en *Senses of Cinema*, nº 71, Xuño de 2014, <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/down-and-out-in-helsinki-and-tokyo-aki-kaurismaki-and-akira-kurosawa-humanist-tales/>, consultada o 26 de Setembro de 2014.

651 Saint-Cyr leva as relacións entre Kaurismäki e Kurosawa máis lonxe e dunha forma un tanto forzada relación *Mies vailla menneisyttä* con *Dodesukaden* [*Dodes'ka-den*, 1970], fundamentalmente en base ao espazo suburbial representado en ambos os filmes, pero el mesmo sinala os límites desta relación, en canto que o filme de Kurosawa sitúase nun nivel moito máis idealista que o estrictamente realista artefacto de Kaurismäki.

652 Vincent Amiel: Art. Cit., 1996, p. 7.



grandilocuencia sentimental pero tamén calquera adscripción compracente da realidade inmediata.

Podemos dicir con Santos Zunzunegui<sup>653</sup> que é desta forma como Kaurismäki se separa de cineastas realistas que xa analizamos, como Ken Loach ou Robert Guediguian, que apostan polo documento en primeiro grao, entanto Kaurismäki o fará polo monumento, de aí a dignidade estatutaria dos seus personaxes e o seu tratamento do sórdido sempre con espazo para a esencial dignidade duns personaxes cos que elabora unha narrativa épica da derrota. A maioría dos seus personaxes atópanse inmersos en situacións límite, ante as que amosan unha forte capacidade de resistencia. Esta resistencia pode expresarse da maneira que viamos en *Tulitikkutehtaan tyttö* ou pode dirixirse cara á sinalada dimensión monumentalizante, dimensión que no cinema de Kaurismäki atopou a súa expresión máis acabada en *Kauas pilvet karkaavat* e, sobre todo, no seu final.

Este final non pode ser entendido como unha coda edificante que someta a narrativa aos ditados propagandísticos da ideoloxía dominante ao estilo das comedias de Frank Capra, senón ao contrario, debe entenderse como unha solución factíbel inserida no terreo do real. Se nos seus filmes anteriores - lembremos o fantástico embarco con que remataba *Ariel* - a única forma de escapar da miseria do mundo do neoliberalismo residía na renuncia absoluta á realidade, na evacuación total, na fuxida do propio relato en que o director fechara aos seus personaxes, a partir de *I hired a contract killer* e sobre todo de *La vie de Bohème* a solución atópase sempre no real<sup>654</sup>. As únicas fantasías operativas xa non poden resumirse nunha fuxida en barco, senón que deber ter arraigo no cotián, na afectividade e no traballo diarios, como acontece en *Kauas pilvet karkaavat*<sup>655</sup>.

Para chegar a esta conclusión Kaurismäki foi construindo coidadosamente os pasos que a xustifiquen e non a convertan nun puro idealismo ou nunha xustificación pequeno burguesa da renuncia á loita de clases<sup>656</sup>. En primeiro lugar, xa sinalamos a importancia da vida a crédito como estratexia para o establecemento de dinámicas capitalistas de base no comportamento social dos individuos. Esta é a primeira dinámica que explica o paso á empresarización de Ilona e Lauri. Esta solución poderá ser máis ou menos correcta desde o punto de vista da loita de clases, máis ou menos revolucionaria, pero queda perfectamente explicada no seu funcionamento social. En segundo lugar, Kaurismäki sinalou a importancia da construción de ambientes de solidariedade e afectivamente ricos para dar o paso ás solucións de tipo colectivo. Esta é a segunda dinámica que explica a conclusión do filme, independentemente da adecuación desta conclusión a uns parámetros ideolóxicos concretos. Finalmente, é importante sinalar como a posibilidade de

---

653 Santos: Zunzunegui: Art. Cit., 1999, p. 50. Con todo, veremos como será Pedro Costa o autor que unifique estas dúas tendencias do documento e o monumento.

654 Carlos Losilla: "Una callada emoción. Melodrama y distanciamiento", en Carlos F. Heredero: *Op. Cit.*, 1999, p. 58-59.

655 *Ibidem*, p. 59.

656 Moi factíbelmente esta pode ser a conclusión coa que estaría dacordo o propio Kaurismäki, pero aquí non nos interesa sinalar as posicións políticas dos cineastas senón a forma en que dispoñen unha análise do mundo contemporáneo e a forma en que posibilitan dinámicas reflexivas no espectador. O importante non é, polo tanto, o que poida pensar Kaurismäki ou calquera outro, senón se os artefactos que producen son útiles para desentrañar as dinámicas sociais que rexen o mundo contemporáneo ou se pola contra resultan en ocultacións ou falsificacións destas dinámicas.

superación colectiva só é percibida polos protagonistas unha vez que son despoixados da propiedade, unha vez expropiados de toda a compra a crédito. Ilona e Lauri deben atoparse definitivamente fóra desta dinámica de dominación para construír a súa estratexia de superación. É evidente que neste feito asenta Kaurismäki o grao de xustiza social da solución que presenta, o que efectivamente pode ser moi discutíbel, pero o importante é a maneira en que sinala os límites da actuación dentro do marco do sistema, consecuencia da forma en que a creación da falsas necesidades se constituíu como un recurso básico de dominación. Estas falsas necesidades poden definirse como aquelas que intereses sociais impoñen ao individuo para a súa represión, necesidades que perpetúan o esforzo, a miseria e a inxustiza<sup>657</sup>.

Desta maneira Kaurismäki plantea unha reflexión sobre a posibilidade que teñen as persoas obxecto dunha dominación afectiva e produtiva para crear por si mesmas as condicións de liberación. Neste sentido é irrelevante se o autor se sente satisfeito coa solución que aporta, senón o feito de que esta solución non se impón ao criterio do espectador senón que, ao contrario, toda a narrativa se construíu como un artefacto de reflexión que somete a crítica tanto a realidade que o filme fai aflorar como o propio sistema de representación que asume o filme. Así, é factíbel entender a conclusión do filme como unha correcta resolución retributiva ao esforzo ou como a clarificación da forma en que o sistema dominante tende a reducir as posibilidades de acción até facelas coincidir cos seus propios intereses de reprodución. Todo dependerá da posición adoptada polo espectador, non dunha autoritaria imposición autoral.

Neste proceso radica a diferenza da obra de Kaurismäki con dous filmes tan diferentes entre si como *La graine et le mulet* e *Los lunes al sol* [2002] e que sen embargo afrontan moitos temas semellantes. Entre os moitos acertos do filme de Abdellatif Kechiche aflora unha certa inconsistencia na falta de reflexión sobre a dinámica subxacente no proceso de empresarización dun obreiro en paro, análise que vimos que constitúe parte dos intereses de Kaurismäki en *Kauas pilvet karkaavat*. Por outra parte, o filme de Fernando León de Aranoa sitúase moi afastado dos grandes logros de Kaurismäki precisamente pola súa incapacidade para inserir o desemprego nunhas dinámicas socioeconómicas que, como vimos de ver, no filme de Kaurismäki si aparecen explicitadas e analizadas.

En definitiva, *Kauas pilvet karkaavat* pode desagradar pola súa conclusión ou pola posición ideolóxica que se lle adiviña ao autor, pero debe recoñecerse a súa lúcida capacidade para acometer a análise dun dos principais problemas do seu tempo así como para crear un espazo para a reflexión do espectador. É por isto que o filme de Kaurismäki se revela como un dos principais exemplos do modelo de representación crítico que defendemos e, en último termo, como un artefacto realista de primeira orde, un dos máis rigorosos intentos cinematográficos de comprender a realidade da sociedade postindustrial.

---

657 Herbert Marcuse: *Op. cit.* 1985, p. 34-35.

***Mies vailla menneisyyttä [Un hombre sin pasado, Aki Kaurismäki, 2002]***

Sergio Aguilera<sup>658</sup> lémbra-nos que, no cinema de Kaurismäki, a cidade aparece interpretada en termos de comunidade política, forma desde a que dispón un cuestionamento profundo das formas de vida das sociedades liberais. Segundo este autor, no cinema de Kaurismäki produciríase unha tensión entre o carácter da cidade e o carácter dos seus habitantes, nomeadamente cando as propias formas institucionais de administración expulsan aos personaxes ás marxes, urbanas e sociais. Estes personaxes expulsados acaban por construír unha alternativa social, o seu actuar é representado como o momento constitutivo dunha nova orde social, o que indica de que maneira opera o movemento político que Kaurismäki leva a cabo nos seus filmes. *Mies vailla menneisyyttä* é o filme no que mellor se representa esta tensión e esta forma de resolución política.

O protagonista deste filme, M [Markku Peltola]<sup>659</sup>, é a esencia do personaxe kaurismakiano, un ser absolutamente disponíbel, en espera dunha existencia, que precisa unha identidade como expediente de supervivencia<sup>660</sup>. Kaurismäki presenta a situación sen ningunha alusión a un pasado que haxa que reconstruír, de maneira que elabora a narrativa no máis estrito presente. Desta forma Kaurismäki imposibilita unha narración melodramática que, como a xeneralidade dos filmes sobre a amnesia, deba construírse sobre variacións imprevistas e golpes de efecto que farían aflorar un pasado que ficaría reconstruído ao final do filme. Ao contrario, Kaurismäki amósase interesado polo proceso de constitución das identidades, para o que sitúa o pasado do protagonista nun inaccesíbel fóra de campo narrativo (tanto que nin sequera existe a necesidade de acudir a el até que aparece de repente e, coa mesma inmediatez con que aparece, é negado e deixado de lado) e céntrase nas posibilidades para esta construción que ofrece a sociedade contemporánea.

Neste sentido, a posición de Kaurismäki é evidente como non o foi nunca. Para Kaurismäki non existen posibilidades viábeis na actual sociedade posmoderna, individualizada, instrumental. As posibilidades para a construción persoal, que o cineasta se esforza en deixar claro que constitúen ao tempo as posibilidades dunha completa reformulación social, están nos espazos e nas persoas que o sistema apartou a un lado, na marxe social. Esta é precisamente a espacialidade que desenvolve *Mies vailla menneisyyttä*, un suburbio chabolista no que as vivendas se constrúen sobre colectores de carga [imaxe 52].

Kaurismäki elabora unha representación deste espazo que evita caer nos tópicos

---

658Sergio Aguilera Vito: Art. Cit., 2013, p. 100-101.

659No nome do protagonista do filme, certa crítica, case toda, viu unha cita ao filme de Fritz Lang *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* [*M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931]. Isto pode ser certo, pero puramente anecdótico e, o que é peor, supón unha desviación do sentido do recurso de Kaurismäki que evidencia os límites de determinada crítica superficial e que reduce o seu discurso ao inmediato. Tratándose dun autor no que a cita e a intertextualidade son constantes, semella que é suficiente sinalar eruditamente un mostrario destas citas en lugar de analizar o sistema que as produce e as organiza. Neste caso, M pode ser unha alusión ao filme de Lang, pero o importante é ver como nesta referencia Kaurismäki elabora unha caracterización social do protagonista. M, e este é un dato que non se sinala, remite a Mies, home en suomi. Desta maneira Kaurismäki evidencia como o protagonista debe ser percibido desde as súas características esenciais así como son estas características as que retén despois do seu accidente e desde as que constrúe todas as súas novas relacións sociais.

660Domènec Font: *Op. Cit.*, 2012, p. 377-378.

miserabilistas. O suburbio represéntase como un espazo plenamente vital, no que as relacións entre as persoas que o habitan gozan efectivamente da riqueza afectiva de que se atopan baleiradas nos centros urbanos. Tampouco pretende Kaurismäki elaborar unha imaxe ilusoria e idealista da perfección do espazo suburbial, os seus límites relacionais non deixan de estar sinalados, pero o importante é a forma en que sitúa as posibilidades de reversión da individualización social. Este espazo suburbial destaca polo uso activo e comunitario ao que é sometido por parte dos seus habitantes. Este uso, que sinala con moita claridade as diferencias cos centros urbanos, supón unha forma de vida moi diferente da que se desenvolve nestes. Se a urbanización tendeu a recluír aos individuos ou ás familias en pequenos espazos individuais, proceso que levou á atrofia dos espazos públicos, espacialmente e en canto ás actividades que neles se poden desenvolver, no suburbio de *Mies vailla menneisyttä* a vida realízase fóra das vivendas, de maneira colectiva e case pública, o que activa este espazo público como un espazo de relación permanente. Esta é a primeira condición para reconstruír procesos de solidariedade que foron destruídos na deriva social cara ao consumo e a individualización, procesos que Kaurismäki exemplifica na axuda e a acollida que recibe M cando aparece no suburbio despois do accidente e da fuxida do hospital.

Este suburbio confórmase, entón, de dúas unidades diferentes e relacionadas. Por un lado, os colectores reconvertidos en vivendas. Por outro, o barrio ou espazo común que constitúen estes colectores. Ambos as dúas unidades son exemplos da reversión do espazo que teorizara Henri Lefebvre, pero a iso chegaremos máis adiante, de momento, sen esquecer que este é o punto final, debemos extraer, tamén apoiándonos en Lefebvre, outros sentidos sociais contidos na representación do suburbio en *Mies vailla menneisyttä* e que nos axudarán a explicar ese proceso de reversión.

Xa falamos da visión do proletariado que desenvolve Kaurismäki, polo que non nos deteremos máis nese asunto. O que nos interesa é sinalar como en *Mies vailla menneisyttä* continúaase esta visión e, sobre todo, como este filme reflicte un feito social fundamental, o feito de que o espazo que o proletariado ocupa nos espazos urbanos é o espazo da súa segregación. Lefebvre sinala como a configuración do espazo urbano é resultado do enfrontamento entre grupos sociais, vale dicir entre clases. Neste enfrontamento o proletariado non conseguiu crear un espazo propio, senón que foi a burguesía capitalista e os seus aparatos de reprodución os que modelaron a cidade. Neste proceso a clase obreira non tivo nunca outro espazo que o da súa expropiación, o do seu desterro, o da súa segregación, en definitiva<sup>661</sup>. É evidente que a espacialidade na que Kaurismäki sitúa aos seus protagonistas en *Mies vailla menneisyttä* é anacrónica e non obedece de maneira directa a unha análise da actualidade postindustrial, pero ten o mérito de sinalar o feito da segregación da clase obreira no espazo urbano. Tamén responde ao interese de Kaurismäki por sinalar como a reversión da sociedade individual debe partir da activación de formas sociais desaparecidas.

Ao mesmo tempo, Kaurismäki nega así a reprodución dunha visión idílica do campo e o rural, visión que fora de certa maneira destruída en *Juha* [1999], o seu anterior filme, e que aínda podía manter certos resquicios nun filme como *Ariel*, senón que pretende dar unha visión de positividade ás posibilidades de socialización nos espazos

661 Henri Lefebvre: *Op. Cit.*, 1983, p. 133-134.

urbanos, o que non anula a necesidade de someter a crítica as formas de vida urbanas. Novamente citando a Lefebvre<sup>662</sup>, a vida na cidade pode estar dominada por duras formas de vida e por formas relacionais que distan moito da perfección, pero non deixa de supor unha superación da limitada visión tribal, baseada na singularidade da pertenza, e pode chegar a definirse como o lugar no que as diferencias se coñecen e se aproban, no que o proceso de inclusión incondicional do Outro é posíbel, como sinala o tratamento recibido por M neste suburbio de colectores.

Con todo, e Kaurismäki non é inxenuo, este proceso de inclusión social só é posíbel cando o espazo urbano foi baleirado da instrumentalidade que o rexe. E aquí chegamos á idea de reversión. Lefebvre desenvolve en *La production de l'espace*<sup>663</sup> a idea de que o espazo é un produto social, unha construción social complexa baseada en valores determinados e na produción social de significados, que afecta ás percepcións e ás prácticas espaciais dos individuos. Estes espazos son producidos socialmente e son feitos produtivos por medio da práctica social, o que constitúe un feito político en último termo. A produción social do espazo realízase mediada, ou dirixida, polos aparatos de reprodución da ideoloxía dominante e, polo tanto, en fortes condicións de alienación. De feito, a produción social do espazo urbano é fundamental para a reprodución da sociedade, polo que a ideoloxía dominante non podía esquecer este espazo de intervención para reproducir a súa dominación. Desta forma, o espazo non é só un espazo de acción, senón tamén de dominación, de poder. Con todo, Lefebvre considera que esta produción social do espazo é reversíbel e necesaria no sentido dunha superación e dunha emancipación efectiva que posibilite unha vivencia da cidade entendida como fábrica da heteroxeneidade, de relacións entre singularidades que non poden ser completamente reducidas nin integradas nas liñas do capital e o mercado<sup>664</sup>. O núcleo do filme de Kaurismäki ven constituído por esta conversión da experiencia relacional alienada por medio da vivencia do imprevisíbel, e o espazo onde acontece esta conversión é un suburbio de colectores de transporte, espazo que desliza o seu significado de instrumento da homoxeneidade en canto que conversor do espazo e o tempo en mercadoría, en disparador da heteroxeneidade mediante o encontro coa alteridade.

Efectivamente, o feito de tratarse de colectores para o transporte de mercadorías axuda a asentar esta idea. Nestingen remarca a idea de que o colector debe ser visto como un símbolo do sistema do capitalismo global baseado nos fluxos de capital e a desterritorialización das relacións de produción e distribución<sup>665</sup>, polo que a reversión do seu uso supón un principio de superación deste sistema socio-económico. Pero o feito da conversión destes colectores en vivenda supón, tamén, a concreción dun proceso de resistencia e de oposición ás dinámicas consumistas. Kaurismäki evidencia este proceso coa conversión do colector en espazo de vivenda por parte de M mediante a introdución de obxectos obsoletos ou en desuso aos que el lle outorga un novo uso ou rehabilita os seus usos anteriores. Sinala David Harvey<sup>666</sup> que a posmodernidade se constrúe sobre un

---

662 *Ibidem*, p. 101-102.

663 Henri Lefebvre: *Op. Cit.*, 1974.

664 Henri Lefebvre: *Op. Cit.*, 1983, p. 53-83.

665 Andrew Nestingen, *Op. Cit.*, 2013, p. 89.

666 David Harvey: *La condición de la posmodernidad : investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

sistemático control da temporalidade, control que ao nivel obxectual acada a súa relación co capitalismo avanzado ao deseñar a obsolescencia dos obxectos, a obsolescencia física pero sobre todo simbólica destes. Desta maneira, a aposta pola recuperación e recontextualización que leva a cabo M debe ser vista como a manifestación dunha resistencia ao capitalismo global, e ás súas formas sociais, no que ten de aposta pola durabilidade.

Pero ademais con *Mies vailla menneisyttä* Kaurismäki desenvolve unha narrativa do trauma na que a ferida de M é tanto física como psíquica e moral. Coa perda da memoria, M fica desprovisto da súa subxectividade, que debe reconstruír. Como sinala Thomas Elsaesser<sup>667</sup>, M fica reducido á súa existencia biolóxica, separada do social e o político en canto que, ao non ter nome, é dicir, identidade para a Institución, permanece inasimilábel pola lei. M convértese así nun exemplo contemporáneo do *homo sacer* de Giorgio Agamben<sup>668</sup>, e o filme centrase nesta reconstitución da súa identidade que redobra o proceso de reversión do espazo.

Efectivamente, sen nome, M non existe para a sociedade e as institucións, senón só para a pequena comunidade de lumpen que o acepta sen esixir outra proba da súa existencia que a súa presenza<sup>669</sup>, proceso polo que Kaurismäki desvela outra feito social de primeira orde. Non se trata só da evidencia de que as posibilidades de actuación éticas se sitúan sempre fóra do espazo da Institución, senón tamén da evidencia de que o papel da Institución é precisamente impor os límites do ingreso social, discriminar as persoas que fican incluídas, e polo tanto percibidas como receptoras da súa actuación, das persoas excluídas, ás que se lles nega esta actuación excepto nun único caso, pois a elas se reserva a actuación da súa función represiva, feito que Kaurismäki tamén sinala directamente co encarceramento de M. Kaurismäki sinala así como a sociedade capitalista non se administra por medio dunha racionalidade dialóxica nin emancipadora, que procura unha supervisión crítica dos espazos que vaian aparecendo na realización comunitaria, e como a legalidade non procura a inclusión do individuo na sociedade, senón que se rexe por unha racionalidade instrumental<sup>670</sup>. Nesta legalidade non poden encaixar os protagonistas do filme, porque eles mesmos a transcenden e forman unha comunidade constituída por seres humanos autónomos na que todos aportan ao común.

Ver relacións coa idea de constitución autónoma da sociedade que teorizou Castoriadis<sup>671</sup> sería ir demasiado lonxe, como tamén o sería inserir o filme de Kaurismäki na afirmación revolucionaria do esquecemento que teorizara o situacionismo, segundo o que cambio revolucionario viría dun proletariado sen pasado obrigado a reinventar a sociedade de maneira permanente<sup>672</sup>. Con todo, si que é certo que Kaurismäki enfatiza a capacidade de actuación autónoma fóra do terreo do institucional e a capacidade para a configuración dun escenario social propio e integrador. É neste contexto de creación dun espazo propio que debe ser introducido o rexeitamento do seu pasado por parte de

667 Thomas Elsaesser: "Hitting Bottom: Aki Kaurismäki and the Abject Subject", en *Journal of Scandinavian Cinema*, nº1, 2011, p. 105-122.

668 Giorgio Agamben: *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, I, Valencia, Pre-Textos, 1998.

669 Jean-Sébastien Chauvin: "L'nonnu du nord", en *Cahiers du Cinéma*, nº 569, Xuño de 2002, p. 35.

670 Sergio Aguilera Vito: Art. Cit, 2013, 102.

671 Cornelius Castoriadis: *El ascenso de la insignificancia*, Madrid, Cátedra, 1998.

672 Jean-Marc Mandosio: *En el caldero de lo negativo*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2006, p. 59.

M unha vez que este se revela<sup>673</sup>. De feito, o esquecemento do pasado axuda a reconstituír a súa humanidade e a súa identidade. O valor do presente que ademais o director conferiu á súa narrativa axuda a despoxala de calquera carácter de utopía. Kaurismäki, como logo fará en *Le Havre*, non ten por que construír unha conclusión estritamente real, senón que o feito de sinalar a posibilidade da construción dunha dinámica de inclusión social que facilite o desenvolvemento afectivo e persoal xa ten un forte alcance transformador, pero ademais telo feito despois de clarificar as dinámicas sociais que operan na configuración da identidade e na configuración do espazo urbano e da distribución das persoas neste espazo acaba por conformar *Mies vailla menneisyttä* como un artefacto crítico de primeira orde, no que tamén debe ser sinalado o seu forte contido político. É así como Kaurismäki se afasta da utopía social e da construción dunha narrativa fantástica, da resolución de conto de fadas que Stéphane Goudet sinalaba<sup>674</sup>. Ao revés, *Mies vailla menneisyttä* constitúe unha reflexión materialista sobre as posibilidades actuais de superación política da sociedade dominada polo capitalismo global.

A aproximación crítica á obra de Kaurismäki ten vacilado entre a caracterización da súa obra como realista ou posmoderna. Autores como Nestingen enfatizan a aparencia de pastiche dos seus filmes para sinalar a relación de Kaurismäki co posmodernismo, se ben este autor sitúa as finalidades morais da súa obra na liña modernista<sup>675</sup>. Outras como Carrera son máis decididas á hora de definir a obra de Kaurismäki como posmoderna, baseándose en diferentes lugares comúns do relato posmoderno (a cita, a vocación palimpsestica da escritura...) e negan que Kaurismäki desenvolva unha vertente realista, en canto que Carrera considera o realismo ligado a unha concreta representación da clase obreira cunha finalidade didáctica ou de denuncia<sup>676</sup>.

Pola contra, un autor como Monterde afina con máis certeza. Este autor separa a Kaurismäki da liña naturalista do realismo social, que semella que é todo o que Carrera entende por realismo, para introducilo na liña do realismo brechtiano, posición que compartimos. O abandono do naturalismo supón para Kaurismäki unha opción programática que o afasta da tradición das formas de representación da clase traballadora. Sinala Monterde que a clave do realismo cinematográfico que procuraba unha forma directa de crítica social consistía na idea de anular a distancia referencial da imaxe cinematográfica en favor da contigüidade cunha realidade contextual tan pregnante que permitía una estratexia de implicación nela pola vía xa non da razón, senón do sentimento<sup>677</sup>. É así como se desenvolveu unha forma melodramática do cinema político, social, que centraba o seu foco de interese na clase obreira. Se ben esta forma se desenvolve sobre todo durante os anos setenta, nós analizamos no presente traballo diferentes exemplos que a continúan, entre os que podemos sinalar a autores como Ken Loach.

Kaurismäki sepárase desta retórica da implicación sentimental e propón unha estratexia minimalista na representación fílmica da clase obreira na que a sobriedade ex-

673 Vincent Malausa: "Le vagabond roi", en *Cahiers du Cinema*, nº 573, Novembro de 2002, p. 70-72.

674 Stéphane Goudet: "L'Homme sans passé. Les derniers des hommes?", en *Positif*, nº 501, Novembro de 2002, p. 14-15.

675 Andrew Nestingen: *Op cit.*, 2013, p. 21.

676 Pilar Carrera: *Op cit.*, 2012, p. 45, p. 77-78.

677 José Enrique Monterde: *Art. Cit.*, 1999, p. 35.



Imaxe 49: *Ariel* introdúcese na desaparición dunha concreta forma de clase obreira e o seu espazo, significativa derrubado ao inicio do filme



Imaxe 50: A familia incomunicada ante o televisor en *Tulitikkutehtaan tyttö*





Imaxe 51: A centralidade do consumo na vida dos obreiros de *Kauas pilvet karkaavat* expresada coa máxima economía



Imaxe 52: A positividade do espazo chabolista de *Mies vailla menneisyyttä*



Imaxe 53: Os clixés na representación do suburbio do xenérico de *Barrio*



Imaxe 54: A loita de clases clausurada na anécdota en *Los lunes al sol*



Imaxe 55: A visión ultraestetizada da prostitución en *Princesas*



Imaxe 56: Os forzados encadramentos de *Las horas del día*

presiva, da maneira que fora propugnada na década de 1950 por Robert Bresson ou Marcel Hanoun, asume un valor de xuízo moral, de forma que o alarde estilístico de Kaurismäki intégrase no sentido da súa reflexión sobre a condición proletaria. Esta posta en escena dominada pola sobriedade expresiva non é senón a forma que en Kaurismäki toma o distanciamento brechtiano. O director afástase da retórica melodramática, rexeita potenciar a identificación do espectador e constrúe un relato sen adornos innecesarios, sen liñas narrativas secundarias, con moi escasos momentos de clímax, sen subliñados, onde o banal se equipara ao dramático<sup>678</sup>. Desta maneira o relato fílmico recupérase da noción de espectáculo e ingresa no modelo brechtiano, non só por esta opción de posta en escena senón tamén pola desdramatización á que Kaurismäki somete os seus personaxes.

No teatro de Brecht, e no seu concepto de distancia, o problema do personaxe dramático é fundamental. O interese de Brecht céntrase na persoa real, na súa personalidade vital, cuxa representación dramática esixe unha abstracción na que o mantemento da individualidade é posíbel a costa de sacrificar a vida interna, de maneira que a narrativa non debe amosar tanto o que lles acontece aos personaxes, senón a súa reacción, reacción que só admite unha formulación externa. A construción do personaxe débese centrar na carnalidade do suxeito, no seu comportamento físico, non nas súas opinións nin na súa psicoloxía, porque a psicoloxía constitúe apenas unha xustificación idealista de dito comportamento<sup>679</sup>. Isto é o que atopamos no cinema de Kaurismäki coa importancia outorgada á fisicidade do corpo e o desprezo da palabra explicativa e da expresividade exaltada que comentamos, así como a negación de calquera explicación psicolóxica na narrativa.

É a partir desta posta en escena e deste uso distanciador do personaxe como constrúe Kaurismäki a súa forma de realismo, un realismo que transcende a captación do referente para centrarse no proceso de facer explícitas as dinámicas sociais en funcionamento na sociedade. Isto é o que constitúe o realismo desde a perspectiva brechtiana que Kaurismäki reaviva, para o que hai que entender por que unha foto dos obreiros de Krupp non ten por que dicirnos nada sobre as relacións que operan na fábrica entre os patróns e eses obreiros. A tarefa do realismo é precisamente facer aflorar estas relacións mediante a representación, que con esta finalidade pode manifestarse tan estilizada como a que propón Kaurismäki. Esta estilización é, como dixemos, a concreción dos procedementos de distanciamento e recoñecemento polos que Kaurismäki procura traer á superficie esas relacións, e nada ten que ver cun suposto “*surrealismo de los cuentos de hadas*”<sup>680</sup>, se é que tal cousa existe e significa algo.

Desta forma podemos concluír, con Santos Zunzunegui<sup>681</sup>, que o modernismo de Kaurismäki sepárase tanto da idea de transitoriedade e fugacidade de Charles Baudelaire como do imperativo de novidade de Arthur Rimbaud, que se relacionan ambos coa idea da imaxe movemento como encarnación mesma da modernidade, para impoñer a imaxe tempo no centro dun concepto de modernidade que Kaurismäki establece desde un duplo movemento de ruptura e de restauración.

678 *Ibidem*.

679 José A. Sánchez: *Op. Cit.*, 1992, p. 81-82.

680 Pilar Carrera: *Op cit.*, 2012, p. 79.

681 Santos Zunzunegui: *Op. Cit.*, 2008, p. 110.

**BLOCO III**  
**OS PAÍSES DO SUR DE EUROPA**

---



## ESPAÑA

Os territorios do sur de Europa ocuparon historicamente unha posición económica de relegación a respecto dos estados do norte, pero os procesos económicos e sociais que se deron neses estados dominantes apareceron tamén, con retraso, nestes estados do sur, nos que ademais a fractura entre clases é moi superior pero tamén o son os movementos de resistencia ou oposición. En canto ao Estado Español, a documentación e a representación das marxés urbanas e sociais e dos seus conflitos tivo un temperán desenvolvemento, despois da queda da ditadura de Francisco Franco, no chamado cinema *kinki*, modelo que seguiron directores como José Antonio de la Loma ou Eloy de la Iglesia e que se baseaba na adopción dunha forma espectacular para representar problemáticas como a drogadicción ou a delincuencia entre o lumpenproletariado ou os estratos inferiores da clase obreira. Nestes filmes as marxés suburbanas fornecían un escenario no que inserir estas narrativas construídas en torno ao romántico ensalzamento heroico do delincuente xuvenil, entendido moitas veces como unha reformulación da figura do bandoleiro, pero non se elaboraba unha análise máis profunda sobre as confrontacións de clase ou o deseño sistémico da drogadicción máis alá de certas anécdotas falsificadoras como a que desenvolve Eloy de la Iglesia en *El pico* [1983], relación entre o fillo dun comandante da Guardia Civil e o fillo dun líder da esquerda abertzale no Bilbo de principios dos anos oitenta.

Este cinema *kinki* contaba cun precedente desenvolvido en Barcelona durante os anos centrais da ditadura, un modelo moito máis crítico e dunha profundidade de análise moi superior. Filmes como *Los Tarantos* [Francisco Rovira Beleta, 1963] ou *Noche de vino tinto* [José Maria Nunes, 1966] entroncaban co cinema modernista que se estaba a realizar neses momentos noutros lugares de Europa e incorporaban nas súas narrativas unha análise dos conflitos raciais e de clase na que o escenario urbano xogaba xoga un papel fundamental, se ben son filmes que, quizais nun esforzo de lidia coa censura, céntranse sobre todo nas relacións amorosas entre os protagonistas.

É desde os anos noventa nos que se comezan a introducir os xa analizados modelos de realismo social franceses ou británicos, e nestes será nos que nos centremos de inicio.

### **Barrio [Fernando León de Aranoa, 1998]**

Fernando León de Aranoa representa unha forma de entender o realismo cinematográfico cuxo desenvolvemento tivo o centro en Madrid na época de finais dos anos noventa. Xunto con directores como Benito Zambrano ou Achero Mañas, pretende desenvolver un cinema de raizame social-realista que continuase o modelo británico, con Ken Loach á cabeza, que tiña dominado na primeira metade da década, así como o modelo francés que, seguindo a Robert Guédiguian ou con referencias menos convencionais, se estaba a desenvolver en Francia. Con todo, como acertadamente sinalara José

Enrique Monterde, este modelo de realismo español acabou por se situar máis próximo das amábeis visións da clase obreira que dispoñían filmes como *The Full monty* [*Full monty*, Peter Cattaneo, 1997] que do universo de Mike Leigh ou de Laurent Cantet, incluso dos mesmos Loach ou Guédiguian<sup>682</sup>.

Trátase este realismo dunha fórmula baseada nunha forte construción dramática, que adopta formas melodramáticas moi a miúdo, así como no desenvolvemento de personaxes identificativos antes que de situacións sociais representativas ou significativas, e que, en realidade, extrae das súas narrativas unha mensaxe social moi escasa e diluída. Esta fórmula oponse ao intento de realismo, con base documental, procurando a hibridación entre documental e ficción, que se desenvolvería en Barcelona continuando a seminal obra de José Luís Guerín ou, máis afastada, a de autores como Joaquim Jordá e, de feito, supón unha forma de espectacularización do Outro social que remata, no mellor dos casos, por supoñer unha falsificación social, se non remata por articular un entramado cinematográfico reaccionario que representa aos seus protagonistas e as súas circunstancias, como sinalara Josep Lluís Fecé<sup>683</sup>, como se significasen un problema para a sociedade, entes que entender que se trata dun problema creado por unha determinada forma social.

Se ben centraremos a nosa análise máis profundamente nos filmes *Los lunes al sol* e *Princesas*, comezaremos cunha breve vista sobre o filme que introduce a León de Aranoa nesta tendencia, *Barrio*, filme localizado na periferia madrileña e que transmite unha visión extremadamente tópica desta periferia.

Este carácter tópico do filme é percibido xa desde o mesmo xenérico [imaxe 53], que reproduce unha panorámica do barrio e os seus habitantes, que logo repetirá continuamente o filme, que achega antes estes espazos periféricos, como sinala Ángel Quintana<sup>684</sup>, ao imaxinario publicitario que á realidade. Os tres protagonistas [Crispulo Cabeza, Timy Benito e Eloy Yebra] transitan por uns campos desolados, ao fondo dos que se proxectan os pisos de protección oficial, nunha construción que converte ao mundo real en proxección dunha serie de convencións. As imaxes perden a súa orixinalidade para transformarse en imaxes recorrentes que remiten a outras imaxes vistas mil veces pero que cumpren a función de conformar un universo que resulte familiar ao espectador.

Este inicio, que dispón a presentación dun espazo inmediatamente recoñecíbel para o espectador, pero sen ter sometido a ningún tipo de crítica os seus códigos de recoñecemento, é fundamental para a inmersión que pretende o director, e terá a súa continuidade na construción duns personaxes correlativamente tópicos, que aportan certo grao de simpatía coa que o espectador poida identificarse, para o que Aranoa xoga sobre seguro e recorre a tres adolescentes, tres figuras que non só poden resultar máis simpáticas para o espectador, senón que lle permiten deixar apenas apuntada a realidade social deste barrio para centrarse nunha sucesión de anécdotas narrativas convenientemente

---

682 José Enrique Monterde: "Una realidad dramatizada", en *Dirigido*, nº 316, Outubro de 2002, p. 26.

683 Josep Lluís Fecé: "El tabú de las identidades: el "otro" en el cine español contemporáneo", en Vicente Domínguez: *Tabú. La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, Ocho y medio, EdiUno, 2005, p. 126.

684 Ángel Quintana: "Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido español", en Pietsie Feenstra e Hub Hermans: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 261.

amábeis a maioría delas, enlazadas como unha sucesión de *videoclips* mediante un uso moi extenso dunha música extradiéxetica extremadamente explicativa que redundan na caracterización tópica do adolescente urbano<sup>685</sup>. Esta narratividade conta con escasa capacidade para transmitir esta realidade socioeconómica, e mesmo nos momentos nos que Aranoa intente a súa representación farao desde unha forma de hipérbole feísta que imposibilita a transmisión do sentido real das situacións que o director pon en escena.

O barrio é representado en todo momento como un espazo hostil, no que si que é posíbel a relación de amizade a pesar do conflito familiar ou do conflito social, pero que se vive como un entorno no que a violencia media e condiciona todas as relacións e desde un permanente desexo de fuxida, un espazo do que se pretende escapar e que, ademais, nesta construción da mentalidade adolescente, únese este desexo de escape ao nacemento do desexo sexual. Se comparamos esta representación do barrio periférico e da sexualización adolescente con aquela que levara a cabo Abdellatif Kechiche en *L'Esquive* faranse evidentes as diferencias entre un e outro modelo. Onde Kechiche amosaba a ampla configuración social e étnica dun barrio periférico sen reproducir clichés dominantes e sinalaba a centralidade da sexualidade na conformación persoal e no crecemento dos adolescentes sinalando o funcionamento das formas dominantes e patriarcais desta sexualización así como a posibilidade da súa superación, Aranoa acumula unha serie de tópicos raciais que redundan na superioridade do branco europeo<sup>686</sup> e unha serie de tópicos sen máis análise sobre a sexualidade adolescente.

Se continuamos coa comparación co filme de Kechiche, veremos de que maneira funciona a forma de falsificar a realidade que Aranoa leva a cabo en *Barrio*, o que se fai moi evidente no tratamento da institución policial. Se en *L'Esquive* a actuación policial era representada sen dramatismos espectaculares pero si sinalando a súa arbitrariedade e os seus condicionantes étnicos e, como consecuencia, o seu papel social e sistémico, o que se estendía a unha visibilización do uso autoritario co que a actuación policial somete a contorna da *banlieue*, en *Barrio* desenvólvese unha representación, xa non

685O filme inclúe cancións de moda no momento de reactualización do rock urbano que se deu a mediados dos anos noventa, poñamos por caso un grupo como Extremoduro, ou dun modelo de hibridación entre o *metal* e o *rap*, de claras referencias norteamericanas, como podían ser Def Con Dos, cuxa imaxinería se desenvolvía en torno a unhas referencias urbanas moi evidentes. Para alén, unha clave moi importante sobre a representación no filme, tanto a que se refire á adolescencia como ao espazo urbano e social que esta ocupa, atópase nunha das camisolas que viste repetidamente un dos protagonistas. Trátase dunha camisola do grupo de *hard rock* americano Skid Row. Nestes momentos a forza da referencia pode pasar desapercibida, pero nos anos inmediatamente anteriores ao estreno de *Barrio* Skid Row era, para millóns de adolescentes, un referente que unía rebeldía adolescente e perigosidade, unidas a un referente da periferia urbana moi directo que incluía unha compoñente de clase obreira moi clara, de maneira que se opoñía a outro aglutinador da afirmación adolescente, máis amábel e glamuroso, como eran Guns n' Roses. Chega con ver certos *videoclips* de Skid Row (sinalemos os dos temas *Youth gone Wild*, *Piece of me* e *Monkey business*) para comprender como a espacialidade periurbana que presenta *Barrio* é unha espacialidade de referencias á Costa Leste norteamericana antes que madrileñas, o que tamén nos fai ver como a construción da adolescencia no filme de Aranoa ten moito que ver coa configuración mítica do adolescente norteamericano, un adolescente de ficción que constitúe un fenómeno ben coñecido que pode exercer unha influencia incuestionábel, que pode crear formas de imitación de grande alcance, pero que en realidade non é senón un construto da ideoloxía dominante que nada ten que ver coa realidade do adolescente urbano americano, realidade á que se superpón como modelo alienante e que, como vemos, se transmite para outras xeografías e realidades sociais co mesmo carácter modélico e a mesma función alienante.

686A representación dos xitanos exclusivamente en torno á cabra e o organillo é moi reveladora do alcance ético e da inxenuidade do sistema de representación de Aranoa, cuxa topicidade e banalidade resultarán no machismo e no racismo que dominarán *Princesas*.



amábel e humanizante, senón plenamente xustificativa sen incidir en maior análise sobre a función social desta institución. Neste sentido, a modificación espacial que se dá na súa representación é moi significativa. Se en *L'Esquive* o espazo de intervención policial é a rúa, escollida de maneira que se poida significar o espazo no que se manifesta da forma máis visíbel para a poboación e o carácter invasivo da súa forza se faga evidente, en *Barrio* este espazo é a comisaría, o lugar no que o contacto coa poboación se reduce á comisión do delito por parte desta e, polo tanto, o filme oculta toda unha parte da acción da institución, reducíndoa a aquela que é mellor asumíbel polo espectador medio, o que de feito acaba por significar unha intervención directa de Aranoa, aliñada co pensamento dominante, contra a crise de lexitimación que padecía esta institución. Como afirmara Lóic Wacquant, a policía é unha das institucións que máis inflúen na vida cotiá da poboación dos barrios relegados, e a súa intervención diríxese en exclusiva ás categorías precarias e marxinais, o que produce a aludida crise de lexitimidade, función e recrutamento<sup>687</sup>, aspectos dun profundo contido social que o filme de Aranoa non entra sequera a valorar, e que debían ser prioritarios na lectura que este modelo de cinema social dispón dos espazos liminares.

Pero indo máis alá, o tratamento que Aranoa reserva á detención dun destes adolescentes é tamén moi significativo neste sentido. A representación desta detención trázase en termos absurdamente irrealis, chegando a ver como este adolescente, estando detido, chama desde a mesa do comisario á súa nai para dicirlle que esa noite, que deberá pasar no calabozo, durmirá na casa dun amigo. A escena é grotesca, e evidencia a profunda ignorancia de Aranoa sobre o material que está a tratar, pero cumpre un papel narrativo fundamental, e terá tamén as súas consecuencias en termos sociais e de representación. Narrativamente, a escena é importante no proceso de acumulación melodramática dirixido cara ao final aleccionador que pretende Aranoa, para o que debe evitar trazar un retrato policial que non xustifique en termos morais este final.

Sería moi fácil resaltar a seguridade de que que Aranoa non viu nunca unha comisaría por dentro, pero trátase de algo ben máis complicado, pois todo o esquema narrativo de Aranoa se constrúe en función dun final conclusivo exemplarizante que aglutine o seu posicionamento político e o transmita eficientemente ao espectador. Con esta finalidade, a representación de todos os espazos e situacións debe ser tamén inmediatamente recoñecíbel para o espectador, polo que Aranoa recorre a unha representación da comisaría que copia a desenvolvida polas series norteamericanas de policías da década de 1980, lembremos a serie de Steven Bochco e Michael Kozoll *Hill Street Blues* [*Canción triste de Hill Street*, CBS, 1981-1987], e reproduce un protocolo que fixeron coñecido estas series televisivas, aquel do “*quero facer a miña chamada*”<sup>688</sup>. Esta falta de verosimilitude pouco lle importa a Aranoa, porque así consegue esquivar unha digresión incómoda desde un punto de vista narrativo, pois no modelo melodramático que asume a narrativa non pode desviarse da función que se lle outorgou ao final clausurante, se

687Lóic Wacquant: *Op. Cit.*, 2007, p. 25.

688Se ben descoñecemos se a representación deste protocolo no cinema e na televisión norteamericanos obedece a unha realidade, si que podemos afirmar que en España é completamente diferente, pois o detido non ten dereito a efectuar chamada ningunha, senón a se por en contacto cun avogado, contacto que realiza un funcionario policial, e a informar a unha persoa da súa elección sobre a súa detención, información que tamén proporciona un funcionario policial.

ben tería sido moi interesante desde o punto de vista da análise das relacións familiares e a súa relación co delito e a autoridade.

En definitiva, o que na intención do seu autor debía ter resultado nunha aproximación realista a un espazo física e socialmente periférico, resulta en realidade unha acumulación de tópicos falsos sobre este espazo e as persoas que o habitan, pero para ver en máis detalle o funcionamento deste dispositivo e as razóns do fracaso da representación de Aranoa, analizaremos máis pormenorizadamente o seu seguinte filme, *Los lunes al sol*, no que supostamente Aranoa intenta afondar na problemática da desindustrialización, o desemprego, e as súas consecuencias, se ben non consegue outra cousa que a construción dun artefacto melodramático que acaba por se aliñar comodamente nas posicións dominantes de desprezo á clase obreira e de banalización dos seus conflitos.

### ***Los lunes al sol* [Fernando León de Aranoa, 2002]**

*Los lunes al sol* é posibelmente o filme máis significativo desta forma de realismo que sinalamos que se estaba a desenvolver en Madrid no paso entre séculos, un realismo que, como afirmaba Quintana, non foi quen de establecer un discurso político forte co que plantear os problemas concretos do presente<sup>689</sup>. *Los lunes al sol* presenta de maneira paradigmática de que forma se trata este dun cinema que preferiu, ao encarar a realidade social do seu momento, investigar os síntomas antes que establecer as súas causas, estratexia coa que se aseguraba o mantemento dun fondo realista e ao tempo non precisaba cuestionarse sobre o mantemento dunha dramaturxia clásica tradicional, baseada, por un lado, nun desenvolvemento moi fechado dun guión construído sobre as leis da causalidade herdadas da novela do século XIX e, por outro lado, no uso de modelos interpretativos conformados sobre a utilización de recursos naturalistas, extremadamente sobreactuados e baseados no emprego dun actor estrela, en xeral interpretándose a si mesmo facendo de algún outro, que neste caso se trata de Javier Bardem facendo de obreiro.

*Los lunes al sol* parte do desexo de captar unha realidade a partir dun marco ficcional moi potente<sup>690</sup>. Esta realidade, a sucesión de folgas dos obreiros dos estaleiros de Asturias e Galiza, é ocultada baixo a forma dun drama plácido sobre uns personaxes masculinos que sobreviven nun ambiente hostil, cuxos movementos serven de pretexto para configurar unha serie de pequenas historias que funcionan como relatos fechados pensados para crear a empatía do público.

Así, *Los lunes al sol* constrúese como un drama en torno a tres obreiros de ficción desempregados. A estrutura do filme é puramente melodramática, baseada na presentación dunha situación límite de supervivencia, convenientemente suavizada por determinados momentos de comedia e por outros de carácter costumista na representación da contorna, momentos que teñen como finalidade facilitar a inmersión espectral e crear unha forte empatía cara á estrela protagonista, e que supoñen tamén a banalización da situación inicial planteada. De feito, toda a narrativa está deseñada para facer máis ase-

689 Ángel Quintana, Art. Cit., 2008, 252.

690 Ángel Quintana: "Madrid versus Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción", en Hilarío J. Rodríguez: *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, 2006, p. 280-281.

quíbel a apreensión da realidade que serve como punto de partida para a construción da historia dramática, que se desenvolve en base á unha acumulación de casualidades e encontros fortuítos que fan avanzar a narrativa e que dispoñen na representación, ao lado do actor estrela, unha serie de personaxes secundarios tratados cun tipismo de tal magnitude que rematan por se converter en simples tipoloxías.

Podemos comparar esta forma narrativa melodramática con outra narrativa totalmente diferente, que sinalamos como o paradigma do modelo crítico de representación, como é *Rosetta*, o filme dos irmáns Dardenne ao que xa lle dedicamos un epígrafe, e veremos como neste caso séguese unha estratexia completamente diferente. En *Rosetta* a narrativa procura a representación en bruto dunha realidade que debe ser apreendida directamente polo espectador, sen ningún dispositivo suavizador, e asume unha frontalidade que provocou a crítica de autores como Jacques Rancière pero que, precisamente pola ausencia de mediación dramática, o filme consegue transmitir a realidade dunha situación extrema e ao tempo abrir un proceso de reflexión crítica no espectador, xustamente o movemento que un filme como *Los lunes al sol* nega e impide, non só ao dispor unha narrativa enfocada cara á inmersión emocional, senón tamén ao evitar afondar nunha análise política das causas da problemática que pon en escena, o que sen embargo non deixa de ser unha consecuencia do anterior. Forzado por unha narrativa que privilexia de maneira tan primaria a identificación, o filme de Aranoa debe desbotar calquera movemento de ruptura desta identificación, calquera greta que introduza un elemento dislocador que propicie, precisamente, esa posibilidade de lectura política dun filme que, ao non facelo, fica nun retrato costumista válido apenas para o consumo acrítico e amábel.

Para conseguir esta finalidade, o filme debe construírse sobre o deseño de personaxes antes que sobre a construción de situacións. Trátase dun deseño que elabora os personaxes desde unha positividade acrítica, inequívoca e absoluta que os fai tan entrañábeis como falsos. Se é claro que se trata dunha decisión tomada para facilitar a adhesión do espectador cos personaxes e coas anécdotas da narrativa, non deixa de resultar nunha consecuencia de grande importancia en termos de realismo, en canto ao que oculta sobre os procesos sociais detrás desas anécdotas que configuran a narrativa. Como sinala Monterde, esta caracterización fai resaltar a inxustiza da situación vital na que se atopan inmersos os protagonistas, pero ao mesmo tempo fai resultar esta inxustiza da contradición entre as súas virtudes e a conxuntura, non do carácter estrutural da súa explotación<sup>691</sup>.

Este é precisamente o maior defecto do filme en termos de representación, resultado directo da narrativa melodramática que desenvolve. O filme adoce dunha total ausencia de análise socioeconómica e sobre a loita de clases, se ben semella que non figura na súa intención este ocultamento. O que acontece é que Aranoa precisa de anécdotas que condensen este discurso sobre a loita de clases, a súa manifestación concreta e as súas consecuencias, pero ao mesmo tempo precisa de atopar unha imaxe ou unha escena que preserve un certo carácter amábel, que non incomode e que, ao tempo, potencie a empatía do espectador. O proceder de Aranoa é moi significativo. Reduce a presenza da loita de clases no filme a unha serie de imaxes espectaculares sobre a violencia

---

691 José Enrique Monterde : Art. Cit., 2002, p. 26-27.

ocasional das folgas de estaleiros dos anos oitenta, cos que prové un fondo real para a súa narrativa, pero no desenvolvemento do filme a presenza da loita de clases redúcese a certos monólogos a maior gloria do actor protagonista e a unha anécdota terriblemente deformante, a famosa escena na que Santa lanza unha pedra contra un farol logo de ter sido condenado a unha multa por romper ese mesmo farol no curso dunha folga [imaxe 54]. Desta forma a loita de clases queda reducida a un discurso defensivo, baleiro e totalmente clausurado, e, o que é peor, queda reducida a unha posición estética sen máis alcance alá de preservar certa dignidade falsa nos seus actores.

Efectivamente, a loita de clases, ou mellor, a articulación por parte da clase obreira da súa acción na loita de clases, puido ter quedado reducida a unha serie de accións sen capacidade de transformación, e pode de certo existir unha desafección evidente da maioría dos elementos da clase obreira cara á confrontación e á articulación dunhas reivindicacións con carácter permanente e transformador. Pero un dispositivo filmico crítico debe ir máis alá de presentar con gracia as súas consecuencias e, mesmo, debe procurar dispoñer as posibilidades para a súa reconstrución concreta, como vimos que, coas súas eivas, si que procuraba Laurent Cantet nun filme como *Ressources humaines*. Sen embargo, o filme de Aranoa trata aos seus personaxes obreiros cunha condescendencia propia de quen adopta unha posición á marxe e por riba deles, acentuando tanto o seu carácter de vítimas de algo indefinido que os supera, e é indefinido porque Aranoa non quere sinalar que a causa reside nun deseño globalizado da economía capitalista que esixiu a desindustrialización das zonas periféricas de Europa nunha política defendida e implementada polos gobernos socialistas e conservadores<sup>692</sup>, como tamén acentúa a súa incapacidade colectiva para articular estratexias de superación.

Coincidimos, entón, con Monterde ao sinalar o carácter compracente do filme, unha compracencia a pesar do seu tema e dos seus personaxes, pero unha compracencia que se dirixe fundamentalmente ao espectador<sup>693</sup>. Consideramos que un filme que encare a problemática do desemprego até o resultado de provocar unha desestabilización emocional, afectiva e familiar tan profundas como sinala o filme, até o límite do suicidio, dificilmente pode resultar cómodo para o espectador, mal que lle pese a Rancière. E será precisamente esta comodidade de apreensión o que sinale os defectos e os límites do realismo de Aranoa.

*Los lunes al sol*, como o resto de filmes que conforman esta tendencia realista que sinalamos, constitúe unha proposta que non está interesada en explorar unha estética baseada na utilización da imaxe como captura do mundo nin en establecer un discurso sobre as barreiras que separan o real do visíbel, un discurso preocupado por captar unha realidade invisíbel<sup>694</sup>, precisamente aquela realidade cuxo desvelamento, ao ter sido ocultada pola ideoloxía e o espectáculo, máis pode aportar para o esclarecemento do sentido social das relacións entre clases e entre os individuos dunha mesma clase. Tráta-

692 De feito, Aranoa non é tan canalla para negar unha causa para o fecho do estaleiro (a venda dos terreos que ocupa para unha operación inmobiliaria), pero é precisamente a dislocación que provoca esta causa a orixe do problema, pois fai derivar a responsabilidade desde o sistémico até unha cuestión de responsabilidade individual, de xestión concreta. Aranoa evita así construír un discurso, sexa no sentido que for, sobre o sistema capitalista, pero si que deixa claro que o problema non reside no capitalismo como sistema económico e social, senón na decisión concreta duns determinados empresarios capitalistas.

693 José Enrique Monterde : Art. Cit., 2002, p. 26.

694 Ángel Quintana: Art. Cit., 2008, p. 252-253.

se pola contra dun realismo epidérmico, baseado na consideración de que a única realidade é a realidade empírica e que, polo tanto, redúcese a adoptar solucións formais tendentes ao documental.

A diferenza do realismo moderno, aparecido na Italia dos anos cincuenta a continuación do neorrealismo, non existe un desexo de reflexión en torno a que é a realidade, xustamente aquilo que, como vimos, constituía o principal foco de atención dunha proposta contemporánea e tan diverxente como é a proporcionada pola Escola de Berlín. Este cinema de Aranoa non se cuestiona que significa captar o real e de que maneira o real é un concepto complexo ao que hai que dar forma cos instrumentos propios da imaxe, nin se interesa pola maneira en que o cinema pode implicarse na captación do mundo para aportar á súa transformación<sup>695</sup>.

Trátase de obras que apenas procuran imitar o mundo mediante os artificios da representación, que non pasan de amosar o desenvolvemento duns actores, en casos como *Los lunes al sol* repetindo uns diálogos de corte teatral tendentes ao poético, inseridos nun decorado real pero que non pode ofrecerse como estímulo para a revelación da verdade. Esta revelación, no sistema crítico que defendemos, non debe brotar das intencións do cineasta, que en casos como o presente revélanse claramente fracasadas, senón do propio filme como artefacto, da súa construción como dispositivo para encarar a realidade. Pola contra, o dispositivo de inmersión que é en realidade o cinema de Aranoa apenas permite outra cousa que unha adhesión superficial cos personaxes e as anécdotas<sup>696</sup>. Así, todo en *Los lunes al sol*, desde o conflito de clases até a análise das institucións e situacións como o desemprego, está tratado desde un punto de vista tan persoal que desvirtúa toda a análise socio-económica, que debe alcanzar a análise das estruturas. Esta é a consecuencia da aplicación férrea do modo melodramático, que precisa un guión conclusivo e fortemente construído previamente. É aquí onde con maior claridade se percebe a diferenza entre o realismo superficial de Aranoa e a grande tradición de cinema realista coa que apenas se relaciona.

Como afirma Quintana<sup>697</sup>, trátase dun realismo que nega estas grandes escolas, desde o neorrealismo dun Roberto Rossellini até o naturalismo dun Maurice Pialat, que consideraban o cinema como un instrumento aberto ao azar, con capacidade para poder diseccionar o mundo real e, sobre todo, como afirmara Rossellini, para transmitir o significado do período histórico actual a través da análise da realidade cotiá para acometer a súa reorganización e amosar o seu sentido profundo. Pola contra, o modelo Aranoa é unha forma de realismo da imaxe fechada, que considera o guión o elemento fundamental no proceso de construción dos filmes e que, en lugar de observar o mundo, observa as leis dun modelo dramático que pretende crear emoción no espectador a partir de fórmulas prefixadas.

Podemos afirmar, entón, que o filme de Aranoa non é un filme realista, senón, ao contrario, un filme completamente afastado da realidade, e que precisamente é neste afastamento no que se basea o desproporcionado éxito que gozou o filme. Por un lado, a razón deste éxito está na explotación da demanda de realidade que dominaba naquel

---

695 *Ibidem*, p. 253.

696 José Enrique Monterde : Art. Cit., 2002, p. 27.

697 Ángel Quintana: Art. Cit., 2006, p. 279-280.

momento o panorama audiovisual, pero tratábase dunha forma de realidade espectacular extremadamente dirixida pola ideoloxía dominante a través dos programas de telerrealidade e da auxe do noticiario ou do documento de investigación. *Los lunes al sol* explota esta demanda co mesmo recurso empregado pola representación dominante, o de reducir a realidade a unha simple convención estilística<sup>698</sup>, aínda que o representado oculte e falsee aspectos fundamentais desa realidade. O importante é que o éxito dunha construción tan falsa como a que dispón *Los lunes al sol* baseouse na insistencia precisamente no que supostamente tiña de real e da súa validez como instrumento de interpretación da sociedade actual, e a maneira en que diversos sectores confluíron nesta insistencia.

Cómpre entón preguntarse sobre o interese de publicacións dependentes de grupos mediáticos e partidos políticos ben diferentes en defender este determinado modelo de filme, incluso desde o recoñecemento da súa nulidade como artefacto cinematográfico. Neste sentido, é moi significativa a crítica que realiza Carlos Heredero sobre o filme, posto que despois de recoñecer como este adoece dunha posta en escena ríxida, dun planteamento temático insuficiente e de sinalar a súa incapacidade para elaborar unha reflexión sobre o contexto sociopolítico que trata, acaba afirmando a valía do filme en canto que unha “*imprescindible indagación en la trastienda menos complaciente de nuestra sociedad. Un brote de inteligencia madura y de cine vivo, necesario, capaz de hacernos pensar y de mirar con responsabilidad a nuestro alrededor, a la pantalla y fuera de la pantalla*”<sup>699</sup>.

É evidente que debe haber unha estratexia sistémica detrás do interese en privilexiar un filme que, a priori, debía colocar en moi mala posición aos gobernos socialistas e conservadores que levaron a cabo o desmantelamento do sector industrial e posteriormente a privatización dos restos do sector que se mantiveran activos. Consideramos necesaria unha análise que afronte as influencias, ou imposicións, ou condicionamentos, que o aparato económico, de produción e distribución dos filmes, exercen sobre os modos de representación que estes poden asumir e sobre as posicións formais e narrativas dos autores que traballan neste sistema. Cabe entón preguntarse se é posíbel asumir estratexias de representación críticas dentro deste entramado, ou se, pola contra, a representación que dispón un filme como *Los lunes al sol* non será precisamente unha estratexia deste mesmo entramado tendente á súa reprodución.

A cuestión é complexa e, seguramente, irresolúbel nestes termos, pero importante se, como pretendemos, existe unha relación entre os modos de representación e o sistema económico e ideolóxico no que se desenvolven. Sen esquecer a importante produción fílmica producida á marxe do sistema e dos mercados, o cinema nas súas concrecións máis ou menos comerciais que aspiran a unha distribución ampliada<sup>700</sup> é, xunto á arquitectura, neste punto do desenvolvemento histórico, a arte capitalista por excelencia, mal que lle pese a estetas puros como Béla Tarr<sup>701</sup>. De feito, o problema da inserción so-

698 Josep Lluís Fecé e Cristina Pujol: “La crisis imaginada de un cine sin público”, en Luis Alonso García: *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Madrid, Ocho y Medio, 2003, p. 155

699 Carlos Heredero: *El cultural*, 17 de marzo de 2003

700 Entendemos incluídos nesta idea desde os filmes de Sokurov ou Akerman, até o último *Blockbuster* de Hollywood ou calquera gran produción repleta de estrelas das realizadas en Bollywood.

701 Na intervención de Béla Tarr no Centro Pompidou que acompaña a edición en DVD de *A torinói ló* [*The turin horse*, 2011] o cineasta húngaro afirma que o cinema non forma parte da industria do espectáculo e que segue a ser unha arte. É unha gran frase, e sería certa se esquecemos que os propios filmes de Béla Tarr son custosas co-

cial do cinema reside nas formas mesmas do capital que moldean a forma mesma do cinema, que se revela como o estadio máis refinado do fetichismo da mercadoría, como a estética do capital de fondo e forma<sup>702</sup>, se ben esta dinámica pode ser enfrontada e resistida. O cinema non deixa de ser na maioría das súas producións moi dependente dun caro entramado industrial, e dentro deste entramado debe dispor artefactos críticos para a análise do mundo ou verse devorado polo propio entramado. Non todo o mundo ten o talento e o valor de encarar a representación dun feito social complexo sen equipo e armado apenas cunha pequena cámara dixital, un micrófono, unha luz e un espello, e conseguir obras monumentais do nivel de *No cuarto da Vanda* [2001] ou *Juventude em marcha* [2006] como Pedro Costa, ou facer un filme cun teléfono móbil e acadar unha representación socio-política completa dun país como fixo Jafar Panahi en *This is not a film* [2011]. Tampouco todo o mundo ten por que ter o interese ou pode, con todo o dereito, considerar esta (auto)limitación errada. Pero cremos tamén que ningunha cuestión de representación é inocente, senón que obedece a dinámicas sociais complexas que, dalgunha maneira, intentamos sinalar.

### ***Princesas* [Fernando León de Aranoa, 2005]**

Remataremos a análise desta forma de realismo melodramático e epidérmico que representa a obra de Fernando León de Aranoa con *Princesas*, o filme que realizou tras *Los lunes al sol*, ao que debía servir de complemento en canto a que debía completar a súa visión centrada na masculinidade coa abordaxe dun universo feminino semellante. Desde este punto, *Princesas* iníciase xa desde unha premisa perversa, xa sinalada por Carlos Losilla, segundo a que os equivalentes femininos dos parados serían as prostitutas<sup>703</sup>.

O filme localízase nunha zona periférica de Madrid, unha zona na que as prostitutas viven e se prostitúen, e na cal a súa ocupación está trazada nos mesmos termos de periferia que supón o espazo físico no que se desenvolve o filme, un espazo ocupado por personaxes bidimensionais sobre os que se cargan grandes doses de infortunio e que, como sinala Andrés Hispano, resumen mal a realidade<sup>704</sup>. O relato de *Princesas* constrúese sobre a fórmula que xa Aranoa explorara nos seus filmes anteriores, unha narrativa construída sobre a acumulación de escenas dramáticas intercaladas con outras escenas amábeis e divertidas, de maneira que a representación do mundo da prostitución non agrida en demasía a un espectador que debe identificarse cun suxeito que, desde unha postura que en ningún momento se somete a crítica, debe resultarlle incómodo e, todo o máis, digno de mágoa. É así como Aranoa suaviza a dureza do mundo da prostitución, con vontade de humanizar aos personaxes tamén pola construción dun diálogo de corte poético que intentan crear unha certa reflexión en torno á idea dunha utopía

---

producións internacionais que mobilizan non só un importante entramado industrial, senón tamén político e burocrático, e se excluimos o 90% da produción filmica da categoría cinema (o que sen dúbida e coherentemente Béla Tarr si que afirmaría), e, sobre todo, se non temos en conta que a arte leva moitos séculos sendo parte da industria do espectáculo.

702 Domin Choi: *Op. Cit.*, 2009, p. 107.

703 Carlos Losilla: "Prostitutas y carpinteros", en *Dirigido*, nº 349, Outubro de 2005, p. 15.

704 Andrés Hispano: "Paisaje sin conflicto. Los riesgos de ser sincero", en Hilario J. Rodríguez: *Op. Cit.*, 2006, p. 242.

inalcanzábel<sup>705</sup>, a vida máis alá da prostitución.

A estrutura narrativa de *Princesas* basease no desenvolvemento paralelo de varios conflitos que se irán encadeando mediante un uso moi forzado e melodramático da causalidade. Esta narrativa que, seguindo esta estrutura melodramática, procura unha continua tensión en crescendo que estoura no punto límite do drama, constrúese ao redor de dúas protagonistas principais, ambas prostitutas, que sinalan posicións diametralmente opostas. Unha delas, Caye [Candela Peña], é unha muller española, de procedencia non marxinal, mentres que a outra, Zulema [Micaela Nevárez], é unha inmigrante irregular sudamericana, o que a sitúa inmediatamente en situación de exclusión. Cada unha destas dúas mulleres supón unha forma de acceso á prostitución e uns motivos diferentes para a permanencia nesta, diferencias que supoñen un primeiro punto desde o que analizar o machismo e o racismo que destila o filme de Aranoa, así como para comezar a desvelar as falsidades sociais nas que incorre o filme.

Pola súa parte, Zulema é unha muller que cumpre todos os tópicos benintencionados da correcta representación da prostitución. Trátase dunha muller inmigrante que no seu país desfruta dunha posición aceptábel, que se prostitúe en segredo para manter ao seu fillo e sinálase con claridade como vive a permanencia na prostitución como unha situación provisional, na que se atopa inmersa pola súa situación de desamparo nun país no que figura en situación irregular e por un exceso de confianza nunha persoa que a prostitúe coa promesa de realizarlle os trámites para regularizar a súa situación.

En canto a Caye, o filme en ningún momento se plantea por que unha muller de posición máis ou menos acomodada pode prostituírse. Non hai ningún tipo de análise sobre a institución familiar nin sobre a presión patriarcal sobre as relacións, senón que Aranoa confórmase con amosar como motivación para Caye poder pagar unha operación de aumento de peito. A perversión dunha idea tan grotesca é evidente, pero se a comparamos co caso de Zulema veremos o seu verdadeiro alcance. En primeiro lugar, Aranoa relaciona o acceso á prostitución cunha situación de necesidade nun caso e de puro vicio no outro. Esta asimilación da prostitución cun desorde moral supón unha posición inequívoca no pensamento patriarcal máis reaccionario, pero a lectura socio-económica que leva implícita é aínda máis grave. Aranoa transmite a idea de que unha persoa española non ten necesidade real de se prostituír, como si o ten unha migrante sudamericana, o que supón unha falsificación da realidade da prostitución que implica ademais a ocultación das verdadeiras causas que operan baixo esta forma de explotación, por non falar da reprodución dos tópicos de hipersexualización das mulleres de determinadas etnias e de determinadas orixes xeográficas.

Este non é un problema que resida na opción ética que asuma privadamente Aranoa, senón na opción ética de representación que asume para o seu filme. Como lembra Quintana<sup>706</sup>, o filme pretende amosar o mundo da prostitución sen cuestionarse o funcionamento das redes de prostitución, tanto a nivel internacional como as máis reducidas que funcionan a nivel local. *Princesas* non articula un discurso sobre a situación da prostitución na España de principios do século XXI a partir do movemento duns personaxes prototípicos, senón que dispón un relato fechado construído segundo modelos

705 Ángel Quintana: Art. Cit., 2008, p. 258-259.

706 *Ibidem*, p. 257.



melodramáticos no que a prostitución adquire unha representación irreal, de trazos novelescos. Neste sentido, e sináalo novamente Quintana no mesmo lugar, a prostitución en *Princesas* continúa un imaxinario asentado xa desde unha obra como *La dama de las camelias*.

O tecido dramático de *Princesas* artículase en torno aos tres eixos básicos que forman parte dun determinado imaxinario xenérico sobre a prostitución, un imaxinario que aparece na literatura do século XIX e que se acaba conformando como un subxénero cinematográfico que atravesa toda a historia do cinema, desde a *Nana* [1926] de Jean Renoir até a visión colectiva de Bertrand Bonello en *L'Apollonide (Souvenirs de la maison close)* [*Casa de tolerancia*, 2011]. Estes tres eixos ou conflitos básicos son a imposibilidade de redención, a enfermidade e o maltrato, tres conflitos que actúan como horizonte de expectativas que o espectador parece buscar no cinema de prostitutas<sup>707</sup>. Con todo, toda unha tendencia do cinema se apartou do desenvolvemento destes eixos dramáticos básicos para abrirse cara a universos persoais que articulan outras miradas sobre a prostitución, até chegar á crítica visión do funcionamento das mafias que desenvolven Lukas Moodysson en *Lijla 4-Ever* ou Teresa Villaverde en *Transe* ou máis centradas no cotián das prostitutas como na obra de, por exemplo, Jean-Luc Godard *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* [*Vivir su vida*, 1962].

Esta posición ética en canto á representación que adopta Aranoa continúaase na mesma representación hipersexualizada da muller e a visión ultraestetizada da prostitución [imaxe 55], un deseño visual de raizame publicitaria e de estética do *videoclip* que Quintana emparenta coa imaxe da prostitución periférica da cidade de Barcelona que Pedro Almodovar amosara en *Todo sobre mi madre* [1999]<sup>708</sup>, que conforma unha representación coa que as propias protagonistas semellan sentirse cómodas, ou polo menos non aspirar a unha representación diferente, como significa Aranoa non só co feito de Caye estar a se prostituír para pagar unha operación estética, senón até coas grotescas escenas nas que a mesma Caye coloca a súa cara en fotografías de modelos de revistas pornográficas.

Vemos así como *Princesas* constitúe non só unha visión en extremo tópica sobre a prostitución, senón que tamén reproduce un conxunto de posicionamentos racistas e machistas que non só non deben ser incluídos, se non é desde unha representación que os questione e que permita a súa disección crítica polo espectador, nun modelo de representación crítico da realidade, senón que acaban por facer imposible unha inmersión nesta realidade, que fica moi falsificada e dominada por unha representación que se revela como pura reprodución da ideoloxía dominante. Resultaba imposible entón que o filme de Aranoa puidera incluír un moi necesario contraplano, aquel que apuntara a esencial pobreza afectiva e o desexo de dominación que están na base do comportamento masculino que demanda servizos de prostitución, o que por outra parte constituía un dos temas privilexiados de estudo por parte da socioloxía do momento<sup>709</sup> e que si que

---

<sup>707</sup>*Ibidem*, 258-259.

<sup>708</sup>*Ibidem*, 261.

<sup>709</sup>Sinalamos apenas publicacións referidas ao territorio do Estado Español como M<sup>a</sup> Jose Barahona Gomáriz e Luis Mariano García Vicente: *Una aproximación al perfil del cliente de prostitución femenina en la Comunidad de Madrid*, Madrid, DGM, 2003; ou Águeda Gómez Suárez e Silvia Pérez Freire: *Prostitución: clientes e outros homes*, Vigo, Xerais, 2009.

está cando menos apuntado nun filme inmediatamente anterior ao de Aranoa, *Noite escura* [2004], dirixido por João Canijo e que analizaremos no seu momento.

É evidente que isto é algo que lle interesa tan pouco a Aranoa como en realidade tampouco lle interesa trazar unha representación realista do mundo da prostitución que vaia máis alá de reproducir certos convencionalismos formais ou de construír certas situacións narrativas facilmente recoñecíbeis e pouco incómodas para o espectador. Nesta maniquea e edulcorada observación da prostitución nas grandes cidades e a súa conexión coas formas de subsistencia de determinadas mulleres emigrantes é inmediatamente perceptíbel a ausencia dunha reflexión sobre os recursos estéticos que se empregan para recrear a prostitución e sobre a forma en que o espectador pode percibir ese mundo grazas á utilización de certos efectos de realidade. Concordamos, entón, con Quintana ao sinalar a centralidade dun filme como *Princesas* en calquera aproximación que pretenda comprender este realismo dócil e a súa importancia para articular un debate cultural sobre por que determinado cinema atopa problemas de tal magnitude para capturar as contradicións do mundo e a complexidade da conduta humana, así como sobre a forma e a finalidade con que o aparato industrial do cinema reproduce certos arquetipos xerados pola ficción sobre a crueza da realidade social que lle serve como fondo<sup>710</sup>, arquetipos que obedecen ás estratexias de reprodución da ideoloxía dominante.

Faise entón evidente que o modelo de cinema social que propón Aranoa non pasa pola denuncia de sistemas concretos, ao que pode con todo o dereito renunciar ou non estar interesado. Pero o problema está na falsificación desta realidade, na forma na que indaga nun sector social sobre o que leva a cabo un proceso de humanización a partir do que consegue abstraer de calquera realidade histórica. É por iso que, como sinala Losilla, a obra de León de Aranoa non está tan afastada do cinema de Santiago Segura e autores semellantes, pois se estes continúan modelos televisivos nas súas manifestacións máis populares, Aranoa e os outros cineastas afíns que sinalamos fano de modelos literarios ou teatrais que continúan a mesma tradición sainetesca<sup>711</sup>. Cando menos a proposta de Aranoa si que se atopa máis próxima desta tradición que mesmo do peor Ken Loach, que normalmente adoita fracasar por un exceso de didactismo, pero nunca por adoptar posicións cínicas ou covardes<sup>712</sup>.

### ***Las horas del día* [Jaime Rosales, 2003]**

Ao lado deste cinema social, pretendidamente realista, durante a primeira década do século XXI van aparecendo outros modelos de cinema realista, cuxas referencias

710 Ángel Quintana: Art. Cit., 2008, p. 256.

711 Carlos Losilla: Art. Cit., 2005, p. 15.

712 Lembremos que, por moito que a obra de Loach se teña visto rebaixada a filmes do tipo de *The Angels' Share* [*La parte de los ángeles*, 2012] ou *Looking for Eric* [*Buscando a Eric*, 2009], segue a ser o autor de filmes como *Hidden agenda*, que por moitos defectos que poida ter supón a asunción dun compromiso ineludíbel coa realidade do seu tempo, algo do que moi escasos autores españois pode presumir desde o fracaso de Paulino Viota en *Con uñas y dientes* [1977]. O filme de Loach pode presentar varios erros na súa representación e mesmo na propia posición do autor, pero se creou a polémica que creou e se foi perseguido polo goberno británico foi, en primeiro lugar, porque existía, porque Loach realizou efectivamente o filme. Aínda seguimos a agardar que algún cineasta, basco ou español, asuma un compromiso semellante e encare a representación dos feitos de Intxaurrenondo ou calquera equivalente axuste de contas co estado de dereito, aínda que sexa con trinta anos de retraso.

abandonan os modelos inglés e francés para se vincular con outros referentes do cinema europeo e asiático. Trátase dunha forma de realismo que non precisa dun fondo ou dunha finalidade social para existir, se ben son obras que non deixan de implicar tamén un apuntamento sobre a realidade social do momento e dos espazos nos que se centran. Para algúns destes autores a referencialidade será ficcional e para outros documental, uns propoñen unha inmersión moi directa no real que implica unha hibridación entre a ficción e o documental até difuminar por completo os seus límites entanto outros procuran un achegamento moi construído e auto-consciente, pero todos se caracterizan por propoñer un modelo de cinema, tamén significativamente ubicado nas zonas suburbanas de diferentes cidades, moi afastado das formas melodramáticas que dominaban a obra do grupo de autores con base en Madrid que nós exemplificamos en Fernando León de Aranoa.

En primeiro lugar centráremos brevemente na primeira longametraxe de Jaime Rosales, *Las horas del día*, na que Rosales elabora un achegamento ao cotián dunha persoa que resulta ser un asasino en serie. Este achegamento atópase profundamente enbedado coa obra de Krzysztof Kieslowki, nomeadamente coa serie para a televisión *Dekalog* [*El decálogo*, Telewizja Polska, 1989] e, sobre todo, coa extensión cinematográfica que realizou dun dos episodios desta serie co título de *Krótki film o zabijaniu* [*No matarás*, 1988], filme que analizaremos no capítulo dedicado ao estado polaco e co que as semellanzas do filme de Rosales son múltiples, así como cunha obra fundamental da modernidade como é *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* [*El miedo del portero ante el penalti*, 1972], obra coa que Wim Wenders inicia unha temática recorrente nos últimos momentos da modernidade e no posterior período posmoderno como é a relación entre a descomposición do suxeito e o asasinato carente de explicación e xustificación.

Rosales sitúa o filme na zona suburbial de Barcelona, concretamente en El Prat de Llobregat, un espazo do cinto industrial no que as fronteiras coa cidade se volveron indefinidas e que continúa as súas formas construídas sobre unha necesidade de concentración habitacional que crea unha paisaxe urbana moi característica, de grandes blocos de vivendas dispostos en torno a pequenas prazas. Este é o espazo no que se desenvolve *Las horas del día*, que inclúe tamén a representación do piso no que vive o protagonista [Àlex Brendehmül] coa súa nai [María Antonia Martínez] e a tenda de roupa que posúe. Con esta simple disposición espacial, sobre a que o filme xira continuamente, Rosales é capaz de trazar un mapa da pobreza cotiá da vida do seu protagonista, pobreza que domina tamén o seu mundo relacional e afectivo.

Rosales demora o ritmo do seu filme en desenvolver estas relacións que o protagonista establece nestes espazos, dando conta de catro tipos de relacións moi diferentes: as relacións materno-filiais, de parella, de amizade e as relacións de traballo. Todas elas están dominadas por unha importante carencia de empatía afectiva coa que Rosales pretende dar conta dos procesos de empobrecemento afectivo e de individualización que dominan a sociedade contemporánea, unha forma de baleiro existencial que se traduce en división, en separación co outro e coa contorna, división que Rosales traduce nun amplo uso do fóra de campo, que marca esta incapacidade de relación entre os personaxes, e dun forzado reencadramento dentro da escena que sinala esa separación respecto

do ambiente [imaxe 56]. O uso destas técnicas emparenta a Rosales, por un lado, coa obra de Hou Hsiao-Hsien e, polo outro, cos elaborados reencadramentos e duplos enca-dramentos da obra de João Canijo. Rosales insistirá nesta aposta formal no seu seguinte filme, *La soledad* [2007], construído case por completo sobre o uso sistemático da pan-talla partida que evidencia os defectos no uso destas técnicas por parte de Rosales e que xa apuntan en *Las horas del día*.

Na obra de Hou o fóra de campo cumpre unha función semellante de sinalar ese distanciamento afectivo, de remarcar a distancia que separa ás persoas até nos momen-tos da máxima proximidade. Trátase ao mesmo tempo dunha exploración dos límites do encadramento, pero tamén do que é expresábel e comprensíbel, que acompaña unha planificación moi rigorosa, pero tamén moi funcional, que obedece a un movemento in-terno da dinámica ética dos seus filmes e que, finalmente, introduce un comentario so-bre esa distancia. Por outra banda, na obra de Canijo o uso das duplas escenas reenca-dradas por elementos da arquitectura xoga tamén un papel semellante, sinala unha for-ma de soidade e de incomunicación moi profunda, pero Canijo chega sempre a estes en-cadramentos a través do desenvolvemento da escena, o que resulta nun uso moi orgáni-co desta técnica que nunca se impón sobre a narrativa, senón que ademais aporta un sen-tido moi significativo.

Pola contra, o manierismo de Rosales semella empregar estas dúas técnicas de maneira apriorística, semella impoñelas de antemán á planificación, de maneira que se produce un intento de transmisión de sentido moi forzado, extremadamente manipula-dor, no que reside precisamente o carácter fallido dun dispositivo que debía producir un distanciamento crítico, no seu carácter puramente convencional, é dicir, nin necesario nin arbitrario, o que pode levar tamén ao descubrimento de novas vías expresivas e de comunicación do sentido.

Este convencionalismo formal reproúcese na mesma narrativa, de maneira que a disposición das situacións e a súa relación cun sistema afectivo máis amplo é extrema-damente explícito e tan convencional que apenas pode aportar nada significativo sobre esas relacións, sobre a miseria afectiva e sobre a incapacidade de comunicación. Até a inclusión do extraordinario, a súa irrupción abrupta no ordinario mediante un tratamento distanciando, semella unha convención para representar o monstro social no que a perma-nente vivencia do baleiro afectivo e ético pode chegar a converter as persoas. É certo que *Las horas del día*, como con acerto ve Manuel Yáñez, consegue articular unha re-flexión sobre o actual concepto de normalidade e sobre a desidia e a frustración contem-poráneas que, ao non poder ser verbalizadas nin atopar outras vías de expresión ou esca-pe concrétese en actos de destrución perversos e fai aflorar a violencia como a única resposta á falta de sentido da existencia<sup>713</sup>, pero o problema da representación de *Las horas del día* está en que Rosales amósase tan interesado en relacionar a pobreza am-biental coa pobreza afectiva e o resultado desta conxunción cun desorde que leva im-plicito o desprezo da vida do outro e que leva a unha necesidade tal de experimentar sensacións reais que chega ao asasinato, que acaba por impoñer un esquematismo tan forte que non deixa espazo ningún para a intervención do espectador.

713 Manuel Yáñez: "Vivir el descontento", en [http://www.miradas.net/0204/criticas/2003/0306\\_horasdeldia.html](http://www.miradas.net/0204/criticas/2003/0306_horasdeldia.html), consultada o 25 de Setembro de 2014.

Vemos así como un cinema que siga o modelo crítico que defendemos pode resultar na construción de artefactos inoperativos e incluso máis falsificadores, e menos respetuosos co seu espectador, que un cinema que siga as convencións melodramáticas. Un modelo crítico debe implicar tamén unha reflexión sobre os artificios dos que bota man e debe cuestionarse sobre os perigos do formalismo e sobre o propio papel do autor e do sentido que quere transmitir. A imposición das posicións do autor implica necesariamente un fracaso do modelo que, como dixemos, debe permitir sempre ao espectador confrontar esas posicións de maneira activa. Entendemos así que o cinema de Rosales non supón un rescate do real oculto, como afirma Gérard Imbert<sup>714</sup>, senón, ao contrario, unha forma de ocultamento do real.

Máis adiante analizaremos por que Kieslowski, aínda incluíndo un interese polo pensamento relixioso que podería supoñer unha dificultade irresolúbel para unha aproximación realista a esta problemática, consegue elaborar un artefacto moito máis realista sobre a mesma, sobre o baleiro de afectos, emocións e experiencias e, no final de todo, sobre a ausencia de ética.

### ***La influencia* [Pedro Aguilera, 2007]**

Este modelo continúa coa obra dun autor como Pedro Aguilera, que proporciona unha aproximación realista desde un paradigma crítico, esta vez si con certa intención de contido social, que continúa as referencias do cinema europeo e asiático que vimos en Rosales, se ben neste caso estas influencias remiten a autores como Robert Bresson e Hirokazu Koreeda, e que, por diferentes motivos, constitúe un modelo tamén fallido en canto á articulación dun sentido social do espazo suburbano e das relacións que nel se desenvolven.

*La influencia*, o seu primeiro filme, localizado nunha zona suburbial de Madrid, trata de captar a descomposición dunha familia pequeno burguesa, descomposición que comporta desde a perda de toda a mercadoría material que conformaba a comodidade da súa vida até os elementos simbólicos e, finalmente, a propia capacidade de vivir.

O filme presenta a visión dun barrio popular como un espazo deserto e desolado, economicamente arrasado, pero en ningún momento analiza as causas desta situación, senón que actúa simplemente impondo esta circunstancia nunha narrativa na que insire a cotidianidade dunha muller que rexenta unha tenda de cosméticos [Jimena Jiménez] e dos seus dous fillos [Paloma Morales e Romeo Manzanedo]. *La influencia* traza, desde este punto de partida, o proceso de perda de todos os elementos de pertenza a unha clase superior por parte desta muller sen que esa perda implique para ela unha reflexión sobre o proceso de desclasamento que, intuímos, tivo que pasar con anterioridade, senón que, polo contrario, esta perda material e simbólica implica tamén un baleirado emocional.

Aguilera comeza por describir, de maneira máis ou menos naturalista, os espazos que constitúen esta cotidianidade e a forma en que se ven afectados pola crise económica que atravesan. Así, vemos unha pequena tenda e un piso permanentemente escurecidos [imaxe 57], espazos nos que a protagonista desenvolve a súa vida sen modificacións significativas, de maneira que Aguilera vai apuntando o profundo tedio dunha pequena

<sup>714</sup>Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 610.

burguesía que se ve obrigada a traballar e non pode dispoñer do seu tempo para o continuo lecer que se asocia coa clase á que cre, e desexa, pertencer, pero que adopta todos os signos externos de diferenciación, comezando polo modelo de coche e rematando na opción da escola privada para os seus fillos. Desta maneira Aguilera acerta a representar o funcionamento dos procesos de desclasamento e revela o proceso de construción do mito da clase media, que se basean fundamentalmente nunha imitación epidérmica da burguesía, e sinala un apunte sobre as consecuencias a nivel identitario que resultan destes procesos.

Aínda que sempre existiu de maneira máis ou menos estendida un certo afán de imitación por parte da clase obreira do modo de vida das clases dominantes (non se pode esquecer que o desprezo pola posición subalterna e a admiración cara ao dominante é unha das condicións da reprodución da dominación), historicamente as diferenzas entre clases resultaban evidentes, como evidente era tamén a fractura social que se podía percibir no modo de vida das persoas segundo a clase na que se encadrasen, diferenza que se reproducía nos seus aspectos externos. Pero a partir de finais da década de 1970 comezan a aparecer con forza novas formas de vida que rapidamente se tornan dominantes. Trátase de novos modelos baseados na imitación das formas de vida das clases altas, convenientemente edulcoradas e simplificadas, de maneira que sexa posíbel facelas extensíbeis a un amplo conxunto da poboación. Esta simplificación era necesaria para estender a ilusión de poder vivir as mesmas sensacións que a clase dominante e manter a esperanza dun futuro ingreso pleno nesta vida de luxo, ao mesmo tempo que se mantiña o estado de exclusividade do modo de vida da clase dominante.

Apareceu así na clase obreira un desexo de imitación da burguesía nos seus elementos externos e simbólicos, en canto que non podería ter acceso á súa esencia, sendo no consumo e no lecer onde se observa con máis claridade este desexo de imitación. A aparición da gama baixa para todo tipo de obxectos de consumo, desde os coches e o vestido até os hoteis e os cruceiros, será o gran achado para levar a cabo esta estratexia de extensión do consumo, de homoxeneización e de desclasamento. Sobre este desexo de imitación levantado sobre a extensión do consumo constrúese o mito da clase media, que supuxo unha estratexia de alienación e desclasamento dun potencial extraordinario, posto que canto máis persiga a clase obreira esta especie de proto-burguesía que é a clase media máis se apartará dos seus intereses e necesidades reais en canto que clase e en canto que individuos. A clase media tórnase en hexemónica desde o momento en que o núcleo da sociedade quere pertencer a ela, tamén porque este núcleo social non está, de ningún xeito, en situación de ser parte da clase dominante e porque, doutra maneira, perder o status de clase media podería supor a caída na marxinalidade.

Esta necesidade, imposta, de pertenza a un grupo externo ao proceso vivencial de cada persoa modificou completamente a construción identitaria do individuo. A identidade, entendida como o identitario, o que diferencia a unha persoa das demais persoas, deixou de ser un proceso histórico. A identidade deixou de ser unha identidade construída no tempo e sobre a diferenza para pasar a entenderse como o idéntico, o que iguala a todas as persoas, de maneira que a identidade se constrúe en base á imitación, ao éxito conseguido na homoxeneización social, e pasa a ser dominada por un presente continuo, en canto que o referente de identidade transfórmase continuamente mediante a

moda.

Isto implicou o fin da temporalidade e a redución ao corpo e ao presente, unha persecución da intensidade do presente na que o pasado e o futuro tenden a desaparecer<sup>715</sup>, o que supuxo unha desarticulación completa a nivel histórico e ético para o individuo. Neste proceso de homoxeneización o individuo perdeu todos os seus referentes excepto os fornecidos polo propio poder, que para garantir a súa reprodución necesita crear persoas que satisfagan as necesidades do propio poder, que cooperen fluidamente e en grandes cantidades, que estean dispostas a adaptarse á maquinaria social sen presentar ningunha resistencia, ningunha fricción<sup>716</sup>. Créase así o que Erich Fromm chamou o *homo consumens*, un ser humano cuxo obxectivo vital non é outro que consumir cada vez máis, compensando así a vacuidade, a pasividade, a soidade e a ansiedade interiores que a propia sociedade lle produce<sup>717</sup>.

Unha vez perdidos estes referentes sólidos, a capacidade de reacción do individuo ante a perda da posición social que cría ocupar é nula, e así o significa Aguilera coa forma na que a protagonista de *La influencia* descende a un estado de apatía e anomia no que toda actividade, toda capacidade de resolución, é imposible. A inexorabilidade con que acepta o final da ilusión na que vivía é rotunda e implacábel, pero tamén supón o principio polo que Aguilera erra ao acometer a súa análise.

Con efecto, esta incapacidade obedece, como apuntamos, a unha estratexia de dominación que convén analizar por parte dun artefacto crítico. A inmediatez con que Aguilera presenta os feitos axuda a facer facilmente comprensíbel esta dinámica, de maneira que en realidade a falta dunha explicación explícita sería unha forma moi operativa de activar a reflexión dun espectador que, en realidade, non pode deixar de recoñecer a situación que recrea a narrativa de Aguilera. Neste sentido, o baleiro ético do que parte un filme como *L'enfant*, dos irmáns Dardenne, tamén permanece sen explicar, se ben a orixe da falta de ferramentas morais no comportamento de Bruno pode ser facilmente elaborada polo espectador. Pero os Dardenne procuran o movemento contrario que Aguilera, pretenden amosar a posibilidade de colmar ese baleiro ético, polo que a énfase se coloca de maneira moi efectiva na construción das ferramentas para tal proceso. Do mesmo xeito, ou ao revés, Aguilera pretende amosar as consecuencias dese baleirado, polo que non estaba de máis unha reflexión sobre as estruturas sociais actúantes a nivel sistémico en tal proceso.

Pero un maior problema reside en apuntar falsas explicacións. Aguilera enfatiza de maneira moi explícita a insatisfacción sexual da súa protagonista, o que podería implicar un principio de análise da miseria sexual da sociedade actual, ou unha reflexión sobre o amor en tempos líquidos, para dicilo en termos de Zygmunt Bauman<sup>718</sup>, sobre unha insatisfacción que recae, non na promiscuidade, senón no uso instrumental do outro, ou que podería ter significado unha reflexión sobre o desexo feminino e as súas dificultades de satisfacción nunha sociedade heteropatriarcal. Sen embargo, para Aguilera, esta insatisfacción é resultado dun fracaso matrimonial, previo ao tempo do filme. Esta idea do marido que abandonou a casa, que se intúe en múltiples ocasións ao longo do

715 Fredric Jameson: *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012, p. 33.

716 Erich Fromm: *Sobre la desobediencia*, Madrid, Paidós, 2011, p. 105-106.

717 *Ibidem*, p. 33.

718 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2005.

filme, acaba por ser vista tamén como a explicación para a caída da protagonista ante a ausencia de calquera outra análise de tipo socio-económico. Pero, ademais, o feito de que a crise depresiva que sofre se produza despois dun destes esporádicos encontros amorosos enfatiza aínda máis esta idea.

Esta crise depresiva activa unha segunda parte do filme que remite de maneira moi directa ao filme de Koreeda *Dare mo shiranai* [*Nadie sabe*, 2004]. Da mesma maneira que neste filme, a ausencia da nai supón para os seus fillos a regresión a un punto cero da ética, a activación dunha serie de pulsións primarias, pero este proceso dista moito de estar tratado coa complexidade con que o facía Koreeda, que, encarando con escrupuloso realismo a representación duns sucesos especialmente propicios ao tratamento melodramático dominado pola sensiblería<sup>719</sup>, acomete unha descrición obxectiva do proceso de degradación duns nenos abandonados á marxe de todo tecido social ou familiar pero cunha análise tanto do proceso de disolución da ética e da responsabilidade que levan ao límite do humano como da soidade e o desinterese polo outro inherentes ás grandes estruturas urbanas moito máis profunda que a que consegue Aguilera.

O filme de Aguilera parte dunha forma de realismo crítico que non chega a funcionar. Se *La influencia* parte dun estilo naturalista, que repite moitas das formas asociadas ao realismo social desde os anos setenta, axiña intenta un xiro a un formalismo que evidencie o seu carácter de construción pero que en realidade fica reducido a unha forma de formalismo convencional. Este paso preténdese co intento de colocar en situacións realistas a uns actores tratados como modelos bressonianos, construídos desde a frontalidade e o seu carácter inexpressivo, pero que, sen embargo, non pasan de semellar autómatas repetindo un texto, voluntariosamente banal, que acrecenta o seu carácter de seres inermes ante un movemento que os supera. Toda a individualidade dos seus personaxes fica así destruída sen que tampouco cheguen a adquirir unha condición emblemática, desde a que Aguilera si que podía ter construído un artefacto crítico ben diferente.

En definitiva, se é certo que, como comenta Vincent Malausa<sup>720</sup>, o filme consegue un grande achádego ao descubrir, no lento movemento do tedio, un baleiro que se vai apoderando do filme, a medida que a caída se vai completando Aguilera acaba por converter un estudo que se pretendía rigoroso, case clínico, nun melodrama que apenas pode aportar nada a un proceso social dunha magnitude superlativa que só alcanza a apuntar nos primeiros minutos do filme.

### ***La mujer sin piano* [Javier Rebollo, 2009]**

Esta aproximación aos espazos suburbiais desde un formato puramente ficcional atopou outros desenvolvementos máis logrados, entre os que destacaremos o filme de Javier Rebollo *La mujer sin piano*. Se ben producida en Madrid, e con moi poucos puntos de contacto co cinema de Barcelona que trataremos nos seguintes epígrafes, a obra de Rebollo fica moi distante da forma de cinema social de autores como Aranoa, pese ao que consegue extraer un sentido social moito máis rico do que facía este cineasta.

<sup>719</sup>Olivier de Bryun: "*Daremo Shiranai*", en *Positif*, nº 521-522, Xullo/Agosto de 2004, p. 85.

<sup>720</sup>Vincent Malausa: "*La influencia*", en *Cahiers du Cinema*, nº 634, Maio de 2008, p. 52



Rebollo retoma en *La mujer sin piano* o punto onde rematara un filme da importancia de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. É dicir, Rebollo sinala o tedio e o cansazo vital dunha muller calquera de media idade hoxe en día e amosa a súa fuxida de casa, exactamente o momento que Chantal Akerman privilexiara e para o que construíra de vagar un filme de tres horas que o explicase, un filme que a directora fechara cun portazo simbólico que se abre a unha idea de liberación, feminina e persoal. Sen embargo, como sinala Eulàlia Iglesias, o xesto do portazo perdeu na actualidade a carga simbólica de rebeldía social que aínda conservaba na década de 1970, polo que a Rebollo si que lle interesa, de maneira prioritaria, o que acontece coa súa protagonista após a marcha da casa<sup>721</sup>.

Con todo, a primeira parte do filme de Rebollo procura unha inmersión na cotidianidade doméstica da súa protagonista, semellante á aquela que desenvolvía o filme de Akerman. Rebollo amosa o ritmo tedioso da súa vida diaria, repartida entre os labores da casa e o exercicio do seu traballo. Pero Rebollo asocia a dupla explotación que acompaña á muller traballadora, en canto que persoa traballadora ao tempo que encargada duns traballos domésticos dos que a súa parella non participa, a un duplo encerro, mediante o simple xesto de reducir toda a espacialidade na que se desenvolve esta primeira parte do filme á vivenda na que viven Rosa [Carmen Machi] e o seu marido [Pep Ricart], unha vivenda de carácter tipicamente obreiro situada nunha zona periférica, na que Rosa tamén traballa, na que recibe visitas para o seu negocio de depilación.

Con este arranque narrativo Rebollo é capaz de situar á perfección a posición social da súa protagonista, unha posición subalterna en varios niveis. En primeiro lugar, en canto que traballadora dun negocio que marca de maneira evidente unha distancia social respecto das súas clientas, en canto á propia capacidade de uso dun corpo fetichizado que demanda amuletos de valorización<sup>722</sup>, como pode significar esta forma de coidados do corpo.

Por outra parte, a máis evidente en canto que ama de casa e muller sometida ao seu marido, submisión que se produce sen a necesidade dun exercicio directo, de forza, por parte deste, posto que en realidade se trata do exercicio dunha forma do poder simbólico. Rebollo consegue así descubrir o poder nos espazos nos que se manifesta de forma máis oculta, onde se atopa máis descoñecido e, por tanto, onde máis difícil é recoñecelo. O poder simbólico é, en efecto, unha forma de poder invisíbel pero que só pode exercerse coa complicidade de quen non quere saber que o sofre ou mesmo que o exerce<sup>723</sup>.

En canto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicación e de coñecemento, os sistemas simbólicos cumpren a súa función política de instrumentos de imposición ou de lexitimación da dominación, de maneira que contribúen a asegurar a dominación dunha clase sobre a outra achegando o reforzo da súa propia forza ás relacións de forza que as fundan, e contribuíndo así á domesticación dos dominados<sup>724</sup>. Neste sentido, debemos entender a complexidade dos sistemas de dominación. O poder non é un movemento exclusivo da clase dominante cara á clase dominada, senón que é tamén re-

721 Eulàlia Iglesias: “Nora ya no vive aquí”, en *Cahiers du Cinéma España*, nº 31, Febreiro de 2010, p. 53

722 Jean Baudrillard: *Op. cit.*, 2009, p. 155-185.

723 Pierre Bourdieu: *Op. Cit.*, 2012, p. 71-72.

724 *Ibidem*, p. 75.

producido pola propia clase dominada na súa propia estratificación, de maneira que os individuos dos estratos superiores exercen o poder que padecen sobre os estratos inferiores da súa propia clase, nun movemento que adopta forma de espiral e que alcanza o límite da exclusión social e que incorpora de maneira significativa todas as diferencias creadas en torno ao xénero e a raza. Esta dominación periférica apóiase na mesma ideoloxía que a ideoloxía central, que é a socialmente dominante<sup>725</sup>, polo que cada acto de dominación a este nivel contribúe a asentarse e fortalecer a ideoloxía dominante a todos os niveis. De aí a importancia de incorporar un sentido ético completo a todos os aspectos da vida cotiá que definiu Bauman<sup>726</sup>, posto que esta dominación exerceuse mediante actos de vontade autónomos, e por tanto é reversíbel por medio de actos de vontade autónomos determinados por unha ética contraria á dominante.

É neste marco teórico no que debe ser introducida a decisión de Rosa de abandonar a casa, se ben hai que sinalar o interesante enfoque con que o trata Rebollo. En *La mujer sin piano* vemos como se repite de maneira indefinida unha rutineira sucesión entre os dous traballos de Rosa, e como se representa esta lentitude, a soidade e a pesadez con que se desenvolve, coa introdución na narrativa dunha multitude de tempos mortos entre estes traballos que non se omiten e que evidencian o alcance dese profundo tedio vital que sofre Rosa. Como sinala Iglesias, a vida de Rosa non é desgraciada, senón baleira<sup>727</sup>. Desta maneira, Rebollo proporciona un contexto para a fuxida, é este tedio e esta rutina o que a explica, pero non aporta máis explicacións psicolóxicas nin persoais, non aporta ningún apunte biográfico, como ben sinala Florence Maillard<sup>728</sup>, o que podería activar unha potente identificación por parte do espectador, pero que faría perder o carácter sistémico que lle interesa resaltar a Rebollo. Vemos novamente como as estratexias dun modelo crítico que pretenda esclarecer as dinámicas sociais que dirixen os comportamentos persoais camiñan moi separadas das formas melodramáticas.

É importante sinalar que a decisión de marchar da casa non semella premeditada, antes semella inmotivada, de maneira que Rebollo sitúaa así como un feito que se revela antes produto directo do cotián que dunha conceptualización teórica sobre a súa situación de dominación ou unha reflexión sobre a súa miseria vital. Sinala así Rebollo a falta de ferramentas con que conta Rosa para afrontar, no primeiro intento, unha busca tan profunda da liberación persoal e a riqueza vital, de maneira que necesariamente esta fuxida revelarase fallida e resultará na volta a casa de Rosa, pero, como sinalaremos, isto non se producirá sen consecuencias. O importante é sinalar a forma en que Rebollo acentuou a capacidade de Rosa para afrontar a necesidade de cambio e como este cambio pasa pola toma de posesión da súa propia vontade, como nos lembraba Bauman, así como a forma en que Rebollo revela o feito ineludíbel de que, antes de pasar ao acto de

725 Ideoloxía dominante non significa a ideoloxía máis estendida na sociedade, senón a ideoloxía da clase dominante.

É necesario ter en conta que nunha determinada sociedade operan ao mesmo tempo distintas cosmovisións e ideas en individuos e grupos diferentes, e faise evidente que nunha sociedade estratificada en clases deberá existir tamén unha variedade de ideas segundo as clases. O certo é que as ideas máis estendidas nunha determinada sociedade non son as ideas da clase dominante, aínda que esta intente impoñelas e teña maior ou menor éxito neste intento. A clase dominante só establece as ideas que deben ser dominantes, que expresan de maneira ideal as relacións materiais dominantes. [Karl Marx: *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1970, p. 50.]

726 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2001, p. 196-197.

727 Eulàlia Iglesias: *Art. Cit.*, 2010, p. 53

728 Florence Maillard: “*La mujer sin piano*”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 669, Xullo-Agosto de 2011, p. 58.

liberación, é necesario construír a propia liberación<sup>729</sup>.

A fuxida de casa por parte de Rosa activa unha espacialidade moi diferente. Trátase dunha saída á noite, tratada como un non tempo, e aos espazos da non identidade, aos non lugares, unha saída na que os medios de transporte, os bares baleiros e o tempo morto, o da espera e o dos traslados, xogan un papel moi importante. Rebollo fai que Rosa atravesese unha cidade durmida que se caracteriza máis polo seu carácter inconfortábel que hostil<sup>730</sup> [imaxe 58]. Esta é unha caracterización moi importante, pois ao revés de varios dos autores que levamos analizados, Rebollo coloca a causa deste malestar urbano no propio planeamento e no uso imposto do espazo antes que nas persoas que o habitan, e representa de forma moi evidente como as consecuencias deste desenvolvemento urbano son a perda das opcións de sociabilidade, o peso diferenciado da territorialidade nunha cidade que adapta a planificación das súas rúas ao vehículo privado e o avance dunhas formas culturais extremadamente colonizadoras que aniquilan as culturas débiles preexistentes ou que non permiten o desenvolvemento das chegadas doutros lugares<sup>731</sup>.

Esta escapada é unha escapada que se inicia de maneira épica<sup>732</sup>, percepción á que contribúe significativamente o propio uso da música extradiexética, pero cuxo desenvolvemento sinalará os límites e as dificultades para este tipo de fuxidas. Trátase dunha fuxida sen destino, na que importa menos a onde ir que o feito mesmo de ir a algún sitio, pero Rebollo sinalará como as dificultades para completar esta fuxida son demasiadas para Rosa, falta Rosa precisamente desas ferramentas de decisión, apenas iniciado un proceso de empoderamento que debe ser completado para o éxito destes procesos de liberación.

De feito, Rosa non será capaz de pasar dos espazos de tránsito, sexan estes a estación de autobuses, as pensións ou as cafeterías do centro madrileño, significativamente desertas. Rebollo representa estes espazos desde a categoría de non lugares, pero consegue realizar un apunte que non aparece en moitas representacións destes espazos. Se ben a unión deste tipo de espazos coa noite e con personaxes do tipo *borderline* é un lugar común do paradigma posmoderno desde os anos oitenta, así como tamén o é a análise da incapacidade destes espazos para fornecer relacións significativas, Rebollo representa estes espazos, nomeadamente a estación de autobuses e as cafeterías, tamén como espazos dunha forma moi pronunciada de alienación para as persoas que traballan neles, persoas ás que á forma común de explotación laboral e de alienación pola plusvalía se lles superpón a precariedade emocional que acompaña á súa permanencia nun espazo que en xeral se vive desde a transitoriedade, o que multiplica os efectos negativos de desidentificación que implica a vivencia transitoria destes non lugares.

Esta odisea nocturna dunha Rosa que non ten posibilidade de escapar da cidade desenvólvese nun Madrid tan recoñecíbel como afastado do costumismo realista, unha representación que recorda a un filme estritamente contemporáneo como é *The limits of control*, dirixido por Jim Jarmusch, un filme que plantea un percurso polos non lugares

729 Herbert Marcuse: *Op. Cit.*, 1985, p. 71.

730 Florence Maillard: *Art. Cit.*, 2011, p. 58.

731 Carles Dolç: "Cómo crecen las ciudades" en VV. AA.: *El malestar urbano en la gran ciudad*, Madrid, Talasa, 1998, p. 63-77.

732 Eulàlia Iglesias: *Art. Cit.*, 2010, p. 53

e os lugares do baleiro e o provisional máis significativos da contemporaneidade nos que é imposíbel a comunicación até o contacto máis elemental, característica que se desliza á totalidade do espazo urbano. Con todo, se para Jarmusch xa non hai, aparentemente, unha posibilidade de reversión desta incomunicación, se o diálogo é imposíbel, críptico e inintelixíbel e incluso os xestos e os actos permanecen imposíbeis de apreender ou, cando menos, impoñen unha dislocación profunda, poñendo en evidencia os límites da comunicación<sup>733</sup>, Rebollo sinala que se trata dunha dificultade que pode ser superada, aínda que non é precisamente o encontro de Rosa co emigrante polaco [Jan Budar] unha mostra desta superación, en canto que en todo momento o achegamento entre os personaxes é puramente superficial a pesar das esperanzas de Rosa e, aparecidos uns novos compañeiros do polaco, revelarase a futilidade do desexo de Rosa de acompañalo até Polonia.

A representación destes espazos urbanos que constitúen a segunda parte do filme remiten a outros referentes filmicos, para alén de Jarmusch, que deben ser sinalados. O tratamento da noite no espazo urbano, o deambular por unhas rúas baleiras nas que os personaxes se desenvolven cunha evidente extraneidade, remite á obra de Wong Kar-Wai, en especial a un *Days of being wild* [1990] desprovisto de romanticismo e *glamour*. Tamén podemos ver a influencia de Tsai Ming Liang na idea duns personaxes atrapados nunha sucesión de espazos de tránsito, así como na inesperada irrupción do absurdo, como é a aparición do grupo de *zombies* no medio da noite, nun remedo da inclusión das escenografías que Tsai insire reiteradamente en filmes como *Dong* [*The hole*, 1998] ou *Tian bian yi duo yun* [*El sabor de la sandía*, 2005]. Tampouco está lonxe Aki Kaurismäki, perfectamente visíbel no tratamento actoral, nin o Gus Van Sant dos seus primeiros filmes, sobre todo *My own private Idaho*, cuxo protagonista é un evidente antecedente do polaco de *La mujer sin piano*. Con todo, Rebollo non dá forma a un filme pastiche, senón que *La mujer sin piano* é un filme que desenvolve unha inequívoca vontade estilística desde a que é quen de integrar diversos campos de reflexión sen caer nun formalismo baleiro como o que sinalamos en autores como Rosales, pois Rebollo entende, como sinala Monterde<sup>734</sup>, que ambos aspectos, reflexión e forma, ética e estética, non son factores separados.

O filme fêchase, como dixemos, co fin da fuxida de Rosa e a súa volta a casa. Con todo, Rebollo non realiza unha clausura pesimista para esta odisea nocturna, senón que, ao contrario, finaliza cunha apertura para a que establecer un sentido depende exclusivamente do espectador. Sen embargo, o que fica claro é que, se ben é difícil definir a fuxida de Rosa en termos de éxito ou fracaso, si que se fai evidente o cambio que esta significou. Por un lado, produciu a fin da incomunicación que dominaba a súa vida doméstica, aínda que o que deba ser comunicado permaneza fóra da narración. Por outro lado, supuxo un exercicio de autodeterminación, de acción guiada pola súa propia vontade, que semellaba imposíbel na situación vital na que Rosa foi representada ao inicio do filme. Novamente, o seu alcance queda fóra da narración e deberá ser determinado polo espectador, o que sinala con claridade a vontade de Rebollo de non impoñer unha posición predeterminada, senón de construír un escenario para a reflexión sobre uns fei-

733 Quim Casas: "La belleza de la impasibilidad", en *Dirigido*, nº 393, Outubro de 2009, p. 26-27.

734 José Enrique Monterde: "Cuestión de estilo", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 27, Outubro de 2009, p. 11

tos transcendentais.

É precisamente nesta transcendencia onde reside o valor definitivo do filme<sup>735</sup>, e tamén o seu contido realista. Neste sentido é un acerto superlativo a opción de Rebollo de situar o seu filme no 16 de Marzo de 2003, o día en que George Bush e Tony Blair se reunían cos seus comparsas español e portugués para anunciar o inicio dunha guerra que completou o cambio global que se iniciara o 11 de Setembro de 2001. Con acerto, Dominique Martinez<sup>736</sup> e José Enrique Monterde<sup>737</sup> sinalan que esta alusión constitúe un feito fundamental no filme de Rebollo, pois non só implica unha reflexión sobre o mesmo concepto da historia e da construción dun feito histórico, senón que sitúa o proceso de emancipación dunha persoa calquera no centro das dinámicas sociais dominantes activas nun mundo capitalista no que se deseñan feitos como a guerra de Iraq.

Dificilmente é posíbel realizar unha análise sistémica global con maior sutileza que a demostrada por Rebollo, e de feito a profundización nesta idea pódenos levar a ver a verdadeira importancia do filme, a razón da súa posición preeminente no cinema contemporáneo. Efectivamente, esta importancia reside na centralidade que a historia individual ten para a explicación do mundo, a forma en que a cartografía de todos os procesos relacionais e os desexos de liberdade das persoas do común non pode ser eludida na construción desta comprensión. A dignificación do ser humano humilde en *La mujer sin piano* revélase superlativa ao apostar por privilexiar como tema preferente os acontecementos dun día na vida dunha persoa do común, que ademais desterra da narrativa a personaxes tan anodinos como os participantes da cimeira das Azores, pero ademais, a importancia desta historia para a comprensión do mundo contemporáneo sinala o grao de realismo do filme. Este realismo non reside daquela, na verosimilitude da anécdota narrativa nin da contorna urbana na que se desenvolve, senón na maneira en que Rebollo extrae esta complexa verdade social, o que ademais consegue mediante o baleirado da anécdota até un apenas aparente minimalismo narrativo que orienta a atención cara a unha posta en escena cuxa complexidade real dista moito da súa aparente sinxeleza.

### ***La leyenda del tiempo* [Isaki Lacuesta, 2006]**

Logo de ter analizado as formas de aproximación puramente ficcional ao real, centrarémonos agora en dous casos que encaran esta aproximación ao real desde referencias documentais e a súa súa hibridación co ficcional. Trátase de dous casos paradigmáticos dos aparecidos durante a primeira década do século na cidade de Barcelona e que darían pé ao desenvolvemento dun cinema catalán construído fundamentalmente sobre estas premisas, cinema que inclúe desde a obra de Andrés Duque á de Neus Ballús. Estes dous directores senlleiros son Isaki Lacuesta e Marc Recha. Se o segundo parte dun sistema ficcional, herdeiro do proceder de Marcel Hanoun ou Robert Bresson, que

735 Entendemos neste caso a transcendencia en sentido crítico e empírico, seguindo a definición que aporta Herbert Marcuse, para quen a transcendencia implica unha tendencia na teoría e na práctica que, nunha sociedade dada, dispara o universo establecido do razoamento e a acción cara ás súas alternativas históricas, as súas posibilidades reais. [Herbert Marcuse: *Op. Cit.*, 1985, p. 21-22]

736 Dominique Martinez: “*La mujer sin piano*”, en *Positif*, nº 605-606, Xullo-Agosto de 2011, p. 146

737 José Enrique Monterde: *Art. Cit.*, 2009, p. 11

se ve enriquecido coa inclusión de pasaxes de tipo documental, o proceder de Lacuesta é máis complexo en canto á confusión entre a ficción e o documental. Comezaremos por este director e a súa obra fundamental *La leyenda del tiempo*.

A obra de Lacuesta, tanto *La leyenda del tiempo* como a previa *Cravan vs. Cravan* [2002] ou a posterior *La noche que no acaba* [2010], procura unha reconstrución das figuras da cultura popular e a súa conversión en mito e sitúase, como recordan José Luís Castro de Paz e Josetxo Cerdán, un paso por riba da proliferación de *biopics* da época para observar como eses mitos se imbrican na vida das persoas e dos grupos sociais, como os marcan e os configuran<sup>738</sup>. *La leyenda del tiempo* céntrase na figura de Camarón de la Isla, a partir da que Lacuesta, máis que interesarse pola mesma, céntrase na recepción por parte da cultura na que se desenvolveu e na súa pervivencia nun imaxinario colectivo que se apropia dela e a funde no conxunto de figuras e mitos que conforman ese imaxinario ao tempo que, como expresa Quintana<sup>739</sup>, elabora unha reflexión sobre os simulacros que xeran estes mitos.

Pero o interesante é a maneira en que Lacuesta, a partir dese movemento, pasa a representar demoradamente a cotidianidade desa comunidade cultural, concretizada nun espazo ben definido como é o suburbio chabolista de San Fernando. Desta maneira Lacuesta non só analiza a pervivencia dunha figura nunha cultura concreta, senón que cuestiona a forma en que esa cultura é percibida por outras formas culturais coas que se relaciona desde unha posición subalterna e que foron conformando dela unha visión distorsionada en base á construción dunha serie de clichés, moitos deles enfatizando un compoñente de rexeitamento racial que xustifique a súa exclusión social.

É así que Lacuesta elabora unha representación dos xitanos que non se centra na criminalidade, na droga, na miseria nin nos coñecidos tópicos folclóricos como os que reproducía Aranoa en *Barrio*. Ao contrario, Lacuesta opta por tratalos con toda a dignidade e por non representalos como persoas socialmente marxinais, senón como habitantes dun suburbio cuxa vida se desenvolve segundo os seus propios códigos e na que a integración dos protagonistas é plena e non conflitiva. A representación de Lacuesta desfai varios tópicos sobre as comunidades xitanas, como a escolarización, a convivencia non problemática cos payos, a criminalidade e a droga, pero tampouco procura esconder estes feitos, senón que amosa a vivencia destas circunstancias por parte da comunidade, nunha representación que fai ver a escasa distancia que separa a súa vivencia destas problemáticas daquela de calquera outra cidade española.

Lacuesta representa aos seus personaxes en todos os espazos da súa cotidianidade, a escola, a casa, a rúa, e amosa a harmonía da vida do barrio, da relación entre as distintas xeracións e xéneros e entre os distintos roles asumidos dentro da familia, sen deixar de amosar a forma en que se reproducen formas de dominación e mesmo a introdución progresiva do pensamento dominante e do seu poder de captación.

Tamén Lacuesta desenvolve unha ampla representación do espazo no que se desenvolven os personaxes, un pequeno barrio de casas que foron chabolas anteriormente, e insiste na súa vivencia deste espazo, en como viven cara á rúa, a maneira en que reali-

---

738 José Luís Castro de Paz e Josetxo Cerdán Los Arcos: “Razonables huellas documentales (2000-2006). Un variado, fértil y alentador panorama”, en Hilarío J. Rodríguez: *Op. Cit.*, 2006, p. 131.

739 Ángel Quintana: *Op. cit.*, 2011, p. 157.

zan un uso moi activo do espazo e como se apropian del para a vivencia, o que marca unha diferenza significativa coas formas de vida máis urbanas, ás que os propios protagonistas acceden, desde unha vivencia transitoria, sinaladamente nun día de festa [imaxe 59].

Precisamente esta incursión no centro urbano de San Fernando marca o paso á segunda parte do filme, na que Lacuesta profundiza na súa reflexión sobre a recepción das figuras da cultura popular por parte de imaxinarios moi afastados daqueles nos que tales figuras apareceron e se conformaron. Para levar a cabo esta reflexión, Lacuesta introduce o personaxe dunha moza xaponesa [Makiko Matsumura], admiradora da obra e do personaxe de Camarón, que chega a San Fernando para aprender cante.

A inmersión desta moza en San Fernando só alcanza os espazos do centro urbano, os espazos do espectacular, os espazos nos que figura de Camarón era consumida, pero non poderá acceder ao verdadeiro espazo do popular do que procede unha figura como a de Camarón, que son precisamente os espazos que desenvolveu a primeira parte do filme, mentres que o espazo no que se desenvolve Makiko é aquel espazo ao que os rapaces xitanos do suburbio só poden acceder temporalmente e manifestando a súa procedencia externa.

Lacuesta amosa así como hai unha parte fundamental do mito que permanece inaccesíbel, imposíbel de aprehender. Makiko só pode acceder ao nivel máis superficial do mito, de ningunha maneira pode acceder á esencia do popular, tamén porque hai unha liña social que o impide e que non está disposta a traspasar. Para completar este acceso tería que acceder a unha marxe social que para ela fica mesmo descoñecida. O seu coñecemento da propia figura de Camarón ven construído desde unha superficialidade que é a que lle impide completar un movemento social que lle proporcionaría ese coñecemento profundo. Makiko coñece a Camarón como figura do espectáculo, coñece apenas a súa construción mediática.

Sen embargo, Camarón era unha figura popular constituída en símbolo dunha forma de aprehensión do mundo que supera con moito o seu carácter mediático, feito que Lacuesta sinala introducindo as imaxes de noticiario sobre o enterro de Camarón. Con este xogo textural e esta hibridación de imaxes de distinta natureza complétase unha reflexión sobre a recuperación espectacular destas figuras e sobre a súa esencia popular que devén unha reflexión sobre a cultura popular, a súa comprensión en tempos posmodernos e a construción do *kitsch*. Trátase dunha reflexión sobre a forma en que os medios de masas institucionalizan determinadas figuras, que son profanadas e desactivadas no seo do consumo e do espectáculo. Este proceso de profanación prodúcese, segundo sinalou Giorgio Agamben<sup>740</sup>, exhibindo estas figuras na separación de si mesmas, de maneira que espectáculo e consumo fican unificados nunha mesma imposibilidade de uso. De tal forma, o que non pode ser usado, e non pode ser usado porque se perdeu o significado profundo destas manifestacións, é consignado ao consumo ou á exhibición espectacular e, ao mesmo tempo, entregado ao uso político característico do *kitsch* español tan como o define Luis Mariano González González, como un elemento de unidade patriótica construído sobre o protagonismo da morte e o sentimentalismo<sup>741</sup>, función que o xita-

<sup>740</sup>Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 107.

<sup>741</sup>Luis Mariano González González: *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad

no e o andaluz cumpren de maneira significativa no Estado Español.

A vivencia popular constituíu a figura de Camarón nunha figura do sublime, a figura dunha experiencia que sobrepasa o comunicábel, que está máis alá dos límites da representación. A experiencia profunda de Camarón non é comunicábel na súa totalidade, só pode ser vivida desde a inmersión profunda nos ambientes social e cultural dos que parte. Sen embargo, a recuperación da súa figura polo mercado da cultura fixo dela un obxecto de consumo, para o que foi reducida a unha serie de clichés culturais universalmente comprensíbeis que garanten a súa reproductibilidade continuada. A poucos anos da súa morte, Camarón non é outra cousa que unha figura susceptíbel de ser consumida desde o retro, desde unha fascinación nostálxica que se reapropia del nun intento de reapropiarse dun pasado perdido, que se considera definitivamente clausurado desde o momento en que se invisibiliza a súa permanencia, o seu carácter de presente. É así que só mediante a inmersión neste espazo cultural negado pode ser comprendida en profundidade a súa obra e a dimensión da súa figura. Se Lacuesta lanza esta reflexión, non deixa de amosar a posibilidade de acadar este movemento de inmersión, e faino significativamente co personaxe do mariñeiro xaponés [Soichi Yukimune], personaxe que si que foi capaz de acceder a ese espazo cultural e social.

En definitiva, *La leyenda del tiempo* pode verse como un exemplo paradigmático das novas formas híbridas que cuestionan a diferenza entre o documental e a ficción e procuran unha reflexión sobre a forma en que toda aproximación á realidade é parte dunha construción.

### ***Petit indi* [Marc Recha, 2009]**

A filmografía de Marc Recha componse dunha serie de filmes que dispoñen diversas miradas sobre universos indefinidos, situados en terra de ninguén, nos que unha comunidade precaria intenta sobrevivir á súa propia devastación mental e sentimental. Estes universos que constitúen os seus filmes artículanse en torno á idea de fronteira, o que levou a Losilla<sup>742</sup> a definir o traballo de Recha como un cinema extraterritorial, un cinema que se sitúa no exterior para contemplar as dinámicas do interior. Losilla fala dun exterior cinematográfico que se reproduce na espacialidade dos filmes de Recha. Trataríase dunha posición exterior respecto da industria, dos xéneros, da temática oficial, do *star system*, da escritura estandarizada, desde a que Recha elabora un cinema ficcional localizado en territorios á marxe da historia e da xeografía, espazos que ocupan un lugar indeterminado entre o rural e o urbano, entre o progreso e o pasado, entre o industrial e o agrícola.

Logo de ter ensaiado esta confrontación espacial e o desenvolvemento dun grupo humano nesta espacialidade, Recha consegue o maior punto de equilibrio en *Petit indi*, un filme máis liberado tanto duns referentes filmicos ineludíbeis (xa sinalamos a Hannon ou Bresson) como dun certo cripticismo narrativo que dominaba en filmes como *Dies d'agost* [*Días de agosto*, 2006] ou *Pau i el seu germà* [*Pau y su hermano*, 2001], ao tempo que se distancia da recorrente representación do adolescente sen pais como

de Castilla-La Mancha, 2009, p. 33.

742 Carlos Losilla: "Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo", en Hilario J. Rodríguez: *Op. Cit.*, 2006, p. 47.



vítima. Pola contra, a súa representación, que segue ao personaxe nos seus movementos a través do medio ambiente no que vive a través dunha rigorosa posta en escena, non deixa espazo ningún para o sentimentalismo<sup>743</sup>.

En *Petit indi* Recha reelabora unha vez máis o concepto de fronteira, para o que sitúa no centro da narrativa a unha familia no espazo liminar do rural próximo ás zonas urbanizadas seguindo o modelo de grandes bloques. En todo o filme percibimos a forma en que un rural en retroceso entra en contacto co avance urbano, significativamente sinalado cunha escavadora traballando ao lado dun conxunto de hortas nas que os veciños realizan os seus traballos [imaxe 60]. Recha consegue así unha confrontación directa non só entre dous espazos, senón entre dúas formas de ver o mundo, entre unha cultura da destrución e a expansión do artificial e unha cultura do natural e o creativo, entre o ritmo vital acelerado do urbano e do traballo de tipo industrial que impuxo e o ritmo lento, baseado na dinámica natural do agrícola e o artesanal. Recha extrae con esta confrontación un profundo sentido á espacialidade que desenvolve no filme, pero ao centrarse no desenvolvemento do resto de espazos periféricos aínda asenta máis este sentido. Por un lado, Recha amosa a importancia destes espazos para un rico desenvolvemento persoal, e por outro amosa o perigo e a fragilidade da súa supervivencia.

Recha amosa a sucesión de microespazos que conforman este espazo liminar, desde a casa na que habita a familia protagonista até outros lugares de encontro, e define todos estes espazos como lugares nos que é posíbel o establecemento de relacións plenamente significativas, pero non o fai inocentemente. Se todos eles amosan a vivencia dunha rica afectividade tamén amosan o seu contrario, de maneira que Recha significa de que maneira a riqueza ou a miseria destes espazos non é un atributo propio deles, senón que depende e existe en función das persoas que os habitan. Recha privilexia, con todo, pequenas identificacións entre os seus personaxes, identificacións mediante as que estes grupos manteñen a súa identidade e que se dan en actos colectivos como os concursos de xílgaros ou as carreiras de galgos, e tamén en actos individuais como os paseos pola natureza do protagonista [Marc Soto]. Son actos mediante os que os personaxes amosan, como lucidamente sinala Gérard Imbert, unha economía de supervivencia que resiste ao anonimato e á uniformización da sociedade, á dureza das súas condicións no cotián<sup>744</sup>.

Nestes espazos, mediante un ritmo pausado e un traballo actoral antidramático, que se basea na expresión dun xesto efémero para o que se constrúe un espazo e un ritmo moi próximos á vida real, Recha intenta penetrar no cotián dos seus habitantes e captar así a realidade dun mundo que desaparece, é dicir, Recha intenta construír unha elexía desde unha aproximación de corte naturalista.

Cunha mirada ancorada na contemplación dunha natureza da que o ser humano é unha parte máis, Recha procura a captación da forza do presente a través do efémero, os pequenos rituais cotiáns, todo cuanto se opón á permanencia e serenidade das paisaxes, como se os personaxes se proxectasen na orde natural, máis alá da linguaxe e á marxe das accións<sup>745</sup>.

743 Javier H. Estrada: "Little indi/Petit indi", en Helio San Miguel e Lorenzo J. Torres Hortelano: *World Film Locations: Barcelona*, Bristol, Intellect, 2013, p. 114.

744 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 617.

745 *Ibidem*, p. 616.



Imaxe 57: A vivenda case a escuras de *La influencia*



Imaxe 58: A cidade durmida e hostil de *La mujer sin piano*



Imaxe 59: Os rapaces da periferia viven o urbano desde a transitoriedade en *La leyenda del tiempo*



Imaxe 60: A excavadora en *Petit indi* sinala o avance do urbano sobre e contra o rural



Imaxe 61: A profusión de picados en *Ossos* implica unha visión externa do autor sobre o espazo periférico



Imaxe 62: O cuarto de Vanda



Imaxe 63: A destrución do barrio ocupa un espazo central na narrativa de *No quarto da Vanda*



Imaxe 64: A deslocalización de Ventura en *Juventude em marcha* sinalada cun contrapicado

Recha atopa así unha forma narrativa capaz de plasmar, con vigor e contundencia, a condición fronteiriza do espazo e dos seus personaxes<sup>746</sup>. Estes personaxes obedecen efectivamente a unha condición fronteiriza que se insire nuns espazos que reproducen esta mesma condición: a nai fechada nun cárcere do que apenas se adiviñan umbrais e portas; a irmá [Eulàlia Ramón] que traballa nunha peaxe que marca o límite entre o habitado e a desolación da auto-estrada, entre o desenvolvemento do transporte e a tecnoloxía e un mundo tradicional que obedece a conceptos e ritmos moi distintos que os impostos pola megamáquina; o tío que pasa as horas mortas nun canódromo cuxa demolición xa está anunciada; o propio protagonista que se dedica a unha afición que parece sacada dun tempo clausurado mentres traballa nunha nave industrial; e todos eles viven nunha casa que non pertence nin ao rural nin ao urbano e néganse a marchar a vivir aos novos blocos de vivendas. Son espazos que se amosan desconxuntados, en estado fragmentario, espazos que van deixar de existir axiña pola expansión agresiva do progreso técnico e que son confrontados aos novos espazos que os substituirán en encadramentos literalmente cortados pola metade, con trazos que separan a estrada do natural, ou o río da fábrica<sup>747</sup>.

Recha non deixa de amosar tamén a forma de relación entre estes espazos liminares e periféricos e o centro urbano, dunha forma que reelabora a representación das camiñatas de Rosetta no filme homónimo dos irmáns Dardenne, poñendo énfase na súa duración e noutro tipo de custos adicionais, de maneira que Recha extrae á perfección a mesma idea da influencia da territorialidade nas clases populares habitantes das zonas periféricas. Se ben non o coloca nun lugar tan privilexiado como fan os Dardenne, o traxecto do protagonista até a nave na que traballa, facéndoo atravesar unha estrada que funciona como corte radical entre dúas realidades, semella unha cita directa ao filme dos Dardenne, con quen comparte outras solucións formais, entre as que podemos sinalar un tratamento actoral semellante, a posición extremadamente cercana da cámara aos protagonistas e os primeirísimos planos dos rostros.

*Petit indi* desenvolve tamén a idea do perigo de desaparición que corre este mundo, e faino fuxindo tamén do perigo de reproducir falsas ilusións sobre o bo salvaxe ou a inocencia do mundo rural, aínda que introducindo a importancia e a necesidade do diñeiro de maneira exemplificadora. A irrupción brutal desta necesidade económica con extrema urxencia marca a ruptura dos lazos de unión entre o protagonista e o mundo natural, e evidencia como o proceso de avance e expansión dun determinado modo de capitalismo completárase pola vía do empobrecemento ético das persoas e a ruptura dos lazos que as unen ao colectivo e á idea dunha tradición histórica da que se recoñecen como parte activa. Recha pon tamén de manifesto a fragilidade das existencias en situacións como a que dispón *Petit indi*, a maneira en que as clases populares son terriblemente vulnerábeis e o escaso control das súas propias vidas cando entran en colisión coas formas dominantes da sociedade en calquera das súas vertentes, culturais, económicas ou represivas.

En definitiva, *Petit indi* é un filme de ficción no que o documental penetra para aportar veracidade, pero sobre todo para manter unha tonalidade da representación que

<sup>746</sup>Carlos Losilla: "La ley de la frontera", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 27, Outubro de 2009, p. 14.

<sup>747</sup>*Ibidem*.

afecta, nomeadamente, á inmersión dos personaxes no ambiente e ao ritmo con que se desenvolve a súa cotidianidade. Recha plantea un cinema do pequeno e o residual, desde o que pode introducirse nos redutos de sociabilidade que perviven fronte ao global e o urbano<sup>748</sup>. É aquí onde, finalmente, atopamos a aportación realista de Recha, a súa aportación a esclarecer as dinámicas sociais que funcionan nas relacións entre as zonas periféricas e centrais e entre as persoas que as habitan, nas relacións entre os espazos liminares e as institucións dominantes. Esta aportación realista vese enriquecida de maneira significativa coas escenas de corte documental, co verismo da representación dos espazos, coa aproximación naturalista aos comportamentos dos personaxes, ou co feito de privilexiar os tempos reais da cotidianidade e a aparente banalidade das situacións desta cotidianidade, pero se acada un verdadeiro estatuto de documento é pola forma en que pode extraer o sentido social dos espazos fronteirizos nos que se localiza.



---

<sup>748</sup>Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 616-617.

## PORTUGAL

O autor portugués que máis decididamente centrou o seu cinema nas contornas suburbanas das cidades portuguesas nas últimas dúas décadas foi Pedro Costa, que desenvolveu a maior parte da súa obra no barrio das Fontainhas, espazo chabolista de Lisboa que acolleu a marea migratoria postcolonial desde a década de 1970, pero tamén a emigración interna procedente das zonas rurais do norte do país, e que foi inmediatamente relegado como un espazo de marxinación. A obra de Costa, nomeadamente na súa triloxía das Fontainhas, une estes dous elementos, a emigración caboverdiana e a marxinación e exclusión destas zonas suburbanas.

Este macrotexto, como denomina Iván Villarrea<sup>749</sup> a toda a súa obra, curtas e longametraxes con excepción de *O sangue* [1989], o seu primeiro filme, inaugúrase con *Casa de lava* [1994], filmado en Cabo Verde, e a seguir desenvolverá o proceso de marxinación dos habitantes das Fontainhas, a vivencia desta marxinación e a relación destas persoas coas institucións asistenciais e outras realidades ineludíbeis como a droga, a delincuencia e a enfermidade, cartografando o proceso de amoreamento nos barrios de chabolas suburbanas e a súa posterior expulsión cara a edificios novos, máis modernos pero non necesariamente máis habitábeis<sup>750</sup>.

Pola nosa parte centrarémonos na triloxía das Fontainhas, triloxía que o autor considera completa na actualidade e que se conforma de tres filmes que, partindo da ficción que é *Ossos*, procura un achegamento ao documental en *No quarto da Vanda* [*En el cuarto de Vanda*, 2000], para finalmente reformular a complexidade das relacións entre estes dous rexistros en *Juventude en marcha* [*Juventud en marcha*, 2006]. Nestes tres filmes Costa analiza moi profundamente a espacialidade do barrio e insire nesta espacialidade unha análise sobre as formas de adaptación e de relación dos seus habitantes, que son tratados en termos do outro cultural que debe ser valorizado, entendendo ao outro como unha parte intrínseca da sociedade que o exclúe, para o que o define polo seu carácter de pertenza pois, como sinala Catherine Russell, o outro cultural sempre está dentro, dentro de nós mesmos, da nosa comunidade ou da nosa nación<sup>751</sup>.

### **Ossos [Pedro Costa, 1997]**

*Ossos* é o filme da triloxía que máis claramente se centra na representación da espacialidade do barrio das Fontainhas e da súa relación co centro urbano, tamén no que esta re-

749 Iván Villarrea Álvarez: "El hallazgo de una nueva ficción documental: la trilogía de Fontainhas de Pedro Costa", en Horacio Muñoz Fernández e Iván Villarrea Álvarez: *Jugar con la mirada. El cine portugués en el siglo XXI*, Santander, Shangrila, 2014, p. 22. Con todo, faise evidente que, para alén de *O sangue*, filmes como *Où gít votre sourire enfoui?* [*¿Dónde yace tu sonrisa escondida?*, 2001] e *Ne change rien* [2009] non poden ser introducidos neste macrotexto ao que alude Villarrea.

750 Jacques Rancière: "Política de Pedro Costa", en Ricardo Matos Cabo: *Cen mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010, p. 53.

751 Catherine Russell: *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham e London, Duke University Press, 1999, p. 24.



lación ten de confrontación de clase. Con todo, *Ossos* é o máis inconsistente dos tres filmes e pódese dicir que en realidade fracasa ao procurar unha representación axetada deste espazo e, sobre todo, das persoas que o habitan, pois o director aínda mantén unha mirada exterior que se superpón á representación, unha mirada que se impón aos feitos sociais que pretende analizar.

Costa amosa a conformación chabolista do barrio e enfatiza este carácter miserábel sen chegar a extraer a posibilidade da riqueza vital, por riba da material, que no barrio se pode desenvolver. Este énfase na representación potencia o seu carácter de externalidade, enfatiza a súa posición á marxe respecto dun espazo central sobre o que non analiza as formas de dominación que establece. Costa enfatizará este carácter de espazo situado máis alá do límite coa posta en escena que desenvolve, sendo moi salientábel o longo *travelling* de acompañamento do protagonista [Nuno Vaz] mentres camiña pola rúa que une as Fontainhas con Lisboa, enfatizando a idea de extraterritorialidade que domina na representación do barrio.

Este plano revela o perímetro do barrio, os seus límites xeográficos, pero este acento que a representación pon no límite tamén evidencia o seu carácter de límite social, o que, como acertadamente sinala Villarrea<sup>752</sup>, revela a posición asumida polo Costa autor, o prexuízo da súa aproximación, en canto que Costa proxecta unha mirada omnisciente sobre o barrio, significativamente revelada na abundancia de planos picados con que filma o barrio, unha mirada que en último termo lle impide extraer o sentido social desta espacialidade.

Con todo, Costa é capaz de captar o ritmo da vida nun barrio extremadamente dependente do centro urbano e do centro social, sendo neste sentido moi significativas as continuas esperas e traxectos que se insiren na narrativa do filme, que se constrúe cun uso moi eficaz da elipse e do cambio de ton en torno ás traxectorias dos seus personaxes, as súas viaxes cotiáns cara aos barrios burgueses, as esperas que os desesperan<sup>753</sup>. Costa capta tamén esta confrontación entre centro e periferia de maneira moi gráfica ao sinalar as diferencias entre a chabola das protagonistas [Vanda Duarte e Mariya Lipkina] e a vivenda da enfermeira na que traballan como limpadoras. Esta é unha idea fundamental que veremos continuada e desenvolvida en todas as súas implicacións en *Juventude em marcha*.

Pero o problema principal do filme en termos de representación é o desenvolvemento dun drama que continúa a visión do barrio como lugar da miseria en todos os sentidos mentres procura unha forma de aproximación que negue este carácter miserábel. Nese sentido, a historia puramente melodramática da nai que rexeita ao seu fillo e do pai que o emprega para mendigar até que decide vendelo imponse desde unha necesidade narrativa da que Costa renegará inmediatamente nos seus vindeiros filmes, como tamén dunha posta en escena que, da maneira que acertou a sinalar Olivier Joyard<sup>754</sup>, é menos o resultado dunha moral que dun formalismo que procura a opacidade, o mantemento do misterio sobre as causas da situación e o comportamento dos personaxes, que sen embargo invaden toda a súa existencia até á proximidade da morte.

---

752 Iván Villarrea Álvarez, Art. Cit., 2014, p. 24.

753 Olivier Joyard: "Le souffle rouque", en *Cahiers du Cinéma*, nº 521, Febreiro de 1998, p. 72.

754 *Ibidem*, p. 73.

Esta narrativa melodramática continúa coa disposición de diversas situacións límite nas que o intento de suicidio puramente anómico por parte de Clotilde supón o punto álxido da acumulación e impón unha certa fatalidade apriorística sobre a vida das persoas dos suburbios, ao ter relacionado este suicidio cun profundo desaxuste vital que semella provir da falta de encaixe e integración no espazo, físico e social, que semella resultado da falta de comprensión do seu lugar no mundo<sup>755</sup> antes que dunhas circunstancias persoais que poden ser analizadas.

Se comparamos o filme de Costa con outro filme tematicamente moi achegado como é *Le fils* veremos o alcance do erro representacional de Costa. No filme dos Dardenne atopamos tamén unha persoa presentada desde un baleirado ético absoluto. Os Dardenne tampouco explican a orixe deste baleiro, pero amósanse interesados en explorar os límites desta falta de valores e as posibilidades de reconstitución ética dos individuos, mentres que Costa non é capaz de traspasar o xogo cun artificio retórico que se torna finalmente insignificante, de maneira que a opacidade da súa forma acaba por se converter nunha opacidade de sentido que é antes unha forma de ocultamento que unha maneira de dispoñer un espazo distanciada para a análise crítica.

Se é certo que a posta en escena desenvolvida por Costa acentúa a súa posición externa ao representado isto non pode deixar de implicar unha posición política, sexa Costa consciente dela ou non. Para isto debemos sinalar dúas eleccións estéticas moi significativas. Por un lado, como sinala Villarrea<sup>756</sup> seguindo a terminoloxía de Michel de Certeau<sup>757</sup>, a abundancia de planos picados, dispostos para enfatizar a falta de espazo dentro do barrio, impón unha mirada omnisciente máis propia dun *voyeur* que dun *camiñante* [imaxe 61]. A diferenza entre estas dúas figuras radica na visibilidade e na lexibilidade da cidade á que poden acceder cada unha. A visión do *voyeur* é unha visión que se relaciona co carácter omnisciente dunha lectura realizada desde o exterior, desde a separación, unha lectura que pode abranger a cidade no seu conxunto e, desta maneira, intervir nela de forma autoritaria. Pola contra, o *camiñante* percibe a cidade desde a fragmentación propia da inmersión cotiá, inmersión desde a que a súa intervención o inclúe necesariamente.

Por outro lado, a tendencia a unha poesía de orde pictórico unida a unha forte escuridade narrativa constitúe a segunda escolla estética dubidosa. Costa aínda está lonxe de atopar a monumental representación con que se achegará aos mesmos espazos nos seus seguintes filmes e a imposición da presenza dos seus personaxes no centro do cadro e da narrativa. Sen embargo en *Ossos*, nunha narrativa que fica reducida a puro esqueleto mediante un importante uso da elipse, Costa semella máis interesado na captación da actitude dos corpos e os seus movementos constantes, repetitivos e mecánicos, e nas miradas captadas desde unha forma moi estetizada que en revelar os impulsos profundos que habitan estes corpos e en desentrañar o sentido histórico destes impulsos, esforzo no que destacaron singularmente Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, por exemplo nun filme como *Sicilia!* [1999], filme que lle servirá a Costa para aproximarse á obra destes directores na disección do seu método de traballo que leva a cabo en *Où git*

755 Glòria Salvadó Corretger: *Op. Cit.*, 2012, p. 23-24.

756 Iván Villarrea Álvarez: *Art. Cit.*, 2014, p. 24.

757 Michel de Certeau: *The practice of everyday life*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 92-93.

*votre sourire enfoui?*. Esta estetización afasta tamén os resultados que Costa acada neste filme daqueles aos que viamos que chegaba un director moi semellante como Nicolas Klotz en *La blessure*, filme no que o carácter monumental dos corpos parte antes que dun desexo estético do compromiso ético de valorizar a esencial dignidade do ser humano agredido antes os seus agresores.

Con todo, *Ossos* non deixa de incorporar acertos moi significativos en termos de representación. A posición ética de Costa pode estar resolta de maneira dubidosa en algúns momentos, pero en conxunto é incuestionábel a validez do posicionamento ético do filme, o que Carlos Reviriego definiu como o resaltamento da singularidade individual dunha realidade social<sup>758</sup>. Neste sentido o filme de Costa afástase de maneira decidida do *film de banlieue* que dominaba naquela época e elabora unha aproximación á marxinalidade que se coída de non caer no moralismo e que apunta cara á consecución dunha representación crítica da marxinalidade na liña da defendida por autores como Irene Vasilachis<sup>759</sup>. Trátase dunha representación que se opón frontalmente á representación discursiva das persoas pobres elaborada pola ideoloxía dominante. Esta representación dominante exclúe a estas persoas como actores sociais e respecto das actividades que realizan ou poden realizar, posto que, por un lado, as identifica con e polas particularidades da súa situación actual, promovendo a negación da súa dignidade e, por outro lado, son representadas como obxecto das accións de outros, ubicándoas na categoría de beneficiarios pasivos.

Costa apunta a unha representación que inclúa a propia visión de si mesmas das persoas representadas, unha forma de representación que en *Ossos* se revela fallida, pero que dominará plenamente desenvolvida en *No quarto da Vanda*. Trátase dunha representación extremadamente crítica desde o momento en que converte ás persoas marxinalizadas en suxeitos de primeira orde, en suxeitos de coñecemento que tamén poden aportar un coñecemento social significativo e que se constitúe nunha forma de narrativa de resistencia que propón modelos interpretativos alternativos. Esta forma de representación considera a sociedade como unha produción do conxunto dos seus membros e ubica ás persoas pobres no centro vital da sociedade, aínda que esas mesmas persoas se recoñezan separadas da posibilidade de contribuír coas decisións que se toman en torno dela, o que constitúe tamén unha análise política de grande profundidade<sup>760</sup>.

### ***No quarto da Vanda [En el cuarto de Vanda, Pedro Costa, 2000]***

*No quarto da Vanda* supón un amplo cambio de rexistro no cinema de Costa, que se adentra con este filme nun tipo de cinema ficcional construído desde unha aparencia de documental, desde a rotura dos códigos de diferenza entre estas dúas formas filmicas que en realidade son máis difíciles de delimitar do que poida semellar nun primeiro momento. Neste filme Costa continúa a narrativa de *Ossos*, pero desta volta os personaxes interprétanse a si mesmos e o filme desenvólvese nos espazos reais que habitan e as

758 Carlos Reviriego: “Ossos”, en *Pedro Costa. Cabo Verde, Fontainhas, Portugal, Cahiers du Cinéma España* Especial nº 6, Maio de 2009, p. 9

759 Irene Vasilachis de Gialdino: *Op. Cit.*, 2013, p. XI.

760 *Ibidem*, p. XI-XII.

situacións que dispón a narrativa son, ou ben lembranzas construídas como monólogos e diálogos dos personaxes, ou ben reelaboracións de vivencias reais en espazos semellantes a aqueles nos que con efecto tiveron lugar.

*No quarto da Vanda* forma un tríptico evidente xunto con *Ossos* e *Juventude em marcha*, pois ademais de volver recorrentemente aos mesmos espazos e a moitos dos mesmos personaxes, *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha* constitúen o proceso de autocrítica ao que o director somete o seu primeiro filme rodado nas Fontainhas con Vanda como protagonista. Como sinala Gonzalo de Lucas<sup>761</sup>, *Ossos* é un filme altamente estimábel, pero os dous seguintes filmes de Costa revélanos na súa tendencia máis idealista e romántica, no seu amparo na contida posta en escena e a mesurada estilización que vimos de analizar.

Costa entra dotado apenas cunha pequena cámara dixital de baixo custo, unha luz e un espello, a filmar os espazos reais da cotidianidade de Vanda Duarte, a protagonista do seu filme anterior, e comparte con ela o seu tempo e as súas vivencias, que logo estende a diversos habitantes do barrio. Costa desenvolve unha narrativa moi pouco dramatizada, análoga á que no mesmo momento constrúe José Luís Guerín para un filme moi achegado ao de Costa como é *En construcción* [2001], un filme que constitúe igual que a obra que Costa inicia con *No quarto da Vanda* a reivindicación dunha estética do real que impón e valoriza unha mirada diferente no trivial<sup>762</sup> na que os personaxes se narran a si mesmos, a súa vida e a súa relación cos espazos que ocupan, construíndo así unha dialéctica que se anuncia a través dos elementos xestuais<sup>763</sup> e que introduce o filme de Costa na teoría brechtiana do épico no que os actores se amosen ao tempo tanto a si mesmos como unha verdade social.

*No quarto da Vanda* organízase mediante dúas oposicións, unha sonora e outra espacial<sup>764</sup>, que teñen a finalidade de trazar unha visión do espazo suburbial das Fontainhas así como da transformación deste espazo e as formas de resistencia das persoas que o habitan ante esta transformación. A oposición espacial contrapón a habitación de Vanda coas sucesivas chabolas que ocupan Nhurro e os seus amigos. A oposición sonora confronta o ruído da demolición do barrio coas palabras dos personaxes, de maneira que Costa contrapón a humanidade da palabra ao carácter inhumano das máquinas de demolición, de forma que esta palabra se converte nunha forma de resistencia ante o avance dunha forma de progreso cuxa consecuencia, como veremos en *Juventude em marcha*, será a desaparición dunha forma de vida que a constante verbalidade dos personaxes do filme pugna por manter.

Destá maneira Costa introduce unha crítica fundamental aos proceso de expansión urbanística nas zonas suburbanas, pero antes que realizar unha crítica socio-económica sobre este proceso, que si que será palpábel en *Juventude em marcha*, Costa centra a súa crítica nas inmediatas consecuencias que supón para os habitantes do barrio. Se ben Costa non oculta a evidencia de que a demolición das Fontainhas formaba parte dun programa de limpeza de barrios marxinais, insiste antes en como este proceso suporá a

761 Gonzalo de Lucas: "Los años Vanda", en *Pedro Costa. Cabo Verde, Fontainhas, Portugal, Cahiers du Cinéma España Especial* nº 6, Maio de 2009, p. 16-18.

762 Jean-Michel Frodon: "Sous un autre jour", en *Cahiers du Cinéma*, nº 637, Setembro de 2008, p. 24.

763 Salvadó Corretger, Glòria: *Op. Cit.*, 2012, p. 113.

764 Villarrea Álvarez, Iván: *Art. Cit.*, 2014, p. 33.

desaparición da memoria de dúas xeracións, a dos inmigrantes fundadores que construíron o barrio nos anos setenta e a dos seus fillos, atrapados na marxinalidade nos noventa.

É precisamente esta memoria a que pretende fixar Costa co seu exercicio fílmico, para o que, nun xesto que Shigehiko Hasumi definiu como unha forma de facer absoluto o momento presente a través dun encadramento liberado da causalidade narrativa<sup>765</sup>, deixa falar demoradamente aos protagonistas que reviven a realidade do barrio, na súa dureza do desemprego, o subemprego, a pobreza, a droga, a delincuencia, a enfermidade e a morte, pero tamén na fermosura dun humor inquebrantábel e dunha dignidade e unha vitalidade que se impoñen en todas as circunstancias, sinalando así a esencial falsidade da construción melodramática que Costa elaborara en *Ossos*. É mediante este proceso de demorado seguimento dos seus personaxes como o cinema de Costa adquire unha dimensión política<sup>766</sup> ao lles permitir adquirir o que Jacques Rancière chama unha verdadeira natureza estética<sup>767</sup>, o que por certo o emparenta con outra radical aposta polo seguimento dos corpos duns inmigrantes na exploración das consecuencias das políticas de migración como a que realiza Sylvain George en *Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerre)* [2010]<sup>768</sup>, así como coa análoga importancia que o director francés concede á exploración contemplativa dun espazo-tempo que se sitúa fóra do normativa e coloca aos migrantes refuxiados en situación de excepción<sup>769</sup>.

Costa fixa esta memoria de maneira permanente, desta forma consegue historiar un pasado quizais insignificante nos termos da grande historia, pero fundamental para conservar a vivencia dun grupo social cuxa existencia ten sido constantemente negada. Esta reflexión sobre o discurso histórico aparece apenas elaborada en *No quarto da Vanda*, pero ocupará un lugar central en *Juventude em marcha* así como no seu filme máis valente, *Sweet exorcism* [2012]<sup>770</sup>, curta que posteriormente estende de maneira menos brillante en *Cavalo dinheiro* [2014] e na que Costa sinala a base militar e represiva da construción do moderno estado portugués pero tamén a necesidade de incorporar as voces marxinais para poder contar esta historia, as voces que Ranahit Guha definiu como voces baixas ou voces subalternas, cuxa incorporación ao discurso histórico supón a reapropiación por parte das clases subalternas do seu propio pasado pero tamén o final da univocidade do discurso historiográfico estatista e do réxime da narratoloxía burguesa<sup>771</sup>.

É así como se resolve a contradición que Carlos Losilla percibe na obra de Costa entre o propósito épico e a inspiración documental, entre John Ford e Roberto Rossellini, autores nos que Losilla exemplifica estas dúas tendencias, e tamén a contradición

---

765 Shigehiko Hasumi: "Adventure: An Essay on Pedro Costa", en [http://www.rouge.com.au/10/costa\\_hasumi.html](http://www.rouge.com.au/10/costa_hasumi.html), consultada o 4 de Xuño de 2014.

766 Ángel Quintana: *Op. Cit.*, 2011, p. 160.

767 Jacques Rancière: *Op. Cit.*, 2012.

768 Horacio Muñoz Hernández: "Reconfiguracións do cinema político", en *A cuarta Parede*, 10 de Setembro de 2011, <http://www.acuartapared.com/reconfiguracions-do-cine-politico/>

769 Nicolas Azalbert: "Qu'ils reposent en révolte", en *Cahiers du Cinéma*, nº 672, Novembro de 2011, p. 62.

770 Este filme é o segmento que Costa realiza por encargo da Cámara de Guimaraes para a capitalidade cultural da cidade, encomenda que se concretaría no filme colectivo *Centro histórico*, que conta tamén coa honesta e valente contribución de Víctor Erice e coas insulsas aportacións de Aki Kaurismäki e de Manoel de Oliveira.

771 Ranahit Guha: *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 17-32.

que este autor ve entre o carácter monumental destas obras e a insignificancia social dos seus protagonistas<sup>772</sup>, pois en realidade Costa procede a dotar dunha absoluta significación social e histórica aos habitantes das Fontainhas e a privilexial a súa perspectiva. É aquí onde reside a distancia entre o cinema de Costa e o de Ford, posto que se Ford elabora un entramado épico para glorificar os mitos fundacionais da dominación actual, Costa, pola contra, elabora un entramado de cuestionamento radical destes mitos e da dominación que neles se sustenta e xustifica até o extremo que acadaría en *Sweet exorcism*.

Chegamos aquí a un punto clave do filme de Costa. Os filmes de Costa sempre procuraron o desenvolvemento dunha narrativa e unha posta en escena reflexiva oposta ao convencional dun clasicismo movido pola hiperestimulación emocional ao tempo que se opoñían a certas formas posmodernas baseadas na hiperestimulación sensorial. Se vimos que en *Ossos* este proceso aínda non estaba completado, será *No quarto da Vanda* o filme que complete esta negación da estética e a narrativa burguesas coa construción dun dispositivo filmico que elimina todo vestixio do espectáculo. Este dispositivo é unha forma do que se ten denominado ficción documental<sup>773</sup>, unha forma que desenvolve unha posta en escena de carácter documental que filma acontecementos reais que forman parte dunha narrativa de ficción.

A primeira parte do filme desenvólvese tanto nos espazos fechados do cuarto de Vanda [imaxe 62] e a casa da súa familia como nas distintas casas que Nhurro vai ocupando segundo a demolición do barrio avanza, pero no último treito do filme Costa saca a cámara dos cuartos fechados e amosa a destrución do barrio desde os espazos baleiros que as escavadoras van deixando<sup>774</sup> [imaxe 63]. Desta maneira avanza a desmaterialización, unha forma de destrución que só deixa baleiro detrás de si pero que pode ser resistida na historia mediante o exercicio filmico de Costa, que por outra parte non pode deixar de sinalar a impotencia dos habitantes das Fontainhas para resistir ante este avance destrutor do progreso.

Esta evidencia da incapacidade de enfrontar en termos inmediatos esta destrución levou a autores como Domènec Font<sup>775</sup> a ver un certo ton de elexía pesimista no filme e até de falar do cuarto de Vanda como unha cámara mortuoria, imaxe que toma de Jean-Louis Comolli<sup>776</sup>, que comparte esta visión, que logo será repetida por Glòria Salvadó, autora que porá énfase no carácter de náufragos dos protagonistas do filme<sup>777</sup>. Font insiste en como estas persoas son amosadas nun proceso de autodestrución e estancamen-

772 Carlos Losilla: *Op. Cit.*, 2012, p. 199-200.

773 Esta forma da ficción documental aparece teorizada en obras como Jean-Louis Comolli: *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004; Jacques Rancière: *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005; Gary D. Rhodes e John Parris Springer: *Essays on the Intersection of Documentary and Fiction Filmmaking*, Jefferson, McFarland, 2006.

774 Iván Villarrea Álvarez: *Art. Cit.*, 2014, p. 37-38.

775 Domènec Font: *Op. Cit.*, 2012, p. 502.

776 Jean-Louis Comolli: *Op. cit.*, 2004, p. 628.

777 A tese de Glòria Salvadó aparece dominada por unha imaxe moi forzada da centralidade do mar na narrativa de todo o cinema portugués contemporáneo, o que a leva a empregar unha linguaxe repleta de metáforas mariñeiras, como esta do carácter náufrago dos personaxes dos filmes de Costa, e a procurar a comparación de toda a representación do cinema portugués con imaxes do mar. Isto provoca o que consideramos certas extralimitacións dunha metodoloxía evidentemente baseada en Georges Didi-Huberman, que teñen o defecto de ocultar todo o contido social do cinema que analiza, se ben é de valorar o estimulante das súas análises iconográficas.

to absolutos, o que o leva a enfatizar o malestar profundo que o filme produce no espectador, se ben non deixa de recoñecer que a representación de Costa non cae na compra-cencia impúdica, no dramatismo impostado nin na falsidade de aportar solucións redentoras<sup>778</sup>.

Con todo, esta crítica de Font semella esquecer como a propia *Juventude em marcha* aporta unha resposta sobre a forma en que os personaxes de *No quarto da Vanda* poidan reconstruír as súas vidas e tamén os límites deste proceso. Pero máis grave é sinalar o rexistro de Costa como fonte de malestar no espectador. Costa aporta un esforzo superlativo para amosar a vivencia real dos habitantes do barrio das Fontainhas, e sen ocultar a dureza das súas vidas insiste na profunda dignidade destas. A frontalidade con que son filmadas tanto a conversa máis intrascendente como outros feitos como prepararse e meterse un chute ten a función de inserir no seu xusto lugar a vivencia da droga na vivencia completa destas persoas, o que constitúe un feito real e de difícil negación. Costa non se recrea no miserabilismo destas situacións, senón que amosa como a voz destas persoas é sempre perfectamente válida, de feito inexcusábel, para a construción da realidade do barrio das Fontainhas. O malestar que poida sentir o espectador provén en todo caso do lugar no que el mesmo se sitúa, non do lugar no que o sitúa a representación de Costa.

Esta centralidade da vivencia da drogadicción impón tamén o ritmo do filme, dominado por unha temporalidade diferente e que efectivamente pode tamén resultar molesta, pero que supón unha aproximación moi interesante a uns personaxes cuxas coordenadas espazo-temporais son totalmente diferentes ás doutras persoas, e supón neste caso a xustificación da aposta pola duración na posta en escena de Costa, que obedece así a un profundo sentido social antes que a unha fórmula puramente estética como podía acontecer en *Ossos*. Esta aposta pola frontalidade e a duración, que Villarrea relaciona co cinema directo de autores como Robert Drew, Richard Leacock, Albert e David Maysles, DA Pennebaker ou Frederick Wiseman<sup>779</sup>, e cos que para nós apenas comparte nada máis da súa obxectividade desapaixoadada, supón, en termos de representación, a igualación dos protagonistas tanto co director como co espectador en canto que persoas que os observan como a iguais, o que tamén se pode percibir noutra solución formal, a escolla dun encadramento emprazado á altura dos personaxes, co que Costa supera desta forma a mirada condescendente que impoñían os planos picados de *Ossos* e sitúa o filme no terreo do real antes que no terreo do mítico no que se introducen os contrapicados de *Juventude em marcha*<sup>780</sup>.

Este tratamento imposibilita tamén a imposición dun xuízo moral, tanto por parte do espectador como do director, así como o sentimento de malestar que sinala Font, e fai do filme de Costa un artefacto de investigación sociolóxica de moi grande alcance, que procura a reprodución do dicir das persoas pobres ao tempo que valoriza as súas propias formas de coñecemento e somete a unha crítica radical as formas en que o cinema adoita aproximarse a estes espazos liminares. Pero, con todo, Costa gárdase de se converter nun observador antropolóxico ao estilo de Jean Rouch e evita considerar ás

---

778 Domènec Font: *Op. cit.*, 2012, p. 502-503.

779 Iván Villarrea Álvarez: *Art. Cit.*, 2014, p. 28.

780 Cyril Neyrat: "Pas de géant", en *Cahiers du Cinéma*, nº 631, Febreiro de 2008, p. 24.

persoas pobres como simples obxectos de coñecemento, o que suporía afogar o acto da súa liberación persoal despregado laboriosamente na construción dun pensamento individual e autónomo<sup>781</sup>.

O achegamento de Costa aos espazos suburbiais das Fontainhas, se o observamos en termos de realismo, veremos que garda moitas similitudes en certos aspectos co realismo pictórico do século XIX que podían defender autores como Gustave Courbet e demais defensores do realismo como un movemento do proletariado artístico. Neste momento un grupo de artistas reaccionan contra a realidade e fano desde unha consciencia social, pois a situación social mesma produce no artista un estado de ánimo no que rexeita os falsos valores estéticos do pasado para procurar outros novos en consonancia coa súa nova consciencia social.

Partindo das novas ideas democráticas, o realismo aportou un enfoque ampliado da historia que permitiu que o pobo e o seu contexto histórico, político e vivencial desprazase como tema privilexiado ás clases altas e os temas de historia. Courbet, e con el o realismo en pleno, rexeitará enerxicamente calquera tema que non proveña do mundo do momento<sup>782</sup>. Este forte concepto de contemporaneidade proven de Jules-Antoine Castagnary e irase facendo cada vez máis rigoroso. Costa efectúa un desprazamento semellante ao colocar no centro da representación a un grupo de persoas marxinais cuxa representación se mantivo historicamente negada se non se realizaba en termos de perigosidade, desprazamento co que Costa non só desafia a representación do cinema burgués ou conservador, senón tamén a de toda unha liña do cinema da clase obreira permanentemente centrada no obreiro industrial, co que o podemos por en relación neste sentido coa obra contemporánea dos irmáns Dardenne, por moito que o propio Costa procure separarse desta corrente<sup>783</sup>. Do mesmo xeito, igual que os realistas decimonónicos, Costa valoriza o humilde e o común desde un compromiso de verdade que adquire carácter de imperativo moral tanto epistemolóxico como estético, que se ben se nega a converter as súas obras en comentarios morais, a súa actitude cara á arte xa implica unha actitude moral.

Todos os elementos da nova arte realista supuxeron unha manifestación contra a cultura burguesa dominante, tendo sido o seu punto máis desafiante unha elección de tipos que supuxo unha democratización ameazante. Do mesmo xeito, a centralidade que outorga Costa a uns seres marxinais nunha narrativa monumental na súa plasmación supón unha forte afirmación destes en superioridade fronte ao burgués, unha forte reivindicación da dignidade de se representar nas mesmas expresións artísticas que as clases altas tiñan reservadas para si, e non é difícil observar nesta posición de Costa ecos da defensa de Courbet dunha pintura monumental para enfrontar a representación dos elementos do pobo.

É tamén neste sentido no que defendemos a caracterización da obra de Costa como unha obra realista, sen esquecer a máis profunda reflexión que encerra sobre a representación dun colectivo facendo fincapé na súa inserción nun contexto físico e social

781 Nicolas Bernard: "L'efficacité des politiques de lutte contre le pauvre: tentative épistémologique", en *Revue Interdisciplinaire d'Etudes Juridiques*, nº 41, 1998, p. 49-50.

782 Linda Nochlin: *El realismo*, Madrid, Alianza, 1971, p. 21-22.

783 Xiana Arias e Martín Paradelo: "Eu acho que há cineastas que não têm a coragem de não fazer filmes", en <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2012/12/entrevista-Costa.pdf>



determinado. Con todo, non compartimos a forzada caracterización de Ángel Quintana<sup>784</sup> ou de Gerard Imbert<sup>785</sup>, que repite os seus argumentos, cando intentan caracterizar a obra de Costa como unha forma de hiperrealismo, que consideramos unha visión extremadamente epidérmica en canto que asocian este carácter de hiperrealismo apenas á calidade e á textura dixital da imaxe. É evidente que estes dous autores, e de feito o propio Imbert emprega indistintamente o termo ultrarrealismo, semellan referirse a este carácter hiperreal como unha forma de imaxe máis real, que aporte maior visibilidade sobre a recreación do mundo, antes que estar apelando ao coñecido concepto establecido por Jean Baudrillard. Con todo, a redución do real a unha cuestión de orde tecnolóxica semella excesivamente reduccionista e incapaz de incorporar a complexidade de matices que pon en xogo un filme como *No quarto da Vanda*.

Con todo, a escolla do dixital por parte de Costa é puramente funcional, non ten nada de estético, o que non invalida as reflexións sobre a imaxe dixital que pode abrir un filme como *No quarto da Vanda*, pero que antes que relacionalo cunha metarreflexión como a que si que pode levar a cabo Guerín no filme citado con anterioridade faino cunha elaboración puramente antiespectacular que o aproxima á idea do cinema pobre defendida por Comolli<sup>786</sup>, quen en débeda coa vagaxe teórica situacionista tan vixente cando realizou as súas primeiras análises sobre cinema e espectáculo nos *Cahiers du Cinéma* nos anos setenta e considerando viábel a posibilidade dun tipo alternativo de actividade cinematográfica incompatíbel coa economía do espectáculo que Thomas Levin vía imposíbel<sup>787</sup>, defendeu en pleno século XXI o que denominou un cinema pobre, un cinema realizado con poucos medios pero que fuxa do miserabilismo e se lance á procura do xesto artístico xusto guiado por unha vontade de retorno á realidade que rexeite a política da diversión e a evasión imposta desde a televisión e os aparatos de xestión do ocio. Esta última frase semella, de certo, unha descrición moi axeitada do cinema de Pe-

---

784 Ángel Quintana: "Hacia un hiperrealismo de la imagen digital", en *Pedro Costa. Cabo Verde, Fontainhas, Portugal, Cahiers du Cinéma España* Especial nº 6, Maio de 2009, p. 24-25

785 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 604-607.

786 Jean-Louis Comolli: "Pour un cinéma pauvre", en *Cahiers du Cinéma*, nº 583, Outubro de 2003, p. 78-80. Costa nega calquera relación cunha idea de pobreza no cinema [Xiana Arias e Martín Paradelo: Art. cit], pero o decidido paso que levou a cabo entre *Ossos* e *No quarto da Vanda* semella prefigurar de maneira evidente o punto 2 do manifesto de Comolli. Cremos tamén que é máis acertada a adscrición da obra de Costa a esta idea de cinema pobre que a de terceiro cinema que intenta Villarrea [Iván Villarrea Álvarez: Art. Cit., 2014, p. 49], nomeadamente pola falta da conformación dun discurso ideolóxico directo na obra do portugués. Eulàlia Iglesias ["*Juventude em marcha*", en <http://www.blogsandocs.com/?p=37>, accedida o 3 de Xaneiro de 2007] intentou tamén unha identificación política do cinema de Costa partindo das condicións de produción deste cinema a través dos conceptos de *cinema hardcore* ou *cinema post-punk*, baseándose na idea da autoxestión, ou *do-it-yourself*, entendida como reivindicación dunha cultura autoproducida máis alá de tradicións culturais e condicionantes industriais na que se acentúan o grao de responsabilidade do cineasta coa súa obra, a reivindicación da liberdade creativa, o compromiso co mundo e o presente e, a nivel estético, a procura dunha intensidade emocional destilada da austeridade de medios. A través destes conceptos Iglesias enlaza a obra de Costa cos autores do *punk cinema* norteamericano como Amos Poe, Richard Kelly ou o primeiro Jim Jarmusch, pero hai que dicir que a relación entre a idiosincrasia do *punk* e a fascinación polas subculturas urbanas de filmes de autores como Amos Poe (*Subway riders* [1981]), Eric Mitchel (*Underground USA*, [1980]) ou Susan Seidemann (*Smithereens [La chica de Nueva York]*, 1982)] achegan ben máis a obra dos autores norteamericanos a estes conceptos que o forzado intento de asimilar a obra de Costa a estas categorías, se ben son evidentes as relacións entre o primeiro filme de Jarmusch, *Permanent Vacation*, e a proximación cinematográfica de Costa aos suburbios de Lisboa.

787 Thomas Levin: "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord", en Elisabeth Sussman: *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 74.

dro Costa no século XXI.

***Juventude em marcha [Juventud en marcha, Pedro Costa, 2006]***

Anos despois da filmación de *No quarto da Vanda*, Costa regresa aos espazos que ocupaba o barrio das Fontainhas para atopar aos seus antigos habitantes sendo realoxados na nova construción de Casal da Boba. Sobre este proceso de realoxamento Costa constrúe *Juventude em marcha*, un filme que continúa a hibridación entre a ficción e o documental do seu predecesor pero que esta volta tórnase máis decididamente cara á ficción.

O centro da narrativa de *Juventude em marcha* aparece ocupado por Ventura, un emigrante caboverdiano que chegou a Lisboa a traballar na construción na década de 1970 e participou na construción do inicial poboado chabolista das Fontainhas. Ventura atópase nese momento sendo realoxado nun dos novos pisos dos bloco de vivendas que substituíron o anterior espazo das Fontainhas e serve como figura da memoria dun tempo clausurado e dun espazo que xa non existe. Ventura, inmigrante caboverdiano, toma o lugar central de Vanda na narrativa e deambula polas asépticas rúas e vivendas do novo suburbio, un espazo aberto no que se insire como unha figura plenamente allea. Esta errancia de Ventura acaba por dominar a narrativa, que analogamente non segue ningunha liña e desenténdese de plantear elementos dramáticos que se desenvolvan en máis dun plano<sup>788</sup>. Ventura configúrase como un personaxe misterioso, como un corpo-zombi, como sinala Domènec Font<sup>789</sup>, aludindo á maneira en que a sociedade contemporánea vive o mundo xa non directamente, senón a través dos signos dunha hiperrealidade na que os medios obrigan a vivir a realidade de maneira indirecta<sup>790</sup>, máis que ás categorías fixadas por Ulrich Beck para se referir a certos conceptos unha vez vivos pero que na actualidade apenas sobreviven como sombras lingüísticas sen contido<sup>791</sup>.

Por este motivo non quixéramos levar demasiado lonxe a relación entre o enfoque de Costa e as afirmacións deconstrutivas de Beck, pois cremos que Costa antes que negalas elabora un discurso sobre estas categorías, pero non queremos deixar de sinalar como esta relación co zombi supón tamén o punto de partida da posta en escena que elabora Costa, que se relaciona de maneira directa cun filme como *I Walked with a Zombie* [*Yo anduve con un zombie*, 1943], dirixido por Jacques Tourneur. O isolamento dos espazos do filme de Costa, sobre todo a desconexión das Fontainhas e Casal da Boba en relación a Lisboa, cidade da que son suburbios, evoca tamén o tratamento espacial que desenvolve Tourneur no filme citado<sup>792</sup>.

*Juventude em marcha* continúa a dignificación dos habitantes das zonas suburbanas que analizamos en *No quarto da Vanda* e sitúa esta dignificación nun novo nivel ao inserir as súas vidas nunha narrativa máis poética e ao se aproximar a elas desde un monu-

788 Eulàlia Iglesias: "*Juventude em marcha*", en <http://www.blogsandocs.com/?p=37>, 3 de Xaneiro de 2007.

789 Domènec Font: *Op. Cit.*, 2012, p. 503.

790 Jorge Fernández Gonzalo: *Filosofía zombi*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 1.

791 Ulrich Beck e Elisabeth Beck-Gernsheim: *La individualización. El individuo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona, Paidós, 2003.

792 Glòria Salvadó Corretger: *Op. Cit.*, 2012, p. 100.

mentalismo máis acentuado, elevando a figura de Ventura á categoría do mito. Costa introdúcese na comunidade de caboverdianas que contan as súas historias e os seus mitos, cantan as súas cancións, e adéntrase na vivencia das súas relacións coa colonia e a metrópole, pero tamén co barrio que eles mesmos construíron e co traballo no que se viron explotados desde a súa chegada así como coa marxinação á que o desemprego estrutural e a introdución masiva da droga os reduciu.

De forma moi interesante Costa condensa a referencia a esta amplitude de temas nun exercicio de intertextualidade e de autorreferencialidade tan sofisticado como é a carta que Ventura repite continuamente, carta que precisamente aparecía en *Casa de lava*, filme realizado en Cabo Verde e que está na base do inicio da relación de Costa co barrio das Fontainhas. O propio Costa conta como a súa chegada ás Fontainhas débese a un compromiso que adquiriu coas persoas que coñeceu en Cabo Verde durante a filmación de *Casa de lava*. Este compromiso consistía en facerlles chegar aos seus familiares as cartas que lle deran<sup>793</sup>. A carta que recitan Ventura e Lento [Alberto Barros] é precisamente un conglomerado de extractos destas cartas xunto con aportacións dunha carta de Robert Desnos escrita no campo de concentración de Flossenbürg. Así, o destino ficcional de Leao, protagonista de *Casa de lava*, e o destino real de Ventura fican englobados na mesma dinámica que enlaza inmigración e exclusión laboral cos campos de exterminio. Tamén se enlazan neste movemento as expresións dos pobres e a expresión da grande poesía<sup>794</sup>, o que redunda na idea de Costa de valorizar os habitantes das Fontainhas como suxeitos culturais de primeira orde.

*Juventude em marcha* sitúase, como dixemos, no momento de transformación do barrio das Fontainhas nun suburbio conformado por edificios de blocos de vivendas, para o que une estes dous espazos na representación, un en toda a miseria da demolición e das poucas persoas que continúan a habitar estes espazos da degradación, e o outro en toda a suposta beleza do novo pero sen deixar de sinalar a impersonalidade destas construcións. É así como podemos dicir que *Juventude em marcha* constitúe unha reflexión sobre a ausencia e a perda dos lugares da memoria ao tempo que alerta sobre os desafíos de habitar un novo espazo, colocando a figura de Ventura como vínculo entre ese pasado e ese presente<sup>795</sup>.

Esta confrontación espacial implica un sentido social máis profundo que a máis inmediata percepción de integración social. Costa significa como o realoxamento das persoas que habitaban o antigo barrio chabolista, realoxamento que non é nin moito menos universal, senón que só alcanza ás persoas con vínculos co traballo e con relacións familiares máis ou menos estábeis e deixa fóra as persoas en extrema situación de exclusión, supón unha forma de integración dun grupo numericamente importante na sociedade de individuos consumidores, forma social da que até agora se viran excluídos. Este proceso é evidenciado pola representación de Costa na filmación dos interiores do piso que agora habita Vanda, pois, como sinala acertadamente Villarmeá, reproduce a decoración das casas burguesas que as mulleres das Fontainhas coñeceran de primeira man a través do seu traballo como limpadoras<sup>796</sup>, xustamente aquel traballo que *Ossos*

793 Cyril Neyrat: *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*, Barcelona, Intermedio, 2008, p. 14.

794 Jacques Rancière: "La lettre de Ventura", en *Trafic*, nº 61, 2007, p. 7-9.

795 Iván Villarmeá Álvarez: Art. cit., 2014, p. 36.

796 *Ibidem*, p. 46.

poñía na pantalla [imaxe 65].

Costa descobre así o cínico proceder das institucións asistenciais ao servizo da expansión capitalista. Con efecto, non se trata en ningún momento de fornecer a unhas persoas en situación de ingreso moi precario cunhas ferramentas de constitución persoal ao tempo que de dotalas dos servizos máis básicos para a vida, senón apenas de introduciras na dinámica do mercado, na venda do seu traballo para a compra de mercadoría, entanto os elementos sinalados como irrecuperábeis son deixados no abandono e, desta maneira, eliminados por improditivos.

Costa sinala tamén a dificultade que entraña este proceso en termos vivenciais e afectivos, a dificultade para alguén como Ventura de se acomodar a un espazo que non coñece nin pode controlar, e neste sentido a posta en escena que desenvolve o filme acentúa esta impresión de estrañeza ao escoller encadramentos en contrapicado filmados cun gran angular que tenden a situar a Ventura na parte inferior do encadramento e rodeado polas moles dos edificios, amosándoo, como di Carlos Heredero, como prisioneiro dun ambiente que parece esmagalo e que o revela como unha persoa desposuída do seu hábitat<sup>797</sup>. Se ben este autor considera que este constitúe o punto fraco do filme, en canto que supón unha tensión irresolúbel entre dous vectores que se superpoñen e se confunden, o lamento elexíaco por un pasado fraternal, utópico e romántico fronte a un presente resignado, desgraciado e mediocre e un rexistro formal que intenta traducir o sentimento subxectivo dos protagonistas<sup>798</sup>, nós consideramos que é un dos seus grandes acertos en termos de representación.

En primeiro lugar, o encadramento escollido por Costa non ten unha función puramente negativa, senón que trata de sinalar a deslocalización que padece Ventura no novo ambiente, deslocalización que debe ser entendida non en canto que ausencia dun espazo senón no sentido dun desprazamento que provoca unha sucesión de anacronismos<sup>799</sup>, procedemento no que se basea toda a narrativa do filme [imaxe 64].

En segundo lugar, Costa non idealiza en ningún momento ese pasado. Acaso pode amosar a idealización sobre ese pasado que constrúen os seus protagonistas, que tampouco é o caso, pois, como vimos sobre todo en *No quarto da Vanda*, os diálogos dos protagonistas non esconden a dureza dunha vida sumida na miseria, unha vida que en moitas ocasións é un tránsito do barrio ao cárcere, ao hospital e finalmente ao cemiterio. Tampouco considera ese presente en termos puramente negativos, senón que se limita a sinalar, sen exercer ningún xuízo moral, as consecuencias vivenciais que esta transformación ten para os personaxes e procura inserila en determinadas dinámicas socioeconómicas. Estas dinámicas saen á luz a través da representación que dispón Costa en *Juventude em marcha*, como xa sinalamos en canto á integración na sociedade de consumo, pero hai outras dinámicas deste tipo que desvela Costa, sobre todo se nos centramos no carácter de inmigrantes da maioría dos protagonistas e na condición de estado postcolonial de Portugal e poñemos en relación este filme co xa citado *Sweet exorcism* así como con *Casa de lava*.

Os estados coloniais tenderon a reducir o control militar das súas colonias para

<sup>797</sup>Carlos F. Heredero: "Juventude em marcha", en *Pedro Costa. Cabo Verde, Fontainhas, Portugal, Cahiers du Cinéma España* Especial nº 6, Maio de 2009, p. 11.

<sup>798</sup>*Ibidem*.

<sup>799</sup>Georges Didi-Huberman: *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 38-39.

implementar un novo tipo de control, baseado no económico e no simbólico, a forma máis axeitada que debe asumir o poder para favorecer a expansión económica capitalista recibindo o apoio daqueles que padecerán as súas consecuencias<sup>800</sup>. Neste proceso os puntos clave son o acceso á cidadanía nun primeiro momento e posteriormente o acceso ao consumo por parte dos elementos da colonia desprazados á metrópole. Así, paradoxalmente, a oferta da cidadanía resulta un mecanismo de control da poboación nativa, que neste proceso debe tamén ser culturalmente asimilada<sup>801</sup>. Este desenvolvemento da cidadanía supón catro fases diferentes: represión, control colonial, servizo militar e inmigración<sup>802</sup>. Estas dúas últimas fases son nas que se centran *Sweet exorcism* e *Casa de lava*, mentres que *Juventude em marcha* o fai no segundo momento clave que sinalamos, a introdución dos inmigrantes no consumo unha vez que a asimilación cultural está completada.

Efectivamente, as persoas emigradas desde a colonia estableceranse na metrópole, onde atoparán un ambiente de racismo e conflito étnico que terá un correlato económico, a súa relegación aos traballos de máis baixo prestixio social, e un correlato social, a exclusión que determina a dificultade de acceso á legalidade. Con todo, o estado debe manter as súas promesas de cidadanía e exhortar aos seus cidadáns nativos a aceptar a estas persoas con diversos discursos antirracistas<sup>803</sup> desde os que se iniciará o proceso de aculturación, que hipocritamente se definirá como integración. Como dixemos, o último paso, unha vez introducidas no sistema de valores dominante e imposibilitadas todas as formas de resistencia, é introducir a estas persoas migrantes en aparente igualdade de condicións no sistema democratizador por excelencia na sociedade capitalista, o consumo, de maneira que a reprodución do sistema se completa con efectividade ao ter conseguido non só ter introducido no sistema capitalista a un maior número de elementos con tendencia a ficar fóra del, senón tamén ao terse imposto a si mesmo como modelo e ao ter conseguido que esta imitación semelle unha elección realizada con liberdade.

É este o punto no que se insire un filme como *Juventude em marcha*, como xa sinalamos, polo que consideramos que a dicotomía que establece Heredero supón unha grande limitación á hora de abordar o filme de Costa, como tamén cremos que se desbota así a crítica de Imbert, para quen a obra de Costa consiste nunha estetización manierista da miseria que parte dunha fascinación maníaca e obsesiva pola marxinalidade<sup>804</sup>. Segundo este autor, o cinema de Costa ofrece un retrato literal de máis da desolación, física e humana, un retrato que se recrea na descrición das ruínas, físicas e humanas, e na imposibilidade da reconstrución. Imbert mesmo afirma que Costa se recrea na representación duns personaxes baleiros e condenados, dominados pola ausencia de futuro<sup>805</sup>.

Polo contrario, nós defendemos que o cinema de Costa afirma precisamente a dignidade duns seres humanos representados desde a complexa opción de se achegar a

---

800 Pierre Bourdieu: *Op. Cit.*, 2012, p. 71-72.

801 Thomas Janoski e Elizabeth Glennie: "The Integration of Immigrants in Advanced Industrial Nations", en Marco Martiniello: *Op. Cit.*, 1999, 17.

802 *Ibidem*.

803 *Ibidem*, p. 18-19.

804 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 605.

805 *Ibidem*, p. 606.

unhas vidas extremadamente duras pero que non son vividas desde o baleiro, senón que Costa amosa precisamente de que maneira estas vidas están completas en sentido relacional e afectivo, pero sen caer o cinismo de non amosar tamén as súas eivas e até de fornecer as ferramentas para unha explicación social para estas eivas. Imbert opina que o filme de Costa se afasta do documental en canto que adoece da ausencia de todo dato contextual e de todo comentario, cando precisamente o cinema de Costa acada a categoría de documento precisamente ao ser quen de aforrar calquera comentario externo en canto autor entanto é quen de desvelar as dinámicas sociais que operan na vivencia da marxinalidade por parte dun colectivo permanentemente invisibilizado.

Xa sinalamos como esta visibilización constitúe un dos grandes méritos do cinema de Costa, ao que hai engadir a súa capacidade para construír un novo patrón de representación para todo un grupo social<sup>806</sup>, co grande mérito formal de facelo desde unha aproximación plástica que explora a abstracción e o fantástico, os efectos alucinatorios, unha aproximación plástica que, como sinalou Quintana, crea un espazo pictórico que rexeita toda inscrición naturalista<sup>807</sup>. De feito, Costa semella resolver a vella contradición sinalada por Schiller nas súas cartas sobre estética<sup>808</sup> e vencer a oposición entre unha arte sublime das formas e unha arte modesta dos comportamentos e as relacións. Esta capacidade emparenta o cinema de Costa cun certo cinema primixenio que elaborou os patróns de representación dos grupos sociais marxinais ou subalternos, o cinema de autores como Vsevolod Pudovkine ou Alexandr Medvedkine, cuxas primeiras obras, coas que o cinema de Costa garda unha débeda evidente, conseguiron elevar a representación da figura individual á categoría de emblemas sociais. En personaxes como Ventura ou Vanda é posíbel realizar ese recoñecemento de toda unha categoría social, a que o propio Costa define como “*a margem da margem, a margem que não combate*”<sup>809</sup>, e é neste recoñecemento onde reside un dos grandes méritos da representación dos filmes de Costa e unha das grandes formas contemporáneas de resistencia á imaxe como instrumento para reforzar as estruturas do poder<sup>810</sup>, pois, como tamén afirma Quintana, nun momento no que todo se pode converter en imaxe, Costa consegue construír unha narrativa na que a ficción xurde do propio tecido do real<sup>811</sup>, consegue recrear, a partir dunhas imaxes de ficción que teñen retido o seu carácter documental, un mundo que pretende facerse máis visíbel<sup>812</sup>.

En conclusión, é así como Costa evita calquera contradición entre ética e estética e como é quen de transmitir, tanto no seu proceso creativo como no seu resultado, a experiencia de vivir nun barrio marxinal enfatizando a dignidade dos seus habitantes en lugar de estetizar os seus problemas e as súas dificultades<sup>813</sup>.

806Cyril Neyrat: Art. Cit., 2008, p. 26.

807Ángel Quintana: Art. Cit., 2009, p. 25.

808Friedrich von Schiller: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990, carta décimoquinta.

809Xiana Arias e Martín Paradelo: Art. Cit.

810Ramón Fernández Durán; *Tercera piel. Sociedad de la imagen y conquista del alma*, Barcelona, Virus, 2010, p. 31-36.

811Ángel Quintana: *Op. Cit.*, 2011, p. 158.

812Ángel Quintana: Art. Cit., 2009, p. 25.

813Iván Villarme Álvarez: Art. cit., 2014, p. 49.

***Os mutantes* [Los mutantes, Teresa Villaverde, 1998]**

Un espazo aínda máis indefinido e situado máis á marxe que os que representa Pedro Costa é no que se introduce Teresa Villaverde nun filme como *Os mutantes*, filme que se centra nunha serie de rapaces en situación de marxinalidade que foxen dos servizos sociais. O filme de Villaverde desenvólvese en tres espacialidades diferentes pero relacionadas. Estas espacialidades son os espazos suburbiais nos que os rapaces vagan polo día e dormen pola noite, os espazos das diferentes institucións asistenciais e os espazos familiares.

Os espazos suburbiais son vistos como espazos perigosos, dominados pola violencia, nos que o delito se manifesta de maneira omnipresente. Nestes espazos deambulan un grupo de rapaces de poucos anos cuxas relacións se atopan todas mediadas pola violencia e cuxa inserción no delito é constante e representada como natural. Villaverde procura, coa intención de evitar a manipulación dos espectadores, non aportar unha explicación biográfica para a situación destes rapaces, que son inseridos abruptamente na representación, pero este intento de non intervir cunha contextualización na que se insira correctamente esta representación remata por supoñer unha condena previa dos seus personaxes, que son representados como vítimas dun sistema difuso que non se deliña, ao tempo que son vistos como responsábeis da súa situación en canto que son representados dominados por unha compracencia na violencia que acaba por parecer pracer polo exercicio da violencia.

Non hai en *Os mutantes* reflexión de ningún tipo sobre as dinámicas sistémicas que operan na creación dun gueto de rapaces en situación de exclusión moi extrema, para alén da simple alusión a un entorno familiar que non é proclive a proporcionar unha forma de socialización positiva, de maneira que, como veremos, Villaverde acaba por caer nun determinismo social de tipo reaccionario. A adxudicación a este grupo de rapaces da comisión de todo tipo de comportamentos considerados antisociais ou desviados, desde a drogadicción de todo tipo ao sexo considerado negativo a través das súas consecuencias, pasando polo furto, afonda nunha caracterización reaccionaria, trazada en termos de perigosidade e inmoralidade, e que chegará ao seu punto álxido na escena do parto nunha gasoleira que porá fin ao filme e que analizaremos máis adiante.

Outra volta, non aflora da representación ningunha reflexión sobre o delito como resposta axeitada ou non nunha situación de marxinalidade extrema, como tampouco aflora ningunha reflexión sobre os procesos de constitución ética e as razóns para a imposibilidade de completalos na fase de crecemento normal destes rapaces no inicio da adolescencia, o que podería ter suposto unha análise profunda sobre o papel da Institución como usurpadora da vontade e da capacidade ética dos individuos que analiza Zygmunt Bauman e ao que nos referimos no capítulo dedicado ao cinema dos Dardenne, como da pertinencia do propio concepto de mocidade en relación coa pertenza a unha determinada clase, posto que a idealización da adolescencia como fase de constitución ética previa á entrada na idade adulta posibelmente só sexa plenamente válida nas clases altas, non nunhas clases baixas cuxa inserción na idade adulta se produce sen transición, como un choque máis abrupto canto máis desprazada cara a abaixo na estratificación

social.

A representación da seguinte espacialidade que analizaremos continuará a culpabilidade destes rapaces sobre a súa propia situación. Trátase dos espazos da institución asistencial, todos eles de carácter puramente punitivo. Neste caso, ao acerto de Villaverde de remarcar o seu carácter represivo e a súa inutilidade en termos de solución social, únese unha representación que asenta a idea de predestinación cara ao final tráxico destes rapaces. Villaverde acerta a sinalar o papel social que xogan os psicólogos e os asistentes sociais, cuxa capacidade para intervir en termos transformadores é nula, pero cuxa actividade, que na realidade só se orienta cara á culpabilización e ao consecuente castigo, supón a reprodución permanente no espazo da institución da situación de indefensión que estes rapaces viven na rúa.

Con todo, é imposible atopar no filme de Villaverde xa non unha fenda que supoña unha marxe para que estes rapaces podan reverter a súa situación, senón que non hai nin sequera un simple sinal sobre a conciencia de si mesmos e da situación que viven, o que tería suposto unha afirmación polo menos da súa individualidade e da súa capacidade de actuación autónoma, independentemente dos resultados que esta puidera acadar. Pola contra, estes rapaces son seres inermes no mundo de *Os mutantes*, permanentemente incapaces de decidir sobre o seu destino, dominados polo desinterese por todo canto os rodea a pola actitude pasiva con que se relacionan co mundo, o que novamente afonda nun positivismo determinista que se verá confirmado na representación que Villaverde leva a cabo da terceira espacialidade que conforma o filme, o espazo familiar.

Esta representación do espazo familiar enfrenta dous espazos contrapostos en termos de clase pero semellantes na carencia afectiva e na disfunción relacional que os caracterizan. Por un lado, Villaverde representa un ambiente de clase obreira nunha zona rural de Portugal que reproduce todos os tópicos da dominación asociada á representación reaccionaria destes espazos, un ambiente culturalmente limitado, dominado por un machismo e unha violencia hiperbólicas ao tempo que por unha pusilánime pasividade feminina que imposibilitan toda forma de relación significativa e que se reproducen de maneira ilimitada, até o punto de alcanzar á totalidade dos individuos da comunidade e de anular todas as posibilidades de reversión [imaxe 66]. Nesta situación, para Villaverde só é posible a fuxida, o que acaba por significar a volta á marxinalidade, como evidencia o personaxe de Pedro [Alexandre Pinto].

A este ambiente obreiro oponse un ambiente familiar de tipo burgués, do que provén Andreia [Ana Moreira], ambiente representado tamén coa mesma topicidade e o mesmo esquematismo que produce os mesmos resultados, enfatizando neste caso a anomia dunha burguesía entregada ao lecer e á autocompracencia que non pode asumir a responsabilidade dos seus propios actos, incapaz de coidar de si mesma e, por suposto, dos seus fillos que crecen nun ambiente de baleiro moral no que, como resultado, non poden constituírse en seres éticos con garantías.

Ambos os dous ambientes reforzan a idea dun determinismo social con base nun concepto erróneo da familia ao facer depender a exclusión social apenas neste dato de procedencia e ao esquivar calquera apunte sobre os contextos socioeconómico e político que determinan en grande medida a creación e o mantemento de bolsas de exclusión. Se era este o punto no que *Transe* se convertía nunha atinada análise sobre a emigración e a



prostitución, é tamén o punto no que fracasa *Os mutantes*. É certo que Villaverde acerta na representación do desarraigamento, da non pertenza a un territorio por parte dos rapaces protagonistas, o que por certo enlaza o seu filme cunha sensibilidade moi estendida en todo o cinema portugués contemporáneo e posterior a este filme, desde a obra do mesmo Pedro Costa á de João Pedro Rodrigues. Villaverde acerta a sinalar como a imposición da marxinação débese a decisións e imposicións doutros que non son os propios rapaces marxinaados, pero o seu deambular, que Villaverde converte no núcleo da narrativa, non consegue facer aflorar a relación entre esta marxinalidade e un contexto global.

Todos os defectos do filme aparecen resumidos na escena na que Andreia pare ao seu fillo no baño dunha gasoleira, fillo ao que inmediatamente abandona. Villaverde significa o profundo baleiro moral de Andreia, produto dun ambiente familiar anómico, mediante unha referencia a esta incapacidade de asunción da responsabilidade en relación coa vida familiar como é o abandono do fillo non desexado. Villaverde necesita situar este acto nun espazo que dalgunha maneira se sitúa xa fóra do social, un espazo de puro tránsito, un non lugar no que a individualidade domina sobre o colectivo, e coloca toda a énfase da representación, dominada por unha frontalidade agresiva que impón no espectador unha posición moral que con certeza non é a desexada pola autora, na impasibilidade da rapaza ante o seu acto. Incapaz de formular a súa actuación en termos éticos, Andreia non ten outro desexo que superar o seu malestar físico. A continuación, Andreia abandona este non lugar asocial para se internar no bosque, recorrente espazo do acultural, do incivilizado e da animalidade. Para Villaverde non hai escapatoria, apenas a morte ou o encerramento ou, como neste caso, a saída voluntaria da sociedade.

Como vimos ao analizar o cinema de Pedro Costa ou outros modelos non idealistas, non se trata de aportar solucións salvadoras, necesariamente falsas. Trátase antes de reflexionar non só sobre as consecuencias dunha orde socioeconómica concreta, senón tamén de reflexionar sobre o grao de reversibilidade desta orde. É por isto que o filme de Villaverde fica reducido a unha aproximación reaccionaria á realidade, en canto que non aporta nada sobre a posibilidade de superación desta como tampouco sobre as causas profundas que determinan consecuencias como a marxinalidade, a drogadicción ou a delincuencia. Pola nosa parte consideramos que se trata dunha forma de ocultamento da realidade, entanto opinamos que un artefacto realista crítico debe funcionar como o contrario, como un exercicio de desveamento das complexas dinámicas sociais que están detrás de situacións como as que pon en cadro o filme de Villaverde.

### ***Noite escura* [João Canijo, 2004]**

João Canijo é un dos cineastas que desde a década de 1990 mellor condensa a aparición de novas temáticas nun cinema que se alimenta sen pudor dos xéneros clásicos, o que o afasta de outros compañeiros de xeración como os xa aludidos Pedro Costa ou Teresa Villaverde. O cinema de Canijo non deixa de inserir nas súas narrativas a totalidade dos temas que marcaron unha rotura no cinema portugués dos anos noventa e confórmasse como un cinema particularmente interesado nos novos desafíos do mundo contemporáneo, como poden ser as novas formas de urbanismo, as cuestións de xénero, novos problemas sociais como a emigración ou a droga, temas aos que se aproxima desde un certo

realismo do cotián.

*Noite escura* sitúase nun espazo híbrido, nun ambiente periférico que serve de unión entre as zonas urbanas dormitorio e as zonas rurais, espazo no que Canijo desenvolve un *thriller* que parte dunha forte condensación espacial e temporal que reduce a narrativa aos acontecementos dunha soa noite nun espazo único, un prostíbulo de extrarradio, pero no que Canijo evita caer no teatral que semella impoñer unha concentración desde tipo, como podemos ver noutros filmes contemporáneos do tipo *Barcelona (Un mapa)* [Ventura Pons, 2007]. *Noite escura*, como a maior parte dos filmes de Canijo, desenvólvese dentro dun núcleo familiar dominado por unas estruturas de poder dominante moi intensas que se estenden e alcanzan unha forma de dominación máis extrema como é a que rexe o mundo da prostitución. O mérito de Canijo está na unión destas formas de dominación nunha análise que revela a profunda dominación patriarcal sobre a que se basea unha institución como é a familia nuclear tradicional e a maneira en que sinala as consecuencias sociais desta dominación familiar, se ben certas referencias psicoanalíticas da elaboración dun ambiente dominado polo complexo de Electra poden desviar este foco de atención no social.

*Noite escura* asume unha narrativa clásica, de orde melodramática, baseada na acumulación de *shocks* e na aceleración e retracción dos ritmos, para acabar subverténdoa e superándoa nun artefacto que se revela moi distanciada na súa aproximación a uns personaxes cos que nunca se potencia unha identificación e que son vistos a través dun complexo prisma moral que renuncia a unha valoración maniquea e que incorpora unha cartografía ética moi complexa, deixando ver tanto as pulsións eróticas e afectivas como as presións sociais e da violencia que acompaña formas de dominación extrema que padecen e provocan os personaxes do filme.

O filme iníciase desde unha das convencións narrativas do último *thriller* como é a posta en escena dun apertura que introduce a problemática *in media res*, renunciando a contextualizacións previas dos personaxes. Neste caso trátase do asasinato dunha prostituta, o que acelera en grande medida a narración desde o principio e que lle serve a Canijo para introducir unha das problemáticas nas que pretende centrarse, o drama da prostitución. Canijo evita un tratamento excesivamente dramático deste asasinato pero sérvelle para implicar moralmente a todos os personaxes nunha problemática de orde superior.

Con este inicio, Canijo introduce a realidade da actuación das mafias de prostitución de conexión internacional, desde unha perspectiva moito máis extrema que a forma en que Villaverde presentaba o mesmo feito en *Transe*, pero aportando o mesmo sentido de desposesión da propia vida e de redución da persoa a mercadoría consumíbel e rexeitábel. Canijo introduce a actuación da familia no centro desta problemática de explotación sexual, de maneira que revela como a dominación de tipo patriarcal está na base tanto do mantemento dun determinado tipo de familia como no feito da prostitución, e faino tamén da maneira máis extrema propia do xénero que asume sen problemas, como é o feito da venda da propia filla [Cleia Almeida] de Nelson Pinto [Fernando Luís] para saldar unha débeda do seu prostíbulo cunha mafia rusa.

Canijo significa desta maneira a degradación ética absoluta que acompaña á explotación das persoas, evidenciando de que maneira unha persoa que asume sen proble-

ma a mercantilización e a escravitude da prostitución fica degradado integralmente a nivel moral, incapacitado para tomar decisións deste tipo, pero deixa o espazo suficiente de actuación aos seus personaxes para permitirilles a dúbida e a posibilidade de actuar noutro sentido, actuación que é sempre rexeitada pola propia vontade dos protagonistas.

Pero máis interesante para o noso cometido é a análise da espacialidade que desenvolve Canijo en *Noite escura*, que como dixemos redúcese ao único espazo dun prostíbulo. Neste único espazo Canijo é capaz de extraer análises de tipo social de grande alcance. Por un lado, a xa comentada análise sobre a familia e a dominación patriarcal. Por outro, realiza unha análise nin determinista nin melodramática nin condenatoria, defectos nos que incorren filmes xa analizados como *Glück* ou *Princesas*, sobre a introdución na prostitución, senón que acerta a sinalar a complexa relación de desexo de melloramento, a emigración e a atracción dos centros económicos a nivel global e o traballo das estruturas de captación das mafias internacionais, ao tempo que reflicte a dureza dunha vida dominada por unha forma extrema de escravización que ten como consecuencia resultados extremos como a morte, sexa non desexada como o inicial asasinato da prostituta [Anna Belozorovich], ou desexada e provocada pola propia miseria dun encerramento tal como revela o suicidio de Irka [Nataliya Zymakova].

Pero a representación de Canijo deste microcosmos do prostíbulo destaca sobre todo noutros dous aspectos: a representación dos clientes e a propia representación das prostitutas [imaxe 67]. No primeiro caso, Canijo demórase en caracterizar a estes clientes, aos que nin humaniza nin vulga, pero para cuxo comportamento aporta unha serie de explicacións. O recurso á prostitución non é en xeral nin un acto racionalizado de dominación nin un recurso inocente e plenamente normalizado a unha forma de sexualidade que se considera perfectamente válida, senón que obedece a dinámicas máis complexas, nas que Canijo non se introduce en profundidade, pero que si acerta a apuntar a través dos diálogos entre as prostitutas e os clientes. Máis criticamente, Canijo sinala na base deste recurso á prostitución unha construción dos papeis sexuais definida polas imaxes que a sociedade produce masivamente a través da pornografía, a publicidade e os programas do novo híbrido espectacular do *infotainment*<sup>814</sup>, construción que a representación de Canijo negase a reproducir. É posíbel que a representación de Canijo adoeza de certo esquematismo, pero é de valorar que sexa un dos moi escasos filmes de ficción que aportan unha análise da prostitución que non só se aparta da hipersexualización da prostituta, senón que incorpora patróns sociais do uso da prostitución como o home consciente da súa insuficiencia sexual, social e afectiva que procura na prostituta unha muller nai ou amiga; ou a figura do home misóxino que responsabiliza á muller como xénero da súa miseria sexual e que procuran na prostituta un fetiche sexual; ou a figura do home consumidor de mercadoría que procura na prostitución unha relación

---

814 Análises primixenios sobre esta idea poden atoparse en Ignacio Ramonet: *La tiranía de la comunicación*, Barcelona, Debate, 1998, ou Robert McChesney: “Global media, neoliberalism & imperialism”, en *International Socialist Review*, Agosto/ Septiembre de 2001 [[http://www.thirdworldtraveler.com/McChesney/GlobalMedia\\_Neoliberalism.html](http://www.thirdworldtraveler.com/McChesney/GlobalMedia_Neoliberalism.html)]. Exemplos deste novo modelo que mestura un suposto xornalismo de investigación, elaborado a partir das formas do noticiario e a inmediatez do vídeo militante, abundan na nova orientación da televisión, e non teñen outra intención que a de asentar as formas de representación e os modelos dominantes. Podemos citar casos de programas como *Callejeros* ou *21 días*.

puramente viciosa<sup>815</sup> e non comprometida que satisfaga as limitacións sexuais das súas parellas<sup>816</sup>.

Ao mesmo tempo, Canijo evita a representación hipersexualizada das prostitutas que viamos que si asumían Fernando Leon de Aranoa ou Doris Dörrie. Pola contra, Canijo represéntaas preferentemente no seu trato cos clientes previo ao sexo, evitando a representación dos actos sexuais tanto como un enfoque das prostitutas como mercadoría, se ben si que sinala esta percepción por parte dos clientes. Para estas escenas Canijo comeza a desenvolver unha forma de posta en escena que será característica do seu cinema e que dominará un filme como *Sangue do meu sangue*, as dobres escenas que acentúan o isolamento que padecen estas persoas e a imposibilidade dunha forma efectiva de comunicación significativa nun espazo constituído para o consumo do corpo como mercadoría.

O filme de Canijo pode semellar unha simple apropiación dun xénero clásico dentro das reformulacións que o propio xénero incorporou a principios do século XXI, pero non deixa de ser tamén un artefacto de análise dunha realidade subterránea que aflora con virulencia en *Noite escura*, e aflora desde un sentido non espectacular, froito do desexo de Canijo de non dramatizar as súas situacións e de impedir o desenvolvemento de figuras heroicas que reconduzan a empatía do espectador, que é difícil de conseguir nun artefacto xenérico como é o presente filme.

### ***Sangue do meu sangue* [João Canijo, 2011]**

*Sangue do meu sangue* céntrase nun espazo suburbial de Lisboa moi diferente a aquel das Fontainhas que conforma o núcleo da obra de Pedro Costa. Neste caso, Canijo filma o Barrio Padre Cruz, un suburbio moi poboado que en realidade ten máis relacións co espazo suburbial de Marsella que Guédiguian representara nun filme como *Marius et Jeanette*. Pero se Guédiguian centrábase neste filme nas relacións entre un grupo de familias en torno a un pequeno espazo común do barrio de L'estaque, Canijo concentra *Sangue do meu sangue* nunha única familia do Padre Cruz, unha familia que supera o reducido mundo da familia nuclear e se configura case como unha representación dunha familia extensa que comparten vivenda [imaxe 68].

Como recorda Daniel Ribas, a maior parte das narrativas dos filmes de Canijo desenvólvense dentro do núcleo familiar no que a vida revela unha normalización que se traduce en comportamentos tradicionais, unha pasividade latente dos personaxes, estruturas de poder dominante doadamente identificábeis e a integración en comunidades con dificultades socio-económicas<sup>817</sup>, até o punto de poder afirmar que a estrutura narrativa

815 Non pretendemos realizar nós unha análise negativa do que se poda considerar vicio. A categoría de muller viciosa é unha categoría sociolóxica que alude á forma en que os clientes ven na prostituta unha muller que opta libremente pola prostitución e que pretende gozar activamente da experiencia sexual igual que o seu cliente, o que constitúe unha falsificación sen máis finalidade que a liberación de responsabilidade no cliente, pero que, como vimos, filmes como *Princesas* contribúen a estender a través de personaxes como Caye.

816 Sobre estas categorizacións, que Canijo representa de maneira esquemática pero perceptíbel, pode verse Claudine Legardier e Saïd Bouamana: *Les clients de la prostitution: l'enquête*, París, Presses de la Renaissance, 2006 e Águeda Gómez Suárez e Silvia Pérez Freire: *Op. Cit.*, 2009.

817 Daniel Ribas: "Identidad y violencia en el cine de João Canijo", p. 68, en Horacio Muñoz Fernández e Iván Villarrea Álvarez: *Op. Cit.*, 2014, p. 68.

construída ao redor da familia é o tema obsesivo da obra do realizador, con especial incidencia nas familias totalmente en implosión desde *Sapatos Pretos* [*Los zapatos negros*, 1998]<sup>818</sup>. Neste contexto Canijo elabora a súa propia visión do melodrama familiar, continuando a senda que comezara no seu anterior filme de ficción *Mal nascida* [2007], situado nun espazo rural do interior de Portugal, e que continuará desde unha visión documental en *É o Amor* [2013], que prolonga a visión suburbial de *Sangue do meu sangue*, centrándose neste caso no barrio de Caxinas, en Vila do Conde.

O mesmo Ribas relaciona a representación que Canijo elabora sobre a familia co decurso histórico e político de Portugal, que el considera, seguindo a Eduardo Lourenço e José Gil, alicerzado nun sistema de dominación construído a partir do mantemento dunha realidade ficticia segundo un imaxinario que elaboraba unha ilusoria representación da sociedade como unha orde orgánica e harmónica que conciliaba capital, traballo e autoridade e na que o conflito era inexistente e mesmo imposible<sup>819</sup> que ten na familia, vista como metáfora do mesmo pobo portugués, a base do mantemento da hexemonía social de que gozou o réxime de Salazar<sup>820</sup> e que se estende até hoxe a través da transacción de poder da Revolución dos Cravos.

Desta maneira, Canijo percebe o Portugal contemporáneo inmerso no mesmo sentido de ilusión construído pola ideoloxía salazarista e sitúa á familia no centro desta ilusión, representándoa como o lugar desde o que se estende a toda a sociedade<sup>821</sup>. Con efecto, Canijo elabora unha posta en escena moi crítica que, aínda partindo dunha estrutura narrativa de tipo melodramático, evita a construción heroificada dos seus personaxes, de maneira que procura non fortalecer ningún proceso de identificación que esta narrativa tende a crear, senón que todos os seus personaxes permanecen nunha ambivalencia moral que evita as dicotomías propias do melodrama ao tempo que mantén unha identificación individualizada que sinala o espazo que a súa propia vontade ten para a construción e a resistencia das dinámicas de dominación que vai presentando, pois efectivamente a familia para Canijo é un espazo de forte tensión pero tamén é un espazo para unha vivencia profunda da solidariedade.

Desta maneira, Canijo procura deixar ao descuberto unha realidade que reproduce as mesmas estratexias de ilusión e prácticas envolventes da ditadura para representar un presente en permanente tensión entre a normalización (a sensación ilusoria de vivir como de costume) e a subversión continua<sup>822</sup>, subversión que apenas ultrapasa o carácter do cotián. Con efecto, estas pequenas subversións non pasan de elementais desafíos á autoridade dentro da familia ou de moi escasa, e problemática, orde social, o que revela a incapacidade de articular un descontento profundo en todos os seus membros nun sentido máis transformativo e enriquecedor.

A partir destas dinámicas é como Canijo desenvolve a estrutura melodramática do filme, construída sobre dúas tramas paralelas que sen embargo, e negando así unha forma de resolución propia do melodrama, non se unen nunca. Canijo dispón unha posta en

818 Daniel Ribas: "Identificación dun filme", en <http://www.acuartaparedede.com/sangue-do-meu-sangue/>, consultada o 25 de Setembro de 2014.

819 Eduardo Lourenço: *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 33.

820 José Gil: *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, p. 63.

821 Daniel Ribas: Art. cit., 2014, p. 69-70.

822 *Ibidem*.

escena que nega tamén a planificación clásica para poñer o acento na caracterización realista, de tipo naturalista, dos espazos, así como nunha dilatación narrativa na que o tempo de cada escena tende á expansión antes que á condensación propia do melodrama. Este método de Canijo resalta unha condición fundamental da comunicación humana como é a linguaxe até, o punto de que toda a estrutura narrativa está condensada, construída e alterada pola linguaxe. No seu artigo xa referido en *A Cuarta Pared*, Daniel Ribas relaciona desde esta importancia da linguaxe a obra de Canijo co drama aristotélico no que as palabras faladas son sinais das expresións e dos afectos da alma.

Con todo, esta dilatación da escena mediante a centralidade da comunicación e a linguaxe na representación debe ser posta tamén en relación coa que emprega Abdellatif Kechiche en *La graine et le mulet*, mesmo en moitas ocasións articula tamén estas escenas en interiores domésticos, en torno a unha mesa e unha comida familiar, e cumpre a mesma función de aproximación realista aos seus personaxes, demorándose na extracción dun sentido para os seus actos así como dos condicionantes que atopan e dos desexos que perseguen o que consegue unha caracterización moi complexa dos protagonistas. É así que esta nova conciencia rítmica, unida ao naturalismo da imaxe, supón un estilo xa completamente diferente do exceso visual e a fragmentación dos seus anteriores filmes. Con efecto, en *Sangue do meu Sangue* a fragmentación acontece na linguaxe e de aí salta á posta en escena.

É así como o carácter bífido da narrativa revélase tamén na representación e na posta en escena. En canto á posta en escena, ten o seu correlato nos dúplos encadramentos con que Canijo constrúe moitas das escenas, un recurso moi estilizado, e sen embargo acadado de maneira moi orgánica, para significar a dificultade relacional no mundo contemporáneo, a soidade imperante aínda dentro do colectivo e a imposibilidade de comprender a totalidade que semella dominar estas relacións. En canto á representación, unha trama apóiase no melodrama como xénero entanto a outra o fai no *thriller*, pero as dúas únense pola recorrente volta de avaliación ao mesmo punto, as pausadas charlas na vivenda familiar que serven tamén para dinamizar a propia avaliación espectral tanto como para significar a centralidade da familia na orixe e na resolución destas dúas tramas. Tamén neste sentido representacional as dúas tramas do filme fican unificadas por un tratamento realista moi semellante, de maneira que Canijo acaba por reverter as convencións de dous xéneros cinematográficos e unificándoas nunha forma híbrida que potencia menos unha narrativa da acumulación que unha narrativa crítica que permite percibir as dinámicas de dominación subterráneas ás problemáticas que plantea.

Este realismo é evidente na propia representación do barrio, non só polas convencións realistas que desenvolve no tratamento do traballo actoral, da luz ou do son, senón pola forma en que acada a representación da inserción dunha colectividade neste espazo e pola forma en que a representación aparece dominada esteticamente polos gustos populares desta colectividade, sobre a que non se obvian aspectos fundamentais das súas vidas como poden ser a importancia do traballo, da súa dificultade e da insatisfacción que trae consigo, como a importancia das relacións amorosas e sexuais, as diversas problemáticas raciais que se dan neste ambiente ou a dificultade de inserción no traballo ou nos estudos para unha adolescencia precaria que non percebe unha forma solvente de futuro se non é a través da inmediatez do delito, ao tempo que se evidencia a dificultade

de completar os estudos universitarios para unha mocidade que pretende o contrario, un ingreso social por esta vía pero que debe compaxinar o estudo e o traballo coas seguintes consecuencia relacionais que pode provocar.

É de salientar que todos os personaxes de *Sangue do meu sangue* son membros dunha clase obreira que se representa cunha amplitude significativa que abrangue desde a precariedade do desemprego ao traballo autónomo por conta propia, o que supón unha visión moi amplificada dun espazo que se adoita relacionar coa marxinalidade e a representar como espazo das infraclases, sen que Canijo esqueza facer unha reflexión sobre as formas de feminización do traballo así como da reprodución desta feminización do traballo no ámbito doméstico. Canijo acerta tamén ao introducir a problemática da droga neste ambiente sen caer na espectacularización nin no miserabilismo nin recorrer a tipificacións moralistas, senón que acerta a sinalar esta opción como unha forma rápida de beneficio económico para a que non é necesaria a adquisición de ningunha habilidade concreta e que constitúe a opción máis viábel ao evidente desexo de desclasamento de persoas como Joca [Rafael Morais], o que se percibe mesmo na súa asimilación duns patróns culturais externos e fomentados desde o propio espectáculo. De feito, como sinala Christian G. Carlos<sup>823</sup>, a pobreza é o elemento invisíbel que desata os múltiples dramas da narrativa, e se no seu intento de fuxir desta miseria Joca crúzase coa droga e os narcotraficantes, Cláudia atopará a súa forma de escapar na relación co seu profesor que a proxecta a un mundo de luxo que na súa vivencia diario permanécelle vedado. O acerto de Canijo reside precisamente na invisibilidade representativa que outorga a esa pobreza, no feito de colocala como elemento de reflexión para analizar o comportamento dos personaxes sen situala nun primeiro plano representativo que leve a unha recreación nela ou a estetización desta miseria, pero tamén no feito de sinalar a través desta representación da pobreza como a liberdade de elección é, como afirma Zygmunt Bauman<sup>824</sup>, o marco no que se mide a estratificación na actual sociedade de consumo e evidenciar a forma en que a riqueza e o ingreso abren o abano de eleccións posíbeis, circunstancia na que reside a súa fundamental importancia social.

Como dixemos, Canijo fai aflorar nos seus filmes unha realidade subterránea, unha realidade oculta na vivencia cotiá dos personaxes, pero que determina de maneira decisiva estas vivencias. Esta realidade subterránea revélase sempre nos filmes de Canijo a través da violencia e da emerxencia de traumas do pasado<sup>825</sup>. Esta violencia pode ser de orde psicolóxico, como a que supón o final da primeira trama coa confrontación dos protagonistas dunha infidelidade matrimonial unida a un incesto, ou pode ser unha violencia real, como a que domina o final da segunda trama cunha escena de sexo e morte filmada desde unha frontalidade agresiva que, sen embargo, supón un final moi adecuado en termos de representación en canto que supón a posta en escena do final dun proceso de asunción da propia responsabilidade e da capacidade de dominio da propia vontade, unha vez que xa ademais Canijo tiña sinalado o alcance que os lazos de solidariedade poden acadar. Da mesma maneira, a primeira trama acaba por resolver a posibilidade dun entorno familiar non conflitivo que pode aportar unha vivencia

823 Christian G Carlos.: "El documental dramático", <http://cinedivergente.com/criticas/largometrajes/sangue-do-meu-sangue>, consultada o 25 de Setembro de 2014.

824 Zygmunt Bauman: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 54.

825 Daniel Ribas: Art. cit., 2014, p. 70-71.

moi rica e significativa, pero faino moi habilmente depender dun acto de vontade de cada unha das persoas implicadas, neste caso Márcia [Rita Blanco], Cláudia e Alberto [Marcello Urgeghe].

En suma, a pesar do punto de partida puramente xenérico dos filmes de Canijo, estes non deixan de supoñer un espazo de representación realista dun determinado ambiente social, en canto que se extrae o sentido social profundo das complexas dinámicas das relacións que se desenvolven e das situacións que se producen neste ambiente, ao tempo que se facilita un espazo propio para a avaliación crítica do espectador.







Imaxe 65: A nova vivenda de Vanda en *Juventude em marcha*, mecanismo de asimilación cultural e integración consumista



Imaxe 66: O bar como espazo continuador da tradicional dominación doméstica en *Os mutantes*



Imaxe 67: A crítica representación da prostitución en *Noite escura non esquece aos clientes*



Imaxe 68: A familia extensa en *Sangue do meu sangue*



Imaxe 69: A vivenda a medio construír en *Il Ladro di bambini*



Imaxe 70: A representación do suburbio en *Le acrobate* reproduce unha forma ideal de isolamento e desolación



Imaxe 71: A caída da burguesía en *Giorni e nuvole*



Imaxe 72: O centro ollo de Deus en *Il villaggio di cartone*

## ITALIA

O neorrealismo italiano pode considerarse, despois do inicial interese polo cinema silente na continuada representación da cidade, como o primeiro intento programático de representación das súas marxes, físicas e sociais, desde unha posición realista e aliñada ideoloxicamente cos seus habitantes, sexa desde as posicións máis claramente marxistas de Lucchino Visconti ou as formas dunha esquerda máis difusa de Roberto Rossellini ou Vittorio de Sica. Esta nova representación incorpora nas súas formulacións a nova representación do noticiario aparecida durante a II guerra mundial, representación que se enfrontou por primeira vez á devastación da contemporaneidade, ao intento de capturar a imaxe dunhas cidades definidas visualmente polo xenocidio e o despoboamento<sup>826</sup>. Esta lección do noticiario foi aprendida rapidamente poloneorrealismo italiano e especialmente por Roberto Rossellini, que conseguiu facer de *Germania, anno zero* [*Alemania, año cero*, 1948] unha obra paradigmática neste sentido, aínda que xa apuntara este camiño en *Roma, città aperta* [*Roma, ciudad abierta*, 1945]. Tamén correspondería ao neorrealismo continuar a cultura social do cinema, interesada neste período de posguerra na representación das transformacións industriais, laborais e comerciais da vida urbana, nomeadamente a Vittorio de Sica, cuxa representación da cidade de Roma desde *Sciuscià* [*El limpiabotas*, 1946] é exemplar neste sentido. *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* completan a documentación desta transformación.

O modelo neorrealista infiltra en múltiples propostas filmicas que acaban por reduci-lo a un sistema de referencias reais máis que realistas e veñen a diluír o seu profundo sentido de análise social dentro do sistema de xéneros. Con todo, será revitalizado coa aportación da obra de dous autores clave, Ermanno Olmi e Pier Paolo Pasolini. Ermanno Olmi conseguiu con *Il posto* un cadro da inserción urbana da supervivencia do proletariado durante a aparición dun novo sistema de traballo orientado aos servizos, configurado a través dunha posta en escena carente de efectismos, lenta e sensibelmente descritiva<sup>827</sup>, rigorosamente materialista, na que a cidade, escenario laboral por excelencia, é un espazo disxuntivo, que desincroniza os destinos e os sentimentos dos personaxes, que fican desposuídos de calquera capacidade de xestión do seu propio destino e da súa vida emocional<sup>828</sup>, co que enlaza co nome clave da modernidade cinematográfica en Italia, Michelangelo Antonioni, que desde *Il grido* [*El grito*, 1957] até *Il deserto rosso* [*El desierto rojo*, 1964] conseguiu representar a dislocación entre o hábitat urbana e os seus habitantes.

Pasolini reformula a herdanza do neorrealismo italiano mediante a relegación a un segundo plano dos motivos épicos e a reactualización nos anos sesenta dos temas da dor

826 Stephen Barber, *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 50-51.

827 José Enrique Monterde, "La naturaleza del nuevo cine italiano", en José Enrique Monterde, "*En torno al nuevo cine italiano: los años sesenta, realismo y poesía*", Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2005, p. 132.

828 Caballero, "Ermanno Olmi", en José Enrique Monterde, *Op. Cit.*, 2005, p. 222.

e a morte<sup>829</sup>. A de Pasolini é unha proposta profundamente política no fondo e na forma que procura a esencia detrás da aparencia, procura o intemporal encarnado de formas diferentes en todas as épocas, pero ao tempo é consciente de que só pode vislumbralo na superficie, na realidade visíbel, consciencia a partir da que realiza a súa aportación máis importante respecto á noción de realismo. Para Pasolini a realidade é substancialmente misteriosa, pero ese misterio habita na súa aparencia, na propia condición continxente da realidade<sup>830</sup>, e así a representacións dos suburbios de Roma en *Accattone* [1961] ou *Mamma Roma* [1962] incorporan esta complexa reflexión sobre a realidade da cotidianidade duns tipos marxinais aos que se achega desde un marcado humanismo.

Non será esta a liña que siga o cinema de esquerdas que se desenvolve paralelamente, un cinema político que recupera a centralidade da clase obreira e os seus conflitos desenvolvido por autores como Elio Petri ou Francesco Rosi, que amosa unha moi limitada concepción do realismo, que fica sepultado baixo un ton extremadamente didáctico e a manipulación dunhas narrativas elaboradas a partir dos modelos melodramáticos nas que as posicións políticas maniqueas e o simplismo da representación en extremo típica dos personaxes anula a distancia necesaria para a transmisión do sentido realista dos feitos e os espazos representados.

### ***Il ladro di bambini* [Niños robados, Gianni Amelio, 1992]**

Gianni Amelio ten sido sinalado repetidamente, xunto con Nanni Moretti, como o cineasta que, a partir dos anos setenta, de maneira máis clara continuou a liña do neorrealismo que iniciaran Roberto Rossellini, Lucchino Visconti e Vittorio de Sica. Esta adscripción ao realismo configurouse de maneira moi diferente á de autores máis achegados no tempo á primixenia obra neorrealista, entre os que podemos destacar a Pier Paolo Pasolini, Ermanno Olmi, Marco Bellocchio ou Bernardo Bertolucci, cuxas obras incorporan abondosos trazos dos novos cinemas modernos e cuxa posición política é máis definida. Pola contra, Amelio centra o seu achegamento nunha certa crenza na inocencia do dispositivo cinematográfico, no desenvolvemento dunha planificación moi funcional e nunha aproximación da cámara de tipo naturalista. Por outra banda, do mesmo xeito que fará Moretti coa introdución de elementos poéticos a partir de *Palombella rossa* [1989], Amelio acabará por abandonar estas formas realistas para achegarse a construcións de tipo melodramático de configuración máis clásica a partir de *Così ridevano* [Así reían, 1998].

*Il ladro di bambini* é o filme de Amelio que mellor recolle a herdanza do neorrealismo dos anos corenta, filiación que ten sido sinalada abondosamente. As referencias xa comezan polo mesmo título, reformulación evidente de *Ladri di biciclette*, filme dirixido por Vittorio de Sica, autor co que o filme de Amelio comparte ademais o intento de articular unha forma de crítica social a través da perspectiva da infancia que tamén podemos observar noutros filmes de De Sica como *I bambini ce guardano* [1944] ou *Sciusciá*. De acordo con esta práctica neorrealista, Amelio filma en espazos naturais, emprega actores non profesionais ou procura a desdramatización das súas actuacións se

829 Santos Zunzunegui: *Op. Cit.*, 2008, p. 46-47.

830 José Francisco Montero: *Art. Cit.*, 2011, p. 96.

son profesionais e elabora unha narrativa escasamente trabada na que a improvisación tamén ten o seu espazo. Esta narrativa non impón unha xerarquía dos incidentes que dispón, como adoita acontecer nas narrativas de tipo melodramático, senón que procura conferirlle a mesma importancia a todos os eventos que a configuran<sup>831</sup>. Este feito vese reforzado por unha planificación planteada con rigor, na súa evidente sinxeleza, que unifica todos os elementos e, na súa negación do subliñado e o enfático, aproxímase a todas as situacións desde unha distancia que impide os fortes movementos de inmersión e identificación que adoitan impoñer os filmes protagonizados por nenos e reserva así un espazo para a actividade autónoma do espectador. Esta posta en escena baséase nun concepto de encadramento moi pouco enfático, composto desde o estatismo e, como sinala Samuel César<sup>832</sup>, construído a partir da colocación da cámara no sitio xusto para captar o movemento interno do narrado, compoñendo o plano con todo o que necesita para comunicar.

Como dixemos, Amelio concede a mesma importancia a todos os elementos da narrativa, perspectiva que se impón desde o mesmo punto de arranque do filme. Este é o momento no que a protagonista, Rosetta, está a ser prostituída pola súa nai e no que a policía intervéñ cando recibe a visita dun cliente. Este arranque determina tanto unha posición ética como unha posición cinematográfica recorrente no cinema de Amelio. Xa desde o seu primeiro filme, *La fine del gioco* [1970], Amelio rexeitou a tendencia melodramática de representar cun exceso de sentimentalismo a infancia e a familia, tendencia que acadou o seu punto alto nun filme contemporáneo a *Il ladro di bambini* como é *Nuovo Cinema Paradiso* [*Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988], para pola contra introducirse en difíciles problemáticas morais de complexos ambientes familiares. Como moi acertadamente sinalou Leslie Felperin Sharman<sup>833</sup>, un filme como *Il ladro di bambini* comeza precisamente no punto no que unha forma melodramática tería rematado, e en lugar de construír unha narrativa en torno á forma en que Rosetta foi introducida na prostitución e en torno á vivencia desta situación extrema por parte da cativa, o que podería constituír unha efectiva reformulación de narrativas do tipo da que desenvolve Alberto Moravia en *La romana*, o filme iníciase obviando este proceso, posto que Amelio está máis interesado en evitar a estetización destas problemáticas e en evitar os elementos máis morbosos para centrarse nos efectos afectivos e sociais desta situación.

A partir deste punto de partida *Il ladro di bambini* continúa unha fórmula narrativa que Samuel César denomina filme de itinerario<sup>834</sup>, fórmula para a que este autor sinala, como inicio das reformulacións modernistas sobre este mesmo tema xa presente no cinema clásico norteamericano desde a obra de Preston Sturges (*Sullivan's Travels* [*Los viajes de Sullivan*, 1941]) e Nicholas Ray (*They live by night* [*Los amantes de la noche*, 1948]), a importancia fundacional do *Pierrot le fou* [*Pierrot, el loco*, 1965] de Jean-Luc Godard e a importancia no seu desenvolvemento de filmes como *Alice in den Städten* [*Alicia en las ciudades*, Win Wenders, 1974] e *Topio stin omichli* [*Paisaje en la niebla*,

831 Millicent Marcus: *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*, Baltimore e London, The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 154-155.

832 Samuel R. César: "Niños robados. Un cine directo", en *Dirigido*, n° 212, Abril de 1993, p. 10.

833 Leslie Felperin Sharman: "Il ladro di bambini", en *Sight & Sound*, Decembro de 1993, p. 48.

834 Samuel R. César: Art. cit. 1993, p. 11.

Theodoros Angelopoulos, 1988], sen esquecer as relacións sinaladas por Camille Taboulay que o filme de Amelio mantén cun filme de Jacques Doillon como *Le petit criminel* [1990]<sup>835</sup>. Con todo, é co filme de Angelopoulos co que mellor se pode comparar *Il ladro di bambini*, comparación que tamén servirá para sinalar os límites da representación de Amelio, como veremos no seu momento.

Como corresponde ás convencións do modelo, o itinerario do filme é duplo, interior e exterior, moral e xeográfico. Interiormente, os tres personaxes vanse achegando entre eles a medida que a realidade os vai separando<sup>836</sup>. A relación entre os dous irmáns [Valentina Scalici e Giuseppe Ieracitano] e o carabineiro [Enrico Lo Verso] que os custodia supón a construción dunha forma de unidade familiar diferente á dominante<sup>837</sup>, proceso de constitución que o filme relata de maneira desapaixonada achegándose sen énfase tanto aos fortes vínculos que son capaces de construír traballosamente como ás dificultades que impón o propio sistema social. Esta representación supón tamén unha rotura dos esquemas melodramáticos. O carácter ideal que Amelio lle confire á conformación dun novo núcleo familiar completamente desprazado das normas sociais supón que este proceso se impoña por encima da lóxica narrativa do común ao mesmo tempo que implica unha activación da reflexión espectral que, neste caso, lévase a cabo coa continua quebra das expectativas, quebra que resitúa permanentemente ao espectador ante a complexidade moral do artefacto filmico.

Este é o motivo polo que non se produce a varias veces esperada fuxida dos rapaces nin o tamén esperábel abandono do carabineiro. Tamén é o motivo polo que Amelio constrúe unha conclusión ao filme de orde moral que nega calquera intento de resolución da anécdota. É moi significativo que este final se deba a unha improvisación que veu substituír un final no que o carabineiro era morto por un dos rapaces<sup>838</sup>. Esta circunstancia é moi interesante en canto que reflicte de maneira moi directa como unha forma aberta é imprescindible para acadar unha representación do sentido da realidade que sobrepase un nivel puramente epidérmico, e resulta moi interesante se lembramos as críticas de autores como Ángel Quintana<sup>839</sup> ao modelo de realismo construído sobre un guión férreo que representa o cinema de autores como Fernando Leon de Aranoa, de maneira que se verá con claridade as razóns do fracaso de Aranoa e dos acertos de autores con intereses non tan diferentes como Amelio. Non se trata de fechar a construción cinematográfica, senón de elaborar unha conclusión que aporte un sentido á problemática exposta. A resolución de Amelio pode ser pesimista, pero reflicte de maneira moi intensa a dificultade de superación para as persoas que se ven dominadas polas dinámicas dos servizos sociais e a falta de ferramentas con que afrontar un deseño institucional abrumante que non oculta como unha das súas finalidades acadar o sometemento absoluto do individuo ás redes de intervención do Estado.

O movemento no filme externo ven constituído por un itinerario pola totalidade da

---

835 Camille Taboulay: “*Les enfants volés*”, en Cahiers du Cinéma, nº 460, Outubro de 1992, p. 65.

836 Samuel R. César: Art. cit. 1993, p. 11.

837 Millicent Marcus: *Op. Cit.*, 2002, p. 159.

838 Sigfrid Monleón, *La mirada secreta de Gianni Amelio*, Valladolid, Seminci, 1994, p. 61.

839 Ángel Quintana: “Madrid versus Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción”, en Hilario J. Rodríguez: *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, 2006, p. 280-281.



xeografía italiana, desde o extrarradio de Milán ao centro de Sicilia, pasando por Roma, Boloña, Nápoles e Calabria. Este percurso, no que Rosetta e Luciano pasan dun desastre familiar a unha institución que non os pode axudar nin a crecer nin a vivir mellor, inclúe unha sucesión de ambientes periféricos, física e socialmente falando, como son o deteriorado edificio de vivendas no que viven os rapaces en Milán, as anónimas estacións do ferrocarril de Milán ou Boloña, as prazas de Roma ocupadas por persoas desocupadas e marxinais e, finalmente, a deteriorada paisaxe do sur simbolizada na casa non rematada da familia de Antonio<sup>840</sup>.

Esta casa é precisamente o espazo máis interesante e significativo do filme [imaxe 69]. Os tres protagonistas chegan a el cando a narración xa vai ben avanzada, pero Amelio detén neste momento o filme e elabora unha prolongada digresión na que a narrativa non avanza pero na que se producen uns moi importantes movementos afectivos nos personaxes, ao tempo que desenvolve distintos apuntamentos sociais.

Esta casa é unha casa situada nunha zona suburbial entre a cidade e o campo e atópase a medio construír. Desta maneira Amelio significa a importancia da propiedade nun sector social que non entrou nos procesos de precarización do capitalismo de tipo postindustrial ao tempo que sinala as importantes diferenzas entre as áreas xeoconómicas do norte e o sur de Italia. Deste xeito Amelio amosa un sector social que se atopa a punto de completar o seu proceso de desaparición, proceso que estará significativamente culminado ao tempo que a casa, que marcará o desclasamento efectivo de toda unha familia extensa. Este desclasamento producirase ao unir a propiedade da vivenda á idea da expansión capitalista dos pequenos negocios familiares. Con todo, este espazo mantén determinados valores vivenciais e afectivos dos que foron desprovistos os espazos de habitación das cidades do norte, como Amelio deixou sinalado no predio no que vivían Rosetta e Luciano en Milán. Estes valores que tenden a sinalar a permanencia dunha vivencia colectiva non implican unha valorización da familia tradicional. Pola contra, Amelio sinala con acerto todas as tensións que están activas ou ocultas nestas conformacións familiares, co que redundna na idea da necesidade da constitución de novas estruturas afectivas, tema central do percurso do trío de protagonistas.

Neste sentido, Amelio insire unha escena fundamental nesta digresión calabresa. Esta escena é a escapada á praia e os momentos nos que Antonio ensina a Luciano a nadar e no que está na cafetería a falar con Rosetta. É neste momento no que o carácter familiar parece completarse, logo do rexeitamento sufrido polos rapaces na familia de Antonio, o que por certo lle proporciona a Amelio a oportunidade de introducir unha dura crítica ao papel dos medios de comunicación dominados polo morbo e un apuntamento sobre as consecuencias para as vítimas deste deseño informativo que obedece a evidentes dinámicas de reprodución da ideoloxía dominantes. Sen embargo, Amelio non procura iniciar a partir desta escena unha remontada cara a un tranquilizador final feliz, senón que, como vimos, *Il ladro di bambini* constrúese sobre a rotura das expectativas da narrativa melodramática<sup>841</sup>. É así que, o que semellaba unha conclusión á demorada e

840 Emanuela Martini: *Gianni Amelio*, Milan, Il castoro, 2006, p. 107.

841 Enténdase que non estamos a falar do alcance das roturas destas expectativas mediante a creación dunha forma destinada a unha manipulación explícita do espectador nunha narrativa que se inicia coa forma dun melodrama burgués como as que pode inaugurar Luis Buñuel en *El ángel exterminador* [1962], senón apenas dun movemento destinado a romper certa fascinación do melodrama e á negativa de Amelio a continuar a liña dun cinema, que

complicada construción dun ambiente de confianza e afecto entre o carabineiro e os rapaces, rómpese inmediatamente, imposibilitado pola intromisión da Institución, unha Institución que adopta dúas manifestacións diferentes, a policial e a asistencial. A actuación de ambas as dúas acaban imposibilitando a supervivencia deste grupo humano, de forma que Amelio resalta a finalidade sistémica da Institución, que non é outra que garantir a reprodución do sistema de dominación e a discriminación entre os individuos excluídos e os individuos en situación de pleno ingreso social.

Con todo, isto que pode parecer o grande acerto do filme de Amelio, acaba por ser tamén a súa maior insuficiencia, circunstancia que se fará máis evidente se comparamos *Il ladro di bambini* con dous filmes que non se atopan tan afastados dos esforzos de Amelio, se ben acadan resultados moi superiores: o xa citado filme de Angelopoulos *Topio stin omichli* e a obra do romanés Corneliu Porumboiu, na que nos estenderemos no epígrafe correspondente, *Politist, adjectiv*. O problema do filme de Amelio reside en que o seu carácter ideal acaba por facelo caer en diversos idealismos que constitúen tamén diversas falsificacións sociais, que se revelan de maneira máis forte na análise da Institución, anulada en grande medida pola acrítica aproximación ao personaxe de Antonio, un carabineiro, membro entón da institución policial. Amelio non intenta facer aflorar as contradicións entre o seu propio actuar e a súa permanencia na institución. Si que é certo que o filme reflicte o choque entre a estrutura policial e o que el considera una actuación profundamente ética, pero tamén que non se adentra nun tema máis profundo como é a forma en que a institución impide o mesmo comportamento ético das persoas ao tempo que esta imposibilidade se sostén nun acto volitivo propio de cada individuo, unha vontade que é sometida a reavaliación constantemente e que constantemente é tamén reactualizada.

Pola contra, veremos que é precisamente este proceso o que fai aflorar Porumboiu en *Politist, adjectiv*, unha representación extremadamente realista e escasamente espectacular da actividade policial. Sen embargo, a representación de Amelio é puramente idealista, pois rexeita confrontar un ambiente dominado pola obediencia e a adaptación sistémica coa demanda dun radical comportamento ético que fai cuestionar tanto o propio ambiente en canto que estrutura como a inserción do individuo nese ambiente, independentemente da conclusión á que tanto o autor como o espectador poidan chegar, de maneira que en último termo lévase a cabo unha ocultación da realidade da institución policial.

É por isto que, se efectivamente é realista en moitos aspectos, empezando polo aparato formal, o artefacto filmico de Amelio non pode ser considerado unha construción plenamente realista. Está claro que Amelio pretende deixar activo un espazo de positividade na representación da institución policial, se ben é certo que reducido ao comportamento individual de algún dos seus elementos. Sen embargo, esta, que pode ser a súa lexítima conclusión, aparece imposta á narrativa, non se desprende dunha análise profunda. A asunción dun modo de representación crítico, como o que efectivamente pretende Amelio, fica moi reducido no seu alcance crítico con este tipo de imposicións autorais.

Todo o contrario é o que acontece nun filme como *Topio stin omichli*. O filme de

---

inclúe moito do cinema político e social, baseado sobre o trivial afago do espectador.

Angelopoulos garda diversas similitudes co de Amelio, pois tamén trata a viaxe dunha parella de irmáns ao encontro dunha figura paterna ausente (en *Il ladro di bambini* trátase da institución que substitúe aos pais) en compañía dun home mozo que asume a función de guía, tanto no aspecto físico como, nomeadamente, no proceso de crecemento que supón o itinerario polo espazo xeográfico. Angelopoulos elabora unha representación moi afastada do naturalismo de Amelio, pois trátase o seu dun filme dominado por unha posta en escena moi construída e rigorosa, baseada en planos secuencia que coreografían complexos movementos dos personaxes construídos sobre uns lentos movementos de cámara que resultan practicamente idénticos de plano a plano<sup>842</sup>. Nunha construción inequivocamente brechtiana, Angelopoulos elabora unha obra que resulta en realidade moito máis realista que a de Amelio, en canto que Angelopoulos é quen de extraer as complexas dinámicas que subxacen no proceso de crecemento dos seres humanos, que é un proceso á vez individual e social, e de someter a unha crítica moi profunda a institución familiar, as dependencias que crea, pero tamén a ideoloxía que impón, a sexualización que permite ou privilexia e as propias formas de escape a unha dominación que parece implícita a un certo concepto de familia.

Pero Angelopoulos é quen tamén de sinalar as consecuencias sociais que esta idea dominante de familia pode chegar a ter, a deshumanización, a mutilación afectiva, o mutismo e a incapacidade de expresión, o odio ao outro e a violencia que pode producir. Neste afloramento dunha verdade reside o grao de realismo do filme de Angelopoulos, que ademais ten a habilidade de construír un amplo espazo para a reflexión do espectador ao tempo que se apoia nun referente de universalidade que Angelopoulos atopa no mito, nun movemento típico do teatro épico de Bertolt Brecht que procura someter a crítica a validez histórica das institucións e do comportamento e os afectos persoais. É por esta razón que Angelopoulos se constitúe nun dos máis efectivos referentes do modo crítico que defendemos e que autores como Amelio non conseguen extraer del todas as súas posibilidades.

### ***Le acrobate* [Silvio Soldini, 1997]**

Moi afastado da obra de Gianni Amelio, o cinema de Silvio Soldini supón unha aproximación puramente melodramática aos ambientes suburbiais das cidades italianas. Esta de Soldini é unha aproximación construída desde un humanismo primario que nega o carácter social das diferenzas de clase e impón unha mirada idealista sobre unha realidade social que pretende denunciar e para a que constrúe unha alternativa nos termos dunha harmonía universal entre clases unificadas pola bondade da burguesía e a submisión da clase obreira. Este tipo de falsificación social constitúe o centro dun filme como *Giorni e nuvole* [2007], pero de momento centrarémonos nun filme anterior de Soldini, *Le acrobate*, filme que se configura como un tríptico en torno a unha viaxe de ida e vol-

<sup>842</sup>En ningún caso se trata dun conto de fadas que inclúe o realismo documental, categoría á que Andrew Horton reduciu a complexidade da representación de Angelopoulos neste filme [Andrew Horton: *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Madrid, Akal, 2001, p. 124]. O filme é puramente épico e nada hai nel que funcione como documento, nin sequera nun nivel formal superficial como é o que semella estar aludindo Horton. Significativamente, Horton considérao o seu filme máis sinxelo, cando é facilmente o filme máis complexo dos que realizou Angelopoulos entre *O Thiassos* [*El viaje de los comediantes*, 1975] e *To Vlemma tou Odyssea* [*La mirada de Ulises*, 1995].

ta desde unha rica cidade do Norte industrializado, Treviso, até Taranto, unha máis pobre cidade do Sur.

Na primeira parte do filme, que se desenvolve en Treviso, Soldini confronta dúas espacialidades diferentes, pero do mesmo tipo. Trátase da vivenda das dúas protagonistas desta primeira parte, Elena [Licia Maglietta] e Anita [Mira Sardoç]. Estas dúas espacialidades evidencian de maneira moi directa as diferenzas de clase que median entre as dúas protagonistas, pero tamén poñen en evidencia unha postura moral por parte de Soldini. A vivenda de Elena é unha vivenda que remite inequivocamente a unha clase alta que vive acomodada e sen ter en conta as condicións sociais detrás da súa propia situación, entanto a vivenda de Anita, claramente máis humilde e pobre, sévelle a Soldini para introducir varios temas sociais nos que non profundiza como poden ser a emigración ou a situación de abandono e soidade das persoas maiores de menos recursos económicos.

Para unir estes dous espazos Soldini recorre a unha narrativa de tipo melodramático na que a casualidade funciona como motor, pero o máis interesante é a maneira en que o filme evita a comparación entre estes dous espazos, co que podería ter levado a cabo unha análise da desigualdade social e os factores económicos, de orixe e de idade que operan na aparición e o mantemento desta desigualdade concreta, para ao contrario desenvolver un caso paradigmático de grandeza humana desde os parámetros da caridade.

Soldini, interesado en potenciar a identificación coa problemática da súa protagonista, sumida nunha crise da mediana idade na que o seu traballo como química deixou de satisfacela, que el considera unha problemática de carácter universal sen se deter a pensar que para a maioría da xente non existe nin a posibilidade de pensar en crises de tal tipo, desenvolve un completo arsenal melodramático que subliña a bondade dunha ao tempo que enfatiza o desorde de todo tipo que rexe a vida da outra. Este desorde acaba por acadar un nivel moral que reproduce o mesmo desorde que vive Anita e acaba por supoñer o segundo disparador azaroso para levar a narrativa a un novo espazo, a cidade de Taranto.

Nesta cidade vive Maria [Valeria Golino], unha muller de clase traballadora que habita unha vivenda nun bloque suburbial. Novamente, a representación do suburbio reproduce unha forma ideal de isolamento e desolación, perfectamente recoñecíbel non só na súa forma senón sobre todo na caracterización que o director quere impoñer [imaxe 70]. Así, este suburbio residencial de clase obreira é un espazo hostil en si mesmo. A hostilidade ven determinada pola súa propia morfoloxía, nin sequera polos actos que nel poidan acontecer. Pero Soldini, que precisa un escenario que potencie a grandeza dos actos da súa protagonista, reproduce esta hostilidade do medio dentro da vivenda de Maria, é dicir, na súa convivencia familiar, de maneira que a pobreza do medio acaba atopando unha explicación de orde moral.

A descrición do ambiente obreiro do sur desde esta perspectiva multiplica os actos de magnanimidade de Elena, burguesa do norte, que mesmo ante o desprezo que atopa nun primeiro momento non dubida en perseverar até construír a situación na que a súa bondade poida ser aceptada. Novamente a centralidade da narrativa desenvólvese na casa de Maria en Taranto, e novamente Soldini perde a oportunidade de comparala coa

casa de Elena en Treviso, e estender esta comparación ao uso da cidade que fan ambas as dúas. Isto podería levar a desenvolver unha análise sobre a diferente influencia da territorialidade na vida das persoas segundo a clase social á que pertencen e a posición económica que ocupan, evidenciando a forma en que Maria fica atrapada tanto polos espazos domésticos e de traballo, que determinan e empobrecen os seus movementos, como tamén fica atrapada pola propia cidade, pois a súa propia posición impídelle non só a saída desta, senón que determina unha mobilidade moi reducida no seu interior, entanto que Elena realiza un uso moi libre do espazo, dentro e fóra da cidade, diferenza que obedece a uns motivos socioeconómicos evidentes nos que Soldini prefere non entrar.

Todo o filme está construído a maior gloria do humanismo desbordante da protagonista, de maneira que Soldini potencia unha positividade que semella inherente a unha clase social concreta. Soldini constrúe un escenario de identificación coa protagonista que acaba por se converter nun espazo de identificación con toda unha clase social, favorecendo así os desexos de imitación da clase alta pola clase traballadora, un desexo de imitación da burguesía nos seus elementos externos e simbólicos, en canto que non pode ter acceso á súa esencia, o que ademais vese potenciado polo énfase de Soldini en subliñar o estilo de vida de Elena.

Este é un común movemento social nas últimas décadas, pois se sempre existiu de maneira máis ou menos estendida un certo afán de imitación por parte da clase obreira do modo de vida das clases dominantes, e é que o desprezo pola posición subalterna e a admiración cara ao dominante é unha das condicións da reprodución da dominación, a partir de finais da década de 1970, en primeiro lugar nos Estados Unidos, pero con timidez en todo o mundo occidental, comezan a aparecer con forza novas formas de vida, que rapidamente se tornan dominantes. Trátase de novos modelos baseados na imitación das formas de vida das clases altas, convenientemente edulcoradas e simplificadas, de maneira que sexa posíbel facelas extensíbeis a un amplo conxunto da poboación. Esta simplificación era necesaria para estender a ilusión de poder vivir as mesmas sensacións que a clase dominante e manter a esperanza dun futuro ingreso pleno nesta vida de luxo, ao mesmo tempo que se mantiña o estado de exclusividade do modo de vida da clase dominante. Xa sinalamos como este proceso era analizado criticamente por Pedro Costa nun filme como *Juventude em marcha*, sen embargo no filme de Soldini é ocultado para, ao contrario, construír un escenario de admiración que comeza coa constante admiración de Maria e a súa filla cara ao modo de vida de Elena na última parte do filme. Desta maneira acaba por se producir unha devaluación da forma de vida da clase obreira, o que trae á superficie as posicións de odio de clase das que en realidade parte Soldini.

### ***Giorni e nuvole* [Silvio Soldini, 2007]**

Estas posicións de Soldini faranse máis evidentes en *Giorni e nuvole*, filme no que o autor, ante unha situación de grave crise económica, sitúa como principal prexudicado a un industrial de Xénova, vítima dunha ofensiva dos seus socios na empresa. O grotesco do punto de partida, que a narrativa desenvolve facendo ver a dificultade que supón para unha familia deste tipo afrontar un importante descenso do nivel de vida [imaxe 71],

acrecéntase coa continua presenza de diversos obreiros desempregados que eloxian a labor do ex-dono da empresa como xerente, nomeadamente en base ao trato que con el recibían da empresa. Tal simplificación da confrontación de clase pode obedecer a unha simpleza do director ou á necesidade de elaborar un marco que esaxere a grandeza humana do seu protagonista de forma que se potencien os procesos de inmersión emocional e de empatía co personaxe no espectador. Pero a realidade semella máis complexa.

O proceso de proletarización que debe enfrontar esta familia burguesa evidencia unha posición de odio de clase moi directa. Tanto Michele [Antonio Albanese] como a súa muller Elsa [Margherita Buy] deben empezar a traballar, pero mentres que Michele comeza a facelo con outros obreiros, ela faíno como secretaria doutra persoa de clase burguesa. Desta maneira, canto maior é o contacto que Michele establece coa clase obreira maior e máis profunda se torna a súa degradación en todos os aspectos, no entanto Elsa pode recuperar a súa posición burguesa grazas a non ter perdido a relación coa súa propia clase, aínda que o faga desde unha posición subalterna en canto que empregada dela. É significativo notar como Michele traballa para outras persoas de clase obreira que o contratan para facer pequenas obras nas súas casas, así como o feito de que Michele vese degradado, nos termos de Soldini, a un traballo puramente manual enquanto Elsa pode manterse no nivel dun certo traballo intelectual.

Para alén, a descrición da clase obreira en *Giorni e nuvole* aparece trazada de forma puramente negativa, representada en termos dunha profunda amoralidade, entanto os únicos verdadeiros posuidores de capacidade moral son as persoas de clase burguesa. Soldini nega tamén calquera representación das causas sistémicas da crise económica que desenvolve o filme, todo fica reducido a comportamentos de carácter persoal que atoparán a súa retribución no moralista final do filme. Non podemos esquecer que esta é unha das características fundamentais do modo melodramático, que dispón unha construción moral maniquea que acaba por retribuír a cada personaxe en función da súa bondade, bondade que nos termos fortemente moralizantes do melodrama significa adecuación sistémica.

É este o motivo polo que os artefactos melodramáticos de Soldini son profundamente falsos, posto que a imposición do melodrama como sistema imbrícase coa propia posición ideolóxica do autor, de maneira que as dinámicas sociais das problemáticas que desenvolven os seus filmes non son simplemente ocultadas, senón que aparecen descendentadas no seu tratamento, co que se produce en realidade unha falsificación na explicación destas dinámicas.

### ***Il villaggio di cartone* [Ermanno Olmi, 2011]**

Ermanno Olmi forma parte, xunto co primeiro Pier Paolo Pasolini, Elio Petri ou Francesco Rosi, do grupo de epónimos do neorrealismo que despuntou durante os anos sesenta. Pola nosa parte centrarémonos no seu último filme, *Il villaggio di cartone*, pero debemos ter presente que a representación do espazo urbano e a reflexión sobre o realismo viñeron sendo unha constante no cinema de Olmi desde os seus primeiros filmes. Estes filmes, que serven de transición entre o neorrealismo e o novo cinema italiano dos sesenta, destacan pola filmación coidadosa e sen ningún tipo de subliñado dos ambien-

tes obreiros, das súas rúas e o seu espazo de traballo e habitación, así como pola definición dos personaxes en base ao seu traballo e á posición que ocupan dentro do proceso produtivo, como amosan *Il posto* [*El empleo*, 1961] ou *I fidanzati* [1963]. Especialmente destacábel en canto á representación realista do espazo urbano é *Il posto*, filme no que Olmi elabora un cadro da inserción urbana da supervivencia do proletariado durante a aparición dun novo sistema de traballo orientado aos servizos, configurado a través dunha posta en escena carente de efectismos, lenta e sensibelmente descritiva<sup>843</sup>, rigorosamente materialista, na que a cidade, escenario laboral por excelencia, é un espazo disxuntivo, que desincroniza os destinos e os sentimentos dos personaxes, que fican desposuídos de calquera capacidade de xestión do seu propio destino e da súa vida emocional<sup>844</sup>.

Unha aproximación moi diferente ao espazo urbano é a que leva a cabo en *La leggenda del santo bebitore* [*La leyenda del santo bebedor*, 1988], filme no que o realismo cede ante unha construción metafísica da realidade que fica moi afastada do que quizais supoña a súa obra máis relevante desde o punto de vista de disposición dunha forma de realismo crítico, *L'Albero degli zoccoli* [*El árbol de los zuecos*, 1978], filme que representa de maneira extremadamente materialista a relación do campesiñado coa natureza e co capital e a forma en que o aparato cultural campesiño baséase esencialmente na relixión<sup>845</sup>.

*Il villaggio di cartone* é un filme complexo que procura conxugar as diferentes posicións que Olmi desenvolveu nestes filmes mencionados nun único artefacto, que ademais se ve dominado por unha presenza moi destacada das posicións democristiás do director, xa evidentes desde *L'Albero degli zoccoli*, filme no que foi quen de introducilas sen provocar merma ningunha na realista representación da problemática da familia campesiña protagonista, e que por outra parte foran sometidas a unha dura autocrítica no seu anterior filme *Centochiodi* [*Cien clavos*, 2007]. Sen embargo, en *Il villaggio di cartone* Olmi desbota calquera desconfianza na súa fe e elabora un artefacto de reivindicación do carácter social dunha nova Igrexa refundada desde a pobreza e rexida polo incondicional imperativo de servizo ao outro.

Destá maneira, Olmi sitúa o seu último filme nunha igrexa periférica dunha cidade italiana, en realidade Bari, pero esta identificación non se realiza no filme. Trátase dunha parroquia pobre, cuxa humildade e relación coa clase obreira percíbese na vivenda anexa á igrexa na que vive o párroco [Michael Lonsdale] cuxo servizo deixou de ter sentido, de forma que o filme iníciase no momento no que a propia Igrexa inicia o proceso de feche da parroquia. Olmi alude así ao significativo descenso da fe cristiá na sociedade actual pero, ao mesmo tempo, sinala a necesidade social da pervivencia desta fe. Este arranque supón un movemento moi pouco honesto por parte de Olmi, que semella sinalar que este descenso da fe é consecuencia da expansión dun capitalismo inhumano que anula as tendencias espirituais do ser humano, precisamente a mesma expansión capitalista que provoca a masiva migración desde o sur ao norte, a mesma mi-

843 José Enrique Monterde : “La naturaleza del nuevo cine italiano”, en Monterde, “*En torno al nuevo cine italiano: los años sesenta, realismo y poesía*”, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2005, p. 132.

844 Juan José Caballero: “Ermanno Olmi”, en José Enrique Monterde : *Op. Cit.*, 2005, p. 222.

845 Francesc Llinas: “*El árbol de los zuecos*”, en *Contracampo*, nº2, Maio de 1979, p. 60.

gración que Olmi introduce a continuación na narrativa. O problema é que Olmi esquece o papel sistémico xogado, histórica e actualmente, pola Igrexa como Institución e pola relixión como construción ideolóxica e pretende valorizar a figura dun párroco que, en canto que base da Igrexa militante no seu sentido social, servirá como pilar no que sustentar a reconstrución da nova Igrexa, esquecendo tamén que, para alén de moi concretos casos perfectamente coñecidos precisamente pola súa excepcionalidade, a dominación da Igrexa ao servizo da expansión capitalista que Olmi pretende denunciar non é posíbel sen a forte contribución da parroquia como principal núcleo de inmersión social, e polo tanto de control social, da Igrexa.

Esta primeira falsificación social verase a continuación acentuada por outra que pode verse como consecuencia desta e que atinxe á representación da inmigración, do grupo de inmigrantes que se instalan no espazo baleiro da igrexa e comeza a darlle uso a todas as cousas abandonadas. Todo o filme se presenta desta maneira como unha metáfora da necesidade dunha Igrexa que se ten que refundar desde o social e desde a pobreza, condicións necesarias para cumprir a vontade dun deus que neste concreto momento de desenvolvemento social amósase entristecido e desesperanzado, como non nos deixará de sinalar Olmi en diversas escenas nas que esta metáfora do deus chorando se fai concreta nunha pingueira que cae da cúpula co Ollo de Deus no seu centro [imaxe 72]. Ao tempo, moitas referencias aluden a esta necesidade de refundación. Trátase de referencias de tipo cristolóxico que vinculan ao grupo de inmigrantes co grupo de discípulos de Cristo.

Olmi trata ao grupo de inmigrantes a partir dunha aproximación moi afastada á aquela que viamos que acometía Nicolas Klotz en *La blessure*. Se o director francés procura adentrarse na vivencia dun colectivo de inmigrantes e trata de destacar a dignidade das súas personaxes a través dunha construción cinematográfica moi estilizada, Olmi parte tamén dunha estilización moi acusada para representar ao seu grupo de inmigrantes fechados nun espazo do que non poden saír, como seres incapaces de articular unha resposta práctica á súa situación e, finalmente, desprovistos da máis simple dignidade, que precisamente Klotz asentaba na súa capacidade de resistencia, que no filme de Olmi resulta completamente negada.

Toda a solución que Olmi pode atopar para a problemática da emigración semella pasar pola volta dos inmigrantes aos seus países de orixe, posición coa que Olmi se aliña coas posturas máis reaccionarias sobre esta problemática. Por un lado, Olmi nega a posibilidade dunha efectiva integración da inmigración nas sociedades de destino, de forma que parece que nestas sociedades só existe a posibilidade da tensión e a confrontación. Por outro lado, parece reproducir a equívoca posición de autores como Félix Rodrigo Mora, que sosteñen que para a emigración é un imperativo transformador a volta aos seus propios países para modificar neles as condicións de miseria que a eles mesmos os fixeron emigrar, ao tempo que denuncian a aparición de novas formas de racismo antibranco que supoñen a defensa dunha pretendida superioridade dos non-brancos<sup>846</sup>, o que en realidade fica moi lonxe da potencialidade política dos países empobrecidos e da

---

846 Félix Rodrigo Mora: *Seis estudios. Sobre política, historia, tecnología, universidad, ética y pedagogía*, Sevilla, Brulot, 2010, p. 249.



constitución como suxeito do negro que valorizara a obra de autores como Frantz Fanon<sup>847</sup>.

No seu interese por establecer a necesidade dunha nova Igrexa Olmi non pode elaborar unha visión ética que supere a legalidade, que fica xustificada e elevada á categoría de norma moral. Desa maneira Olmi identifica a violencia exercida pola policía coa violencia, que a propia representación define con claridade como terrorista, que pretende levar a cabo un grupo dos inmigrantes agochados na igrexa. Olmi banaliza así unha problemática tan complexa como é a da violencia, problemática que el mesmo non é capaz de definir máis alá do uso da forza física. Sen embargo, hoxe en día o concepto de violencia é un dos máis complexos tamén en canto as dinámicas sociais que subxacen no seu uso e lexitimidade e na súa propia definición. Desde a violencia terrorista á violencia simbólica hai unha acusadísima distancia que Olmi debía ter en conta antes de elaborar analoxías tan simples.

En primeiro lugar, debía diferenciar a violencia sistémica da violencia dos grupos subalternos. Alfredo Bonanno, comentando a Errico Malatesta, sinalaba de que maneira a violencia dos explotados e dos grupos socialmente marxidados é lexitima en canto que sempre significará a resposta a unha violencia social anterior exercida a nivel de sistema pola clase dominante. Pódese estar de acordo ou non con esta análise, de feito o mesmo Bonanno matizaba que, se ben o oprimido, precisamente porque o é, atópase sempre nun estado de lexitima defensa<sup>848</sup>, a autorización moral do uso da violencia atópase xusto na necesidade do seu uso<sup>849</sup> e establece tamén a necesidade do cumprimento duns imperativos morais para acadar esta lexitimidade na acción violenta, pero trátase dunha argumentación que sitúa esta problemática nun marco ético moi complexo que perfectamente podería servir de punto de partida para a análise que non elabora Olmi en *Il villaggio di cartone*.

En definitiva, se en *Il villaggio di cartone* Olmi fracasa no seu intento de se aproximar a unhas realidades tan problemáticas como son as da inmigración e as do papel social da Igrexa faino, en último termo, pola forzada imposición do seu propio pensamento sobre a narrativa, de maneira que estas problemáticas fican banalizadas e reducidas a un simple apuntamento que sustente os apriorismos do autor e que, de feito, non alcanzan a categoría de acontecementos, dos que emerxe unha verdade, para converterse, no seu carácter espectacular en sentido debordiano, nunha forma de pseudo-eventos<sup>850</sup>, eventos construídos desde o capitalismo caracterizado como máquina económico-simbólica neutra en cuxos intersticios se xesta o xermolo do totalitario como vontade de poder e infiltración total. É dicir, constrúese unha máquina en aparencia abstracta pero que sen embargo nútrese dos diversos instrumentos tecnolóxicos do sistema<sup>851</sup> de maneira que o filme de Olmi pode aparecer como un exemplo de modernismo reaccionario,

847 Frantz Fanon: *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009.

848 Alfredo M. Bonanno: *Errico Malatesta y la violencia revolucionaria*, Barcelona, Bardo, 2010, p. 31.

849 *Ibidem*, p. 28.

850 Esta termoloxía do acontecemento e o pseudo-evento é desenvolvida por Alain Badiou en *El Ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial, 1999.

851 Juan Francisco Ferré: *Mimesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, Benalmádena, EDA, 2011, p. 248.

concepto que Jeffrey Herf<sup>852</sup> relaciona co fascismo como forma política<sup>853</sup>. Non podemos esquecer que o modernismo cinematográfico, do que Olmi participou de maneira destacada desde os seus primeiros traballos fílmicos, procuraba enfrontar no cinema as mesmas cuestións que os movementos de vangarda intentaran resolver a principios do século XX, a crise da relación semántica da linguaxe artística co real, a perda da función social da arte, e a desintegración do suxeito moderno, precisamente naqueles momentos históricos nos que se desenvolveu a ideoloxía fascista e se concretou en diferentes réximes políticos.

Se é certo que hai indubidábeis achádegos formais no filme, tamén é certo que estes pónense ao servizo dunha construción metafísica e transcendente do mundo que impide unha análise profunda de determinados problemas sociais. Ao contrario da posición defendida por Carlos Losilla, que considera que este é o filme máis materialista de Olmi en canto que nel a realidade dilúese e fica reducida a unha serie de encadramentos, masas, volumes, manchas de cor en forma de retratos<sup>854</sup>, nós consideramos que esta desmaterialización do mundo apunta inequivocamente ao transcendente, a un mundo que xa non pode ser explicado a través dos códigos do humano, do coñecemento racional, senón apenas pola fe e pola iluminación, nun movemento místico que enlaza *Il villaggio di cartone* coa fábula que conformaba *La leggenda del santo bebitore* antes que co peso da materialidade que dominaba a natureza e o decorrer da vida humana que presentaba en *L'Albero degli zoccoli*, filme no que incluso coa inserción do fantástico, ou do milagroso nos termos de Olmi, construía un artefacto de análise realista dunha potencia superlativa.

---

852 Jeffrey Herf: *Modernism Reactionary. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, London, Cambridge University Press, 1986.

853 Enténdase a distancia que queremos marcar con outras aproximacións ao totalitario na arte que consideramos fundamentalmente erradas. O que nos interesa é sinalar a relación que pode existir entre os artefactos artísticos e os movementos sistémicos de reprodución, movementos que teñen tamén a súa concreción na actividade artística e cinematográfica e dos que o filme de Olmi que analizamos nos parece un caso claro, se ben nos situamos moi afastados das ideas de autores como Luis Racionero [*Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, 1977, p. 30-31], para quen determinadas linguaxes artísticas como a abstracción son autoritarias e fascistas per se e non pola relación que establecen os produtos artísticos elaborados segundo esas pautas lingüísticas tanto coa ideoloxía dominante como co espectador.

854 Carlos Losilla: "Cuando ya no hay luz", en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 12[63], Xaneiro de 2013, p. 58.

## GRECIA

Dominado o cinema grego durante máis de trinta anos pola colosal figura de Theo Angelopoulos, que se constituíu en referencial para todo o público foráneo, non deixou de se desenvolver en Grecia nestes mesmos anos un interesante cinema de tipo político inserido nas formas modernistas, como o realizado por Alexis Damianos. Tamén durante os anos noventa se desenvolveu un cinema que seguía o modelo posmoderno, en cuxo representante máis coñecido, Constantinos Giannaris, nos deteremos a continuación. Se o cinema moderno centrábase de maneira privilexiada nos espazos rurais do interior do país, o que resulta chocante nun estado que conta cun desequilibrio demográfico tan acusado no que as áreas metropolitanas de Atenas e Salónica aglutinan a metade da poboación total. Pola contra, o cinema posmoderno si que se centrou decididamente nas zonas urbanas, en consonancia cos modelos contemporáneos do resto de Europa, americanos e asiáticos.

Esta vontade de representación dos espazos urbanos reapareceu cunha formulación moi novidosa no chamado *Novo Cinema Grego*, conglomerado en torno á obra de Yorgos Lanthimos e que inclúe numerosos directores como Athina Rachel Tsangari, Babis Makridis, Yannis Economides, Syllas Tzoumerkas ou Ektoras Lygizos, que aparecen con grande repercusión internacional nos primeiros anos do século XX. Con todo, dificilmente atoparemos nestes filmes comentarios directos sobre o derrube económico de Grecia, se non que antes pretenden desenvolver escenarios irrecoñecíbeis e lugares anónimos de aspecto periférico. En certo sentido é certa a afirmación de Javier H. Estrada<sup>855</sup>, que ve que estes directores ubícanse nunha dimensión autista que, nun xiro de tipo Beckettiano, non so non aportan solucións, senón que realizan obras que transmiten unha desolación incluso máis profunda e irremediábel que a que reflicte a realidade.

### ***Apo tin akri tis polis* [Constantinos Giannaris, 1998]**

Constantinos Giannaris segue en *Apo tin akri tis polis* a un grupo de adolescentes que se sitúan en diferentes posicións marcadas como socialmente marxinais. O filme desenvolve a caracterización dun suxeito puramente urbano contemporáneo mediante a reprodución de certos tópicos estéticos, como aon a vestimenta, os *skates*, ou a música, e faino empregando referencias directas tanto a obras contemporáneas, nomeadamente a Gus Van Sant e o seu *My Own Private Idaho* e á obra en vídeo de Jean-Daniel Cardinot, como a obras de momentos anteriores, sobre todo as múltiples referencias ás narrativas de Jean Genet<sup>856</sup>. Para o noso cometido o importante neste filme é a forma en que as marxes hipertextuais describíense como reais nos lugares físicos nos que viven estes per-

---

855 Javier H. Estrada: "Beckett en las ruínas", p. 35, en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 4 [55], Abril de 2012, p. 34-35.

856 José Arroyo: "From the edge of the city", en *Sight & Sound*, Marzo de 1998, p. 44.

sonaxes, os espazos suburbiais, os pes dos montes que alcanzou Atenas no seu grande crecemento que a levou a se converter nunha auténtica megalópole<sup>857</sup>.

O filme de Giannaris introdúcese nunha tendencia do cinema dos anos noventa que Dina Iordanova define como un cinema desprazado dominado pola idea da diáspora, un cinema que sitúa as súas representacións en novos escenarios xeográficos afastados das tendencias hexemónicas que privilexian os Estados Unidos ou o centro europeo. Segundo esta autora *Apo tin akri tis polis* debe relacionarse tamén cun grupo de filmes que nos anos noventa aproximáronse as migracións que seguiron a desintegración da Unión Soviética, un grupo de filmes que englobaría autores de procedencias moi diferentes, desde os israelís Ari Folman e Ori Sivan de *Clara Hakedosha* [1996] e a holandesa Rosemarie Blank de *Vaarwel Pavel* [1999] ate o húngaro Ibolya Fekete de *Bolshe Vita* [1996] e o grego Constantinos Giannaris de *Apo tin akri tis polis*.<sup>858</sup>

Giannaris sitúa efectivamente o seu filme no espazo que o cinema posmoderno considerou o máis representativo da marxe, os suburbios urbanos das grandes cidades, concibidos estes suburbios como non lugares. Pero para chegar aquí Giannaris parte dun espazo ben diferente, unha zona suburbial de carácter semirrural na que o protagonista vive coa súa familia, unha casa que está aínda en proceso de construción. Neste espazo Giannaris somete a crítica o limitado horizonte dunha familia de carácter tradicional na que as tensións entre os pais e os fillos son a forma habitual de relación e na que o traballo constitúe outra obriga limitante que é percibida, e vivida, como unha carga que se acumula á pobreza afectiva xerada polo entorno familiar e que se debe superar pola inmersión nunha forma de lecer puramente consumista e alienante. Neste sentido, a prostitución e a droga constitúen dous recursos semellantes en canto que falsas formas de superación da miseria cotiá que, polo contrario, fan máis profunda esa miseria que, desta maneira, reproducése permanentemente.

Giannaris acerta a representar con grande realismo a inmersión da mocidade no traballo, para o que representa unha das opcións máis fáciles para unha mocidade emigrante e sen estudos nun momento de forte expansión capitalista como a producida en Grecia no momento anterior aos Xogos Olímpicos. Esta opción é o traballo na construción, sobre a que Giannaris é quen de captar, cunha representación fragmentada e un ritmo acelerado, a dureza do traballo e a alienación que leva aparellada [imaxe 73]. A partir desta alienación produto do traballo o recurso ao tipo de lecer que comentamos é explicado perfectamente, así como tamén as tensións constantes que se producen no ámbito familiar. Giannaris capta tamén á perfección como esta forma familiar, un modelo patriarcal dominada pola figura do home como macho, adoce dun sistema ético que poida aplicar nas súas relacións e que poida ser transmitido aos fillos, de maneira que o desexo de Sasha [Stathis Papadopoulos] de escapar do traballo e do abafante ambiente familiar é producido polas propias dinámicas de dominación que padece continuamente, pero tamén explica a falta de ferramentas morais que observaremos nas súas actividades nocturnas en Atenas e a acrítica forma en que no seu horizonte vital reproduce a ideolo-

---

857 Antonio Aguilera Vita: "La ciudad condenada: Atenas entre la tragedia y la comedia en el cine griego de cambio de siglo", en Gloria Camarero Gómez: *Op. Cit.*, 2013, p. 38.

858 Dina Iordanova: "Displaced? Shifting Politics of Place and Itinerary in International Cinema", en *Senses of Cinema*, nº 14, Xuño de 2001, <http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/displaced/>, consultada o 26 de Setembro de 2014.

xía patriarcal.

A marcha a Atenas sinala tamén un feito social de grande importancia como é a diáspora das zonas rurais do país cara á capital seguindo a forte demanda de traballadores producida polo fenómeno dos Xogos Olímpicos, o que supuxo unha deriva de poboación moi importante cara a Atenas que produciu diversos problemas sociais ante a incapacidade desta de absorber esta masa de poboación e ante a precaria situación laboral destes traballadores, precariedade laboral que se transformou de maneira moi rápida en precariedade social. Neste sentido, Giannaris non explica a forma en que Sasha e os outros rapaces se introduciron na prostitución, a droga e a delincuencia, pero é claro que este proceso que vimos de aludir non pode estar lonxe do centro do fenómeno.

O filme trasládese logo cara á cidade de Atenas, para cuxa representación Giannaris asume a común concepción posmoderna da cidade como non lugar e como espazo que imposibilita a construción identitaria. Como se dixo, Giannaris relacionará o espazo físico co mundo ético e afectivo dos personaxes. Como afirma Gérard Imbert, a suspensión das referencias espazo-temporais e identitarias que se produce nos non lugares pode desembocar nunha sensación de baleiro, baleiro que Giannaris traduce en termos éticos e afectivos na anomia e a glaciación emocional que definen as relacións do grupo de adolescentes que protagonizan a segunda parte do filme, constituíndo así, como é habitual no paradigma posmoderno, estes non lugares en espazos non só físicos, senón tamén en espazos simbólicos, o que se traduce nunha forma de desterritorialización das identidades<sup>859</sup>.

Nesta segunda parte Giannaris asume un aparato formal diferente do que desenvolvera na primeira parte do filme. Se nesta dominaba unha idea de realismo na que o ton naturalista e a cámara móbil aportaban esta aparencia de realidade documental, neste momento Giannaris introduce a representación nun modelo de carácter eufórico no que acentúa a estimulación sensorial do espectador. Reprodúcese así un modelo que se pode relacionar co que Danny Boyle tiña introducido para a representación destes ambientes suburbiais en *Trainspotting*, pero tamén co que desde filmes como *Les nuits fauves*, *The Doom Generation* [*Maldita generación*, Gregg Araki, 1995] ou *Historias del Kronen* [Montxo Armendáriz, 1995], por citar tres filmes de espazos xeográficos, sociais e culturais moi diferentes, se reserva para a representación da deriva nocturna urbana.

Con todo, *Apo tin akri tis polis* continúa unha tradición cinematográfica de carácter clásico que centra as súas narrativas na deriva cara á perdición dun grupo de persoas mozas dominadas pola desesperanza, tradición na que José Arroyo<sup>860</sup> inclúe, en relación co filme de Giannaris, filmes como *Dead end* [*Calle sin salida*, Wylliam Wyler 1937], *Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950] e *Pixote: A lei do mais fraco* [*Pixote, la ley del más débil*, Héctor Babenco, 1981], filmes dos que sen embargo separa a obra de Giannaris en canto a que a marxinalidade do grupo protagonista non se debe apenas a factores de idade, pobreza e criminalidade, senón que tamén se debe a unha dislocación cultural que deriva do carácter de emigrantes gregos retornados recentemente desde Kazakhstán. A relación con esta liña máis tradicional faranos tamén entender a forma en que Giannaris introduce definitivamente o filme nun modelo de representación melodramático para

859 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 254.

860 José Arroyo: *Art, cit.*, 1998, p. 43.

poder acadar unha resolución para a complexa problemática que constitúe a narrativa.

Con todo, esta segunda e mais eufórica parte do filme articula un recurso fundamental para centrar a atención do espectador na posibilidade de articular un discurso crítico sobre o representado, o que reintroduce o filme nas formas modernistas do modo crítico de representación. Esta apelación reflexiva ao espectador, que tamén acentúa o carácter de documento do filme, ven conformada por unha serie de entrevistas realizadas ao protagonista, representadas nun curto primeiro plano do seu rostro, nas que el mesmo comenta as circunstancias da súa vida na rúa, da droga e a prostitución, pero sobre todo, e máis interesante, nas que explica a sensación de transitoriedade con que vive esta situación, o seu desexo de superala e a vida que espera a partir dese momento. Esta vida é extremadamente semellante á que vivira na súa familia e da que el mesmo escapara, e nas súas elaboracións deste futuro destaca un elemento fundamental, a constitución dunha familia de tipo patriarcal tradicional.

Giannaris expresa así a forma en que a dominación potencia a súa propia reprodución, de que maneira potencia sentimentos de impotencia e humillación que, nun actuar non ético, levan a construír e manter espazos propios de poder onde exercer a autoridade que noutras circunstancias se padece, ou, de non ser posíbel de maneira inmediata, leva a proxectar un futuro baseado na construción destes espazos de dominación. Tamén se expresa así como ante a falta de ferramentas morais útiles, o dominante percíbese como a forma máis efectiva de superación dunha situación vital de violencia e marxinalidade ante a que a persoa que a padece non foi capaz de captar as dinámicas sistémicas que a producen, senón que percibe esta situación como unha desviación desas formas sistémicas. Con todo, se Giannaris acerta a sinalar como esta dominación periférica se apoia na mesma ideoloxía que a ideoloxía central, que é a socialmente dominante, non é quen de analizar con profundidade a importancia, que definiu Zygmunt Bauman<sup>861</sup>, de incorporar un sentido ético completo a todos os aspectos da vida cotiá, posto que se esta dominación se exerce mediante actos de vontade autónomos, é por tanto reversíbel por medio de actos de vontade autónomos determinados por unha ética contraria á dominante.

Pola contra, antes de dar este paso que tería convertido *Apo tin akri tis polis* nun artefacto crítico de primeira orde, Giannaris acaba por introducir o filme nun aparato formal e narrativo puramente xenérico, nunha aceleración de tipo *thriller* mediante a que prepara unha escena conclusiva non só en termos narrativos senón fundamentalmente en termos morais. Este final reproduce a forma de final resolutivo propia do modo de representación melodramático, un final que concentra a resolución das diferentes tensións aparecidas no filme nunha escena espectacular, neste caso resolta coa reprodución do modelo de duelo baixo o sol típico do *western*, e que ao mesmo tempo resolve as problemáticas morais que o filme tiña planteado.

Giannaris acaba por concluír o filme dunha maneira condenatoria para os seus personaxes que elude calquera análise social sobre os feitos representados. A morte dos protagonistas ten unha función puramente exemplarizante que carga o filme cun sentido de determinismo social que ao tempo constitúe unha conclusión moral moi escasa. O tópico de “*o que mal anda mal acaba*” supón, en primeiro lugar, unha conclusión que

---

861 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2001, p. 196-197.

respecta en moi escasa medida a capacidade crítica dos espectadores. Giannaris furta a posibilidade dunha conclusión de orde social, pero tamén unha conclusión ética profunda, o que acaba por desbaratar os interesantes intentos que levara a cabo nas dúas primeiras partes do filme.

Se *Apo tin akri tis polis* podía terse destacado como un artefacto filmico que combinase con acerto as formas de representación críticas e eufóricas, modernas e posmodernas, aos Dardenne e a Gus Van Sant, para ofrecer unha visión realista da marxinalidade nos suburbios de Atenas nun momento de crecemento capitalista, acaba por se converter nun artefacto falso e puramente idealista, moralista no peor sentido e topicamente reaccionario. Así, o realismo que dominara o filme até a súa última parte, substituído nesta por unha construción melodramática, resulta de moi escaso calado ao non ter tido Giannaris a capacidade para resolver a narrativa coa análise das causas sistémicas e as posibilidades de superación da situación de marxinalidade dos seus personaxes. Isto non impón en ningún caso unha conclusión reconfortante e optimista, pois puramente realista é tamén amosar os límites destas posibilidades, lembremos neste sentido o dito sobre un filme como *L'enfant*, pero si que supón a comprensión do social como totalidade, o que se revela fundamental para acometer unha análise profunda sobre calquera feito social.

### ***Kynodontas* [Canino, Yorgos Lanthimos, 2009]**

En *Kynodontas* Yorgos Lanthimos presenta unha parábola sobre o totalitarismo, trazada en termos paradigmáticos, emblemáticos, que non pode ser lida directamente en termos históricos. O traballo de Lanthimos non pretende facer unha crítica concreta, dirixida, senón que apunta á abstracción<sup>862</sup>. O feito de se tratar dun director grego, cuxa produción se insire nunha cinematografía dominada pola figura de Theo Angelopoulos levou a certa parte da crítica, deixada ver de forma maioritaria por diversos autores se ben apenas expresada directamente por Jean-Sébastien Chauvin<sup>863</sup> e Gérard Imbert<sup>864</sup>, seguramente seguindo ao anterior, a privilexiar unha lectura que pon en relación o filme coa ditadura dos Coroneis. Trátase así de introducir o filme nunha liña do cinema nacional, pero tamén de facelo máis fácil de manipular non só a nivel crítico, senón tamén ideolóxico. Esta relación cun concreto proceso histórico ten a consecuencia de arrebatarse ao filme unha lectura en clave social contemporánea que tamén resulta evidente e que pon en primeiro plano o carácter ditatorial e totalitario do capitalismo nun momento no que en Grecia a poboación padecía recortes sociais extremos e unha pauperización alarmante entanto o Estado era intervido polo poderes económicos europeos.

Sinalaremos ademais que a espacialidade escollida por Lanthimos para desenvolver o filme evidencia esta lectura. Esta espacialidade está conformada case exclusivamente por unha casa situada nun barrio residencial das aforas de Atenas, na que vive unha familia composta por unha parella de esposos [Christos Stergioglou e Michele Valley] e os seus tres fillos [Aggeliki Papouliá, Hristos Passalis e Mary Tsoni]. Agás o pai, o resto da

862 Tonio L. Alarcón.: “Si yo fuera Dios”, en *Dirigido*, nº 400, Maio de 2010, p. 35.

863 Jean-Sébastien Chauvin: “Deux dents et dehors”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 651, Decembro de 2009, p. 34.

864 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 449-450.

familia está recluída na casa, da que non saen nunca e desde a que non manteñen contacto de ningún tipo do exterior. Trátase dun espazo defendíbel, falando nos termos de Oscar Newman<sup>865</sup>, un espazo que se constrúe desde a presunción de que existen espazos que son propicios á agresión e contra os que se precisa, entón, unha concepción arquitectónica que preveña a criminalidade. Lanthimos representa así un espazo típico da espacialidade periférica do medo, un espazo residencial situado nunha área autoprotexida do resto da conformación social, que é percibida desde unha visión de perigosidade. A casa desta familia reproduce así todo un movemento social, un movemento de medo das clases altas cara ás clases traballadoras en proceso de empobrecemento sobre as que se cerne ademais a ameaza da posterior caída na marxinalidade, aparelada a toda unha mitoloxía do delito e a violencia, empobrecemento e marxinalidade provocadas precisamente polas dinámicas económicas que producen o rapidamente crecente enriquecemento das clases altas.

Este desenvolvemento das espacialidades periféricas do medo constitúen un proceso social aparecido nos Estados Unidos de América na década de 1970 e desde alí exportado ao resto do mundo. Neste momento as cidades norteamericanas empezaron a se estender sobre a súa contorna, constituíndo e estendendo os suburbios, de maneira que o espazo aberto devén unha forma espacial diferente, unha nova espacialidade urbana na que se comeza a tecer unha trama de sentido en torno a esta forma material do suburbio e a vida que nel se desenvolve. Esta construción de sentido respecto a como entender o suburbio artículase con outras ideas en auxe na cultura americana nese momento, como as de progreso e mobilidade social ascendente<sup>866</sup>, ideas que van acompañadas do crecemento dun sentimento defensivo respecto da propia posición que traza ao resto da sociedade en termos de inimigo. Desta maneira, confórmase un imaxinario, de orixe norteamericana pero que se pode considerar dominante tanto pola súa capacidade para penetrar en diferentes contextos socio-culturais e ser apropiado por suxeitos sociais diversos como pola súa capacidade para dificultar a construción doutros imaxinarios<sup>867</sup>, un imaxinario que constrúe o suburbio como paraíso, polo tanto, como espazo diferenciado e privilexiado, ontoloxicamente superior e que dota aos seus habitantes da categoría de escollidos, un espazo que polo tanto debe ser protexido en primeiro lugar dos elementos externos sobre os que se apoia o proceso de enriquecemento que permite a súa constitución.

É así que coa simple elección do espazo que dá lugar á narrativa do filme como espazo central das dinámicas de dominación capitalista Lanthimos está a ofrecer unha profunda lectura socio-económica da sociedade contemporánea. Pero ao desenvolver neste espazo unha situación de isolamento absoluto respecto ao exterior ao tempo que de dominación e sometemento internos Lanthimos non fica apenas na lectura política que faría desta casa unha metáfora dos estados totalitarios, senón que aporta dúas lecturas sociais máis profundas: a importancia da construción de espazos fechados, física e moralmente, nos procesos de acumulación capitalista, e a construción de espazos da dominación nunha forma social patriarcal.

---

865 Oscar Newman: *Defensible space*, New York, Mac Millan, 1972.

866 Alicia Lindón: Art. Cit., 2006, p. 87-88.

867 *Ibidem*, p. 92.



Con todo, a primeira lectura metafórica apuntada segue sendo factíbel, de feito esa dimensión de sentido non deixa de evidenciarse, aínda que é necesario desentrañar outros sentidos que fican máis ocultos. Como ben analizou Carlos Reviriego<sup>868</sup>, é posíbel entender *Kynodontas* como un filme-tese en torno aos totalitarismos e ás súas ferramentas de control social, que Lanthimos expón con claridade. Censura e distorsión da linguaxe, secuestro da liberdade individual, invención do inimigo e aniquilación do intruso, todas estas circunstancias que definen o comportamento dos estados ditatoriais están presentes no filme, como tamén o están os seus efectos, a alienación, a animalización e a depravación moral que revela o comportamento dos seus personaxes, comportamento que se representa desde unha poética do absurdo que sistematiza a cotidianidade.

Pero, como dixemos, no filme hai máis sentido que o evidente. Lanthimos nega calquera dato biográfico sobre a familia protagonista, pero si que dá unha información fundamental sobre o pai. Lanthimos remarca que se trata dun industrial, de feito a súa fábrica é o único outro espazo que aparece no filme, de maneira que sinala con claridade a súa posición social. Trátase polo tanto dun capitalista, e como este é o único dato que Lanthimos ofrece debe tratarse dun dato fulcral para a narrativa. Se o poñemos en relación coa espacialidade do medo que constitúe a súa casa podemos ver como Lanthimos está a representar a idea de como a creación dun ambiente clausurado, sen relacións co exterior, é necesario para a construción do capitalismo, idea que Max Weber<sup>869</sup> desenvolvera marxinalmente pero que ten moita máis importancia hoxe en día que as divagacións sobre a moralidade que puido dar paso ao desenvolvemento do oficio e da obriga de enriquecemento.

Weber sinala que a acumulación capitalista non é posíbel de manter, pero tampouco pode aparecer, noutras condicións que unha clausura ética que impida analizar a realidade social fóra dos parámetros de beneficio persoal. É dicir, que se precisa un ambiente extremadamente fechado que se perciba a si mesmo como elixido por unha vontade externa que xustifique o tratamento como inimigo daqueles que non entran en tal elección, que poden ser separados con violencia sen maior problema desde a sinalada ausencia de ética. Estes ambientes fechados deben adoitar unha regulación extremadamente ascética para garantir sen problemas a súa supervivencia, ascetismo que se percibe no seu grao máis extremo nun punto contra o que reacciona con violencia: o goce despreocupado da existencia e da alegría que esta pode ofrecer<sup>870</sup>.

É desde esta relación da moral ascética co capitalismo desde a que debe ser comprendido o disciplinamento ao que o pai somete ao resto da familia, que adopta a forma que mellor pode adaptarse a estas finalidades, a da familia nuclear. Esta forma familiar aséntase sobre unha grande pobreza afectiva, que se revela nos pequenos xestos do cotián dos fillos, e, sobre todo, pola creación dun clima de competencia permanente entre os fillos que lles impida o establecemento de lazos comúns na súa opresión, que impida a conformación dun desexo colectivo de superación da clausura. Veremos que non estamos moi lonxe dun filme, en principio tan diferente, como *Down by law*. Con todas as diferencias entre os dous filmes, a obra de Jim Jarmusch permite establecer estimu-

868 Carlos Reviriego: "Maravilloso desconcierto", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 34, Maio de 2010, p. 42.

869 Max Weber: *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, p. 74.

870 *Ibidem*, p. 213.

lantes comparacións.

Lanthimos non esquece sinalar un feito que posteriormente se revelará fundamental na concreción do desexo de fuga dunha das fillas. Trátase da diferenciación sexual tan acentuada que domina na familia. Se ben a nai é representada como un ser ao servizo do pracer sexual do pai, as fillas son mantidas coidadosamente á marxe de calquera estímulo sexual, até o punto de reelaborar toda a linguaxe relativa ao sexo, entanto para o fillo o pai si que prepara distintos encontros sexuais. Lanthimos significa desta maneira o funcionamento da dominación patriarcal e a forma na que o capitalismo precisa da construción de espazos da dominación patriarcalis que se sustentan principalmente sobre dous elementos: a miseria sexual da muller e a separación desta dos procesos produtivos. Ou o que é o mesmo, a supeditación sexual da muller ao goce do marido e a imposibilidade dunha sexualidade fóra ou previa ao matrimonio e o encerro na casa dada a incapacidade de manterse materialmente a si mesma.

Lanthimos sinala así como este espazo do medo funciona tamén como un espazo da dominación patriarcal, e sinala desta maneira a responsabilidade persoal de cada quen neste proceso. A constitución da figura do patriarca non se pode explicar exclusivamente mediante causas sistémicas, como si que se pode facer coa figura do dominado. O dominante precisa sempre dunha vontade positiva para existir, da mesma maneira que o dominado precisa unha vontade do mesmo tipo para enfrontar a dominación. Evidenciar esta realidade supón colocar o acento na responsabilidade persoal que implica cada acto de dominación, acto que é sempre autónomo e suxeito á responsabilidade individual aínda que poida ser inserido en dinámicas de tipo social ou colectivo. Da mesma forma, a dominación só pode ser superada por actos autónomos, aínda que sexa unha autonomía colectiva. E aquí chegamos a *Down by law*.

Neste filme, Jarmusch encerra aos seus protagonistas no cárcere, e durante esta reclusión carceraria procura significar as posibilidades que poidan existir para a reversión do espazo. Neste sentido, os personaxes acaban subvertendo o carácter de non lugar da cadea, de lugar da opresión, para acabar construíndo nela unha relación significativa que, necesariamente, debe rematar coa fuga, convenientemente elidida. Trátase dunha maxistral reelaboración da idea marcusiana da necesidade de construír a propia liberación antes de pasar ao acto de liberación<sup>871</sup>. É esta idea a que impón a elipse e até a ausencia de explicación da fuga, posto que o que lle interesa a Jarmusch é ese proceso de autoconstitución persoal e, en efecto, o proceso que lle segue tórnase irrelevante. Pola contra, a Lanthimos si que lle interesa este proceso de fuga, e o que deixará en suspenso será o que suceda tras esa fuga. Pero debe ser notado como o que se mantén imposíbel na elaboración da liberación por parte da filla maior da familia é precisamente o proceso colectivo que sinala Jarmusch no seu filme, aínda que Lanthimos tamén apunta á necesidade de construción da liberación de maneira previa ao proceso de liberación.

Esta construción é, para Lanthimos, de orde sexual, e nesta dinámica é, como ten sinalado Tonio Alarcón<sup>872</sup>, na que debemos inserir as dúas escenas de sexo explícito do filme, escenas que non pretenden estimular a libido del espectador, senón provocar unha perturbación que lle faga reflexionar sobre o proceso de concienciación da filla maior e

---

871 Herbert Marcuse: *Op. Cit.*, 1985, p. 71.

872 Tonio L. Alarcón: *Art. Cit.*, 2010, p. 35.

a forma en que o seu desexo de coñecer o mundo real máis alá da reclusión xira en torno á sexualidade. Só cando a asexualidade que os pais impuxeron ás súas fillas sexa superada poderá a filla maior adquirir conciencia da súa propia natureza e da súa individualidade.

Lanthimos remata o filme coa saída ao exterior da filla maior e a súa aparición na empresa do pai [imaxe 74]. Non insistiremos máis na importancia da disposición dun final aberto para estimular a reflexión espectral máis alá do remate do filme. Máis importante é a dirección do sentido que abre e de que forma permite reavaliar o visionado desde a que definimos como a máxima tensión que establece, a que se determina entre o capital e o traballo. Se en *Down by law* Jarmusch levaba aos seus protagonistas, logo da fuga do cárcere, a un terreo inhóspito e deshabitado, espazo do acultural mediante o que Jarmusch significa de que maneira os protagonistas se atopan nunha fase de nihilismo que debe ser superada pola asunción de si mesmos como seres morais e a formación do seu propio sistema ético, Lanthimos deixa á súa protagonista no inicio deste imperativo de constitución desde o nihilismo.

Con efecto, a filla maior non conta con capacidade ningunha de aprehender e entender o mundo e a sociedade, posto que o vivido durante o seu encerro non ten ningunha validez e obedece a códigos diferentes, deturpación dos códigos que efectivamente funcionan no mundo real, polo que debe constituír a totalidade dun sistema que lle permita relacionarse co mundo. Non veremos no filme este proceso de constitución, posto que a narrativa se detén neste punto, pero o significativo é que Lanthimos sitúa este inicio de constitución no espazo no que se evidencian con máis nitidez o enfrontamento de clases, a contradición entre o capital e o traballo, en definitiva, o sistema sobre o que se asentaba o seu encerramento. Faise evidente así que a redución de *Kynodontas* a unha metáfora da ditadura dos Coroneis ou de calquera réxime totalitario concreto non axuda a desentrañar o profundo sentido que dispón o filme, senón que debe ser incorporada unha análise que inclúa a visión do capitalismo como sistema ditatorial a nivel global.

En definitiva, o filme de Lanthimos supón unha construción quizais excesivamente primaria a primeira vista, pero cunha grande capacidade para activar unha reflexión sobre dinámicas socioeconómicas e que ademais dispón diferentes estratexias de estimulación da reflexión autónoma do espectador. Como sinala Reviriego<sup>873</sup>, a eficacia de *Kynodontas* pasa por incomodar e, en último termo, transportar a mirada previa do espectador, invocando ao que este autor denomina o desconcerto do espectador. A aparente indiferenza do relato ante as preguntas que cada escena plantea ao espectador, os encadramentos claustrofóbicos e as perspectivas insólitas que adopta a cámara, violentan a mirada para reordenar certa visión adquirida do relato e, sobre todo, dos comportamentos humanos codificados por toda unha tradición cinematográfica. É dicir, Lanthimos permite ao espectador confrontar o filme coa forma en que se conformou e se lle transmitiu todo un discurso sobre a familia e o resto de institucións sociais.

Non podemos deixar de sinalar que o filme de Lanthimos debe inserirse nunha tendencia do cinema contemporáneo que Imbert denomina os filmes de encerro, filmes que desenvolven situacións anómicas, de suspensión ou de inversión e perversión das

873 Carlos Reviriego: Art. Cit., 2010.

normas, que este autor relaciona, quizais de maneira demasiado forzada, coa telerrealidade e os *realities shows* de encerro, forma televisiva que considera unha desdramatización da ecoloxía do medo e o reverso lúdico-festivo dun imaxinario tétrico-apocalíptico con idéntica base no medo e a inseguridade<sup>874</sup>. Este imaxinario apocalíptico é o que desenvolven os filmes que inician esta tendencia, xa nas décadas de 1960 e 1970, filmes nos que o encerro se debe a unha circunstancia externa, normalmente sinalando o carácter perigoso do outro social que provoca este encerro. Trátase de filmes como *Cul-de-sac* [*Callejón sin salida*, Roman Polansky, 1966], *Straw Dogs* [*Perros de paja*, Sam Peckinpah, 1971], e mesmo *Assault on Precinct 13* [*Asalto en la comisaría del distrito 13*, John Carpenter, 1976].

Unha situación de partida similar á de *Kynodontas* pode atoparse nun filme de Rodrigo Plá, *La zona* [2007], situada en México DF, lugar onde de maneira máis intensa se propagaron desde os Estados Unidos os espazos residenciais isolados e autodefendidos e a ideoloxía que levan aparelados, de maneira que Plá pode elaborar, como ten sinalado Ángel Quintana, unha metáfora da megalópole da que emerxe unha reflexión sobre a obsesión pola seguridade<sup>875</sup> na que as patrullas de vixilancia dos veciños armados aparecen como unha forma concreta ao nivel máis baixo do que Mike Davis ten definido como a ecoloxía do medo<sup>876</sup>. Con todo, en comparación con *Kynodontas*, no filme de Plá o enfrontamento entre os privilexiados habitantes do suburbio residencial e das persoas marxinais que quedan fóra das murallas é directo e violento. Tamén poden establecerse interesantes relacións co filme de Joachim Lafosse *Nue propriété* [*Propiedad privada*, 2006]. Este filme trata, desde a clínica mirada imposta pola posición inmediateista da cámara que se coloca no punto de vista da propia casa<sup>877</sup>, entendida así como estrutura e como concreción para o conflito, unha forma de encerro menos directa, relacionada con fortes dependencias emocionais que se convirten en formas de dominación que poden aparecer nunha concepción extremadamente fechada da familiar nuclear que rexeita importantes relacións co mundo exterior á propia familia. Significativamente a familia devén un espazo da violencia e o enfrontamento por motivos tamén de carácter económico, o que supón un importante punto de contacto co filme de Lanthimos.

### ***Macherovgaltis* [Yannis Economides, 2010]**

É tamén importante facer notar a relación de *Kynodontas* con outro filme grego estritamente contemporáneo como é *Macherovgaltis* [2010], dirixido por Yannis Economides. Este filme dispón tamén unha situación de isolamento no contexto da crise económica grega, unha total desconexión das persoas co entorno que as rodea<sup>878</sup>, pero prescinde do nivel metafórico co que Lanthimos reviste o seu filme. En *Macherovgaltis* Economides presenta o tránsito dun obreiro industrial á cidade de Atenas, onde se dedicará a coidar os cans do seu tío, que vive nunha zona residencial das aforas. Economides sinala tanto o ambiente de violencia e dominación que impera nesta casa, pero sobre

874 Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 450.

875 Ángel Quintana: "La zona", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 6, Novembro de 2007, p. 44.

876 Mike Davis: *Op. Cit.*, 1998, p. 366.

877 Matthieu Darras: "Nue propriété. La faute à personne", en *Positif*, nº 552, Febreiro de 2007, p. 34.

878 Javier H. Estrada: *Art. Cit.*, 2012, p. 35.

todo amosa a competencia e a hostilidade entre os veciños e entre grupos economicamente separados nun momento de aguda crise que polariza as tensións sociais. Da mesma maneira que no filme de Lanthimos, en *Macherovgaltis* a miseria sexual domina as relacións de parella, e tamén será a partir dunha reversión desta miseria sexual desde a que se inicie o proceso de liberación.

Con todo, Economides si que lle dá importancia ao funcionamento do mundo exterior ao espazo autoclausurado da casa, de maneira que a esta miseria afectiva e sexual acumula outra que vén determinada polo profundo tedio vital que sofren os personaxes. Este tedio é omnipresente, domina tanto os espazos de convivencia como os de lecer e, sobre todo, os espazos de traballo. Desta forma Economides une ao desexo de liberación que identifica cunha sexualidade máis satisfactoria, a necesidade de se liberar dun sistema social e produtivo que crea unha forma de precariedade afectiva moi profunda. *Macherovgaltis* xira de maneira moi pouco convincente cara ao cinema de xénero para solventar esta situación, que resolve de maneira típica co asasinato do marido [Vangelis Mourikis] e a fuga dos amantes [Stathis Stamoulakatos e Maria Kallimani], pero o realmente significativo é a forma en que se clausura o filme.

Na última escena do filme, unha cámara filma desde a distancia unha casa unifamiliar na que a parella de amantes, anos despois dos sucesos que relatara o filme, viven cos que se supoñen os seus fillos [imaxe 75]. Esta casa destaca polo seu carácter de isolamento respecto ao medio, e significativamente as reixas nas fiestras e a grande cancela con cuxo feche remata o filme colócanos nun punto moi próximo ao inicio de *Kynodontas* e fai referencia directa ao proceso de creación da ecoloxía do medo e os espazos que a configuran. En efecto, o resultado da falsa liberación da parella de amantes supón a reprodución da mesma situación de dominación anterior, pero pero fai máis profundas as súas consecuencias, e de feito non resultaría pouco coherente unha continuación do filme que seguise as premisas establecidas por Lanthimos en *Kynodontas*.

### ***Attenberg* [Athina Rachel Tsangari, 2010]**

*Attenberg* sitúase nos suburbios dunha zona industrial en decadencia, decadencia que nun momento de profunda crise económica é común a todos os sectores produtivos de Grecia e ás súas propias institucións. Neste ambiente decadente Athina Rachel Tsangari segue a dúas mozas, Marina [Ariane Labed] e Bella [Evangelia Randou] que atopan grandes dificultades para se dotar dun espazo propio no mundo e para desenvolverse social e afectivamente. O filme explora varias formas de inmersión no mundo desde diferentes códigos, a sexualidade, a animalidade, a exploración da linguaxe até o límite da comunicación, o baile e a coreografía, ou a música. A este espazo de decadencia económica que se continúa na fábrica na que traballa Marina, sumánselle dous outros espazos de decadencia física, unha casa residencial nos suburbios e o hospital nos que Spyros [Vangelis Mourikis] se enfronta a unha enfermidade terminal.

O filme confronta, entón, o nacemento ao mundo real de dúas mozas coa asunción da desaparición deste mesmo mundo real por parte do pai dunha delas, e amosa diferentes ritualidades que os personaxes desenvolven para completar estes dous tránsitos. Tsangari equipara así os dous procesos e sobre eles pretende, por un lado, elaborar unha

observación do comportamento humano e da importancia que o medio detenta neste comportamento en clave de análise documental, como se se tratase dun dos traballos de Richard Attenborough, que dá título ao filme. Por outro lado, Tsangari pretende elaborar un discurso sobre a enfermidade e a temporalidade posmoderna nun momento de especial desesperanza cara ao futuro.

A enfermidade e a morte é un tema recorrente no cinema posmoderno. Como sinala Imbert, o cinema posmoderno supera a dicotomía entre a máis fundamental categorización do mundo, a relación entre a vida e a morte, e levanta unha prohibición tradicional do cinema, aquela da visibilidade da morte, non da morte literal, física, senón da idea da morte, e fáino a través dunha figura narrativa que este autor denomina a inmanencia da morte<sup>879</sup>. Neste cinema propónse un cara a cara reflexivo coa morte, que asume o primeiro plano narrativo, prodúcese unha visibilización da morte que incide no percorrido vital do suxeito, da súa busca identitaria, tanto en quen se enfronta directamente a ela como no que o fai por persoa interposta e que deberá superar o proceso de dó. Por iso é moi significativo que Tsangari relacione a morte do pai co cumprimento da adolescencia na filla, que con esta experiencia da morte debe enfrontar tamén o seu propio crecemento.

Numerosos filmes contemporáneos a *Attenberg* levan a cabo este enfrontamento coa morte de moi diferentes maneiras, que van desde a desdramatizada preparación da morte en torno a un encontro familiar que Arnaud Desplechin presenta en *Un conte de Noël* [*Un cuento de Navidad*, 2008] até a dura presenza física da morte inesperada que amosa Andreas Dressen en *Halt auf freier Strecke* [*Stopped on track*, 2011]. Tsangari introdúcese tamén na preparación do dó por parte da filla, pero elabora tamén nunha reflexión sobre a lembranza, sobre a permanencia e a pegada que é posíbel deixar na vida despois da morte, nun momento no que semella que os vínculos se debilitan e no que a propia estabilidade económica que serve de fondo ao filme fai máis terríbel esta situación de inseguridade, de aí que a pesimista posición adoptada por Spyros semella moi coherente.

Pero o alcance da representación de Tsangari pode apreziarse se comparamos *Attenberg* cun filme que asume a posición contraria, *Clean*, a obra de Olivier Assayas que constitúe a máis elaborada e profunda reflexión que sobre estes temas puido construír o cinema posmoderno. Neste sentido, *Clean* constitúe unha negación da instantaneidade que domina a era posmoderna a través da asunción das responsabilidades e as consecuencias pola acción de cada individuo, en relación co pensamento de Bauman, que sinala como a instantaneidade ten levado á cultura e á ética a un terreo no que os hábitos aprendidos para enfrontar a vida carecen de utilidade e sentido<sup>880</sup>. Isto é precisamente o que se propón Emily no filme de Assayas, pero é tamén o que máis cruamente intenta Marina en *Attenberg*.

Pero en *Clean* hai unha reflexión máis profunda. Assayas introduce as novas actitudes cara ao pasado e a morte que se dan no seo da sociedade posmoderna, de maneira que o seu filme supón unha reivindicación do durábel, da acción humana capaz de permanencia, en contraste cunha cultura que rexeitou o inmortal en canto que memoria mo-

879 Gérard Imbert: *Oo. Cit.*, 2010, p. 497.

880 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2002, p. 138.

vida polo interese eminentemente comercial, polo tanto consumíbel e funxíbel, das súas producións. Pero ao tempo enfronta esta idea da inmortalidade das obras humanas coa evidencia da mortalidade de cada ser humano e como a memoria do pasado e a confianza no futuro son o sustento das pontes morais entre o transitorio e o duradeiro, e entre a asunción da responsabilidade e a preferencia por vivir o momento<sup>881</sup>. Este optimismo de Assayas está ausente en *Attenberg*, que semella posicionarse na asunción da futilidade de toda acción humana nun momento de descomposición social profunda que fai abanear as mesmas nocións de permanencia e utilidade.

Tsangari acerta a sinalar a orixe socioeconómica desta descomposición mediante a representación do espazo suburbano e fabril, pero non alcanza a analizar o peso da responsabilidade individual neste proceso. O que si que está presente no seu filme é unha análise das formas individuais de superación da incomunicabilidade de si propios e da dificultade de entendemento do mundo, e se non de superación, si polo menos de enfrontamento e comprensión. *Attenberg* dispón unha escenografía para a inmersión no mundo de dúas mozas que continuamente reformulan os tradicionais códigos racionais e de coñecemento por medio dunha irónica mirada sobre as ritualidades da sexualidade e a morte [imaxe 76]. Para a representación deste proceso Tsangari apóiase, como indica Joachim Lepastier, na reciclaxe de prácticas externas ao cinema como o teatro, a danza contemporánea, ou a vídeo-arte<sup>882</sup>.

Neste sentido Tsangari apóiase formalmente nunha certa forma dos novos cinemas dos países comunistas da década de 1960. Se os espazos nos que sitúa o filme, os barrios de bloques residenciais desertos e as fábricas devastadas, conectan coa obra de Michelangelo Antonioni ou de Marco Ferreri, as escenografías que elaboran Marina e Bella e os xogos paraverbais de Marina e Spyros semellan máis unha reelaboración contemporánea de filmes como *Sedmikráska* [*Las margaritas*, Vera Chytilová, 1966] ou *Bariera* [*Barrera*, Jerzy Skolimowski, 1966], sen esquecer puntos de contacto cos primeiros filmes de Milos Forman (nomeadamente *Lásky jedné plavovlásky* [*Los amores de una rubia*, 1965]) ou Dusan Makavejev (pensamos en *Covek nije tica* [1965]). Esta reelaboración é actualizada, liberada dos seus elementos máis experimentais e dadaizantes se ben mantendo o carácter de *happening* destas escenas, e nesta actualización Tsangari evita que o seu filme se configure como un pastiche, forma dominante nunha tendencia do cinema posmoderno que o asumiu como forma privilexiada da cultura posmoderna<sup>883</sup>, produto da súa perda de sentido histórico que desemboca nunha forma de nos-talxia permanente.

Esta aproximación ao presente mediante a linguaxe artística do simulacro que implica o pastiche nace como síntoma sofisticado da liquidación da historicidade, a perda da posibilidade vital de experimentar a historia dun xeito activo<sup>884</sup>. Trátase dunha linguaxe construída sobre un traballo de dó da imaxe e do imaxinario, un traballo de dó estético que desemboca nunha melancolía xeral da esfera artística, que semella sobrevivirse a si mesma no reciclado da súa historia e dos seus vestixios<sup>885</sup>. Sen embargo, Tsangari

881 *Ibidem*.

882 Joachim Lepastier: "Danse avec elles", en *Cahiers du Cinéma*, nº 670, Setembro de 2011, p. 36.

883 Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1991, p. 41.

884 *Ibidem*, p. 52.

885 Jean Baudrillard: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 11.

evita este perigo do pastiche pois todo o sistema de referencias de *Attenberg* evita a nostalgia e o filme evita construírse como un compendio de citas, senón que é capaz de integrar esta referencialidade no propio sistema narrativo a través dos distintos eventos performativos que se suceden e que supoñen o planteamento dunha variedade de respostas de todo tipo, poéticas, burlescas, musicais, deconstrutivas, impúdicas, a unha serie de cuestións esenciais da contemporaneidade<sup>886</sup>.

Con todo, Tsangari non acada o nivel ideolóxico que filmes como *Bariera* ou *Sedmikrásky* podían desenvolver. Se estes filmes partían dunhas formas de liberación social nas que asentaban a súa propia fe na capacidade transformadora da linguaxe cinematográfica, que devíña política neste movemento, Tsangari analiza certas formas da opresión da sociedade contemporánea pero sen intentar unha reflexión sobre o valor social dos discursos e os ritos nin sobre a capacidade de intervención da linguaxe cinematográfica nestes procesos de apreensión do mundo. Un filme como *Sedmikrásky* fai aflorar un profundo cuestionamento en torno ás aparencias que implica a modernidade, sinalando a arbitrariedade e o carácter dominante dos ritos e as formas sociais<sup>887</sup>, de maneira que o *détournement* que leva a cabo sobre estas formas e ritos adquire un sentido ideolóxico, de posta en crítica da sociedade industrial como totalidade a través do comportamento de dúas mozas. Tsangari non é capaz dun movemento semellante, de maneira que a súa crítica da sociedade postindustrial, para cuxa elaboración asume unha identificación evidente co filme de Chytilová, queda máis diluída no excesivo peso que asumen unhas interrupcións performativas que non apuntan máis alá do aparente e o inmediato.

---

886 Joachim Lepastier: Art. Cit., 2011, p. 37.

887 Agustín Rubio Alcover: *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen I: Esperantistas*, Santander, Shangrila, 2010, p. 390.



## TURQUÍA

A cinematografía turca procurou nos últimos anos reflectir as tensión políticas e económicas que dominan o país, entre a tradición e a modernidade, entre a vocación islámica e o desenvolvemento económico capitalista, entre a cultura confesional e a cultura laica, entre a ameaza autoritario-militarista e as aspiracións demócratas, entre as pulsións nacionalistas e a proxección europeísta, en fin, como sinala Carlos Heredero, entre diferentes identidades que son, á vez, antagónicas e transversais<sup>888</sup>.

O cinema turco dos últimos anos transmite a idea de Turquía como un espazo herético, en consonancia co cinema dominado pola incomunicación e o silencio que domina tamén certa tendencia en todo o mundo. Desta forma, lembra Javier Estrada, os personaxes destes filmes son retraídos, personaxes que desistiron de encaixar na sociedade e prefíren transitar as sombras<sup>889</sup>. Reha Erdem, Zeki Demirkubuz e, sobre todo, Nuri Bilge Ceylan, destacan nesta corrente, unha liña próxima ao existencialismo que eclosiona durante os anos noventa, nun momento de profunda crise económica en Turquía que supuxo o colapso da produción filmica e o feche dos estudos Yesilçam, clausurados tras o golpe de estado. Desta forma, os autores da década de 1990 aferráronse ao ideal modernista de destacar como voces individuais<sup>890</sup> e optaron por realizar filmes de moi baixo presuposto, autoproducidos e centrados en temáticas persoais que non precisaban para o seu desenvolvemento en espazos mínimos e fechados.

Outra vía máis política e centrada na crítica social máis directa foi a iniciada neses mesmos anos por Yesim Ustaoglu e Dervis Zaim, que indagan no Estambul deprimido e focalizan a súa atención en minorías discriminadas. Máis tarde, autores como Semih Kaplanoglu e Tayfun Pirselimoglu ocupan un espazo híbrido entre estas dúas tendencias.

É de destacar que tanto os autores da vertente social como os que se sitúan na tendencia máis individual sitúan moitos dos seus filmes no ambiente urbano de Estambul, no que se separan dos seus antecedentes máis claros, os autores dunha corrente de cinema modernista, en moitos casos marcadamente política, como a que podían representar Zeki Ökten, Erden Kiral, Yılmaz Güney e Serif Gören, que centraron os seus filmes nos ambientes rurais do centro do país.

Con todo, se ben todos os autores sinalados, adoptasen abertamente unha posición político e entendesen o cinema como unha arma de denuncia, ou optasen pola exploración da angustia persoa, non deixaban de deslizar nos seus filmes comentarios de tipo político e social, até o punto de poder afirmar que todos estes filmes se constitúen como

888Carlos F. Heredero: “Entre dos mundos”, en *La década dorada del cine turco (2004-2014)*, Suplemento a *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 31 [82], Outubro de 2014, p. V.

889Javier H. Estrada: “Las sombras del Bósforo”, en *La década dorada del cine turco (2004-2014)*, Suplemento a *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 31 [82], Outubro de 2014, p. VI.

890Firat Yücel: “Una generación “bajo la influencia””, en *La década dorada del cine turco (2004-2014)*, suplemento a *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 31 [82], Outubro de 2014, p. X.

artefactos de análise social de primeira orde, a evolución das súas filmografías foi deixando de lado esta tendencia. Ceylan asume unha forma cada vez máis literaria para o seu cinema desde *Iklimler* [*Los climas*, 2006], Demirkubuz fecha con *Kader* [2006] as súas representacións da vida urbana de Estambul desde unha perspectiva máis ou menos social e Reha Erdem abandona a esperanza no cambio social para introducir os seus filmes na fe en termos relixiosos, nun sentido máis premoderno e chamanistya que o dunha relixión celestial<sup>891</sup>.

É por iso que nós centraremos a nosa atención tanto nos filmes da que sinalamos como a tendencia social do cinema turco, a de Zaim e Ustaoglu, e nos filmes da tendencia individual e social que permiten recoller comentarios sociais de grande calado.

### ***C Blok* [Zeki Demirkubuz, 1994]**

*C Blok* sitúase no centro das contradicións de clase na sociedade turca dos anos noventa, contradicións que non deixan de ser evidenciadas na escolla espacial que realiza Demirkubuz. O espazo central do filme é un bloque de vivendas suburbial destinado á vivenda da burguesía. Neste espazo Demirkubuz confronta a vivenda de Tulay [Ülkü Duru], a burguesa protagonista, coa dos porteiros do edificio, situada no soto do mesmo, de maneira que a posición de clase de cada familia queda xa evidenciada desde a mesma espacialidade que ocupan. Tamén a vivenda de Tulay confronta a súa situación coa da criada que ten empregada [Zuhal Gence]. É certo que esta vivenda non está dotada da riqueza asociada á burguesía occidental, nin do luxo da clase máis alta, pero significa de forma moi directa as posicións sociais de cada quen para alén da evidente relación de empregada e patroa.

Neste sentido, o uso da vivenda que realiza a criada evidencia estas diferencias. Para ela, o atributo fundamental desta vivenda, o seu valor principal, reside no feito de estar dotada de todos os elementos de consumo da sociedade de individuos consumidores, que Demirkubuz exemplifica no televisor, até o punto de que a criada alonga a súa xornada laboral para poder ver as telenovelas e os filmes que non pode ver na súa propia casa. Pero se continuamos analizando este uso que realiza a criada da vivenda da súa patroa, veremos máis claras as diferencias sobre a posición social exemplificadas a través da vivenda, para o que Demirkubuz pode permitirse manter en off o segundo termo da comparación, a vivenda na que a criada mora coa súa familia. Un destes outros usos é o baño. Demirkubuz sinala así unha diferenza esencial entre clases en Turquía, pois nas degradadas vivendas do centro urbano nas que se intúe que vive a criada as condicións hixiénicas non son as adecuadas e o acceso a un servizo tan básico como a hixiene queda limitado por unha posición de clase que se fai visíbel na conformación habitacional dos barrios residenciais, perfectamente dotados, fronte á aglomeración de infravivendas do centro. O outro uso é de carácter sexual. A criada emprega o piso da súa patroa para manter relacións con Halit [Feridun Koc], co que Demirkubuz está a sinalar a falta de intimidade que impón a superlotación das vivendas do centro.

Podemos concluír así que a vivenda de Tulay está dotada duns atributos dos que carece a da súa criada. Por un lado, unha confortabilidade e unha dotación de elementos

---

891 Cüneyt Cebenoyan: “La política, el cine y Turquía”, en *La década dorada del cine turco (2004-2014)*, suplemento a *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 31 [82], Outubro de 2014, p. XII.



Imaxe 73 – O traballo da construción en *Apo tin akri tis polis*



Imaxe 74: A saída ao exterior en *Kynodontas* supón a aparición no centro do conflito de clase



Imaxe 75: A casa unifamiliar que fecha *Macherovgaltis*, reordenamento de todas as forzas de control



Imaxe 76: O enfrontamento á morte mediante novas ritualidades non normativas en *Attenberg*



Imaxe 77: A abrumante espacialidade de *C Blok* significada con duros contrapicados



Imaxe 78: A ritualidade da morte e o dó ou en torno ao consumo de alcohol en *Tabutta rövasata*



Imaxe 79: O Estambul suburbial de *Uzak*



Imaxe 80: A vivenda da familia en *Hayat var* significa de forma moi directa a posición social que ocupa

para o lecer e a hixiene. Por outro, confórmase como o espazo propio, o espazo de desenvolvemento íntimo de cada quen, ao que a criada non pode acceder nunha vivenda cuxo único atributo é a protección fronte ao exterior, o puro valor da casa como acubillo dunha conformación familiar que integra distintas xeracións. Este mesmo valor repítese na vivenda de Halit, na que este vive co seu pai, de forma que Demirkubuz expresa como non é só a situación física do espazo, a planificación, a que outorga estes distintos valores, senón o seu uso inserido nun sistema de clases, pois a vivenda na que Halit se ve obrigado a compartir habitación co seu pai está situada no mesmo edificio que a de Tulay.

É de notar tamén o sentido de clase tan diferente que detenta este suburbio conformado por bloques de apartamentos en comparación co espazo equivalente en sociedades máis occidentais. Como vimos ao referirnos aos filmes dos irmáns Dardenne, Andrea Arnold, Ulrich Seidl, Tomas Alfredson ou Fernando Leon de Aranoa, nestes espazos de bloques suburbiais adoita situarse a vivenda dos estratos medios e inferiores da clase traballadora. Pola contra, en *C Blok* é un espazo reservado á burguesía, a única clase que pode acceder á propiedade dunha vivenda en axeitadas condicións de habitabilidade, aínda que non se trate de casas unifamiliares en barrios residenciais. Demirkubuz significa así o grande nivel de degradación no que se desenvolven cotidianamente as clases subalternas en Turquía e visibiliza as insalvábeis diferencias de clase.

Con todo, a pesar do diferente grupo social que habita estes suburbios en Turquía e nos países da Europa occidental, ambos os dous comparten a mesma carencia. Esta carencia refírese ao carácter inhumano destas aglomeracións habitacionais, á forma en que evitan ou imposibilitan o contacto e a relación humana, á maneira en que se conforman como espazos da incomunicación e a individualización. A propia configuración do espazo potencia un uso non relacional do espazo, ao reservar ao uso de aparcamento o espazo público que se crea entre os edificios que conforman a zona residencial, de maneira que apenas se permite aos habitantes un único movemento, entre a casa e o coche, e se impide un uso máis activo que se relacionaría coas prazas entendidas como lugar de estancia e encontro. Neste mesmo sentido apunta a ausencia de servizos na zona, carencia que aumenta a transitoriedade do uso do espazo fóra das vivendas e limita as opcións de uso deste espazo. Esta mesma condición dos novos espazos de habitación configurados como bloques de apartamentos era o que viamos nun filme de Pedro Costa, *Juventude em marcha*, que significativamente asume o mesmo enfoque formal de Demirkubuz en *C Blok* para sinalar a imposibilidade de encaixe do ser humano, a desubicación do individuo nunha espacialidade abrumante deste tipo, e que vén determinado por encadramentos en contrapicado que sitúan os protagonistas contra os edificios [imaxe 77].

Tamén mediante esta representación do espazo do suburbio residencial expresa Demirkubuz a centralidade que o automóbil acadou nas formas de vida contemporáneas. De feito, para Tulay o automóbil constitúe unha forma de relación co mundo, un espazo que ela inclúe na súa vivencia cotiá e que asume unha función de tranquilidade e comunicación íntima da que carecen o resto de espazos nos que se desenvolve a súa vida. Non se pode esquecer tamén que este uso do automóbil apunta unha diferenza social fundamental, que xa sinalamos en diferentes ocasións, e que apunta á forma en que as clases saltas superan as restricións da territorialidade, de maneira que a capacidade de

mobilidade convértese nunha diferenza entre clases, se ben impón unha individualización e un isolamento crecentes, que poderían ser superados, en sentido lefebvriano, substituíndo a idea de mobilidade pola de cercanía<sup>892</sup>, algo que está moi lonxe de acadar Tulay. Desta maneira sinalase o reducido horizonte vital, a todos os niveis, de Tulay como muller da burguesía e o alcance despersonalizador dos procesos de individualización social que acompañaron ao avance da sociedade postindustrial, como se fose unha refutación do concepto de personalización con que Gilles Lipovetsky, na súa celebración do novo capitalismo da posmodernidade, louvaba esta individualización como unha liberación autónoma sen precedentes<sup>893</sup>.

Isto é así porque Tulay atópase ferida en todos os aspectos vitais e relacionais, afectivos, sexuais, familiares, aborrecida polo tedio e incapacitada para establecer relacións significativas. Se o seu marido é capaz de manter unha certa relación humana coa criada, a relación de Tulay con esta é puramente instrumental, marcada por una cesura de clase que atinxe niveis esenciais. Tulay trátaa como a un ser ontoloxicamente diferente, inferior, trátaa de feito como a un obxecto sen vontade cuxa presenza non debe sequera ser tida en conta. Paralelamente, o mesmo carácter instrumental domina a súa ambigua e enfermiza relación con Halit.

De feito, o personaxe de Tulay pode ser visto como a continuación daquela clase ociosa da que falaba Thornstein Veblen<sup>894</sup>. A actividade, degradada na súa comparación co traballo produtivo como unha marca de inferioridade, pero en realidade estendida no seu desprezo a desempregar unha actividade de calquera tipo, é algo que desaparece, que fica ausente dunha cotidianidade marcada pola frivolidade das relacións coas súas amizades. Este carácter ocioso aséntase sobre o traballo alienado daquelas persoas que deben poñerse ao seu servizo, como con claridade significa a figura da criada, cuxo traballo non ten outra finalidade que liberar a Tulay, o que desta maneira marca entre elas unha diferenza fundamental. Se Tulay é dona do seu tempo, a súa criada é precisamente escrava do tempo de Tulay, de forma que Demirkubuz expresa así a idea marxista de que a economía do tempo está no principio do funcionamento capitalista moderno. Pero o problema para Tulay deriva da pobreza do seu horizonte de burguesa e, se ben se atopa liberada do traballo e polo tanto pode dedicar a totalidade do seu tempo a si mesma, non conta coas ferramentas precisas para encher este tempo satisfactoriamente.

Para rematar, podemos dicir que o filme de Demirkubuz supón unha aproximación realista, de tipo naturalista, a un concreto ambiente urbano significado polas relacións de clase contraditorias e enfrontadas e pola pobreza relacional e afectiva que impón nos seus habitantes. *C Blok* sitúase nunha estela de cinema realista que procura imbricar este realismo cun certo carácter alegórico da narrativa, tendencia que parte do cinema turco dos anos setenta, de obras de autores como o Yılmaz Güney de *Arkadas* [1974], pero se ben a análise socioeconómica que realiza é clara, Demirkubuz non adopta unha posición política determinante, e tamén é certo que a narrativa de *C Blok* céntrase máis na rela-

892 Póde verse un desenvolvemento desta contraposición de mobilidade contra cercanía en Antonio Estevan: "Contra transporte, cercanía", en VV. AA.: *Contra el automóvil. Sobre la libertad de circular*, Barcelona, Virus, 1996, p. 199-213.

893 Gilles Lipovetsky: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 6.

894 Thornstein Veblen: *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.



ción entre Halit e Tulay e nun interese case misántropo pola imposibilidade comunicativa e relacional que domina esta relación, que nunha exploración do sentido social do espazo que nos analizamos, que sen embargo aflora con evidencia e non é simplemente un apunte secundario. Unha certa identidade coa obra de Abbas Kiarostami tamén podería ser sinalada, e de feito serán moi significativas desta relación as reflexións metalingüísticas que incorpora a obra posterior de Demirkubuz, mesmo as reflexións sobre a propia posición do cineasta nun filme como *Bekleme odasi* [2004] e que lembran de maneira inequívoca a filmes de Kiarostami como *Nema-ye Nazdik* [*Close up*, 1990] ou aos que conforman a triloxía de Koker (*Khane-ye dust kodjast?* [*¿Dónde está la casa de mi amigo?*, 1987], *Zendegi va digar hich* [*Y la vida continúa*, 1992] e *Zire darakhatan zeyton* [*A través de los olivos*, 1994]).

### ***Tabutta rövasata* [Dervis Zaim, 1996]**

En *Tabutta rövasata* Dervis Zaim adéntrase no mundo da marxinalidade da cidade de Estambul, en concreto no distrito periférico de Sanyer. Trátase dunha visión da marxe máis extrema, a conformada pola xente sen casa que procura a súa subsistencia na delincuencia e o traballo esporádico e que se atopa condicionada por diferentes dependencias. Un grupo de persoas marxinais é o protagonista do filme, aínda que a narrativa acaba por privilexiar as andanzas de Mahsun [Ahmet Ugurlu]. A partir da representación deste grupo, Zaim pretende amosar a complexidade da relación entre os sectores socialmente integrados e os excluídos así como a posibilidade de conformar o grupo de marxinais como un grupo relacional estábel e significativo a pesar da súa posición social e da súa situación económica.

É de salientar que, nunha opción narrativa tipicamente moderna que nega a disposición clásica dun prólogo explicativo sobre os personaxes e as súas circunstancias, en *Tabutta rövasata* descoñecemos por completo as razóns individuais que levaron a cada unha destas persoas á súa actual situación de marxinalidade, pois o que lle interesa a Zaim é a análise da súa situación actual sen privilexiar desviacións de tipo persoal, de maneira que non se establezan vínculos de empatía co espectador e este non poda elaborar unha explicación reducida ao individual. É así como, sen necesidade de explicitalo, Zaim fai patente que a razón para a exclusión reside en motivos de tipo socioeconómico.

Zaim non está interesado en reproducir ningún tipo de tópico sobre a marxinalidade, pero tampouco en ofrecer unha visión estetizada en procura dunha dignificación que poida suavizar a situación representada e, consecuentemente, levar a análise a conclusións erradas. É así que Zaim non evita realidades como o alcoholismo ou a drogodependencia destas persoas, tampouco as súas dificultades para cubrir necesidades tan básicas como atopar un lugar para durmir e como estas dúas circunstancias derivan na delincuencia, pero non reproduce unha representación do marxinal como ser perigoso nin como un inadaptado por vontade propia, se ben si que sinala o límite das súas capacidades de adaptación.

En primeiro lugar, Zaim non reproduce o tópico do marxinal como un vago, o tópico que descubriran Norbert Elias e John L. Scotson, ao analizar a percepción do ex-

cluído ditada desde a ideoloxía dominante<sup>895</sup>. De feito, Mahsun é representado desde o primeiro momento no traballo que realiza, e asentarase en repetidas ocasións como a súa vontade é a de conseguir un traballo estábel. Zaim sinala tamén á perfección como este acceso ao traballo é puramente transitorio ou só pode darse nas condicións de explotación máis absolutas, xustificadas polos empregadores desde a idea de axuda caritativa ou de favor con que asumen esta oferta de traballo. Así, Mahsun apenas pode acceder a traballos de baixa categoría social, o que condiciona en grande medida a súa posibilidade de reingreso social, se ben sinalase a significativa mellora que o traballo introduce na súa vida aínda que se trate de condicións ben indignas.

Este ingreso no traballo supón tamén para Mahsun a saída da delincuencia, entendida como un recurso aceptábel nas súas condicións de precariedade vital. Este feito é sinalado tamén con acerto por Zaim, que se ben non evita representar como o roubo dun coche resulta un feito habitual, non deixa de relacionalo coa carencia dun refuxio en condicións para pasar as noites. De feito, na mesma noite que Mahsun rouba un coche para durmir, un dos seus compañeiros morre de frío. Aparece aquí disposto un sentido social de grande profundidade. O feito que marca a maior distinción social para este grupo de excluídos é a falta dunha casa, dun lugar no que vivir, que aporte unha seguridade física pero tamén que sirva como referencia en base á que ordenar o tempo. Desta maneira, o problema das vidas destas persoas non se reduce apenas a pensar onde durmir, senón tamén a atopar un lugar no que pasar os longos tempos mortos que enchen a súa cotidianidade, de forma que a errancia aparece como unha opción á que recorrer, desde que están tamén impedidos de acceder a certos espazos dada a súa nula capacidade de consumo.

A representación desta errancia no filme activa dous importantes sentidos sociais. Por un lado, vemos como supón a profundización da súa situación de marxinalidade, dado que aumenta a súa visibilidade social como persoas improdutivas e, polo tanto, o sentimento de rexeitamento, as situacións nas que ser percibidos como o Outro perigoso por parte das persoas socialmente integradas. Por outro lado, vemos a restrición que se lles impón no acceso a determinados espazos, incluso os considerados públicos, como representa no filme o castelo ao que Mahsun acode a ver os pavos reais nos días que non ten traballo. Zaim significa con claridade como a espiral de exclusión é aprofundada continuamente, como esta exclusión se fai máis intensa coa permanente culpabilización á que son sometidos.

O papel da institución policial significa este proceso con grande dureza. Zaim evidencia que a labor da policía non é principalmente a persecución do delito, senón a determinación e a fixación dos suxeitos delinquentes. É dicir, non se trata de procurar ao ladrón dun coche, senón de establecer e sinalar o grupo de potenciais ladróns de coches, que son perseguidos e castigados por igual. Zaim significa así como a policía non constitúe en realidade un corpo de seguridade, senón unha estrutura de control social, en canto que establece as liñas de ingreso social, que separan radicalmente ás persoas incluídas, que fican fóra da súa actuación represiva, e ás excluídas, que a padecen coa dureza das malleiras, as torturas, as persecucións e as acusacións a que son sometidas aco-

---

895 Norbert Elias e John L. Scotson: *The Established and the Outsiders: a Sociological Inquiry into Community Problems*, Londres, Franck Cass, 1965, p. 81 e 99.

tío.

É moi significativo tamén que a única función institucional que aparece representada no filme sexa a policial en relación cos grupos excluídos. Desta forma asistimos ao tratamento social deste grupo como infraclase, concepto que expulsa das mesmas categorías humanas aos grupos excluídos e que acompaña todos os procesos de expansión capitalista, procesos nos que se deseña unha forma de exclusión que establece un mapa social que permite eliminar directamente aos elementos efectivamente en situación de exclusión socio-económica. Trátase, este da exclusión, dun grupo para o que o sistema desenvolve un concepto denigrante que permite ao mesmo tempo expulsalos da sociedade e facer esquecer a culpabilidade do resto do corpo social na súa marxinalidade, o concepto de infraclase<sup>896</sup>, con toda a súa variedade de termos despectivos asociados.

O termo infraclase, termo polo que se persegue, e consegue, estigmatizar ao conxunto dos pobres<sup>897</sup>, presupón unha sociedade que non é nada hospitalaria nin accesíbel para todos, unha sociedade que considera que o trazo que define a súa soberanía é a prerrogativa de descartar e excluír, de deixar de lado a unha categoría de persoas ás que se lles aplica a lei precisamente negándolles ou retirándolles a súa aplicación. A infraclase evoca a imaxe dun conglomerado de persoas que foron declaradas fóra dos límites en relación con todas as clases e coa propia xerarquía de clases, con poucas posibilidades e ningunha necesidade de readmisión. E dicimos ningunha necesidade, porque na nova ideoloxía do consumo as persoas excluídas son responsábeis e culpábeis da súa exclusión<sup>898</sup>, pois establécese como un axioma que non posúen nin o nivel cognitivo, nin a capacidade ética nin a vontade para abandonar esta marxinalidade e acceder aos estratos superiores<sup>899</sup>.

Segundo esta corrente ideolóxica, a marxinalidade e a miseria, antes que derivarse dunha orde socioeconómica que impide o ingreso no mundo do traballo e a vivenda digna a diversos colectivos sociais determinados de antemán, serían produto da desarticulación da familia tradicional e da existencia de axudas sociais, que imposibilitarían o desexo de traballar, minarían a familia patriarcal e erosionarían o fervor relixioso, identificados como os tres alicerces da prosperidade<sup>900</sup>. A conclusión é lóxica e necesaria: o Estado debe evitar intervir na vida social. As institucións deben segregar a poboación, de maneira que determinen, mediante a súa acción positiva e negativa, que parte da poboación debe conservar a súa posición de ingreso social e cal non.

Así, a institución que interveña no desemprego non ten como función proporcionar emprego á demanda de emprego, senón discriminar aos perceptores de emprego, proporcionarllelo a aqueles que significan un custo económico para o sistema, e impedírllelo aos que non perciben estas prestacións, cos que se crea un nicho de desemprego permanente e en flutuación segundo as necesidades de expansión do capital. De maneira análoga, a institución educativa non ten como función proporcionar unha educación universal e de igual calidade para todos os membros do corpus social, senón discriminar

896Loïc Wacquant: *Op. Cit.*, 2007.

897Herbert J. Gans: *Op. Cit.*, 1995, p. 2.

898Loïc Wacquant: *As prisións da miseria*, Santiago de Compostela, Laiovento, 2003, p. 19-21.

899Charles Murray e Richard Herrnstein: *The Bell Curve: Intelligence and Class Structure in American Life*, Nova York, Free Press, 1994.

900George Gilder: *Riqueza y pobreza*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1984.

entre quen debe recibir unha educación de primeiro nivel, e entón orientarse cara á cúpula dirixente, e a quen se lle debe proporcionar unha educación de mínimo nivel, ou nula, e entón asentarse na base do sistema produtivo. E sería o mesmo se dicimos institución sanitaria ou de calquera outro tipo.

Desde este punto de vista, só hai unha posibilidade de intervención social, e aquí volvemos ao filme de Zaim, pois esta é a única que el representa. Falamos da intervención policial e da posta en marcha da doutrina da tolerancia cero, que tivo como función principal acougar o medo das clases altas a través da persecución permanente dos pobres nos espazos públicos<sup>901</sup> o que, como dixemos, *Tabutta rövasata* amosa no espazo do castelo. Desta maneira, o poder na súa manifestación dura, policial, represiva, desprégase principalmente na periferia social coa intención de impedir que os excluídos se reincorporen á corrente principal maioritaria, que permanece así como terreo de dominio exclusivo dos membros xenuínos da sociedade<sup>902</sup>. Desta maneira prodúcese, cos individuos que conforman as novas formas de exclusión, un asasinato categorial, eliminándoos en bloque e sen matices da sociedade. O concepto de asasinato categorial foi introducido por Zygmunt Bauman<sup>903</sup> para referirse á *Shoah* e desenvolveuno a partir deste exemplo, pero nós podemos permitirmos aplicalo desde unha perspectiva de clase. Este concepto de asasinato categorial establece un vínculo entre exterminio e normalización política e sinala o proceso no que o poder, no seu intento de ordenación social, normaliza, adecúa a parámetros manexábeis de control social, a todos os individuos e grupos que lle é posíbel normalizar, mentres que extermina aos que lles resulta imposible normalizar.

Desta maneira, podemos dicir que a lóxica social do asasinato categorial é a da construción da orde. No momento do capitalismo global, é dicir, do deseño da gran sociedade coa que se pretende substituír o agregado de ordes locais incapaces de auto-reproducirse de forma eficaz, certos segmentos da poboación acaban sendo inevitabelmente clasificados como sobrantes, para eles non se atopa espazo ningún na orde racionalmente construída do futuro. O asasinato categorial é desta forma unha destrución creativa. Eliminando todo aquilo que está fóra de sitio ou que non encaixa, créase ou prodúcese unha orde. Pero este asasinato categorial vai aínda máis lonxe, posto que non afecta só aos individuos e grupos ao lado de fóra da marxe social, senón tamén ao resto de individuos que foron separados destes grupos e á estrutura primixenia que se dividiu arbitrariamente e enfrontou entre os diferentes estratos. É así que se explica o trato recibido polas persoas en situación de exclusión social de parte da xeneralidade dunha clase obreira que pretende manter a súa posición de ingreso social e que percibe nos excluídos un horizonte de miseria, permanente recordado, que debe ser evitado mediante a adecuación á orde do traballo asalariado.

Esta é a dinámica social que subxace baixo a representación da marxinalidade que Zaim elabora en *Tabutta rövasata*, o que quedará máis claro ao comparar o espazo que representa este filme co doutro filme turco contemporáneo, a obra de Yesim Ustaoglu *Güнесе yolculuk* [*Viaje hacia el sol*, 1999]. Zaim céntrase na exclusión e os espazos que

---

901 Loïc Wacquant: *Op. Cit.*, 2003, p. 20.

902 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2010, p. 38-39.

903 *Ibidem*, p. 115-158.

representa relaciónanse con ela, polo que predomina a rúa como espazo de vida pero tamén de tedio e inestabilidade, así como espazos que poden ser recuperados para un uso habitacional, aínda que non o teñan, como os predios en construción. Por súa parte, *Günese yolculuk* céntrase nunha marxe moi precaria da clase obreira, pero aínda socialmente integrada, como é a da emigración interior. Así, os espazos que ocupan estes traballadores son espazos dunha miseria importante, pero manteñen un valor de seguridade vital e de permanencia que se vincula ao mantemento do traballo. Perdido o traballo, esta seguridade e esta permanencia desaparecen de inmediato. Que en *Günese yolculuk* os motivos sexan de tipo político non importa, o relevante é a maneira en que se significa como o acceso a unha casa supón a diferenza definitiva entre o ingreso social e a exclusión.

Pero ante toda esta dificultade, Zaim aínda consegue dotar aos seus marxinais personaxes da capacidade para articular un espazo de relacións significativas. Estas relacións aparecen vinculadas por ritualidades parellas ás que operan na sociedade integrada, como poden ser a ritualidade en torno á morte e o dó ou en torno ao consumo de alcohol [imaxe 78], pero atopan tamén as mesmas dificultades, entre as que o recurso á violencia non é a menor, dificultades necesariamente potenciadas por un estado de carencia que tamén extrema as reaccións. Desta maneira Zaim evita unha representación condenatoria ao tempo que salva o perigo de heroización dos seus personaxes e consegue tamén sinalar as marxes de autonomía de que poden gozar as persoas socialmente excluídas e como, de feito, a autonomía, a heteronomía, a liberdade e a dependencia non son outra cousa que, como sinala Zygmunt Bauman, os factores principais da estratificación social posto que na sociedade moderna uns individuos son máis libres ou máis dependentes que os outros. A uns permíteselles tomar decisións autónomas, que poden ser autónomas precisamente en función dos seus recursos, entanto aos outros impídeselles tomar estas decisións plenamente autónomas, e dificilmente poden facelo dada a escaseza de recursos con que contan, de maneira que ou son considerados incapaces de coñecer os seus verdadeiros intereses e actuar conforme a eles ou as súas posibles accións autónomas defínense como prexudiciais para o grupo dominante e, indirectamente, para os propios actores<sup>904</sup>.

Para acometer esta representación das zonas da miseria de Estambul Zaim asume un estilo realista que mestura na narrativa ficcional imaxes de tipo documental. Non estamos a falar dun filme híbrido ao estilo das obras comentadas de Pedro Costa, nin dun achegamento ás formas do *cinéma vérité* que sinala Domingo Sola Antequera<sup>905</sup>, senón que á habitual filmación en escenarios reais con iluminación natural, con actores non profesionais e demais lugares comúns dunha aproximación de tipo realista pero claramente ficcionais, incorpóranse escenas que se pretenden non elaboradas ou extraídas directamente do real, como se este irrompese na representación como garantía da categoría de documento do filme. Neste sentido, a aproximación ao real de *Tabutta rövasata* semella algo inxenua e, a pesar de determinadas pasaxes dominadas pola extrema mobilidade da cámara, parece adscribirse a certa tendencia das formas tradicionais de imita-

904 Zygmunt Bauman: *Op. Cit.*, 2004, p. 37.

905 Domingo Sola Antequera: "Estambul. Una ciudad, dos realidades, múltiples imágenes" en Francisco García Gómez e Gonzalo M. Pavés: *Op. Cit.*, 2014, p. 116.

ción do mundo baseadas na transparencia. Con todo, non se pode negar que Zaim asume, na súa representación, unha actitude ética fronte á idea de realismo, unha actitude ética que, como sinala Ángel Quintana, supón a forma en que o realismo pode chegar a adquirir unha dimensión política como alternativa á omnipresencia do simulacro<sup>906</sup>, e neste sentido a negativa de Zaim a representar a marxe social desde parámetros espectaculares ou estetizadores supón unha afirmación desta posición política.

### ***Uzak* [Lejano, Nuri Bilge Ceylan, 2002]**

Nuri Bilge Ceylan é a figura máis destacada e de maior proxección do cinema elaborado en Turquía nos últimos anos. A maior parte da súa obra localízase nos espazos rurais de Turquía, nas zonas de montaña de Anatolia ou no rural de Çanakkale, pero con *Uzak* Ceylan realizou un filme netamente urbano, aínda que non podía deixar de lado as referencias ao rural. Neste caso trata a relación entre estes dous espazos diferentes nun momento de forte crise económica a través da experiencia dunha persoa que se despraza a Estambul en busca de traballo, logo de ter quedado desempregado tras o feche da fábrica na que traballaba.

Neste filme Ceylan radiografía en paralelo o desarraigo dun inmigrante [Emin Tropak] que non é capaz de xestionar o espazo da gran cidade e a desubicación dun habitante desta [Muzaffer Özdemir] que se atopa desprazado e que se reprega sobre si mesmo ante a súa incapacidade para establecer relacións significativas<sup>907</sup>, de maneira que *Uzak* fai aflorar un imaxinario relacionado coas estruturas da antiga sociedade, política e economicamente falando, e confróntao a unha cosmovisión diferente, asentada na nova sociedade de tipo postindustrial, e será mediante este enfrontamento co que analice o choque de culturas que provoca e a anomia que enxendra. É dicir, Ceylan confronta a burguesía urbana, laica e de estilo de vida occidental, os coñecidos como “turcos brancos”, co islamizado proletariado procedente da zona oriental, os “turcos negros”<sup>908</sup>. O máis interesante para o noso cometido é a forma, como sinala Carlos Heredero<sup>909</sup>, en que Ceylan elabora unha rigorosa planificación que traballa sobre a concepción do espazo e consegue relacionar aos personaxes co ambiente, tanto en interiores como en exteriores, polo que se moven.

A casa de Mahmut é o principal espazo interior no que se desenvolve o filme. Trátase dunha vivenda situada nunha zona suburbial da cidade de Estambul, e trátase dunha vivenda que sinala o espazo social que Mahmut ocupa [imaxe 79]. Por un lado, sinala a súa condición de traballador dun novo sector moi diferente á industria na que se empregaba o seu curmán que o visita, de forma que se evidencian as diverxencias na diferente inserción de clase de cada un. Se Yusuf, o curmán que acode a el, é un traballador manual tradicional, independentemente do seu propio grao de conciencia sobre esta situación, Mahmut ocupa un espazo máis híbrido. Esta posición determina tamén as súas formas de relación, establece un límite aos seus horizontes e sinala unha diferen-

906 Ángel Quintana: *Op. Cit.*, 2003, p. 42.

907 Carlos F. Heredero: “Cannes 2003. Bajo el signo del 11 de Septiembre”, en *Dirigido*, nº 324, Xuño de 2003, p. 32.

908 Domingo Sola Antequera, *Art. Cit.*, 2014, p. 105.

909 *Ibidem*.

cia fundamental entre as formas de descontento vital en que os dous se atopan sumidos. Esta diferenza é visíbel tamén polo diferente uso que cada un dos dous fai deste espazo habitacional. Se para Yusuf o apartamento é un espazo de encerramento do que non é quen de extraer ningún valor vital ou relacional, para Mahmut é precisamente noutros lugares non que non pode atopar significado.

Así, pola parte de Mahmut, a súa frustración vital é de orde máis metafísica, mentres que para Yusuf obedece antes á súa situación económica. Mahmut acumula distintos fracasos relacionais, de amizade e amorosos, cunha insatisfacción máis profunda que parte das aspiracións non realizadas sobre a súa condición de artista, pois se el se considera un fotógrafo desde un punto de vista creativo na realidade ten que sobrevivir fotografando baldosas para catálogos e con diversos encargos de tipo publicitario. Trátase na realidade dunha insatisfacción vital profunda pero de tipo certamente burgués, que Yusuf non pode comprender, non pode integrar no seu imaxinario, en canto que precisamente a súa angustia vital vén provocada pola falta dun traballo e as súas aspiracións vitais son de orde moi diferente, pois pasan por embarcarse nun mercante.

Non hai que ser inxenuo. Na realidade as aspiracións de Yusuf son de moito maior alcance do que se poida pensar a primeira vista e a través delas Ceylan introduce unha lectura social moi interesante. Ambos os dous curmáns son persoas emigradas desde o rural a Estambul. Mahmut está xa asentado en Estambul, asentado e conformado cunha situación dalgunha maneira estábel aínda que insatisfactoria. Yusuf pola contra comeza a vivir o mesmo proceso que Mahmut tivo que pasar anos antes. Este proceso apunta a un feito social de grande importancia, estudado por Richard Sennett<sup>910</sup>. Trátase da necesidade de superación dos limitados horizontes do rural, desde a súa redución histórica á tribo no sentido vivencial e relacional e a unha pobreza relativa en termos de acumulación económica e simbólica, en relación co urbano, percibido como un espazo da diversidade social dotado dunhas posibilidades de solidariedade orgánica e riqueza relacional moi superiores.

Ceylan sinala precisamente en *Uzak* os límites ao optimismo urbano de herdanza senettiana, se ben hai que conceder que o fai sinalando tamén que todas as trabas que o propio Sennet percibía que imposibilitarían un desenvolvemento positivo das cidades aparecen apuntadas en *Uzak*, de forma que a representación da cidade como un espazo deshumanizado non parte dunha posición apriorística de Ceylan, senón que se apoia nas formas de uso que de maneira dominante se outorga aos espazos urbanos.

Neste sentido, é de salientar a incapacidade de Yusuf para adaptarse a este espazo urbano e a forma en que continúa os códigos de comportamento do rural, códigos que non só non teñen sentido na sociedade urbana, senón que se perciben como perturbacións agresivas das convencións sociais, o que o coloca en certa posición de inadaptado, percibido polos habitantes da urbe como un Outro cultural incapaz de se desenvolver adecuadamente no medio urbano. Unindo este feito co carácter escasamente humano que deixa ver a representación da cidade e o fracaso existencial de Mahmut, semella lóxico que o desexo de fuxida de Yusuf sexa moito máis amplo, que precise un percorrido moito maior que o simple traslado á cidade e, así, se concrete na aventura do descoñecido que, como forma ideal, proporciona o traballo nun buque mercante.

910Richard Sennett: *Op. Cit.*, 1975, p. 27-124.

Ceylan non deixa de sinalar a dificultade de Yusuf para acadar un horizonte que elaborou cunha grande inxenuidade, sen ter en conta condicionante socioeconómico de ningún tipo, comezando pola imposibilidade de atopar un traballo semellante nun momento de profunda crise económica. Ceylan demórase na representación deste fracaso mediante a representación do espazo urbano, un espazo polo que Yusuf deambula cun único obxectivo que non pode acadar e ante o que se ve deslumbrado e permanentemente desubicado. O diario regreso á casa do curmán impón o peso da realidade, tanto da imposibilidade de Yusuf de conseguir as súas aspiracións como da vida trivial e insubstancial que espera salvar e a esencial soidade que domina esta vida. Así é como Ceylan consegue aportar un importante sentido ao espazo urbano, que acada, como afirma Alain Masson<sup>911</sup>, a materialización desta soidade e desta pobreza vital.

Ceylan consegue así elaborar un artefacto moi significativo sobre as relacións sociais e afectivas, sobre a construción de horizontes vitais de esperanza e a forma en que a realidade social rebaixa ou imposibilita estes idealismos e sobre o choque entre imaxinarios contrapostos pero que debe convivir nas sociedades nas que un rápido desenvolvemento tardocapitalista se impón sobre a lenta pervivencia da sociedade rural e un desenvolvemento industrial tardío e efémero. Con esta finalidade, este artefacto filmico apóiase sobre unha forma moi reflexiva, na que o distanciamento non se relaxa en ningún momento e na que a inmersión emocional é literalmente imposíbel. *Uzak* Constitúese así como un filme reflexivo que José Enrique Monterde relaciona cun cinema do coñecemento que mantén unha actitude de resistencia contra un modelo posmoderno que privilexia un cinema da sensación<sup>912</sup>, ou da estimulación, como nós mesmos temos dito.

A través dunha posta en escena moi distanciada, moi rigorosa, que elimina a necesidade de énfase ou do subliñado e na que a duración do plano adopta unha importancia fulcral, Ceylan consegue extraer tanto un profundo sentido vivencial sobre os seus personaxes como un sentido social de grande calado, que é sometido de maneira permanente á crítica dun espectador que nunca é manipulado pola posta en escena, sen esquecer o uso moi activo no aporte de sentido que é quen de realizar dun espazo filmado que se afasta na súa representación de calquera intención pictórica<sup>913</sup>, se ben trátase dunha representación moi estilizada.

Esta estilización relaciona a Ceylan cun grande autor da modernidade cinematográfica e con outro autor moi destacado da época posmoderna. Por un lado, as referencias a Andrei Tarkosvki son constantes, non so as referencias directas a modo de irónica homenaxe cinéfila (Mahmut ve *Stalker* [1979] nunha noite para conseguir que Yusuf deixe o salón aborrecido e así poder ver o filme pornográfico que tiña pensado, o que ao tempo activa unha moi interesante reflexión en base ao concepto da distinción do gusto analizado por Pierre Bourdieu<sup>914</sup>), senón de maneira moito mais significativa na inserción, mediante grandes planos secuencia, dos personaxes nun espazo que lles resulta estraño e respecto do que se atopan dislocados ou, mellor, non integrados. Se en filmes como *Stalker* ou *Zerkalo* [*El espejo*, 1975] esta desubicación era tamén de orde esencial,

911 Alain Masson: “*Uzak*. L’inapproprié”, en *Positif*, nº 515, Xaneiro de 2004, p. 15.

912 José Enrique Monterde: “*Lejano*. Cine del conocimiento”, en *Dirigido*, nº 328, Novembro de 2003, p. 15.

913 *Ibidem*.

914 Pierre Bourdieu: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2006.



pois persoas e paisaxes obedecen a realidades de naturezas diferentes, en *Uzak* trátase dunha desubicación social, o que nos leva á segunda grande referencia de Ceylan, Tsai Ming Liang, autor cuxo concepto da planificación, baseada na dilatación da duración do plano sen que aparentemente nada aconteza pero da que acaban por aflorar tensións invisíbeis e subterráneas, supón unha obvia influencia en *Uzak*, e de feito a similitude entre ambos resulta potenciada polo carácter urbano contemporáneo que os dous cineastas escollen para os seus filmes.

***Hiçbir yerde / In nowhere land***  
**[Tayfun Pirselimoglu, 2002]**

*Hiçbir yerde / In nowhere land* é un filme de denuncia política. A obra de Tayfun Pirselimoglu introdúcese na problemática da persecución política introducindo unha perspectiva de clase no fondo desta problemática. O filme segue por toda a xeografía de Turquía a busca de Veysel, desaparecido pola policía, por parte da súa nai [Zuhal Olcay]. Pirselimoglu sinala que este proceder represivo é habitual e constante no tempo, pois de feito o pai de Veysel fora asasinado pola policía. Pirselimoglu sinala que o motivo deste asasinato político ten relación coa actividade do morto de filmar as folgas obreiras, de maneira que Pirselimoglu continúa unha visión do cinema como máquina de combate, atribuíndolle unha capacidade transformadora de primeira orde, de tal magnitude que a creación de imaxes debe ser perseguida coa morte a fin de paralizar os procesos da loita de clases que documenta. O director concibe esta labor como unha labor fundamental, de maneira que co seu filme elabora non só un discurso sobre a importancia do cinema para a conformación de discursos emancipadores, para a súa extensión, repercusión e sobre todo para a autoconstitución dos suxeitos políticos, senón que ao tempo xustifica a súa propia actuación como director e introduce o seu filme na liña dun cinema de denuncia necesario.

O problema con *Hiçbir yerde* é que se traizo a si mesmo e acaba por se abandonar nunha forma de melodrama político que privilexia unha forte empatía cunha nai á procura incansábel do seu fillo ao mesmo tempo que baleira de verdadeiro contido político o seu filme, que se ve rebasado pola compoñente sentimental. Con esta finalidade Pirselimoglu despreza o abano completo de lugares comúns da manipulación melodramática, entre os que podemos destacar unha voz en off excesivamente explicativa combinada cunha música omnipresente que constrúen un subliñado continuo e impoñen unha forte orientación do pensamento do espectador, ou unha narrativa construída en base á acumulación de momentos de esperanza que resultan desenganados de inmediato co obxecto de potenciar a caracterización como *Nai Coraxe* da protagonista. Esta heroización, que Pirselimoglu leva a cabo de maneira máis evidente na segunda parte do filme, supón privilexiar unha forma de drama puramente persoal e ten como consecuencia a perda da análise política, unha análise que na primeira parte do filme si que se interesara en desenvolver e, o que é o interesante aos efectos do noso estudo, en relacionar coa representación espacial que dispón o filme.

Con efecto, a primeira parte do filme percorre diferentes espazos da cidade de Estambul que permiten levar a cabo unha lectura socioeconómica do contexto no que se leva a cabo a represión política. En primeiro lugar, aparecen distintos suburbios da cida-

de, de configuración ben diferente. Nun deles, un suburbio de creación recente, é onde vive a nai de Veysel. Esta é unha vivenda humilde, pero acomodada. Esta zona suburbial acompaña dunha diferente, configurada por casas unifamiliares de construción máis precaria e que obedece a diferentes fases, o que sinala a forma en que tales vivendas se completan segundo un curso interxeracional.

Pirselimoglu non deixa de sinalar a condición obreira da propia nai de Veysel, e así vemos repetidamente a estación de ferrocarril na que traballa, unha espacialidade que repetidamente temos sinalado como un lugar de tránsito, un espazo cuxo carácter non significativo se traslada tamén ás persoas que traballan nel, pero neste caso o máis interesante é a forma en que Pirselimoglu estende esta representación a un espazo de función ben diferente pero que aparece dominado por unha insignificancia semellante, pero tamén por un baleirado humano máis profundo que sobrepasa os procesos de alienación que se evidencian na representación da estación. Este espazo é a comisaría, que aparece representada desde unha perspectiva que pretende captar o seu carácter burocrático.

É así que Pirselimoglu non se amosa interesado en facer da comisaría o espazo central da detención, a tortura, a morte, como podía corresponder a unha análise máis primaria da represión política, senón que prefire evidenciar a súa relación coa represión dunha forma máis complexa, toda vez que o papel policial no asasinato e a desaparición de militantes políticos xa foi sinalado pola narrativa en distintas ocasións. Desta forma a comisaría aparece relacionada coa imposibilidade da busca dos mortos, provocando con medidas de tipo burocrático distintas dificultades e dilacións. É de sinalar que Pirselimoglu representa de maneira moi semellante o trato entre os policía e as persoas en busca dos desaparecidos ao trato que na estación viamos entre os traballadores e os clientes do ferrocarril. Trátase dunha forma de evidenciar o carácter institucional, o que ten de deseño sistémico este comportamento, se ben é certo que non se trata dunha relación especialmente afortunada, en canto que obvia os diferentes caracteres da Institución e unha análise ética da inmersión dos traballadores en cada unha destas institucións.

Pero a máis interesante é a representación dos outros espazos de traballo no centro e nos suburbios, representación que convén poñer en relación coa militancia e a represión políticas. Ao se introducir nestes espazos, que amosan as duras condicións de traballo e até a normalidade do traballo infantil, Pirselimoglu amosa outro aspecto subterráneo do sistema e relaciona as ordes produtiva e reprodutiva. Con efecto, é desta maneira que se fecha a relación entre a asunción dun compromiso político como reacción ás condicións do sistema produtivo no sistema capitalista e, como resposta, o deseño dun aparato represivo que conteña esta actividade que tende a evitar a continua reprodución do sistema. Pero é tamén a forma en que Pirselimoglu apela ao seu compromiso como cineasta, pois asume que a labor do cineasta consiste na produción de imaxes que evidencien un deseño social inxusto e, dalgunha maneira, a través destas imaxes apela á propia labor cinematográfica como acto político que desencadea tanto a concienciación social como a reacción represiva, feito que a actividade do pai de Veysel xa vimos que exemplificaba con claridade.

Sen embargo, é aquí onde se detén Pirselimoglu, é a partir deste momento que

*Hiçbiryerde* abandona Estambul e cede ás demandas melodramáticas da representación da dor da nai e non completa a análise social e política que até aquí tiña apuntado. É así que esta análise social non só fica incompleta, senón que corre o perigo de verse reducida a unha anécdota, ou peor, a verse esquecida, anulada pola materialidade dunha busca que obedece en primeiro, e case exclusivo, termo a razóns afectivas e na que Pirselimoglu non é capaz de deslizar comentarios nun sentido político.

Vemos así, unha vez máis, como o que se propuña como un artefacto realista, cuxo realismo se sostiña na forma en que era capaz de se introducir nos elementos máis ocultos da sociedade para revelar o sentido social e político do entramado social e político, remata por se converter nunha construción puramente melodramática desprovista deste profundo carácter realista. Efectivamente a segunda parte de *Hiçbiryerde* continúa unha representación formalmente similar, na que a representación de espazos reais é moi solvente, pero en último termo esta solvencia é apenas formal e non consegue a revelación dunha verdade ou dun sentido social máis alá do drama puramente persoal.

### ***Hayat var / My only sunshine* [Reha Erdem, 2008]**

Se vimos de ver como a obra de Nuri Bilge Ceylan podía ser considerada unha continuación do cinema de Tarkovski hibridada co materialismo e o valor da corporalidade de Tsai Ming Liang, tamén a obra de Reha Erdem pode colocarse na mesma liña de filiación con Tarkovski, pero neste caso é a inserción dun tipo de realismo documental a que sinala a actualización da proposta. Antes de chegar a unha obra tan tarkovskiana como *Kosmos* [2010], Erdem procede introducindo no seu cinema elementos de referencia realista, pero faino cun tratamento austero e pausado que o coloca na liña do que Jean-Philippe Tessé e Carlos Losilla denominaron o cinema do silencio, categoría excesiva en canto ao seu intento de englobar tal cantidade de cineastas contemporáneos dificilmente agrupábeis, pero moi clara na súa pretensión cualificativa, ou na máis clara definición de cinema sustractivo aportada por Antony Fiant<sup>915</sup>. Obras de Lisandro Alonso como *Los muertos* [2004], *Zhantai* [*Platform*, 2000] e *Sanxia haoren* [*Still life*, 2006] de Jia Zhangke ou *Sharasôju* [*Shara*, 2003] dirixida por Naomi Kawase, poden pórse sen dificultades en relación coa obra de Reha Erdem, nomeadamente co seu filme que mellor sinala esta tendencia, *Hayat var / My only sunshine*, filme co que se separa definitivamente das pretensións cada vez máis literarias do Ceylan de *Üç maymun* [*Tres monos*, 2008] ou *Kis uykusu* [*Winter sleep*, 2014], pretensións que por outro parte Erdem desenvolve en *Kosmos* para volver abandonar en *Jîn* [2013].

*Hayat var* coloca no centro da súa narrativa a unha familia que vive nas aforas de Estambul. Esta familia está constituída por tres xeracións diferentes, a filla [Elit Iscan], o pai [Erdal Besikçioglu] e o avó [Levent Yilmaz]. É significativa a ausencia da figura da nai, ausencia que, como veremos, ha resultar moi importante. A vivenda na que vive a familia, unha construción de moi baixo perfil, case chabolista, na beira do mar, significa de forma moi directa a posición social que ocupa a familia [imaxe 80], unha zona liminar entre a exclusión, na que o delito se configura antes como unha forma inmoral que como un intento de supervivencia, e a inserción social, que se manifesta precaria

915 Antony Fiant: *Pour un cinéma contemporain soustractif*, París, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

pero que non chega a perigar significativamente se ben a pobreza é para a familia unha ameaza constante. É de salientar como esta representación dunha posición social moi liminar garda moitas similitudes coa elixida por un director moi afastado da realidade de Erdem como é Jeff Nichols, que en *Mud* [2012] escolle unha ubicación moi semellante, e non só fisicamente, para desenvolver un filme moito máis próximo á significación de *Hayat var* do que poida parecer, relación que podemos estender, nunha xeografía tamén moi distante, ao último filme de Andrei Zvyagintsev, *Leviathan* [2014]. Todos estes filmes introdúcense no que se coñece como espazos intermedios, os espazos nos que se organiza unha cidade cada vez máis discontinua nun contexto de precarización salarial e de desenvolvemento de economías non mercantís. Esta organización provoca diversas situacións de descualificación social e económica que xeran formas diversas de dependencia espacial e que poden traducirse nunha diversidade de espazos, nomeadamente nos intersticios urbanos, onde a produción de actividades dá lugar a dinámicas de recomposición urbana, a combinacións espaciais que conforman zonas de incertidume urbana nas que se desenvolven espazos intermedios a partir de micro-organizacións sociais e económicas das que nacen formas relacionais que non resultan en estruturas sólidas<sup>916</sup>.

Este espazo de vivenda supón a representación dunha dupla forma de pobreza. En primeiro lugar, a máis evidente e directa pobreza material, que se manifesta en todos os aspectos da vida que se levan a cabo nesta casa, pero sobre todo na continua alusión á comida como un recurso extraordinario e moi desexado, xa sexa desde o ocultamento por parte de Hayat de certos alimentos ou sexa desde a voracidade animal con que o avó devora todas as comidas, nunhas escenas que recordan á forma en que Bèla Tarr construíra o épico poema da fame que é *A torinói ló*. Así tamén, se sumamos o gosto pola bebida do pai, representado tamén con certa avidez, vemos como Erdem procura unha redución á animalidade nos seus personaxes, despoxándoos, na confrontación que manteñen entre eles, da capacidade ética. De feito, a casa é un espazo de confrontación violenta entre estas tres persoas, como se o instinto de supervivencia tivese eliminado o valor dos lazos familiares e imposibilitado as relacións afectivas.

Esta é a segunda forma de pobreza que se desenvolve nesta vivenda, unha pobreza de orde afectivo e vivencial. Erdem céntrase en representar a forma en que esta miseria vital afecta a Hayat, a filla, que se ve sometida a un ambiente opresivo no que os contactos persoais son moi reducidos e no que o tedio domina brutalmente a súa cotidianidade. Esta opresión que Hayat sofre ten un correlato físico. Como se Hayat somatizase o carácter enfermizo deste ambiente, padece continuos ataques de ansiedade. Lembremos que esta relación dos ambientes opresivos e a imposibilidade de construción dunha identidade coa enfermidade, ou mellor que enfermidade podemos dicir unha resposta desaxeitada do corpo, é un recurso recorrente no cinema da posmodernidade. De feito, como sinala Gèrard Imbert, o corpo convértese en síntoma dun malestar social e existencial, e será habitual, como no caso de *Hayat var*, a representación de personaxes situados nos umbrais do social, límite que no filme sinala de maneira moi clara a ubica-

---

916 Laurence Boulleau-Berger: “Espaces intermédiaires, économies urbaines et lutte pour la reconnaissance”, en Guénola Capron, Geneviève Cortès e Hélène Guétat-Bernard: *Liens et lieux de la mobilité. Ces autres territoires*, Paris, Belin, 2005, p. 179-180.

ción da vivenda da familia. Estes personaxes adoptan unha condición flotante, na que as paixóns desaparecen e non existen motivacións nin referencias cara ao futuro, o que crea neles un desapego da realidade<sup>917</sup>. Esta é a situación vital de Hayat, dislocada na súa contorna e reducida a unha anomia na que até o desexo se reduce até atrofiarse. A reversión desta situación, a volta ao mundo e á carnalidade que da maneira máis directa significa a sexualidade, produciráse a partir da violación de Hayat.

Esta dupla forma de miseria esténdese ao resto de lugares que conforman a espacialidade de *Hayat var*, sobre todo no seu aspecto vivencial, se ben en todos eles se produce un feito que sinala a posibilidade de superación desta miseria, que ademais supón facer ver que esta superación non é posíbel no opresivo ambiente da vivenda familiar. Estes lugares son de tres tipos diferentes. En primeiro lugar, o resto de vivendas da zona na que vive a familia, máis ou menos semellantes, e a vivenda dos seus tíos. Se esta vivenda se representa nun nivel habitacional moi superior, tamén desenvolve o carácter de espazo de dominación e o tedio da casa da familia. É a vivenda da veciña [Banu Fotocan] na que se poden enxergar posibilidades dunha certa vivencia afectiva significativa, pois esta é a única persoa que semella ter unha relación deste tipo con Hayat, aínda que tamén se sinalan as grandes diferencias que as separan.

En segundo lugar, está o espazo da escola, que supón para Hayat un espazo da marxinação, do enfrontamento violento cun grupo social que a rexeita abruptamente. Con todo, Hayat atopará o seu espazo, unha posición forte repartindo os doces que consegue na tenda do suburbio no que vive. Aínda así, a forma de conseguir estes doces, deixándose abusar por parte do tendeiro, supón tamén un aspecto negativo desta reversión da miseria existencial que será analizado máis adiante.

En terceiro lugar, temos os suburbios da Estambul polos que deambula Hayat. Trátase duns espazos representados desde a súa condición de espazos da pobreza material, pero tamén como lugares da violencia como significa o rexeitamento de que Hayat é vítima nestes lugares, se ben tamén é neste espazo no que Hayat inicia a súa primeira relación significativa e non instrumental (aínda que finalmente devén nunha relación deste tipo) cun rapaz da súa idade. É de sinalar como até este momento todas as súas relacións foran representadas mediadas por un obxecto material ou representadas como transaccións de mercadoría.

A relación que se pode establecer, a nivel xeográfico, entre estes espazos que constitúen o cotián para Hayat amosa o grande alcance da territorialidade na xestión que poida facer da súa cotidianidade, do deseño vital da xornada. Esta forma de dominación territorial aparece representada polos longos traxectos que Hayat ten que realizar, sexan en barca ou a pe, para salvar as distancias entre estes espazos.

A primeira parte do filme demórase na representación desta espacialidade, e faino cun estilo realista que remite a formas documentais pero tamén, como dixemos, ao cinema de autores como Lisandro Alonso. Neste lento percurso pola cotidianidade dunha adolescente Erdem constrúe tamén un espazo para a reflexión do espectador por medio dunha posta en escena que se separa da dramatización e da caracterización psicolóxica para facer aflorar tensións de tipo social que operan nas relacións entre as persoas ou na conformación da familia como unidade política. Con todo, esta pretensión realista vera-

917Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 37-39.

se fortemente condicionada co paso á segunda parte do filme, sinalado coa primeira menstruación de Hayat, co que Erdem sinala o paso físico e simbólico de idade. Esta alusión é certamente grotesca, pero congruente coa representación animalizada que realizara da familia protagonista, e evidencia o perigo no que o filme acabará por caer, unha forma de extensión do pensamento patriarcal que anula a complexidade dos procesos de constitución en adulto e de construción da identidade de xénero e sexual, que fican reducidos a unha forma de determinismo que non ten en conta os aspectos sociais e ideolóxicos que conforman estes procesos.

O filme de Erdem pretende amosar a posibilidade de reconstrución persoal nun mundo, como dixemos, dominado pola anomia, a desidentidade e a consecuente negación dun mesmo, e pretende relacionar este proceso de construción identitaria co momento vital no que a necesidade de tal proceso se fai patente por primeira vez, a adolescencia, e inserilo nunha reflexión de tipo psicanalítico sobre a feminidade e a sexualidade feminina. Segundo Sigmund Freud, a diferenza sexual non pode ser reducida ao biolóxico nin pode entenderse constituída por completo a partir das prácticas sociais e culturais, senón que esta diferenza se produce no significado asignado á diferenza anatómica dos órganos masculinos e femininos interpretada en termos de ausencia e presenza. Para non entrar nas inintelixíbeis fórmulas matemáticas ou nos termos insignificantes como o de suxeito barrado que emprega Jacques Lacan, simplificaremos a problemática e diremos que desde este punto de vista a sexuación resposta a unha escolla do suxeito, que se asume como un suxeito sexuado. Esta sexuación complétase coa obtención dun lugar no social en canto que tal suxeito sexuado.

Para Erdem é evidente que esta construción da sexualidade parte da conciencia biolóxica que desperta a menstruación en Hayat e queda condicionada pola aparición do trauma, que é introducido pola experiencia do abuso e a violación en relación coa perda da virxindade. Desta maneira Erdem reproduce unha visión reaccionaria, puramente androcéntrica, da sexualidade segundo a que o acto sexual é, por parte do home, un acto invasivo e asociado a un impulso de conquista e dominación, entanto na muller este acto vívese desde a pasividade e conduce a un abandono de si mesma<sup>918</sup>. Esta forma de sexualidade é reproducida no momento da violación de Hayat, representada por Erdem sen ningún dramatismo, o que supón unha solución estética moi acertada pero que, na falta de reacción traumática por parte de Hayat e da veciña que a coida tras a violación, pode implicar unha normalización da sexualidade violenta, idea cara á que Erdem foi coidadosa pero moi enfaticamente construíndo toda a narrativa da segunda parte de *Hayat var*, sobre todo coa identificación que se vai tecendo entre Hayat e unha das prostitutas coas que o seu pai trafica.

É precisamente por culpa desta actividade de proxeneta pola que o pai é detido, deixando así a Hayat soa, desamparada sen a presenza da figura paterna e paternal. Téndose producido xa o espertar sexual de Hayat, Erdem procede a significar de maneira moi directa a relación de Hayat, e a muller, co falo. Desaparecida a figura do pai, figura fálica en canto que figura de autoridade e posesión que emite as prohibicións, debe ser substituída por unha nova figura fálica, agora xa relacionada coa escolla sexual, agora

---

918 Mino Vianello e Elena Caramazza: *Género, espacio y poder. Para una crítica de las Ciencias Políticas*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 90.

xa baixo a forma do esposo. Nesta substitución Erdem dá un paso reaccionario definitivo e procede a reproducir a coñecida dualidade da muller como nai ou puta, que levaba latente unha boa parte da metraxa. É así moi significativo que a escolla do rapaz co que Hayat escapa se realice polo único criterio de poder chegar a ser rico. E así se expresa explicitamente no filme. Con este paso, significado co feito de se desfacer do peluche que a acompañaba e de maquillarse, Hayat converteuse nunha muller, é dicir, nunha puta segundo a visión de Erdem ao relacionar pulsión sexual e beneficio económico.

Desta maneira, o filme de Erdem, que comezara trazando con acerto unha análise sobre a marxinalidade, o papel social da familia e as posibilidades de construción identitaria, deriva cara aos tópicos máis reaccionarios do pensamento patriarcal sobre a muller, a prostitución e a marxinalidade. Ao noso entender, a deriva psicanalítica que forza Erdem implica unha importante falsificación social, que se incrementa ao se unir a un ambiente de marxinalidade e relacionarse co desexo de enriquecemento e ascenso social. Erdem non elabora unha análise social das formas de acceso á sexualidade, aínda que estas formas de acceso sexan efectivamente violentas e obedezan a un profundo desexo de dominación masculina, o que non deixa de ser un feito habitual en todo tipo de sociedades. Tampouco elabora unha reflexión sobre a idea de liberdade feminina, que relaciona exclusivamente co desexo fálico, nin sobre as formas en que os corpos e os desexos se convierten en mercadoría, análises todas que consideramos que deben estar presentes nun artefacto crítico.

Pola contra, podemos atopar unha interesante reflexión sobre a sexualidade adolescente inserida tamén nunha situación de forte anomia asociada a un proceso de construción da identidade moi precaria e sen completar nun filme de Gus Van Sant, *Paranoid Park*. Neste filme o acceso á sexualidade represéntase desde a normalidade das relacións adolescentes, pero Van Sant acerta a analizar como a falta de desexo, a falta de reacción pasional, é consecuencia dun estado vital de anomia que se traduce no comportamento físico, e ademais é quen de atopar unha forma moi superior a calquera que con anterioridade acometese a representación do sexo adolescente. Van Sant non evita estas escenas de sexo, senón que ao contrario se recrea no elemento físico da sexualidade e filmaas, cunha mirada absolutamente contraria e enfrontada ao exhibicionismo, como se fosen unha concreción en diferentes niveis do líquido de Bauman até acadar, en expresión de Carlos Losilla, a filmación dunha vida flotante<sup>919</sup>.

---

919 Carlos Losilla: "El cineasta y el skater", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 25, Xullo/Agosto de 2009, p. 11.

**BLOCO IV**

**OS PAÍSES DO ANTIGO BLOCO COMUNISTA**

---





## POLONIA

A obra de Krzysztof Kieślowski é a máis destacada, e coñecida, da xeración de autores polacos posterior ao grupo clásico de Andrzej Wajda e Jerzy Kawalerowicz e ao grupo da nova onda no que se desenvolveron os primeiros momentos da cinematografía de Jerzy Skolimowski ou Roman Polanski. A obra deste autor atravesa dúas transicións de grande importancia, unha que atinxe aos niveis formais da representación da realidade e outra de carácter político e social. A primeira delas vén dada polo paso do documental á ficción durante a década de 1970, paso que se produciu despois dunha longa reflexión sobre a forma en que nos documentais as persoas se interpretan a si mesmas, son iconas de si mesmas, imitan o que cren que é a súa imaxe ideal, reflexión desde a que Kieślowski chegou á conclusión de que a única forma de describir ás persoas debaixo das súas máscaras é, paradoxalmente, facelas desempeñar un papel, pasar á ficción<sup>920</sup>. Ese é o papel da ficción no cinema, producir un dispositivo que re-cree a realidade, no que os actores finxan non estar a ser filmados, entanto na aproximación documental o personaxe non está en condicións de realizar este finximento, o que significa, en definitiva, aplicar a fórmula de Jean-Louis Comolli segundo a que o cinema debe ante todo mentir sobre as súas condicións de produción<sup>921</sup>. Ademais, no paso á ficción Kieślowski atopou a posibilidade da ampliación do número de situacións que se poden pór en escena, o que amplifica o alcance da realidade que o dispositivo filmico pode mostrar.

A segunda transición é o paso do modelo de estado comunista a unha forma de democracia economicamente liberal, proceso que se iniciou en Polonia durante os anos oitenta e que se completou no final da década. Será na obra que Kieślowski realiza neste momento na que centremos a nosa análise, concretamente en dous filmes que, en realidade, son a versión estendida de dous episodios da serie *Dekalog* [*El decálogo*, Telewizja Polska, 1989], que Kieślowski realizou para a televisión polaca. Esta serie supón a transición entre os intereses documentais que dominan nos seus primeiros filmes de ficción e os intereses metafísicos que aparecerán na súa etapa internacional, nomeadamente na triloxía das tres cores (*Trois couleurs: Bleu* [*Tres colores: Azul*, 1993], *Trois couleurs: Blanc* [*Tres colores: Blanco*, 1993] e *Trois couleurs: Rouge* [*Tres colores: Rojo*, 1994]). É precisamente a conxunción destes elementos o que fai de *Dekalog* a obra máis interesante da carreira de Kieślowski e tamén a mellor acaida ás nosas finalidades, posto que toda a serie se centra no desenvolvemento de importantes cuestións éticas e sociais nun bloque de apartamentos da zona suburbial de Varsovia.

---

920 Slavoj Žižek: *Lacrimae rerum*, Lisboa, Orfeu negro, 2008, p. 12-13.

921 Jean-Louis Comolli, *Op. Cit.*, 2010, p. 35.

***Krotki film o zabijaniu* [No matarás,  
Krzysztof Kieślowski, 1988]**

*Krotki film o zabijaniu* é a versión elaborada para salas cinematográficas a partir do quinto episodio de *Dekalog*. Este filme organízase ao redor de dous crimes, un primeiro brutal e inmotivado perpetrado por parte dun mozo e un segundo, racional e amparado na legalidade, que consiste na execución deste mesmo mozo. Desta maneira o filme consta de dúas partes diferenciadas, e se a segunda fica encerrada no espazo legal da execución a primeira parte configúrase, como di Michel Ciment, como unha sinfonía da cidade que segue as liñas referenciais da literatura de John Dos Passos ou Alfred Döblin<sup>922</sup>.

Como dixemos anteriormente, é este o momento no que Kieślowski comeza acen-  
tuar o sentido metafísico e moral nuns filmes que aínda conservan o interese social das  
súas obras anteriores, un interese que desaparecerá por completo nas obras posteriores a  
*Dekalog*. De feito, podemos definir *Krotki film o zabijaniu*, seguindo a Michel Sineux,  
como un filme que se estende en tres dimensións<sup>923</sup>. Estas tres dimensións serían a di-  
mensión metafísica, que domina a primeira parte da obra sobre todo na representación  
da cidade, a dimensión moral que pon en xogo o personaxe do avogado [Krzysztof  
Globisz] así como a propia representación dos crimes, e a dimensión social, que atinxe  
ao papel social e sistémico da mesma pena de morte.

O filme comeza presentando o espazo suburbial no que se desenvolve toda a serie  
de *Dekalog*, se ben neste caso terá unha importancia menor e apenas serve para identifi-  
car ao personaxe do taxista asasinado e para fornecer un espazo secundario para a repre-  
sentación da clase obreira e certas formas suaves de marxinalidade. Se en *Krótki film o  
milosci* [No amarás, 1988] este espazo constituirá o único no que se ubica o filme, en  
*Krotki film o zabijaniu* Kieślowski céntrase durante unha boa parte da metraxe en repre-  
sentar o centro urbano. A conxunción destes dous espazos completan unha visión deses-  
perada e moral do ser humano, que Joël Magny relaciona acertadamente con autores tan  
disparos como Fiodor Dostoevski, Rainer Werner Fassbinder e Antonin Artaud<sup>924</sup>, unha  
visión que se centra nos aspectos da incomunicación que dominan a vida urbana con-  
temporánea e que sinala de maneira moi profunda a falta de aportes vitais que a cidade  
como estrutura social pode proporcionar aos seus habitantes, con todo o que estes inten-  
ten a súa inmersión nesta estrutura. De feito, a deambular anómico pola cidade é un  
tema de grande interese desde o século XIX, e no cinema acadou unha grande importan-  
cia desde os mesmos inicios da fase postindustrial do capitalismo en relación cos novos  
desenvolvementos da novela europea, como sinala o filme de Win Wenders *Die Angst  
des Tormanns beim Elfmeter*, que adapta unha novela de Peter Handke que, do mesmo  
xeito que este de Kieślowski, incide na relación entre esta anomia e o asasinato ou, sen  
a relación co asasinato, o filme de Bernard Queysanne *Un homme qui dort* [*Un hombre  
que duerme*, 1974], filme de maior alcance e fondura que o de Wenders construído so-

922 Michel Ciment: “*Krotki film o zabijaniu*”, en *Positif*, nº 329-330, Xullo/Agosto de 1988, p. 76.

923 Michel Sineux: “Mettre le nez dans son caca”, en *Positif*, nº 332, Outubro de 1988, p. 14. Aínda que seguimos esta perspectiva de Sineux, que consideramos acertada, cremos que el mesmo erra ao identificar a representación da dimensión social do filme, posto que para el fica reducida á historia persoal do mozo asasino e non inclúe a forte análise do sistema social que elabora Kieślowski ao redor da pena de morte.

924 Joël Magny: “Rat crevé dans le ruisseau”, en *Cahiers du cinéma*, nº 409, Xuño de 1988, p. 29.

bre unha lectura da novela do mesmo título de Georges Perec.

De feito, pódese dicir que Jacek [Miroslaw Baka], o mozo asasino, é dalgunha forma un tipo de *flaneur* posmoderno, un personaxe que vaga polas rúas da cidade sen extraer destas ningún sentido e dominado por un sentimento de non pertenza, de exterioridade con respecto ao social. Desta maneira, a partir deste sentimento de exterioridade, desta situación de falta de inserción no social, Kieślowski fai derivar unha situación de baleiro moral completo no mozo Jacek. É así, como sinala Marek Haltof<sup>925</sup>, mediante esta representación da paisaxe urbana determinada pola fealdade e o dominio do gris, que Kieślowski consegue representar a forma en que no mundo contemporáneo as eleccións morais deben realizarse superando a presión da política e a economía. Con este proceder Kieślowski constrúe un clima de violencia ambiental no que pode inserir de maneira axeitada o proceder asasino de Jacek, e ten así o acerto de non facer repou-sar este clima de violencia sobre o suxeito da representación, senón sobre o propio ambiente<sup>926</sup>, descrito nos termos dun deserto sen presenzas, no que a relación entre os seres humanos se define principalmente pola ausencia e a falta, un deserto poboado por figuras anónimas que se ignoran mutuamente e entre as que non se pode establecer ningún vínculo, sentido que é perfectamente extraído da deriva de Jacek pola cidade.

É desta situación, representada de maneira moi realista, cun grande sentido do detalle no que Kieślowski acumula múltiples motivos inesperados que provocan e transmiten un profundo malestar no espectador, da que Kieślowski fai xurdir a violencia. Varsovia é representada como unha cidade habitada por persoas alienadas para as que a violencia constitúe non só unha forma de relación axeitada, senón que esta violencia esténdese pola cidade e produce o seu carácter pouco hospitalario<sup>927</sup>. Nesta representación Kieślowski consegue evitar calquera forma de naturalismo inocente pero tamén de manierismo, e faino partindo da estilización dunha aproximación de tipo documental que reduce ao mínimo as referencias ficcionais e, consecuentemente, as posibilidades de inmersión emocional do espectador. Desta maneira pode apreciarse a finalidade que procuraba Kieślowski ao abandonar o documental, conseguir expandir a mirada do dispositivo, e en consecuencia do espectador, máis alá do documento obxectivo para construír un dispositivo de interrogación xeral, que cuestione o estrutural sobre o anecdótico. Desta forma ademais Kieślowski introduce a narración na historicidade e fuxe ao tempo da tendencia ao mito á que sempre se arrisca o relato de ficción e da ahistoricidade da narración documental que tende a centrarse nos feitos antes que nas estruturas, de maneira que a súa fabulación ficcional relaciónase co impulso épico mediante o que, segundo Georges Didi-Huberman, a ficción crea unha montaxe de historicidade cuxos elementos, sacados do real, inducen pola súa posta formal un efecto de coñecemento novo que non reside nin na ficción intemporal nin na factualidade cronolóxica dos feitos da realidade<sup>928</sup>.

O violento, o brutal, o acto inmoral, irrompe na narrativa de *Krotki film o zabijaniu* de forma brusca, sen preparación, de maneira que destaca polo seu carácter absoluta-

925 Marek Haltof: *The cinema of Krzysztof Kieślowski. Variations on destiny and chance*, London e New York, Wallflower, 2004, p. 76.

926 Frédéric Strauss: “Le nom du crime”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 413, Novembro de 1988, p. 5.

927 Marek Haltof: *Op. cit.*, 2004, p. 92.

928 Georges Didi-Huberman: *Op. Cit.*, 2008, p. 73-74.

mente inmotivado, totalmente inexplicable. Desta forma Kieślowski consegue evitar un desenvolvemento melodramático, centrado na psicoloxía ou na empatía coa vítima. Pero este tratamento supón ademais asentar a incuestionábel culpabilidade de Jacek, o que se revela fundamental para os propósitos de análise social de Kieślowski, que procura centrarse, como veremos, no carácter antiético dun sistema social que elabora un ordenamento legal que asasina aos seus membros. Kieślowski pretende asentar o inmoral da pena de morte no propio acto do asasinato, non no carácter da persoa executada.

Esta segunda é a liña clásica dos filmes que tradicionalmente trataron a pena de morte de forma crítica, que desde *12 Angry Men* [*Doce hombres sin piedad*, Sidney Lumet, 1957] ou *I want to live!* [*¡Quiero vivir!*, Robert Wise, 1958] até *True Crime* [*Ejecución inminente*, Clint Eastwood, 1999] ou *Return to Sender* [*Sentencia de muerte*, Bille August, 1994], pretendieron enfatizar o inxusto da execución dunha persoa inocente. Pola contra, Kieślowski somete a crítica tanto a forma social que elabora as leis como a finalidade de control social destas mesmas leis e o que estas implican en canto alienación, á forma en que a persoa é desposuída do control da súa vida que se revela exclusivamente en mans do Estado.

Kieślowski non está interesando en elaborar unha reflexión sobre o monopolio estatal da violencia, a súa posición é máis metafísica sen chegar a negar o social, pero salvando esta ausencia a súa é unha reflexión puramente moderna. Se a teoría crítica clásica, da maneira na que foi informada por Theodor Adorno e Max Horkheimer<sup>929</sup>, fora fundamentada sobre a práctica social da liberdade en oposición á opresión do Estado como forza totalitaria, e orientada teleoloxicamente cara á emancipación, á autonomía humana, á liberdade de elección e á autoafirmación, Kieślowski introduce unha profunda nota de pesimismo e amargura neste contexto crítico, pero debe sinalarse como a idea do Estado como forza totalitaria sitúase no centro da narrativa de *Krotki film o zabijaniu* xunto coas implicacións da liberdade e elección, cuxa positividade *per se* é un puro idealismo.

Esta forma de reflexión sobre a pena de morte relaciona o filme de Kieślowski con outra reflexión moi radical, desde un punto de visto conceptual e formal, como a que levara a cabo Nagisa Oshima en *Kôshikei* [1968]. É evidente que a brechtiana construción da teatralidade da obra de Oshima nada ten en común coa proposta realista de Kieślowski, pero os dous filmes comparten a aproximación á pena de morte como feito social partindo da culpabilidade do reo e a reflexión sobre a usurpación do Estado do control e a propiedade das vidas das persoas.

É interesante sinalar como en *Krotki film o zabijaniu* o asasinato se produce fóra da cidade, nun espazo que practicamente non é xa urbano, o que sinala a forma en que así se sitúa Jacek fóra dos límites da sociedade como conformación construída desde o cultural, é dicir, como civilización, o que posteriormente cobrará maior sentido ao se contraponer co crime legal da execución que, consecuentemente, remarca a imposibilidade civilizatoria dunha sociedade constituída sobre tales bases.

Tamén é de salientar a frontalidade e a fisicidade con que Kieślowski representa o asasinato, o que enfatiza a manifesta vontade de morte que impulsa a Jacek [imaxe 81]. Kieślowski recalca a súa fría premeditación, a ausencia de motivación e, nun maxistral

929 Theodor Adorno e Max Horkheimer: *Op. Cit.*, 1994.

uso da duración do plano, desbota calquera circunstancia atenuante e impide así calquera movemento de indulxencia do espectador<sup>930</sup>. Nesta escena reside o maior desafío que Kieślowski lanza ao espectador e asenta o espazo reflexivo do filme, pois o espectador debe resolver a súa reacción a este acto brutal coa inmediata reflexión sobre o comportamento das institucións do Estado. Desta maneira xustifícase a representación frontal escollida por Kieślowski e separa o seu filme dos modelos da espectacularización hollywoodiana da violencia e a morte que representan filmes como *Reservoir dogs* ou *Natural Born Killers* [Asesinos natos, Oliver Stone, 1994].

Tampouco podemos deixar de sinalar as connotacións relixiosas da representación do asasinato posta en forma por Kieślowski. Christopher Garbowski sinala detalladamente estas implicacións, así como as diversas referencias cristolóxicas que aparecen<sup>931</sup>. Se ben é esaxerado seguir a Garbowski até o final e ver un acto de perdón na mirada do taxista asasinado [Jan Tesarz], si que é correcto na súa apreciación da forma en que Kieślowski introduce así o asasinato noutro espazo de reflexión, o do pecado, o carácter do asasinato como acto contra o redentor da mitoloxía cristiá. Se ben esta análise non entra nas finalidades que nos marcamos no presente traballo, si que debe sinalarse a habilidade de Kieślowski para abrir esta vía de reflexión sen superpoñela ás outras vías que sinalamos e nas que nos centramos, as de carácter social. É aquí onde se aprecia a grande diferenza entre esta obra de Kieślowski e a que con anterioridade analizamos de Ermanno Olmi. Se un filme como *Il villaggio di cartone* se convertía nunha falsificación social, e así nunha construción non realista, debido ao interese de Olmi de impoñer un punto de vista que ocultaba o funcionamento e a explicación duns importantes feitos sociais ao tempo que impedía a capacidade de lectura do espectador, *Krotki film o zabijaniu* non impón unha lectura unívoca, a pesar da dificultade para os espectadores non iniciados na iconografía e na moral cristiá para se introducir na lectura relixiosa, senón que dispón un aparato formal que potencia o enfrontamento do espectador coas mesmas claves da reflexión, que deben ser desveladas polo propio espectador no proceso que Kieślowski propón.

A partir da comisión do asasinato do taxista Kieślowski inicia a súa reflexión sobre o sistema moral e social da xustiza, para o que se centra no resultado deste sistema. Kieślowski non entra no desenvolvemento da acción do sistema, que considera irrelevante nos termos nos que plantea a análise. En *Krotki film o zabijaniu* non interesan os argumentarios da defensa, senón só as consecuencias que impón o sistema de xustiza, polo que Kieślowski introduce unha moi ampla elipse que leva a narrativa directamente dun asasinato ao outro. Esta condensación do sentido leva a Kieślowski a desbotar, como sinala Haltof, os dous desenvolvementos que ocuparían o centro das narrativas melodramáticas que se adentrasen nesta temática, a busca e captura do asasino e a construción dramática do xuízo<sup>932</sup>.

Desta maneira, con esta resolución formal, tamén consegue Kieślowski equiparar ambos os asasinatos. De feito, a execución de Jacek amósase coa mesma solución repre-

930 Joël Magny: Art Cit., 1988, p. 29.

931 Christopher Garbowski: "Krzysztof Kieślowski's *Decalogue*: Presenting Religious Topics on Television", en *The Polish Review*, nº 3, 1992, p. 37.

932 Marek Haltof: *Op. Cit.*, 2004, p. 91.

sentativa que o asasinato do taxista, desde a frontalidade e a dilatación temporal e expoñendo ao espectador a un desagrado e malestar equivalentes. Con todo, Kieślowski acentúa a diferenza esencial entre os dous asasinatos. Despois de equiparar a equivalencia do acto de dar morte, xa pode separar a actuación individual da actuación social. Se o acto de Jacek aparece inmotivado e permanece inexplicado, a motivación e a explicación da aplicación da pena de morte revélanse de maneira inmediata e sen dúbidas. A diferenza entre os dous asasinatos vén dada pola sanción que a lei, en canto que sistema de ordenamento social, outorga a un dos dous.

Con todo, esta sanción legal non pode ocultar a primaria pulsión de vinganza que impulsa esta legalidade. É así como a sociedade alienada víngase dos actos de agresión que non pode asumir ou explicar, que non pode introducir nos seus códigos. Así desvela Kieślowski a dinámica social detrás da pena de morte. Para Kieślowski trátase de algo moito máis complexo que a dominación dun sistema político concreto, trátase dun feito social, dunha dinámica social que atopou a súa concreción na aplicación da pena de morte, forma mediante a que o Estado pode manter o monopolio da violencia e a sociedade evitar a perturbación de se enfrontar directamente ao asasinato. Trátase entón dunha forma colectiva de delegación moral na institución, pero, como dixemos, a dinámica subxacente non está tan afastada de formas máis primarias da vinganza social. Como sinala Serafino Murri, este tratamento do delito leva a unha espiral sen fin na que cada vítima reclama outra vítima<sup>933</sup>. Non estamos tan lonxe dunha perspectiva como a que Ismail Kadaré asumía poucos anos antes do filme de Kieślowski en *Abril quebrado*, de maneira que pode apreciarse como a pena de morte nas sociedades contemporáneas asume unha función normativa moi similar á de leis como o *kanun* no que se centra a novela de Kadaré.

En definitiva, o realismo de *Krótki film o zabijaniu* reside na forma en que Kieślowski é capaz de desvelar as dinámicas sociais de individualización, do baleirado moral e, sobre todo, da aplicación da pena de morte e no feito de abrir un amplo espazo de reflexión autónoma para o espectador ao evitar calquera forma de moralismo, o que precisamente outorga unha forza moral de primeira orde ao filme, ao ser capaz de evitar o debate sobre a culpabilidade e a inocencia para se centrar no sentido social do asasinato legal<sup>934</sup>.

### ***Krótki film o milosci* [No amarás, Krzysztof Kieślowski, 1988]**

*Krótki film o milosci* desenvólvese no mesmo bloque suburbial que o resto de episodios de *Dekalog*. De feito, toda a espacialidade do filme fica reducida a dous apartamentos enfrontados, a praza que os separa e a oficina postal do barrio. Neste filme Kieślowski céntrase na individualización, a incomunicación, a soidade e a pobreza afectiva como males da sociedade contemporánea, cuxo alcance queda moi acentuado polo achegamento que dispón a escolla espacial de Kieślowski, a pesar de que a distancia entre os dous protagonistas revélase superlativa.

Para tratar estes temas Kieślowski céntrase no voyeurismo, sen entrar a realizar un

933 Serafino Murri: *Krzysztof Kieślowski*, Milán, Il Castoro, 1996, p. 104.

934 Vincent Amiel: *Kieślowski*, Paris, Rivages, 1995, p. 106.

xuízo moral, sen tratalo como unha conduta desviada, dun mozo Tomek, [Olaf Lubaszenko] que espía a unha veciña de mediana idade que vive no edificio de enfrente, Magda [Grazyna Szapolowska]. Con todo, asentado este dispositivo narrativo, que conta con todos os ingredientes para un desenvolvemento melodramático, Kieślowski rexeita reproducir o cliché da muller madura como iniciadora sexual do mozo e o tratamento destas dúas persoas como pares opostos<sup>935</sup>. Ao contrario, Kieślowski trátaos como dous individuos isolados, sen contacto afectivo co mundo para alén, nun caso, do traballo e no outro dunha sexualidade insatisfactoria.

O acerto de Kieślowski está en non elaborar unha reflexión moral, nin en sentido condenatorio nin salvífico, sobre a situación e os comportamentos dos seus personaxes, senón en someter a unha crítica ética a unha sociedade que baleirou a vida cotiá de encontros significativos, que substituíu as relacións afectivas por intercambios consumistas. De feito aquí reside a lectura social que supón *Krótki film o milosci*, na análise das formas de relación nun mundo individualizado que cortou as súas raíces e entrou nunha deriva que, lonxe de corrixir as profundas eivas das formas de relación tradicionais, acabou por dificultar en grande medida, no desenvolvemento das grandes contornas urbanas que delimitan, e limitan, extraordinariamente o espazo e os movementos das persoas, a construción de espazos para a comunicación, o que supuxo un empobrecemento relacional do que Tomek e Magda constitúen exemplos paradigmáticos [imaxe 82].

Novamente Kieślowski, da mesma forma que xa vimos en *Krótki film o zabijaniu*, desenvolve unha crítica á sociedade contemporánea desde un punto de vista puramente moderno no que a representación do espazo suburbial que leva a cabo xoga un papel fundamental. Non se pode esquecer que antes da aparición da obra de Ulrich Beck, que si que analiza en profundidade esta situación social desde unha posición posmoderna, o pensamento posmoderno tiña celebrado a aparición de novas formas relacionais nas novas metrópoles dominadas polo eufórico sen elaborar ningunha crítica sobre a instrumentalidade e a alienación que as dominaba e sen chegar a percibir o deseño sistémico que as creara. De feito, un pensador como Jean-François Lyotard<sup>936</sup> relacionaba este cambio non cun movemento de dominación elaborado desde novos parámetros e relacionado coas transformacións económicas en curso, senón cun novo paradigma cultural que esixía novas formas comunicativas e relacionais, e atribuíu a profunda crítica que autores como Jean Baudrillard<sup>937</sup> realizaran da disolución do lazo social na sociedade postindustrial a unha visión romántica que idealizaba as formas sociais anteriores.

Sen embargo, na análise de Kieślowski son evidentes as relacións co pensamento debordiano e a psicoxeografía desenvolvida polos situacionistas. De feito, a pobreza dos desprazamentos da vida de Tomek e Magda aparece subliñada constantemente, e incluso Kieślowski non deixa de sinalar a forma en que esta pobreza espacial se rompe no momento no que Tomek e Magda se citan, no momento no que a posibilidade de romper a incomunicación e a individualización semella poder empezar a ser posíbel.

Este tratamento espacial e a posición ética asumida por Kieślowski, a total ausencia de moralismo, acaba finalmente por separar con claridade un filme como *Krótki film o*

935 Marek Haltof: *Op. Cit.*, 2004, p. 98.

936 Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 36-37.

937 Jean Baudrillard: *A la sombra de las mayorías silenciosas*, Barcelona, Kairós, 1978.

*milosci* doutros que se achegaron ao tema do voyeurismo, desde Alfred Hitchcock en *Rear Window* [*La ventana indiscreta*, 1954] a Patrice Leconte en *Monsieur Hire* [1989]. A comparación co filme de Hitchcock permitíranos apreciar unha vez máis a forma en que a escolla dunha narrativa clasicista con finalidades melodramáticas<sup>938</sup> leva á elaboración dun artefacto que se aliña inequivocamente coa ideoloxía dominante, de xeito que ao tempo que contribúe á reprodución desta ideoloxía impide a percepción crítica da realidade, entanto a adopción dunha representación crítica debería supoñer o desvelamento de importantes dinámicas sociais e a potenciación dun espazo de reflexión crítica no espectador para desentrañar o sentido destas dinámicas.

É certo, como sinala Vincent Amiel<sup>939</sup>, que ambos os filmes comparten un semellante interese pola morte, a mirada e o desexo, pero as relacións entre os dous en realidade non van máis alá. A primeira diferenza significativa é a propia escolla espacial. Kieślowski sitúa o seu filme en predios de clase obreira, e os seus protagonistas ocupan diferentes estratos dentro da clase obreira, pero pertencen inequivocamente a ela. Pola contra, Hitchcock escolle un predio de apartamentos de clase alta. É evidente que esta escolla non se debe a que Kieślowski considere ás persoas de clase obreira como suxeitos morais completos e Hitchcock considere que a capacidade moral pertence apenas a individuos de clase alta e que só esta clase é merecente dunha representación privilexiada, senón que é o modelo de representación o que impón tal escolla. Kieślowski pode sinalar o amplo alcance da problemática que plantea pola elección de dúas persoas do común, entanto Hitchcock debe escoller a dúas persoas excepcionais, e a posición social é a primeira e máis evidente marca de excepcionalidade, debido á obriga de heroización en consonancia coas formas sociais dominante dos protagonistas que impón o modo melodramático.

A segunda diferenza significativa apunta á posición do autor respecto do tema desenvolvido. Kieślowski adopta unha postura moral pero négase a axuizar aos seus personaxes, para o que non intenta xustificar o seu comportamento, nomeadamente as prácticas voyeurísticas, que son as que aquí nos interesan, que en *Krótki film o milosci* débense a unha evidente e innegábel vontade de intromisión na intimidade allea e a un desexo sexual evidente. Pola contra, Hitchcock vese obrigado a xustificar este comportamento no seu protagonista, de aí que o faga depender dunha eventualidade como a inmovilidade de Jeff [James Stewart] e o relacione co seu oficio de fotógrafo, pero non

---

938 José Luís Castro de Paz [*Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 109-110] ve este filme como o inicio dunha etapa manierista no cinema de Hitchcock que se afasta irrevocabelmente do clasicismo ao forzar e amplificar o recurso ao punto de vista subxectivo até convertelo no centro do relato ficcional, provocando así a crise do relato e da mirada clásica, e aliñao coas novas escrituras modernistas que superan a dicotomía entre guión e posta en escena para conformar unha escritura dialéctica da maneira que a definiu Noël Burch [*Op. Cit.*, 1998]. Con todo, nós entendemos esta dialéctica moi afastada da que domina a escritura modernista, en canto que no filme de Hitchcock aínda se recorre a unha xustificación argumental primaria para desenvolver a posta en escena en base a un *tour de force* formal, perfectamente manierista, é certo, que cando menos ten o mérito de non ser unha elección puramente arbitraria como a que Hitchcock levava a cabo en *Rope* [*La soga*, 1948], pero o modernismo esixe unha escritura máis complexa, na que o punto de partida é conceptual e ideolóxico, como a que si levará a cabo o propio Hitchcock en *Birds* [*Los pájaros*, 1963], filme que, xunto co anterior *Psycho* [*Psicosis*, 1960] si que supón a superación completa de Hitchcock do clasicismo. Son estes os motivos, xunto con un desenvolvemento do relato que o propio Castro de Paz reconece como absolutamente clásico, que nos levan a definir esta obra de Hitchcock dentro do clasicismo norteamericano.

939 Vincent Amiel: *Op cit.*, 1995, p. 109-110.



pode deixar de condenalo moralmente, condena que é unha esixencia dunha representación que se prega acriticamente aos modelos dominantes, e debe impoñer unha consecuencia precisamente no que atinxe ao desexo sexual que está implícito nestes actos de espionaxe.

Desta maneira, Jeff irase separando cada vez máis de Lisa [Grace Kelly] canto máis afonda no vicio da espionaxe. Hai aquí unha idea da familia como célula fechada, como espazo nuclear que só pode verse afectado negativamente polo acceso ao exterior, perfectamente exemplificado pola apertura de visión que proporciona a fiestra, que coincide plenamente coa visión dominante da familia e da parella heterosexual. Prodúcese así unha forte manipulación moral do espectador, que finalmente prepáranos para aceptar unha resolución que reproduce os peores tópicos dominantes sobre a familia e a muller. O problema, novamente, é de modelo. Esta manipulación non ten nada que ver coa manipulación das expectativas do espectador que adoita realizar Hitchcock nas súas narrativas de suspense. En realidade apunta a un lugar moi diferente, que se sitúa fóra da narrativa, e que é puramente ideolóxico. Esta manipulación está ausente no filme de Kieślowski, que precisamente opera de xeito contrario, desde a igualación de posturas e desde a apertura reflexiva.

Finalmente, a solución resolutiva constitúe a terceira gran diferenza entre os dous filmes. Kieślowski non só non fecha a narrativa, non só a deixa aberta de maneira que o espectador deba resolver este final cos apuntamentos de que o forneceu a narrativa, senón que non hai unha moralización, en canto que construción moralista, dos protagonistas. Tomek e Magda poden atoparse en mellor situación de enfrontar o mundo relacionalmente, pero non hai unha condena sobre o seu comportamento previo. Sobre todo, o problema do voyeurismo fica irresolto, a Kieślowski resúltalle suficiente conectalo cunhas formas de relación impostas por un determinado modelo socioeconómico e ao espectador é o que lle corresponde, entón, e a análise destas formas. Pola contra, e novamente como imposición do modo de representación melodramático, que vimos que impoñía a necesidade dunha resolución de tipo moral, o que dentro dos códigos da produción industrial de Hollywood significa adecuación sistémica, Hitchcock vese obrigado a salvar moralmente ao protagonista, para o que recorre a unha solución dupla. Por un lado, fecha a súa heroización facéndoo resolver un asasinato. Por outro lado, ten que resolver moralmente o seu voyeurismo, para o que vincula este cun feito especialmente positivo como é a resolución deste asasinato. Pero debe ir máis alá en termos morais, para o que precisa resolver a relación entre Jeff e Lisa segundo a visión dominante. Para iso, impón que Jeff lle salve a vida a Lisa, evidenciando o carácter subalterno desta con respecto a el, pero tamén resolve definitivamente a súa relación, de maneira que se evidencia a solución dun proceder vicioso, coa ameaza sexual que levaba implícita, mediante o poder curativo do matrimonio.

En definitiva, para alén das calidades formais e narrativas do filme de Hitchcock, *Rear Window* preséntase como un vehículo acrítico para a transmisión da ideoloxía dominante, que se introduce en todos os elementos do filme para acabar realizando unha xustificación da dominación masculina e unha condena de calquera forma de desexo que se sitúe fóra do matrimonio e o seu espazo significativo, a casa. Ao contrario, *Krótki film o milosci* preséntase como un artefacto crítico á hora de reflexionar sobre as

formas de socialización e sobre a pobreza afectiva e sexual que dominan nunha concreta forma de sociedade. Kieślowski adecúa a súa posta en escena a esta finalidade, e aquí reside o nivel realista do seu filme, en ser capaz de desenvolver unha forma coa que facer aflorar o funcionamento profundo e o sentido social destas formas de socialización e desta pobreza aludidas. Así, como sinalou Carlos Heredero<sup>940</sup>, unha planificación predominantemente corta que recorta en planos individuais a cada unha das figuras consegue transmitir á perfección o isolamento no que viven os personaxes. É así que *Krótki film o milosci* se constitúe nunha reflexión sobre a soidade, a incomunicación, e a necesidade de amor e afectividade, nunha indagación rigorosa no mundo afectivo das persoas, polo que, en definitiva e ao contrario que *Rear Window*, se algo non é *Krótki film o milosci* é precisamente un filme sobre o voyeurismo.

### ***Galerianki* [Mall Girls, Katarzyna Roslaniec, 2009]**

Katarzyna Roslaniec elabora en *Galerianki* unha reflexión sobre a relación que establecen os mozos habitantes das degradadas zonas periféricas de Varsovia, abandonadas pola acción pública nos anos de expansión do capitalismo en Polonia, e os novos espazos de consumo que xerou esta expansión, entre os que o centro comercial se presenta como o principal. Colocando no centro da narrativa esta confrontación espacial, Roslaniec representa tamén as dinámicas de clase que subxacen na atracción dos novos espazos de consumo, así como a consecuencia esencial destes espazos nas persoas que fan deles o centro da súa vida, como é a carácter instrumental que vén a dominar todas as súas relacións, permanentemente mediadas pola mercadoría, e a propia conversión destas persoas en mercadoría.

A medio camiño entre o realismo británico que domina nas escenas filmadas nos espazos suburbiais, forma de realismo da que toma Roslaniec o uso de diálogos esenciais, unha posta en escena directa e tendente ao naturalismo así como determinados xiros levemente moralistas, e o cinema posmoderno, co que emparenta con certa estética saturada de tipo *video-clip* nas escenas que transcorren no centro comercial, *Galerianki* destaca sobre todo, como sinala acertadamente Javier Estrada<sup>941</sup>, pola representación dos espazos urbanos.

O filme céntrase nun grupo de adolescentes, compañeiras do mesmo instituto e habitantes dos mesmos suburbios de clase obreira, que exercen a prostitución nos centros comerciais a cambio de pequenos agasallos. A contraposición destes dous espazos dinamiza unha lectura de clase moi directa da nova sociedade capitalista que, sen apenas transición, se instaurou en Polonia desde os anos oitenta. Se estas rapazas atópanse atrapadas na pequenez do mundo de clase obreira dos seus pais e do puritanismo desde o que o enfrontamento coa adolescencia trázase en termos moi agresivos e de permanente cuestionamento, se se senten atrapadas no desolado ambiente duns suburbios configurados pola acumulación de grandes blocos de vivendas nos que a posibilidade de ocio é escasa e percíbense a si mesmas moi limitadas no seu acceso a un consumo obxectivo de prestixio cuxa presenza nas súas vidas é constante debido á saturación da pu-

940 Carlos F. Heredero: “No amarás”, en *Dirigido*, nº 173, Outubro de 1989, p. 76.

941 Javier H. Estrada: “Mall Girls”, en *Cahiers du Cinéma España*, nº 48, Setembro de 2011, p. 94.

blicidade audiovisual, feito que Roslaniec enfatiza en grande medida ao introducir anuncios deste tipo en numerosos planos, o centro comercial imponse como un espazo de escape moi axeitado para estas adolescentes, en canto que se trata dun ambiente fechado, totalmente separado do mundo exterior, no que se desenvolven con liberdade e no que o acceso ao consumo, coa omnipresenza demostrativa da mercadoría que domina estes espazos, semella máis factíbel.

A representación de Roslaniec enfatiza a grande atracción que os espazos comerciais xera nestas adolescentes, pero non esquece tratar esta atracción como un feito social, derivado dunha situación política e económica determinada, e sinala así tamén a forma en que estes espazos substitúen aos ordinarios espazos do cotián sen aportar ningunha vivencia significativa, de maneira que á alienación que domina os tradicionais espazos de traballo e vivenda, da que tampouco poden escapar, se lles acumula unha nova alienación determinada polo peso da mercadoría e o consumo. Aínda máis, Roslaniec introduce tamén unha reflexión sobre os modos de inserción social adolescente, deseñados desde o consumo, e sobre a elevación do prestixio das adolescentes que ingresan nun nivel de consumo demostrativo.

O espazo no que con máis claridade se sinalan estes feitos é o instituto. Por un lado, o instituto ao que acode todo o grupo de mozas protagonistas defínese como un espazo carcerario, como unha espacialidade represiva desprovista da súa función educativa para rematar convertida nun espazo de contención do adolescente. Esta función da institución educativa acompaña os procesos de expansión agresiva do capitalismo e das economías de tipo postindustrial en poboacións que padecen procesos de reconversión. Esta expansión debe realizarse producindo unha brecha entre clases moi profunda que supón un empeoramento das condicións vitais da clase obreira nomeadamente pola imposición estrutural do desemprego masivo e a precariedade laboral sobre a que se asenta o rápido proceso de acumulación das novas clases dominantes. Pero, ao mesmo tempo, debe construírse un espazo simbólico desde o que a clase dominante non sexa percibida como antagonista, senón como obxecto de imitación.

Este é o segundo aspecto que asume a representación do instituto en *Galerianki*. Este espazo é tamén o da confrontación de dous niveis de consumo que establecen unha rotura social. É no instituto no que as rapazas presumen dos obxectos de consumo que os seus clientes lles compran no centro comercial. Trátase dos produtos que de maneira máis inmediata sinalan unha diferenza, o móbil e a roupa, os produtos que recollen mellor o prestixio social asociado ao consumo, polo que a identificación coa clase dominante é máis directa e perceptíbel. Roslaniec sinala deste xeito a importancia do consumo e a mercadoría na vida destas adolescentes e establece así o ambiente social desde o que comprender o paso á prostitución.

Pero o máis importante da representación espacial do filme é a forma en que extrae da representación do centro comercial unha reflexión completa sobre o proceso de dominación da economía sobre a vida social ao tempo que se abre unha reflexión paralela sobre a forma en que a saturación audiovisual contribuíu neste sentido. A primeira fase deste proceso de dominación económica tivo lugar durante a fase industrial do capitalismo e supuxo a degradación do ser en ter no que respecta a toda valoración humana. Este proceso significou a prevalencia dos valores económicos e instrumentais sobre os valo-

res éticos no axuizamento dos nosos semellantes. Nun segundo momento, que se inicia co desenvolvemento da fase postindustrial do capitalismo, prodúcese un desprazamento xeneralizado do ter ao parecer como factor dominante da valoración humana, que estará a partir deste momento baseada en valores simbólicos. É deste desprazamento de onde todo ter efectivo extrae o seu prestixio inmediato e a súa función última<sup>942</sup>. Ao sucumbir os fins e valores máis elevados da cultura á lóxica do proceso de produción e do mercado, a recepción pasa a estar ditada polo valor de cambio. E é que, se é evidente a actuación dunha lóxica do capital que deriva da produción, tamén existe, derivada desta, unha lóxica do consumo referida ás formas socialmente estruturadas en que se usan os bens para demarcar as relacións sociais<sup>943</sup>.

A superproducción de signos e a reprodución de imaxes e simulacros conducen a unha perda do significado estábel e a unha estetización da realidade na que as masas se ven fascinadas polo inacabábel fluxo de xustaposicións que impón a publicidade, a propaganda, a televisión, o que leva a este espectador, do mundo e da súa propia vida, máis alá de todo sentido estábel en canto á súa apreensión do mundo. Desta maneira desenvólvese unha auténtica cultura sen profundidade, na que de maneira aparentemente paradoxal a subxectividade desapareceu e viuse dominada pola lóxica do simulacro, o que reforza e intensifica a lóxica do capitalismo. Desta maneira, a cultura mesma perdeu a súa autonomía respecto da esfera da ideoloxía dominante<sup>944</sup> e nela o consumo adquiriu, mediante a manipulación activa dos signos e os sistemas simbólicos dos individuos<sup>945</sup>, unha centralidade inédita. É así que o consumo volveuse esencialmente cultural a medida que se desregulaba a vida social. Esta forma de dominación polo consumo coñeceu unha expansión dun alcance inédito a partir da extensión da cultura audiovisual e a súa introdución doméstica.

O carácter central da manipulación comercial das imaxes mediante a publicidade, os medios de comunicación e as exhibicións, actuacións e espectáculos do tecido urbanizado da vida cotiá conleva unha constante reelaboración dos desexos a través das imaxes<sup>946</sup>. Precisamente, será o centro comercial o espazo desde o que o sistema capitalista lanza a súa complexa artillaría de imaxes que resultan insignificantes máis alá do estímulo de consumo, de calquera consumo, que conseguen unha fascinación absoluta dos individuos na que se produce un desarmamento integral da razón. É así que a función do centro comercial non é só estimular o consumo, senón ao mesmo tempo impedir, nesa euforia sensorial que oprime aos seus visitantes, calquera forma de crítica e, consecuentemente, de actuación fóra deste marco. É dicir, se o centro comercial ten unha función no sistema produtivo do capitalismo, non é menos importante a súa función no sistema reprodutivo.

Este enfraquecemento da ética a nivel individual afecta ao conxunto da sociedade e non pode deixar de ter a súa plasmación concreta no sistema social que constitúe a cidade, sistema social que engloba á xeneralidade dos seres humanos, o cal é lóxico se entendemos a relación entre a espacialidade que asume e desenvolve a cidade e a ideolo-

942 Guy Debord: *Op. Cit.*, 2008, p. 42-43.

943 Mike Featherstone: *Cultura de consumo y posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 41.

944 Fredric Jameson: *Op. Cit.*, 1991, p. 102-106.

945 Jean Baudrillard: *Op. cit.*, 2009.

946 Mike Featherstone: *Op. Cit.*, 2010, p. 120.

xía, entendida esta tamén en sentido althusseriano, é dicir, en canto que representación da relación imaxinaria do suxeito coas súas condicións reais de existencia. Neste sentido, a ideoloxía desempeña un papel histórico nunha sociedade determinada. Así, o sistema dominante conta cuns aparatos de reprodución que son ideolóxicos e que teñen como función dominar ideoloxicamente aos individuos integrantes dunha sociedade potenciando nestes individuos ilusións de individualidade e de liberdade<sup>947</sup>, procesos que se volven máis importantes e efectivos ao ter que afrontar unha cotidianidade miserábel en múltiples aspectos cunha oferta practicamente inabarcábel de solucións inmediatas a esas miserias, feito que a contraposición de espazos en *Galerianki* non deixa de sinalar con acerto.

O centro deste proceso, ou un dos centros máis destacados, foi evidentemente o centro comercial, que se converteu no territorio das estratexias de identidade e auto-representación do individuo metropolitano que crearon diversas formas de pseudocomunidades unidas polo consumo, formas de socialización epidérmica que converteron o acto de comprar nunha experiencia antes que nunha práctica da adquisición. Desta maneira, con esta extensión experiencial, o centro comercial convértese nun espazo para ser vivido aínda que non achegue nada significativo ás nosas vidas. Esta expansión da experiencia baséase nunha sobrecarga de comunicación visual e de estímulos sonoros absolutamente esaxerada, levada ao límite da aprehensión, de maneira que cada estímulo poida ser recoñecido e descodificado en termos de consumo, pero tamén de maneira que impida o recoñecemento de calquera outro estímulo. Prodúcese así unha saturación sensorial, física, co obxecto de producir unha suspensión psicolóxica, unha suspensión do xuízo. En último termo, unha suspensión moral. Constrúese así un espazo monofuncional no que todo empuxa ao consumo, finalidade coa que se homoxeniza aos transeúntes do centro comercial ao imporlles a limitación do ocio polo consumo.

Esta homoxeneización trae como consecuencia a transformación do transeúnte do centro comercial en mercadoría. De feito, os aparadores e escaparates reducíronse ao mínimo no centro comercial, apenas son necesarios posto que os transeúntes mesmos volvéronse exhibidores da mercadoría, transformáronse en maniquís e o espazo de circulación do centro comercial en vitrina. Deambular no centro comercial non permite revisar aparencias e adiviñar personalidades, só induce a recoñecer produtos soportados por modelos involuntarios, ou ás veces voluntarios, xa que non poucos transeúntes delectáanse en exhibir as mercadorías que levan postas<sup>948</sup>, posto que constitúe unha marca de status evidente e directa. Desta maneira, vemos como a fetichización das mercadorías da maneira en que foi analizada por Karl Marx<sup>949</sup> e por Walter Benjamin<sup>950</sup>, non só se reflicte nos obxectos, senón que tamén se fai evidente nos seres humanos.

Esta idea da redución a mercadoría é clave no filme de Roslaniec e na súa visión da prostitución. Roslaniec non relaciona a prostitución co despertar do desexo sexual na

947 Louis Althusser: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 43-58.

948 Daniel Hiernaux: “De flâneur a consumidor: reflexiones sobre el transeúnte en los espacios comerciales”, en Patricia Ramírez Kuri e Miguel Angel Aguilar Díaz: *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, Barcelona, Anthropos, 2006, p. 154.

949 Karl Marx: *Op. Cit.*, 1976, p. 43-94.

950 Walter Benjamin: *Op. Cit.*, 1999, p. 872.

adolescencia, como vimos que facían filmes do tipo de *Jeune et jollie*, se ben non deixa de abordar este asunto na relación entre Alicja [Anna Karczmarczyk] e Michal [Franciszek Przybylski], senón que a relaciona coa reificación asociada ao consumo e co desexo de dominación masculina [imaxe 83]. Unha vez que estas adolescentes entraron en tal dinámica de consumo e que se viron, como dixemos, reducidas en si mesmas ao carácter de mercadoría, a venda do corpo é unha opción moi congruente con esta percepción que desenvolven delas mesmas. É por iso que a finalidade da prostitución non é o diñeiro en si mesmo, senón a acumulación de obxectos de alto valor simbólico dentro do seu sistema ideolóxico.

Con todo, este sentido da mercadoría non podería establecerse, non podería constituírse en comercio, se non for percibida da mesma maneira polo suxeito que asume o acto de compra, o cliente. Este acto de compra é o que responde ao desexo de dominación masculina, que ten acceso desta maneira a unha sexualidade que lle sería negada sen a mediación comercial. Esta forma de sexualidade cumpre ademais unha fantasía típica da dominación masculina, o sexo de homes maduros con adolescentes, de maneira que Roslaniec é capaz de facer aflorar as dinámicas sociais e económicas que subxacen nas estruturas e nos actos de dominación, e de relacionar consumo, alienación e dominación.

É así que un artefacto filmico en aparencia tan sinxelo como *Galerianki* se converte nunha profunda reflexión sobre a sociedade do capitalismo avanzado nos lugares nos que se impuxo de maneira deseñada e acelerada. É certo que o filme adoece de certa tendencia manipuladora, tamén porque o papel como disparadores críticos dos anuncios comerciais semella demasiado dirixido e imposto como estratexia reflexiva, pero o valor do filme á hora de analizar determinados feitos clave da dominación económica e social non pode pasarse por alto.

### ***Chrzest* [El bautizo, Marcin Wrona, 2010]**

Finalizaremos este capítulo cun exemplo de cinema melodramático, a través do que veremos como a representación do espazo dentro dunha armazón xenérica so servizo de finalidades melodramáticas remata na elaboración dun discurso falsario e reaccionario. En *Chrzest*, Marcin Wrona elabora un thriller puramente xenérico que se desenvolve na cidade de Varsovia. O filme de Wrona dispón unha narrativa que continúa todos os convencionalismos melodramáticos do cinema de Hollywood, desde a esquemática e maniquea caracterización dos personaxes até a acumulación sucesiva de aceleracións narrativas que preparan a conclusión, de tipo moral. Con todo, non nos centraremos nestes temas, senón na representación que Wrona elabora de Varsovia e nas formas de falsificación social nas que cae como consecuencia do desenvolvemento acríptico dun modelo xenérico que non pasa da imitación das últimas producións norteamericanas e que reproduce a súa visión socialmente reaccionaria.

Wrona, como sinala Jara Fernández<sup>951</sup>, desenvolve unha visión desoladora da Varsovia contemporánea a través da iluminación fría, do predominio dos espazos urbanos abstractos deslocalizados e dunha representación da violencia que se mostra cotiá e des-

951 Jara Fernández: “El bautismo”, en *Cahiers du Cinéma España*, nº 48, Setembro de 2011, p. 94.

provista de calquera estilización. A de Wrona é unha estética do hostil na que a cidade semella un colector de violencia no que calquera forma de relación diferente aparece imposibilitada por este ambiente de violencia e no que a inserción nestas dinámicas de violencia é inevitábel, entanto estas dinámicas resultan inmotivadas, aparecen como concrecións dun destino social que impulsa ás persoas cara a elas e contra as que non é posíbel un movemento de resistencia ou de escape, posto que a violencia sempre regresa e, finalmente, se impón.

*Chrzest* enfronta dous espazos básicos. A apertura da cidade, como espazo hostil, violento e deshumanizado, confróntase co piso de luxo no que mora o protagonista [Wojciech Zielinski], un espazo fechado, no que semella agromar a posibilidade dunha vida afectiva e rica en canto a relacións, pero que finalmente se revela imposíbel ante o retorno dun pasado implacábel [imaxe 84]. Asociado a este piso de luxo aparece o espazo fabril no que o protagonista asenta o seu novo éxito. Esta alusión á nova clase empresarial, imitación en moitos aspectos (a vivenda en pisos de luxo, os coches deportivos, a ostentación na vestimenta, a preocupación polo aspecto físico e a obsesión por transmitir unha imaxe permanentemente xuvenil) dos *yuppies* norteamericanos dos anos oitenta, que emerxeu en Polonia coa entrada e a expansión do capitalismo e o neoliberalismo, será a única nota de lectura social que atoparemos no filme. Pola contra, a falsificación será constante.

O uso do espazo de *Chrzest* exemplifica de maneira moi directa como é que estas narrativas clasicistas acaban por producir unha desnaturalización do espazo que é, finalmente, unha falsificación social. A narratividade clásica distínguese por primar a narratividade, a coherencia, a causalidade, a continuidade e a progresión, o borrado das pegadas da enunciación, a lexibilidade, a transparencia, a invisibilidade, a transitividade dos significantes, a persecución de provocar un efecto de inmersión por parte do espectador, a identificación coa trama e cos personaxes, a lóxica das accións, a verosimilitude, a consistencia psicolóxica e a motivación. O espazo está desnaturalizado, isto é, consiste nunha reconstrución imaxinaria das calidades do referente, e caracterízase pola súa habitabilidade. Conséguese unha sensación de ubicuidade por medio da localización da cámara no momento idóneo en cada instante, desde o que se garante unha óptima visibilidade da acción, da desagregación da acción mediante a rodaxe fragmentaria e da restitución da continuidade mediante a montaxe que se adapta ás accións en curso reaccionando aos cambios que se operan nese universo supostamente preexistente e independente do feito filmico<sup>952</sup>.

Este espazo aparece baleirado de calquera uso humano cotián e serve unicamente como escenario dunha violencia cuxo uso e sentido nin sequera se explicitan. Wrona elabora unha narrativa da vinganza dentro dun ambiente mafioso na que fica esquecida calquera aproximación aos motivos e carencias que operan na captación de persoas para estas mafias, ao papel da forte aceleración capitalista que padeceu Polonia desde os anos oitenta no desenvolvemento destas mafias, ou á importancia do exército nestas dinámicas.

Se Wrona non é capaz de acadar este nivel de lectura social é pola súa total entrega a unha estrutura melodramática que o impide. O espectáculo, que se debe asentar na

---

952 Agustín Rubio Alcover: *Op. Cit.*, 2010, p. 19-20.

manipulación permanente do espectador, non admite sutilezas analíticas e dispersións críticas. O melodrama como sistema de representación impón a centralidade dunha acción constante e duns personaxes que canalicen as proxeccións heroicas dos espectadores, ao tempo que debe ser resolto, fechado nun punto final que é tamén un feche moral. Desde estes parámetros revélase imposible a construción dun artefacto que procure a representación crítica dunha realidade social.

Sen chegar á espectacularización da violencia de autores como Tarantino, Wrona acaba por elaborar un discurso no que a resistencia as dinámicas de violencia holística que dominan o mundo é imposible, feito no que en último termo se apoia o carácter reaccionario do filme. A violencia resulta insuperábel e omnipresente, pero se isto pode ser certo en determinadas sociedades, ou estratos sociais, un sistema crítico debe revelar as formas en que se produciu esta omnipresenza e as causas que a determinaron, entanto *Chrzest* non vai máis alá de evitar calquera referencia a estes puntos. É neste sentido que o filme de Wrona se relaciona con outros exemplos do novo *thriller* norteamericano, aparecido desde os inicios do século XXI, que se revelan como artefactos ao servizo da reprodución da ideoloxía dominante e dos discursos reaccionarios ou nihilistas. Falamos de filmes como *Collateral* [*Collateral*, Michael Mann, 2004], *We Own the Night* [*La noche es nuestra*, James Gray, 2007] ou *The Dark Knight* [*El caballero oscuro*, Christopher Nolan, 2008]<sup>953</sup>. De feito, *Chrzest* non deixa de ser unha reelaboración dun dos máis destacados filmes desta tendencia como é *A history of violence* [*Una historia de violencia*, David Cronenberg, 2005], filme que coa súa estética ultrarrealista desenvolve unha a idea dun mundo dominado por unha violencia omnipresente e que estende a nivel social o concepto policial oculta no título para asentar a idea de que todas as persoas están contaminadas pola violencia<sup>954</sup>.

Estes filmes veñen exemplificar de maneira extraordinariamente clara como o filme negro rematou por se converter nunha das expresións privilexiadas da ideoloxía dominante para estender mensaxes reaccionarias e socialmente falsas, e como o melodrama constitúe un modo de representación óptimo para levar a cabo esta tarefa. É tamén un exemplo perfecto de como o filme negro, unha vez integrado fortemente no sistema de produción dos grandes estudos, rematou por perder o pulo realista e anti-clásico que o tiña diferenciado nos primeiros momentos para transformalo en toda unha parafernalia de acción, violencia e aceleracións.

Desde os anos corenta, o filme negro conformárase dentro da crise e a transformación industrial do sistema de estudos de Hollywood. Reducidas as produtoras a un simple rol de arbitraje e recondución das materias primas e os recursos humanos, o filme negro eríxese nun dos primeiros movementos da historia do cinema que supedita a infraestrutura material ao predominio do artista entendido na máis ampla acepción do termo, o que logo daría lugar ao concepto de autor, aínda que de momento se trate dun autor cuxa condición flutúa entre o autónomo e o mercenario e que se desenvolve aínda nun ambiente de traballo marcadamente colectivo<sup>955</sup>. En contra dun cinema de suposta

---

953 Non deixa de ser certo que o cinema norteamericano tamén produciu nos últimos anos exemplos de *thrillers* que desenvolven unha certa forma de análise crítica do social e o político, como demostran Evan Glodell en *Bellflower* [*Bellflower*, 2011] ou Andrew Dominik en *Killing them softly* [*Mátalos suavemente*, 2012].

954 Hilario J. Rodríguez: "Un momento de verdad", en *Dirigido*, nº 349, Outubro de 2005, p. 27.

955 Carlos Losilla: *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona,



inmersión social, pero realizado desde parámetros fortemente melodramáticos e, tamén, falsarios e manipuladores, como eran as comedias de Preston Sturges ou os dramas de Frank Capra, este cinema negro constituíu o primeiro intento de fornecer o cinema norteamericano dunha vontade de realismo que, naquela altura, se impoñía en Europa, ao tempo que intentaba construír un modelo filmico afastado da vontade de transparencia e máis interesado nos formalismos expresionistas, que convivían con esta vontade de realismo.

É certo que o realismo de Robert Siodmak en *The Killers* [*Forajidos*, 1946], de Jules Dassin en *Brute force* [*Fuerza bruta*, 1947] ou *The naked city* [*La ciudad desnuda*, 1947], de Henry Hathaway en *The House on 92nd Street* [*La casa de la calle 92*, 1945] ou *13 Rue Madeleine* [*Calle Madeleine, nº 13*, 1947], de Anthony Mann en *Railroaded!* [*El último disparo*, 1947] ou *Raw deal* [*Justa venganza*, 1948], e de Elia Kazan en *Boomerang* [*El justiciero*, 1947] e aínda un realismo intervencionista, adoutrinante e retórico, pero non por isto deixa de subliñar continuamente a súa vontade de autenticidade<sup>956</sup>. Traballos como estes, producidos polas pequenas compañías de Mark Hellinger ou Louis de Rochemont, levaron ao cinema americano a un impulso neorrealista impensábel antes da II Guerra Mundial, e non resulta estraño que o inicio das sesións da Comisión de Actividades Antiamericanas, o 20 de Outubro de 1947, se producise inmediatamente despois da estrea destes filmes. Se ben esta comisión dirixiuse cara aos elementos máis radicais, como Robert Rossen, Abraham Polonsky ou Edward Dmytryk, é claro que todo este substrato realista, que bulía inquieto na totalidade das bases do novo cinema norteamericano da época, non podía deixar indiferentes aos censores, e seguramente foi esta tendencia estética na súa totalidade a que pretendeu desactivar o comité, posto que é evidente que, no dicir de Losilla, “*la intención de reflejar la realidad se supone siempre mucho más subversiva que su simple recreación, por muy instructiva que se pretenda aquella*”<sup>957</sup>.

É importante ter en conta que este problema do realismo era un problema cultural importante nos Estados Unidos da época. Novelistas como John Steinbeck, Claude McKay, Theodore Dreiser ou Zora Neale Hurston levaban anos a representar a cara oculta do soño americano, da economía do crecemento indiscriminado e do *New Deal*. Pero tamén a capacidade alienante do cinema de Hollywood fora sinalada, e condenada en termos de realismo, por outros autores como J. D. Salinger, que xa nas primeiras versións de *O vixía no centeo*<sup>958</sup> demandaba un cinema realista e lanzaba unha forte crítica contra un cinema falso e inimigo da creatividade, que impuña modelos aberrantes e que significaba, en último termo, unha das formas máis baixas de entretemento. Será significativa tamén a relación que E.L. Doctorow establece entre o proceso de purga interna en Hollywood e o papel transmisor de ideoloxía deste cinema cun proceso de delación nun caso de traizón á patria e caza ao comunismo. Doctorow ven sinalar con certeza a

Paidós, 2002, p. 122.

956 *Ibidem*, p. 129.

957 *Ibidem*, p. 130.

958 A obra capital de Salinger non se publica até 1951, pero é precisamente nestes anos de 1945 e 1946 nos que comeza a publicar, en forma de relatos curtos (de título “Slight rebellion off Madison” e “I’m crazy”), a historia de Holden Caulfield, que nun principio céntrase na súa deriva pola cidade de Nova York e a visita aos cinemas do centro [Ian Hamilton: *In search of J. D. Salinger*, London, Bloomsbury, 1988, p. 99 e seguintes].

incapacidade para a xustiza e a sensibilidade humanitaria dunha cultura construída sobre e expandida por modelos depravados como os que transmite o cinema clasicista de Hollywood<sup>959</sup>.

O filme negro non volvería recuperar esta vontade de realismo que o definiu nos anos corenta. Antes ao contrario, durante a decadencia dos estudos americanos dos anos setenta, e logo durante o período ultradereitista dos anos oitenta, converteríase apenas en vehículo das ideas máis reaccionarias a través dos seus antiheroes machistas, racistas e violentos que conseguían recompoñer a orde social co seu comportamento nihilista, individualista e amoral, e desde os anos noventa sería vítima de diversas e repetidas apropiacións vía pastiche ou veríase degradado a unha forma espectacular de realismo superficial, realismo do voyeurismo do sangue e as mortes en primeiro plano guiado por narrativas melodramáticas. Moitos dos mellores exemplos, como os aludidos filmes de Mann, Gray ou Cronenberg, non poden evitar caer nesta trampa da espectacularización que, necesariamente, supón a ocultación dunha realidade social que é ignorada, ocultada e finalmente negada.

Este tipo de filme esténdese tamén a Europa, onde non deixa de incorrer nos mesmos defectos que os modelos norteamericanos, como revelan filmes do tipo de *Un prophète* [*Un profeta*, Jacques Audiard, 2009], cuxa obsesión pola marca racial do delito e da violencia acada os exemplos máis reaccionarios reproducidos polo cinema e os seriais norteamericanos desde *The Warriors* [*Los amos de la noche*, Walter Hill, 1979] e *Hill Street Blues*, *No habrá paz para los malvados* [Enrique Urbizu, 2011], novo canto ao carácter xusticeiro até o autosacrificio do policía cínico que cunha violencia exacerbada consegue superar as eivas e os límites excesivamente legalistas das institucións policial e xudicial, ou a propia *Chrzest*, co carácter universal e insuperábel da violencia que reproduce.

---

959 E.L. Doctorow: *El libro de Daniel*, Madrid, Miscelánea, 2009, p. 253.



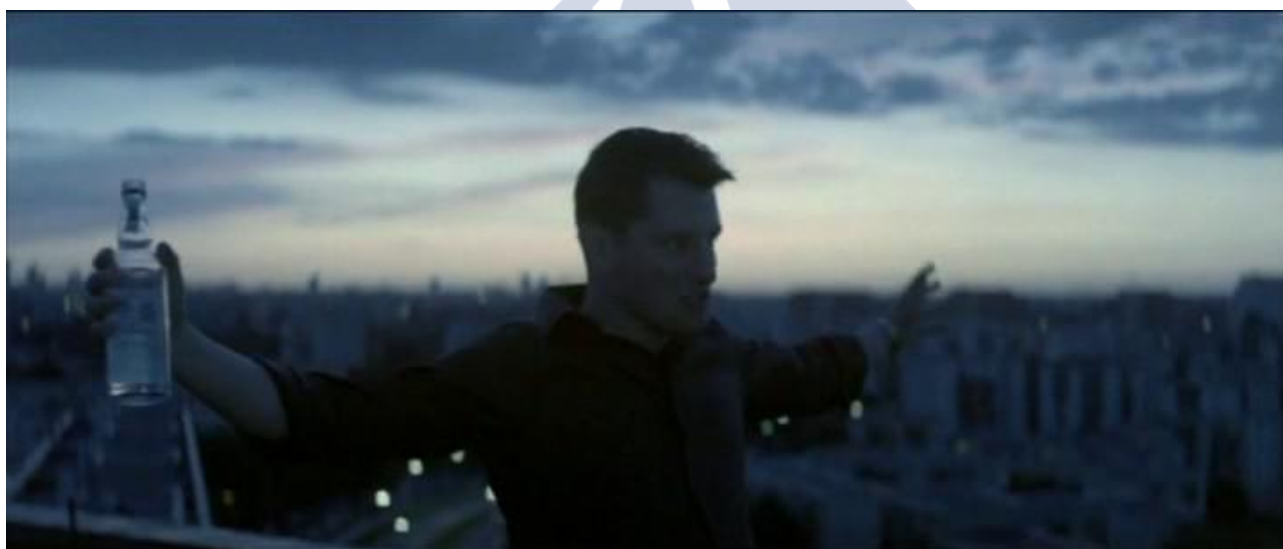
Imaxe 81: *Krotki film o zabijaniu* acentúa a vontade de morte coa frontalidade e a duración da representación



Imaxe 82: O reducido espazo no que se desenvolve  
*Krótki film o milosci*



Imaxe 83: Os corpos femininos reducidos a mercadoría que se expón e consume no centro comercial de *Galerianki*



Imaxe 84: O espazo dos *yuppies* polacos de *Chrzest*, dominadores da nova cidade do capital



Imaxe 85: O hotel de *4 luni, 3 saptamini si 2 zile* constitúese en espazo central da dominación



Imaxe 86: As tediosas vixilancias de *Politist, adjectiv*



Imaxe 87: *Eu cand vreau sa fluier, fluier*, a dureza inhumana das barreiras da institución total



Imaxe 88: O piso de Lazarescu, en *Moartea domnului Lazarescu*

## ROMANÍA

Durante a primeira década do século XXI a cinematografía romanesa impúxose nos circuítos de festivais e de salas alternativas como unha inesperada novidade, vindo dunha xeografía da que nas últimas décadas apenas sobresaíran nomes como Sergiu Nicolaescu ou Stere Gulea, que reaparecen neste momento e, nomeadamente, Lucian Pintilie, cuxas obras *Terminus Paradis* [*Última parada, el paradiso*, 1998] e, sobre todo, *Dupa-amiaza unui tortionar* [2001], deben verse como o punto de arranque dos filmes da nova xeración. Tratábase de propostas cinematográficas realizadas nun momento de extrema pauperización como a que sufría Romanía neses anos debido ao avance dun capitalismo expansivo que se fixera abertamente co control do Estado e da totalidade do sistema produtivo, propostas que consecuentemente presentaban orzamentos moi reducidos e que recuperaban certo aire de novo cinema modernista tanto nos seus planteamentos formais como nos seus posicionamentos éticos e sociais, que ao tempo supuña tanto un axuste de contas co sistema comunista como unha crítica á democracia neoliberal, que os directores máis lúcidos vían como a continuidade dun mesmo proceso.

Entanto os directores máis dotados desta especie de nova onda eran abertamente ignorados ou desprezados polos mercados e o sistema de distribución internacional, que sen embargo se abría ás propostas máis académicas e melodramáticas de Radu Mihalieanu ou ás máis en consonancia coa liña dominante do cinema independente norteamericano de Adrian Sitaru, diversos festivais salientaban a novidade do cinema romanés até que chegou a súa consagración internacional cos premios obtidos en tres edicións consecutivas do festival de Cannes (en 2005 Cristi Puiu gañaba en *Un certain regard*, Corneliu Porumboiu facíase coa *Caméra d'Or* en 2006 e finalmente Cristian Mungiu levaría a *Palme d'Or* en 2007).

Precisamente este trío de directores conforma, xunto con Radu Muntean, o grupo de maior calidade do novo cinema romanés, e será neles nos que nos centremos, posto que o conxunto dos seus filmes elabora unha representación completa da marxe socialmente dominada de Romanía e das institucións que participan na reprodución desta dominación, ao tempo que permite establecer interesantes relacións entre os sistemas político e económico anteriores e posteriores a 1989. Deixaremos fóra a obra de Radu Muntean, máis interesado nas relacións persoais dos estratos sociais superiores en filmes como *Boogie* [2008] ou *Marti, Dupa Craciun* [*Martes, después de Navidad*, 2010], aínda que tamén nun filme como *Hirtia va fi albastrã* [2006] intentou unha reflexión sobre a transición de sistema económico e político situada nos barrios periféricos de Bucarest, pero complementaremos a análise cun filme de Florin Serban que se achega aos espazos liminares da reclusión.

***4 luni, 3 saptamini si 2 zile* [4 meses, 3 semanas, 2 días, Cristian Mungiu, 2007]**

En *4 luni, 3 saptamini si 2 zile* Cristian Mungiu representa as dificultades de dúas mozas [Anamaria Marinca e Laura Vasiliu] para realizar un aborto nos últimos momentos do réxime de Nicolae Ceaușescu e examina as consecuencias físicas e morais que resultan dunhas determinadas continxencias sociais e políticas<sup>960</sup> ao tempo que sinala as dificultades para a rebelión no ámbito persoal e o dolorosos que resultan os procesos de emancipación feminina<sup>961</sup>. Mungiu encara esta problemática centrándose nos seus aspectos políticos, para o que debe desdramatizar a narrativa e limpala de calquera referencia persoal, relativa á historia individual das protagonistas. Mungiu pretende facer aflorar así o que hai de sistémico no mantemento da prohibición do aborto e as consecuencias que supón esta prohibición, ao tempo que elabora unha forte crítica do sistema de clases activo na Romanía comunista.

Porque a tese de Mungiu, e isto é o que xustifica a inclusión deste filme no presente traballo, é que o comunismo real supuña unha forma extrema de dominación na que as clases burguesas mantiñan a súa posición de privilexio e dominación sobre as clases traballadoras e, polo tanto, os sucesos de 1989 non supuxeron unha modificación sistémica real, senón apenas a creación dun escenario de continuidade da dominación social para acoller o impulso expansivo do novo capitalismo. Esta é, por certo, a idea que rexe tamén un filme de Porumboiu tan significativo como a farsa que constrúe en *A fost sau n-a fost?* [12:08, *al este de Bucurest*, 2006], na que Porumboiu enfrontase á moderna mitoloxía liberal da historia de Romanía e esnaquiza definitivamente a idea do suposto proceso revolucionario de 1989 sinalando a importancia que detentan os medios de comunicación para levar a cabo esta deconstrución, de forma paralela e complementaria a como Ignacio Ramonet sinalara o fundamental papel destes mesmos medios para elaborar a súa construción<sup>962</sup>.

Con esta finalidade, tanto a escolla espacial como a das protagonistas que leva a cabo Mungiu son moi significativas. Espacialmente, o filme móvese en tres espazos. Un primeiro que revela a pertenza social das protagonistas, a residencia de estudantes na que viven durante o curso académico e mediante o que Mungiu significa a súa pertenza a familias do campesiñado, que se opoñen socialmente ás familias burguesas urbanas que aparecen como os habitantes do centro urbano. Este é o segundo espazo do filme, a vivenda do mozo de Gabriela [Alexandru Potocean], mediante o que se significa a pervivencia no sistema comunista da estrutura de clases así como o funcionamento do sistema de dominación masculina a un nivel inferior e máis íntimo que aquel que a nivel legal impide ás mulleres a decisión sobre a maternidade e o aborto. En terceiro lugar, o espazo no que se leva a cabo o aborto, un hotel de alta categoría, que se contrapón coas zonas suburbiais nas que se leva a cabo o contacto entre Gabriela e o abortista [Vlad Ivanov].

Na residencia de estudantes Mungiu inicia o filme de maneira abrupta, con Gabriel

960 Ben Walters: "Heartbreak hotel", en *Sight & Sound*, vol 18 issue 1, Xaneiro de 2008, p. 54.

961 Olivier de Bruyn: "*4 luni, 3 saptamini si 2 zile*", en *Positif*, nº 557-558, Xullo/Agosto de 2007, p. 93.

962 Ignacio Ramonet: *La tiranía de la comunicación. El papel actual de la comunicación*, Barcelona, Debate, 2002, p. 71-82.



e Otilia preparándose para o aborto, e rexeitando así o paso da narrativa pola presentación de personaxes, relación amorosa, preñez, descubrimento e rexeitamento do pai, circunstancias que unha narrativa melodramática tería privilexiado pero que Mun-giu evita para non facer depender a decisión do aborto destas circunstancias, é dicir, para facer do aborto un acto político, para que sexa percibido polo espectador desde esta perspectiva.

A vivenda dos pais de Adi continúa a análise da dominación masculina que analizaremos en referencia ao hotel, pero agora no espazo máis reservado das relacións de parella, así como sinala o funcionamento da sociedade de clases no réxime comunista, de maneira que, na longa escena da cea entre os pais de Adi e outros amigos burgueses destes actívanse todos os prexuízos clasistas e machistas que dominan as sociedades capitalistas. Ao tempo, Mungiu reflicte como o sistema de dominación que nun deseño estrutural dirixido leva a situacións como a penalización do aborto é o mesmo que funciona a nivel máis reducido nas relacións de parella, como evidencia o comportamento de Adi con Gabriela, de maneira que o mantemento estábel e incuestionado dun sistema legal pasa pola reprodución das súas mesmas formas de dominación nos espazos da vida cotiá e sinala así, como afirma Eithne O'Neill, a forma en que a falocracia está institucionalizada<sup>963</sup> e introdúcese, mediante a representación do conflito na relación entre Gabriel e Adi que aflora a respecto da sexualidade, o matrimonio e o aborto nesta longa escena, no que Pierre Bourdieu define como a economía dos bens simbólicos, dos que o matrimonio é unha peza central, e permite ver, nunha proxección cara á sociedade postcomunista na que a pervivencia destas diferencias é manifesta, a relativa autonomía do poder simbólico e, consecuentemente, da dominación masculina como parte deste poder simbólico, que lle permite perpetuarse máis alá das transformacións dos modos de produción económicos, sempre co apoio que a familia, garda principal do capital simbólico, recibe do dereito<sup>964</sup>.

Con todo o terceiro é o espazo fundamental do filme e o que implica un maior aporte ao sentido social que desenvolve. O hotel supón unha extensión do encontro nun barrio suburbial entre Gabriela e Bebe. Se este encontro se realiza desde a clandestinidade, nun coche aparcado nunha gasolinera, nunha representación do suburbio como espazo desolado, deserto e empobrecido que en nada se diferencia da que veremos en *Politist, adjectiv*, o que evidencia a continuidade entre a situación social antes e despois de 1989, o espazo do hotel asume estas mesmas connotacións e denota o oculto, o ilegal do acto abortivo e implica ao mesmo tempo unha ausencia que se evidencia de maneira inmediata no imaxinario do espectador, a do hospital. En efecto, Mungiu adopta unha posición evidente e fai resaltar a diferenza entre a práctica do aborto dentro da legalidade con todo o que implica de limpeza e asepsia física e moral, e a mesma práctica nun ambiente de ocultamento e a súa necesaria relación coa sucidade e a enfermidade.

Se esta posición de Mungiu é clara tamén é certo que este non pretende que o espectador adopte unha tal posición de maneira inmediata, senón que procura enfrontalo a unha dura realidade sen a axuda, ou claudicación ética da responsabilidade, por falar en termos de Zygmunt Bauman, que fornece a institución. Así, manter unha posición favorábel ao aborto é extremadamente sinxelo e cómodo se non se produce unha confron-

963 Eithne O'Neill: "4 moins, 3 semaines et 2 jours. Lame de couteau", en *Positif*, nº 559, Setembro de 2007, p. 15.

964 Pierre Bourdieu: *Op. Cit.*, 2007, p. 120.

tación directa co acto, se este permanece oculto á vista e hixienizado polo propio sistema. Nun movemento semellante ao que realizara Krzysztof Kieślowski en *Krotki film o zabijaniu* sobre a pena de morte, Mungiu non pretende elaborar un filme dócil e curativo para as malas consciencias occidentais, senón defender o dereito ao aborto desde unha posición non idealista, para o que se enfrenta á dura materialidade do acto, motivo polo que forza en certas escenas a representación até a frontalidade máis dura desbotando o rigoroso uso do fôra do campo que domina o resto do filme, ao tempo que o relaciona cunha concreta forma de dominación, a dominación masculina.

Este é o sentido que ten a moi comentada e criticada escena do primeiro plano do feto abortado. Esta escena ten lugar cando Gabriela regresa ao hotel e debe desfacerse do feto. Tal escena causou unha forte polémica, acorde co que supón de violento recurso de confrontación do sistema ético do espectador, para quen constitúe un verdadeiro desafío moral. Eulàlia Iglesias sintetiza todas as críticas e incomprensións sobre esta escena na retórica pregunta que formula: “*en un film donde el fuera de campo se erige como uno de sus principales valores, ¿que sentido tiene que de repente el director decida realizar un movimiento de cámara para encuadrar el feto muerto?*”<sup>965</sup>. Pero esta elección de Mungiu non é tan gratuíta como Iglesias pretende facer ver, posto que ten unha importancia narrativa fundamental, pois sinala o momento no que Gabriela pasa a cometer o seu propio acto ilegal e, sobre todo, no que se calibra o impacto do aborto en Gabriela e se dá así a medida do seu acto. Se a súa actuación é profundamente ética é tamén porque debe enfrentarse a esta situación, e Mungiu non pretende evitarlle ao espectador este violentamento e impresión que ela padece, a súa non é unha proposta construída desde a tranquilidade, senón que se revela como unha profunda axitación das posicións e as formas de pensar do espectador.

Pero unha aposta tal ten os seus riscos, e Mungiu non os evita. Por un lado, unha escena tan desafiante supón tamén unha certa dislocación. Ao privilexiar de tal forma na representación este primeiro plano do feto morto, Mungiu semella claudicar do seu rigor ético e estético e ceder ao espectáculo e á provocación, de maneira que, como consecuencia, o aborto clandestino e ilegal semella reducido a unha forma de morte, anulando así o alcance da excelente análise sobre o sistema de dominación que Mungiu tiña elaborado en todo o filme. Por outro lado, supón unha certa forma de culpabilización de Otilia. É difícil non apreciar nunha representación tan agresiva na súa fisicidade do resultado unha forma de culpabilidade do actuante. Se esta culpabilización era necesaria no sinalado filme de Kieślowski, que precisaba evidenciar a culpabilidade do seu asasinato para asentar a barbarie intrínseca da pena de morte, de aí que se xustifique perfectamente en termos éticos a frontalidade e a duración do asasinato, esta agresión é innecesaria en *4 luni, 3 saptamini si 2 zile*, posto que Mungiu non salva o perigo de facer ver no aborto unha forma de asasinato.

Pero, volvendo á importancia do hotel, este espazo confórmase tamén como o espazo central da dominación [imaxe 85]. É evidente que a prohibición do aborto obedece a unha concepción restritiva da liberdade e do uso do corpo da muller de orde heteropatriarcal, pero Mungiu vai máis lonxe desta lectura tan inmediata e a partir dunha problemática sistémica, como a legalidade do aborto, é quen de representar o

---

965 Eulàlia Iglesias: "En los límites del documental", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 2, Xuño de 2007, p. 11.

funcionamento do sistema de dominación masculina a un nivel inferior e persoal, o que é representado coa esixencia de Bebe de manter relacións sexuais con Otilia e Gabriela unha vez se descobre o avanzado estado de xestación de Otilia que dificulta en grande medida o aborto e supón un perigo penal maior. Mungiu representa así a idea de Pierre Bourdieu segundo a que o privilexio masculino, a participación na situación de dominación social da que se beneficia, ten a súa contrapartida na tensión sexual levada ao absurdo, que impón a cada home o deber de afirmar en calquera circunstancia a súa virilidade<sup>966</sup>, nomeadamente mediante a disposición para a posesión sexual.

Así Mungiu representa tamén o sórdido e o subterráneo do ilegal, a forma en que as situacións de ocultamento e clandestinidade fan aflorar fortes tensións e desexos de dominación, a realidade, en definitiva, de que o aborto clandestino é algo moito máis cruel que a visión do altruísmo e o humanismo que domina un filme como *Vera Drake* [*El secreto de Vera Drake*, 2004]. Non pretendemos sinalar como irreal ou idealista o filme de Mike Leigh, que ao contrario sinala acertadamente, se ben con certa tendencia ao melodrama, a importancia destas contribucións solidarias e representa unha realidade das redes clandestinas de solidariedade e a súa dificultade de comprensión social ao enfrontar a lei, senón valorizar a opción de Mungiu, que descobre unha realidade sistémica especialmente perturbadora, isto é, a forma en que a sociedade, ao decretar a ilegalidade dun determinado comportamento, crea as súas propias estruturas de dominación de tipo mafioso.

En definitiva, *4 luni, 3 saptamini si 2 zile* configúrase como un poderoso artefacto realista que impón unha concentración temporal que o relaciona con outros filmes romaneses do momento como o filme de Cristi Puiu *Moartea domnului Lazarescu* [*La muerte del señor Lazarescu*, 2005]<sup>967</sup>, un filme realista que elabora unha posta en escena nos límites do documental construído sobre o valor tensional da duración e a sucesión de planos secuencia<sup>968</sup> dedicados a rexistrar de forma unitaria cada situación, debido á sinalada intensa concentración temporal da acción, e á exploración ao límite do tempo real no interior de cada toma e de cada escena. Trátase, como sinala Carlos Heredero, dun realismo elaborado con intensidade, estilizado e formalizado con rigor<sup>969</sup>, pero profundamente materialista no seu achegamento aos personaxes e ás situacións, que non aparecen nunha deturpadas por visións estereotipadas nin psicoloxistas ou por un exceso de esquematismo nin dramatismo.

Neste sentido é moi importante o uso do plano secuencia, tanto por parte de Mungiu como de Puiu e Porumboiu. Sinala Sam Littman como o uso do plano secuencia por parte destes directores é unha forma de posicionarse contra e fronte á tradición anterior de cinema romanés, pero sobre todo implica un rexeitamento dun punto de vista burgués<sup>970</sup>. Littman estende as reflexións de Brian Henderson sobre a obra de Jean-Luc Godard<sup>971</sup> e afirma que, do mesmo xeito que Godard enfrontaba cos seus planos

966 Pierre Bourdieu: *Op. Cit.*, 2007, p. 68.

967 Eulàlia Iglesias: Art. cit., 2007, p. 11.

968 Stéphane Delorme: "Un bon petit soldat", en *Cahiers du Cinéma*, nº 626, Setembro de 2007, p. 26.

969 Carlos F. Heredero: "Realismo y metáfora", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 8, Xaneiro de 2008, p. 22.

970 Sam Littman: "The Long Take as a Reaction to the Past in Contemporary Romanian Cinema", en *Senses of Cinema*, nº 71, Xuño de 2014, <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/the-long-take-as-a-reaction-to-the-past-in-contemporary-romanian-cinema/>, consultada o 26 de Setembro de 2014.

971 Brian Henderson: "Toward a Non-Bourgeois Camera Style", en *Film Quarterly*, vol. 24, nº 2, Inverno de 1970 –

secuencia a concepción individualista do heroe burgués os novos autores romaneses enfrontan de maneira análoga a ideoloxía reaccionaria contemporánea.

***Politist, adjectiv* [*Policía, adjectivo*,  
Corneliu Porumboiu, 2009]**

Nun filme que pode ser lido como unha extensión ou ampliación da obra de Mungiu que vimos de analizar, Corneliu Porumboiu fai ver en *Politist, adjectiv* como a mudanza económica e política acontecida tras os feitos de 1989 non supuxeron unha mudanza significativa en termos de liberdade, senón que Romanía continuou a estar dominada por unha forma totalitaria de poder que estende o control e a represión dos seus cidadáns até os límites máis nimios e como o control individual continúa a ser unha obsesión para o aparato de control do Estado, de maneira que se pode establecer unha continuidade coa sociedade romana de finais dos oitenta que Mungiu amosara en *4 luni, 3 saptamini si 2 zile*.

Se en *A fost sau n-a fost* Porumboiu apelaba á ambigua interpretación que os romaneses levaron a cabo do seu pasado recente, é dicir, converte a historia e a memoria, en canto que construción sistémica e como elaboración persoal, en obxecto de interpretación, en *Politist, adjectiv* son as institucións, a xustiza e a legalidade, as que se sometan a esta interpretación, nese caso literal. *Politist, adjectiv* céntrase no seguimento ao que un policía de Vasliu [Dragos Bucur] somete a uns adolescentes na procura de probas para inculpalos por consumo de haxix, delito fortemente castigado pola lexislación romana. A partir desta circunstancia, Porumboiu leva a cabo unha profunda análise sobre o sentido social das institucións, sobre a pobreza da vida cotiá e, sobre todo, sobre a distancia entre a xustiza e a legalidade, problemática que Porumboiu deriva cara a unha cuestión de tipo ético na que, en consonancia co pensamento de Giorgio Agamben<sup>972</sup>, como resalta Nicolas Azalbert<sup>973</sup>, a linguaxe se conforma como institución social que revela o funcionamento da estrutura de dominación.

O seguimento policial ten lugar nas zonas periféricas da cidade de Vasliu, tanto nas zonas das vivendas dos adolescentes como do instituto no que estudan [maxe 86]. Estas zonas suburbanas aparecen dominadas por un valor fundamental, a desolación e o profundo tedio que as domina. Trátase de espazos baleirados de contido e nos que a actividade significativa se torna moi difícil. Vemos outra volta a identificación desta espacialidade coa que nos referiamos ao falar de *4 luni, 3 saptamini si 2 zile*, de maneira que outra volta se pon de manifesto a continuidade social que sinalamos, se ben neste caso os motivos xa non son apenas o férreo control individual senón que son tamén de orde económica. Porumboiu representa así a forma en que as cidades de Romanía e sobre todo as súas zonas periféricas foron abandonadas e relegadas nos procesos de expansión capitalista, e, sen caer nun feísmo espectacular, amosa á perfección este abandono así como os efectos dos masivos movementos de migración exterior que se deron en Romanía neses anos.

1971, p. 2-14.

972 Giorgio Agamben: *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 1995 e Giorgio Agamben: *El Sacramento del lenguaje: arqueología del juramento. Homo sacer II, 3*, Valencia, Pre-Textos, 2011.

973 Nicolas Azalbert: "L'esprit des lois", en *Cahiers du Cinéma*, nº 656, Maio de 2010, p. 41.

Tamén Porumboiu significa desta maneira como o recurso ás drogas lúdicas non é só unha cuestión de vicio ou gusto, senón que se deriva en parte desta ambiental pobreza vivencial, á que tamén contribúe un instituto concibido como espazo de reclusión antes que como espazo destinado a aprendizaxe e ao desenvolvemento persoal. Desta forma Porumboiu non só adopta unha postura clara sobre o sistema penal romanés e evita formular unha condena sobre os adolescentes, senón que sinala a responsabilidade institucional neste deseño social.

En función deste ordenamento dramático, todo o filme se configura como unha sucesión de longos e monótonos planos fixos centrados de maneira privilexiada nos longos tempos de vixilancia do policía, Cristi, filmados desde unha temporalidade que se aproxima o máis posíbel ao tempo real e que teñen a calidade de facer aflorar tanto o sentido social do seu traballo como policía como a súa condición puramente obxectual, como adxectivo, sinala Antonio Santamarina<sup>974</sup>, posto que se fai manifesto que Cristi non pode ser, apenas estar.

Estas escenas do traballo policial supoñen ademais unha reelaboración desmitificadora da representación da policía que dominou a época contemporánea. Sexa desde unha vontade de crítica e desvelamento do seu carácter represivo que domina en filmes como *Tropa de elite* [*Tropa de élite*, José Padilha, 2007] ou desde a posición propagandística que se adopta en filmes como *We own the night* ou todo tipo de series que seguen a estela de *Hill Street Blues*, como *El comisario* [Estudios Picasso, 1999-2009] ou *Policías, en el corazón de la calle* [Globomedia, Nacho Cabana, 2000-2003], por falar de exemplos ben coñecidos no estado Español, estes modelos optan por unha aproximación espectacular e emocionante que un filme como *Polítist, adjektiv* nega decididamente na súa aposta por unha aproximación realista que sinala o aborrecemento e a escasa emoción da profesión.

A comparación con *Hill Street Blues* é tamén moi interesante en canto que permite sinalar dúas posicións sociais diametralmente opostas se nos centramos na representación da comisaría, á que ambos os dous exemplos outorgan unha importante centralidade, e na relación que esta establece coa cidade, que nos dous casos fica reducida ás zonas suburbanas.

*Hill Street Blues* artículase en base a un recio maniqueísmo que polariza eticamente a sociedade, sen maior análise socioeconómico, para o que dispón dous espazos contrapostos, a comisaría e a rúa, a cidade, dicotomía que pode ser lida en termos de oposición de forma contra caos, unha oposición entre interior e exterior que cumpre a primeira función de lexitimación social do aparato represivo, presentando a comisaría como maquinaria capaz de expulsar toda dimensión colectiva dos problemas, tratando apenas os efectos e nunca as causas desta problemática<sup>975</sup>. Se a comisaría é un espazo de conflito, tamén se representa como un espazo dominado pola camaradería que impón o sometemento e a exposición ao perigo exterior, pois este é un mundo hostil no que suceden continuos actos de delincuencia. O número de delitos e de delinquentes permanece constante, non só porque boa parte dos detidos en Hill Street volven á rúa, senón porque

974 Antonio Santamarina: "Sociedad, sustantivo", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 43, Marzo de 2011, p. 73.

975 Santos Zunzunegui e Juan Zubillaga: *Tengan mucho cuidado ahí dentro. "Hill Street Blues" o los variados matices del gris*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988, p. 17-18

esta ten a facultade de xeralos continuamente. Prodúcese así un equilibrio ecolóxico entre a policía e un exterior espontaneamente xerador de delincuencia<sup>976</sup>. Este planteamento susténtase nunha visión determinista da estrutura social, trazada en termos fortemente morais, e potencia a visión dunha clase auto-elixida (clase alta, raza branca) sometida a un perigo constante por parte doutra clase auto-marxinada (infraclase, raza negra, hispana...) de cuxas causas non participa e ante a que ten o dereito de actuación en defensa propia nos termos expeditivos que isto significa no sistema ideolóxico norteamericano.

Pola contra, Porumboiu traza a relación entre a comisaría e o exterior en termos totalmente opostos. Se se representan como espazos dicotómicos é porque a comisaría impón unha intervención na vida dos cidadáns que non atopa xustificación de ningún tipo no comportamento dos individuos, que como vemos está moi afastado do perigo social e do delito, e até os delitos que se perseguen son de tan escaso alcance como o consumo de haxix, que na maioría de sociedades occidentais se atopa socialmente normalizado e plenamente integrado nas prácticas sociais, independentemente do seu estatuto de legalidade. De maneira tamén contrario ao que viamos en *Hill Street Blues*, a comisaría é un espazo no que non rexe as normas da camaradería, senón que o conflito é permanente entre os seus membros, se ben tamén de escaso alcance. Evidentemente, tamén hai implícita nesta postura unha posición social. Porumboiu non percebe a sociedade en termos dunha confrontación entre os seus membros que demanda a activación constante da acción policial, senón, ao contrario, enténdea como unha estrutura que padece unha acción policial invasiva e represiva que se impón, máis alá da necesidade e mesmo da lóxica, como aparato de control da clase dominante. Con todo, e derivado disto, o máis importante no filme de Porumboiu é a forma en que a comisaría se trata como o espazo central da confrontación entre ética e legalidade, que veremos a continuación.

A comentada condición vital que desvelan as escenas de seguimento reproducense nas escenas da vida doméstica de Cristi, nas que aflora a miseria relacional da súa cotidianidade. Nestas escenas acentúase o seu carácter obxectual, a súa incapacidade para actuar como suxeito de calquera acción, pero tamén sinala a forma en que a vida de tantas persoas na época postindustrial se reduce ao exercicio dun traballo absurdo, desprovisto de sentido, e a unha vida doméstica que non semella moito máis estimulante. Porumboiu penetra nesta cotidianidade co mesmo rigor con que filma as escenas do seguimento policial, acentuando a duración duns planos que se centran en accións nimias e insignificantes, pero que ao tempo teñen o valor de desvelar unha situación común e trágica. A vivenda que Cristi comparte coa súa parella [Irina Saulescu] é un espazo no que a comunicación non é posíbel, e non o é non só porque medie un abismo de incompreensión entre os dous, senón porque Cristi é un ser baleirado de afectividade, entre outras cousas a causa dun traballo que o deshumaniza e o dispón contra calquera forma de emoción e de expresión desta afectividade.

Debe verse en *Politist*, *adjectiv* non só unha representación da idea de Richard Sennet sobre o impacto do traballo na vida das persoas, senón sobre todo o impacto emocional do labor represivo, ao xeito do que Antonio Buero Vallejo tratara, en referen-

---

976 *Ibidem*, p. 19

cia á tortura, en *La doble vida del doctor Valmy*. De maneira análoga, Cristi, afeito ao tratamento instrumental das persoas que efectúa como policía, persoas que percibe diariamente como obxectos de observación antes que como suxeitos de relación, non pode senón reproducir esta circunstancia no resto das súas relacións, o que explica o continuo empobrecemento vivencial que padece.

Finalmente, *Politist, adjectiv* resólvese en dúas longas escenas que evidencian tanto o seu procedemento formal como ético. Nestas escenas Cristi debe enfrontarse ao seu superior xerárquico ante a orde de detención dos adolescentes. Nestas escenas lei e conciencia entran en conflito, pero, como sinala Eulàlia Iglesias<sup>977</sup>, Porumboiu non presenta esta problemática de forma maniquea e manipuladora, senón que xa con anterioridade puxo de manifesto o absurdo do traballo do policía, cuxo único obxectivo é manter en funcionamento a maquinaria do aparato de control do sistema político-administrativo de dominación<sup>978</sup>. Estas dúas escenas dispoñen un amplo espazo para a reflexión do espectador, o que evidencia a forma en que elabora Porumboiu o dispositivo crítico que son os seus filmes. Logo de ter feito percibir ao espectador o carácter do traballo de Cristi, por medio do uso estrutural do plano secuencia desprovisto de acción e alongado na súa duración, Porumboiu emprega o mesmo recurso para transmitir a dúbida de Cristi sobre a súa actuación, nunha longa escena na que non acontece nada máis que a espera de Cristi a ser chamado e que para o espectador supón unha apelación á avaliación da mesma problemática que debe resolver Cristi.

É na última escena, un longo debate entre Cristi e o comisario [Vlad Ivanov] filmado nun único plano de dezanove minutos, na que Porumboiu fecha a problemática ética amosada e fai ver como Cristi é parte dun sistema que se aferra á interpretación literal da lei como forma de autoxustificación<sup>979</sup>. Neste plano, Cristi intenta enfrontarse ao seu superior e desobedecer a orde de detención dos adolescentes, se ben finalmente acepta estas ordes. Desta forma Porumboiu non só acada para a narrativa unha resolución verosímil, senón que evita unha representación heroificada do policía. En efecto, Cristi non encarna cambio ningún, senón que renuncia á súa conciencia para manter o seu posto na policía<sup>980</sup>. Toda a discusión que desenvolve a escena encamíñase a revelar ao policía como un ser non moral e puramente obediente da lei, que desta maneira se establece a nivel social como normal moral, como ética, o que supón unha toma das consciencias por parte do Estado cuxo desvelamento coloca a Porumboiu na liña do cinema modernista do mesmo xeito que faciamos notar ao respecto de Kieślowski e o seu filme *Krotki film o zabijaniu*, en canto que procura unha oposición á opresión do Estado como forza totalitaria ao tempo que procura asentar a necesidade da autonomía humana e da liberdade de elección.

Porumboiu consegue inverter a visión dominante e fai ver que a policía é, en si mesma, unha institución inmoral, pero que está conformada por individuos que claudicaron voluntariamente a súa capacidade ética. Este é o grande mérito de *Politist, adjectiv*, facer ver a responsabilidade individual detrás de cada axente que opera na reprodución social, desvelar o valor da vontade humana para adherir ou opoñerse a estes

977 Eulàlia Iglesias: "Policías y diccionarios", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 24. Xuño de 2009, p. 12.

978 Vincent Thabourey: "Police, adjectif. Easy street", en *Positif*, nº 591, Maio de 2010, p. 37.

979 Eulàlia Iglesias: Art. cit., 2009, p. 12.

980 Nicolas Azalbert: Art. cit., 2010, p. 41.

procesos. *Politist, adjectiv* constitúe unha lectura ética do traballo dun policía na que non hai denuncia directa, se ben o seu alcance é superlativo. É unha lectura da deshumanización e da falta de ética que impón a institución que desvela un sentido non evidente pero posíbel de elaborar por un mesmo como espectador. Todas as decisións sustentáanse en último termo sobre unha responsabilidade ética, e faise ver como se un policía asume un comportamento non ético non se debe só á presión que exerce o sistema, senón nunha medida moi importante a unha vontade manifesta por parte do individuo que decide colocarse nesta situación a cambio dun beneficio. Este é precisamente o proceso que desvela Porumboiu.

En definitiva, *Politist, adjectiv* é un filme extremadamente realista en canto que constitúe a formulación dunha situación social da que Porumboiu extrae unha verdade. Para extraer esta verdade foi necesario un achegamento materialista á vida como policía do protagonista, posto que para extraer o sentido social que pretende o filme non hai que valorar só a forma en que un policía exerce o traballo máis directamente policial como é a vixilancia, senón que hai tamén que apreciar como come, como xoga, como bebe, como ve a tele, como dubida, como cobre informes. Aquí reside o estatuto de realismo de *Politist, adjectiv*, na extracción dunha verdade social de amplísimo alcance en toda a súa complexidade, e é neste movemento no que reside o seu valor formal, polo que se revela como un dos filmes máis importantes da contemporaneidade, ao ser quen de atopar a forma concreta para transmitir esa verdade respectando ao máximo o espazo de intervención do espectador.

### ***Eu cand vreau sa fluier, fluier [Si quiero silbar silbo, Florin Serban, 2010]***

Outro filme romanés que se achega á institución represiva é a primeira obra de Florin Serban *Eu cand vreau sa fluier, fluier*, se ben o seu alcance é máis limitado que o da obra de Porumboiu. Serban afástase neste filme do gusto da maioría de autores desta nova onda romanesa polos planos fixos e fai da cámara en man en seguimento obsesivo do protagonista e un estilo nervioso de filmación que o achega máis ao estilo dos irmáns Dardenne<sup>981</sup> o seu xesto estilístico para achegarse desde unha certa aparencia documental á dura cotidianidade dun reformatorio e a súa relación co traballo industrial.

*Eu cand vreau sa fluier, fluier* introdúcese na espacialidade das institucións totais, como define Erving Goffman<sup>982</sup> institucións do tipo dos sanatorios mentais, cárceres, internados, cuarteis e mosteiros, espazos todos eles aos que Frederic Wiseman dedicou o seu filme correspondente nos seus intentos de exploración das formas de control social que conformaron a súa obra nos anos sesenta e setenta e que non deixa de significar unha referencia para o enfoque documental do achegamento de Serban. Estas institucións caracterízanse polas barreiras que establecen entre os individuos que as ocupan e o mundo exterior e polo control baixo un plan total de todas as actividades do individuo [imaxe 87]. Estes espazos involucran dúas categorías de persoas involucradas, os internos e o persoal, entre os que se establece unha dicotomía básica e unha relación de suma desigualdade e grande distancia social. Pódese dicir, e o filme de Serban non dei-

981 Violeta Kovacsis: “*Si quiero silbar, silbo*”, en *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 1 [52], Xaneiro de 2012, p. 44.

982 Erving Goffman: *Asylums*, New York, Doubleday e Anchor, 1961, p. 9.



xa de reflectir esta realidade, que se desenvolven dous mundos sociais e culturais diferentes que apenas se rozan en puntos de contacto oficial, con moi pouca penetración mutua.

Serban aproveita esta aproximación de tipo documental para analizar como estas institucións sociais son en realidade experimentos do nivel de influencia e control do eu e para extraer unha interesante análise da espacialidade dos espazos punitivos en relación coa temporalidade, construída a base de tempos mortos e de esperas, que domina nestes espazos de reclusión e consegue facer ver a forma en que a institución usurpa a medida e a xestión do tempo propio nos reclusos, a forma en que o interno non só non ten control ningún sobre as propias actividades senón o punto até o que a intimidade é imposible e a arbitrariedade constitúe a forma normal de relación dos carcereiros<sup>983</sup>, e consegue introducirse na análise das graves consecuencias persoais e vivencias que isto acarrexará, a profunda incapacidade para a relación que provoca a vivencia continua dun espazo de violencia, pero tamén os procesos de humillación social aos que son sometidos, procesos que Serban exemplifica no estudo sociolóxico no que se lles fai participar.

Desta forma Serban elabora en *Eu cand vreau sa fluier, fluier* unha crítica á socioloxía segundo os parámetros da denuncia formulada Juanma Agulles, segundo quen a socioloxía toma un papel activo nas tarefas de control detección e clasificación<sup>984</sup>, e por Irene Vasilachis. Segundo esta autora, a propia investigación sociolóxica, cando se conforma como un aparato menos de análise que de reprodución da ideoloxía dominante, constrúe a identidade dos investigados de maneira previa á propia investigación seguindo os parámetros activos na e activados pola ideoloxía, de maneira que se viola a autonomía destes mediante unha interpretación e unha xeneralización distorsionadas, de forma que a perda de control destes actores sobre a forma en que as súas narrativas son interpretadas se traduce nunha perda de control sobre a propia identidade<sup>985</sup>.

Desta forma pode verse *Eu cand vreau sa fluier, fluier* como unha recuperación da primeira persoa na aproximación a determinados grupos sociais situados á marxe, daqueles cuxas accións son repetidamente interpretadas polas teorías, cando non dirixidas, orientadas polos supostos destas. Serban revela esta violencia do código de interpretación que impón ao outro social unha visión sobre el mesmo e, con ela, unha imaxe da súa identidade, do que é, do que pode, cando non do que debe ser e facer. É así que lle constrúe un destino, que lle sinala as metas posibles e as imposibles e as distintas condicións de posibilidade<sup>986</sup>.

Ao tempo Serban liga esta actuación da institución represiva nun dos seus graos máis extremos, a reclusión de menores, cunha realidade socioeconómica dominada pola emigración masiva e o consecuente abandono e desamparo, ademais de analizar á perfección os motivos sociais que provocan a delincuencia xuvenil, e faino asumindo unha representación moi sutil na que non se leva a cabo un xuízo sobre o comportamento das persoas senón sobre o deseño institucional. Esta representación afástase da espectacular-

983 Ulf Hannerz: *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 244-245.

984 Juanma Agulles: *Op. Cit.*, 2010, p. 105.

985 Irene Vasilachis de Gialdino: *Op. Cit.*, p. VI.

986 *Ibidem*, p. VII.

rización melodramática do carcerario para desenvolver unha aproximación moi distanciada na que se disolven todos os lazos de empatía co espectador. Se ben Serban céntrase en Silviu [George Pistereanu] de forma que os seus actos poidan ser comprendidos, non pretende unha identificación emocional, senón un recoñecemento reflexivo. É así que o filme de Serban aparece como unha reinterpretación social da clásica obra de Robert Bresson *Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut* [*Un condenado a muerte se ha escapado*, 1956] ao tempo que como unha negación do drama carcerario que se conforma nos primeiros momentos do Hollywood sonoro con filmes como *The Big House* [*El presidio*, George W. Hill, 1930], *20.000 years in Sing Sing* [*Veinte mil años en Sing Sing*, Michael Curtiz, 1932] ou *San Quentin* [Lloyd Bacon, 1937] e que chega, nunha deriva na que a acumulación de conflito e violencia se revela como o trazo constituínte máis significativo, até a actualidade de *Un prophète* ou *Celda 211* [Daniel Monzón, 2009].

Con todo, este espazo reflexivo que se constrúe con grande rigor e que consegue integrar escenas de forte tensión na narrativa, acaba por se derrubar nunhas escenas finais nas que Serban cede tanto á tentación melodramática como ao falseamento sociolóxico que sinalara Vasilachis ao determinar, de maneira extremadamente tópica e moralizante, os límites da liberdade da que poda gozar Silviu sen máis análise sobre a posibilidade de construción desta liberdade.

### ***Moartea domnului Lazarescu [La muerte del señor Lazarescu, Cristi Puiu, 2005]***

A institución sanitaria é na que Cristi Puiu se centra en *Moartea domnului Lazarescu* para sinalar a degradación do nivel de vida que produciu a expansión do capitalismo neoliberal en Romanía durante o século XXI. Puiu céntrase nun dos elementos sociais cuxa degradación é percibida como máis dramática e amosa o seu funcionamento para revelar as súas tráxicas consecuencias e colocar esta degradación nun concreto e explícito contexto socioeconómico, ao tempo que enfrenta o grande tabú da cultura contemporánea occidental. Como sinala Philippe Ariès, esta cultura pasou do contacto directo coas manifestacións palpábeis da morte a unha profilaxe nas relacións coa morte asentada en motivos de hixiene<sup>987</sup>, de xeito que na actualidade a morte acontece no entorno aséptico dos hospitais, entorno no que con grande acerto sitúa Puiu o desenvolvemento do filme, de maneira que consegue afrontar esta práctica aséptica da morte que obedece a un tabú cultural cos procesos sociais que determinan unha ou outra forma de morte.

Do mesmo xeito que vimos nos filmes anteriores de Mungiu e Porumboiu, Puiu ofrece un relato moi pouco narrativizado no que o peso da forma documental é moi importante. De feito Puiu procura outorgar ao seu filme un carácter de documento, pero con esta finalidade, sen embargo, debe empregar unha forma ficcional para salvar a problemática representacional, polo tanto ética, na que se colocaría ao amosar unha situación tan dura como a morte dunha persoa en tales circunstancias. É certo que Puiu se aproxima á institución para elaborar unha minuciosa descrición do traballo hospitalario, coa que pon en primeiro plano o seu funcionamento, que pode lembrar os traballos da

---

987 Philippe Arlès: *Western Attitudes Toward Death*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 1974, p. 2.

década de 1960 e 1970 de Frederick Wiseman<sup>988</sup>, que en filmes como *High School* [1968], *Basic Training* [1971], *Law and Order* [*Ley y orden*, 1969] ou *Essene* [1972] disecionara as institucións fundamentais da sociedade capitalista, desde a escola e o exército até a policía, a relixión ou á mesma institución sanitaria no telefilme *Hospital* [1970], que tamén se centra nos servizos de urxencias dun hospital así como na falta de recursos que padece e nas comunicacións xerárquicas entre o persoal, se ben é evidente que a posición de Puiu é moi diferente da suposta filmación directa e sen intervención de Wiseman, e infinitamente máis ética que a que adopta Raymond Depardon en *San Clemente* [1982] e *Urgences*, posto que Puiu si que toma partido por un dos lados do conflito.

Puiu constrúe o seu filme como un díptico, coa finalidade de amosar os efectos que a degradación dos servizos sociais e o sistema sanitario producen na clase obreira. Desta maneira, sitúa a primeira parte do filme na vivenda de Lazarescu [Ioan Fiscuteanu], entanto a segunda parte decorre entre os diferentes hospitais de Bucarest. A vivenda de Lazarescu represéntase con claridade como unha vivenda obreira, situada nun espazo suburbial da cidade de Bucarest. Esta escolla é fundamental, non só porque identifica con claridade o grupo social prexudicado en maior medida polos recortes sanitarios, senón que será de grande importancia para o tratamento da morte que acomete Puiu, como veremos a continuación.

Puiu aproxímase á vivenda de Lazarescu pretendendo extraer da súa representación este carácter obreiro sinalado, pero tamén elaborando unha reflexión sobre a situación de soidade e abandono que padecen as persoas maiores na sociedade urbana contemporánea e sobre as formas de relación que poden establecerse nun espazo compartimentado, deseñado para a reclusión e a incomunicación e que impón unha capacidade relacional moi limitada, como son os grandes predios de apartamentos suburbanos [íma-xe 88]. Puiu adopta unha aproximación achegada ao documental, na que destaca a aposta pola cámara en man, o estilo naturalista tanto dos ambientes como do traballo dos actores e, sobre todo, un ritmo de cadencia lenta, próximo na súa filmación ao tempo real que impón a materialidade da vivencia diaria, un ritmo que trata cada acción con igualdade, sen privilexiar dramaticamente ningunha circunstancia. Trátase dunha aproximación materialista, dominada polo peso e a carnalidade dos corpos, que se enfrenta á enfermidade, ao corpo dorido, sen dramatismo nin transcendencia, e sen se recrear na decadencia e na doenza, como pode acontecer en filmes contemporáneos como *La lapidation de Saint Étienne* [*La lapidación de Saint Étienne*, Pere Vilá i Barceló, 2012]. Este materialismo será fundamental para o tratamento da morte como feito social que desenvolve *Moartea domnului Lazarescu*.

Con este tratamento, Puiu evita facer derivar o seu filme cara ao melodramático e evita centrarse na enfermidade de Lazarescu, posto que o interesante á hora de extraer un sentido social desta situación é a análise do funcionamento do sistema, independentemente da vivencia persoal da enfermidade. Así *Moartea domnului Lazarescu* sepárase diametralmente dos movementos de aceleracións dramáticas e contraccións emocionais das moi difundidas narrativas hospitalarias, nomeadamente dominantes nos medios televisivos desde éxitos como *E.R.* [*Urgencias*, Michael Crichton, NBC, 1994-2009], e

988Stéphane Delorme: "La mort d'un Monsieur", en *Cahiers du Cinéma*, nº 608, Xaneiro de 2006, p. 36.

se o diagnóstico da doenza de Lazarescu ocupa un espazo central non é para construír unha narrativa de intriga e pericia profesional, do tipo da vista en *House, M. D.* [*House*, David Shore, Fox, 2004-2012], senón para sinalar o funcionamento ilóxico e a ineficencia do sistema sanitario.

A segunda parte do filme desenvólvese nos hospitais de Bucarest. A filmación é análoga á que dominaba na primeira parte e, se nesta primeira parte analízanse as relacións entre os veciños, agora o filme céntrase nas relacións entre os os traballadores e a relación entre os médicos e os pacientes, pero sobre todo o que destaca é a forma en que toda a narrativa se constrúe para fixar a atención no funcionamento da institución, non na vivencia de Lazarescu da enfermidade. Puiu repasa todas as circunstancias que evidencian o mal funcionamento do sistema sanitario, pero o importante é como desmonta o funcionamento do sistema como institución ao facer aflorar a falta de control, mesmo de planificación, do deseño institucional sobre circunstancias aleatorias ou eventuais das que en última instancia depende a vida das persoas, circunstancias que o deseño institucional non contempla cubrir dentro das políticas neoliberais de axuste e, ao mesmo tempo, a forma en que a institución supón a degradación ética das persoas que domina directamente, os seus traballadores.

De feito, a morte de Lazarescu prodúcese en última instancia por unha formalidade normativa, pola súa negativa a asinar unha renuncia de responsabilidades nun estado claramente incapaz. Desta maneira é como se produce a claudicación ética dos médicos do sistema, que prefiren deixar morrer unha persoa antes que asumir a súa responsabilidade en canto que seres humanos, unha responsabilidade acorde ás súas capacidades e polo tanto eticamente imperativa. Ao contrario, a súa responsabilidade redúcese ao espazo que lle impón o sistema, redúcese exclusivamente a unha responsabilidade de tipo legal que despreza calquera tipo de imperativo ético. A que estes médicos asumen non é unha responsabilidade humana, senón que obedece a unha ética puramente instrumental que nega de maneira esencial a súa mesma humanidade, a capacidade de actuación ante a morte dunha persoa. Puiu sinala así o terríbel alcance da usurpación da vontade que a institución é quen de producir.

Con todo, a morte de Lazarescu non supón unha resolución dramática ao filme, senón unha apertura á reflexión crítica do espectador. A morte, ao contrario do que acontece nas narrativas melodramáticas, non chega de forma espectacular, senón que se lle reserva o mesmo tratamento que a calquera outro acto ou circunstancia dos que desenvolveu o filme. Consegue así Puiu recuperar a morte da transcendencia, inserila novamente nunha concepción materialista do mundo e, ademais, tratala como un feito social, unha vez que a súa relación coas dinámicas sociais foi finamente amosada ao longo do filme.

Este tratamento da enfermidade e a morte sitúase moi lonxe en todos os aspectos do tratamento que adoptou outro director friamente materialista durante toda a súa carreira como é Michael Haneke. Haneke adopta en *Amour* [*Amor*, 2012] unha posición diametralmente oposta á de Puiu en *Moartea domnului Lazarescu*, pero tamén contraria aos posicionamentos que tiña asumido en toda a súa filmografía anterior. Inmerso nunha narrativa melodramática extremadamente manipuladora, manipulación que comeza xa desde o maniqueo título do filme, Haneke fai da enfermidade e a morte dunha persoa un

espectáculo cinematográfico que constitúe ao mesmo tempo unha importante falsificación de tipo social, feito no que radican as fundamentais diferencias co filme de Puiu.

Por un lado, Haneke trata a morte desde unha posición transcendente, asumindo a división bipartita do ser humano en corpo e alma, división sobre a que elabora en *Amour* diversas metáforas nas que a morte é entendida como liberación do espírito, destacando entre estas metáforas de remisión ao imaxinario cristián os repetidos planos das pombas encerradas nun patio interior. Máis alá da posición que adopte cada autor en referencias ás súas crenzas místicas e relixiosas, a opción adoptada por Haneke supón tamén un posicionamento de tipo social.

A representación da morte e dos ritos asociados a ela é un dos ámbitos nos que con máis claridade se manifestan as posicións ideolóxicas dos autores e, por afastado que pareza, o posicionamento ante a morte acaba por revelar con claridade un posicionamento social. Fronte á tradicional representación da morte desde a visión dominante que ve a morte como tránsito e que, consecuentemente, encáraa desde unha perspectiva de permanencia, desde a aparición da arte realista no século XIX desenvólvese unha nova actitude cara á morte que tenta despoxala de calquera idea transcendente e metafísica e que adopta unha posición materialista e ás veces decididamente atea. Exemplo privilexiado desta nova posición é a obra de Gustave Courbet *Enterro en Ornans*, que foi defendida por Pierre-Joseph Proudhon neste sentido, no que ten de negación da relixión desde a visión materialista da morte na que o defunto deixa de ser referenciado como un ser vivo que penetra no descoñecido. É así que na obra de Courbet non queda xa ningún atisbo de transcendencia, senón que só hai realismo social, e xa non hai senón valores revolucionarios, no sentido de netamente subversivos dos valores burgueses, cuxa moral constituída sobre a mitoloxía do home construído a si mesmo e desde o consecuente terror pola desaparición física, encara a morte desde o idealismo da permanencia.

É nesta liña realista na que se sitúa a representación da morte en *Moartea domnului Lazarescu* e contra a que se reacciona en *Amour*. Pero esta posición ten unha consecuencia importante, pois introduce a morte nun ambiente determinado de clase. Se Puiu coloca a vivencia da enfermidade e a morte na clase obreira, pois entende que o acceso a un nivel económico determinado impón unha vivencia moi diferente e percebe a diferenza cultural que opera na apreciación da morte, Haneke só pode vincularse ao mundo burgués, vinculación na que radica a falsificación social que supón *Amour*.

Non se trata só de que o filme de Haneke procure, por primeira vez na súa filmografía, a empatía emocional do espectador e se coloque en contradición, tamén por primeira vez, coa idea de emoción que propugnaba Bertolt Brecht para o teatro e que Haneke sempre procurara nos seus filmes, nin que a súa posición apareza imposta ao espectador na súa condición de autor que aporta unha visión máis clara sobre o mundo, senón que, por medio da simple opción formal de limitar o seu filme aos interiores do piso da familia de Georges [Jean-Louis Trintignant] e Anne [Emmanuelle Riva], reduce unha problemática social a un ámbito puramente privado, desprazamento xustamente que Puiu evita con solvencia ao sacar a Lazarescu do seu apartamento para relacionar a súa morte co público, co que fai desta un problema de tipo social.

Efectivamente, como xa sinalamos, as narrativas burguesas non perciben o valor do

colectivo, o que impón tamén a escolla espacial de Haneke en *Amour*, e cuxa visualización e posta en valor é o que determina a escolla espacial de Puiu en *Moartea domnului Lazarescu*. A reclusión espacial no filme de Haneke supón un reduccionismo que rompe, en último termo, o realismo do filme, pois trátase dunha remisión á mónada como espacio de clausura contra o espazo social e colectivo. Este problema de realismo non radica na escolla dunha parella burguesa como protagonista, senón en desenvolver a cuestión dunha forma tan afastada á realidade das clases obreiras na mesma situación, o que unido ao privilexiados que se atopan os movementos de empatía emocional en *Amour*, provoca que se force unha identificación co punto de vista burgués nunha cuestión da que se pretenden extraer verdades de alcance universal e que, en realidade, ten una extensión universal. Isto ten como consecuencia unha invisibilización da clase que, maioritariamente e de maneira máis trágica, padece a situación que desenvolve o filme de Haneke.

De maneira inversa, pode agora apreciarse con maior facilidade onde reside en realidade o realismo do filme de Puiu, cuxo valor se incrementa ao ter atopado unha forma de representación que potencia o espazo de reflexión crítico, que xera unha distancia do espectador ao non privilexiar a empatía coa vivencia da enfermidade do protagonista e que, mediante un uso moi intelixente do humor, consegue facer máis dixeríbel a dura circunstancia representada ao tempo que o emprega como recurso para provocar o distanciamento espectadorial e romper a sensación de continuidade dramática. É así tamén como consegue Puiu desenvolver unha nova forma de aproximación crítica á morte, separándose das dúas estratexias que sinala Roberto Cueto<sup>989</sup> que o cinema ten adoptado historicamente, a supresión a través da elipse e a ritualización, estratexia que é precisamente a adoptada por Haneke a partir dunha ritualidade laica.

En definitiva, *Moartea domnului Lazarescu* revélase, da mesma forma que os dous primeiros filmes romaneses analizados no presente capítulo, como un exemplo paradigmático dunha nova forma de reencontro entre o cinema e o real. Estes filmes enfróntanse de maneira crítica a unha realidade enmascarada e falsificada pola propaganda dos aparatos ideolóxicos do Estado, actitude que lle permite a este cinema recobrar a súa función de documento social sen renegar das posibilidades do relato como instrumento de denuncia<sup>990</sup>.

---

989Roberto Cueto: "Ars Moriendi. Breve historia de la representación de la muerte en el cine", en Vicente Domínguez: *Op. Cit.*, 2005, p. 27.

990Gérard Imbert: *Op. Cit.*, 2010, p. 619.

## CONCLUSIÓN

---



No presente traballo vimos de analizar un amplo número de filmes que encaran a representación dos espazos suburbiais de varias cidades europeas. Setenta e nove filmes obra de cincuenta e catro cineastas que involucran a trinta e seis cidades representadas. Cremos que o espectro da análise é suficientemente amplo como para poder tirar certas conclusións.

En primeiro lugar, queremos sinalar a importancia do enfoque adoptado polos cineastas para a construción dunha análise que axude a explicar as dinámicas sociais que se manteñen activas na cidade como configuración humana e construída para albergar a vida de seres humanos. Vimos así como unha serie de filmes encaraban a representación dos espazos suburbiais e das persoas que os habitan colocándose nunha situación de superioridade, tanto respecto do espectador como dos suxeitos que centran a representación. Esta posición pode ter a intención tanto de denuncia como de explicación, pero vimos que na práctica o resultado acadado está moi lonxe do pretendido e de que maneira en moitas ocasións a adopción das formas de representación melodramática levan á reprodución da ideoloxía dominante sen construír un espazo para a crítica do espectador, de maneira que estes filmes convértense antes en artefactos reaccionarios que en reveladores de sentido e anulan as súas capacidades transformadoras nunhas formas tan extremadamente manipuladoras que rematan por configurar un didactismo tan forte que anula as capacidades críticas en beneficio da imposición e a repetición de sentenzas e precisa empregar unas situacións tan esaxeradas e irreais que acaban caendo na representación reaccionaria tópica. Vimos que era isto o que acontecía en filmes como *Ladybird*, *Ladybird*, *La ville est tranquille*, *Glück*, *Le acrobate*, *Barrio* ou *Los lunes al sol*.

Noutras ocasións, a asunción deste modelo melodramático obedece a unha lóxica de dominación máis directa. A súa escolla está en función dos prexuízos dos seus autores e adóptase como a forma máis operativa en termos de extensión da dominación e a alienación. Neste sentido é que introducimos as análises do racismo e o sexismo de *Princesas* ou do clasismo de *Giorni e nuvole*. Pero tamén noutras ocasións o modo melodramático híbridase en estruturas críticas e acaba por atenuar ou destruír as posibilidades de análise crítica que certos filmes comezaran a desenvolver, como poden ser *Raining Stones*, *La haine*, *Marius et Jeannete*, *Os mutantes* ou *Hiçbiryerde*.

Para rematar con este modo de representación, temos que lembrar que en varias ocasións relacionámolo con filmes que se introducen no cinema de xénero, dando lugar ás veces a obras moi interesantes. Se, por un lado, vimos que filmes do tipo de *Chrzest* reproducían os peores clichés sociais e desenvolvían unha forma tamén tópica e tendente ao cliché que nada aportaba sobre a análise social do espazo, outros filmes como *Noite escura* ou *Sangue do meu sangue* construían un forte entramado crítico a partir da reformulación de xéneros como o melodrama ou o *thriller*, o que tamén conseguía facer Tomas Alfredson a partir do cinema de terror en *Låt den rätte komma in*.

Vimos tamén as dificultades do que definimos como modo de representación eu-



fórico e que relacionamos co posmodernismo para asumir unha representación crítica do espazo social. En casos como *Nil by Mouth*, *I want you*, *Red Road* ou *Idioterne* esta representación asumía os posicionamentos máis reaccionarios das súas sociedades, con todo o que nalgúns casos intentasen tímidas reflexións metalingüísticas ou se presentasen como pretendidas críticas ferintes á sociedade burguesa, cando en realidade se trata de artefactos que reproducen a totalidade do pensamento dominante sobre os habitantes dos suburbios ou que pretenden a banalización de diferentes formas de resposta e enfrontamento a esa ideoloxía. Noutros casos filmes tamén introducidos no paradigma posmoderno e que podían ter acadado un nivel de lectura máis elevado acaban por resultar análises planas ou moi limitadas de complexos procesos sociais, como significamos na análise de *Transe*, *Italiensk for begyndere*, *Apo tin akri tis polis* ou *Attenberg*. Con todo, vimos como certos filmes do tipo de *Falscher Bekenner* ou *Play* conseguían unha forma nova de representación en consonancia coa posmodernidade e ao tempo encarar as problemáticas sociais da contemporaneidade desde a base de novas experiencias.

É evidente que o groso do traballo vén constituído polo que definimos como modo crítico de representación, que nós defendemos en canto ás posibilidades que abre tanto para unha ampla análise da representación do sentido social do espazo urbano como para a dinamización de procesos de apreensión crítica no espectador, pero cremos que esta defensa non se expresou en termos acríuticos. De feito, sinalamos diversos casos de exemplos fallidos, sexa por falta de rigorosidade ou sexa polas diversas extralimitacións a que este tipo de representación pode levar, como pretendimos demostrar coa análise de *Ossos*, *La influencia* ou *Eu cand vreau sa fluier, fluier*. Tamén sinalamos, e evidentemente centrámonos nestes exemplos por extenso, os filmes que mellor desenvolvían este modelo de representación e acadaban un nivel analítico máis profundo. A obra principal de Mike Leigh, os irmáns Dardenne, Laurent Cantet, Abdellatif Kechiche, Michael Haneke, Aki Kaurismäki, Pedro Costa e Krzysztof Kieślowski dá boa conta da perfección que pode acadar este modelo, así como tamén outros filmes como *Riff-Raff*, *La blessure*, *Der schone Tag*, *La mujer sin piano*, *Petit indi*, *Il ladro di bambini*, *Kynodontas*, *Uzak* ou *Politist, adjectiv*.

En segundo lugar, e partindo da análise que fixemos do modo crítico de representación, podemos dicir tamén que desde os anos noventa se configurou unha nova corrente no cinema social e político, unha nova corrente constituída sobre unha nova definición do realismo cinematográfico. En rigor, debemos sinalar dúas tendencias deste realismo.

Unha delas ten unha longa tradición, que se remonta aos primeiros momentos do cinema e que atravesa diferentes fases desde os documentais obreiristas británicos dos anos trinta até o cinema militante dos anos setenta e oitenta. Trátase dunha tendencia que desenvolve as formas máis tradicionais do realismo social e que resultou, como forma máis perfecta e acabada, no cinema dos irmáns Dardenne, ao lado da que podemos colocar a Laurent Cantet, Abdellatif Kechiche, Gabriela Pichler ou Cristi Puiu e cuxos antecedentes inmediatos entre os analizados neste traballo figuran Ken Loach ou Krzysztof Kieślowski.

A outra tendencia configura unha liña máis novidosa e podemos dicir que a figura na que se pode exemplificar de maneira máis evidente é o portugués Pedro Costa. Esta é unha tendencia que parte do estatismo fronte á extrema mobilidade e dinamismo da ou-

tra tendencia sinalada, que fai do silencio e a duración, da vivencia do tempo, un valor, na que dominan valores pictóricos e escultóricos. No seu momento sinalamos que se trata dunha tendencia global, desenvolvida en múltiples territorios durante os últimos vinte anos. Con todo, as dúas tendencias de realismo político, porque no fondo as dúas desenvolven unha política, contan cos seus exemplos sobranceiros en canto á representación social da marxe urbana, como sinalamos abondosamente.

En último lugar, quixéramos reiterar que a nosa aproximación á capacidade do cinema para extraer unha análise das dinámicas sociais contemporáneas, a nosa aproximación aos filmes desde as problemáticas do realismo, non esgotan as análises que se podan realizar do cinema, por suposto tampouco dos mesmos filmes que nós analizamos. Apenas pretendemos aportar unha concreta análise histórica, unha análise que poña o filme en relación coas dinámicas sociais e culturais do momento no que foron realizados e do momento no que insiren a súa representación, sen pretender universalizar as nosas conclusións. É máis, haberá que entender a nosa análise da forma máis concreta posíbel, cada filme demanda unha aproximación crítica concreta e a extrapolación dun exemplo a outro supón un movemento de difícil equilibrio. Con todo, isto non pode impedir extraer ideas xerais, pero si debe facernos extremar a cautela á hora de defender o seu alcance.

Aínda así, quixéramos finalmente defender a pertinencia dun discurso sobre a arte contemporánea, neste caso o cinema, fundado nunha teoría social. Somos conscientes de que todo xuízo que se pretenda obxectivo e que se funde en consideracións non estritamente internas á obra, e o noso así o fai, pode considerarse desfasado e até totalitario. Sen embargo, nós, seguindo a Anselm Jappe<sup>991</sup>, cremos que é posíbel elaborar criterios que non sexan puramente subxectivos para falar dos produtos culturais e xulgar a súa importancia. Entendemos que as producións culturais forman parte da esfera simbólica, desas estruturas coas que o ser humano intenta representarse e explicarse a si mesmo a vida e a sociedade, polo que cremos lexítimo interrogar ao cinema sobre a súa capacidade para crear símbolos que non sexan puramente persoais, que se correspondan cunha experiencia vivida máis ampla.

En definitiva, como conclusión, por escasa e pobre que resulte, reiteraremos a nosa repulsa dun cinema que decida non expresarse en relación co seu presente e a nosa defensa dun cinema que reaccione contra a actual sociedade de individuos feticistas e narcisistas. Un cinema, polo tanto, que sexa duro e difícil, o que non quere dicir voluntariamente críptico, senón esixente. Desde esta perspectiva, como finalmente volve lembrar Jappe, non debe estar ao servizo do suxeito que a contempla, senón que, do mesmo xeito que a ética, establece os parámetros, sinala cal debe ser a meta dos individuos e as sociedades e non ao contrario.

---

991 Anselm Jappe: *Op. Cit.*, 2011, p. 253-254.

## FICHAS DOS FILMES

---



### ***Riff-Raff***

Estrea: Maio de 1991 (Festival de Cannes); Producción: Fine Line, Parallax e Channel Four; Produtor: Sally Hibbin; Dirección: Ken Loach; Guión: Bill Jesse; Fotografía: Barry Ackroyd; Montaxe: Jonathan Morris; Son: Kevin Brazier; Reparto: Robert Carlyle (Stevie), Emer McCourt (Susan), Jim R. Coleman (Shem), George Moss (Mo), Ricky Tomlinson (Larry), David Finch (Kevin); Localizacións: Tottenham (Londres). Cor, 95 minutos, 35 mm. (filmado en 16 mm.), Stereo.

### ***Raining Stones [Lloviendo piedras]***

Estrea: Maio de 1993 (Festival de Cannes); Producción: Northern Arts e Parallax; Produtor: Sally Hibbin; Dirección: Ken Loach; Guión: Jim Allen; Fotografía: Barry Ackroyd; Deseño de produción: Martin Johnson; Dirección artística: Fergus Clegg; Montaxe: Jonathan Morris; Son: Ray Beckett; Reparto: Bruce Jones (Bob), Julie Brown (Anne), Gemma Phoenix (Coleen), Ricky Tomlinson (Tommy), Tom Hickey (Father Barry), Mike Fallon (Jimmy); Localizacións: Middleton (Greater Manchester). Cor, 90 minutos, 35 mm., Dolby SR.

### ***Ladybird Ladybird***

Estrea: 18 de Febreiro de 1994 (Festival de Berlín); Producción: Film Four International; Produtores: Sally Hibbin; Dirección: Ken Loach; Guión: Rona Munro; Fotografía: Barry Ackroyd; Deseño de produción: Martin Johnson; Dirección artística: Fergus Clegg; Montaxe: Jonathan Morris; Reparto: Crissy Rock (Maggie Conlan), Vladimir Vega (Jorge), Sandie Lavelle (Mairead), Mauricio Venegas (Adrian), Ray Winstone (Simon), Clare Perkins (Jill), Jason Stracey, (Sean); Localizacións: Londres. Cor, 101 minutos, 35 mm., 1.66:1, Dolby.

### ***High Hopes [Grandes ambiciones]***

Estrea: 1 de Setembro de 1988 (Festival de Venecia); Producción: British Screen e Channel Four; Produtor: Simon Channing Williams e Victor Glynn; Dirección: Mike Leigh; Guión: Mike Leigh; Fotografía: Roger Pratt; Deseño de produción: Diana Charnley; Dirección artística: Andrew Rothschild; Montaxe: Jon Gregory; Reparto: Philip Davis (Cyril Bender), Ruth Sheen (Shirley), Edna Doré (Mrs. Bender), Philip Jackson (Martin Burke), Heather Tobias (Valerie Burke), Lesley Manville (Laetitia Boothe-Braine), David Bamber (Rupert Boothe-Braine), Jason Watkins (Wayne); Localizacións: Londres (King's Cross, Highgate, Broadgate). Cor (Eastmancolor), 112 minutos, 35 mm., 1.85:1, Mono.

### ***Life is Sweet [La vida es dulce]***

Estrea: 15 de Novembro de 1990 (Festival de Londres); Producción: Film Four, British Screen e Thin Man; Produtor: Simon Channing Williams; Dirección: Mike Leigh;

Guión: Mike Leigh; Fotografía: Dick Pope; Deseño de produción: Alison Chitty; Dirección artística: Sophie Becher; Montaxe: Jon Gregory; Reparto: Alison Steadman (Wendy) Jim Broadbent (Andy) Claire Skinner (Natalie) Jane Horrocks (Nicola) Stephen Rea (Patsy) Timothy Spall (Aubrey); Localizacións: Londres (Enfield). Cor (Metrocolor), 103 minutos, 35 mm., 1.66:1, Dolby.

***Nil by Mouth [Los golpes de la vida]***

Estrea: 8 de Maio de 1997 (Festival de Cannes); Producción: SE8 Group e EuropaCorp; Produtor: Luc Besson, Gary Oldman e Douglas Urbanski; Dirección: Gary Oldman; Guión: Gary Oldman; Fotografía: Ron Fortunato; Deseño de produción: Hugo Luczyc-Wyhowski; Dirección artística: Luana Hanson e Hugo Luczyc-Wyhowski; Montaxe: Brad Fuller; Reparto: Ray Winstone (Raymond), Kathy Burke (Valerie), Charlie Creed-Miles (Billy), Laila Morse (Janet), Edna Doré (Kath), Chrissie Cotterill (Paula), Jon Morrison (Angus), Jamie Foreman (Mark), Steve Sweeney (Danny); Localizacións: Londres (Camberwell). Cor, 128 minutos, 35 mm. (filmado en 16 mm.), 1.85:1, Dolby Dixital - SDDS.

***I Want You***

Estrea: 18 de Febreiro de 1998 (Festival de Berlín); Producción: Polygram e Revolution Films; Produtor: Andrew Eaton; Dirección: Michael Winterbottom; Guión: Eoin McNamee; Fotografía: Slawomir Idziak (Cámaras e lentes Panavision anamórficas); Deseño de produción: David Bowes, David Bryan e Mark Tildesley; Dirección artística: David Bowes e David Bryan; Montaxe: Trevor Waite; Reparto: Rachel Weisz (Helen), Alessandro Nivola (Martin), Luka Petrusic (Honda), Labina Mitevska (Smokey); Localizacións: Dungeness (Kent, Inglaterra) e Hastings (East Sussex, Inglaterra). Cor, 88 minutos, 35 mm., 2.35:1, Dolby Digital - DTS.

***Red Road***

Estrea: 20 de Maio de 2006 (Festival de Cannes); Producción: Zentropa, BBC Films, UK Film Council, Glasgow Film Office, Sigma, Verve e Zoma; Produtor: Carrie Comerford; Dirección: Andrea Arnold; Guión: Andrea Arnold, Lone Scherfig e Anders Thomas Jensen; Fotografía: Robbie Ryan; Deseño de produción: Helen Scott; Montaxe: Nicolas Chaudeurge; Reparto: Kate Dickie (Jackie), Tony Curran (Clyde), Martin Compston (Stevie), Natalie Press (April), Paul Higgins (Avery); Localizacións: Glasgow (Barmulloch). Cor, 113 minutos, 3116 m, 35 mm., 1.85:1, Dolby dixital.

***Fish Tank***

Estrea: 14 de Maio de 2009 (Festival de Cannes); Producción: BBC Films, Kasander, Lilmelight e UK Film Council; Produtores: Kees Kasander e Nick Laws; Dirección: Andrea Arnold; Guión: Andrea Arnold; Fotografía: Robbie Ryan (Cámaras Arriflex 35 IIC e Panavision Panaflex Millennium XL, lentes Panavision Primo); Deseño de produción: Helen Scott; Dirección artística: Christopher Wyatt; Montaxe: Nicolas Chaudeurge; Reparto: Katie Jarvis (Mia), Michael Fassbender (Connor), Kierston Wareing (Joanne), Rebecca Griffiths (Tyler), Harry Treadaway (Billy), Sydney Mary Nash (Keira); Locali-

zacións: Londres (Barking e Tower Hamlets). Cor, 123 minutos, 3381 m., 35 mm., 1.33:1, Dolby dixital.

***La promesse [La promesa]***

Estrea: 7 de Setembro de 1996 (Festival de Toronto); Produción: Les Films du Flauve, Touza, Samsa, Touza Films Tunisia, Collectif Dérives, RTBF, Établissement de la Radiodiffusion Télévision Tunisien, Centre du Cinema et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique; Produtores: Luc Dardenne, Claude Waringo e Hassen Daldoul; Dirección: Jean-Pierre e Luc Dardenne; Guión: Jean-Pierre e Luc Dardenne; Fotografía: Alain Marcoen; Operador: Benoît Dervaux; Montaxe: Marie-Hélène Dozo; Son: Jean-Pierre Douret; Reparto: Jérémie Renier (Igor), Olivier Gourmet (Roger), Assita Ouedraogo (Assita), Rasmane Ouedraogo (Hamidou); Localizacións: Seraign (Bélxica). Cor, 93 minutos, 2635 m, 35 mm. (filmado en 16 mm. (Super 16), 1.66:1, Dolby SR.

***Rosetta***

Estrea: 23 de Maio de 1999 (Festival de Cannes); Produción: Les Films du Flauve, ARP Sélection, Canal+, CNC, RTBF, Centre du Cinema et de l'Audiovisuel de la Communauté Française de Belgique, La Lanterne Nationale, La Régie Wallonne e Octobre; Produtores: Jean-Pierre e Luc Dardenne, Laurent Pétin e Michèle Pétin; Dirección: Jean-Pierre e Luc Dardenne; Guión: Jean-Pierre e Luc Dardenne; Fotografía: Alain Marcoen; Operador: Benoît Dervaux; Deseño de produción: Igor Gabriel; Montaxe: Marie-Hélène Dozo; Son: Jean-Pierre Douret e Benoît De Clerck; Reparto: Émilie Dequenne (Rosetta), Fabrizio Rongione (Riquet), Anne Yernaux (A nai), Olivier Gourmet (O xefe), Bernard Marbaix (O dono do cámping); Localizacións: Seraign (Bélxica). Cor, 95 minutos, 35 mm. (filmado en 16 mm. (Super 16), 1.66:1, Dolby SR.

***Le fils [El hijo]***

Estrea: 23 de Maio de 2002 (Festival de Cannes); Produción: Les Films du Flauve, Archipel 35 e RTBF; Produtores: Jean-Pierre e Luc Dardenne e Denis Freyd; Dirección: Jean-Pierre e Luc Dardenne; Guión: Jean-Pierre e Luc Dardenne; Fotografía: Alain Marcoen (cámara Aaton A-Minima); Operador: Benoît Dervaux; Deseño de produción: Igor Gabriel; Montaxe: Marie-Hélène Dozo; Son: Jean-Pierre Douret e Benoît De Clerck; Reparto: Olivier Gourmet (Olivier), Morgan Marinne (Francis), Isabella Soupard (Magali), Nassim Hassaïni (Omar), Kevin Leroy (Raoul), Félicien Pitsaer (Steve), Rémy Renaud (Philippo); Localizacións: Seraign (Bélxica). Cor, 105 minutos, 35 mm. (filmado en 16 mm. (Super 16), 1.66:1, Dolby Dixital.

***L'Enfant [El niño]***

Estrea: 17 de Maio de 2005(Festival de Cannes); Produción: Les Films du Flauve, Archipel 35, RTBF, Scope Invest, ARTE France Cinéma; Produtores: Jean-Pierre e Luc Dardenne e Denis Freyd; Dirección: Jean-Pierre e Luc Dardenne e Dennis Freyd; Guión: Jean-Pierre e Luc Dardenne; Fotografía: Alain Marcoen (cámara Arriflex e lentes Zeiss Ultra Prime); Operador: Benoît Dervaux; Deseño de produción: Igor Gabriel; Montaxe: Marie-Hélène Dozo; Son: Jean-Pierre Douret e Benoît De Clerck; Reparto: Jérémie Re-

nier (Bruno), Déborah François (Sonia), Jérémie Segard (Steve), Fabrizio Rongione (Omatón), Olivier Gourmet (Policía de civil), Jimmy foi interpretado por 17 bebés diferentes. Localizacións: Seraign (Bélxica). Cor, 100 minutos, 2700 m., 35 mm. (filmado en 16 mm. (Super 16), 1.66:1, Dolby Dixital.

***La haine [El odio]***

Estrea: Maio de 1994 (Festival de Cannes); Producción: Canal+, Cofinergie 6, Egg Pictures, Kasso, La Sept Cinéma, Les Productions Lazennec, Polygram e Studio Image; Produtor: Christophe Rossignon; Dirección: Mathieu Kassovitz; Guión: Mathieu Kassovitz; Fotografía: Pierre Aïm; Deseño de produción: Giuseppe Ponturo; Montaxe: Mathieu Kassovitz e Scott Stevenson; Reparto: Vincent Cassel (Vinz), Hubert Koundé (Hubert), Saïd Taghmaoui (Saïd), Abdel Ahmed Ghili (Abdel), Solo (Santo ); Localizacións: Chantelup-Les-Vignes (Francia) e París. Branco e negro, 98 minutos, 2637 m, 35 mm., 1.85:1, Dolby SR.

***Marius et Jeannette [Marius y Jeannette (Un amor en Marsella)]***

Estrea: 25 de Agosto de 1997 (Festival de Montreal); Producción: Agat e La Sept Cinéma; Produtores: Robert Guédiguian e Gilles Sandoz; Dirección: Robert Guédiguian; Guión: Jean-Louis Milesi e Robert Guédiguian; Fotografía: Bernard Cavalié; Montaxe: Bernard Sasia; Son: Laurent Lafran; Reparto: Ariane Ascaride (Jeannette), Gérard Meylan (Marius), Pascale Roberts (Caroline), Jacques Boudet (Justin), Frédérique Bonnal (Monique), Jean-Pierre Darroussin (Dédé); Localizacións: L'Estaque (Marsella). Cor, 105 minutos, 35 mm., 1.66:1, Dolby Dixital.

***La ville est tranquille [La ciudad está tranquila]***

Estrea: 30 de Agosto de 2000 (Festival de Venecia); Producción: Canal+, Agat e Diaphana; Produtores: Robert Guédiguian, Michel Saint-Jean e Gilles Sandoz; Dirección: Robert Guédiguian; Guión: Jean-Louis Milesi e Robert Guédiguian; Fotografía: Bernard Cavalié; Deseño de produción: Michel Vandestien; Montaxe: Bernard Sasia; Son: Laurent Lafran; Reparto: Ariane Ascaride (Michèle), Jean-Pierre Darroussin (Paul), Gérard Meylan (Gérard), Jacques Boudet (pai de Paul), Christine Brücher (Viviane Froment), Jacques Pieiller (Yves Froment), Pascale Roberts (nai de Paul), Julie-Marie Parmentier (Fiona); Localizacións: Marsella. Cor, 133 minutos, 3774 m., 35 mm., 1.66:1, Dolby dixital.

***La vie rêvée des anges [La vida soñada de los ángeles]***

Estrea: Maio de 1998 (Festival de Cannes); Producción: Les Productions Bagheera, France 3 Cinema, Canal+, CNC, Diaphana e Procirep; Produtor: François Marquis; Dirección: Erick Zonca; Guión: Erick Zonca, Roger Bohbot e Pierre Chosson; Fotografía: Agnès Godard e Dominique Le Rigoleur; Deseño de produción: Jimmy Vansteenkiste; Montaxe: Yannick Kergoat; Reparto: Élodie Bouchez (Isabelle 'Isa' Tostin), Natacha Régnier (Marie Thomas), Grégoire Colin (Chriss), Patrick Mercado (Charly), Jo Prestia (Fredo); Localizacións: Evéché (Lille, Francia). Cor, 113 minutos, 35 mm. (filmada en 16 mm.), 1.66:1, Dolby SR.

***Ressources humaines [Recursos humanos]***

Estrea: 22 de Setembro de 1999 (Festival de San Sebastián); Producción: La Sept-Arte, Haut et Court, CNC, BBC Films e Procirep; Produtores: Caroline Benjo, Pierre Chevalier e Carole Scotta; Dirección: Laurent Cantet; Guión: Laurent Cantet e Gilles Marchand; Fotografía: Matthieu Poirot-Delpech; Deseño de produción: Romain Denis; Dirección artística: Caroline Bernard; Montaxe: Robin Campillo; Reparto: Jalil Lespert (Franck), Jean-Claude Vallod (o pai), Chantal Barré (a nai), Véronique de Pandelaère (Sylvie), Michel Begnez (Olivier), Lucien Longueville (o empresario), Danielle Mélador (a sindicalista); Localizacións: Aubevoye (Eure, Francia) e Seine-Saint Denis (Paris, Francia). Cor, 100 minutos, 35 mm., 1.66:1, Dolby SR.

***Entre les murs [La clase]***

Estrea: 24 de Maio de 2008 (Festival de Cannes); Producción: Haut et Court; Produtores: Caroline Benjo, Barbara Letellier, Simon Arnal e Carole Scotta; Dirección: Laurent Cantet; Guión: Laurent Cantet, François Bégaudeau e Robin Campillo; Fotografía: Pierre Milon (Cámaras Panasonic); Montaxe: Robin Campillo e Stephanie Leger; Son: Olivier Mauvezin, Antoine Mercier e Paulin Sagna; Reparto: François Bégaudeau (François Marin), Agame Malembo-Emene (Agame), Angélica Sancio (Angélica), Franck Keïta (Souleymane), Nassim Amrabt (Nassim), Laura Baquela (Laura), Cherif Bounaïdja Rachedi (Cherif), Juliette Demaille (Juliette); Localizacións: Paris. Cor, 128 minutos, Video (HDTV), 2.35:1, Dolby dixital - DTS.

***L'Esquive [La escurridiza, o cómo esquivar el amor]***

Estrea: 25 de Novembro de 2003 (Festival de Belfort); Producción: Lola Films, CinéCinemas e Noé Productions; Produtor: Jacques Ouaniche; Dirección: Abdellatif Kechiche; Guión: Abdellatif Kechiche e Ghalya Lacroix; Fotografía: Lubomir Bakchev; Deseño de produción: Michel Gionti; Montaxe: Ghalia Lacroix; Son: Ghalia Lacroix; Reparto: Osman Elkharraz (Krimo), Sara Forestier (Lydia), Sabrina Ouazani (Frifa), Hajar Hamlili (Zina), Rachid Hami (Rachid), Nanou Benahmou (Nanou), Carole Franck (a mestra de francés); Localizacións: Paris. Cor, 117 minutos, 1.85:1, Dolby dixital.

***La graine et le mulet [Cuscús]***

Estrea: 3 de Setembro de 2007 (Festival de Venecia); Producción: Pathé Renn, Hirsch e France 2 Cinéma; Produtor: Claude Berri; Dirección: Abdellatif Kechiche; Guión: Abdellatif Kechiche; Fotografía: Lubomir Bakchev (cámaras Sony HDW-F900); Deseño de produción: Benoît Barouh; Dirección artística: Christophe Couzon; Montaxe: Ghalia Lacroix e Camille Toubkis; Son: Eric Armbruster; Reparto: Habib Boufares (Slimane), Marzouk Bouraouïa (Souad), Faridah Benkhetache (Karima), Sabrina Ouazani (Olf), Hafsia Herzi (Rym), Alice Hourri (Julia), Leila D'Issernio (Lilia); Localizacións: Sète (Hérault, Francia). Cor, 151 minutos, Vídeo dixital, 1.85:1, Dolby dixital – DTS.

***La blessure***

Estrea: 18 de Maio de 2004 (Festival de Cannes); Producción: Aurora, Tarantula, Petits et



Grands Oiseaux e Arte; Produtores: Nicolas Klotz, Elisabeth Perceval, Joseph Rouschop e Charlotte Vincent; Dirección: Nicolas Klotz; Guión: Elisabeth Perceval; Fotografía: Hélène Louvart; Deseño de produción: Françoise Arnaud ; Montaxe: Rose-Marie Lausson; Son: Alain Sironval; Reparto: Noëlla Mossaba (Blandine), Adama Doumbia (Papi), Matty Djambo (Bibiche), Ousman Diallo (Moktar), Mamoudou Koundio (Steve), Gaston Ndiki-Nawete (Désiré), Mathieu Matula-Matayi (Donatien), Aminatou Yaro (Kary); Localizacións: París. Cor, 162 minutos, 4464 m., 35 mm. (filmada en 16 mm.), 1.85:1, Dolby dixital.

***Le Havre [El Havre]***

Estrea: 17 de Maio de 2011 (Festival de Cannes); Producción: Janus, Pandora, Pyramide e Sputnik; Produtor: Aki Kaurismäki; Dirección: Aki Kaurismäki; Guión: Aki Kaurismäki; Fotografía: Timo Salminen; Deseño de produción: Wouter Zoon; Montaxe: Timo Linnasalo; Reparto: André Wilms (Marcel Marx), Kati Outinen (Arletty), Jean-Pierre Darroussin (Monet), Blondin Miguel (Idrissa), Elina Salo (Claire), Evelyne Didi (Yvette); Localizacións: Le Havre (Seine-Maritime, Francia). Cor, 93 minutos, 2600m., 35 mm., 1.85:1, Dolby dixital.

***Der schöne Tag***

Estrea: 12 de Febrero de 2001 (Festival de Berlín); Producción: Filmboard Berlin-Brandenburg, Pickpocket e Zero Film; Produtores: Thomas Arslan e Martin Hagemann; Dirección: Thomas Arslan; Guión: Thomas Arslan; Fotografía: Kristina Klunkert e Michael Wiesweg; Deseño de produción: Vera Carstens, Ingo von Heland e Ulrika von Vegesack; Montaxe: Bettina Blickwede, Irina Hoppe e Nicola Poetter; Son: Andreas Mücke-Niesytka e Lasse Viehöfer; Reparto: Serpil Turhan (Deniz), Bilge Bingul (Diego), Florian Stetter (Jan), Selda Kaya (Leyla), Hafize Uner (nai de Deniz); Localizacións: Berlín. Cor, 76 minutos, 35mm.

***Falscher Bekenner***

Estrea: 15 de Maio de 2005 (Festival de Cannes); Producción: Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Heimatfilm e Zentropa; Produtor: Bettina Brokemper; Dirección: Christoph Hochhäusler; Guión: Christoph Hochhäusler; Fotografía: Bernhard Keller; Deseño de produción: Beatrice Schultz; Montaxe: Stefan Stabenow; Son: Wolfgang Vogl; Reparto: Constantin von Jascheroff (Armin Steeb), Manfred Zapatka (Martin Steeb), Victoria Trauttmansdorff (Marianne Steeb), Nora von Waldstätten (Katja Fichtner), Devid Striesow (Martin Steeb jr), Florian Panzner (Stefan Steeb); Localizacións: Krefeld e Mönchengladbach (North Rhine-Westphalia, Alemaña). Cor, 94 minutos, Vídeo (HDTV), 2.35:1, Dolby dixital.

***Glück***

Estrea: Febreiro de 2012 (Festival de Berlín); Producción: Constantin e Rainer Curdt; Produtor: Oliver Berben; Dirección: Doris Dörrie; Guión: Doris Dörrie; Fotografía: Hanno Lentz (cámara Sony PMW-EX1R); Dirección artística: Bernd Lepel; Montaxe: Frank J. Müller e Inez Regnier; Son: Rainer Plabst; Reparto: Alba Rohrwacher (Irina),

Vinzenz Kiefer (Kalle), Matthias Brandt (Noah Leyden), Oliver Nägele (Herr W.); Localizacións: Krefeld e Mönchengladbach (North Rhine-Westphalia, Alemaña). Cor, 112 minutos, Vídeo (XDCAM), 2.35:1, Dolby.

***Transe***

Estrea: 23 de Maio de 2006 (Festival de Cannes); Producción: Gémini, Madragoa e Revolver; Produtor: Paulo Branco; Dirección: Teresa Villaverde; Guión: Teresa Villaverde; Fotografía: João Ribeiro; Deseño de produción: Zé Branco; Montaxe: Andrée Davanture; Son: Murielle Damain, Vasco Pimentel e Joël Rangon; Reparto: Ana Moreira, Viktor Rakov, Robinson Stévenin, Iaia Forte, Andrey Chadov, Filippo Timi, Dinara Drukarova e Io Apolloni. Cor, 126 minutos, 3420 m. 35 mm. Dolby dixital.

***Der siebente Kontinen [El séptimo continente]***

Estrea: 19 de Maio de 1989 (Festival de Munich); Producción: Wega; Produtor: Veit Heiduschka; Dirección: Michael Haneke; Guión: Michael Haneke e Johanna Teicht; Fotografía: Anton Peschke; Deseño de produción: Rudolf Czettel; Dirección artística: Rudolf Czettel; Montaxe: Marie Homolkova; Son: Karl Schlifelner; Reparto: Birgit Doll (Anna Schober), Dieter Berner (Georg Schober), Leni Tanzer (Evi Schober). Cor, 104 minutos, 35 mm., 1.85:1, Mono.

***Benny's video***

Estrea: 13 de Maio de 1992 (Festival de Cannes); Producción: Bernard Lang, Langfilm e Wega; Produtores: Veit Heiduschka e Bernard Lang; Dirección: Michael Haneke; Guión: Michael Haneke; Fotografía: Christian Berger; Deseño de produción: Christoph Kanter; Montaxe: Marie Homolkova; Reparto: Arno Frisch (Benny), Angela Winkler (Nai), Ulrich Mühe (Pai), Ingrid Stassner (Rapaza), Stephanie Brehme (Evi), Stefan Polasek (Ricci); Localizacións: Viena. Cor, 105 minutos, 3025 m., 35 mm., 1.66:1, Mono.

***71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls [71 fragmentos de una cronología del azar]***

Estrea: 18 de Maio de 1994 (Festival de Cannes); Producción: Wega, Zweites Deutsches Fernsehen e arte Geie; Produtor: Veit Heiduschka; Dirección: Michael Haneke; Guión: Michael Haneke; Fotografía: Christian Berger; Deseño de produción: Christoph Kanter; Montaxe: Marie Homolkova; Son: Marc Parisotto; Reparto: Gabriel Cosmin Urdes (Marian Radu), Lukas Miko (Max), Otto Grünmandl (Tomek), Anne Bennent (Inge Brunner), Udo Samel (Paul Brunner); Localizacións: Viena. Cor, 100 minutos, 35 mm., 1.85:1.

***Hundstage [Días perros]***

Estrea: 3 de Setembro 2001 (Festival de Venecia); Producción: Allegro; Produtores: Philippe Bober e Helmut Grasser; Dirección: Ulrich Seidl; Guión: Veronika Franz e Ulrich Seidl; Fotografía: Wolfgang Thaler; Deseño de produción: Andreas Donhauser e Renate Martin; Montaxe: Christof Schertenleib e Andrea Wagner; Son: Ekkehart Baumung; Reparto: Maria Hofstätter, Erich Finsches, Alfred Mrvas, Gerti Lehner, René Wanko, Fran-

ziska Weiß, Claudia Martini, Victor Rathbone, Georg Friedrich, Christian Bakonyi, Christine Jirku; Localizacións: Viena. Cor, 121 minutos, 35 mm., 1.85:1.

### ***Import/Export***

Estrea: 21 de Maio de 2007 (Festival de Cannes); Producción: Ulrich Seidl Film Produktion; Produtores: Ulrich Seidl e Lucki Stipetic; Dirección: Ulrich Seidl; Guión: Veronika Franz e Ulrich Seidl; Fotografía: Edward Lachman e Wolfgang Thaler; Deseño de produción: Andreas Donhauser e Renate Martin; Dirección artística: Alexandra Maringere Julia Oberndorfinger Montaxe: Christof Schertenleib; Son: Ekkehart Baumung; Reparto: Ekateryna Rak (Olga), Lidiya Oleksandrivna Savka (nai de Olga), Dmytro Andriyovich Gachkov (irmán de Olga), Natalya Baranova (amiga de Olga en Ucraína), Natalja Epureanu (amiga de Olga en Austria), Paul Hofmann (Paul), Michael Thomas (padrastro de Paul) ; Localizacións: Krasnyi Luch (Ucraína), Viena. Cor, 141 minutos, 3870 m., 35 mm. (filmado en 16 mm.), 1.66:1, Dolby dixital.

### ***Slumming***

Estrea: 10 de Febreiro de 2006 (Festival de Berlín); Producción: Coop 99, Dschoint Ventschr e Lotus; Produtores: Erich Lackner, Susann Rüdlinger e Peter Wirthensohn; Dirección: Michael Glawogger; Guión: Michael Glawogger e Barbara Albert; Fotografía: Martin Gschlacht; Deseño de produción: Maria Gruber; Montaxe: Christof Schertenleib; Reparto: Paulus Manker (Kallmann), August Diehl (Sebastian), Michael Ostrowski (Alex), Pia Hierzegger (Pia), Maria Bill (Herta), Martina Zinner (Marianne), Brigitte Kren (Sonja); Localizacións: Viena, Znojmo (República Checa). Cor, 100 minutos, 35 mm., 1.85:1.

### ***Låt den rätte komma in [Déjame entrar]***

Estrea: 26 de Xaneiro de 2008 (Festival de Goteborg); Producción: EFTI; Produtores: Carl Molinder e John Nordling; Dirección: Tomas Alfredson; Guión: John Ajvide Lindqvist; Fotografía: Hoyte Van Hoytema (cámara Arriflex 535B e lentes Zeiss Super Speed); Deseño de produción: Eva Norén; Montaxe: Tomas Alfredson; Son: Mikael Brodin, Christoffer Demby e Maths Källqvist; Reparto: Kåre Hedebrant (Oskar), Lina Leandersson (Eli), Per Ragnar (Håkan), Henrik Dahl (Erik), Karin Bergquist (Yvonne), Peter Carlberg (Lacke), Ika Nord (Virginia); Localizacións: Estocolmo. Cor, 115 minutos, 3127 m., 35 mm., 2.35:1, Dolby dixital - DTS.

### ***Play***

Estrea: 15 de Maio de 2011 (Festival de Cannes); Producción: Plattform, Film i Väst e Société Parisienne de Production; Produtor: Erik Hemmendorff; Dirección: Ruben Östlund; Guión: Ruben Östlund e Erik Hemmendorff; Fotografía: Marius Dybwad Brandrud (cámara Red One); Montaxe: Jacob Secher Schulsinger; Son: Jens de Place Bjørn; Reparto: Kevin Vaz (Kevin), John Ortiz (John), Yannick Diakité (Yannick), Sebastian Blyckert (Sebastian), Nana Manu (Nana), Tobias Åkesson (Tågvård), Sebastian Hegmar (Alex), Abdiaziz Hilowle (Abdi), Anas Abdirahman (Anas); Localizacións: Goteborg (Suecia). Cor, 118 minutos, 35 mm., 1.85:1, Dolby dixital.

***Äta sova dö [Come, duerme, muere]***

Estrea: 2 de Setembro de 2012 (Festival de Venecia); Produción: Anagram; Produtor: China Åhlander; Dirección: Gabriela Pichler; Guión: Gabriela Pichler; Fotografía: Johan Lundborg; Montaxe: Gabriela Pichler; Reparto: Nermina Lukac (Rasa), Milan Dragisic (Pappan), Jonathan Lampinen (Nicki), Peter Fält (Peter), Ruzica Pichler (Rosi). Cor, 104 minutos, Dixital (DCS), 1.78:1.

***Idioterne [Los idiotas]***

Estrea: 20 de Maio de 1998 (Festival de Cannes); Produción: Zentropa, APS, DR TV, La Sept Cinema, Argos e Liberator; Produtor: Svend Abrahamsen, Dag Alveberg e Vibeke Windeløv; Dirección: Lars von Trier; Guión: Lars von Trier; Fotografía: Lars von Trier (cámara Sony DCR-VX1000); Montaxe: Molly Marlene Stensgaard; Reparto: Bodil Jørgensen (Karen), Jens Albinus (Stoffer), Troels Lyby (Henrik), Nikolaj Lie Kaas (Jeppe), Anne Louise Hassing (Suzanne), Louise Mieritz (Josephine), Henrik Prip (Ped), Luis Mesonero (Miguel), Knud Romer Jørgensen (Axel), Trine Michelsen Nana, Anne-Grethe Bajrup Riis (Katrine); Localizacións: Søllerød (Sjælland, Dinamarca). Cor, 117 minutos, 35 mm. (filmado en dixital), 1.37:1, Dolby.

***Italiensk for begyndere [Italiano para principiantes]***

Estrea: 8 de Decembro de 2000; Produción: Zentropa, Danmarks Radio e Det Danske Filminstitut; Produtor: Ib Tardini; Dirección: Lone Scherfig; Guión: Lone Scherfig; Fotografía: Jørgen Johansson; Montaxe: Gerd Tjur; Reparto: Anders W. Berthelsen (Andreas), Anette Støvelbæk (Olympia), Ann Eleonora Jørgensen (Karen), Peter Gantzler (Jørgen Mortense), Lars Kaalund (Alfin), Sara Indrio Jensen (Giulia); Localizacións: Avedøre e Hvidovre (Sjælland, Dinamarca), Venecia (Veneto, Italia). Cor, 112 minutos, 35 mm., 1.37:1, Dolby SR.

***Bænken [El banco]***

Estrea: 26 de Aгsoto de 2000; Produción: Zentropa, Danmarks Radio e Det Danske Filminstitut; Produtor: Ib Tardini; Dirección: Per Fly; Guión: Per Fly e Kim Leona; Fotografía: Jørgen Johansson; Montaxe: Morten Giese; Deseño de produción: Søren Gam; Son: Mick Raaschou; Reparto: Jesper Christensen (Kaj), Marius Sonne Janischefska (Jonas), Stine Holm Joensen (Liv), Nicolaj Kopernikus (Stig), Jens Albinus (Kim), Sarah Boberg (Connie), Benjamin Boe Rasmussen (Bo), Lars Brygmann (Lars); Localizacións: Avedøre (Sjælland, Dinamarca). Cor, 93 minutos, Dolby dixital.

***Ariel***

Estrea: 21 de Outubro de 1988; Produción: Villealfa; Produtor: Aki Kaurismäki; Dirección: Aki Kaurismäki; Guión: Aki Kaurismäki; Fotografía: Timo Salminen (cámaras Arriflex); Montaxe: Raija Talvio; Deseño de produción: Risto Karhula; Son: Jouko Lumme; Reparto: Turo Pajala (Taisto Kasurinen), Susanna Haavisto (Irmeli Pihlaja), Matti Pellonpää (Mikkonen), Eetu Hilkamo (Riku). Cor (Eastmancolor), 73 minutos, 35 mm., 1982 m., 1.85:1, Dolby.

***Tulitikkutehtaan tyttö [La chica de la fábrica de cerillas]***

Estrea: 12 de Xaneiro de 1990; Produción: Villealfa, The Swedish Film Institute e Finnkino; Produtores: Aki Kaurismäki, Klas Olofsson e Katinka Faragó; Dirección: Aki Kaurismäki; Guión: Aki Kaurismäki; Fotografía: Timo Salminen (cámaras Arriflex); Montaxe: Aki Kaurismäki; Dirección artística Risto Karhula; Son: Jouko Lumme; Reparto: Kati Outinen (Iris), Elina Salo (a nai), Esko Nikkari (o padrastro), Vesa Vierikko (Aarne); Localizacións: Helsinki. Cor (Eastmancolor), 68 minutos, 35 mm., 1878 m., 1.85:1, Mono.

***Kauas pilvet karkaavat [Nubes pasajeras]***

Estrea: 26 de Xaneiro de 1996; Produción: Sputnik; Produtor: Aki Kaurismäki; Dirección: Aki Kaurismäki; Guión: Aki Kaurismäki; Fotografía: Timo Salminen (cámaras Arriflex BLII); Montaxe: Aki Kaurismäki; Deseño de produción: Markku Pätilä e Jukka Salmi; Son: Jouko Lumme; Reparto: Kari Väänänen (Lauri), Elina Salo (Rouja Sjöholm), Kati Outinen (Ilona), Markku Peltola (Lajunen), Sakari Kousmanen (Melartin); Localizacións: Helsinki. Cor (Technicolor), 96 minutos, 35 mm., 2707 m., 1.85:1, Dolby SR.

***Mies vailla menneisyyttä [Un hombre sin pasado]***

Estrea: 1 de Marzo de 2002; Produción: Sputnik Oy e Pandora; Produtor: Aki Kaurismäki; Dirección: Aki Kaurismäki; Guión: Aki Kaurismäki; Fotografía: Timo Salminen (cámaras Arriflex 35 BL2); Montaxe: Raija Talvio; Dirección artística: Markku Pätilä; Son: Jouko Lumme; Reparto: Markku Peltola (M), Kati Outinen (Irma), Juhani Niemelä (Nieminen), Kaija Pakarinen (Kaisa Nieminen), Sakari Kuosmanen (Anttila); Localizacións: Helsinki. Cor (Eastmancolor), 97 minutos, 35 mm., 2645 m., 1.85:1, Dolby digital.

***Barrio***

Estrea: 2 de Outubro de 1998; Produción: Sogetel, Elías Querejeta, Mact Productions e MGN; Produtor: Elías Querejeta; Dirección: Fernando León de Aranoa; Guión: Fernando León de Aranoa; Fotografía: Alfredo Mayo; Montaxe: Nacho Ruiz Capillas; Son: Miguel Ángel Polo; Reparto: Crispulo Cabezas (Rai), Timy Benito (Javi), Eloi Yebra (Manu), Marieta Orozco (Susi), Alicia Sánchez (Carmen), Enrique Villén (Ricardo), Francisco Algora (Ángel); Localizacións: Madrid. Cor (Eastmancolor), 94 minutos, 35 mm., Dolby.

***Los lunes al sol***

Estrea: 23 de Setembro de 2002 (Festival de San Sebastián); Produción: Elías Querejeta, Mediapro, Eyescreen e Quo Vadis; Produtores: Elías Querejeta e Jaume Roures; Dirección: Fernando León de Aranoa; Guión: Fernando León de Aranoa e Ignacio del Moral; Fotografía: Alfredo Mayo; Montaxe: Nacho Ruiz Capillas; Deseño de produción: Julio Esteban; Son: Polo Aledo e Pierre Lorrain; Reparto: Javier Bardem (Santa), Luis Tosar (Jose), José Ángel Egido (Lino), Nieve de Medina (Ana), Enrique Villén (Reina), Celso

Bugallo (Amador), Joaquín Climent (Rico), Aída Folch (Nana), Serge Riaboukine (Sergei), Laura Domínguez (Ángela), Fernando Tejero (Lázaro); Localizacións: Vigo e Xi-xón. Cor, 113 minutos, 35 mm., 1982 m., 1.85:1, Dolby dixital.

### ***Princesas***

Estrea: 2 de Setembro de 2005; Producción: Reposado; Produtores: Fernando León de Aranoa e Jaume Roures; Dirección: Fernando León de Aranoa; Guión: Fernando León de Aranoa; Fotografía: Ramiro Civita; Montaxe: Nacho Ruíz Capillas; Son: Miguel Rejas; Reparto: Candela Peña (Caye), Micaela Nevárez (Zulema), Mariana Cordero (Pilar), Llum Barrera (Gloria), Violeta Pérez (Caren), Mónica Van Campen (Ángela), Flora Álvarez (Rosa); Localizacións: Madrid. Cor, 13 minutos, 35 mm., 1982 m., 1.85:1, Dolby dixital.

### ***Las horas del día***

Estrea: 19 de Maio de 2003 (Festival de Cannes); Producción: Fresdeval, In Vitro, ICAA e Canal+; Produtores: Ricard Figueras e Jaime Rosales; Dirección: Jaime Rosales; Guión: Jaime Rosales e Enric Rufas; Fotografía: Oscar Durán; Dirección artística: Leo Casamitjana; Montaxe: Leo Casamitjana; Son: Eva Valiño; Reparto: Alex Brendemühl (Abel), Vicente Romero (Marcos), María Antonia Martínez (a nai), Ágata Roca (Tere), Pape Monsoriu (Trini); Localizacións: El Prat de Llobregat (Barcelona). Cor, 103 minutos, 35 mm., 1.37:1, Dolby Dixital.

### ***La influencia***

Estrea: 23 de Maio de 2007 (Festival de Cannes); Producción: Mantarraya, NoDream, Maldoror e Alokatu; Produtores: Pedro Aguilera, José María Lara e Jaime Romandía; Dirección: Pedro Aguilera; Guión: Pedro Aguilera; Fotografía: Arnau Valls Colomer (cámara Aaton S16); Deseño de produción: Macarna Begoña García e Elsa Mirapix; Montaxe: Pedro Aguilera e Javier García de León; Son: Juan José Vagas; Reparto: Paloma Morales, Romeo Manzanedo, Jimena Jiménez, Claudia Bertorelli Parraga. Cor, 84 minutos, 35 mm., 1.66:1.

### ***La mujer sin piano***

Estrea: 23 de Setembro de 2009 (Festival de San Sebastián); Producción: Avalon e Lolita Films; Produtor: Jérôme Vidal; Dirección: Javier Rebollo; Guión: Javier Rebollo e Lola Mayo; Fotografía: Santiago Racaj; Dirección artística: Miguel Ángel Rebollo; Montaxe: Ángel Hernández Zoido; Son: Dani Fontrodona; Reparto: Carmen Machi (Rosa), Jan Budar (Rdek), Pep Ricart (Francisco); Localizacións: Madrid. Cor, 94 minutos, 35 mm.

### ***La leyenda del tiempo***

Estrea: Xaneiro de 2006 (Festival de Rotterdam); Producción: Mallerich; Produtor: Paco Poch; Dirección: Isaki Lacuesta; Guión: Isaki Lacuesta; Fotografía: Diego Dussuel; Dirección artística: Domi Parra; Montaxe: Isabel Andreu; Reparto: Israel Gómez Romero (Isra), Francisco José Gómez Romero (Cheíto), Jesús Olvera Mota (Chucky), Jesús Manuel Olvera Rivero (Rivero), Daniel Cano Carrillo (Dani), Makiko Matsumura (Maki-

ko), Soichi Yukimune (Joji); Localizacions: Barbate, Conil de la Frontera, Cádiz, Jerez de la Frontera, Puerto Real e San Fernando (Cádiz) e Barcelona. Cor, 109 minutos, 35 mm..

***Petit indi***

Estrea: 11 de Agosto de 2009 (Festival de Locarno); Producción: Parallamps, Noodles, Televisió de Catalunya e Arte France Cinéma; Produtores: Marc Recha e Nico Villarejo Farkas; Dirección: Marc Recha; Guión: Marc Recha e Nadine Lamari; Fotografía: Hélène Louvart (cámaras Panavision Panaflex e lentes Panavision Primo); Montaxe: Nelly Quettier; Son: Dani Fontrodona; Reparto: Marc Soto (Arnau), Eduardo Noriega (Ramon), Eulàlia Ramon (Sole), Sergi López (Sergi), Pere Subirana (Aranya); Localizacions: Barcelona. Cor, 90 minutos, 35 mm., 2.35:1, Dolby.

***Ossos***

Estrea: 2 de Setembro de 1997 (Festival de Venecia); Producción: Gémini, IPACA, Madragoa, RTP e Zentropa; Produtor: Paulo Branco; Dirección: Pedro Costa; Guión: Pedro Costa; Fotografía: Emmanuel Machuel; Deseño de produción: Zé Branco; Montaxe: Jackie Bastide; Son: Henri Maikoff; Reparto: Vanda Duarte (Clotilde), Nuno Vaz (O pai), Mariya Lipkina (Tina), Isabel Ruth (Eduarda), Inês de Medeiros (a prostituta), Miguel Sermão (o marido de Clotilde); Localizacions: Lisboa. Cor, 94 minutos, 2773 m., 35 mm., 1.66:1, Dolby SR.

***No quarto da Vanda [En el cuarto de Vanda]***

Estrea: 2 de Agosto de 2000 (Festival de Locarno); Producción: Contracosta, IPACA, Pandora, TSI, Ventura Film e ZDF; Produtores: Karl Baumgartner, Andres Pfäffli e Francisco Villa-Lobos; Dirección: Pedro Costa; Guión: Pedro Costa; Fotografía: Pedro Costa; Montaxe: Dominique Auvray e Patricia Saramago; Son: Pedro Melo; Reparto: Vanda Duarte, Lena Duarte, Zita Duarte e Manuel Gomes Miranda ; Localizacions: Lisboa. Cor, 170, Vídeo dixital.

***Juventude em marcha [Juventud en marcha]***

Estrea: 26 de Maio de 2006 (Festival de Cannes); Producción: Contracosta e Les films de l'etranger; Produtor: Francisco Villa-Lobos; Dirección: Pedro Costa; Guión: Pedro Costa; Fotografía: Pedro Costa e Leonardo Simões; Reparto: Silva 'Nana' Alexandre, Alberto 'Lento' Barros, Paula Barrulas, Cila Cardoso, Isabel Cardoso, Beatriz Duarte, Vanda Duarte, Paulo Nunes, José Maria Pina; Localizacions: Lisboa. Cor, 155 minutos, 4369 m., 35 mm.

***Os mutantes***

Estrea: 21 de Maio de 1998 (Festival de Cannes); Producción: Arte, FMB Films, IPACA, JBA, La Sept Cinéma, Mutante, Pandora, Radiotelevisão Portuguesa e Zweites Deutsches Fernsehen; Produtor: Jacques Bidou; Dirección: Teresa Villaverde; Guión: Teresa Villaverde; Fotografía: Acácio de Almeida; Deseño de produción: Sérgio Costa; Montaxe: Andrée Davanture; Son: Vasco Pimentel e Joël Rangon; Reparto: Ana Moreira (An-

dreia), Alexandre Pinto (Pedro), Nelson Varela (Ricardo), Alexandra Lencastre (trabalhador social), Paulo Pereira (Zezito), Helder Tavares (Franklin), Teresa Roby (nai de Pedro), António Capelo (Pai de Pedro), Jorge Bruno Gomes (irmán de Pedro), Samuel Costa (João Paulo). Cor, 113 minutos, 35 mm., 1.66:1, Dolby SR.

***Noite escura***

Estrea: 20 de Maio de 2004 (Festival de Cannes); Produción: Madragoa Filmes e Gémini; Produtor: Paulo Branco; Dirección: João Canijo; Guión: João Canijo, Pierre Hodgson e Mayanne Von Ledebur; Fotografía: Mario Castanheira; Deseño de produción: Zé Branco; Montaxe: João Braz; Son: Ricardo Leal e Philippe Morel; Reparto: Fernando Luís (Nelson Pinto), Rita Blanco (Celeste Pinto), Beatriz Batarda (Carla Pinto), Cleia Almeida (Sónia Pinto), Natalya Simakova (Irka), José Raposo (Nicolau), Dmitry Bogomolov (Fyodor). Cor, 94 minutos, 2800 m., 35 mm., 1.85:1, Dolby SR.

***Sangue do meu sangue***

Estrea: Setembro de 2011 (Festival de San Sebastián); Produción: Midas; Produtor: Pedro Borges; Dirección: João Canijo; Guión: João Canijo; Fotografía: Mário Castanheira; Montaxe: João Braz; Reparto: Rafael Morais (Joca Fialho), Rita Blanco (Márcia Fialho), Anabela Moreira (Ivete Fialho), Cleia Almeida (Cláudia Filipa Fialho), Marcello Urgeghe (Alberto Vieira), Nuno Lopes (Telmo Sobral), Fernando Luís (Hélder/Nini), Beatriz Batarda (Maria da Luz), Teresa Madruga (Judite), Francisco Tavares (César Chaves); Localizacións: Lisboa. Cor, 190 minutos (versión reducida de 140 minutos), Dixital (DCP), 1.85:1, Dolby dixital.

***Il ladro di bambini [Niños robados]***

Estrea: Febreiro de 1992; Produción: Erre, Alia, Arena e Vega; Produtor: Angelo Rizzoli Jr.; Dirección: Gianni Amelio; Guión: Gianni Amelio, Sandro Petraglia e Stefano Rulli; Fotografía: Tonino Nardi e Renato Tafuri; Deseño de produción: Andrea Crisanti; Montaxe: Simona Paggi; Reparto: Enrico Lo Verso (Antonio), Valentina Scalici (Rosetta), Giuseppe Ieracitano (Luciano), Florence Darel (Martine), Marina Golovine (Nathalie), Fabio Alessandrini (Grignani); Localizacións: Marina di Ragusa (Sicilia) e Reggio Calabria (Calabria, Italia) . Cor, 114 minutos, 3185 m., 35 mm., Dolby.

***Le acrobate***

Estrea: 18 de Abril de 1997; Produción: Aran, Vega, SSR, Televisione Svizzera Italiana, Presidenzia del Consiglio del Ministri-Dipartimento dello Spettacolo, Eurimages e Mediaset; Produtor: Daniele Maggioni; Dirección: Silvio Soldini; Guión: Dorian Leondeff, Laura Bosio e Silvio Soldini; Fotografía: Luca Bigazzi; Deseño de produción: Mario Rossetti; Montaxe: Claudio Cormio; Son: Roberto Mozzarelli; Reparto: Licia Maglietta (Elena), Valeria Golino (Maria), Angela Marraffa (Teresa), Mira Sardoc (Anita), Manrico Gammarrata (Mirko); Localizacións: Taranto (Apulia) e Treviso (Veneto, Italia). Cor, 123 minutos, 35 mm., 2.35:1, Dolby dixital.



***Giorni e nuvole***

Estrea: 12 de Setembro de 2007 (Festival de Toronto); Produción: Amka Films, Lumière e Televisione Svizzera Italiana; Produtor: Lionello Cerri; Dirección: Silvio Soldini; Guión: Doriana Leoneff, Francesco Piccolo, Federica Pontremoli e Silvio Soldini; Fotografía: Ramiro Civita (cámara Arricam LT); Deseño de produción: Paola Bizzarri; Montaxe: Paola Bizzarri; Son: François Musy; Reparto: Margherita Buy (Elsa), Antonio Albanese (Michele), Giuseppe Battiston (Vito), Alba Rohrwacher (Alice), Carla Signoris (Nadia), Fabio Troiano (Riki), Paolo Sassanelli (Salviati); Localizacións: Xénova (Liguria, Italia). Cor, 115 minutos, 35 mm., 1.85:1, Dolby dixital.

***Il villaggio di cartone***

Estrea: 6 de Setembro de 2011 (Festival de Venecia); Produción: Cinemaundici, Rai Cinema e Edison; Produtor: Luigi Musini; Dirección: Ermanno Olmi; Guión: Ermanno Olmi; Fotografía: Fabio Olmi (cámara Arriflex); Deseño de produción: Giuseppe Pirrotta; Montaxe: Paolo Cottignola; Reparto: Michael Lonsdale, Rutger Hauer, John Gerson, Massimo De Francovich, Alessandro Haber e Souleymane Sow; Localizacións: Bari (Apulia, Italia). Cor, 87 minutos, 35 mm., 1.85:1.

***Apo tin akri tis polis***

Estrea: 18 de Novembro de 1998 (Festival de Salónica); Produción: Greek Film Center, Hot Shot, Mythos e Rosebud; Produtor: Anastasios Vasiliou; Dirección: Constantine Giannaris; Guión: Constantine Giannaris; Fotografía: Yorgos Argiroiliopoulos; Ioanna Spiliopoulou; Son: Dinos Kittou; Reparto: Stathis Papadopoulos (Sasha), Costas Kotsianidi (Kotsian), Panayiotis Hartomatzidis (Panagiotis), Dimitris Papoulidis (Giorgos), Theodora Tzimou (Natasha), Anestis Polychronidis (Anestis), Nikos Kamontos (Filippos), Stelios Tsemboglidis (Stelios); Localizacións: Acharnes e Atenas (Grecia). Cor, 94 minutos, Super16 mm., 1.85:1, Dolby SR.

***Kynodontas [Canino]***

Estrea: 18 de Maio de 2009 (Festival de Cannes); Produción: Boo, Greek Film Center e Horsefly; Produtor: Yorgos Tsourgiannis; Dirección: Giorgos Lanthimos; Guión: Efthymis Filippou e Giorgos Lanthimos; Fotografía: Thimios Bakatatakis (cámara Moviecam Compact MK2 e lentes Optica Elite); Montaxe: Yorgos Mavropsaridis; Reparto: Christos Stergioglou (Pai), Michelle Valley (Nai), Aggeliki Papoulia (Filla maior), Mary Tsoni (Fillo), Hristos Passalis (Filla menor), Anna Kalaitzido (Christina); Localizacións: Atenas. Cor, 94 minutos, 35 mm., 2.35:1, Dolby dixital.

***Macherovgaltis***

Estrea: 10 de Outubro de 2010; Produción: Argonauts, Cyprus Film Advisory Board, Greek Film Center e ERT; Produtor: Panos Papahadzis; Dirección: Yannis Economides; Guión: Yannis Economides e Doris Avgerinopoulos; Fotografía: Dimitris Katsaitis (cámara Red One); Montaxe: Yannis Chalkiadakis; Reparto: Stathis Stamoulakatos (Nikos), Vangelis Mourikis (Alekos), Maria Kallimani (Gogo); Localizacións: Atenas e Ptolemaida (Kozani, Grecia). Cor e Branco e negro, 108 minutos, 35 mm., 1.85:1, Dol-

by dixital.

***Attenberg***

Estrea: 8 de Setembro de 2010 (Festival de Venecia); Produción: Greek Film Center, Stefi, Boo, Haos e Faliro House; Produtor: Maria Hatzakou; Dirección: Athina Rachel Tsangari; Guión: Athina Rachel Tsangari; Fotografía: Thimios Bakatatakis; Deseño de produción: Dafni Kalogianni; Montaxe: Dafni Kalogianni; Reparto: Ariane Labed (Marina), Giorgos Lanthimos (Pai), Vangelis Mourikis (Spyros), Evangelia Randou (Bella); Localizacións: Aspra Spitia (Viotia, Grecia). Cor, 97 minutos, 2632 m., 35 mm. (filmando en Super 16 mm.), 1.85:1, Dolby dixital.

***C Blok***

Estrea: Abril de 1994; Produción: Mavi; Produtor: Zeki Demirkubuz; Dirección: Zeki Demirkubuz; Guión: Zeki Demirkubuz; Fotografía: Ertunç Senkay; Montaxe: Nevzat Disiaçik; Reparto: Serap Aksoy (Tülay), Fikret Kuskan (Haled), Ajlan Aktug (pai de Haled), Ulku Duru (Fatos), Zuhale Gencer (Asli), elçuk Yöntem (Selim). Cor, 92 m., 1.66:1.

***Tabutta rövasata***

Estrea: Novembro de 1996; Produción: Istisnai Filmler ve Reklamlar; Produtores: Ezel Akay e Dervis Zaim; Dirección: Dervis Zaim; Guión: Dervis Zaim; Fotografía: Mustafa Kuscü; Montaxe: Mustafa Presheva; Son: Ender Akay; Reparto: Ahmet Ugurlu (Mahsun), Tuncel Kurtiz (Reis), Aysen Aydemir (rapaza); Localizacións: Hissar (Estambul). Cor, 76 minutos.

***Uzak [Lejano]***

Estrea: 20 de Decembro de 2002; Produción: NBC Ajans e NBC Film; Produtor: Nuri Bilge Ceylan; Dirección: Nuri Bilge Ceylan; Guión: Nuri Bilge Ceylan; Fotografía: Nuri Bilge Ceylan (cámara Aaton 35-III); Montaxe: Nuri Bilge Ceylan; Son: Ismail Karadas; Reparto: Muzaffer Özdemir (Mahmut), Emin Toprak (Yusuf), Zuhale Gencer (Nazan). Localizacións: Estambul. Cor, 110 minutos, 35 mm., 1.85:1, Dolby dixital.

***Hiçbir yerde / In nowhere land***

Estrea: 20 de Setembro de 2002; Produción: Luna e Mine; Produtores: Zeynep Ozbatur Atakan, Gudrun Ruzicková-Steiner e Kadri Yurdatap; Dirección: Tayfun Pirselimoglu; Guión: Tayfun Pirselimoglu; Fotografía: Colin Mounier; Dirección artística: Natali Yerres; Montaxe: Hamdi Deniz e Sevket Uysal; Son: Nuh Mete Deniz; Reparto: Zuhale Olcay (Sükran), Michael Mendl (Gerhard), Parkan Özturan (Ahmet), Meral Okay (Melek), Ruhi Sari (Veysel), Devin Özgür Cinar (Sule), Cezmi Baskin (Muzaffer); Localizacións: Anatolia, Estambul e Mardin (Turquía). Cor, 90 minutos.

***Hayat var / My only sunshine***

Estrea: 17 de Outubro de 2008; Produción: Atlantik; Produtor: Ömer Atay; Dirección: Reha Erdem; Guión: Reha Erdem; Fotografía: Florent Herry; Dirección artística: Ömer

Atay; Montaxe: Reha Erdem; Reparto: Elit Iscan (Hayat), Erdal Besikçioglu (Baba), Levend Yilmaz (Dede), Banu Fotocan (Anne); Localizaci3ns: Estambul. Cor, 121 minutos, 2.35:1, Dolby dixital.

***Krotki film o zabijaniu [No matarás]***

Estrea: 11 de Marzo de 1988; Produci3n: Film Polski; Produtor: Ryszard Chutkowski; Direcci3n: Krzysztof Kieslowski; Gui3n: Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz; Fotografía: Slawomir Idziak; Deseño de produci3n: Halina Dobrowolska; Direcci3n artística: Halina Dobrowolska; Montaxe: Ewa Smal; Son: Malgorzata Jaworska e Nikodem Wolk-Laniewski; Reparto: Mirosław Baka (Jacek), Krzysztof Globisz (Abogado), Jan Tesarz (Taxista); Localizaci3ns: Varsovia. Cor, 84 minutos, 2320 m., 35 mm., 1.66:1, Mono.

***Krótki film o miłosci [No amarás]***

Estrea: 20 de Setembro de 2002; Produci3n: Film Polski; Produtor: Ryszard Chutkowski; Direcci3n: Krzysztof Kieslowski; Gui3n: Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz; Fotografía: Witold Adamek; Deseño de produci3n: Halina Dobrowolska; Direcci3n artística: Halina Dobrowolska; Montaxe: Ewa Smal; Son: Nikodem Wolk-Laniewski; Reparto: Grazyna Szapolowska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwinska (Madriña), Piotr Machalica (Roman); Localizaci3ns: Varsovia. Cor, 86 minutos, 2376 m., 35 mm., 1.66:1, Mono.

***Galerianki [Mall Girls]***

Estrea: 13 de Setembro de 2009 (Festival de Toronto); Produci3n: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularny; Produtor: Włodzimierz Niderhaus; Direcci3n: Katarzyna Roslaniec; Gui3n: Katarzyna Roslaniec; Fotografía: Witold Stok; Deseño de produci3n: Marian Zawalinski; Montaxe: Kamil Czwartosz, Jarosław Kaminski e Wojciech Mrówczyński; Son: Andrzej Zabicki; Reparto: Anna Karczmarczyk (Alicja), Dagmara Krasowska (Milena), Dominika Gwit (Kaja), Magdalena Ciurzynska (Julia), Izabela Kuna (nai de Alicja), Artur Barcis (pai de Alicja), Franciszek Przybylski (Michel); Localizaci3ns: Varsovia. Cor, 77 minutos.

***Chrzest [El bautizo]***

Estrea: 26 de Maio de 2010; Produci3n: Odeon; Produtores: Marek Rudnicki e Leszek Rybarczyk; Direcci3n: Marcin Wrona; Gui3n: Grzegorz Jankowski, Grazyna Trela e Dariusz Glazer; Fotografía: Pawel Flis; Deseño de produci3n: Dorota Lacek-Gorczyca; Montaxe: Piotr Kmiecik; Son: Tomasz Sikora; Reparto: Tomasz Schuchardt (Janek), Wojciech Zielinski (Michal), Natalia Rybicka (Magda), Adam Woronowicz (Gruby), Michal Koterski (Lysy); Localizaci3ns: Varsovia. Cor, 86 minutos.

***4 luni, 3 saptamini si 2 zile [4 meses, 3 semanas, 2 días]***

Estrea: 17 de Maio de 2007 (Festival de Cannes); Produci3n: Mobra, Abis Studio e Saga; Produtores: Cristian Mungiu e Oleg Mutu; Direcci3n: Cristian Mungiu; Gui3n: Cristian Mungiu; Fotografía: Oleg Mutu (cámara Arriflex 535B e lentes Zeiss Ultra Pri-

me); Deseño de produción: Mihaela Poenaru; Montaxe: Dana Bunescu; Reparto: Anamaria Marinca (Otilia), Vlad Ivanov (Bebe), Laura Vasiliu (Gabriela), Alexandru Potocaneanu (Adi); Localizacións: Bucarest. Cor, 113 minutos, 3119 m, 35 mm., 2.35:1, Dolby dixital.

***Politist, adjectiv [Policía, adjetivo]***

Estrea: 15 de Maio de 2009 (Festival de Cannes); Produción: 42 Km e Periscop; Produtor: Corneliu Porumboiu; Dirección: Corneliu Porumboiu; Guión: Corneliu Porumboiu; Fotografía: Marius Panduru; Deseño de produción: Mihaela Poenaru; Montaxe: Roxana Szel; Son: Sebastian Zsemlye; Reparto: Dragos Bucur (Christi), Vlad Ivanov (Anghelache), Irina Saulescu (Anca), Ion Stoica (Nerru); Localizacións: Bucarest e Vaslui (Romanía). Cor, 113 minutos, 35 mm., 1.85:1, Dolby dixital.

***Eu cand vreau sa fluier, fluier [Si quiero silbar silbo]***

Estrea: 13 de Febreiro de 2010 (Festival de Berlín); Produción: Strada, Film i Väst e The Chimney Pot; Produtores: Catalin e Daniel Mitulescu; Dirección: Florin Serban; Guión: Catalin Mitulescu e Florin Serban; Fotografía: Florin Serban; Deseño de produción: Ana Ioneci; Montaxe: Emil Slotca; Reparto: George Pistereanu (Silviu), Ada Condeescu (Ana), Mihai Constantin (director), Clara Voda (nai). Cor, 94 minutos, Dolby dixital.

***Moartea domnului Lazarescu [La muerte del señor Lazarescu]***

Estrea: 17 de Maio de 2005 (Festival de Cannes); Produción: Mandragora; Produtor: Bobby Paunescu; Dirección: Cristi Puiu; Guión: Cristi Puiu e Razvan Radulescu; Fotografía: Andrei Butica e Oleg Mutu (cámaras Arriflex); Deseño de produción: Cristina Barbu; Montaxe: Dana Bunescu; Reparto: Ioan Fiscuteanu (Lazarescu), Luminita Gheorghiu (Miora), Mimi Branescu (Mirica), Dana Dogaru (Mihaela), Florin Zamfirescu (Ardelean), Mihai Bratila (Breaslau), Monica Barladeanu (Mariana), Dorian Boguta (conductor); Localizacións: Bucarest. Cor, 153 minutos, 4236 m, 35 mm., 1.85:1.

## BIBLIOGRAFÍA

---



- Abel, Marco: “Una experiencia de Alemania más allá de la realidad”, en *Escuela de Berlín, Cahiers du Cinéma España* Especial nº 13, Noviembre de 2010, p. 14-16.
- Adorno, Theodor: *Notes to literature, vol 2*, New York, Columbia University Press, 1992.
- Adorno, Theodor: *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998.
- Adorno, Theodor e Horkheimer, Max: *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.
- Agamben, Giorgio: *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida, I*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
- Agamben, Giorgio: *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Agamben, Giorgio: *El Sacramento del lenguaje: arqueología del juramento. Homo sacer II, 3*, Valencia, Pre-Textos, 2011.
- Aguilera Vita, Antonio: “La ciudad condenada: Atenas entre la tragedia y la comedia en el cine griego de cambio de siglo”, en Camarero Gómez, Gloria: *Ciudades europeas en el cine*, Madrid, Akal, 2013, p. 27-45.
- Aguilera Vita, Sergio: “Los dos Helsinkis de un hombre sin pasado”, en Camarero Gómez, Gloria: *Ciudades europeas en el cine*, Madrid, Akal, 2013, p. 95-109.
- Agulles Juanma: *Sociología, estatismo y dominación social*, Sevilla, Brulot, 2010.
- Alarcón, Tonio L.: “Si yo fuera Dios”, en *Dirigido*, nº 400, Maio de 2010, p. 34-35.
- Alonso, Luís Enrique: *Trabajo y posmodernidad: el empleo débil*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- Alonso i Cassadó, Gerard: “Falscher Bekenner”, en *Escuela de Berlín, Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 13, Noviembre de 2010, p. 28.
- Althusser, Louis: *Escritos 1968-1970*, Barcelona, Laia, 1975.
- Althusser, Louis: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Amendola, Giandomenico: *La ciudad posmoderna: magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Madrid, Celeste, 2000.
- Amiel, Vincent: *Kieslowski*, Paris, Rivages, 1995.
- Amiel, Vincent: “Au loin s'en vant les nouvages. Un monde froid, mais vivant”, en *Positif*, nº 428, Outubro de 1996, p. 6-7
- Anderson, Elijah: *Code of the street. Decency, Violence, and the Moral Life of the Inner City*, Norton, 2000.
- Antich, Xavier: “Variaciones intermitentes del gesto que permanece y retorna. (Miradas oblicuas a partir del archivo Warburg)”, en Benavente, Fran e Salvadó Corretger, Glòria: *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio,

2013, p. 25-76.

Antona, David: "La separación entre fábrica y ciudad: ¿ilusión o realidad?", en *Sociología del trabajo*, nº5, 1981, p. 9-21.

Arias, Xiana e Paradelo, Martín: "Eu acho que há cineastas que não têm a coragem de não fazer filmes", en <http://cineclubedecompostela.blogaliza.org/files/2012/12/entrevista-Costa.pdf>, consultada 30 de Maio de 2014.

Arias Carrión, Rafael: "1992 – Hasta la actualidad. Globalización y ultracapitalismo", en Pérez Romero, Enrique e González-Fierro Santos, José Manuel: *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla*, Madrid, Arkadin, 2011, p. 253-288.

Arlès, Philippe: *Western Attitudes Toward Death*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 1974.

Armandáriz, Montxo: "Películas de pastorcillo", apéndice a Monterde, José Enrique: *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997, p. 259-262.

Arroyo, José: "From the edge of the city", en *Sight & Sound*, vol. 8 nº 3, Marzo de 1998, p. 43-44.

Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*, Retórica, Buenos Aires, 2002.

Audé, Françoise: "Iris et les rats", en *Positif*, nº 352, Xuño de 1990, p. 4-5.

Aude, Françoise: "Raining Stones: La fierté de Bob" en *Positif*, nº 392, Outubro de 1993, p. 16-17.

Augé, Marc: *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1983.

Aumont, Jacques e Marie, Michel: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1999.

Aumont, Jacques: *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, París, Cahiers du cinéma, 2007.

Azalbert, Nicolas: "L'esprit des lois", en *Cahiers du Cinéma*, nº 656, Maio de 2010, p. 40-41.

Azalbert, Nicolas: "Qu'ils reposent en révolte", en *Cahiers du Cinéma*, nº 672, Novembro de 2011, p. 62-63.

Badiou, Alain: *El Ser y el acontecimiento*, Buenos Aires, Manantial, 1999.

Baecque, Antoine de: "La fabrique de sentiments", en *Cahiers du Cinéma*, nº 431-432, Maio de 1990, p. 105-106.

Baecque, Antoine de: "Benny's video", en *Cahiers du Cinema*, nº 457, xuño de 1992, p. 61-62.

Bagh, Peter von: "A comédia dos vencidos" en VV. AA.: *Aki Kaurismaki*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2000, p. 13-34.

Bainbridge, Caroline: "Just looking? Traumatic Affect, Film Form and Spetactorship in the Work of Lars Von Trier", en *Screen*, nº 45, 2004, p. 391-400.

Bainbridge, Caroline: *The cinema of Lars Von Trier. Authenticity and Artifice*, London e New York, Wallflower, 2007.

Balibar, Etienne: "Propositions of citizenship", en *Ethics*, volume 98, Xullo de 1988, p. 723-730.

Balibar, Etienne e Wallerstein, Immanuel: *Race, Nation, Class: Ambiguous Identi-*

ties, London, Verso, 1991.

Barahona Gomáriz, M<sup>a</sup> Jose e García Vicente, Luis Mariano: *Una aproximación al perfil del cliente de prostitución femenina en la Comunidad de Madrid*, Madrid, DGM, 2003.

Barber, Stephen: *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

Barbey D'Aurevilly, Jules: *Un cura casado*, Madrid, Cátedra, 2005.

Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*, París, Du Seuil, 1953.

Baudrillard, Jean: *A la sombra de las mayorías silenciosas*, Barcelona, Kairós, 1978.

Baudrillard, Jean: *Simulations*, New York, Columbia University Press, 1983.

Baudrillard, Jean: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Baudrillard, Jean: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

Bauman, Zygmunt: *Modernity and ambivalence*, Ithaca, Cornell University Press, 1991.

Bauman, Zygmunt: *La globalización. Consecuencias humanas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Bauman, Zygmunt: *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Bauman, Zygmunt: *La sociedad individualizada*, Madrid, Cátedra, 2001,

Bauman, Zygmunt: *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Bauman, Zygmunt: *Ética posmoderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Bauman, Zygmunt: *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005

Bauman, Zygmunt: *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, Barcelona, Paidós, 2010.

Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999.

Beauvoir, Simone de: *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2005.

Beck, Ulrich: *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Barcelona, Paidós, 1998.

Beck, Ulrich e Beck-Gernsheim, Elisabeth: *La individualización. El individuo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona, Paidós, 2003.

Bégaudeau, François e Burdeau, Emmanuel: "Le moderne habite l'exil", en *Cahiers du Cinéma*, n° 600, Abril de 2005, p. 41

Benjamin, Walter: *The arcades project*, Cambridge, Belknap Press, 1999.

Berger, John: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

Bernard, Nicolas: "L'efficacité des politiques de lutte contre le pauvreté: tentative épistémologique", en *Revue Interdisciplinaire d'Etudes Juridiques*, n° 41, 1998, p. 25-65.

Bernhard, Thomas: *Amras*, Madrid, Alianza, 2009.

Berthin-Scaillet, Agnès: "Lignes de fuite", en *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 426, No-



vembro de 1993, p. 1-5.

Bertholon, Delphine: "Italian for Beginners, Dogma XII", en *Cahiers du Cinéma*, nº 564, Xaneiro de 2002, p. 88.

Bey, Hakim: *T.A.Z. Zona temporalmente autónoma*, Madrid, Talasa, 1997.

Biehl, Janet con Bookchin, Murray: *Las políticas de la ecología social: municipalismo libertario*, Barcelona, Virus, 2009.

Black, Bob: *La abolición del trabajo*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2013.

Blouin, Patrice: "Le pire des sens", p. 79, en *Cahiers du Cinéma*, nº 573, Novembro de 2002, p. 79-80.

Bloy, Leon: *La mujer pobre*, Madrid, Zyx, 1968.

Body-Gendrot, Sophie: "Migration and the racialization of the postmodern France", en Cross, Malcolm e Keith, Michael: *Racism, the City and the State*, London, Routledge, 1993, p. 77-92.

Bonanno, Alfredo M.: *Errico Malatesta y la violencia revolucionaria*, Barcelona, Bardo, 2010.

Bono, Francesco: "Arvottomat. Sul cinema finlandesi degli anni '80" en Boni, Stefano e Gianetto, Claudia: *Finlandesi probabilmente... Il cinema de Aki e Mika Kaurismäki*, Torino, Museo Nazionale del Cinema di Torino, 1998.

Bookchin, Murray: *El anarquismo en la sociedad de consumo*, Barcelona, Kairós, 1972.

Bookchin, Murray: *Historia, civilización y progreso. Esbozo para una crítica del relativismo moderno*, Madrid, Nossa y Jara, 1997,

Bookchin, Murray: *Anarquismo social o anarquismo personal. Un abismo insuperable*, Barcelona, Virus, 2012.

Bouamama, Said: "The Paradox of the European Social and Political Ties: "Nationalitarian" Citizenship and Identity Ambiguity", en Martiniello, Marco: *Migration, Citizenship and Ethno-National Identities in the European Union*, Ashgate, 1999, 53-69.

Boulleau-Berger, Laurence: "Espaces intermédiaires, économies urbaines et lutte pour la reconnaissance", en Capron, Guénola; Cortès, Geneviève e Guétat-Bernard, Hélène: *Liens et lieux de la mobilité. Ces autres territoires*, París, Belin, 2005.

Bourdieu, Pierre: "La dimisión del Estado", en Bourdieu, Pierre: *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999, p. 161-166.

Bourdieu, Pierre: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2006.

Bourdieu, Pierre: *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Bourdieu, Pierre: *Intelectuales, política y poder*, Madrid, Eudeba e Clave intelectual, 2012.

Bourdieu, Pierre e Wacquant, Loïc: "Sobre las astucias de la vida imperialista", en Bourdieu, Pierre: *Intelectuales, política y poder*, Madrid, Eudeba y Clave intelectual, 2012, p. 215-233.

Brecht, Bertolt: *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, 2004.

Bresson, Robert: *Notas sobre o cinematógrafo*, Santiago de Compostela, Positivas, 1993.

Brocke, Michael: "Import Export", en *Sight & Sound*, vol. 18 nº 10, Outubro de

2008, p. 68-69.

Brooks, Peter: *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Brooks, Xan: *Burn, baby, burn*, en *Sight & Sound*, vol. 9 n° 5, Maio de 1999, p. 34-35.

Brossat, Alain: "La viande humaine", <http://libertaire.free.fr/ABrossat43.html>, consultada o 25 de Marzo de 2014.

Brown, Norman O.: *Eros y Tanatos*, México, Joaquín Mortiz, 1967.

Buero Vallejo, Antonio: *La doble vida del doctor Valmy*, Madrid, Cátedra, 19XX.

Brunette, Peter: *Michael Haneke*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2010.

Bruyn, Olivier de: "Bons, brutes et truands. Sur *Raining Stones*, *The Snapper* et *Naked*" en *Positif*, n°392, Novembro de 1993, p. 6-7.

Bruyn, Olivier de: "*Daremo Shiranai*", en *Positif*, n° 521-522, Xullo/Agosto de 2004, p. 85.

Bruyn, Olivier de: "*4 luni, 3 saptamini si 2 zile*", en *Positif*, n° 557-558, Xullo/Agosto de 2007, p. 93-94.

Bruyn, Olivier de: "*Entre les murs*. République, année zéro", en *Positif*, n° 571, Setembro de 2008, p. 25-27.

Burch, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998.

Burch, Noël: *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1999.

Burchill, Julie: "Crass struggle", en *The sunday times*, 7 de Novembro de 1993, p. 9.

Caballero, Juan José: "Ermanno Olmi", en Monterde, José Enrique: "*En torno al nuevo cine italiano: los años sesenta, realismo y poesía*", Valencia, Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2005, p. 217-224.

Cadé, Michel: "A la poursuite de la bonheur: les ouvriers dans le cinéma française des années 1990", en *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 71, 2000, p. 59-72.

Campillo, Santiago: "¿Anarquismo o barbarie?", prólogo a Bookchin, Murray: *Historia, civilización y progreso, Esbozo para una crítica del relativismo moderno*, Madrid, Nossa y Jara, 1997.

Campione, Roger: "Los derechos flexibles. A propósito de *La cuadrilla*, de Ken Loach", en Besteiro González, Carlos e Rivaya, Benjamín: *Trabajo y cine. Una introducción al mundo del trabajo a través del cine*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, p. 305-314.

Carlos, Christian G.: "El documental dramático", en <http://cinedivergente.com/criticas/largometrajes/sangue-do-meu-sangue>, consultada o 25 de Setembro de 2014.

Carney, Ray: *The films of Mike Leigh. Embracing the world* Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Carrera, Pilar: *Aki Kaurismaki*, Madrid, Cátedra, 2012.

Casas, Quim: "La belleza de la impasibilidad", en *Dirigido*, n° 393, Outubro de 2009, p. 26-27.

Castoriadis, Cornelius: *El ascenso de la insignificancia*, Madrid, Cátedra, 1998.

Castro de Paz, José Luís e Cerdán Los Arcos, Josetxo: “Razonables huellas documentales (2000-2006). Un variado, fértil y alentador panorama”, en Hilario J. Rodríguez, *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006, p. 125-133.

Castro de Paz, José Luís: *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2012.

Cebenoyan, Cüneyt: “La política, el cine y Turquía”, en *La década dorada del cine turco (2004-2014)*, Suplemento a *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 31 [82], Outubro de 2014, p. XI-XII.

Certeau, Michel de: *The practice of everyday life*, Berkeley, University of California Press, 1984.

César, Samuel R.: “Niños robados. Un cine directo”, en *Dirigido*, nº 212, Abril de 1993, p. 10-11.

César, Samuel R.: “La angustia del desempleo” en *Dirigido*, nº 220, Xaneiro de 1994, p. 76-77.

Champagne, Patrick: “La visión mediática”, en Bourdieu, Pierre: *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999, p. 51-63.

Champagne, Patrick: “La visión de Estado”, en Bourdieu, Pierre: *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999, p. 187-194

Charrel, Pierre: “Morse. Un vampirismo salvateur”, en *Positif*, nº 576, Abril de 2009, p. 48.

Chauvin, Jean-Sébastien: “L'inconnu du nord”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 569, Xuño de 2002, p. 35.

Chauvin, Jean-Sébastien: “Deux dents et dehors”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 651, Decembro de 2009, p. 34-35.

Chevalier, Louis: *Classes laborieuses et classes dangereuses*, París, Plon, 1958.

Choi, Domin: *Transiciones de cine. De lo moderno a lo contemporáneo*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2009.

Ciment, Michel: “Krotki film o zabijaniu”, en *Positif*, nº 329-330, Xullo/Agosto de 1988, p. 76.

Clark, T.J.: *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981

Comolli, Jean-Louis: “Pour un cinéma pauvre”, en *Cahiers du Cinema*, nº 583, Outubro de 2003, p. 78-80.

Comolli, Jean-Louis: *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

Comolli, Jean-Louis: *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

Coeurderoy, Ernest: *De la révolution dans l'homme et dans la société*, non sinala editorial, 1852.

Cornut-Gentille D'Arcy, Chantal: *El cine británico de la era Thatcher. ¿Cine nacional o cine “nacionalista”?*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.

Coulthard, Lisa: “Ethical Violence: suicide as an authentic act in the films of Michael Haneke”, en McCann, Ben e Sorfa, David: *The cinema of Michael Haneke. Euro-utopia*, New York, Wallflower, 2011, p 38-48.

- Coveney, Michael: *The world according to Mike Leigh*, London, Harper Collins, 1997.
- Cueto, Roberto: "Paisaje con escombros. El cine social británico de los años noventa", en Heredero, Carlos e Monterde, José Enrique: *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001, p. 277-304.
- Cueto, Roberto: "Ars Moriendi. Breve historia de la representación de la muerte en el cine", en Domínguez, Vicente: *Tabú. La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, Ocho y medio, EdiUno, 2005, p. 25-52.
- Daney, Serge: *La rampe*, Paris, Cahiers du Cinema / Gallimard, 1983.
- Daney, Serge: *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2004.
- Daney, Serge: "La función crítica", en Baecque, Antoine de: *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Dardenne, Jean-Pierre e Luc: Masterclass realizada en Buenos Aires, o 30 de Novembro de 2011, en *Marienbad*, nº2, <http://www.marienbad.com.ar/masterclass/jean-pierre-luc-dardenne>, consultada 21 de Xaneiro de 2011.
- Dardenne, Luc: *Detrás de nuestras imágenes*, Madrid, Plot, 2006.
- Darke, Paul: "A masterpiece of Normalcy", en <http://www.outside-centre.com/darke/mycv/writings/televis/idiots.html>, consultada 4 de Setembro de 2014.
- Darras, Matthieu: "Italian for Beginners. Europe sentimentale", en *Positif*, nº 491, Xaneiro de 2002, p. 43-44.
- Darras, Matthieu: "Nue propriétés. La faute à personne", en *Positif*, nº 552, Febreiro de 2007, p. 34-35.
- Davis, Mike: *Ecology of fear. Los Angeles and the imagination of disaster*, Nueva York, Metropolitan Books, 1998.
- Davis, Mike: *Control urbano: la ecología del miedo*, Barcelona, Virus, 2001.
- Debord, Guy: "Introducción a una crítica de la geografía urbana", en *Les lèvres nues*, nº 6, setembro de 1955), en <http://www.sindominio.net/ash/presit03.htm>, consultada o 19 de Novembro de 2012,
- Debord, Guy: "Posiciones situacionistas sobre la circulación", en VV. AA.: *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977, p. 112-114.
- Debord, Guy: Perspectivas de modificaciones conscientes de la vida cotidiana, en VV. AA.: *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977 p. 207.
- Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- Dell'Umbria, Alèssi: *¿Chusma? A propósito de la quiebra del vínculo social, el final de la integración y la revuelta del otoño de 2005 en Francia*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2006.
- Delorme, Stéphane: "La mort d'un Monsieur", en *Cahiers du Cinéma*, nº 608, Xaneiro de 2006, p. 36-37.
- Delorme, Stéphane: "Un bon petit soldar", en *Cahiers du Cinéma*, nº 626, Setembro

de 2007, p. 26-27.

Dickens, Charles: *The old curiosity shop*, London, Penguin, 2001.

Didi-Huberman, Georges: *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, París, Minuit, 2001.

Didi-Huberman, Georges: *Cuando las imágenes toman posición. El ojo en la historia, I*, Madrid, Antonio Machado, 2008.

Doctorow, E.L.: *El libro de Daniel*, Madrid, Miscelánea, 2009.

Dolç, Carles: "Cómo crecen las ciudades" en VV. AA.: *El malestar urbano en la gran ciudad*, Madrid, Talasa, 1998, p. 63-77.

Dodd, Kathryn e Dodd, Philippe "Engendering the Nation: British Documentary Film in 1930-1939", en Highson, Andrew: *Dissolving views: Key Writings on British Cinema*, London, Cassell, 1996, p. 38-50.

Domizio, Ricardo: "Digital cinema and the "schizophrenic" image: the case of Michael Haneke's Hidden", en Ben McCann e David Sorfa: *The cinema of Michael Haneke*, Europe Utopia, New York, Wallflower, 2011, p. 237-246.

Dostoievski, Fiodor Mijaïlovich: *El idiota*, Madrid, Alianza, 1996.

Dostoievski, Fiodor Mijaïlovich: *Los demonios*, Madrid, Alianza, 1984.

Dostoievski, Fiodor Mijaïlovich: *Crimen y castigo*, Madrid, Cátedra, 2009.

Doyle, William Michael: *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*, New York, Routledge, 2002.

Dreyer, Carl: *Reflexiones sobre mi oficio*, Barcelona, Paidós, 1999.

Dumas, Alejandro: *La dama de las camelias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

Durkheim, Émile: *El suicidio*, Madrid, Akal, 1976.

Eco, Umberto: *Travels in hyperreality. Essays*, Orlando, Harvest, 1990.

Elias, Norbert: e Scotson, John L.: *The Established and the Outsiders: a Sociological Inquiry into Community Problems*, London, Franck Cass, 1965.

Elin, Nan: "Shelter from the Storm, or Form Follows Fear and vice versa", en Elin, Nan: *Architecture of fear*, New York, Princeton Architectural Press, 1997, p. 13-26.

Ellickson, Lee e Porton, Richard: "I find the tragicomic things in life: An interview with Mike Leigh", en *Cinéaste*, vol XX, nº3, 1994, p. 11.

Elsaesser, Thomas: "Hitting Bottom: Aki Kaurismäki and the Abject Subject", en *Journal of Scandinavian Cinema*, nº1, 2011, p. 105-122.

Estevan, Antonio: "Contra transporte, cercanía", en VV. AA.: *Contra el automóvil. Sobre la libertad de circular*, Barcelona, Virus, 1996, p. 199-213.

Estrada, Javier H.: "Una ola en dos movimientos", p. 7, en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 13 "Escuela de Berlín", Noviembre de 2010, p. 6-8.

Estrada, Javier H.: "Mall Girls", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 48, Setembro de 2011, p. 94.

Estrada, Javier H.: "Slumming", en Suplemento a *Cahiers du Cinéma España*, nº 50, Noviembre de 2011, p. XXIV.

Estrada, Javier H.: "Beckett en las ruínas", en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 4 [55], Abril de 2012, p. 35.

Estrada, Javier H.: "Little indi/Petit indi", en San Miguel, Helio e Torres Hortelano, Lorenzo J.: *World Film Locations: Barcelona*, Bristol, Intellect, 2013, p. 114-115.

- Estrada, Javier H: "Las sombras del Bósforo", en *La década dorada del cine turco (2004-2014)* Suplemento a *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 31 [82], Outubro de 2014, p. VI-VIII.
- Falcon, Richard: "Cruel intentions", en *Sight & Sound*, vol. 12 nº 9, Setembro de 2002, p. 52-53
- Fanon, Frantz: *Los condenados de la tierra*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Fanon, Frantz: *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009.
- Featherstone, Mike: *Cultura de consumo y posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010.
- Fecé, Josep Lluís e Pujol, Cristina: "La crisis imaginada de un cine sin público", en García, Luis Alonso: *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, Madrid, Ocho y Medio, 2003, p. 147-165.
- Fecé, Josep Lluís: "El tabú de las identidades: el "otro" en el cine español contemporáneo", en Domínguez, Vicente: *Tabú. La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Gijón, Festival Internacional de Cine de Gijón, Ocho y medio, EdiUno, 2005, p. 109-129
- Felperin Sharman, Leslie: "Il ladro di bambini", en *Sight & Sound*, vol. 3 nº 12, Dezembro de 1993, p. 48.
- Fernández, Jara: "El bautismo", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 48, Setembro de 2011, p. 94.
- Fernández Durán, Ramón; *Tercera piel. Sociedad de la imagen y conquista del alma*, Barcelona, Virus, 2010.
- Fernández Gonzalo, Jorge: *Filosofía zombi*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- Fernández Valentí, Tomás: "Italiano para principiantes. Algo huele a podrido en Dinamarca", en *Dirigido* nº 308, Xaneiro de 2002, p. 13.
- Ferrando García, Pablo: "Vida y destino en la sociedad del espectáculo. Metatextualidad y autorreferencialidad: una estructura en bucle en *71 fragmentos de una cronología del azar*, Michael Haneke, 1994", en *Marcos Camilo, Eduardo José e Gómez-Tarín, Francisco Javier: Narrativas [mínimas] audiovisuales*, Santander, Shangrila, 2014, p. 162-182.
- Ferré, Juan Francisco: *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, Benalmádena, EDA, 2011.
- Ferro, Marc: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- Fiant, Antony: *Pour un cinéma contemporain soustractif*, París, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- Fielder, Adrian: "Pouching on public space: urban autonomous zones in French Banlieue films", en Shiel, Mark e e Fitzmaurice, Tony: *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford, Blackwell, 2001, p. 270-281.
- Fillol, Santiago: "Low life, a bunch os punkie cinema words. Notas sobre el método de trabajo de Nicolas Klotz y Elisabeth Perceval", en Casas, Quim: *La contraola. Novísimo cine francés*, Donostia, Festival Internacional de Cine de Donostia, 2009, p. 69-75.
- Font, Domènec: *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*, Barcelona, Paidós, 2002.

Font, Domènec: "La cicatriz interior. En la órbita post-Nouvelle Vague", en Heredero, Carlos e Monterde, José Enrique: *En torno a la Nouvelle Vague*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2002, p. 366-367.

Font, Domènec: *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

Foster, Hal: "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi e Expósito, Marcelo: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 95-126.

Foucault, Michel: *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

Francke, Cristina: "Ladybird, ladybird", en *Sight & Sound*, vol. 4 n° 10, Outubro de 1994, p. 46-47.

Freixas, Ramón: "La vida soñada de los Ángeles. Ángeles con brillo", en *Dirigido*, n° 275, Febreiro de 1999, p. 15.

Freixas, Ramón: "La ciudad está tranquila. Y Guediguian bajo mínimos", en *Dirigido*, n° 302, Xuño de 2001, p. 13.

Freud, Sigmund: *Obras Completas, vol. XIV: Duelo y melancolía*, Buenos Aires e Madrid, Amorrortu, 1979.

Frey, Mattias: "Supermodernity, sick eros and the video narcissus: Benny's video in the course of theory and time", en McCann, Ben e Sorfa, David: *The cinema of Michael Haneke. Europe Utopia*, New York, Wallflower, 2011, p. 151-161.

Frodon, Jean-Michel: "La frontière et les limites", en *Cahiers du Cinéma*, n° 600, Abril de 2005, p. 36-38.

Frodon, Jean-Michel: "La langue d'Abdel et le pays réel", en *Cahiers du Cinéma*, n° 629, Decembro de 2007, p. 9-10.

Frodon, Jean-Michel: "Sous un autre jour", en *Cahiers du Cinéma*, n° 637, Setembro de 2008, p. 24.

Frodon, Jean-Michel: "Contra las etiquetas", en *Caimán – Cuadernos de cine*, n° 20 [71], Outubro de 2013, p. 15-16.

Fromm, Erich: *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós, 1984.

Fromm, Erich: *Sobre la desobediencia*, Madrid, Paidós, 2011.

Fukuyama, Francis: *The end of history and the last man*, New York, The Free Press, 1992.

Gaillard, Alice: *Los Diggers. Revolución y contracultura en San Francisco (1966-1968)*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2010.

Gallagher, Jessica: "The Limitation of Urban Space in Thomas Arslan's *Berlin Trilogy*", en *A Journal of Germanic Studies*, n° 42:3, Setembro de 2006, p. 337-352.

Gans, Herbert J.: *The War against the Poor. The Underclass and Antipoverty Policy*, Nova York, Basic Books, 1995.

Garbowski, Christopher: "Krzysztof Kieślowski's *Decalogue*: Presenting Religious Topics on Television", en *The Polish Review*, n° 3, 1992, p. 37.

García Brusco, Carlos: *Ken Loach*, Madrid, Ediciones JC, 1996.

- Francisco García Gómez: "Venecia. Lujo y amor, decadencia y muerte", en Francisco García Gómez e Gonzalo M. Pavés: *Ciudades de cine*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 401-420.
- García Vázquez, Carlos: *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Garnier, Jean Pierre: *Contra los territorios del poder. Por un espacio público de debate y... de combates*, Barcelona, Virus, 2006.
- Giavarani, Laurence: "Combat" en *Cahiers du Cinéma*, nº 449, Noviembre de 1991, p. 63-64.
- Gil, José: *Portugal Hoje: O Medo de Existir*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005.
- Gilder, George: *Riqueza y pobreza*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos, 1984.
- Gili, Jean A.: "Plein Sud", en *Positif* nº 344, Outubro de 1989, p. 72-73
- Giroux, Henry: *Cine y entretenimiento: elementos para una crítica política del filme*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Giusti, Luciano de: *Ken Loach*, Milán, Il Castoro, 1996, p. 29.
- Goffman, Erving: *Asylums*, New York, Doubleday e Anchor, 1961.
- Gómez Gómez, Agustín: "Londres. Espacios de niebla, marginalidad y modernidad", en García Gómez, Francisco e Pavés, Gonzalo M.: *Ciudades de cine*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 167-185.
- Gómez Suárez, Águeda e Pérez Freire, Silvia: *Prostitución: clientes e outros homes*, Vigo, Xerais, 2009.
- González González, Luis Mariano: *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- Gorz, André: *Miserias del presente, riqueza de lo posible*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Goudet, Stéphane: "Dog days. Un peuple tourné dans la beauté", en *Positif*, nº 500, Outubro de 2002, p. 194-195.
- Goudet, Stéphane: "L'Homme sans passé. Les derniers des hommes?", en *Positif*, nº 501, Noviembre de 2002, p. 14-15.
- Goudet, Stéphane: "La Vie nouvelle. Entre chien et luop", p. 37, en *Positif*, nº 502, Decembro de 2002, p. 37-38.
- Graffy, Julian: "Trading places", en *Sight & Sound*, vol 13 nº 4, Abril de 2003, p. 20-22.
- Guattari, Félix e Rolnik, Suely: *Micropolítica: Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.
- Guha, Ranahit: *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Hall, Stuart: *The hard road to renewal*, Londres, Verso, 1988.
- Hallam, Julia e Marshment, Margaret: *Realism and Popular cinema*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Haltof, Marek: *The cinema of Krzysztof Kieślowski. Variations on destiny and chance*, London e New York, Wallflower, 2004.
- Hamilton, Ian: *In search of J. D Salinger*, Londres, Bloomsbury, 1988.
- Hannerz, Ulf: *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*, México,



Fondo de Cultura Económica, 1993.

Harvey, David: *Urbanismo y desigualdad social*, Madrid, Siglo XXI, 2007.

Harvey, David: *Espacios de esperanza*, Madrid, Akal, 2007.

Harvey, David: *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

Hasumi, Shigehiko: "Adventure: An Essay on Pedro Costa", en [http://www.rouge.com.au/10/costa\\_hasumi.html](http://www.rouge.com.au/10/costa_hasumi.html), consultada o 4 de Xuño de 2014.

Hayward, Susan: *French national cinema*, New York, Routledge, 2005.

Henderson, Brian: "Toward a Non-Bourgeois Camera Style", en *Film Quarterly*, vol. 24, nº 2, Inverno de 1970 – 1971, p. 2-14.

Heredero, Carlos F.: "No amarás", en *Dirigido*, nº 173, Outubro de 1989, p. 76.

Heredero, Carlos F.: "Cannes 96. El festival de los independientes", en *Dirigido*, nº 297, Xuño de 1996, p. 18-30.

Heredero, Carlos F.: "El movimiento documentalista británico. La semilla del futuro y la herencia imposible", en Heredero, Carlos F. e Monterde, José Enrique: *En torno al free cinema: la tradición realista en el cine británico*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001.

Heredero, Carlos F.: "Cannes 2003. Bajo el signo del 11 de Septiembre", en *Dirigido*, nº 324, Xuño de 2003, p. 30-37.

Heredero, Carlos: El cultural, 17 de marzo de 2003

Heredero, Carlos F.: "Realismo y metáfora", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 8, Xaneiro de 2008, p. 22-23.

Carlos F. Heredero, "Del conocimiento y de las formas", en *Cahiers Du Cinéma-España*, nº 19, Xaneiro de 2009, p. 22-24

Heredero, Carlos F.: "Juventude em marcha", en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 6 "Pedro Costa. Cabo Verde, Fontainhas, Portugal", Maio de 2009, p. 11.

Heredero, Carlos F.: "Las raíces y el futuro", en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 13 "Escuela de Berlín", Novembro de 2010, p. 5.

Carlos F. Heredero, "Emociones de contrabando", en *Cahiers du Cinéma – España*, nº 51, Decembro de 2011, p. 12-14.

Carlos F. Heredero, "La misteriosa verdad del arte" en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 20 [71], Outubro de 2013.

Carlos F. Heredero, "El poder curativo de la ficción", en *Caiman-Cuadernos de Cine*, nº 25 [76], Marzo de 2014, 64-65.

Heredero, Carlos F.: "Entre dos mundos", en *La década dorada del cine turco (2004-2014)*, Suplemento a *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 31 [82], Outubro de 2014, p. V.

Heredero, Carlos F.: "La estética redentora", en *Caimán Cuadernos de Cine*, Especial nº 6 [20], *Focus Europa. Austria*, Novembro de 2014, p. V.

Herf, Jeffrey: *Modernism Reactionary. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, London, Cambridge University Press, 1986.

Hernández, Javier: "Nubes pasajeras. Poco ruido y muchas nueces" en Heredero, Carlos F.: *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Xixón e A

Coruña, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Festival Internacional de Cine de Gijón e Centro Galego de Artes da Imaxe, 1999, p. 139-141.

Juan A. Hernández Les, *Michael Haneke: La disparidad de lo clásico*, Madrid, JC, 2009.

Herrnstein, Richard J. e Murray, Charles: *The Bell Curve: Intelligence and Class Structure in American Life*, Free Press, 1996.

Hiernaux, Daniel: "De flâneur a consumidor: reflexiones sobre el transeúnte en los espacios comerciales", en Ramírez Kuri, Patricia e Aguilar Díaz, Miguel Angel: *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, Barcelona, Anthropos, 2006, p. 145-155.

Hill, John: *British cinema in the 1980s*, Oxford, Clarendon, 1999.

Hispano, Andres: "Teenage confidential! Larry Clark y el adolescente americano", en Iglesias, Eulàlia: *Larry Clark. Menores sin reparos*, Gijón, Festival Internacional de Gijón, 2006, p. 29-41.

Hispano, Andrés: "Paisaje sin conflicto. Los riesgos de ser sincero", en Rodríguez, Hilario J.: *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006, p. 241-245.

Hochhüasler, Christoph: "On Whose Shoulders. The Question of Aesthetic Indebtedness", en Roy, Rajendra e Leweke, Anke: *The Berlin School. Films from the Berliner Schule*, New York, The Museum of Modern Art, 2013, p. 20-28.

Horton, Andrew: *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*, Madrid, Akal, 2001.

Hurtado, José Antonio: "Ariel. De norte a sur: la huida soñada" en Heredero, Carlos F.: *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Xixón e A Coruña, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Festival Internacional de Cine de Gijón e Centro Galego de Artes da Imaxe, 1999, p. 121-123.

Iglesias, Eulàlia: "Juventude em marcha", en <http://www.blogsandocs.com/?p=37>, 3 de Xaneiro de 2007.

Iglesias, Eulàlia: "En los límites del documental", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 2, Xuño de 2007, p. 11.

Iglesias, Eulàlia: "Red road" en *Cahiers du Cinéma España*, nº 3, Agosto de 2007, p. 52-53.

Iglesias, Eulàlia: "Policías y diccionarios", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 24. Xuño de 2009, p. 12.

Iglesias, Eulàlia: "Nora ya no vive aquí", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 31, Febreiro de 2010, p. 52-53

Iglesias Eulàlia: "Adolescencia sincopada" en *Cahiers du Cinéma-España*, nº 33, Abril de 2010, p. 31-32.

Iglesias, Eulàlia: "Come duerme muere", en *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 21[72], Novembro de 2013, p. 54.

Imbert, Gérard: *Cine e imaginarios sociales, El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid, Cátedra, 2010.

Iordanova, Dina: "Displaced? Shifting Politics of Place and Itinerary in International Cinema", en *Senses of Cinema*, nº 14, Xuño de 2001,

<http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/displaced/>, consultada o 26 de Setem-  
bro de 2014.

Jameson, Fredric: *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989.

Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991.

Jameson, Fredric: *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós, 1995.

Jameson, Fredric: *El postmodernismo y lo visual*, Episteme, Valencia, 1997.

Jameson, Fredric: *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012.

Janoski, Thomas e Glennie, Elizabeth: "The Integration of Immigrants in Advanced Industrial Nations", en Martiniello, Marco: *Migration, Citizenship and Ethno-National Identities in the European Union*, Ashgate, 1999, p. 11-39.

Jappe, Anselm: *Crédito a muerte. La descomposición del capitalismo y sus críticos*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2011.

Jayne, Mark: *Cities and consumption*, Londres e New York, Routledge, 2006.

Jeancolas, Jean-Pierre: "Marius et Jeannete. Le grand théâtre qu'est Marseille" en *Positif*, 442, 12-97, p. 40-41.

Jeancolas, Jean-Pierre: "Requalifier le politique", en *Positif*, nº 455, Xaneiro de 1999, p. 46-48.

Jones, Owen: *Chavs. La demonización de la clase obrera*, Madrid, Capitan Swing, 2012.

Joyard, Olivier: "Le souffle rouge", en *Cahiers du Cinéma*, nº 521, Febreiro de 1998, p. 72-73

Kennedy, Harlan: "Mike Leigh. About his Stuff", en *Film Comment*, Vol, 27, nº5, Setembro/Outubro de 1991, p. 18-24.

<http://www.filmin.es/pelicula/el-hijo>, consultada 16 de Maio de 2012.

Kadaré, Ismail: *Abril quebrado*, Madrid, Alianza, 2009.

Kierkegaard, Sören: *El concepto de angustia*.

Kohn, Oliver: "Ladybird: Y a-t-il une "Loach touch"?" en *Positif*, nº 404, Outubro de 1994, p. 6-7.

Kovacsis, Violeta: "El estado de los sitios. Tres espacios y geografías del cine de la contraola", en Casas, Quim: *La contraola. Novísimo cine francés*, Donostia, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Euskadiko Filmategia, 2009, p. 55-68.

Kovacsis, Violeta: "Si quiero silbar, silbo", en *Caiman Cuadernos de Cine*, nº 1 [52], Xaneiro de 2012, p. 44.

Kovacsis, Violeta: "Las manos: gestos extremos en el cine de Philippe Grandrieux", en Benavente, Fran e Salvadó Corretger, Glòria: *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio, 2013, p. 215-226.

Kristeva, Julia: *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

Kropotkin, Piotr: *El apoyo mutuo*, Móstoles, Madre Tierra, 1989.

Labarthe, André: "Mort d'un mot" en *Cahiers du Cinéma*", nº 195, Novembro de 1965, p. 66.

Latorre, José María: "La chica de la fábrica de cerillas. Entre Bresson y Kierkega-

ard” en Heredero, Carlos F.: *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Xixón e A Coruña, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Festival Internacional de Cine de Gijón e Centro Galego de Artes da Imaxe, 1999, p. 127-128.

Latorre, José María: “Vampirismo en el reino de la tristeza”, en *Dirigido*, nº 388, Abril de 2009, p. 28-29.

Lay, Samantha: *British social realism. From documentary to Brit Grit*, Londres, Wallflower, 2002.

Lebel, Jean-Patrick: *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973.

Le Cain, Maximilian: "Do the Right Thing: The films of Michel Haneke", en *Senses of cinema*, 2003, <http://www.sensesofcinema.com/contents/03/26/haneke.html>, accedida 8 de Abril 2014.

Lebtahi, Yannick e Roussel-Gillet, Isabelle: *Pour une méthode d'investigation du cinéma de Laurent Cantet. Les déplacés, vertiges de soi*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Lefebvre, Henri: *Contra los tecnócratas*, Buenos Aires, Granica, 1972

Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*, París, Anthropos, 1974.

Lefebvre, Henri: *La revolución urbana*, Madrid, Alianza, 1983.

Le Genissel, Aurélien: “Los Dardenne se «desmelenan»”, en *Dirigido*, nº 415, Octubre de 2011, p. 28-29.

Legardier, Claudine e Bouamana, Saïd: *Les clients de la prostitution: l'enquête*, París, Presses de la Renaissance, 2006.

Lepastier, Joachim: “Danse avec elles” en *Cahiers du Cinéma*, nº 670, Setembro de 2011, p. 36-37.

Levin, Thomas: "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord", en Sussman, Elisabeth: *On the Passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*, Cambridge, MIT Press, 1989, p. 72-123.

Leweke, Anke: "The beginning", en Roy, Rajendra e Leweke, Anke: *The Berlin School. Films from the Berliner Schule*, New York, The Museum of Modern Art, 2013, p. 14-16.

Lidsky, Paul: *Los escritores contra la Comuna*, Barcelona, Los Enemigos de Thiers, 2011.

Lindblad, Helena: “Nuevas visiones, nuevas energías...”, en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 14 *Novísimos. Cine sueco del siglo XXI*, Octubre de 2011, p. 6-10.

Lindón, Alicia: “Del suburbio como paraíso a la espacialidad periférica del miedo”, en Lindón, Alicia; Aguilar, Miguel Ángel e Hiernaux, Daniel: *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, Barcelona, Anthropos, 2006.

Lipovestky, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 1986.

Lipovetsky, Gilles: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990.

Lipovetsky, Gilles: *El Crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama, 1994.

Lipovetsky, Gilles: *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, Barcelona, Anagrama, 1999

Lipovetski, Gilles: *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunica-*

*ción, empresa*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Littman, Sam: "The Long Take as a Reaction to the Past in Contemporary Romanian Cinema", en *Senses of Cinema*, nº 71, Xuño de 2014, <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/the-long-take-as-a-reaction-to-the-past-in-contemporary-romanian-cinema/>, consultada o 26 de Setembro de 2014.

Llinas, Francesc: "El árbol de los zuecos", en *Contracampo*, nº2, Maio de 1979, p. 59-60.

Losilla, Carlos: "Una callada emoción. Melodrama y distanciamiento" en Heredero, Carlos F.: *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Xixón e A Coruña, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Festival Internacional de Cine de Gijón e Centro Galego de Artes da Imaxe, 1999, p. 55-59.

Losilla, Carlos: "Los idiotas. Los límites de la representación", en *Dirigido*, nº 276, Febreiro de 1999, p. 12.

Losilla, Carlos: *La invención de Hollywood o cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*, Barcelona, Paidós, 2002.

Losilla, Carlos: "Prostitutas y carpinteros", en *Dirigido*, nº 349, Outubro de 2005, p. 15.

Losilla, Carlos: "Contra ese cine español. Panorama general al inicio de un nuevo siglo", en Rodríguez, Hilario J.: *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006, p. 39-52.

Losilla, Carlos: "El cineasta y el skater", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 25, Xullo/Agosto de 2009, p. 10-11.

Losilla, Carlos: "La ley de la frontera", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 27, Outubro de 2009, p. 14.

Losilla, Carlos: *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, Cátedra, 2012.

Losilla, Carlos: "Cuando ya no hay luz", en *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 12[63], Xaneiro de 2013, p. 58.

Losilla, Carlos: "Cuando todo comenzaba", en *Caimán Cuadernos de Cine, Especial nº 6 [20]*, *Focus Europa. Austria*, Novembro de 2014, p. 12-13.

Lourenço, Eduardo: *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva, 1999.

Lowenstein, Adam: "Under-the-skin-horrors: Social Realism and Classlessness in Peeping Tom and the British new Wave", en Ashby, Justine e Highson, Andrew: *British Cinema Past and Present* London, Routledge, 2000, p. 221-232.

Lucas, Gonzalo de: "Los años Vanda", en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 6 *Pedro Costa. Cabo Verde, Fontainhas, Portugal*, Maio de 2009, p. 16-19.

Lumholdt, Jan: *Lars Von Trier: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.

Lynch, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

Liotard, Jean-François, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra, 1994.

Macnab, Geoffrey: "Nil by mouth" en *Sight & Sound*, vol. 7 nº 11, Novembro de

1997, p. 55.

Magny, Joël: “Rat crevé dans le ruisseau”, en *Cahiers du cinéma*, nº 409, Xuño de 1988, p. 29.

Mai, Joseph: *Jean Pierre and Luc Dardenne*, Urbana, University of Illinois Press, 2010.

Maillard, Florence: “La mujer sin piano”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 669, Xullo-Agosto de 2011, p. 58.

Mairlot, Madeleine: *Il était une fois... Rosetta. La crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier*, Liexa, Céfal, 2005.

Malausa, Vincent: “Le vagabond roi”, en *Cahiers du Cinema*, nº 573, Novembro de 2002, p. 70-72.

Malausa, Vincent: “La influencia”, en *Cahiers du Cinema*, nº 634, Maio de 2008, p. 52.

Mandel, Ernest: *El capitalismo tardío*, México, Era, 1979.

Mandosio, Jean-Marc: *En el caldero de lo negativo*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2006.

Marchese, Livio: “L'enfant, l'etica dell'immagine”, en Gesù, Sebastiano: *Etica ed estetica dello sguardo. Il cinema dei Fratelli Dardenne*, Maimone, Catania, 2006, p. 139-147.

Marcus, Millicent: *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age*, Baltimore e London, The Johns Hopkins University Press, 2002.

Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Planeta-DeAgostini, 1985.

Martin, Adrian: *¿Qué es el cine moderno?*, Valdivia, Uqbar, 2008.

Martin, Adrian: “Scream Presence: breve genealogía del grito cinematográfico”, en Benavente, Fran e Salvadó Corretger, Glòria: *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio, 2013, p. 399-416.

Martinez, Dominique: “La mujer sin piano”, en *Positif*, nº 605-606, Xullo-Agosto de 2011, p. 146.

Martini, Emanuela: *Gianni Amelio*, Milan, Il castoro, 2006.

Marx, Karl: *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1970.

Marx, Karl: *El capital. Crítica de la economía política. Libro I: El proceso de producción del capital*, Barcelona, Grijalbo, 1976.

Mason, Mike: “Naked: Social Realism and the Urban Wasteland”, en Shiel, Mark e Fitzmaurice, Tony: *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, p. 244-253.

Masson, Alain: “Uzak. L'inapproprié”, en *Positif*, nº 515, Xaneiro de 2004, p. 14-15.

Masson, Alain: “La graine et le mulet. La parole et le corps”, en *Positif* nº 562, Decembro de 2007, p. 14-15.

Matheson, N. “The last frontier”, en *New Musical Express*, nº 19, Xuño de 1985.

McCann, Benn: “Acting, performance and the Bressonian impulse in Haneke's films”, en Ben McCann e David Sorfa: *The cinema of Michael Haneke*, Europe Utopia, New York, Wallflower, 2011, p. 24-37

McCann, Ben e Sorfa, David: "Introduction", en Ben McCann e David Sorfa: *The cinema of Michael Haneke*, Europe Utopia, New York, Wallflower, 2011, p 1-9.

McChesney, Robert: "Global media, neoliberalism & imperialism", en *International Socialist Review*, Agosto/ Setembro de 2001, [http://www.thirdworldtraveler.com/McChesney/GlobalMedia\\_Neoliberalism.html](http://www.thirdworldtraveler.com/McChesney/GlobalMedia_Neoliberalism.html), consultada 2 de Xuño de 2014.

Mekas, Jonas: *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano*, Madrid, Fundamentos, 1975.

Metz, Cristian: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973.

Miles Robert: *Racism and Migrant Labour*, London, Routledge, 1982.

Mills, Charles Wright: *La imaginación sociológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Möller, Olaf: "Una causa común perfectamente comprensible", en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 13 *Escuela de Berlín*, Novembro de 2010, p. 9-11.

Möller, Olaf: "Apocalypse rising", en Suplemento a *Cahiers du Cinéma España*, nº 50, Novembro de 2011, p. XX-XXII.

Monleón, Sigfrid: *La mirada secreta de Gianni Amelio*, Valladolid, Seminci, 1994.

Monterde, José Enrique: *La Imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

Monterde, José Enrique: "Náufragos del proletariado. Nuevas formas de representación para la clase trabajadora" en Heredero, Carlos F.: *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Xixón e A Coruña, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Festival Internacional de Cine de Gijón e Centro Galego de Artes da Imaxe, 1999, p. 31-36.

Monterde, José Enrique: "Una realidad dramatizada", en *Dirigido*, nº 316, Outubro de 2002, p. 26-27.

Monterde, José Enrique : "Lejano. Cine del conocimiento", en *Dirigido*, nº 328, Novembro de 2003, p. 15.

Monterde, José Enrique: "El realismo que vino del Este", en Cueto, Roberto e Weinrichter, Antonio: *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004.

Monterde, José Enrique: "La naturaleza del nuevo cine italiano", en Monterde, José Enrique: *En torno al nuevo cine italiano: los años sesenta, realismo y poesía*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2005, p. 103-142.

Monterde, José Enrique: "Cuestión de estilo", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 27, Outubro de 2009, p. 11

Monterde, José Enrique: "Resonancias francesas", en *Cahiers du Cinéma – España*, nº 51, Decembro de 2011, p. 16-17.

Montero, José Francisco: "Europa occidental (1946-1992). Resurgimiento económico y el estado de bienestar", en Pérez Romero, Enrique e González-Fierro Santos, José Manuel: *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla*, Madrid, Arkadin, 2011, p. 63-124.

Monterrubio, Lourdes: "La misma cara de dos monedas", en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 14 *Novísimos. Cine sueco del siglo XXI*, Novembro de 2011, p. 22.

- Moravia, Alberto: *La romana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Mullen, Lisa: "Red road" en *Sight & Sound*, vol. 16 nº 11, Novembro de 2006, p. 78.
- Muñoz Hernández, Horacio: "Reconfiguracións do cinema político", en *A cuarta Parede*, 10 de Setembro de 2011, <http://www.acuartaparedede.com/reconfiguracions-do-cine-politico/>, consultada o 4 de Xuño de 2014.
- Murger, Henry: *Escenas de la vida de bohemia*, Barcelona, Montesinos, 2001
- Murray, Charles: *Losing ground: American social policy, 1950-1980*, New York, Basic Books, 1994.
- Murray, Charles e Hernstein, Richard: *The Bell Curve: Intelligence and Class Structure in American Life*, Nova York, Free Press, 1994.
- Murri, Serafino: *Krzysztof Kieslowski*, Milán, Il Castoro, 1996.
- Nancy, Jean-Luc: "La blessure – la cicatrice", en <http://remue.net/spip.php?article742>, consultada o 25 de Marzo de 2014.
- Navarro, Antonio José: "Los idiotas. La revolución frustrada", en *Nosferatu*, nº 39, Xaneiro de 2002, p. 64-71.
- Nestingén, Andrew: *The Cinema of Aki Kaurismaki. Contrarian Stories*, London e New York, Wallflower, 2013.
- Nevers, Camille: "L'oeil de Benny", en *Cahiers du Cinéma*, nº 466, abril de 1993, p. 66-68.
- Newman, Katherine: *No shame in my game. The Working Poor and the Inner City*, New York, Vintage, 2000.
- Newman, Oscar: *Defensible space*, New York, Mac Millan, 1972.
- Neyrat, Cyril: *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*, Barcelona, Intermedio, 2008.
- Neyrat, Cyril: "Pas de géant", en *Cahiers du Cinéma*, nº 631, Febreiro de 2008, p. 24-26
- Nichols, Bill: *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Nochlin, Linda: *El realismo*, Madrid, Alianza, 1971.
- Noys, Benjamin: "Attenuating Austria: The construction of bourgeois space in The seventh continent" en Ben McCann e David Sorfa: *The cinema of Michael Haneke*, Europe Utopia, New York, Wallflower, 2011, p.141-150.
- Oksanen, Sofi: *Purga*, Barcelona, Salamanca, 2011.
- O'Neill, Eithne: "L'imposteur. Fabrication assassine", en *Positif*, nº 543, Maio de 2006, p. 43.
- O'Neill, Eithne: "4 moins, 3 semaines et 2 jours. Lame de couteau", en *Positif*, nº 559, Setembro de 2007, p. 15-16.
- O'Shaughnessy, Martin: *The new face of political cinema. Commitment in French film since 1995*, New York, Brghahn Books, 2007.
- O'Shaughnessy, Martin: "Ethics in the ruin of politics: the Dardenne brothers", en Ince, Kate: *Five directors. Auterism from Assayas to Ozon*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p. 59-83.
- Ostria, Vincent: "Le sitcom idéal" en *Cahiers du Cinéma*, nº 447, Setembro de



1991, p. 65-68.

Ostria, Vincent: "Naked" en *Cahiers du Cinéma*, nº 473, Novembro de 1993, p. 72.

Ostria, Vincent: "Ken Loach, la logique du vivant" en *Cahiers du Cinéma*, nº 484, Outubro de 1994, 35-36.

O'Sullivan, Charlotte: "I want you" en *Sight & Sound*, vol. 8 nº 11, Novembro de 1998, p. 55.

Païni, Dominique: *Le cinéma, un art moderne*, París, Cahiers du Cinéma, 1997.

Palao Errando, José Antonio e García Catalán, Shaila: "Al target lo inventa el texto: aportaciones del análisis textual a la teoría de la enunciación publicitaria", en Marcos Camilo, Eduardo José e Gómez-Tarín, Francisco Javier: *Narrativas [mínimas] audiovisuales. Metodologías y análisis aplicado*, Santander, Shangrila, 2014, p. 36-53.

Palmier, Jean-Michel: *L'expressionnisme comme révolte*, París, Payot, 1983.

Paradelo, Martín: *A imaxe no retrovisor. Alcance crítico dos modos de representación en canto ao sentido social do espazo urbano*, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, Tese de licenciatura.

Paz, Octavio: *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1971.

Pena, Jaime: "Documentales mutantes", *Cahiers Du Cinéma-España*, nº 19, Xaneiro de 2009, p. 6-8.

Pergola, Giuliano della: *La conflictualidad urbana: ensayos de sociología crítica*, Barcelona, Dopesa, 1973.

Petley, Julian: *Ken Loach. La mirada radical*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1992, p. 67-69.

Peucker, Brigitte: "Fragmentation and the real: Michael Haneke's family trilogy" en Riemer, Willy: *After postmodernism: Austrian films and Literature in Transition*, Riverside, Ariadne Press, 2000, p. 176-187.

Pialoux, Michel Beaud, Stéphane: "Permanentes y temporarios", en Bourdieu, Pierre: *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999, p. 227-235.

Porton, Richard: *Cine y anarquismo. La utopía anarquista en imágenes*, Barcelona, Gedisa, 2001.

Porton, Richard: "Entre les murs (Laurent Cantet, France)", en <http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-entre-les-murs-lauren-cantet-france/>, consultada o 30 de Maio de 2014.

Proudhon, Pierre-Joseph: *Les majorats litteraires: examen d'un projet de loi ayant pour but de créer, au profit des auteurs, inventeurs et artistes, un monopole perpétuel*, París, Dentu, 1863.

Proudhon, Pierre-Joseph: *La pornocracia*, Madrid, Huerga & Fierro, 1995.

Proudhon, Pierre-Joseph: *¿Que es la propiedad?*, Barcelona, Folio, 2002.

Quinney, Richard: *Clases, estado y delincuencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Quintana, Ángel: "El odio. La caída y el aterrizaje", en *Dirigido*, nº 242, Xaneiro de 1996, p. 14-15.

Quintana, Ángel: "Recursos humanos. El sacrificio del padre", en *Dirigido*. nº 294, Outubro de 2000, p. 75.

Quintana, Ángel: "La era Thatcher y la construcción de un imaginario nacional", en

Herederó, Carlos F. e Monterde, José Enrique: *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*, Valencia, Institut Valenciá de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001, p. 261-276.

Quintana, Ángel: *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.

Quintana, Ángel: *Olivier Assayas. Líneas de fuga*, Gijón, Festival de Cine de Gijón, 2003.

Quintana, Ángel: "El legado del padre o la vigencia del neorrealismo en la modernidad", en Monterde, José Enrique: *En torno al nuevo cine italiano*, Valencia, Institut Valenciá de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, 2005.

Quintana, Ángel: "Madrid versus Barcelona o el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción", en Rodríguez, Hilario J.: *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006, p. 279-284.

Quintana, Ángel: "La zona", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 6, Noviembre de 2007, p. 44.

Quintana, Ángel: "Fernando León de Aranoa: *Princesas* (2005) y el realismo tímido español", en Feenstra, Pietsie e Hermans, Hub.: *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 251-263.

Quintana, Ángel: "Hacia un hiperrealismo de la imagen digital", en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 6 *Pedro Costa. Cabo Verde, Fontainhas, Portugal*, Maio de 2009, p. 24-25.

Quintana, Ángel: "El despertar del deseo" en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 10 *This is England*, Setembro de 2009, p. 17-18.

Quintana, Ángel: *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, Barcelona, Acantilado, 2011.

Quintana, Ángel: "El eclipse de la vieja cultura vienesa", en *Caimán Cuadernos de Cine, Especial nº 6 [20], Focus Europa. Austria*, Noviembre de 2014, p. 13-14.

Racionero, Luis: *Filosofías del underground*, Barcelona, Anagrama, 1977.

Ramonet, Ignacio: *La tiranía de la comunicación. El papel actual de la comunicación*, Barcelona, Debate, 2002.

Rancière, Jacques: "Le bruit du peuple, l'image de l'art. A propos de *Rosetta* et de *L'Humanité*", en *Cahiers du Cinéma*, nº 540, Noviembre de 1999, p. 110-112.

Rancière, Jacques: *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005

Rancière, Jacques: "La lettre de Ventura", en *Trafic*, nº 61, 2007, p. 7-9.

Rancière, Jacques: "Política de Pedro Costa", en Matos Cabo, Ricardo: *Cen mil cigarrillos. Os filmes de Pedro Costa*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

Rancière, Jacques: *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago, 2010.

Rancière, Jacques: *Las distancias del cine*, Castellón, Ellago, 2012.

Rancière, Jacques: *El malestar en la estética*, Madrid, Clave Intelectual, 2012.

Rebhandl, Bert: "Kliene Mythologie des Schwarzfilms", en Larcher, Gerhard e

Garber, Franz: *Michael Haneke und seine Filme: Eine pathologie der Konsumgesellschaft*, Marburg, Schüren, 2005, p. 79-86.

Reszler, André: *La estética anarquista*, Fondo de cultura económica, México, 1974.

Reviriego, Carlos: "Dónde empezar, dónde terminar...", en *Cahiers Du Cinema-España*, nº 20, Febreiro de 2009, p. 32-33.

Reviriego, Carlos: "Fuera de campo", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 22, Abril de 2009. p. 31.

Reviriego, Carlos: "Ossos", en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 6 *Pedro Costa. Cabo Verde, Fontainhas, Portugal*, Maio de 2009, p. 9.

Reviriego, Carlos: "Maravilloso desconcierto", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 34, Maio de 2010, p. 42.

Rhodes, Gary D. e Springer, John Parris: *Essays on the Intersection of Documentary and Fiction Filmmaking*, Jefferson, McFarland, 2006.

Ribas, Daniel: "Identificación dun filme", en <http://www.acuartaparede.com/sangue-do-meu-sangue/>, consultada o 25 de Setembro de 2014.

Ribas, Daniel: "Identidad y violencia en el cine de João Canijo", en Muñoz Fernández, Horacio e Villarme Álvarez, Iván: *Jugar con la mirada. El cine portugués en el siglo XXI*, Santander, Shangrila, 2014, p. 52-77.

Rifkin, Jeremy: *El fin del trabajo: el declive de la fuerza de trabajo global y el nacimiento de la era posmercado*, Barcelona, Paidós, 1996.

Roas, David: *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

Roche, Carles: "Tocar la imagen: notas sobre un gesto" en Benavente, Fran e Salvadó Corretger, Glòria: *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio, 2013, p. 161-177.

Roche, Mark William: *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*, New York, State University of New York Press, 1998.

Rodríguez, Hilario J.: "Un momento de verdad", en *Dirigido*, nº 349, Outubro de 2005, p. 26-27.

Rodríguez, Hilario J.: *Lars Von Trier. El cine sin dogmas*, Madrid, JC, 2003.

Rodríguez Ortega, Vicente: *La ciudad global en el cine contemporáneo. Una perspectiva transnacional*, Santander, Shangrila, 2012.

Rodríguez Pérez, María Pilar: *Cultura audiovisual: el cine europeo como espacio para la reflexión social*, Gasteiz, Arabako Foru Aldundia, 2010.

Rodrigo Mora, Félix: *Seis estudios. Sobre política, historia, tecnología, universidad, ética y pedagogía*, Sevilla, Brulot, 2010.

Roncayolo, Marcel: *La ciudad*, Barcelona, Paidós, 1988.

Rosas Molina, Jesús Martín: "Fraccionamientos cerrados y privatización del espacio público", en Méndez, Eloy: *Arquitecturas de la globalización*, Hermosillo, Mora-Cantúa, 2007, p. 291-299.

Rosenbaum, Jonathan e Martin, Adrian: *Movie mutations. The changing face of world cinephilia*, Londres, British Film Institute, 2003.

Rosenbaum, Jonathan: *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons*, Baltimore e London, The Johns Hopkins University Press, 2004.

- Rouyer, Philippe: "Transe", en *Positif*, nº 551, Xaneiro de 2007, p. 52-53.
- Rubio Alcover, Agustín: *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen I: Esperantistas*, Santander, Shangrila, 2010.
- Russell, Catherine: *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham e London, Duke University Press, 1999.
- Saada, Nicolas: "Travail au noir" en *Cahiers du Cinéma*, nº 472, Outubro de 1993, p. 62-63.
- Saint-Cyr, Marc: "Down and Out in Helsinki and Tokyo: Aki Kauriamäki and Akira Kurosawa's Humanist Tales", en *Senses of Cinema*, nº 71, Xuño de 2014, <http://sense-sofocinema.com/2014/feature-articles/down-and-out-in-helsinki-and-tokyo-aki-kauris-maki-and-akira-kurosawas-humanist-tales/>, consultada o 26 de Setembro de 2014.
- Salgado, Diego: "El niño de la bicicleta. Descubrir la rueda", en <http://www.miradas.net/2011/10/actualidad/criticas/el-nino-de-la-bicicleta.html>, consultada 16 de Maio de 2012.
- Salinger, J. D.: *O vixía no centeo*, Xerais, Vigo, 1994.
- Salvadó Corretger, Glòria: *Espectres del cinema portuguès contemporani. Història i fantasma en els imatges*, Palma de Mallorca, Insitituto Camoes e Leonard Muntaner, 2012.
- Sánchez, José A.: *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.
- Sánchez-Biosca, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Sánchez Noriega, José Luís: "Tematizaciones y tratamientos en las representaciones filmicas de los conflictos sociales", en Camarero, Gloria: *La mirada que habla (cine e ideologías)*, Madrid, Akal, 2002, p. 79-88.
- Sánchez, Sergi: "La posibilidad de una isla", en *Cahiers du Cinéma España*, Especial nº 13 *Escuela de Berlín*, Novembro de 2010, p. 20-21.
- Sánchez, Sergi: "El temblor del mundo. Reinenciones del gesto en la era digital", en Benavente, Fran e Salvadó Corretger, Glòria: *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona, Intermedio, 2013, p. 471-485.
- Santamarina, Antonio: "Al otro lado del paraíso. La cara oculta de la sociedad finlandesa" en Heredero, Carlos F.: *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Xixón e A Coruña, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Festival Internacional de Cine de Gijón e Centro Galego de Artes da Imaxe, 1999, p. 23-30.
- Santamarina, Antonio: "Sociedad, sustantivo", en *Cahiers du Cinéma España*, nº 43, Marzo de 2011, p. 73.
- Sassen, Saskia: *The mobility of labor and capital: a study in international investment and labor flow*, Londres, Cambridge University Press, 1988.
- Schaeffer, Jean-Marie: *Adiós a la estética*, Madrid, Machado Libros, 2005.
- Schepelern, Peter: "The Making of an Auteur: Notes on the Auteur Theory and Lars Von Trier", en *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media. Northern Lights Films and Media Studies Yearbook*, 2004, p. 103-128.
- Schiller, Friedrich von: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Madrid, Anthropos, 1990.

- Sékaly, Sarah: “Together”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 558, Xuño de 2001, p. 70.
- Sena, Nuno: “Introdução” en Autores Varios, *Aki Kaurismaki*, Cinemateca Portuguesa, 2000, p. 7-10.
- Sennett, Richard: *Vida urbana e identidade personal. Los usos del desorden*, Barcelona, Península, 1975.
- Sennett, Richard: *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Simon, Jonathan: *Gobernar a través del delito*, Barcelona, Gedisa, 2011.
- Sineux, Michel: “Mettre le nez dans son caca”, en *Positif*, nº332, Outubro de 1988, p. 13-14.
- Sineux, Michel: “Les idiots (Dogme 2)”, en *Positif*, nº 449/450, Xullo – Agosto de 1998, p. 120.
- Singer, Ben: *Melodrama and modernity. Early sensational cinema and its context*, New York, Columbia University Press, 2001
- Sloterdijk, Peter: *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003.
- Smith, Alison: “Hitmen, Hate and *Grosse Fatigue*: the Search for the French Blockbuster”, en Andrew, Joe; Crook, Malcolm; Holmes, Diana e Kolinsky, Eva *Why Europe? Problems of Culture and Identity*, vol. 2. *Media, Film, Gender, Youth and Education*, London, MacMillan, 2000, p. 51-67.
- Soja, Edward: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 1989.
- Sola Antequera, Domingo: "Estambul. Una ciudad, dos realidades, múltiples imágenes" e García Gómez, Francisco e Pavés, Gonzalo M.: *Ciudades de cine*, Madrid, Cátedra, 2014, p. 103-119.
- Sonderegger, Ruth: “A cinematic diagnosis of biopolitics. The cinema of Jean-Pierre and Luc Dardenne”, conferencia realizada na Jan van Eyck Academie de Maastricht o 1 de Setembro de 2009. Comunicación persoal da autora.
- Sorlin, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Speck, Oliver C.: “Thinking the event: the virtual in Michael Haneke's films”, en Ben McCann e David Sorfa: *The cinema of Michael Haneke*, Europe Utopia, New York, Wallflower, 2011, p 49-64.
- Stam, Robert: *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Stevenson, Jack: *Lars Von Trier*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Strauss, Frédéric: “Le nom du crime”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 413, Novembro de 1988, p. 5-6.
- Strauss, Frederic: “71 fragments d'une chronologie du hasard”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 491, Maio de 1995, p. 76
- Suárez López, Gonzalo: "El niño de la bicicleta, de Jean-Pierre & Luc Dardenne", <http://www.acuartapared.com/el-nino-de-la-bicicleta>, consultada 21 de Xaneiro de 2012.
- Taboulay, Camille: “Les enfants volés”, en *Cahiers du Cinéma*, nº 460, Outubro de 1992, p. 65.
- Tarín, Javier M. e Cagiga, Nacho: *Del aula a la calle. La educación en busca de*

*sentido*, Santander, Shangrila, 2013.

Taubin, Amy: "Berlin stories", en *Villave Voice*, nº 11, p. 58.

Temple, Michel: "Marius et Jeanette", en *Sight & Sound*, vol. 7 nº 12, Decembro de 1997, p. 46.

Tesson, Charles: "Berlin, Marseille, même combat", *Cahiers du Cinéma*, nº553, Novembro de 2001, p. 75

Thabourey, Vincent: "L'Esquive. Una banlieue si sensible", en *Positif* nº 515, Xaneiro de 2004, p. 43-44.

Thabourey, Vincent: "Police, adjectif. Easy street", en *Positif*, nº 591, Maio de 2010, p. 36-37.

Thabourey, Vincent: "Play", en *Positif*, nº 605-606, Xullo/Agosto de 2011, p. 107.

Thirion, Antoine: "A l'abri des autoroutes", en *Cahiers du Cinéma*, nº 612, Maio de 2006, p. 47-48

Tissé, Jean-Philippe: "Le Havre", en *Cahiers du Cinema*, nº 673, Novembro de 2011, p. 40.

Tobin, Yann : "Import Export. Étranges étrangers", en *Positif*, nº 575, Xaneiro de 2009, p. 25-26.

Toubiana, Serge: "Simple comme bonjour", en *Cahiers du Cinéma*, nº 506, Outubro de 1996, p. 55.

Underhill, Paco: *El placer de comprar. 24 horas en un centro comercial*, Barcelona, Gestión 2000, 2007.

Valens, Grégory: "Ressources humaines. Ça commence avant-hier", en *Positif*, nº 467, Xaneiro de 2000, p. 37-38.

Vallès, Jules: *Les réfractaires*, Paris, G. Charpentier, 1881.

Vasilachis de Gialdino, Irene: *Pobres, pobreza, identidad y representaciones sociales*, Barcelona, Gedisa, 2013.

Veblen, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Velasco, Alfredo: "Los fantasmas de la conciencia", en *Estudios - Revista de Pensamiento Libertario*, nº1, Decembro 2011, p. 35-51.

Venturi, Robert; Izenour, Steven e Scott, Denise: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Vera, Pascual: *Único testigo: el espectador ante el fenómeno cinematográfico*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

Vianello, Mino e Caramazza, Elena: *Género, espacio y poder. Para una crítica de las Ciencias Políticas*, Madrid, Cátedra, 2002.

Vienet, René: "Los situacionistas y las nuevas formas de acción contra la política y el arte", en VV. AA.: *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La piqueta, 1977, p. 310-317.

Vincendeau, Ginette: "La vie est tranquille", en *Sight & Sound*, vol. 11 nº 11, Novembro de 2001, p. 59-60.

Villarme Álvarez, Iván: "El hallazgo de una nueva ficción documental: la trilogía de Fontainhas de Pedro Costa", en Muñoz Fernández, Horacio e Villarme Álvarez, Iván: *Jugar con la mirada. El cine portugués en el siglo XXI*, Santander, Shangrila,

2014, p. 20-49.

Virno, Paolo: *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de sueños, 2003.

Wacquant, Loïc: *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*, Buenos Aires, Manantial, 2001.

Wacquant, Loïc: *As prisões da miseria*, Santiago de Compostela, Laiovento, 2003.

Wacquant, Loïc: *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y Estado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

Walters, Ben: "Heartbreak hotel", en *Sight & Sound*, vol. 18 n° 1, Xaneiro de 2008, p. 54-55.

Ward, Colin: "La libertad de circular después de la era del motor", en VV. AA.: *Contra el automóvil. Sobre la libertad de circular*, Barcelona, Virus, 1996, p. 49-197.

Watson, Garry: *The cinema of Mike Leigh. A sense of real*, London, Wallflower, 2004.

Weber, Max: *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Santiago de Compostela, USC, 2006.

Weinrichter, Antonio: "El ignorado cine alemán de no-ficción (Farocki, por ejemplo)", en Losilla, Carlos, e Monterde, José Enrique: *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán (1962-1982)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Festival Internacional de Cine de Gijón, CGAI, Filmoteca española, 2007, p. 195-202.

Weinrichter, Antonio e Peña, Jaime: "Realpolitik: notas sobre las convergencias entre el directo y la ficción", en Ortega, María Luísa e García, Noemí: *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B, 2008.

Wheatley, Catherine: *Michael Haneke's cinema. The ethic of the image*, New York, Bergham, 2009,

Wheatley, Catherine: "Domestic invasion: Michael Haneke and home audiences", en Ben McCann e David Sorfa: *The cinema of Michael Haneke*, Europe Utopia, New York, Wallflower, 2011, p. 10-23.

Wilkinson, Richard e Pickett, Kate: *Desigualdad. Un análisis de la (in)felicidad colectiva*, Madrid, Turner, 2009.

Williams, Linda: "Melodrama revisited", en Brown, Nick: *Refiguring American film genres: History and theory*, Berkeley, Univervisty of California Press, 1998.

Wilson, William Julius: *The truly disadvantaged. The inner city, the underclass, and public policy*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

Yáñez, Manuel: "Vivir el descontento", en [http://www.miradas.net/0204/criticas/2003/0306\\_horasdeldia.html](http://www.miradas.net/0204/criticas/2003/0306_horasdeldia.html), consultada o 25 de Setembro de 2014.

Yücel, Firat: "Una generación "bajo la influencia"", en *La década dorada del cine turco (2004-2014)*, Suplemento a *Caiman Cuadernos de Cine*, n° 31 [82], Outubro de 2014, p. X-XI.

Zeppenfeld, Axel: "Morse", en *Cahiers du Cinéma*, n° 642, Febreiro de 2009, p. 48-49

Zimmer, Christian: *Cine y política*, Salamanca, Sígueme, 1976.

Zizek, Slavoj: *Lacrimae rerum*, Lisboa, Orfeu negro, 2008.

Zunzunegui, Santos: “Viaje a la semilla. Entre la ruptura y la restauración” en Heredero, Carlos F: *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismaki*, Valencia, Xixón e A Coruña, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Festival Internacional de Cine de Gijón e Centro Galego de Artes da Imaxe, 1999, p. 49-54.

Zunzunegui, Santos: *La mirada plural*, Madrid, Cátedra, 2008.

Zunzunegui, Santos e Zubillaga, Juan: *Tengan mucho cuidado ahí dentro. “Hill Street Blues” o los variados matices del gris*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.





## FILMOGRAFÍA

---



*4 luni, 3 saptamini si 2 zile* [4 meses, 3 semanas, 2 días, Cristian Mungiu, 2007]  
*12 Angry Men* [Doce hombres sin piedad, Sidney Lumet, 1957]  
*13 Rue Madeleine* [Calle Madeleine, n° 13, Henry Hathaway, 1947]  
*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* [71 fragmentos de una cronología del azar, Michael Haneke, 1994]  
*90 minutes* [Eva Sørhaug, 2012]  
*20.000 years in Sing-Sing* [Veinte mil años en Sing Sing, Michael Curtiz, 1932]

*A bout de souffle* [Al final de la escapada, Jean-Luc Godard, 1960]  
*Abschied von gestern (Anita G.)* [Una muchacha sin historia, Alexander Kluge, 1966]  
*Accattone* [Pier Paolo Pasolini, 1961]  
*Le acrobate* [Silvio Soldini, 1997]  
*A fost sau n-a fost?* [12:08, al este de Bucarest, Corneliu Porumboiu, 2006]  
*A l'attaque* [¡Al ataque!, Robert Guédiguian, 2000]  
*À la vie! À la mort!* [Robert Guédiguian, 1995]  
*L'Albero degli zoccoli* [El árbol de los zuecos, Ermanno Olmi, 1978]  
*Alice in den Städten* [Alicia en las ciudades, Win Wenders, 1974]  
*Al salir de clase* [Boca a boca, 1997-2002]  
*Amour* [Amor, Michael Haneke, 2012]  
*El ángel exterminador* [Luis Buñuel, 1962]  
*The Angels' Share* [La parte de los ángeles, Ken Loach, 2012]  
*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* [El miedo del portero ante el penalti, Wim Wenders, 1972]  
*Anna Karenina* [Ana Karenina, Clarence Brown, 1935]  
*À nous la liberté* [Viva la libertad, René Clair, 1931]  
*À perdre la raison* [Perder la razón, Joachim Lafosse, 2012]  
*L'Apollonide (Souvenirs de la maison close)* [Casa de tolerancia, Bertrand Bonello, 2011]  
*Apo tin akri tis polis* [Constantinos Giannaris, 1998]  
*L'Argent fait le bonheur* [El dinero da la felicidad, Robert Guédiguian, 1992]  
*Ariel* [Aki Kaurismäki, 1988]  
*Arkadas* [Yilmaz Güney, 1974]  
*Arven* [La herencia, Per Fly, 2002]  
*Assault on Precinct 13* [Asalto en la comisaría del distrito 13, John Carpenter, 1976].  
*Äta sova dö* [Come duerme muere, Gabriela Pichler, 2012]  
*Attenberg* [Athina Rachel Tsangari, 2010]  
*Auf der anderen Seite* [Al otro lado, Fatih Akin, 2007]  
*L'Avventura* [La aventura, Michelangelo Antonioni, 1960]

- Baenken* [*El banco*, Per Fly, 2000]  
*I bambini ce guardano* [Vittorio De Sica, 1944]  
*Bande à part* [*Banda aparte*, Jean-Luc Godard, 1964]  
*Barcelona (Un mapa)* [Ventura Pons, 2007]  
*Barriera* [*Barrera*, Jerzy Skolimowski, 1966]  
*Barrio* [Fernando León de Aranoa, 1998]  
*Basic instict* [*Instinto básico*, Paul Verhoeven, 1992]  
*Basic Training* [Frederick Wiseman, 1971]  
*Bekleme odasi* [Zeki Demirkubuz, 2004]  
*La belle équipe* [Julien Duvivier, 1936]  
*Bellflower* [Evan Glodell, 2011]  
*Benny's video* [*El video de Benny*, Michael Haneke, 1992]  
*La bête humaine* [*La bestia humana*, Jean Renoir, 1938]  
*Between the Devil and the Deep Blue Sea* [*Entre dos mares*, Marion Hansel, 1995]  
*Between 2 fires* [Agnieszka Lukasiak, 2010]  
*The Big House* [*El presidio*, George W. Hill, 1930]  
*Birds* [*Los pájaros*, Alfred Hitchcock, 1963]  
*La blessure* [Nicolas Klotz, 2004]  
*Blog* [Elena Trapé, 2010]  
*Blue Velvet* [*Terciopelo azul*, David Lynch, 1986]  
*Bolshe Vita* [Ibolya Fekete, 1996]  
*Boogie* [Radu Muntean, 2008]  
*Boomerang* [*El justiciero*, Elia Kazan, 1947]  
*Boudu sauvé des eaux* [*Boudu salvado de las aguas*, Jean Renoir, 1932]  
*Breaking The Waves* [*Rompiendo las olas*, Lars von Trier, 1996]  
*Brute force* [*Fuerza bruta*, Jules Dassin, 1947]  
*Buenaventura Durruti, Anarquista* [Jean-Louis Comolli, 1999]  
*Buffy the Vampire Slayer* [*Buffy Cazavampiros*, Fox, Joss Wesdom, 1997-2003]  
*Bungalow* [Ulrich Köhler, 2002]
- Caché* [Michael Haneke, 2005]  
*Carla's song* [*La canción de Carla*, Ken Loach, 1996]  
*Casa de lava* [Pedro Costa, 1994]  
*Cavalo dinheiro* [Pedro Costa, 2014]  
*C Blok* [Zeki Demirkubuz, 1994]  
*Celda 211* [Daniel Monzón, 2009]  
*Centochiodi* [*Cien clavos*, Ermanno Olmi, 2007]  
*Chan is missing* [Wayne Wang, 1982]  
*Chariots of fire* [*Carros de fuego*, Hugh Hudson, 1981]  
*La Chinoise* [Jean-Luc Godard, 1967]  
*Chrzest* [*El bautizo*, Marcin Wrona, 2010]  
*La cinquième saison* [*La quinta estación*, Peter Brosens e Jessica Woodworth, 2012]  
*Clara Hakedosha* [Ari Folman e Ori Sivan, 1996]  
*La classe operaia va in paradiso* [*La clase obrera va al paraiso*, Elio Petri, 1971]

- Clean* [Olivier Assayas, 2004]  
*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages* [Código desconocido, Michael Haneke, 2000]  
*Collateral* [Michael Mann, 2004]  
*Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut* [Un condenado a muerte se ha escapado, Robert Bresson, 1956]  
*El comisario* [Estudios Picasso, 1999-2009]  
*Compañeros* [Globomedia, 1998-2002]  
*The Connection* [Shirley Clarke, 1960]  
*Conte d'été* [Cuento de verano, Eric Rohmer, 1996]  
*Con uñas y dientes* [Paulino Viota, 1977]  
*Così ridevano* [Así reían, Gianni Amelio, 1998]  
*Coup pour coup* [Marin Karmitz, 1972]  
*Covek nije tica* [Dusan Makaveyev, 1965]  
*Crash* [David Cronenberg, 1996]  
*Cravan vs. Cravan* [Isaki Lacuesta, 2002]  
*Crazy horse* [Frederick Wiseman, 2011]  
*Le crime de Monsieur Lange* [El crimen de Monsieur Lange, Jean Renoir, 1936]  
*Cul-de-sac* [Callejón sin salida, Roman Polansky, 1966]
- Dancer in the dark* [Bailando en la oscuridad, Lars Von Trier, 2000]  
*Dare mo shiranai* [Nadie sabe, Hirokazu Koreeda, 2004]  
*The Dark Knight* [El caballero oscuro, Christopher Nolan, 2008]  
*Darling* [Johan Kling, 2007]  
*Days of being wild* [Wong Kar-Wai, 1990]  
*Dead end* [Calle sin salida, Wylliam Wyler 1937]  
*Dealer* [Thomas Arslan, 1999]  
*Dekalog* [El decálogo, Telewizja Polska, Krzysztof Kieslowki, 1989]  
*De Ofrivilliga* [Involuntario, Ruben Östlund, 2008]  
*Il deserto rosso* [El desierto rojo, Michelangelo Antonioni, 1964]  
*Désordre* [Desorden, Olivier Assayas, 1986]  
*Dies d'agost* [Días de agosto, Marc Recha, 2006]  
*Dodesukaden* [Dodes'ka-den, Akira Kurosawa, 1970]  
*Dogville* [Lars von Trier, 2003]  
*Dong* [The hole, Tsai Ming Liang, 1998]  
*The Doom Generation* [Maldita generación, Gregg Araki, 1995]  
*Do the right thing* [Haz lo que debes, Spike Lee, 1989]  
*Down by law* [Bajo el peso de la ley, Jim Jarmusch, 1986]  
*Downtown 81* [Edo Bertoglio, 1981]  
*Drabet* [Homicidio, Per Fly, 2005]  
*The dreamers* [Soñadores, Bernardo Bertolucci, 2003]  
*Dupa-amiaza unui tortionar* [Lucian Pintilie, 2001]
- Eden Lake* [James Watkins, 2008]

- En construcción* [José Luís Guerín, 2001]  
*L'enfance nue* [*La infancia desnuda*, Maurice Pialat, 1968]  
*L'enfant* [*El niño*, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 2005]  
*Enter the void* [Gaspar Noe, 2009]  
*Entre les murs* [*La clase*, Laurent Cantet, 2008]  
*É o Amor* [João Canijo, 2013]  
*E.R.* [*Urgencias*, Michael crichton, NBC, 1994-2009]  
*Er shi si cheng ji* [*24 city*, Jia Zhang-Ke, 2008]  
*Escape from Alcatraz* [*Fuga de Alcatraz*, Don Siegel, 1979]  
*L'esquive* [*La escurridiza, o cómo esquivar el amor*, Abdellatif Kechiche, 2003]  
*Essene* [Frederick Wiseman, 1972]  
*État des lieux* [Jean-François Richet, 1995]  
*Être et avoir* [*Ser y tener*, Nicolas Philibert, 2002]  
*Eu cand vreau sa fluier, fluier* [*Si quiero silbar silbo*, Florin Serban, 2010]  
*Europa* [Lars von Trier, 1991]
- Falscher Bekenner* [Christoph Hochhäusler, 2005]  
*Family* [BBC-RTÉ, Michael Winterbottom, 1994]  
*Family life* [Ken Loach, 1971]  
*Family viewing* [Atom Egoyan, 1987]  
*Farväl Falkenberg*, [Jesper Ganslandt, 2006]  
*Ferien* [Thomas Arslan, 2007]  
*Festen* [*Celebración*, Thomas Vinterberg, 1998]  
*I fidanzatti* [Ermanno Olmi, 1963]  
*La fine del gioco* [Gianni Amelio, 1970]  
*Le fils* [*El hijo*, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 2002]  
*Fish Tank* [Andrea Arnold, 2009]  
*Folie privée* [Joachim Lafosse, 2004]  
*Forbrydelsens element* [*El elemento del crimen*, Lars von Trier, 1984]  
*The Foreigner* [Amos Poe, 1978]  
*För kärleken* [Othman Karim, 2010]  
*The Full monty* [*Full monty*, Peter Cattaneo, 1997]  
*Funny Games* [Michael Haneke, 1997]
- Galerianki* [*Mall Girls*, Katarzyna Roslaniec, 2009]  
*Le gamin au vélo* [*El niño de la bicicleta*, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 2011]  
*Gegen Die Wand* [*Contra la pared*, Fatih Akin, 2004]  
*Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* [*Trabajo ocasional de una esclava*, Alexander Kluge, 1973]  
*Germania, anno zero* [*Alemania, año cero*, Roberto Rossellini, 1948]  
*Geshwister* [Thomas Arslan, 1997]  
*Giorni e nuvole* [Silvio Soldini, 2007]  
*Glück* [Doris Dörrie, 2012]  
*La graine et le mulet* [*Cuscús*, Abdellatif Kechiche, 2007]

- La grande bouffe* [*La gran comilona*, Marco Ferreri, 1973]  
*Il grido* [*El grito*, Michelangelo Antonioni, 1957]  
*Grown-Ups* [Mike Leigh, 1980]  
*Güнесе yolculuk* [*Viaje hacia el sol*, Yesim Ustaoglu, 1999]  
*Guns of the trees* [Jonas Mekas, 1961]
- La haine* [*El odio*, Mathieu Kassovitz, 1995]  
*Halt auf freier Strecke* [*Stopped on track*, Andreas Dressen, 2011]  
*Happy-go-lucky* [*Happy, un cuento sobre la felicidad*, Mike Leigh, 2008]  
*Hayat var / My only sunshine* [Reha Erdem, 2008]  
*Hiçbir yerde / In nowhere land* [Tayfun Pirselimoglu, 2002]  
*Hidden agenda* [*Agenda oculta*, Ken Loach, 1990]  
*High Hopes* [*Grandes ambiciones*, Mike Leigh, 1988]  
*High School* [Frederick Wiseman, 1968]  
*Hill Street Blues* [*Canción triste de Hill Street*, CBS, Steven Bochco e Michael Kozoll, 1981-1987]  
*Historias del Kronen* [Montxo Armendáriz, 1995]  
*A history of violence* [*Una historia de violencia*, David Cronenberg, 2005]  
*L'homme blessé* [*El hombre herido*, Patrice Chereau, 1983]  
*Las horas del día* [Jaime Rosales, 2003]  
*Hospital* [Frederick Wiseman, 1970]  
*House, M. D.* [*House*, David Shore, Fox, 2004-2012]  
*The House on 92nd Street* [*La casa de la calle 92*, Henry Hathaway, 1945]  
*Howards End* [*Regreso a Howards End*, James Ivory, 1992]  
*Hîrtia va fi albastră* [Radu Muntean, 2006]  
*Hundstage* [*Días perros*, Ulrich Seidl, 2001]
- Ich glaubte Gefangene zu sehen* [*Creía que veía presidiarios*, Harun Farocki, 2000]  
*Idioterne* [*Los idiotas*, Lars Von Trier, 1998]  
*I hired a contract killer* [*Contraté un asesino a sueldo*, Akikaurismäki, 1990]  
*İklimler* [*Los climas*, Nuri Bilge Ceylan, 2006]  
*Import/Export* [*Import Export*, Ulrich Seidl, 2007]  
*In den Tag hinein* [Maria Speth, 2001]  
*La influenza* [Pedro Aguilerá, 2007]  
*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles* [*Entrevista con el vampiro*, Neil Jordan, 1994]  
*In the Flesh* [BBC, Jonny Campbell, 2013]  
*Italiensk for begyndere* [*Italiano para principiantes*, Lone Scherfig, 2000]  
*I Walked with a Zombie* [*Yo anduve con un zombie*, Jacques Tourneur, 1943]  
*I want to live!* [*¡Quiero vivir!*, Robert Wise, 1958]  
*I Want You* [Michael Winterbottom, 1998]
- Jag är nyfiken – en film i blått* [*Soy curiosa (Azul)*, Vilgot Sjöman, 1968]  
*Jag är nyfiken – en film i gult* [*Soy curiosa (Amarillo)*, Vilgot Sjöman, 1967]

- Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Chantal Akerman, 1976]  
*Jeune & jolie* [*Joven y bonita*, François Ozon, 2013]  
*Jîn* [Reha Erdem, 2013]  
*Juha* [Aki Kaurismäki, 1999]  
*Juventude em marcha* [*Juventud en marcha*, Pedro Costa, 2006]
- Kader* [Zeki Demirkubuz, 2006]  
*En käslekhistoria* [Roy Andersson, 1970]  
*Kauas pilvet karkaavat* [*Nubes pasajeras*, Aki Kaurismäki, 1996]  
*Kes* [Ken Loach, 1969]  
*Khane-ye doust kodjast?* [*¿Dónde está la casa de mi amigo?*, Abbas Kiarostami, 1987]  
*Killer of sheep* [Charles Burnett, 1977]  
*The Killers* [*Forajidos*, Robert Siodmak, 1946]  
*The Killing of a Chinese Bookie* [*El asesinato de un corredor de apuestas chino*, John Cassavetes, 1976]  
*Killing them softly* [*Mátalos suavemente*, Andrew Dominik, 2012]  
*Kis uykusu* [*Winter sleep*, Nuri Bilge Ceylan, 2014]  
*Klassenfahrt* [Henner Winckler, 2002]  
*Kôshikei* [Nagisa Oshima, 1968]  
*Kosmos* [Reha Erdem, 2010]  
*Krótki film o miłości* [*No amarás*, Krzysztof Kieślowski, 1988]  
*Krotki film o zabijaniu* [*No matarás*, Krzysztof Kieślowski, 1988]  
*Kuma* [*La segunda mujer*, Umut Dag, 2012]  
*Kynodontas* [*Canino*, Yorgos Lanthimos, 2009]
- Ladri di biciclette* [*Ladrón de bicicletas*, Vittorio De Sica, 1948]  
*Il ladro di bambini* [*Niños robados*, Gianni Amelio, 1992]  
*Ladybird, ladybird* [Ken Loach, 1994]  
*Lady Chatterley* [Pascale Ferran, 2006]  
*Land and freedom* [*Tierra y libertad*, Ken Loach, 1995]  
*La lapidation de Saint Étienne* [*La lapidación de Saint Étienne*, Pere Vilá i Barceló, 2012]  
*Last Chants for a Slow Dance* [Jon Jost, 1977]  
*Lásky jedné plavovlásky* [*Los amores de una rubia*, Milos Forman, 1965]  
*Låt den rätte komma in* [*Déjame entrar*, Tomas Alfredson, 2008]  
*Laurence Anyways* [Xavier Dolan, 2012]  
*Law and Order* [*Ley y orden*, Frederick Wiseman, 1969]  
*La leggenda del santo bevitore* [*La leyenda del santo bebedor*, Ermanno Olmi, 1988]  
*Le Havre* [*El Havre*, Aki Kaurismäki, 2011]  
*Leningrad Cowboys Go America* [Aki Kaurismäki, 1989]  
*Leviathan* [Andrei Zvyagintsev, 2014]  
*La leyenda del tiempo* [Isaki Lacuesta, 2006]  
*Life is Sweet* [*La vida es dulce*, Mike Leigh, 1990]  
*Lilja 4-Ever* [*Lilya forever*, Lukas Moodysson, 2002]

- The Limits of Control* [*Los límites del control*, Jim Jarmusch, 2009]  
*Little Britain* [BBC, Matt Lucas e David Walliams, 2003-2006]  
*Looking for Eric* [Buscando a Eric, Ken Loach, 2009]  
*Looks and smiles* [1981, Ken Loach]  
*Lovely Rita* [Jessica Hausner, 2001]  
*Los lunes al sol* [Fernando León de Aranoa, 2002]
- M - Eine Stadt sucht einen Mörder* [*M, el vampiro de Düsseldorf*, Fritz Lang, 1931]  
*Ma 6-T va crack-er* [Jean-François Richet, 1997]  
*Macherovgaltis* [Yannis Economides, 2010]  
*Magnolia* [Paul Thomas Anderson, 1999]  
*Mala noche* [Gus Van Sant, 1985]  
*Mal nascida* [João Canijo, 2007]  
*Mamma Roma* [Pier Paolo Pasolini, 1962]  
*Manderlay* [Lars von Trier, 2005]  
*Marius et Jeannette* [*Marius y Jeannette (un amor en Marsella)*, Robert Guédiguian, 1997]  
*Marti, Dupa Craciun* [*Martes, después de Navidad*, Radu Muntean, 2010]  
*Maynila: Sa mga kuko ng liwanag* [Lino Brocka, 1975]  
*Mean Streets* [*Malas calles*, Martin Scorsese, 1973]  
*Meantime* [Mike Leigh, 1984]  
*Megacities* [Michael Glawogger, 1998]  
*Mein stern* [Valeska Grisebach, 2001]  
*Mies vailla menneisyttä* [*Un hombre sin pasado*, Aki Kaurismäki, 2002]  
*Milchwald* [Christoph Hochhäusler, 2003]  
*Moartea domnului Lazarescu* [*La muerte del señor Lazarescu*, Cristi Puiu, 2005]  
*Modern Times* [*Tiempos modernos*, Charles Chaplin, 1936]  
*Monsieur Hire* [Patrice Leconte, 1989]  
*Mud* [Jeff Nichols, 2012]  
*Los muertos* [Lisandro Alonso, 2004]  
*La mujer sin piano* [Javier Rebollo, 2009]  
*Os mutantes* [*Los mutantes*, Teresa Villaverde, 1998]  
*My ain folk* [Bill Douglas, 1973]  
*My beautiful laundrette* [*Mi hermosa lavandería*, Stephen Frears, 1985]  
*My brother's wedding* [Charles Burnett, 1983]  
*My childhood* [Bill Douglas, 1972]  
*My Own Private Idaho* [*Mi Idaho privado*, Gus Van Sant, 1991]  
*My way home* [Bill Douglas, 1978]
- Nadia et les hippopotames* [Dominique Cabrera, 1998]  
*Naked* [*Indefenso*, Mike Leigh, 1993]  
*The naked city* [*La ciudad desnuda*, Jules Dassin, 1947]  
*Nana* [Jean Renoir, 1926]  
*Natural Born Killers* [*Asesinos natos*, Oliver Stone, 1994]



- Naufregio* [Pedro Aguilera, 2010]  
*The Navigators* [*La cuadrilla*, Ken Loach, 2001]  
*Ne change rien* [Pedro Costa, 2009]  
*Nema-ye Nazdik* [*Close up*, Abbas Kiarostami, 1990]  
*News from home* [Chantal Akerman, 1977]  
*De nieuwe kasteel* [Johan Van der Keuken, 1973]  
*Nil by mouth* [*Los golpes de la vida*, Gary Oldman, 1997]  
*Noche de vino tinto* [José Maria Nunes, 1966]  
*La noche que no acaba* [Isaki Lacuesta, 2010]  
*No habrá paz para los malvados* [Enrique Urbizu, 2011]  
*Noite escura* [João Canijo, 2004]  
*No quarto da Vanda* [*En el cuarto de Vanda*, Pedro Costa, 2000]  
*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [*Nosferatu*, F.W. Murnau, 1922]  
*Nous ne vieillirons pas ensemble* [*Nosotros no envejeceremos juntos*, Maurice Pialat, 1972]  
*Nue propriété* [*Propiedad privada*, Joachim Lafosse, 2006]  
*Les nuits fauves* [*Las noches salvajes*, Cyril Collard, 1992]  
*Nuovo Cinema Paradiso* [*Cinema Paradiso*, Giuseppe Tornatore, 1988]
- Of time and the city* [Terence Davies, 2008]  
*Los olvidados* [Luís Buñuel, 1950]  
*Only lovers left alive* [*Sólo los amantes sobreviven*, Jim Jarmusch, 2013]  
*Ossos* [Pedro Costa, 1997]  
*Où gît votre sourire enfoui?* [*¿Dónde yace tu sonrisa escondida?*, Pedro Costa, 2001]
- Palermo oder Wolfsburg* [*Palermo o Wolfsburg*, Werner Schroeter, 1980]  
*Palombella rossa* [Nanni Moretti, 1989]  
*Paradies: Glaube* [*Paraíso: Fe*, Ulrich Seidl, 2012]  
*Paradies: Hoffnung* [*Paraíso: Esperanza*, Ulrich Seidl, 2013]  
*Paradies: Liebe* [*Paraíso: Amor*, Ulrich Seidl, 2012],  
*Paranoid Park* [Gus van Sant, 2007]  
*Paris s'éveille* [*París se despierta*, Olivier Assayas, 1991]  
*The Passage* [Roberto Minervini, 2011]  
*Pau i el seu germà* [*Pau y su hermano*, Marc Recha, 2001]  
*Pépé le Moko* [Julien Duvivier, 1937]  
*Permanent Vacation* [Jim Jarmusch, 1980]  
*Le petit criminel* [Jacques Doillon, 1990]  
*Petit indi* [Marc Recha, 2009]  
*Pickpocket* [Robert Bresson, 1959]  
*El pico* [Eloy de la Iglesia, 1983]  
*Pierrot le fou* [*Pierrot, el loco*, Jean-Luc Godard, 1965]  
*Pixote: A lei do mais fraco* [*Pixote, la ley del más débil*, Héctor Babenco, 1981]  
*Play* [Ruben Östlund, 2011]  
*Playtime* [Jacques Tati, 1967]

*Policías, en el corazón de la calle* [Globomedia, Nacho Cabana, 2000-2003]  
*Politist, adjectiv* [*Policía, adjetivo*, Corneliu Porumboiu, 2009]  
*Il posto* [*El empleo*, Ermanno Olmi, 1961]  
*Precious* [Lee Daniels, 2009]  
*Pretty Woman* [Garry Marshall, 1990]  
*Princesas* [Fernando León de Aranoa, 2005]  
*La promesse* [*La promesa*, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 1996]  
*Un prophète* [*Un profeta*, Jacques Audiard, 2009]  
*Psycho* [*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960]  
*Pull my daisy* [Robert Frank e Alfred Leslie, 1958]

*Quai des brumes* [*El muelle de las sombras*, Marcel Carné, 1938]  
*A Question of Leadership* [Ken Loach, 1981]  
*Qu'ils reposent en révolte (des figures de guerre)* [Sylvain George, 2010]

*Railroaded!* [*El último disparo*, Anthony Mann, 1947]  
*Raining Stones* [*Lloviendo piedras*, Ken Loach, 1993]  
*Raw deal* [*Justa venganza*, Anthony Mann, 1948]  
*Rear Window* [*La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954]  
*Rebel without a cause* [*Rebelde sin causa*, Nicholas Ray, 1955]  
*Red Road* [Andrea Arnold, 2006]  
*Rendez-vous* [André Téchiné, 1985]  
*Reservoir dogs* [Quentin Tarantino, 1992]  
*Ressources humaines* [*Recursos humanos*, Laurent Cantet, 1999]  
*Return of the Secaucus Seven* [John Sayles, 1979]  
*Riff-Raff* [Ken Loach, 1991]  
*Roma, città aperta* [*Roma, ciudad abierta*, Roberto Rossellini, 1945]  
*A Room With a View* [*Una habitación con vistas*, James Ivory, 1985]  
*Rope* [*La soga*, Alfred Hitchcock, 1948]  
*Rosetta* [Luc e Jean-Pierre Dardenne, 1999]  
*Rundskop* [*Bullhead*, Michael Roskam, 2011]

*Sammy and Rosie get laid* [*Sammy y Rosie se lo montan*, Stephen Frears, 1987]  
*San Clemente* [Raymond Depardon, 1982]  
*O sangue* [Pedro Costa, 1989]  
*Sangue do meu sangue* [João Canijo, 2011]  
*San Quentin* [Lloyd Bacon, 1937]  
*Sanxia haoren* [*Still life*, Jia Zhang ke, 2006]  
*Sapatos Pretos* [*Los zapatos negros*, João Canijo, 1998]  
*Sciuscià* [*El limpiabotas*, Vittorio de Sica, 1946]  
*Schläfer* [*Benjamin Heisenberg*, 2005]  
*Der schöne tag* [Thomas Arslan, 2001]  
*Sebbe* [Babak Najafi, 2010]  
*Secrets and lies* [*Secretos y mentiras*, Mike Leigh, 1996]

- Sedmikrásky* [*Las margaritas*, Vera Chytilová, 1966]  
*S'en fout la mort* [Claire Denis, 1990]  
*Return to Sender* [*Sentencia de muerte*, Bille August, 1994]  
*Shadows* [*Sombras*, John Cassavetes, 1959]  
*Sharasôju* [*Shara*, Naomi Kawase, 2003]  
*Short Cuts* [*Vidas cruzadas*, Robert Altman, 1993]  
*Sicilia!* [Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, 1999]  
*Der Siebente Kontinent* [*El séptimo continente*, Michael Haneke, 1989]  
*Le silence de Lorna* [*El silencio de Lorna*, Luc e Jean-Pierre Dardenne, 2008]  
*Slacker* [Richard Linklater, 1991]  
*Slumming* [Michael Glawogger, 2006]  
*Smithereens* [*La chica de Nueva York*, Susan Seidelmann, 1982]  
*La soledad* [Jaime Rosales, 2007]  
*Speaking parts* [*Guiones cambiados*, Atom Egoyan, 1989]  
*Stalker* [Andrei Tarkovski, 1979]  
*Stranger than paradise* [*Extraños en el paraíso*, Jim Jarmusch, 1984]  
*Straw Dogs* [*Perros de paja*, Sam Peckinpah, 1971]  
*Subarashiki nichiyôbi* [*Un domingo maravilloso*, Akira Kurosawa, 1947]  
*Subway riders* [Amos Poe, 1981]  
*Sullivan's Travels* [*Los viajes de Sullivan*, Preston Sturges, 1941]  
*Sur la terre comme au ciel* [*Entre el cielo y la tierra*, Marion Hansel, 1992]  
*Sweet exorcism* [Pedro Costa, 2012]
- Tabutta rövasata* [Dervis Zaim, 1996]  
*Los Tarantos* [Francisco Rovira Beleta, 1963]  
*O tasqueiro* [Aki Kaurismäki, 2012]  
*Taxi Driver* [Martin Scorsese, 1976]  
*Tengoku to Jigoku* [*El infierno del odio*, Akira Kurosawa, 1963]  
*Terminus Paradis* [*Última parada, el paraíso*, Lucian Pintilie, 1998]  
*They live by night* [*Los amantes de la noche*, Nicholas Ray, 1948]  
*O Thiassos* [*El viaje de los comediantes*, Theo Angelopoulos, 1975]  
*This is not a film* [Jafar Panahi, 2011]  
*Tian bian yi duo yun* [*El sabor de la sandía*, Tsai Ming Liang, 2005]  
*Tilai* [Idrissa Ouedraogo, 1990]  
*Till det som är vackert* [Lisa Langseth, 2010]  
*Tillsammans* [*Juntos*, Lukas Moodysson, 2000]  
*Todo sobre mi madre* [Pedro Almodovar, 1999]  
*Top Hat* [*Sombrero de copa*, Mark Sandrich, 1935]  
*Topio stin omichli* [*Paisaje en la niebla*, Theodoros Angelopoulos, 1988]  
*A torinói ló* [*The turin horse*, Béla Tarr, 2011]  
*Tournée* [Mathieu Amalric, 2010]  
*Tout va bien* [*Todo va bien*, Jean-Luc Godard, 1972]  
*Trainspotting* [Danny Boyle, 1996]  
*Transe* [Teresa Villaverde, 2006]

- Trois couleurs: Blanc* [*Tres colores: Blanco*, Krzysztof Kieślowski, 1993]  
*Trois couleurs: Bleu* [*Tres colores: Azul*, Krzysztof Kieślowski, 1993]  
*Trois couleurs: Rouge* [*Tres colores: Rojo*, Krzysztof Kieślowski, 1994]  
*Tropa de elite* [*Tropa de elite*, José Padilha, 2007]  
*Trouble Every Day* [Claire Denis, 2001]  
*True Crime* [*Ejecución inminente*, Clint Eastwood, 1999]  
*Tulitikkutehtaan tyttö* [*La chica de la fábrica de cerillas*, Aki Kaurismäki, 1990]  
*Twilight* [*Crepúsculo*, Catherine Hardwicke, 2008]
- Üç maymun* [*Tres monos*, Nuri Bilge Ceylan, 2008]  
*Umberto D.* [Vittorio de Sica, 1952]  
*The Unbelievable Truth* [*La increíble verdad*, Hal Hartley, 1989]  
*Un conte de Noël* [*Un cuento de Navidad*, Arnaud Desplechin, 2008]  
*Underground USA*, [Eric Mitchel, 1980]  
*Une simple histoire* [Marcel Hanoun, 1959]  
*Un homme qui dort* [*Un hombre que duerme*, Bernard Queysanne, 1974]  
*Urgences* [*Urgencias*, Raymond Depardon, 1988]  
*Uzak* [*Lejano*, Nuri Bilge Ceylan, 2002]
- Vaarwel Pavel* [Rosemarie Blank, 1999]  
*Vampyr - Der Traum des Allan Grey* [*Vampyr; la bruja vampiro*, Carl Dreyer, 1932]  
*Varjoja paratiisissa* [*Sombras en el paraíso*, Aki Kaurismäki, 1986]  
*Vera Drake* [*El secreto de Vera Drake*, Mike Leigh, 2004]  
*Vidros partidos* [Victor Erice, 2012]  
*La vie d'Adele - Chapitres 1 et 2* [*La vida de Adele*, Abdellatif Kechiche, 2013]  
*La vie de bohème* [*La vida de bohemia*, Aki Kaurismäki, 1992]  
*La vie de Jésus* [Bruno Dumont, 1997]  
*La vie nouvelle* [Philippe Grandrieux, 2002]  
*La vie rêvée des anges* [*La vida soñada de los ángeles*, Erick Zonca, 1998]  
*Il villaggio di cartone* [Ermanno Olmi, 2011]  
*La ville est tranquille* [*La ciudad está tranquila*, Robert Guédiguian, 2000]  
*La vita è bella* [*La vida es bella*, Roberto Benigni, 1997]  
*Vivre sa vie: Film en douze tableaux* [*Vivir su vida*, Jean-Luc Godard, 1962]  
*To Vlemma tou Odyssea* [*La mirada de Ulises*, Theo Angelopoulos, 1995]
- The Walking Dead* [AMC, Robert Kirkman, 2010-2014]  
*The Warriors* [*Los amos de la noche*, Walter Hill, 1979]  
*The Way It Is* [Eric Mitchell, 1985]  
*Weekend* [Palle Kjärulff-Schmidt, 1962]  
*Wendy and Lucy* [*Wendy y Lucy*, Kelly Reichardt, 2008]  
*We Own the Night* [*La noche es nuestra*, James Gray, 2007]  
*Whores' glory* [Michael Glawogger, 2011]  
*Wild Style* [Charlie Ahearn, 1983]  
*Workingman's death* [Michael Glawogger, 2005]

Martín Paradelo Núñez

*Wuthering Heights* [*Cumbres borrascosas*, Andrea Arnold, 2011]

*Zendegi va digar hich* [*Y la vida continúa*, Abbas Kiarostami, 1992]

*Zerkalo* [*El espejo*, Andrei Tarkovski, 1975]

*Zéro de conduite* [*Cero en conducta*, Jean Vigo, 1933]

*Zhantai* [*Platform*, Jia Zhang ke, 2000]

*Zire darakhatan zeyton* [*A través de los olivos*, Abbas Kiarostami, 1994]

*Zur Lage: Österreich in sechs Kapiteln* [Barbara Albert, Michael Glawogger, Ulrich Seidl e Michael Sturminger, 2002]



Esta tese doutoral rematouse de redactar o 10 de Marzo de 2015, Día da Clase Obreira Galega, sen que a tal día esta clase poida reivindicar unha correcta representación de si mesma para alén de *Vikingland*. O meu recoñecemento final, polo tanto, a Xurxo Chirro por ter cumprido en solitario esta tarefa histórica.



Trázase no presente traballo unha panorámica das formas de representación que o cinema europeo desenvolveu para se enfrontar á filmación dos espazos suburbanos das cidades europeas. Pártese dunha definición destas estratexias de representación fílmica desde a definición dos diferentes modos de representación cinematográficos e faise fincapé na importancia do realismo e da capacidade de transmisión dunha visión crítica sobre a cidade como colector social e as dinámicas socio-económicas que poden definirse nos espazos suburbanos. Trátase de analizar de que maneira o cinema contribúe ao coñecemento histórico, neste caso do inmediato pasado, e establecer as formas de relación entre a imaxe cinematográfica e a sociedade que a produce, de descubrir as orixes históricas e culturais da obra e o seu cruce coas formas de pensamento do seu propio momento histórico, de interrogar os filmes como formas pensantes e indagar nas ideas que se esconden no interior dos textos fílmicos e procurar as orixes e as implicacións posteriores destas ideas.

