

*La creación imposible. Poética de las ficciones*

*sobre el fracaso artístico desde la Modernidad.*

Julián Molina Martínez.-

**Tutor:** Gonzalo de Lucas.

**Curs:** 2010/11.

Treballs de recerca dels programes de postgrau del Departament de Comunicació

**Departament de Comunicació**

**Universitat Pompeu Fabra**

**Abstract:** La intención de este trabajo ha sido el estudio hermenéutico de films que, a partir de la Modernidad cinematográfica occidental, muestran el proceso de un fracaso artístico autoconsciente, mediante el inacabamiento de un relato de ficción emprendido por el protagonista de la diégesis, quien suele actuar como alter ego del *autor* real. Se ha pretendido justificar históricamente la aparición de este motivo, así como señalar las características cualitativas que lo diferencian de su tradición, que también se ha rastreado tanto en cine como en literatura. Además, se han agrupado temáticamente las cuestiones estéticas aludidas mediante estos fracasos artísticos ficticios, entre los que se ha procurado establecer relaciones de significado.

La metodología utilizada ha sido el comparatismo hermenéutico entre diversos films, así como entre películas y obras literarias con que se han observado correspondencias, que se han contrastado con textos de Teoría y Crítica. La principal cuestión a dilucidar ha sido el discernimiento de las causas del fracaso artístico mostrado en los films y textos del corpus, tanto como hallar una justificación estética a su proliferación.

Así, se ha observado que estas películas aparecen a partir de un momento concreto, la década de los sesenta; que tienen dos precedentes claros en *Fellini 8 1/2* y en *Le mépris* y que durante la Postmodernidad el esquema narrativo de la creación fracasada ha sido aún más productivo para desarrollar cuestiones estéticas, siempre en un tipo de cine autorial.

**Keywords:** Beckett, Block, Crisis, Erice, Failure, Fellini, Godard, Kaufman, Literature, Metafiction, Moretti, Narrativity, Postmodernism, Reflexivity, Rivette, Suwa, Unfinished, Welles, Wenders.

# ÍNDICE

<b>1.- Preliminares.</b>	
1.1. Presentación del tema escogido y justificación de su importancia, novedad y relevancia académica.....	1
1.2. Objetivos.....	3
<b>2.- El objeto de estudio; la metodología y las técnicas de investigación.</b>	
2.1. Es un relato intradiegético.....	6
2.2. Es un relato metafictional.....	8
2.3. Posee un final inconcluso.....	12
<b>3.- Estado de la cuestión.</b>	
<b>4.- Marco teórico y contexto histórico. La tradición del fracaso artístico y sus precedentes, literarios y cinematográficos.</b>	
4.1. El giro copernicano del Romanticismo.....	20
4.2. El tema del fracaso en la narrativa anterior a la Modernidad cinematográfica .....	22
4.3. La estética del fracaso. La trilogía de Samuel Beckett.....	26
4.4. Precedentes cinematográficos previos a la Modernidad. El metafilm.....	29
<b>5.- Aplicación de la metodología.</b>	
5.1. Los 8 ½. El film inacabado como correlato del fracaso personal.....	34
5.2. La irrecuperabilidad del cine del pasado. La adaptación imposible.....	49
5.3. La realidad inaprensible.....	70
5.4. El film derrotado ante circunstancias externas	
5.4.1. La expresión del fracaso de la utopía.....	87
5.4.2. Lo incommensurable.....	95
5.4.3. El cine nacional.....	99
<b>6.- Conclusiones.....</b>	103
<b>7.- Bibliografía.....</b>	107

## 1.- Preliminares.

### 1.1.- Presentación del tema escogido y justificación de su importancia, novedad y relevancia académica.

Este trabajo de investigación pretende obtener conclusiones en torno la proliferación de un motivo temático en el cine que parte de la Modernidad: la mostración diegética del fracaso de una empresa artística, sobre todo en el caso de films que muestran el desarrollo de un rodaje que será abandonado. Asimismo, pretende obtener razones que expliquen la multiplicación del número de películas que se estructuran en torno a este fracaso artístico, así como señalar su alcance significativo, que parece haber ido evolucionando a lo largo de la cronología.

Desde las más antiguas narraciones occidentales, muchas obras se han cimentado sobre un empeño del protagonista en torno al cual se ha hecho girar la trama: un viaje, una misión fundadora, una investigación policíaca, etc. El éxito de esta empresa formaba parte casi siempre del horizonte de expectativas del receptor; por eso, nos producía cierta inquietud llena de estímulo la existencia de una serie de obras de ficción –literarias y cinematográficas- en que el personaje asociado al rol protagonista fallara en su intento, y más cuando este era un creador artístico –novelista, pintor, cineasta-, en que muchas veces parecía encarnarse el autor real de la obra.

Desde el Romanticismo, la figura del artista había cobrado una entidad máxima a causa de su consideración como genio demiúrgico. Con el tiempo, este status ha fluctuado, hasta llevarlo a lugares muy diferentes en la escala de los oficios: desde el trato cercano a los dioses, hasta la más servil comercialidad. No obstante, las creaciones artísticas sí que han ido manteniéndole cierta consideración, o aura, de bien preciado. Por eso, llama la atención el carácter intrínsecamente contradictorio de estas obras, ya que *Fellini 8 1/2*, *El estado de las cosas* o *Irma Vep* sí que son creaciones acabadas que, a veces, no parecen mostrar un fracaso creativo, sino conjurarlo. El intento de hallar explicación a este carácter antitético, así como el de encontrar elementos comunes que ayuden a justificar hermenéuticamente su existencia, son los puntos de arranque de este trabajo.

Estas obras que muestran el proceso de un fracaso artístico poseen además la característica seductora para su estudio de que proliferan en el cine desde un momento concreto: la Modernidad, y sobre todo en Europa, en films rodados por directores considerados *autores* que solían, además, ser los responsables de sus guiones. Además, en estos, la figura del creador que fracasa en su proyecto artístico suele funcionar como correlato del director real, pues este le ha trasladado algunas de las circunstancias de su trayectoria, así como, en muchos casos, varios elementos de su caracterización física. Es el caso, por ejemplo, del Guido de *Fellini 8 1/2*, del director protagonista en *Atención a esa prostituta tan querida*, del Friedrich Munro de *El estado de las cosas*, etc., que parecen evocar a Fellini, Fassbinder y Wenders, respectivamente. En otras ocasiones, la figura del creador artístico sirve de

punto de partida para reflexionar sobre otras cuestiones: sobre la idea de clasicismo en el cine de la Modernidad en *Le mépris*, sobre la ubicación del cine de la Modernidad en las nuevas perspectivas de creación y recepción del siglo XXI en *Irma Vep*, etc. Por tanto, el motivo del fracaso artístico parece un vehículo que inserta en las obras artísticas una carga de pensamiento sobre su proceso creativo, pero que lo hace desde dentro, no desde un discurso ajeno. La extracción y la evolución cronológica de estos contenidos reflexivos de los films del corpus son objeto de estudio de este trabajo.

La crítica cinematográfica se ha ocupado, desde los años setenta, del estudio de este tipo de films, aunque no siempre en particular. A veces, ha situado su especificidad en características formales de disposición narrativa, más que en la citada carga de pensamiento, generando así celeberrimas etiquetas como *cine dentro del cine* y aprovechando casi siempre categorías originadas en los estudios literarios, como la *metaficción*. La línea de estudios inaugurada por Christian Metz recogió la influencia de la narratología estructuralista francesa, y se centró sobre todo en la ubicación narratológica de los relatos antes que en su contribución al significado global de la obra artística. Sobre la carga de significado de estos relatos ficticios inacabados, Nicole Brenez acuñó el término *exposé movies* para indicar que estos films reflexionan sobre la creación cinematográfica de la época en que son realizados. Asimismo, Ángel Quintana recoge y condensa una definición que se ajusta aún más al tipo de obras que estudia este trabajo, ya que categorizó como *Naufragios* los argumentos que se construyen en torno a un rodaje que fracasa, pero dando cuenta de su pertinencia en una época, la postmoderna, en que todas las fases del proceso cinematográfico se han visto transformadas. Y de estas cuestiones de significado que plantean los fracasos artísticos ficticios de aquellas obras nace el interés por desarrollar este trabajo de investigación.

Algunos de los films que ocupan lugar en el corpus poseían de manera evidente elementos concomitantes con muchos textos literarios: novelas de autores de importancia sustantiva a la hora de renovar las estructuras narrativas durante el siglo XX (Huxley, Borges, Nabokov...) mostraban a un protagonista incapaz de consumir un proyecto, muchas veces artístico. Esta coincidencia temática estimulaba aún más el desarrollo de este trabajo, a causa de nuestra mayor formación literaria personal y académica. Por ello, hemos utilizado ambos tipos de relato –cinematográfico y literario- en la aplicación metodológica de este trabajo, siempre ateniéndonos más a cuestiones de sentido y no tanto a la comparación entre lenguajes artísticos. Además, dado que gran parte de la terminología narratológica que usa la crítica cinematográfica tiene sus orígenes en la Teoría y Crítica literarias, parecía lícito utilizar unos mismos elementos conceptuales. Ambas artes, además, son capaces de mostrar un proceso creativo en su desarrollo, y las dos permiten focalizar la atención sobre un protagonista que suele ser el correlato de su autor. Por tanto, se incluyen en este trabajo asociaciones más o menos libres entre cine y literatura en tanto que ambos son capaces de

trasladarnos la experiencia de proceso, que es el ámbito donde se puede desarrollar el fracaso creativo.

Hemos intentado tener en cuenta la cronología a efectos de la obtención de conclusiones durante la realización de este trabajo. Ya se ha señalado que el objeto de estudio nace y se desarrolla durante la Modernidad, desde donde ha seguido siendo productivo hasta llegar a los años más contemporáneos. Una cronología acotada ha permitido en ocasiones el manejo de conceptos como Modernidad y Postmodernidad que, en algunos momentos, sí han sido útiles para la obtención de algunas conclusiones; no obstante, la categorización de la realidad artística en períodos estancos parece un empeño imposible y, por ello, no ha sido uno de los objetivos de este trabajo la fijación de una ubicación cronológica de las etapas de las obras del corpus, sino el relacionar significados asociados más o menos libremente a partir de los hechos narrativos.

## 1.2.- *Objetivos.*

Aunque desde el principio de la historia del cine se han filmado obras metafictivas, es a partir de la Modernidad cinematográfica cuando se observa una proliferación particular de este tipo de relatos. Entre ellos, se han señalado los que muestran en pantalla el proceso de creación e inacabamiento de un proceso artístico –normalmente, por parte de un cineasta- que fracasa debido a la imposibilidad de llevarse a cabo por diferentes motivos, haciendo que el tema central de estos films sea esa mostración del fracaso. Estos no constituyen un subgénero: poseen una gran heterogeneidad y además han ido apareciendo de forma diseminada en diferentes tradiciones y filmografías. Este trabajo pretende mostrar cómo este motivo sobre el que se construye su trama ha ido mutando a través de las décadas posteriores a su aparición. También, pretende encontrar puntos de unión entre un corpus de films caracterizado por su diversidad, así como realizar algunas interpretaciones hermenéuticas significativas. Algunas ya han sido señaladas por la crítica, como la existencia de una matriz señalada para este tipo de obras: *Fellini 8 1/2*, 1962. La gran mayoría pertenecen a un tipo de cine autorial, entroncado muchas veces con la tradición literaria. Otra singularidad de estos films es que varios de ellos están hechos en un momento de cambio dentro de la trayectoria de su autor, que suele tener una obra ya consolidada formada por cerca de una decena de films, caso de Fellini, Fassbinder, Wenders, Garrel, Kitano, etc., aunque esta condición no se cumple en todos los casos, como en los films de Moretti, Suwa, etc. Procuraremos no solo incluir en el trabajo estas conclusiones señaladas por otros trabajos anteriores de crítica, sino establecer relaciones entre las películas y algunas obras literarias, cuando sean susceptibles de estimular alguna conclusión, siempre que puedan producir un discurso hermenéuticamente justificado.

La proliferación de los films del corpus a partir de los años sesenta debe señalar la existencia de un espíritu de época que explique su génesis: una estética e incluso una ética en que la mostración del fracaso creativo tuviera sentido. Y este ambiente estético debe estar entroncado con las escuelas de pensamiento que a partir de la Segunda Guerra Mundial hicieron del fracaso y de la dirección hacia el vacío del proyecto humano su núcleo intelectual: es decir, el Existencialismo y la expresión artística de su estética del fracaso, con el ejemplo mayúsculo de Samuel Beckett. Además, estas corrientes de pensamiento coincidieron en el tiempo con una epistemología que puso su interés en estudiar las obras artísticas exclusivamente en su plasmación formal: el Estructuralismo. Este trabajo intentará comprobar si su análisis puede corroborar estas influencias y mostrar así cómo ha ido evolucionando el motivo de la creación artística fracasada pues, con el paso del tiempo, fueron apareciendo muchas más creaciones que siguieron este desarrollo temático y que lo utilizaron para referirse a problemas nuevos.

Suponemos también que este tipo de films mantiene entre ellos una cierta filiación cuyo discernimiento permitiría obtener de ellos algunas conclusiones: hilos temáticos que se constituyen en ideas centrales que el tema de la mostración del fracaso pretende desarrollar, y que además irían renovándose a medida que transcurría el tiempo, en diálogo con las obras del corpus que les preceden. A partir de las propias observaciones, hemos propuesto cuatro de esos hilos temáticos, que ocupan respectivamente un apartado dentro del capítulo de la aplicación metodológica; pero hemos ido viendo también que los límites de las obras del corpus exceden a los de su categorización. Por ello, la aplicación metodológica se basará en asociaciones hermenéuticas más o menos libres entre textos cinematográficos, literarios y de Teoría y de Crítica, sin servidumbres cronológicas, y en intentar construir un discurso que nazca de ellos y que sirva para su mejor comprensión o experiencia, siempre que se lo pueda justificar.

A causa del carácter parcialmente histórico de la investigación hermenéutica que hemos intentado desarrollar, ha parecido adecuado dedicar bastante espacio a rastrear los orígenes del motivo de la creación artística fracasada, a justificar su nacimiento durante el Romanticismo como motivo literario cargado de entidad y a mostrar brevemente cómo evoluciona en una época, la primera mitad de siglo XX, en que el cine de la Modernidad aún no ha nacido y, por tanto, es la novela aún quien protagoniza los cambios sustanciales en la narratividad, mientras gran parte del cine aún iba por otro lado.

Para definir mejor el objeto de estudio, hemos dedicado casi todo este trabajo a obras de ficción, aunque exista un número destacado de films que testimonian documentalmente el abandono de películas reales. A efectos de este trabajo, por motivos más de número que de importancia, su consideración ha sido menor, aunque sí han sido utilísimas como contraste o refutación. De la misma manera, el cine más experimental ha sido igualmente tenido menos en cuenta en el corpus de

films que, ya se ha dicho, pretende ocupar tan solo a obras de ficción, aunque sí se lo ha considerado a la hora de desarrollar algunas argumentaciones. Sí hemos intentado visionar el mayor número posible de films de diverso tipo, lo que ha hecho más evidente que la práctica artística excede los límites que un trabajo de crítica, como este, pueda llegar a proponer en su intento de señalar ciertas líneas en un terreno tan fluido como el de las creaciones filmicas. Finalmente, constatamos que el número de películas, novelas y obras de teoría y crítica localizado es muy superior a nuestra primera expectativa, lo cual ha determinado que en cada capítulo nos centremos en unas pocas obras nucleares en torno a las cuales hemos hecho girar los elementos seleccionados de los otros films.



## 2.- El objeto de estudio, la metodología y las técnicas de investigación.

Proponemos tres rasgos distintivos que sean eficaces a la hora de elegir los films que forman parte del corpus de estudio, a fin de que esta selección posea unas características que tiendan a la objetividad. Estos tres conceptos, que proceden por separado de la Narratología, son, en primer lugar, que en todos los films se desarrolle un relato artístico intradieгético. En segundo lugar, que este segundo relato sea metafictivo, es decir, que posea una carga de pensamiento sobre la propia creación artística. En tercer lugar, que culminen en un fracaso creativo, y que esta ausencia de final sea un elemento clave de su poética.

Normalmente, este relato intradieгético es un film filmado por el protagonista, que también suele ser un director de cine; no obstante, no son raras las películas que se ocupan de otro tipo de creación artística. Por tanto, en un trabajo hermenéutico como este, es imprescindible aislar algunas de las características determinantes del corpus en films en otros que no las posean en su totalidad, y así poder utilizar estos como apoyo en algunas de las argumentaciones. Este trabajo, por tanto, posee una forma ensayística de inspiración en elementos de Literatura Comparada, aunque se ciña estrictamente a su condición de trabajo de investigación de Doctorado.

Ya se ha señalado que la inclusión de obras cinematográficas y literarias en el corpus de estudio hace que debamos usar un concepto abierto de *relato*, en el sentido en que lo hacen algunos manuales comparatistas, como Gnisci [2000] o multitud de críticos que suelen combinar ambas formas de narración en sus estudios, o incluso ampliarlas con otras. En tanto que cine y literatura han sido durante el siglo XX las formas canónicas de mostrar procesos temporales, ha parecido oportuno utilizar conceptos que, en la medida de lo posible, puedan justificarse hermenéuticamente. Además, es sabido que entre cine y literatura ha habido siempre procesos osmóticos que, a efectos de este trabajo de investigación, ha sido oportuno señalar.

### 2.1.- *Es un relato intradieгético.*

El concepto instrumental de *diégesis* narrativa, en el sentido de marco espacial y temporal en que se desarrolla la trama que tejen los personajes de toda narración verbal, fue teorizado por Gérard Genette durante los años sesenta. También, el teórico estructuralista denominó *intradieгéticos* a los relatos que se proyectaban dentro de la diégesis para luego dividirlos en ficticios y no ficticios,

es decir, según su pertenencia al mismo mundo narrado de la acción principal, o si su existencia se desarrollaba en un segundo grado de la ficción.

En el desarrollo de este pensamiento estructural que aísla el objeto narrativo de la cronología, Genette investigó sobre los diferentes tipos de relatos intradieгéticos que habían existido. Estos podían pertenecer o no a la acción del relato principal, en la forma de una anécdota contada como real, pero con personajes distintos a los de la acción principal, como en la narración de Cardenio en el *Quijote*, por ejemplo. También, podían referirse a la misma acción dieгética señalando por su nombre a los protagonistas, y ser el equivalente a la narración del mensajero en la tragedia griega, como en el relato del posadero en *Jane Eyre*. Podían tener también un carácter retrospectivo, como la narración de Nelly Dean en *Cumbres borrascosas*. En el caso del corpus de films de este trabajo, su situación respecto a la diégesis suele coincidir con el primer tipo de relatos teorizados por Genette, aunque, ya se ha dicho antes, las consideraciones puramente estructurales no serán las más importantes a la hora de desarrollar la aplicación metodológica.

Genette también se ocupó de la importancia de los relatos intradieгéticos en su capacidad de afectar a la trama principal. En ocasiones, aquellos podían ser un artificio reflexivo sobre la propia creación literaria, como en *Malone muere*, de Samuel Beckett; en este caso, como en el de la mayoría de los relatos estudiados en este trabajo, el proceso de escritura es el elemento focalizado durante la narración. Pero la importancia del relato intradieгético es variable e inaprensible, pues se interpreta desde un alto grado de subjetividad, por lo cual Genette propone un mínimo esquema para clasificar las principales funciones que el relato intradieгético puede cumplir respecto a la trama principal.

Entre ellas es posible un nexo causal, es decir, que ambos pertenezcan a la misma acción. Aquí, la función del relato intradieгético sería explicativa. Para ello, es preciso que el relato intradieгético sea homodieгético, es decir, que tenga personajes comunes y acciones conectadas entre ambos. Films como *Synecdoche, New York*, en que el personaje protagonista de los dos niveles narrativos es el mismo sería un ejemplo de este modelo narrativo.

En el caso de una prolepsis metadieгética, la función debe ser predictiva, de más leve afectación que en el caso anterior. Por ejemplo, en el caso algunos mensajes que Youdi, el destinatario de su informe, dirige a Moran en *Molloy*, de Samuel Beckett.

La relación entre ambos relatos puede ser también temática, sin relación de causalidad entre ambas tramas, principal y dieгética, sino solo un vínculo de contraste o analogía. En este apartado habría que situar la *mise en abyme* o reduplicación en espejo, que es tratada aparte a continuación. Aquí, no es solo el acto narrativo el que se duplica, sino otros elementos temáticos y estructurales: el desenlace, el conflicto central... Esta reduplicación puede ser forzada hasta una ruptura de marco (a la que Genette denomina *metalepsis*), que es el efecto en el receptor de la puesta en abismo: una ruptura de las fronteras entre la trama dieгética y la intradieгética, en que los diversos niveles

narrativos se funden en uno. Este efecto se muestra en varios films del corpus de este trabajo, como en *Trans-Europ-Express*, en que varios personajes aparecen en los niveles diegético e intradiegético.

En otros casos, las dos acciones no mantienen relaciones de ningún tipo, como cuando lo significativo es solamente el acto de narrar. Genette da como ejemplo *Las mil y una noches*, en que el acto narrativo en sí mismo permite salvar la vida de Sherezade, aunque sus cuentos no se refieran a ella en ningún momento. La función de estos relatos intradiegéticos también puede ser de distracción, de forma que la trama principal no se vea afectada por peripecias que le sean ajenas, como en el caso del *Decamerón*, en que los personajes pasan el tiempo contando historias, sin más. Por supuesto, este valor de distracción puede ser simultáneo a otros valores; por ejemplo, en *Malone muere*, la narración del protagonista es un juego, pero a la vez es una analogía temática de su propia situación (y, a la vez, de la de su autor).

Como los films que conforman el corpus de este trabajo plasman la creación de un relato, los instrumentos metodológicos de Genette han sido utilísimos a la hora de discernirlos, aunque insistimos en que sus conceptos, básicamente descriptivos, no han sido los que más han ayudado a la generación de discurso. Además, si aunamos diversas características que Genette proporcionó por separado en varias de sus tipologías, obtenemos alguna de las características asociadas a los relatos intradiegéticos de los films del corpus, más asociadas a su contenido, como es su carácter metafictivo.

## 2.2.- Es un relato metafictivo.

Se ha definido la metaficción como ficción sobre la ficción, cualidad de los relatos que llaman la atención sobre sus propios procedimientos de composición. David Lodge [1992:292 y ss.] señaló que la abuela de las novelas metafictivas es *Tristram Shandy* (de Lawrence Sterne, 1759-67), donde la multitud de diálogos que establece el narrador con sus lectores imaginarios son solo una de las múltiples maneras de situar en primer plano el cuestionamiento de la distancia entre arte y vida que el realismo convencional procuraba evitar.

La proliferación de narraciones metafictivas durante el siglo XX –primero, en la literatura, posteriormente, en el cine- señala una tendencia que se ha justificado históricamente: la metaficción, como concepto relacionado en su origen con el de intertextualidad, comparte con él la conciencia de que una obra artística pertenece a una tradición a la que cita, lo que provoca el miedo a no poder decir nada que ya se haya dicho antes.

El crítico norteamericano William H. Gass fue quien introdujo en 1970 el término *metafiction* para referirse a las novelas que transmiten la experiencia de una mediación discursiva entre la

percepción y la realidad. Gass asume y aplica a los estudios humanísticos las aportaciones del Giro Lingüístico Filosófico para estudiar cómo el lenguaje es algo más que un mediador necesario entre los humanos y la realidad, de forma que toma parte en su construcción. Como este carácter de constructo lingüístico es inseparable de la percepción humana, así como de los relatos ficticios, es también creador de realidad y de experiencia. A estas obras artísticas que se centran en la mostración de este proceso, Gass las denomina metafictivas, y las caracteriza como representadoras de un mundo que no solo lo es en forma de discurso, es decir, en mediación. Gass parece partir en sus desarrollos del término, importado de la Lingüística, *metalenguaje*, aplicable a un código lingüístico que se refiere a otro código del mismo tipo, sea incluido por él o no.

Gass realiza un estudio estructural sobre obras de Jorge Luis Borges, John Barth y Flann O'Brien, autores cuyas novelas suelen tener como eje el hecho mismo de estar escribiéndolas. En esta década de los sesenta, cuando se producían en el cine las primeras obras estrictamente metafictivas, se produjo un debate sobre qué lectura hacer de esta proliferación: Tom Wolfe, entre otros, las consideraba algo decadente y narcisista, pues este *regressus ad infinitum* al que se condenaba al lector, lejos de la linealidad y el progreso de la narrativa anterior, no aportaba sustancialmente nada nuevo en una interminable retahíla de historias sobre un escritor que escribe otra historia (Lodge 2006:295). Puestas en el contexto histórico literario, estas diatribas son coherentes con la literatura que cultivaba Wolfe, uno de los paladines del *New Journalism*, que utilizó esta densidad estructural de las novelas metafictivas como argumento para justificar que, entonces, la práctica artística que debía encargarse de describir la realidad social debía ser el Periodismo. Desde el principio, por tanto, se consideró la carga metafictiva como un signo de intelectualismo que reducía el perfil de receptor modelo de estas obras a alguien familiarizado con el hecho artístico, en coherencia con la circunstancia de arte minoritario que poseyeron desde el inicio estas obras metafictivas. En el caso del cine, se ha señalado que varios de los films del corpus de estudio se rodaron en una fase ya consolidada de la carrera de sus directores, cuando habían filmado sobre una decena de films y por ello podían obtener financiación para un proyecto más personal a sabiendas que los rendimientos comerciales no serían óptimos, debido a estas circunstancias restrictivas que, salvo excepciones como Charlie Kaufman, ha tenido la propiedad metafictiva para su divulgación comercial.

Gass se hace eco de esta valoración negativa de la metaficción, llegando a acuñar el término *antinovela* para las obras que la desarrollan. De su influencia se generaría, posiblemente, el libro *The Literature of Exhaustion*, de John O. Stark, 1974, en que se añade la presencia de Vladimir Nabokov a autores como Borges, Barth y Barthelme, ya señalados. Stark añade a la metaficción la plasmación de las relaciones entre literatura y realidad, ya que en ellas se pone al propio hecho de crear como el núcleo en torno al cual giran todas los elementos de la novela clásica. Otros términos de carácter

negativo han sido asociados a la característica metafictiva, como *Relato narcisista*, *Antiilusionismo*, *Arte del agotamiento*, etc. (Stam *et alii* 1999:229).

En la narrativa norteamericana y en la Teoría Literaria, hubo una presencia importante en la configuración de la narrativa metaficcional: la de John Barth. Este crítico y novelista había anticipado en 1967 las ideas de Stark en “The Literature of Exhaustion”, artículo considerado un manifiesto del *Postmodernism* en que realiza un estudio de la obra de Borges en relación a un posible apocalipsis de la novela, y en que afirma que la obra del polígrafo argentino puso de manifiesto el agotamiento de las posibilidades narrativas, aspecto que se manifiesta a través del recurso de incluir dentro de sus narraciones la tematización de aspectos formales de la creación literaria (la prolija descripción de obras inexistentes, por ejemplo). La concepción de Barth es aquí también pesimista, al analizar la metaficción como un síntoma de agotamiento, aunque él mismo fuera a continuación un prolijo autor de novelas metafictivas.

Otros autores confirmaron la existencia de esta tendencia en la narrativa occidental al añadir más estudios críticos sobre la metaficción literaria que fueron definiendo sus características. Así, Michel Boyd [1975] constató que las novelas metafictivas cuestionaban la idea de mimetismo, de manera similar a como la crítica cinematográfica ha señalado que el cine de la Modernidad, dentro del cual se implanta la tendencia de que se ocupa este trabajo, cuestiona la idea de transparencia<sup>1</sup>.

Como la terminología descriptiva de relatos propuesta por el Estructuralismo ha sido todo menos concisa, los términos empleados para referirse a los relatos metafictivos han ido también proliferando hasta llegar a una diversidad confusa. Además, la incapacidad de la Teoría Literaria para describir y prever la diversidad de relatos posibles ha hecho que adjetivos como reflexivo, autorreflexivo y autorreferencial hayan sido superados por la práctica artística, más llena de matices y más dúctil que los conceptos que la intentan aprehender<sup>2</sup>. Por eso, señalamos la claridad e importancia de un trabajo como el de Jean-Marc Limoges [2008], en el que se desarrollan precisiones notables que centran las características estructurales de los relatos intradieгéticos metafictivos en el cine. Partiendo de la puesta en crisis de los hallazgos metodológicos de Christian Metz, Limoges se ocupa de los films autorreflexivos, y los divide en los que muestran el dispositivo (*reflexividad cinematográfica*) y los que se ocupan de referirse a otros films (*reflexividad filmica*). Es evidente que los

---

<sup>1</sup> A partir de la segunda mitad de la década de los setenta, se multiplican los estudios ingleses o norteamericanos sobre la metaficción como rasgo temático y estilístico que define a las novelas contemporáneas. Estos estudios aparecen señalados en Dotras [1994:12 y ss.]. La característica de estos estudios posteriores es que ya no realizan una lectura de la metaficción como señal de decadencia o agotamiento, sin duda apabullados por los ejemplos de la narrativa norteamericana de los setenta, así como de la francesa y la latinoamericana. Así, Raymond Federman [1975] expone que esta narrativa no muestra la realidad, sino su proceso de ficcionalización; Inger Christensen insiste en el concepto didáctico, al mostrar al novelista su proceso creativo; McCaffery [1982] divide las obras metafictivas en las que se refieren solo a sí mismas y las que se refieren a su género o a la novelística en general.

<sup>2</sup> Enrique Vila-Matas cuenta la historia real de la escritora María Lima Mendes, que abandonó la escritura durante los años sesenta, víctima de la confusión que le produjo el conocimiento de los tecnicismos estructuralistas, que le provocaron tal sensación de frustración y agobio que se creyó ya incapaz de volver a escribir nada más. (*Bartleby y compañía*, p. 59).

estudiados en este trabajo pertenecen a la primera categoría, que es dividida a su vez en referentes a films que se ocupan de mostrar la propia disposición (*autorreflexividad*) o en mostrar una disposición diegética (*reflexividad*). Es en esta categoría, que Limoges denomina así, *reflexiva*, donde agrupar la mayoría de films que forman parte de este trabajo. En este lugar, Limoges divide entonces los films entre los que muestran elementos de su propio rodaje y los que muestran el rodaje de otra película; estos últimos son los que más hemos considerado en el corpus de este trabajo, en los casos en que el rodaje propuesto que fracasa sea uno ficticio.

En el acotamiento de los films reflexivos que los separan de otras etiquetas más imprecisas, Yannick Mouren [2010] realiza una categorización muy efectiva a los efectos de poder ubicar multitud de films. Este crítico francés realiza un estudio sobre lo que denomina *Le film-art poétique*, importando otra vez al lenguaje crítico cinematográfico una categoría iniciada en la Teoría Literaria donde se han considerado obras de poética las que reflexionan sobre el modo de hacer literatura en una época y en un lugar. Mouren precisa exactamente qué características narrativas debe poseer un film para pertenecer a esta categoría, lo que le permite delimitar un corpus de films no excesivo, a la vez que heterogéneo. Esta categorización determina que el *film poético* sea un film de ficción, cuyo tema central es la concepción personal del cine (ética, estética, método de trabajo) que el autor posee en el momento de su creación. Por tanto, este cineasta del film dentro del film debe ser, en los *films poéticos*, un representante, un alter-ego, del director real.

Esta categorización de Mouren es el estudio más aproximado que hemos hallado al objeto de este trabajo, el cual a veces no encaja y a veces desborda su definición de film poético, pues este no exige el fracaso creativo como punto final de los films intradiegéticos que selecciona. Es destacable su precisión y acotamiento conceptual, que hace que un film como *Lost in La Mancha* (Keith Fulton y Louis Pepe, 2002) no encaje con su primer requerimiento, ya que es un film de no ficción. También, este mismo no cumpliría con su segunda característica: incluir una concepción autorial del cine. La tercera sería difícil de cumplir por otros films como *I'm not there* (Todd Haynes, 2007), que plantea la imposibilidad de un relato de reconstrucción biográfica lineal, pero que no lo hace mediante ningún cineasta que sea el alter ego del director real.

Las precisiones que realiza Mouren son utilísimas a efectos de este trabajo de investigación y han servido de modelo teórico en algunos casos, como en el capítulo presente en que se procura definir el objeto de estudio con una precisión similar a la suya. Su categorización soluciona algunos problemas respecto a la apropiación pura de las etiquetas narratológicas importadas de la literatura, sobre todo porque discierne varios tipos de reflexividad, como la puesta en abismo, la cita, las alusiones, las parodias, los remakes o los homenajes a otros films, así como la mostración del propio rodaje digna, por ejemplo, de los créditos iniciales de *Le mépris*.

### 2.3.- *Posee un final inconcluso.*

La tercera característica de los films del corpus de este trabajo es que el proyecto artístico cuyo desarrollo se muestra resultará inacabado. Desde antes de que existieran los análisis estructurales del relato, las reflexiones sobre los finales truncados han sido habituales por parte de los creadores. Así, en 1927, en palabras de Miguel de Unamuno, “Todas las novelas que se hacen (y no aquellas que se contenta uno con contarlas) en rigor no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte; y la vida no puede morirse. (...) El lector que busque novelas acabadas, no merece ser mi lector; él ya está acabado antes de haberme leído” (*Cómo se hace una novela*, p. 27). Más tarde, según George Eliot, el final de la narración era el punto débil de muchos autores, pues en su esencia estaba el carácter de ser una negación que cerrara la condición de apertura que posee todo desarrollo diegético. Más modernamente, la denominación del *Síndrome Bartleby* puede englobar una parte de la idea de inacabamiento de las obras del corpus de este trabajo: “La enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o atracción por la nada que hace que ciertos creadores (...), tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre” (Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, 12).

Cada modalidad narrativa estructural configura un tipo de final que García Landa [1998] divide en los de ritmo global de continuidad, como en el caso de *Tristram Shandy*, hasta obras obsesionadas con un desenlace total que cierre totalmente su trama, la cual vive cara a su final, como es el caso de la narrativa decimonónica realista, o como las obras de género detectivesco.

El gran estudio sobre el final en la narrativa literaria es el de Frank Kermode [1983]. El crítico norteamericano defiende que la narración y, en concreto, su cierre se justifican por esquemas cognoscitivos fundamentales, dados por la existencia de una tradición, que tienen la labor epistemológica de imponer un orden, ficticio, a una masa de acontecimientos –el fluir inaprensible de la realidad- que de otro modo carecería de estructura. Kermode concluye que es la clausura del relato quien organiza su sentido, y que los distintos géneros y modalidades narrativas presentan variedades de clausura acordes con el tipo de configuración semiótica que les es propia. La narración tradicional, por ejemplo, presenta finales altamente codificados que expresan con claridad los valores comunitarios; así, los finales moralizantes de los cuentos maravillosos, o los relatos míticos de las hazañas épicas. Kermode señaló también que el final es el principal elemento organizador del sentido del relato principal. Por eso, la presentación de relatos que quedan inconclusos es compensada con su inclusión en un film, el real, que sí resulta finalizado.

“La narración es un modo de dar forma al tiempo de la experiencia humana, ya sea en la ficción o en las ficciones narrativas que proyectamos a nuestra interpretación del mundo real”

(Kermode 1983:38). El tiempo, pues, adquiere sentido si es organizado narrativamente, y la conclusión del relato va así ligada a la consecución de objetivos, a la afirmación de valores y a la interpretación del sentido de la acción humana en su conjunto. Según el final de *Edipo rey*, por ejemplo, ningún mortal puede ser llamado feliz o infeliz hasta que han terminado sus días; por tanto, el final narrativo tiene la facultad de organizar retrospectivamente todo lo que le precede. Su primacía hermenéutica es absoluta, pues toda la estructura narrativa es revisada y reinterpretada desde esta atalaya estructural, en cuya interpretación Kermode observa una influencia del concepto cristiano del tiempo, marcado por un inexorable avance hacia el Apocalipsis. Toda obra con su principio, medio y final es una versión reducida del gran mito cristiano occidental que aparece en su forma plena y literal en el relato bíblico. Además, el autor americano señala que las estructuras finalistas son menos frecuentes en narrativas no occidentales, en que abundan más los desarrollos cíclicos o circulares.

Se ha señalado que incluso el pensamiento científico ha mantenido estas estructuras finalistas, como el paso de la Biología Estática a la Biología Evolucionista en el siglo XIX, que necesariamente se presenta de forma narrativa. La Física newtoniana, compatible en sus presupuestos con la idea de un universo estable y eterno, se ve reemplazada por una nueva Física “narrativa” al desarrollarse el concepto del espacio-tiempo y las teorías del origen de la materia. Por lo visto, y sin querer profundizar, en las década de los sesenta y setenta se volvió a cuestionar esta manera de interpretar la Física mediante principios de incertidumbre como el de Heisenberg. Puede pensarse, pues, que ciertas propuestas científicas formaron parte también de un espíritu de época que extendió, a partir de los años cincuenta, la ruptura del pensamiento lineal a más ámbitos que al artístico.

Pero el acontecimiento que parece delimitar una frontera temporal en todos los aspectos de la historia occidental, en la política, la ética y también, posteriormente, en la estética, fue la Segunda Guerra Mundial, señalada por la Escuela de Frankfurt como el punto final de cierto desarrollo del pensamiento ilustrado, cuya percepción del avance del tiempo ligada al progreso fue dominante en la organización económica y social, y por ello reflejada en las artes, tanto temáticamente como en la disposición narrativa, en la organización lineal del tiempo, en su dirección a un final que lo clausure. Gardner [2001:112] señala que “desde la Segunda Guerra Mundial hemos visto un gran incremento de las ficciones que no fluyen (acciones que no conducen a ninguna parte, como en las obras de Beckett y de las ficciones que carecen de final, como en *La mujer del teniente francés*, de John Fowles)”. Y señala el mismo autor que el Holocausto, así como la invención de la bomba atómica, cambiaron ciertas concepciones metafísicas sobre lo que, con anterioridad a este momento, se consideraba el desarrollo temporal canónico. Kunz [1997:10 y ss.] señala con Frank Kermode que en épocas de importantes cambios en los paradigmas científicos e ideológicos se constata una crisis paralela en la



manera de concluir las narraciones ficticias. Como en el paso del siglo XIX al XX (en que se plasmaron en la novelística los descubrimientos de Marx, Freud, y antes de Darwin y luego de Nietzsche), se produjo tras la Segunda Guerra Mundial un cambio en la manera de disponer los finales narrativos, pues la teleología de la existencia había sido ya muy cuestionada. Personajes literarios que creen que su desarrollo vital ya no posee una dirección, sino que este se encamina hacia la nada o hacia la destrucción empiezan a ser habituales (con el Stavrogin, en *Los demonios*, de Dostoievsky, como el más lejano precursor y las novelas de Camus como una de sus derivaciones). Posteriormente, la corriente existencialista canonizará este modo de pensamiento en una forma estética, generando narraciones que más que un final inconcluso proponen un avance no lineal de las acciones de su personaje protagonista. En el caso del cine, será habitual la presencia de personajes que son caracterizados por el deambuleo, por largos trayectos no dominados por un vector que los guíe, como en el caso de algunos films de Antonioni y derivaciones posteriores. Por tanto, antes de llegar a la producción de obras que plantean un proceso artístico inacabado cuyo estudio procura este trabajo, hubo unos cambios importantes en el pensamiento y en la historia occidental que los justificarían.

Y Kermode señala ese cambio de paradigma que afecta a la narrativa (también, a la cinematográfica) posterior a la Segunda Guerra Mundial: “Desde luego no podemos aceptar que se nos niegue un final: uno de los grandes encantos de los libros es que tengan que terminar. Pero a menos que seamos extremadamente ingenuos (...) no exigimos que avancen hacia ese final precisamente como se nos ha hecho suponer. (...). Continuaremos teniendo una relación con los paradigmas, pero los cambiaremos para que sigan siendo operantes. Ya que no podemos liberarnos de ellos, debemos hallarles un sentido” (Kermode 1983:91). También, García Landa [1998:384] ha señalado que este cambio en el paradigma conllevó una crisis de los finales en la narración moderna: un cambio que adoptó distintas formas, que normalmente huían de la idea más decimonónica del final como restauración de un orden estable anterior a la trama principal. La trilogía novelística de Samuel Beckett es el ejemplo adecuado de obras que poseen un final que tiene lugar en otra dimensión de la realidad: un final imposible de la diégesis, pero a la vez necesariamente realizado de manera metafórica.

Y este giro hacia lo inacabado traslada un sentido de mutilación, de fracaso, señalado por Lotman [1982:269] en su estudio sobre la periodización artística, donde sustenta que los finales, sean estos como sean, no solo testimonian la terminación de una trama, sino que proporcionan una axiología sobre la construcción del mundo en general. Parece evidente que estas ideas filosóficas existencialistas, dominantes en el pensamiento occidental durante el decenio posterior a la Segunda Guerra Mundial, que consideran la vida como una trayectoria lanzada al vacío, contribuyen a la formación de varias historias que muestran un final inconcluso.

En otros estudios sobre el final narrativo, como en García Jiménez [1993:340], se insiste en esta interpretación del final (y, por tanto, también de su ausencia) como lugar en que autor expresa su visión del *ordo mundi*<sup>3</sup>; estas consideraciones pudieron posteriormente señalarse como apocalípticas o integradas, según si proporcionaban un mundo ficticio estructurado o en flujo, sin una ordenación evidente determinada por el medio artístico. Jacques Derrida señaló también que había llegado un momento en que la obra narrativa audiovisual era un síntoma de la cultura que la circundaba, y que el creador no es más que un lugar privilegiado en que se pronuncia esa misma cultura. En palabras de Panofsky, el final de un relato es un vestigio iconológico y, por tanto, su ausencia en los relatos diegéticos puede entenderse como un elemento cargado de significación.

Un paradigma de obras como las señaladas, que marcan parte de su sentido mediante el inacabamiento, necesitará un receptor que participe de la comunicación elevando su nivel de lectura hasta el señalado justo antes. Según Kermode [1983:28], a propósito de la caracterización de su receptor, “cuanto más osada es la peripecia, más intensamente podemos sentir que la obra respeta nuestro sentido de la realidad y con mayor certeza sentiremos que la narración que consideramos es de aquellas que, al alterar el equilibrio habitual de nuestras perspectivas ingenuas, nos descubre algo, algo real”. Así, el efecto de sorpresa y reflexión que posee el hallarnos ante un relato que carece de final produce una carga de significado debido a que rompe con un horizonte de expectativas consolidado.

En el caso del final cinematográfico o teatral, existe además una característica a tener en cuenta que había señalado David Lodge [2006]: el espectador puede ser sorprendido por la presencia más inmediata de la inconclusión del relato que se le ofrece. El lector de una novela ya sabe, antes de empezar a leer la última página, que la narración no continuará más allá; en el cine no hay manera de saber qué fotograma contendrá el crédito de final, pues la película sigue como sigue la vida y el director puede elegir en qué momento resolver o dejar inconclusa parte de la trama.

Sea como sea, en gran parte de los films que forman el corpus, la falta de final de la obra intradiegetica pasa a perder parte de su significación simple, y la otorga a otros elementos del relato en forma epifánica, pues gracias al carácter inacabado de estos relatos, sus autores tal vez sí puedan acabar con la incertidumbre de otras cuestiones. Es decir, importará menos qué habrá pasado con el film en curso de Guido Anselmi, e interesará más intentar ver qué aspectos de la vida de su director han sido despejados a la luz de esa inconclusión. O, en *H Story* (Nobuhiro Suwa, 2001), importará más cuestionarnos sobre si es o no posible recrear artísticamente las consecuencias de un desastre,

---

<sup>3</sup> Como anécdota, Henry James describió sarcásticamente los finales de las novelas victorianas como *wind-up*, ya que consistían en una distribución final de premios, pensiones, maridos, esposas, criaturas, dinero y comentarios alegres (Lodge 2006:314). James fue el gran renovador de la manera de concluir novelas en el tránsito del Realismo decimonónico hacia la novela psicológica, pues antes de él no era habitual concluir un relato con una frase ambigua o deteniendo la novela en mitad de una conversación.

una vez transcurrido el tiempo, antes que despejar cualquier intriga sobre las circunstancias, únicamente personales, que dificultaban tanto la interpretación de la protagonista.

En conclusión, parece que el final abierto es una de las características de varias obras narrativas de la Modernidad, ya que de esta manera la incertidumbre propia de la época se institucionaliza en el nivel de la forma artística. Numerosos autores, primero literarios, después cinematográficos, no solo evitan señalar un momento en que finalicen las obras que disponen sus personajes, sino que reflexionan sobre el carácter contradictorio de que estas lo hagan, como en la cita que iniciaba este apartado<sup>4</sup>. Pero como parece imposible que las obras artísticas no tengan algún último momento (aunque sea por respeto a las condiciones de recepción), lo que muchos de ellos han hecho ha sido crear obras, como las que este trabajo pretende abarcar, que muestran, de forma completa, un proceso de inacabamiento artístico.

---

<sup>4</sup> Kunz [1997:12] señala también procedimientos que usan los autores para soslayar, incluso, el inevitable final: por ejemplo, no escribir un último punto y final (en *El hombre sin atributos*, de Robert Musil) o terminar la novela con su primera frase (*Finnegan's Wake*, de James Joyce).

### 3.- Estado de la cuestión.

No hemos hallado un estudio específico y exhaustivo sobre films que posean las tres características señaladas en 1.2. Allí se indicó la importancia de las aproximaciones estructurales de Genette al análisis del relato en los años sesenta, que sirvieron para discernir la existencia de historias que incluían una trama intradiegética. Por más que el crítico francés utiliza conceptos ahistóricos en su descripción estructural del relato, Genette sí justifica históricamente su modelo de análisis, señalando precedentes, justificando en la cronología, aunque se centra sobre todo en la tradición novelística francesa, con interés concreto en la finisecular. Otras derivaciones de su modelo de análisis, como la desarrollada por Lucien Dällenbach [1977] acotan más el campo de estudio, limitándolo al de los relatos estructurados mediante una *mise en abyme*, definida en 2.1. Dällenbach incluye también en su análisis algunas obras no literarias (pictóricas, incluso) y sigue manejando una terminología estructural que pretende ser exhaustivamente descriptiva (de ahí sus clasificaciones de los diversos tipos de *mise en abyme*); su objetivo se logra a causa del amplio espectro terminológico que propone, que le permite englobar bajo el término *mise en abyme* una multitud heterogénea de obras, entre las cuales su campo de mayor interés es la escuela francesa del *Nouveau roman*.

Las herramientas metodológicas estructuralistas se extrapolaron, pues, a otras formas de relato como los cinematográficos, en la figura de Christian Metz [1991], mediante un artículo fundador que analizaba la inserción del relato en la película *Fellini 8 1/2*. Desde entonces, la consideración del cine como un objeto de estudio digno de atención ha hecho que proliferen en los ensayos de Teoría y Crítica, con especial mención a los estudios culturales que, por definición, siempre lo tuvieron en cuenta en sus campos de investigación.

Pero los tres trabajos críticos más útiles a la hora de la realización de este trabajo han sido tres monografías francesas dedicadas a especificaciones sobre la etiqueta genérica del cine dentro del cine. En 2000, apareció *Hollywood a l'écran*, de Marc Cerisuelo, en que se realiza un estudio histórico de films norteamericanos consagrados al cine, desde *Show people* de King Vidor, 1928, hasta el inicio de la Modernidad, señalado por Cerisuelo con *Le mépris*. Su estudio parte de la etiqueta conceptual de *metacine*, en alusión a filmes que tratan sobre aspectos de todo tipo relacionados con lo denominado “el mundo del cine”, que no son los propios de la poética, sino de otros problemas más personales o circunstanciales que suceden a los personajes. Ocasionalmente, como en el caso de *El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder, sí se pueden extraer reflexiones sobre el propio acto de creación cinematográfica, pero Cerisuelo analiza sobre todo melodramas u otros films comerciales.

La revista *CinémAction*, en su número 124 de 2007, publicó un ejemplar con el título *Le cinéma au miroir du cinéma*, dirigido por René Predal. Este número especial, compuesto por artículos de

diversos autores, supone un cambio cualitativo respecto a estudios anteriores, ya que tiene en consideración a un grupo de películas desde un punto de vista más hermenéutico que puramente descriptivo. La principal cualidad que se propone es el análisis de obras *poéticas*, en el sentido de que se ocupan de la creación cinematográfica a partir de los relatos que desarrollan. Evidentemente, una parte de los films que hemos incluido en el corpus son estudiados en este número de *CinémAction*, y algunas de sus consideraciones las hemos tenido en cuenta. Además, un apartado mayor dedicado a las cuestiones de Teoría y Poética intenta desarrollar más instrumentos narratológicos que sirvan para encajar aún a más films dentro de las diversas referencias terminológicas propuestas.

Pero el estudio que más nos ha inspirado a la hora de encontrar argumentos útiles para la realización de este trabajo ha sido el citado en 2.1. de Yannick Mouren [2009], en el que se consigue llegar más lejos en la acotación de un número de films que, en todos los casos, cumplen tres características, formales y de contenido, y que son agrupados bajo la etiqueta de *Film-art poétique*: la mostración intradiegética del desarrollo de un rodaje, del cual debe emerger necesariamente una vinculación –poética, de pensamiento- entre los problemas expuestos en el film intradiegético y las circunstancias creativas del director real, lo que lleva a la equivalencia entre director protagonista y director real, de quien se constituye en alter ego.

El objeto de estudio, así como el corpus de films con el que trabaja Mouren, se asemeja más que el de cualquier otro trabajo al que se desarrolla en este, aunque la anterior monografía no tenga en cuenta al fracaso creativo como elemento sustancial. Ello hace que films como *La nuit américaine*, 1973, de François Truffaut, tengan un lugar importante en el estudio de Mouren, no en el nuestro; tal es el caso de *Ararat*, 2002, de Atom Egoyan, así como de otros films en que concluye felizmente el proyecto artístico. La introducción de Mouren precisa con máximo rigor su objeto de estudio, que es definido con instrumentos metodológicos tanto de la Narratología, de la Pragmática como de la Estética de la recepción; por ejemplo, al film *Sogni d'oro* de Nanni Moretti, 1981, se le pone en un contexto cronológico que no excluye una profusión de datos sociales y económicos –los del cine italiano de los años ochenta-, ya que estos son relevantes en las peripecias de Michelle Apicella, alter ego de Nanni Moretti. También Stam *et alii* [1999], en su compendio sobre los constituyentes teóricos del análisis cinematográfico, aplicaron al análisis cinematográfico la noción de intratextualidad, a la que se definió como “procesos mediante los que las películas se refieren a sí mismas mediante estructuras especulares, microcósmicas y mise en abyme”.

En la reciente crítica escrita en España, Àngel Quintana [2003:15] desarrolló, en su ensayo sobre el cine de Olivier Assayas, otro concepto que ha servido de inspiración a la hora de pensar en los objetivos de este trabajo: el *Naufragio*, en referencia a que “los cineastas utilizan el espacio simbólico del film para exponer sus dudas, sus angustias y sus recelos en torno a la imposible alianza entre el arte, la sociedad de masas y la industria. En la historia reciente del cine, podemos

encontrarnos con la existencia de algunos decisivos relatos de naufragos a la deriva, con algunas clarificadoras historias de supervivientes que, desde la isla desierta de su propia práctica cinematográfica, han reflexionado sobre la significación que su oficio posee en relación con la época de sus ficciones”. Con el precedente de Hans Blumemberg, que había estudiado la iconología romántica del naufragio en la pintura, la definición que realiza Quintana tiene las tres características que hemos propuesto para los films del corpus de este trabajo: la existencia de un relato intradiegético ficticio que no es culminado y que sirve de campo de reflexión sobre la creación artística; así, se produce la referencia a *Irma Vep* (1996) como film clave en la reflexión sobre dificultades de la creación cinematográfica en una época de intensos cambios. Como en este trabajo se insiste más en el análisis de la idea de fracaso, ampliamos el campo a otros proyectos artísticos que naufragan: literatura, rodajes sobre la pintura, etc.

#### 4. Marco teórico y contexto histórico. La tradición del fracaso artístico y sus precedentes, literarios y cinematográficos.

##### 4.1. *El giro copernicano del Romanticismo.*

Las concepciones más modernas sobre la muestra del fracaso artístico en las obras de ficción parecen tener su mayor precedente en la estética romántica, sobre todo en su literatura. Con anterioridad al siglo XIX, las obras de arte no poseían el carácter de ente autónomo que tienen desde el Romanticismo. La literatura en particular se analizaba explicativamente desde su componente retórico, así como en su función utilitaria: por los efectos que podía producir en el receptor, y apenas en sus componentes internos. A partir de los cambios en la consideración artística que se consolidaron durante el Romanticismo, la idea de fracaso estético se constituirá en una posibilidad creativa, pues en esta época se atribuirá al genio un carácter de mediador entre la humanidad y lo sublime. Y es entonces cuando el fracaso de sus aspiraciones, desde un punto de vista reflexivo, aparece como un núcleo temático cargado de importancia. Esta incapacidad, esta posibilidad de fracaso creativo como hecho inherente a toda creación artística, y más cuando esta aspira a una inmersión en el Ideal, es uno de los rasgos distintivos del Romanticismo.

Además, es en esta época cuando el artista tiende, por primera vez, a identificarse con el protagonista de su obra (Argullol 1990:36), tal como en obras literarias posteriores, así como en las cinematográficas que forman el corpus de esta tesina. De hecho, en el Romanticismo es la primera vez en que el autor encarna explícitamente sus inquietudes artísticas en un personaje protagonista que en muchos casos es también artista (Freedman 1972:25). Pero en los casos de obras románticas en que se plantea como principal hilo narrativo el fracaso artístico, este acepta con violencia, sin resignación, su incapacidad de trasladar lo absoluto, pues es su sustancial tarea de mediador la que queda cuestionada, cargando así su labor, por primera vez, de una dimensión trágica.

Por ello, es en esta época cuando se escriben las primeras novelas en que, voluntariamente, el final queda truncado. Es también entonces cuando se consigna la ausencia de un cierre en varias novelas alemanas (desde Friedrich Schlegel, Novalis, Brentano y Von Eichendorf), lo que señala la inherencia del fracaso al proyecto romántico; por eso aparecieron, en la ficción, estas obras en que se mostraba la renuncia a la finalización artística. El artista romántico tenía conciencia de lo sublime de sus objetivos, y a la vez de sus limitaciones, que fueron aceptadas con convicción y expresadas de forma artística en esa ausencia de final.

Muchas historias románticas narran, por tanto, el fracaso de un empeño vital: en *Hyperion*, de Friedrich Hölderlin, el frustrado fin de la aventura griega culmina con la constatación de la

imposibilidad de las fuerzas prometeicas. Y el consecuente dolor garantiza el ilimitado deseo humano de sumirse en la divinidad del Infinito, aunque sea en forma de la muerte. Así, los Prometeo, Tántalo, Sísifo e Ixión románticos encarnan metafóricamente al genio, por su audacia, y de ahí que estén condenados casi siempre a una renuncia final. Como el *Empédocles* de Hölderlin (Argullol 1990:92-3), paradigma de la situación clásica del hombre moderno que culmina con su disgregación espiritual, vital e incluso lingüística, que culminará con su suicidio<sup>5</sup>. La obra de Keats redundante en la misma idea de la creación artística condenada: siempre que sus héroes se acercan al umbral de la belleza, el abrazo dionisiaco se hace imposible (Argullol 1990:133). El sueño poético, privilegio exclusivo de Apolo, también lo es de su voz poética, que jamás consigue culminar con éxito su asalto a los cielos (Argullol, 1990:145).

Se ha señalado que esta insatisfacción esencial es uno de los rasgos que mejor definen el espíritu romántico: el esfuerzo derrotado, la travesía frustrada tantas veces mostrada en la pintura de Turner, por ejemplo, que se constituye en la metáfora del naufragio. La belleza es el único medio y el único fin. En *La belle dame sans merci*, John Keats considera que esta acarrea consigo la compañía de la muerte, pero que no obstante no debe ser rehuida. Endymion descubre en su periplo que verdad y belleza son una misma cosa. “Nunca puedo sentirme seguro de una verdad si no es por la percepción clara de su belleza”, escribió Keats a sus hermanos en una carta de 1818. Y en su obra constató la inaprensibilidad de esta belleza, así como para Hölderlin la belleza artística era también el equivalente del Uno-Todo.

Esta derrota romántica del artista es previsible si su rival es divino; como expresa Goethe en su *Prometeo*, la gran creación artística emerge de una lucha entre iguales: el artista y Dios. El artista goethiano niega el poder al cielo, al que quiere compararse al realizar otra labor creadora. Por eso, la figura de Prometeo se constituyó en arquetipo de muchas obras que constataban con su imagen la empresa artística<sup>6</sup>.

Y esta derrota conocida es el destino de todo artista romántico, que hace de su fracaso el núcleo de su empresa: el *Titan* de Jean Paul, el *Prometeo* de Goethe como mito que llama al artista a no aceptar su incapacidad ante el Absoluto, por más que su rebelión sea un espejismo heroico pero engañoso. El *Hyperion* de Keats, que culmina con su suicidio por las causas ya mencionadas: el *Empédocles* de Hölderlin, etc. En estas obras, sus protagonistas concluyen con el fracaso una labor que les excede, y que se ha interpretado como referente a la empresa artística que sus autores

---

<sup>5</sup> La génesis de este poema fue una lucha contra la idea de poema inconcluso, pues, según Lord Haydon, amigo de Keats, este le había referido en múltiples ocasiones la imposibilidad de terminarlo, y la frustración que esto le suponía. A los requerimientos de aquel de que, por encima de todo, lo terminase, Keats le respondió que “había resuelto no escribir nunca sólo por escribir o por componer un poema (...) La gran poesía no puede llegar a escribirse por gran ambición, ni siquiera en función de algún don para el lenguaje noble, sino sólo por un conocimiento de la vida que todavía no había alcanzado”, llegando así a cargar de sentido, en este caso estético, la idea de fracaso.

<sup>6</sup> Uno de los hijos espurios de este Prometeo es el de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, que encarna en una figura humana lo que Goethe había solo enunciado en la palabra.



quisieron realizar. La búsqueda infinita de la flor azul inaprensible que persigue Heinrich von Ofterdingen en el relato de Novalis pretende reinstaurar con su apresamiento una nueva Edad de Oro. En todas estas obras, el fracaso se muestra en la renuncia de estos personajes que, a diferencia de épocas posteriores, no son presentados como antihéroes, sino como héroes que se lanzan a su abandono de manera entusiasta porque este es su única opción vital.

Una consecuencia del fracaso artístico en muchas obras románticas es la locura del artista, cargada también de significado y que era complementaria a su obra inacabada. Así, varias obras románticas de diversos géneros resultaron inconclusas en la realidad, cualidad que se ha considerado siempre como significativa; así, la *Sinfonía inacabada* de Schubert y el *Réquiem* de Mozart. También, es la época de las vidas breves, literaturizadas por Goethe en *Las penas del joven Werther*, con su equivalente en las biografías reales, como la temprana muerte de Lord Byron en 1824, así como de Percy B. Shelley en 1822 o de John Keats en 1821, poetas todos, jóvenes, que hallaron la muerte lejos de su tierra como consecuencia de varios anhelos insatisfechos. El suicidio de Heinrich von Kleist junto a su pareja Adolfine Vogel en 1811 es otro ejemplo paradigmático de la misma actitud de abandono. Las tempranas muertes de Gaetano Donizetti en 1848 y de Robert Schumann en 1856 testimonian este ambiente artístico en que la renuncia de todo tipo formaba parte de una estética y de una ética.

Y en estas circunstancias, el poeta romántico celebra su renuncia, aunque esta sea traductora de un fracaso, pues su esperanza es hacer prevalecer el triunfo de su obra, más allá de la cual reina el vacío del que, de manera efímera, se salva. Y esta estética hace que, por primera vez, se dé en la historia artística un prestigio significativo a lo inacabado, como punto más cercano a lo sublime. Estas obras de tan alta expectativa solo tienen como posible final el de su suspensión, por ello, por primera vez, lo no acabado es grandioso, no imperfecto, y hace que una declaración de impotencia conclusiva pueda ser un mérito (Mainer 2001:259-60).

#### 4.2.- *El tema del fracaso en la narrativa anterior a la Modernidad cinematográfica.*

En la narrativa decimonónica existía un pacto implícito entre autor y lector que se rompió durante el período finisecular, en que empezó a reinar el signo de la desconfianza, cuando la concepción del autor demiúrgico creador de mundos ficticios entró en crisis. Ahora ya no se podía pretender que una trama narrativa diera cuenta fiel de los laberintos del mundo. El creador literario posterior al Realismo tuvo pudor de su presencia organizadora y decidió desaparecer detrás del lenguaje del relato, y por eso su creación se le hizo independiente.

El *Modernism*, por tanto, incorporó el carácter de autonomía a la obra artística y, por tanto, su capacidad para poseer significados que la trascendieran, en tanto que sus relaciones internas son las de un sistema propio, desprendido de la función utilitarista que tenía en las épocas anteriores al giro romántico. El autor ya no organiza un mundo ordenado, sino que toma cierta conciencia de un caos o de una realidad formada por signos arbitrarios. Los momentos epifánicos de James Joyce son un ejemplo de este cambio en la forma de contar historias, cuando ahora la realidad ya no está allá fuera, sino que es consecuencia del estilo. Por eso, el autor pierde su posición privilegiada y son posibles las creaciones en abismo como las ya señaladas de André Gide. Las apariciones del autor en la diégesis son posibles; así, en *Ulises* de James Joyce (“Oh, Jamesy, let me up out of this Poooh”), igual que en *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust se menciona, una sola vez, el nombre del autor, “Marcel”. Es el momento en que está germinando el Giro Lingüístico en la Filosofía; a partir de entonces, el lenguaje ya no es solo un código que se llena de significado, sino también una estructura que circunscribe y da cuerpo a lo que puede ser percibido. Por tanto, el medio de expresión, al cobrar esta entidad, es susceptible de convertirse en objeto de análisis.

Estos cambios en la entidad de la creación modifican también las condiciones de percepción. El lector de estas obras asiste a una construcción subjetiva de la realidad, la cual puede escapársele de las manos a su creador. Por ello, la expresión artística de esta realidad escapa a conceptos que le eran inherentes, como la causalidad, la linealidad y la presencia de un final que clausure la historia. Se produjo, por tanto, una erosión en el paradigma narrativo.

El novelista del *Modernism*, como antes el romántico, se mostrará escindido entre su papel de creador y su papel de observador de su proceso creativo. Pero a diferencia del anterior, no separa sus papeles, sino que los inserta en sus creaciones generando un arte autocrítico. La mayoría de las novelas, por tanto, incluyen la mostración de un proceso creativo, que normalmente fructifica, pero no necesariamente. Con el tiempo, la posibilidad de fracaso de este proceso sería un tema más.

En esta época, novelistas como F. M. Forster, Ford Madox Ford, Virginia Woolf, con el precedente de André Gide, contribuyen a formar la nueva teoría de la novela junto a teóricos como Bajtin, Ortega y Sklovski. Estas contribuciones hicieron de la forma narrativa un objeto estético lleno de posibilidades de ser pensado y trascendido, con una carga cognoscitiva muy superior a la de la narración realista de unos decenios antes. Con conceptos como la *polifonía* de Bajtin, como un antecedente de la intertextualidad, o el del *close reading* de los norteamericanos se diversificó la manera como la narración podía ser pensada.

No es extraño, pues, que algunos novelistas se constituyeran en críticos o teóricos. Así, Herman Broch se refería a esa índole de racionalismo que se había apoderado de la época a que nos referimos como “un radical imperativo de autoconcienciación” (Ródenas de Moya 1998:90). En el caso de André Gide, sus afirmaciones se constituyen en premonición, pues las hace aún en el siglo

XIX: “Me gusta bastante que en una obra de arte se encuentre transpuesto de esta manera, a la escala de los personajes, el tema mismo de la obra. Nada la ilumina mejor ni establece con más seguridad todas las proporciones del conjunto. Así en algunos cuadros de Memling o de Quentin Metzys, un espejito convexo y oscuro refleja a su vez el interior de la sala en que se desarrolla la escena pintada. Igual que en el cuadro de Las Meninas de Velázquez (aunque con alguna diferencia)” (*Diario*, p.13).

Una de las características de esa tendencia a la reflexión que supera el modelo narrativo realista es la introducción en la diégesis de un sosias del autor, un personaje vicario portavoz de sus ideas, un alter ego en el que se delega la tarea de exponer ciertos principios: Stephen Dedalus para James Joyce, Marcel para Marcel Proust, Lily Briscoe para Virginia Woolf, Hans Castorp para Thomas Mann, Ulrich para Robert Musil, etc. Ya Stephen Kellman estudió un tipo de novela metafictiva que se concentraba en la hechura de un escritor, en la que el autor se daba vida a él mismo para, al final, hacer testigo al lector de que la novela que escribe es la misma que estamos leyendo, tal como sucederá en algunas películas que forman el corpus de este trabajo, tales como *Trans-Europ-Express* y *Synecdoche*, que echan mano de este recurso, confirmando la cita de Merleau-Ponty de que “La única manera de acceder al yo es considerarlo otro”. La denominada novela lírica de inicios del siglo XX fue la que estimuló el uso de este recurso: “El énfasis del protagonista como máscara del poeta es inevitable en un género que depende de la analogía entre el yo lírico de la poesía versificada y el héroe de ficción” (Freedman 1972:28).

Si el autor es proyectado como protagonista de la novela, sus mecanismos de creación son focalizados en ella, tanto en el fondo como en la forma. Baquero Goyanes [1989:190] señala que la novela moderna se caracteriza por mostrarse como proceso, en la forma de una estructura abierta en coherencia con su significado, con el cual concuerda en ese mostrarse a sí misma en desarrollo. Esto sí que es una característica moderna que, aunque cuente con los precedentes lejanos de *Tristram Shandy* o del *Quijote*, se renueva en su significado al añadirle a la narración el nivel de lectura de su proceso creativo. A este efecto, Baquero Goyanes remarca la influencia del *Ulises* de Joyce, así como, sobre todo, de Franz Kafka, cuyas tres grandes novelas (*El castillo*, *El proceso* y *Amerika*) están literalmente inacabadas. Este carácter de lo inconcluso se constituye, pues, en un rasgo definitorio de lo kafkiano y de lo moderno. Y la crítica literaria destacó desde el inicio esta condición de mostrarse como proceso y no como estructura: es destacable que un autor como André Gide, nuclear en la formación de esta novela reflexiva y desdoblada, denominase *récits* a sus relatos más estructurados, generalmente no muy extensos, mientras que guardase el nombre de *roman* para su único relato largo y metaficcional: su obra, estructurada en *mise en abyme*, *Los monederos falsos*.

En esta primera mitad de siglo XX, el cine no parece ir en paralelo a la novela a la hora de incorporar estas innovaciones narrativas. Se ha señalado que el más enraizado en Estados Unidos,

con la figura referente de David Wark Griffith, cumplía una función similar a la novela más decimonónica de, por ejemplo, Charles Dickens: una labor social dirigida a lograr una audiencia lo mayor posible, con intereses comerciales que generarían una industria, pero que tampoco fuera ajena a la renovación estilística y temática. No obstante, parece que hasta el cine de la Modernidad en los años sesenta no aparecerían profusamente obras que incorporaran las innovaciones narrativas literarias que hemos mencionado antes, por más que el lenguaje cinematográfico evolucionara como un medio de arte autónomo que poseía sus recursos propios, que podían ser usados en la construcción artística de manera pionera, y sobre los que se pudiera reflexionar, con el ejemplo máximo de Dziga Vertov y el Kino-Pravda en la tradición soviética. En Europa occidental, la incorporación del lenguaje visual vanguardista fue la mayor aportación a las creaciones cinematográficas en tanto que lenguaje nuevo, pero hasta los años sesenta no se produjo el cambio cualitativo en los códigos de creación conocido como Modernidad, que fue el contexto de creación de las primeras obras que forman parte del corpus de este trabajo de investigación.

En este trasvase de formas narrativas en que la literatura iba en la primera mitad del siglo XX muy por delante de las obras cinematográficas, sin duda tuvieron su incidencia las innovaciones que hubo en el género teatral, que acentuaron su carácter metafictivo. La existencia de unas condiciones de recepción similares a la cinematográfica (sala oscura, visión comunitaria, percepción no diferida de la duración narrativa), sin duda haría compartir algún aspecto relevante a efectos de este trabajo de investigación, como se señala en 5.1. al señalar diversas concomitancias entre el teatro de Luigi Pirandello y algunas de las innovaciones de *Fellini 8 1/2*.

Y es este autor italiano quien más aportaciones realizó a las rupturas del horizonte de expectativas del espectador canónico, tal como habían podido realizar en la narrativa autores como André Gide o James Joyce. Entre 1917 y 1930, Pirandello escribe una importante trilogía teatral en que sus argumentos se desarrollan de manera metafictiva, y que provocaron posteriormente la admiración expresa de Fellini. En *Seis personajes en busca de autor* (1921), estos miembros de un drama burgués pretenden que el autor diegético escriba una novela sobre su terrible drama familiar, petición que será desatendida. En esta obra, Pirandello manifiesta una denostación del arte como mundo necesariamente estructurado de forma rígida, frente a la fluidez e inaprensibilidad de la vida, todo ello dramatizado en una obra que parece contradecir sus premisas, hecho habitual en un autor que hace de la ambigüedad su paradigma. En *Cada cual a su manera* (1917) el público era obligado a contar entre sí con la presencia de actores ya desde la calle, donde se le repartía un falso periódico que daba cuenta del suceso que había inspirado la obra teatral, los protagonistas del cual acuden a ella también como espectadores. Como la representación de la obra es imposible debido al disgusto tanto de los referentes reales, como de los actores que la iban a representar, el director en persona debía salir a las tablas y ofrecer a los espectadores verdaderos la posibilidad de asistir a una

simulación de un campo de aviación o de salir al vestíbulo, rompiendo así la cuarta pared, pues el entorno ha sido absorbido por el escenario, donde podrá seguir las trifulcas del grupo de actores, en lo que Genette dominaría ficcionalización del *paratexto*. En *Esta noche se improvisa* (1929), un director teatral propone a sus actores desarrollar una improvisación diegética que jamás podía ser llevada a cabo con éxito, ya que las desavenencias entre ellos lo impedían. De esta manera, el fracaso diegético se justificaba por la necesidad de una estructura, en un acto de ambigüedad absoluto, ya que el ataque a la linealidad era uno de los caballos de batalla que organizaban las obras. Ya se ha señalado que la crítica destacó estas estrategias de subversión como una influencia absoluta sobre Fellini (Gieri 1995:60).

Las aportaciones de Pirandello tendrían infinitas repercusiones en su género: el teatro dentro del teatro de Peter Weiss, por ejemplo, y coincidieron en el tiempo con propuestas de innovación similares en el género de la novela, como en el caso de Miguel de Unamuno en *Niebla* (1907). En las obras de ambos, se muestra cómo los personajes ficticios acuden a ver a su autor real para realizarle una petición: que ponga sus peripecias por escrito en el caso del autor italiano y que no le provoque la muerte, en el caso del español. “Es un fenómeno curioso y que se ha dado muchas veces en la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la filosofía, el que dos espíritus, sin conocerse ni conocer sus sendas obras, sin ponerse en relación el uno con el otro, hayan perseguido un mismo camino y hayan tramado análogas concepciones o llegado a los mismos resultados. Diríase que es algo que flota en el ambiente.” señala el autor español en 1923, confirmando de alguna manera que la ruptura de las fronteras teóricas entre personaje/autor, obra/público, así como en el caso del autor italiano, de la cuarta pared teatral, han sido ya puestas en crisis de manera insalvable a la luz de las nuevas corrientes estéticas. Umberto Eco advertía en el mismo año en que se estrenó *Le mépris* que “en el arte contemporáneo está manifestándose un progresivo dominio de la poética sobre la obra, de la poesía sobre la poesía, de tradición romántica y decadente se llega ahora a complejas obras de arte que parecen su propia teoría”.

#### 4.3.- *La estética del fracaso. La trilogía de Samuel Beckett*

En la génesis del motivo que se analiza en este trabajo de investigación, la aportación narrativa más creadora de tradición parece la de Samuel Beckett, tanto en su obra dramática como novelística. Beckett creó una estética del fracaso al plasmar el recorrido de unos personajes sin trayectoria que llenan con el lenguaje el vacío consustancial a su existencia. Si bien los personajes de Beckett no desarrollan un fracaso artístico puro, pues no son artistas legítimos sino unos entes lanzados a una trayectoria sin sentido dentro de un vacío existencial, sí que señalan un camino, que

se ha señalado en ocasiones como influyente en las estructuras narrativas utilizadas por Fellini, por ejemplo: el de las narraciones que se desarrollan en el tiempo contándose a sí mismas en tanto en obras en desarrollo, evocando lejanas consideraciones -de Schopenhauer, por ejemplo- de la vida como trayectoria en el vacío (Julibert 2007).

En *Molloy*, primera obra de su trilogía publicada en 1951, su protagonista debe reconstruir mediante la escritura el periplo que le ha llevado a la habitación de su madre, desde donde escribe, contándonos en primera persona los impedimentos de todo tipo (físicos, pero también los de su voluntad) que tuvo que superar para llegar allí, los cuales resultaron tan enormes que incluso llegaron a hacerle olvidar la finalidad de su trayecto. En la segunda parte de la novela, Moran, un detective, también deberá redactar un informe sobre su fracasada búsqueda de Molloy que le fue encargada por sus superiores. En este nuevo relato quedará patente la igualación de ambos personajes en su rol de tullidos morales con unas misiones sin sentido, en que la intención de ambos culmina en el vacío.

En *Malone meurt*, el narrador se encuentra esperando la muerte en su cama, donde escribe historias que, a diferencia de las de Molloy y de Moran, no deberá entregar a nadie. Beckett inserta así como principal función lingüística la de registrar el paso del tiempo hacia la muerte, pues Malone muere escribiendo. A efectos de este trabajo, esta novela reitera la imposible vía de escape del fracaso para una actitud tan definitivamente humana como la de escribir.

En *El innombrable*, la voz del protagonista se dedica únicamente a llenar el vacío del que pretende huir. Para el narrador de *El innombrable*, su verborrea es su realidad, y tal vez por eso sus historias quedan incompletas, pues su existencia manifestada de forma lingüística y, por tanto, creativa, carece de finalidad. Todas las palabras, así, son sustituibles e intercambiables, tan útiles como superfluas.

Así pues, Beckett señala con Albert Camus el cénit de la desnortación existencialista. En estas tres novelas, la conciencia de sus personajes es solo discurso, siempre mostrado en proceso, sin dirección clara, en trance de ser hecho, pero que se dirige hacia el fracaso que la muerte o el vacío le señala. Y este fracaso desarrolla su estética de forma diferente: en *Molloy*, escribir sirve para clarificar a quien escribe, pues su protagonista, que se halla fuera de toda sociedad, logra orientarse gracias a que su relato abarca cosas sencillas. Moran, que está arraigado, no logra orientarse porque su lengua no es capaz de abarcar nada. En *Malone meurt*, la escritura fracasa porque esta no posee una finalidad, así como fracasa la creación lingüística como entretenimiento porque las palabras se cargan de excesiva corporeidad, ya que los referentes se independizan y hacen desaparecer a Malone, que necesitará afirmarse siempre frente a su discurso. En *El innombrable*, el discurso gratuito también fracasa porque fluye sin relación con la realidad, para convertirse en pura creación lingüística sin orden ni origen, simple testimonio de una conciencia sin emplazamiento.

La importancia de la obra de Beckett parece fundamental en la formación del ambiente narrativo que propiciará la génesis del objeto de estudio de este trabajo de investigación. Beckett parece el principal inspirador de una auténtica estética del fracaso, además cercana en el tiempo a los autores que iniciaron la Modernidad cinematográfica. Su lema “Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor” así lo condensa, y sus obras muestran el transcurrir de esos fracasos, siempre en trance de ser consumados: “...qué historias podría contarles si estuviera tranquilo. Qué gentuza vive en mi cabeza, qué galería de cadáveres vivientes (...) Historias y más historias. No he podido contarlas. Tampoco podré contar esta última” (*Molloy*, p. 15). Así, Zurbrugg [1993] se hizo eco de que muchas veces las creaciones postmodernas se desintegran de acuerdo a una poética de fracaso supuestamente beckettiana.

Estas aportaciones narrativas tuvieron su correlato estético en las teorías de Theodor Adorno, para quien las obras de arte que eran caracterizadas por la fragmentación y por la evidencia del fracaso tenían como referentes a dramaturgos como Ionesco, a un novelista como James Joyce, así como a la obra de Franz Kafka. Para Adorno, las obras de arte son un producto de la sociedad que las produce, por lo que aquellas se impregnan de las condiciones de producción, estética e ideológica, del marco donde han sido creadas. Estas obras no deben reflejar, pues, el interior del artista, según el mito romántico, sino las relaciones de poder de la sociedad en que han sido producidas.

El trabajo de la Escuela de Frankfurt se realizó después de la Segunda Guerra Mundial, en el marco de intentar comprender los motivos que llevaron a la Europa ilustrada a los caminos de la barbarie. En este contexto histórico, una obra de arte que lo represente de manera legítima no podía ser ordenadamente estructurada e integrada, pues la percepción de armonía conllevaba el peligro de la alienación, y fue esta falsa coherencia de la lógica de la dominación la que llevó a Occidente a la destrucción. Las obras de arte acordes a la contemporaneidad debían ser contradictorias y conflictivas, pues debían compartir con la realidad, de la que necesariamente emergían, estas dos características.

Por ello, Adorno propugnaba una obra de arte auténtica, que no ignorase la escisión producida en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. En estas, los antagonismos sociales debían ser evidenciados, en denuncia de la evolución perniciosa que había tenido la razón instrumental. El auténtico protagonista de estas obras debía ser su lenguaje, su medio de producción, que fluía ahora en un mundo que ha sido destruido literalmente. Estas obras debían huir de una falsa coherencia, como la que había dominado hasta entonces la narrativa, pues esta sensación de unidad había sido portadora de las relaciones violentas que habían llevado a Occidente a la ruina; según Adorno, pues, las estructuras narrativas finalistas habían sido representantes de esta utilización

perversa de la lógica racional que había caracterizado a Occidente desde el siglo XVIII (Muñoz 2002:142).

El arte posterior a la Segunda Guerra Mundial debía estar, por tanto, ocupado por el vacío, y no por una falsa armonía. Las obras artísticas no debían reflejar la realidad, sino expresarla mediatamente en virtud de su textura formal, que es la materia de trabajo del artista. De esta manera, las teorías de Adorno anticipan la idea de autorreflexividad, que es una de las condiciones que cumplen los films que ocupan el corpus de este trabajo de investigación. Estas obras debían constituirse en antítesis social de la realidad, por lo que se considera a Theodor Adorno el fundador de la llamada estética de la negatividad, posterior a la época de la confianza en un sujeto colectivo de la razón histórica. Este arte es el de los autores mencionados anteriormente, con Beckett a la cabeza, aunque también con Brecht y sus teorizaciones sobre la mostración del dispositivo. En ellos es donde había que escuchar la hora actual del mundo, así como en la música de Schonberg, o en la voz de Ulrich, el protagonista de *El hombre sin atributos*, de Robert Musil.

En conclusión, la *Estética* de Adorno (que resultó inacabada, y que iba a estar dedicada a Samuel Beckett) justificaba que en el Occidente posterior a la Segunda Guerra Mundial se expresara artísticamente el vacío, la distorsión y el fracaso como auténticos protagonistas del arte auténtico, en tanto que representante de un desasosiego moderno que representa, a muchos niveles, una de las características principales de la segunda mitad del siglo XX.

#### 4.4. Precedentes cinematográficos previos a la Modernidad. *El metafilm*.

En 1984, Patricia Waugh desarrolló la tesis de que la metaficción es una característica intrínseca del género narrativo. A partir de las sugerencias de Bajtin, que había apreciado la polifonía como una característica esencial de la novela, destaca que la condición metafictiva se prodiga más en períodos de cambio del paradigma estético, y que por ello, desde los años sesenta, es la forma dominante, tras el giro que habían provocado autores del *Modernism*, tales como Virginia Woolf, James Joyce, etc. Es posible que estas innovaciones en la narrativa no fueran metabolizadas por el incipiente arte cinematográfico, que hasta unos años después, los de la *Modernidad cinematográfica*, no consolidaron como paradigma un cambio similar. Por ello, aunque la monografía de Waugh no estudia las películas, sí se puede aplicar al cine su tesis principal e intentar localizar, brevemente, ejemplos metafílmicos anteriores al cine de la Modernidad que justifiquen una tradición y una cronología y sirvan para apreciar el cambio cualitativo que supuso el tipo de metaficción poética estudiado en este trabajo.



Desde el primer cine comercial, el llamado *mundo del cine* fue el fondo de tramas de varias películas, sobre todo de género cómico; desde *The Countryman and the Cinematograph*, 1901, R. W. Paul, a *Uncle Josh at the Moving Picture Show*, 1902, Edwin S. Porter; en estos primeros intentos, se explotaba la inocencia del espectador de mirada virgen ante la pantalla cinematográfica. Así, hasta la primera película de Charles Chaplin en Essanay: *His New Job*, 1915, así como después *Behind the Screen*, 1916, en que aparece por vez primera la dicotomía entre el director cómico y el director dramático que después se desarrolló en films como *Sullivan's travel*, 1941, de Preston Sturges, y más modernamente en *Stardust Memories*, 1980, de Woody Allen. En 1924, Buster Keaton utiliza en *Sherlock Jr.* la reproducción cinematográfica para provocar comicidad, a la vez que iguala el cine a los sueños, defendiendo su papel configurador de mitos y actitudes; además, la entrada onírica de su personaje en una pantalla cinematográfica anticipa el mismo motivo de *La rosa púrpura del Cairo*, también de Allen, 1985. En la posterior *The cameraman*, 1929, Keaton utiliza la cámara como vehículo de captación de la verdad, tal como enuncia en los créditos iniciales, en que denomina “nuevos héroes modernos” a los periodistas documentales.

Cerisuelo [2000:86] documenta que el subgénero del metafilm aparece como una derivación del término *metatexto*, de Genette, aplicado a un discurso lingüístico que se refiere a otro texto anterior cuyo sentido es complementado o referido parcialmente. La posterior evolución del género determinó una forma del metafilm que se ha considerado canónica: la hollywoodiense, cuyo sentido parece algo desviado de la definición de Genette, ya que los metafilms más bien recrean en su diégesis una producción cinematográfica a la que se aporta una visión crítica, más que realizan referencias explícitas a otras películas. Este subgénero parece focalizar siempre el carácter social, más que otras cuestiones relacionadas con el proceso creativo que lleva a cabo un *autor*. En su historia, el fracaso como motivo narrativo ha sido frecuente, y en ella Marc Cerisuelo da un papel fundacional a *Show People*, 1928, de King Vidor. Varias características que le son asociadas aparecen aquí por vez primera: la actriz que viene de una zona rural a probar suerte a California, la representación de los agentes de la producción, la lucha entre dos concepciones del arte cinematográfico que encarnan un conflicto en el/la protagonista, la aparición del mundo del cine en su versión más espectacular y glamourosa; los *privates jokes*, las citas u homenajes explícitos, etc. Cieutat (*CinémAction*, 171) sitúa un origen literario para esta estructura narrativa que luego fue tan productiva en el cine: *Sister Carrie*, de Theodor Dreiser, novela de 1900 en que una joven de origen campesino del Middle West alcanzará los horizontes de su sueño americano en la nueva frontera que acababa de dibujar Hollywood. La superación de obstáculos (familiares, laborales, sentimentales) se constituye en *leitmotiv* de este tipo de narraciones, cuyo final suele ser reconciliador, aunque por el camino se hayan perdido confianza e inocencia en pro de un destino que compensa la mezcla entre talento y constancia. Esta estructura narrativa parece evocar las novelas decimonónicas del *joven de*

*provincias*, con *Rojo y negro* de Stendhal como paradigma; como motivo temático, ha sido constante durante toda la historia cinematográfica (por ejemplo, en el film soviético *Nachalo –Debut–*, 1970, de Gleb Panfilov).

A efectos de este trabajo, se ha señalado (Cerisuelo 2000:109) que algunos de estos metafilms plantean el rodaje de un film que no se concluirá, como en el caso de la *Salomé* de *Sunset Boulevard*, (1950, Billy Wilder), la versión dramática de *Dueling Cavalier* (*Cantando bajo la lluvia*, 1952, Stanley Donen, Gene Kelly), así como en *Le mépris*, que toma el molde genérico del metafilm para desarrollar su trama. Otra característica de estos metafilms suele ser la aparición de un director que en varias ocasiones llega a encarnarse a sí mismo; así, Samuel Fuller en varios films de Godard, Chabrol, Wenders o Moulet; Victor Sjöström en *Fresas salvajes*, 1957, de Bergman, Cecil B. DeMille en *Sunset Boulevard*, 1952, como el ejemplo analizado en 5.2. de Fritz Lang en *Le mépris*.

La importancia de *Show People* es verificable al constatar la inmediata aparición de films que casi calcan su estructura narrativa (*A Star is Born*, 1954, George Cukor; *The Legend of Liliuokalani*, 1968, Robert Aldrich, etc.), con derivaciones cambiantes sobre el precio a pagar en cada uno de estos nuevos films por el nacimiento y confirmación de la nueva estrella, en una mutación de la estructura narrativa de los destinos cruzados. Asimismo, muchos de ellos incluyen en su título la palabra *Hollywood*, lo que señala la productividad de este subgénero. Cerisuelo [2000:127] señala otra posible influencia literaria al fondo de estos films, la novela *Merton of the Movies*, de Harry Leon Wilson, generadora de otro motivo literario muy productivo durante la historia cinematográfica: la joven vitalmente insatisfecha que acude al cine como refugio. Su huida mental de su entorno culminará en una huida real, que le hará conocer Hollywood en primera persona a través de una nueva visión desengañada.

Una característica del metafilm es su carácter de cajón de sastre para albergar cualquier característica subgenérica: comedia, drama, slapstick, tragedia, etc. Aunque este tipo de films suele acabar felizmente, en su evolución posterior son destacables los dos films metafílmicos de Vincente Minnelli: *The Bad and the Beautiful*, 1952, en que desarrolla el tema de las relaciones de poder en la industria hollywoodiense. *Dos semanas en otra ciudad*, 1962, retomará algunos motivos argumentales del film anterior, en lo que parece una manifestación de la falta de fe en el sistema de producción de Hollywood, manifestada en la degradación moral del papel del productor, que ya tiene problemas para desarrollar su labor de *factótum*, así como en la del director, recién dado de alta en un hospital psiquiátrico.

Durante todo el siglo XX, el género del metafilm ha seguido siendo productivo, y muchas veces con el sentido crítico que interesa a este trabajo. Por ejemplo, un film como *Fedora*, 1978, de Billy Wilder, se constituye en complemento de *Sunset boulevard*, con el personaje del director como figura cuyo tiempo ha pasado. Este es, como en los films que conforman el corpus de este trabajo,

en un alter ego del director real desarrollado en un juego de espejos, pues es interpretado por William Holden, coprotagonista de *Sunset Boulevard*, y cuyo personaje se llama Detweiler Wilder.

Aunque estos metafilms sitúen una trama en el mundo de los estudios hollywoodienses, no se constituyen en obras *poéticas* al no situar el proceso de creación artística como tema nuclear. La película que parece hacerlo del modo más parecido a los films estudiados en este trabajo es *Barton Fink*, 1991, de Joel Coen, con cuyo hermano ha elaborado una trayectoria prolija en mostrar personajes que no manejan los hilos de sus intenciones. En este caso, una descripción alegórica de los mecanismos de poder del sistema productivo hollywoodiense es mostrada en paralelo al inacabamiento de un guion que nace con la ambición artística de ser una obra llena de sentido, hasta ir derivando en uno de género de serie ínfima. En este caso, el recién llegado a Hollywood no es la estrella, sino el escritor, que habrá de convivir con la figura del productor desaprensivo que lo exprime hasta experimentar el desengaño. Parece ser que esta película nació de cierto bloqueo creativo que sufrieron los hermanos realizador y guionista durante el proceso de *Muerte entre las flores*, 1990, situación que recueda a la génesis señalada de *Fellini 8 1/2*. En el caso de *Barton Fink*, el fracaso creativo se genera en la aspiración del protagonista a desarrollar su talento en el medio equivocado, que lo pretende parasitar y degradar artísticamente hasta hacerle caer en los infiernos del hotel Earle, así como en los del bloqueo creativo. Cuando su guion sea rechazado, su refugio será la imagen de una joven en la playa, que le reclama no haber entendido aún las razones de sus pretensiones: las de un arte excelso en un espacio y un lugar que no lo pretende.

Woody Allen ha utilizado dos veces una línea argumental parecida para desarrollar el motivo de la obra que se escapa a su creador en *Balas sobre Broadway*, 1991, y *Hollywood Ending*, 2002. En ambos casos, en que se muestran respectivamente los ensayos de una obra teatral y un accidentado rodaje, no se desarrolla una poética sobre el fracaso creativo, sino que se muestra el alcance involuntario de un éxito, logrado a pesar de la voluntad del creador: un director teatral al que se le impone una protagonista, y un director que ha perdido la vista, en la segunda. En ambos casos, Allen parece reflexionar sobre las condiciones pragmáticas de producción y recepción de un film, antes que mostrar un discurso sobre el propio proceso creativo, en la línea del que hacen los que forman parte del corpus de este trabajo, entre los cuales está el suyo *Stardust Memories*, desarrollado en 5.1.

En los últimos años, David Lynch ha recuperado motivos del metafilm para situar las dificultades de la creación cinematográfica como uno más de los motivos temáticos que desarrolla en sus últimos largometrajes. En *Mullholland Drive*, 2001, el hilo de la joven actriz que llega a California para lograr el éxito y el reconocimiento sirve para situar en Hollywood un cruce entre dimensiones ontológicas y creativas que parecen realizar una crítica a la idea de ilusión. Si los films de los años treinta y cuarenta no solían culminar en un *happy ending*, sino que mostraban la vampirización que los

agentes del mundo cinematográfico realizaban a costa de la aspirante a convivir entre ellos, en un cruce entre el mito de Pigmalión con el cuento de Cenicienta, Lynch da un giro más en esa ruta por los intersticios del mundo hollywoodiense. En *Inland Empire*, 2006, que es brevemente analizada en 5.2, se muestra el inicio del rodaje de una película polaca maldita cuyos protagonistas habían muerto durante su en el proceso de su primera versión.

En el caso de Francis Ford Coppola, sus dos últimos films desarrollan una trama en torno a dos personajes que no consiguen terminar su obra: en *Youth without Youth*, 2007, un profesor de lingüística, Dominic, recibe una alianza del destino para acabar su monografía sobre el origen del lenguaje humano, y en *Tetro*, 2009, el poeta homónimo se halla en un estado de improductividad artística desde hace años. Debido a su pretensión autorial, el cine de Coppola se ha visto a menudo como una proyección de sus circunstancias personales y artísticas, lo cual no puede obviarse en estos dos casos. Algunas de estas dificultades han sido las divergencias creativas entre él mismo y Wim Wenders a partir de la adaptación de la novela *Hammet*, de Joe Gores; la quiebra de sus compañías productoras Zoetrope Corp. y Zoetrope Productions a inicio de los ochenta; sus rodajes herzoguanos, como el de *Apocalypse Now*; la interrupción del proyecto *Megalopolis*... Sus dos últimos films poseen elementos de vinculación con una poética de la obra inacabada en que se constata una actitud de huida frustrada ante este inacabamiento, así como de investigar sus causas, tanto como de señalar que la excesiva ambición estética y epistemológica es la que ha conducido a ese bloqueo creativo.

## 5.- Aplicación de la metodología.

### 5.1. *Los 8 ½. El film inacabado como correlato del fracaso personal.*

- <i>Fellini 8 ½</i>	Federico Fellini.	1962.
- <i>Alex in Wonderland</i>	Paul Mazursky,	1970.
- <i>Stardust Memories</i>	Woody Allen,	1980.
- <i>Kantoku banzai</i>	Takeshi Kitano,	2006.
-Los films de Hong Sang-soo.		
- <i>Dangerous Game</i>	Abel Ferrara,	1993.

La aparición de *Fellini 8 ½* en 1962 supuso para la reflexión teórica la profusión de la etiqueta *film dans le film*, con el sentido de la relación inclusiva entre relatos que marca el artículo homónimo de Christian Metz (Metz 1991:131), quien indica la riqueza de esta película desde el punto de vista estructural: “No basta, pues, con hablar de film dentro del film. *Fellini 8 ½* es el proceso de construcción del film *Fellini 8 ½*. El film dentro del film es aquí el film mismo”. Así, una de sus principales aportaciones fue la focalización del fracaso del proceso creativo, inaugurando una línea temática identificada con la Modernidad que luego seguiría desarrollándose en la Postmodernidad. En la filmografía del mismo Fellini, iba a haber más películas sobre films en proceso, como *Intervista*, 1987; pero lo que merece más la atención a efectos de este trabajo son los motivos del inacabamiento del film de ficción que rueda Guido Anselmi. Christian Metz debió ser el primero en proponer algunas causas: “Guido renuncia su filme porque este hubiera sido confuso, desordenado, demasiado cercano a su vida como para constituir una obra, porque se habría reducido a una serie inconexa de ecos y de resonancias, porque no hubiera incluido ningún mensaje central susceptible de unificarlo; finalmente y sobre todo, porque no habría cambiado su vida; es este el sentido del suicidio simbólico de Guido al final de la tumultuosa conferencia de prensa. (...) El filme no se finalizará, no tendrá un mensaje central, no cambiará la vida porque estará formado por su confusión misma; pero gracias a esa confusión, estará formado“. El mismo Fellini, en la renovación estilística de su cine que realizará a partir de *La dolce vita*, en 1960, cuestiona la necesidad de que sus films tengan un final<sup>7</sup>, entroncándolos así con las obras de final abierto propias de la Modernidad cinematográfica, mencionadas en 4.2 y en 4.3. Por tanto, antes de la mostración del inacabamiento del film de Guido, la idea de fragmentación y de final abierto ya formaba parte de la poética de Fellini.

---

<sup>7</sup> “La historia nunca llega a su conclusión. ¿Por qué? Creo que depende de que hago de mis personajes (...) una especie de hilo conductor; son como antorchas que, sin variar, expresan desde el comienzo hasta el final un mismo sentimiento de autor. (...) No quiero ser moralista y además encuentro que una película es más moral cuando no ofrece una solución concreta para el personaje cuya historia se está contando. (...) Mis películas dan a los espectadores una responsabilidad muy concreta” (Fellini 1984:166).

El fracaso de Guido puede leerse, por tanto, como metonimia de la impertinencia de crear un cine “tradicional” en la Modernidad (Losilla 2001), donde se señala también a *Fellini 8 1/2* como punta de lanza de una puesta en crisis de ese tipo de narratividad que el director había venido practicando progresivamente desde *Las noches de Cabiria* (1957)<sup>8</sup>, films cada vez más fragmentarios que se alejaban poco a poco de las unidades casi aristotélicas que seguían respetando la mayoría de los productos hollywoodienses y europeos previos a la Modernidad<sup>9</sup>. Asimismo, se utiliza esta idea de fracaso para cuestionar el estatus autorial que Fellini había adquirido desde unos años antes, pues la historia de Guido más bien parece escaparse a su autor, antes que ser un plan demiúrgicamente dispuesto por él: el film fracasado de Guido podía funcionar, pues, como vacuna para que a Fellini no le sucediera lo que a su personaje; es decir, *Fellini 8 1/2* como una *mise en abyme* al revés.

Así se justifica el carácter de triple resorte que Christian Metz otorga a la obra de Fellini: el film proyectado por Guido acoge un “doble desdoblamiento”, pues esta obra inacabada —el film de ciencia ficción— culmina en una película finalizada exitosamente, pues el director real hizo compartir a su director de ficción varios problemas comunes. De esta manera, *Fellini 8 1/2* no es solo un film sobre las circunstancias vitales de un cineasta, sino sobre un director que reflexiona sobre su propio filme [Metz 1991:131].

Esta justificación del fracaso de Guido ya indica un paralelismo psicológico entre el personaje y su proyecto de film en trance de fracasar, mientras que Guido actúa, a la vez, como correlato absoluto de Fellini; en 1962, el mencionado éxito del director italiano ya le hacía estar sometido a infinitos requerimientos de la industria, tal como sucede con Guido. Además, Metz constató también este “legítimo vértigo” que producen otras semejanzas entre persona y personaje; por ejemplo, el hecho de que la actriz que protagoniza la prueba también estuviera interpretada por una actriz, en tanto que la verdadera esposa de Fellini también lo era. Además, la caracterización física de Guido evoca fielmente la imagen de Fellini, quien canaliza en su película su propio lapso de confusión personal: en este sentido, una de las primeras admoniciones que profiere el crítico francés es que la película no avanza porque intenta contar la confusión que embarga a Guido en aquel momento; se entiende así que el primer título pensado para el film fuera *La bella confusione*, en insistencia sobre la focalización psicológica de la película.

Esta rica estructuración en forma de muñecas rusas o, en palabras de Metz, esta “triplicación” abismal es una de las diferencias significativas de *Fellini 8 1/2* respecto a sus precedentes

---

<sup>8</sup> “El hecho de que no lo consiga sanciona la condición del artista moderno, del que *Fellini 8 1/2* se erige en metáfora privilegiada, pues revela la imposibilidad de seguir narrando a la manera tradicional. (...) La esencia del cine moderno estriba en una inextricable mezcla entre lo que se quiere decir y lo que se puede decir” (Losilla 2001).

<sup>9</sup> “En el mismo año en que Antonioni sorprende con *La aventura*, Fellini entra de pleno en el cine de la Modernidad con *La dolce vita*. Las películas ya no pueden converger hacia la representación de un mundo cargado de sentido y deben desplazarse hacia el contacto instintivo con un universo efímero, sin sentido.” En Quintana [2007:41].

cinematográficos, ya que la mayoría de estos no poseen tal riqueza de desdoblamientos<sup>10</sup>: en *Le silence est or*, de René Clair, 1947, un cineasta alecciona sobre cómo aumentar la fortuna sentimental a un colega, que indirectamente le hará comprobar después el alejamiento entre teoría (la que termina felizmente en las películas) y práctica (la que en la vida real no suele culminar con éxito). También, en *Fangelse*, de Ingmar Bergman, 1948, un periodista y un guionista procuran dar forma a una idea narrativa cinematográfica sobre el poder del diablo que un profesor de débil salud mental proporciona a un cineasta. Asimismo, en *La fête a Henriette*, de Julien Duvivier, 1952, el espectador asiste a cómo un guionista y un director modelan sobre la marcha el acontecer argumental de un film sobre una modista de París. En ninguno de estos precedentes existe el salto cualitativo que aporta la obra de Fellini, donde las reflexiones de Guido pueden igualarse con las del director del film real, así como el film no realizado sí se constituye en el terminado por Fellini. Metz señala también que estos precedentes no son tales, ya que en ellos el film dentro del film solo es un artificio, un procedimiento marginal o pintoresco para el desarrollo de una trama diegética simple, que no se desdobra en el film intradiegético.

Quintana [2007:46 y ss.] integra eclécticamente ambas justificaciones del fracaso de Guido: la del film inconcluso como correlato psicológico de las circunstancias de su creador, así como la consideración metafórica de los problemas que afectan a la narratividad en una nueva época: “La película no es solo una reflexión sobre el cine, sino sobre la experiencia de un cineasta en conflicto permanente con su imaginación, sobre un creador que convierte sus angustias en el motivo de su obra. (...) *Fellini 8 1/2* como film insertado en un cine moderno que desarticula las voces enunciativas del relato”.

Para justificar esta diversidad de interpretaciones del fracaso del film intradiegético, es útil hallar otras referencias culturales que lo sitúan en una tradición, narrativa en este caso. Fellini afirmaba tener cierto desapego a la literatura a la hora de buscar inspiración, y relacionaba el cine con otras disciplinas como el circo; pero la filiación literaria de gran parte de su filmografía, a partir de *Fellini, Satyricon*, 1969, ya era explícita. La crítica, desde el principio, ya señaló un eslabón con el que enlazar el film de Fellini en una tradición narrativa: *Paludes*, de André Gide<sup>11</sup>, de 1895, la “historia de una mano suelta”, en palabras de su autor. En esta sátira del Simbolismo decadente, el polígrafo francés cuenta la comedia de un hombre que escribe un libro, al igual que Fellini escribe la comedia de un cineasta que empuja el desarrollo de su nuevo film. En esta obra germinal, Gide plantea cuestiones que la novela europea prolongará durante treinta años: ¿por qué escribir? ¿Es

---

<sup>10</sup> En *Internista*, también se halla una triple estructuración, siendo la de jerarquía inferior la ficticia adaptación inacabada de la también inacabada novela *Amerika* de Franz Kafka.

<sup>11</sup> Es curioso constatar que a partir de poco más tarde, en su nuevo período creativo, Fellini sí usará la literatura como punto de partida o excusa para sus adaptaciones personalísimas: *Tobby Dammit*, *Satyricon*, *Casanova* y *Las voces de la luna*. Como ha señalado Jordi Bernal, estas adaptaciones lanzan una mirada nueva sobre la sociedad contemporánea, antes que ser puras recreaciones.

posible escribir una novela? ¿Para qué? El protagonista, un personaje ocupado en la idea de crear un relato llamado también, en abismo, *Paludes*, o *Diario de Tíiro* (protagonista de las *Bucólicas* de Virgilio y epítome de la idea de vida retirada) constituye sus avances en una parodia del papel redentor del arte que la poética postrealista le había atribuido. A cada contratiempo que dificulta su trayecto creativo, el protagonista contesta de la misma manera: “A mí me da igual, yo escribo *Paludes*”. Pero esta novela, siempre postergada por su autor diegético, no cobrará forma jamás, tal como el film sin título de Guido, porque los pilares que edifican su construcción se han derrumbado con la crisis finisecular: las concepciones realistas de personaje, tiempo, espacio, de linealidad narrativa, la necesidad de una conclusión... En la nueva época, como señala Natalie Sarraute, *Paludes* se constituye en una antinovela al ser un libro imposible, igual que lo es el film de Guido –el mismo narrador diegético de *Paludes* señala varias veces que sus principios estéticos le impiden escribir una novela-. Gide parece participar en algo de la futura “era de la sospecha” en que se perdió la fe en la manera balzaciana (observación y análisis) de describir la realidad mediante un texto.

Gide siguió desarrollando el germen de *Paludes* en *Los monederos falsos*, 1925. Su protagonista Edouard escribe, en esta sátira de los melodramas rocambolcosos decimonónicos, una novela homónima que lo incluye como personaje. Además, en un giro nuevo, esta otra novela de Gide incluye fragmentos de su diario de escritura, que será a la vez el de Edouard y el de Gide, y que será publicado dos años después (*Journal des Faux-monnayeurs*, 1927) de manera independiente, con los añadidos de varias piezas recopiladas en apéndice: artículos de prensa explicando la génesis de la obra, correspondencia con los lectores, un pequeño tratado, etc. Gide no solo incorpora la reflexión sobre su proceso creativo mediado, sino que también lo hace a posteriori, incidiendo no solo en el concepto de obra autorreflexiva, sino también en el de obra abierta y en un precedente involuntario de los film de *scénario*.

Otro elemento en común del film de Fellini con las novelas de Gide es la asunción estructural de un tipo similar de *mise en abyme*, pues en las tres obras citadas existe una identificación entre obra real y diegética, hasta el punto de que el protagonista de las novelas redacta una narración de título homónimo al de la novela real. En *Fellini 8 1/2*, el paralelismo no llega a ser tan absoluto, pero sí se calca la teoría de Gide de la puesta en abismo citada en 4.2.

Además, tal como Fellini, Gide presenta una obra intradiegética que no se puede concluir y que, en palabras de Martine Sagaert, se proyecta “confrontando la novela con su génesis, y volcando en la novela la teoría de una novela pura, irrealizable. (...) *Les Faux-Monnayeurs* es la novela que se contempla mientras se está haciendo, pero es también la novela en crisis. Es una novela que contiene toda la historia de su género -desde la novela de aprendizaje hasta la folletinesca, pasando por la policíaca y la psicológica. Con ello, Gide rompe la linealidad y separa los espacios narrativos hasta formar una obra que se terminará bruscamente, no por agotamiento del tema, que tiene que dar la



impresión de lo inagotable, sino por su expansión al ser una obra abierta, que no debe enroscarse, sino dispersarse, deshacerse (Sagaert 2002).

*Paludes* y *Los monederos falsos*, así como la segunda parte de la producción de Gide, forman parte de los cambios en la narrativa europea mencionados en 4.2., que la hacen girar sobre sí misma al verse saturada de la estética realista e incorpora la reflexión estética al proceso creativo. En este contexto, prevalece en Gide una intención intelectual que le hace cuestionarse y superar los modelos realistas, Guido y Gide –nombres que fonéticamente también son parecidos– comparten así la tendencia a la focalización multiplicativa, aunque en la segunda mitad del siglo XX el cine ya había asumido este hallazgo de la narrativa resumible en la idea de relatividad<sup>12</sup>. Sí se aprecia en Gide un sustrato estético que no vemos aparecer completamente en el cine hasta *Fellini 8 1/2*, pero la obra felliniana tendrá cuarenta años más para incorporar elementos epistemológicos que enriquezcan su particular ejercicio de la metaficción<sup>13</sup>.

Cuando las novelas de los personajes de Gide constatan su fracaso, parecen aludir a la crisis del sujeto. Cincuenta años antes, ya es palpable que el sujeto de la novela realista, y por tanto su conciencia, no es un ente autónomo sino que poseía servidumbres tanto a nivel social (según toda la tradición ideológica marxista había demostrado), como a nivel psicológico (según las teorías de Carl Theodor Jung y de Jacques Lacan). En esta disección psicológica anticipada por Gide es donde encontramos otra justificación de la correlación psicológica entre el fracaso personal y el artístico de Guido: la influencia de las ideas de Jung en la génesis de *Fellini 8 1/2*. Detrás del concepto jungiano del subconsciente como texto, deriva la idea del inconsciente como un rico imaginario poético colectivo. Por eso la primera secuencia: “Siento una total confianza y admiración por Jung (...), el descubrimiento de unas perspectivas con las que poder observar la vida, (...) uno de los grandes compañeros de viaje de este siglo: el científico vidente”. Parece que Fellini ha adquirido, en los años anteriores a *Fellini 8 1/2*, elementos de análisis que le han permitido profundizar en la disección de la individualidad en el momento en que a él mismo se le manifestaba un cierto bloqueo creativo<sup>14</sup>, en el cual la psicología jungiana proponía una valoración absoluta de la vertiente creativa de lo individual. Por ejemplo, la creencia en que el inconsciente, a diferencia de lo que prescribió Freud, no era solo la punta del iceberg de las frustraciones del deseo, sino un *lexicon* susceptible de ser utilizado como un rico imaginario poético.

---

<sup>12</sup> Con el ejemplo máximo de *Contrapunto*, de Huxley, aunque el mérito de la obra felliniana establece contrapuntos de un mismo personaje al desdoblarse la interioridad de Guido en recuerdos, sueños, anhelos, fantasías.

<sup>13</sup> Los referentes literarios que sitúan en una tradición narrativa la estructura literaria del film de Fellini no se restringen solo a André Gide y a la corriente psicologista europea. Obras como *Contrapunto*, de Aldous Huxley siguieron la estela abierta por el autor francés, aunque los intereses de Huxley fueron por otro lado, en concreto, a extrapolar a la novela la estructura musical del contrapunto, en que varias historias convergían por caminos diferentes en un mismo nudo. Este modo de narrar sí que parece ser una relación arquetípica con las obras basadas en historias cruzadas, pero solo comparte con Fellini la focalización de un personaje artista, que en el caso de Huxley es compartida con varios otros.

<sup>14</sup> Quintana [2007:44] se hace eco del origen de este interés de Fellini por los escritos del psiquiatra suizo: “Desconcertado por el éxito y el escándalo de *La dolce vita*, Fellini visita al psicoanalista. El doctor Ernest Bernhard lo introduce en el universo teórico de Carl Gustav Jung.”

Parece que las concepciones de Jung más aprovechadas por Fellini son las referentes a sus teorías sobre los arquetipos y a la individuación a través de la imaginación activa. Según ellas, el sustrato psicoanalítico es inherente no solo al material clínico, sino también al cultural, incluso de manera colectiva: los mitos, los motivos artísticos, así como cualquier otra actividad cultural que sirviera al hombre como modo de expresión individual dentro de una comunidad (Radford y Wilson 1992:318 y ss.]. Estos arquetipos se plasman, especialmente, en los sueños, en los deseos y en la creatividad, aspectos que se desarrollan visualmente en varias escenas del film de Fellini, donde asistimos a recuerdos, sueños y visiones de Guido.

Y esta situación se produce en un contexto: Fellini participa de una corriente artística, literaria en su origen, que aprovecha esta utilización del arquetipo jungiano como fuente de inspiración temática, tal como ha señalado la crítica que hicieron novelistas como Herman Hesse y Thomas Mann (ya en los años treinta), Miguel Ángel Asturias, Doris Lessing, así como en D. H. Lawrence, Patrick White y Robertson Davies, etc. Por tanto, en esos años anteriores a la época en que Fellini estaba germinando su film, la influencia de Jung estaba siendo fructífera ya en los estudios literarios<sup>15</sup>. Es fácil imaginar que una persona al tanto de los debates culturales europeos tenía la opción de impregnarse de esta corriente psicoanalítica que permitía incorporar múltiples elementos nuevos a la expresión artística.

El uso de estos sustratos del inconsciente individual como fuente de la expresión poética fue importante a la hora de superar el realismo imperante en el cine europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Elementos como la caracterización del individuo a través de sus sueños o alucinaciones se consideran de génesis jungiana, así como reconocer en general que el inconsciente no es el mundo de las represiones, sino de la vitalidad poética, lo que Goethe llamaba “el mundo del espíritu”. Esta complejidad de la caracterización individual en su contraste entre interior y exterior se basa en el concepto de *persona*, en el sentido del *décalage* entre rol social e interioridad espiritual.

Desde esta lectura psicologista, *Fellini 8 1/2* no es solamente una película metacineamatográfica, sino un film sobre la experiencia de un cineasta en conflicto con su imaginación, que convierte sus angustias insatisfechas en el motivo de su obra, que expresa su insatisfacción en la forma del inacabamiento. A través de los ataques contra la película no realizada, Fellini exorciza los temores ante su propio acto creativo. Por eso Guido renace de su suicidio figurado tras haber visto las pruebas fallidas de su film naciente y tras haber oído la última reprimenda de boca del crítico que lo atormenta mientras le va guiando.

En *És quan dormo que hi veig clar*, 1988, de Jordi Cadena, se presenta también la imagen del artista bloqueado que no consigue romper su círculo vicioso. Aquí, un director de cine padece un colapso creativo, producto de la obsesión por el poeta sobre el que versa su película, Josep Vicent

---

<sup>15</sup> *Literature and Western Man*, de J. B. Priestley, en 1961; *Faust's west zu Helena*, de Gottfried Diener, también de 1961.

Foix. La causa del estancamiento es en este caso la absoluta identificación que ha adquirido el cineasta con Foix, cuya identidad cree que ha llegado a asumir. Como no es posible ser sujeto y objeto a la vez, la consecuencia es un tipo de locura que lleva al protagonista a ser ingresado en un sanatorio psiquiátrico. Unas palabras de Foix son indicadas como conjuro para que Arimany supere su ataraxia: “Caminar, caminar, caminar, llegir llegir, llegir”, que es lo contrario de lo que hace el director, que se queda anclado en un solipsismo contemplativo al no poder parar de buscar materiales sobre el poeta, pero sin una actitud activa que le haga superar su estancamiento. En el caso de Guido, parece haber al menos una aceptación del fracaso en la imagen de su suicidio imaginado, encapuchado y ahorcado, tras ver las pruebas de su film; pero hay una salvación: la renuncia al film intradieético, tras la que se despertará en la playa. En el caso de Arimany, este solo pretende alcanzar la alteridad de manera pasiva, lo que le conduce al colapso, creativo y personal. En una ocasión al menos, Fellini padeció un bloqueo creativo y de salud que, como en el caso del personaje de Cadena, le llevó a padecer un ingreso clínico, lo que acarreó el abandono del proyecto de *Il viaggio di Mastorna*; a este propósito, el director italiano escribió “Algunos de mis colaboradores se susurran entre sí que he renunciado al proyecto por superstición. –Fellini se ha identificado con Mastorna- dicen, -y tiene miedo de morir si termina la película” (Chandler 1995:273).

También parece hallarse en las imágenes del film de Fellini otro referente literario que la crítica (Gieri 1995, por ejemplo) ha señalado: el juego pirandelliano de igualación del status entre personaje y autor, una forma de la metalepsis teorizada por Genette. La renuncia de Guido a su film y su incorporación al carrusel de sus personajes del pasado y de sus amigos parece evocar la imaginación pirandelliana que ponía en cuestión las relaciones entre autor, obra y público, que se han señalado en 4.2 y que tiene como texto paradigmático a *Seis personajes en busca de autor*, de 1921. Según ha escrito el propio Fellini, la manera en que la escena del carrusel fue rodada y montada debió tener algo pirandelliano, por improvisada, pues no estaba prevista su inclusión en la película sino que surgió en el set. Su inclusión en el montaje del film fue también debatida, pero su significación como corolario estético en su idea de abandono es fundamental al poner a la misma altura niveles de existencia de un status ontológico diferente: la realidad y los sueños. También, sobre esta elección estética, pueden entablarse nexos literarios con elementos de la obra de Jorge Luis Borges, quien “(...) me comunica siempre una singular exaltación pacificadora a casusa de su prodigios y su vocación de aprisionar (...) entidades tan ambiguas y enrarecidas como el tiempo, el destino, la muerte, los sueños, en operaciones mentales poderosas y simplificadas, en mecanismos conceptuales (...) libres de los oropeles de la lógica. (...) Lo excepcional de su literatura consiste en ser muy parecida al sueño, como una extraordinaria visión onírica al evocar del subconsciente unas imágenes intactas donde la cosa y su significado coexisten simultáneamente, exactamente como en

una película. (...) También, la extraña fragmentariedad de la producción de Borges me hace pensar en un flujo onírico discontinuo”<sup>16</sup>.

A partir de esta interpretación psicologista, se ha señalado que a partir de *Fellini 8 1/2* el cine del director italiano será un instrumento terapéutico, en el sentido de que el trabajo de *mise en abyme* convierte las obras en representaciones complejas de la interioridad humana del artista. Además, este viaje se realiza con la intención de convertirse en exorcismo. Desde este punto de vista, el tema principal de la película es, por tanto, la conjuración de los males de la interioridad del artista: “Cuando dirigía a Mastroianni en su papel de Guido, a veces sentía como si me estuviera dando órdenes a mí mismo” (Chandler 1995:273). Es curioso que un film como *Dos semanas en otra ciudad*, 1962, de Vincente Minnelli, rodado en Cinecittà el mismo año que *Fellini 8 1/2*, pueda leerse como su película inversa o complementaria, ya que cuenta el acabamiento de un film que tenía todos los números para quedar inconcluso, debido a los obstáculos durante su rodaje, como un infarto que sufre su veterano director. En este caso, la finalización del film filmado por el productor Jack Andrus supone su salvación psicológica tras haber estado varios años internado en un hospital psiquiátrico. Como en el film de Fellini, sus fluctuaciones sentimentales son otro tema nuclear de la película, pues su relación turbia con una antigua amada queda superada a la vez que sus traumas del pasado. Sus palabras finales “vine, pude y lo hice” definen al héroe minnelliano que gracias a su esfuerzo personal consigue que sus sueños se hagan realidad, en contraste con la renuncia de Guido. Asimismo, otro film que puede dialogar con el de Fellini es *Identificazione di una donna*, 1982, de Michelangelo Antonioni, protagonizado también por un director que tiene dificultades para avanzar en la escritura de un proyecto de film de ciencia ficción. Niccolò busca la imagen de una mujer, tanto para su futuro film como en sustitución de su exesposa, pero no existe alguien que llene a la vez ambos vacíos. La obtención de un argumento para su proyecto, tras la materialización de dos renuncias sentimentales, reitera la constatación de vacío de una poética tan diferente a la de Fellini que merecería un análisis más extenso.

*Fellini 8 1/2* tuvo una acogida exitosa en Estados Unidos. El mismo año de su estreno fue galardonada con los premios Óscar a mejor película en lengua no inglesa y a mejor vestuario. Por eso, fue allí donde tardó menos en fructificar como un clásico, ya que rápidamente, en una sola década, iba a ser citada de manera implícita y explícita por varios films. Incluso, puede hablarse del género de *Los ocho y medio*; Tullio Kezich [2006:247 y ss.] señala algunas marcas de esta influencia, que solo tarda dos años en cristalizar en algunos trazos de *Mickey One* (1965) de Arthur Penn. Parece que una de las primeras películas que recogió el testigo de Fellini de manera más fiel, tomando el film felliniano como idea vertebradora, fue *Alex in Wonderland*, 1970, de Paul Mazursky. En ella, el protagonista vive una situación paralela a la del director, que había cosechado un notable éxito de

---

<sup>16</sup> Fellini [1984:169] no cita qué obras borgianas eran más de su agrado, pero es fácil pensar en los relatos de *Ficciones* y de *El Aleph*.

público con su primer film *Bob, Carol, Ted y Alice* (1969). Es reseñable que tan solo siete años después del film de Fellini, este se constituya en el hipotexto del de Paul Mazursky. Además, aquí el director italiano aparece interpretándose a sí mismo para dar consejos que orienten al creador protagonista, que navega en un mar de dudas. Este cameo parece dar por supuesto que el espectador modelo (posiblemente, el del cine comercial de Hollywood) está familiarizado con la figura del director italiano, suposición verosímil ya que, en el año de estreno del film de Mazursky, Fellini había estado nueve veces nominado a algún premio de la Academia. El tono paródico, felliniano, de algunas escenas del film de Mazursky resalta aún más el conocimiento que el público debía tener, en una época en que directores norteamericanos como Woody Allen también se inspiraban en unos referentes más europeos que propios, como se indicará a continuación.

Esta altísima valoración americana de *Fellini 8 1/2* fue compatible con su acogida también óptima por parte de estos directores más permeables al cine europeo. Este fue el caso de Woody Allen, que en 1980 usó el film de Fellini como hipotexto de la estructura argumental de *Stardust memories*, así como sustrato identificable de algunas de sus imágenes. En la trayectoria de este cineasta comenzaba a ser habitual la cita u homenaje de fragmentos de directores admirados, normalmente contemporáneos y europeos, con predilección clara hacia Ingmar Bergman. En este caso, las citas de varios films de Allen son tan explícitas que descartan el carácter de inspiración o de apropiación; más bien, parecen querer situar su cine en la tradición de algunos referentes culturales que son así subrayados, tal vez por no ser los habituales del cine comercial norteamericano<sup>17</sup>. En *Interiores* (1978), Allen había hecho su propia *Sonata de otoño*, después de que en *Love and death* (1975) las escenas de filiación bergmaniana ya tuvieran lugar preeminente. Posteriormente, Allen realizará su *Fresas salvajes* en *Desmontando a Harry* (1997), por ejemplo.

En *Stardust memories* la presencia felliniana es productiva a varios niveles: en primer lugar, en el tronco argumental: Sandy Bates, un exitoso director cómico, tiene la intención de dar un giro a su carrera de director para realizar un film dramático. A la vez, desea dar también orden a su vida sentimental, que gira en torno a tres mujeres muy distintas. Durante un ajetreado fin de semana en que se le rinde un homenaje en un balneario de Long Island, el director, interpretado por Allen, decidirá modificar su proyecto cinematográfico y conceder alguna renuncia sentimental.

Aunque la problemática personal de Sandy Bates no es parangonable a la de Guido Anselmi, homenajeado el uno, colapsado el otro, sí se les equipara en la soledad interior, así como en la consideración agobiante de la vorágine industrial de la preproducción y producción cinematográfica.

---

<sup>17</sup> Además, se ha señalado (Fonte 1998:236) que la iluminación de *Stardust Memories*, en su exceso de luz blanca, así como la música, en su recuerdo de la de Nino Rota, son signos que llenan la película de su hipotexto. Otros elementos argumentales en el mismo sentido, son la iconografía facial y gestual (hablar mirando a la cámara) de muchos personajes fugaces de ambos films, el tema de la pérdida de talento, el que los protagonistas se vean a sí mismos como un niño, el acoso de los críticos, el paralelo entre convivencia y creación, la recepción de la amante en la estación de tren, así como el final en carrusel (íbid. p. 237).

Pero, sobre todo, Sandy y Guido están a la merced del torbellino de las relaciones con sus esposas respectivas, con las que están en proceso de ruptura; con sus antiguas amantes y con el anhelo de mujer ideal que vinculan a una cierta idea de inspiración creativa, más corpórea y real en el caso del personaje de Isobel en el film de Allen, mientras que el de Claudia es, en *Fellini 8 1/2*, una evocación de la mujer musa.

En el mismo sentido de estas concomitancias, ambos films se abren con la visión de una pesadilla, celeberrima en el film de Fellini, de la que es claramente deudora la de Allen, tanto por su composición, su iconografía<sup>18</sup>, su ritmo y su sonido. El mismo Allen señaló una diferencia esencial entre ambas, pues en el film de Fellini el inicio es un sueño metafórico, mientras que en el suyo es el material en bruto del film que no será rodado, pero que también tendrá carga metafórica pues, como ha señalado la crítica, el tema nuclear de *Stardust Memories* es su propia obra, en un ejercicio que Fonte [1998:239] entiende como realizar un “vaciado de contenido” del hipotexto felliniano.

Otro aspecto en que el film de Allen se vincula directamente con el de Fellini es en la plasmación en el mismo nivel narrativo de las acciones diegéticas y de las figuraciones intradiegéticas: la muestra de los anhelos, recuerdos o sueños de los personajes. Sorprende que el propio director no la reconozca tan abiertamente como en el caso de sus nada encubiertos homenajes a Bergman<sup>19</sup>. Por eso cabe cuestionarse, en relación al tema de este trabajo, las causas del fracaso del film dramático que está rodando Sandy Bates, que no quedan explicadas hasta el final del film de Allen. Este parece relacionarse con el de *Sullivan's Travel*, de Preston Sturges, 1941, en que su director protagonista entiende que debe volver a realizar films cómicos, así como el de Allen propondrá para el suyo un final más esperanzado: “Estamos en un tren donde viajan muchas personas tristes. (...) Y no sé a dónde se dirige, podría ser a cualquier parte. (...) podría ser al mismo vertedero de basura. (...). Pero no resulta tan terrible como yo en un principio me imaginaba, porque (...) tú y yo nos gustamos el uno al otro, ¿comprendes? y nos divertimos bastante, y hay mucha compenetración, y todo resulta mucho más fácil de soportar”. *Stardust memories* comparte, pues, con *Fellini 8 1/2*, esta correlación psicológica con su director protagonista, aunque Allen muestra una visión más descarnada de la relación entre su alter ego y su productora, en que esta es más caracterizada, física y verbalmente, como depredadora, pues los estudios que financian el film de Sandy Bates estarían contentos de su abandono. Pero el final abierto insinúa que la salvación del film

---

<sup>18</sup> Allen y Fellini coinciden incluso en el método de selección de los actores de esas escenas panorámicas, explicitado por Fellini en *Entrevista* y por Allen en Lax [2008:293]: “Lo que hicimos fue parar a gente por la calle para meterla en la película. Si nos gustaba la cara de alguien le dábamos una tarjeta roja con nuestro número de teléfono, y al noventa y nueve por ciento de los que llamaron los acabamos contratando.”

<sup>19</sup> “Cuando hice *Recuerdos* nunca me he sentido como un admirado cineasta que llevaba una vida deprimente y lo veía todo negro a su alrededor. (...) Nunca me he visto bloqueado (...) aunque a menudo haya interpretado a ese tipo de personajes. (...) Toda la acción se desarrolla en su mente y por ese motivo se ve filmada de una forma exagerada. Se narran todos los conflictos de su vida, con la mujer con la que piensa casarse, con la otra mujer de la que está enamorado y con la que le recuerda a la primera. Y se muestran todos los inconvenientes de ser un famoso. (...) En cualquier caso, los espectadores de *Recuerdos* pensaron: “Vaya, este tipo está mostrando lo imbécil que es su público”. (...) Es una cinta onírica. Sobre la influencia de Fellini en los films de Allen, Fonte [1998:236-46].

de Bates es que este se modifique de acuerdo a sus nuevas condiciones personales y sentimentales, menos negativas que al principio del film. La relación jungiana entre film real y film diegético no parece existir aquí con la misma profundidad que en Fellini, y sí parece haber una crítica nada disimulada a los criterios de comercialidad que regían la mayor parte de las producciones cinematográficas norteamericanas contemporáneas a 1980.

La huella de Fellini es rastreable en otros films de Allen (*Amarcord* en *Días de Radio*; *Giulietta de los espíritus* en *Alice*, *La dulce vida* en *Celebrity*, el mismo *Fellini 8 1/2* en *Deconstructing Harry*, etc.), pero el cineasta neoyorquino no dedicó tanta atención a la idea de fracaso creativo como en *Stardust Memories*. Incluso en aquellos dedicados al “mundo del cine”, como *Hollywood’s Ending*, 2002, en que se muestra un rodaje que, milagrosamente, consigue terminarse con éxito, el tema del fracaso no suele ser, como en las películas del corpus de este trabajo, su tema nuclear. En *Sweet and Lowdown*, 1999, sí se plantea la idea del abandono artístico al mostrar que el guitarrista Django Reinhardt graba sus mejores notas cuando su vida personal ha fracasado definitivamente y está a punto de ser abocado a la marginación social.

Esta utilización del desarrollo de la obra artística como un elemento más de la trama, más que como *el elemento*, es el caso de otros films hollywoodienses derivados de la obra germinal de Fellini, como el drama musical *All that jazz*, de Bob Fosse, 1979, en que la idea de fracaso creativo es una excusa para criticar los elementos más depredadores de la producción industrial. Aunque este film posea vinculaciones evidentes y directas (tanto de forma como de fondo) con su hipotexto felliniano, los elementos sobre los que reflexiona –un drama biográfico en el que la creación artística es un aspecto más, y no un conjuro o exorcismo- le hacen alejarse del objeto de estudio de este trabajo. Tres años más tarde, se estrenó en Broadway el musical *Nine*, explícitamente inspirado en el film de Fellini, pero que subordina todos sus elementos narrativos, incluido el fracaso artístico, a una construcción psicologista más melodramática del personaje protagonista.

Es apreciable que, con el tiempo y con la recepción, la forma narrativa y temática de *Fellini 8 1/2* se ha consolidado como una estructura recurrente que algunos directores han puesto en práctica en una circunstancia concreta de su carrera: el momento de hacer un film de recapitulación, justo cuando se plantean una modificación estilística o temática en una trayectoria que hasta el momento había sido uniforme. Esta práctica suele poner al propio autor como tema de su obra y suele hacer explícitas las cuestiones de su propia psicología que están influyendo en ese cierto estancamiento de su obra. En el caso de Takeshi Kitano, no fue suficiente con un film, sino con dos: *Takeshis*, 2005, y *Kantoku Banzai*, 2006.

En ambas películas, el director japonés desarrolla un análisis de sus circunstancias creativas mediante el recurso del desdoblamiento. En *Takeshis*, jugando con su doble identidad como

celebridad televisiva en su país y como director, representados ambos por el propio Kitano, que interpreta a los dos personajes. En *Kantoku Banzai*, el protagonista del film, un director que procura dar un giro creativo a su carrera, a la manera ya vista en *Sullivan's Travel* o en *Stardust Memories*, aparece gran parte del film acompañado de un muñeco de plástico que parece ser metáfora de su paralización creativa y que, como se le llega a decir, solo aparece cuando las cosas del Takeshi Kitano personaje se ponen feas.

En *Kantoku Banzai*, Kitano, que se interpreta a sí mismo, huye de la realización de los films de violencia gratuita con que se le asocia porque ya no le parecen tener sentido. Cuando el desarrollo de otros géneros que le son ajenos le resulta imposible (el cine costumbrista al estilo de Ozu, el género de terror, el cine de ciencia ficción...), se embarca en la realización de un proyecto de humor-intriga-surrealista que contiene algunas de las características del director: el humor naïf, la muestra de las relaciones de poder, las relaciones interpersonales condenadas de antemano, etc. Tampoco este proyecto, al que se dedica más o menos la mitad del metraje, parece que tenga creación posible, por lo que su trama, así como todos los personajes que aparecen en ella y en las otras películas posibles que se han mostrado al inicio, serán destruidos en la ficción por un holocausto intergaláctico que se ha filtrado desde una de las películas imposibles que Kitano había intentado realizar al inicio del film.

Puede interpretarse esta falta de definición como la expresión de las dudas del propio Kitano a la hora de proseguir estilísticamente su carrera, tras haber conseguido sus mayores éxitos comerciales con tres films alejados del género al que más se había dedicado, el de yakuza. También puede difuminarse esta línea de separación, pues hay en estos films varios elementos temáticos y formales que los cohesionan con los anteriores de Kitano. Lo que sí es visible en ambos casos es la relación entre el devenir creativo y personal del sosias del director, que utiliza sus creaciones para proyectar la deriva.

Así, en el caso de *Takeshis'*, su génesis fue una idea que surgió durante el rodaje de *Sonatine*, 1993, sobre un largometraje que debía titularse *Fractal* acerca de un individuo que experimenta en su vida mental una serie de situaciones que se bifurcan sin fin, de modo que la entrada en un plano de lo imaginario le conduce a otro, y así sucesivamente (Miranda 2008:397). Este guion acabó desarrollándose hasta generar *Takeshis'* y solo fue rodado cuando el propio Kitano aceptó ser el protagonista del film. La idea de fractalidad relaciona el film de Kitano con la fragmentariedad, o con estructuras rizomáticas, pues su película circula en diversos ámbitos: real, onírico, ficticio, con la entrada del Kitano personaje en la estructura narrativa del rizoma.

Por tanto, en *Takeshis'* no hay solo una muestra de fracaso, sino la presentación al mismo nivel de un film real y de varios films posibles e inacabados, y de sus variaciones, así como de las fluctuaciones de su creador, características que son compartidas por el film germinal de Fellini. En ningún caso se cierra ninguna de las posibilidades, porque jamás se sabe si alguna tiene una entidad



cercana a la solidez de lo real y, por eso, se extrae una conclusión sobre la volatilidad de las historias planteadas. Una mostración del fracaso al modo felliniano sí se desarrolla más en el siguiente film.

En *Kantoku Banzai*, los intentos creativos de Kitano son imposibles porque, como en *Fellini 8 ½*, la situación psicológica del protagonista es patológica. Tal como le dice su médico tras realizarle un TAC craneal, Kitano tiene el cerebro destrozado. En este estado, intentará rodar un film que solo puede concluir en disparate. El trayecto creativo del Kitano personaje en *Kantoku banzai* corre en paralelo al de Guido: ambos empiezan con una visita médica y ambos concluyen con una escena imposible en una plataforma de lanzamiento espacial, utilizando el género de la ciencia ficción como hábitat de lo imposible. Wenders hizo lo propio en el film fracasado que presenta en *El estado de las cosas*, analizado en 5.2.

Otro elemento que vincula a *Takeshis'* con el film de Fellini es la presencia recurrente de los sueños del protagonista. Estas situaciones oníricas actúan como vasos comunicantes entre los periplos vitales de los dos protagonistas que, se ve al final de la película, mantienen también entre ellos una cierta equidistancia: nunca sabemos si ambos son reales, o si uno es la alucinación del otro. Y es el sueño el ámbito en que se muestran esas uniones y divergencias que los unen y separan. A la misma vez, como en el film germinal de Fellini, se observa que las circunstancias de los personajes ficticios riman con las del Takeshi Kitano real; por ejemplo, su caracterización en el film coincide con la de Kitano en su más reciente *Zatoichi*, 2000, en que aparece con el cabello teñido de rubio en ambos casos. Además, muchas situaciones del film evocan escenas de otras películas de Kitano, así como acciones y diálogos de actores que interpretan a personajes secundarios se refieren a otras que ellos mismos habían interpretado en otros films del mismo director. Se insiste así en el tono de autoanálisis, en el que el fracaso creativo como razón que justifica un cambio de estilo puede tener sentido.

Estos elementos que vinculan el film con la situación extradiegética (cameos, referencias intertextuales a obras del mismo autor) son propios de las películas que forman el corpus de este trabajo. Además, esta comunicación entre dos niveles de creación se suele mostrar en las imágenes al mostrarlos al mismo nivel, usando el recurso del traslado onírico, en la figura narratológica de la metalepsis. El nexo de unión temática defendido en este análisis es el malestar psicológico del director, que siempre acaba motivando el fracaso de su proyecto. Esta disfunción se muestra en sus visitas médicas o, en su lugar, en las largas confesiones de carácter terapéutico del personaje director, donde se muestra que este malestar interno tiene una plasmación física a la vez que artística, en la forma del abandono creativo.

Y algunos elementos que pueden filiarse con la estela de la mostración del fracaso creativo en la Modernidad son rastreables en otras trayectorias cinematográficas caracterizadas como

postmodernas. Es conocido que parte de la cinematografía oriental construyó, durante los años noventa, un modo de narrar a partir de ciertas estructuras y ritmos del cine de la Modernidad europea. Es destacable en este sentido que el protagonista de algunas películas de Hong Sang-Soo sea alguien que viene de fracasar en el cine; en *Turning Gate* (2002), Kyungsoo es un actor de segunda fila que tras el fracaso comercial de su último film es despedido de su nuevo proyecto. Su frustración profesional transcurre en paralelo a otro fracaso sentimental, ante el que el protagonista toma la actitud de la deriva evasiva, pero que no le permite tampoco escapar a su pérdida que, tal vez, solo podrá ser superada mediante cierta orientación mística que, de momento, le es lejana. La idea de fracaso en el cine de Hong Sang-Soo se puede relacionar con cierta conciencia decadente plasmada en la imposible “materialización de los mitos del capitalismo” (Díaz 2007), y por ello la quiebra personal de sus protagonistas se materializa en sus imposibilidades de ascenso social, profesional, o en la imposible interacción con el otro, normalmente una mujer joven atractiva.

En *Woman is the Future of Man* (2002), dos protagonistas masculinos rivalizan en un duelo donjuanesco; uno de ellos es un director de cine que está iniciando un nuevo proyecto. En este film, el paralelismo entre psicología personal y proyecto artístico fracasado no se desarrollará. Mientras, en *Tale of Cinema* (2005), Sang-Soo muestra el desdoblamiento de una misma historia cinematográfica que se repite en la realidad. En *Woman on the Beach* (2006), otra vez un director de cine tiene problemas para llevar a cabo su proyecto, que esta vez sí finaliza exitosamente a pesar de no suceder lo mismo con su vida amorosa. El guion en que trabaja consiste en una historia cuyo protagonista intenta encontrar una explicación racional a una serie de casualidades, justo lo contrario que acontecerá en su trayectoria vital, marcada por la falta de un criterio para relacionarse con el otro.

En la trayectoria de Hong Sang-Soo, por tanto, abundan las construcciones de identidades que avanzan en paralelo a sus proyectos cinematográficos fracasados o pendientes de un hilo<sup>20</sup>. No hay una estética del fracaso, pero sí la construcción de una ética que considera el fracaso –personal y artístico– como un elemento consustancial a las relaciones interpersonales. Muy lejos en la geografía, pero no en la época, las dos novelas de Manuel Pérez Subirana (*Lo importante es perder*, 2003, y *Egipto*, 2005) defienden en esta misma época postcapitalista y en la sociedad occidental otra ética del fracaso, que en el segundo caso lo será también de un proyecto artístico, aunque de importancia menor en la trama, y que por ello no es aquí desarrollado. Asimismo, el personaje del artista bloqueado ha sido cada vez más productivo en la literatura más *mainstream*, como en el caso de *El antólogo*, de Nicholson Baker, 2010, que narra cómo un poeta mediano conseguirá cumplir el encargo de un editor, así como recuperar su impulso creativo en pleno duelo por una ruptura sentimental. En este caso, la novela se desarrolla como un discurso terapéutico de refugio en la intendencia cotidiana que sirve para llegar al final feliz.

---

<sup>20</sup> Su más reciente película, *The Day He Arrives*, 2011, aún no estrenada en España, vuelve a narrar las derivas de un cineasta inactivo que regresa a su ciudad natal.

El bloqueo personal es susceptible de afectar también a otros agentes del proceso artístico; en *Mother of mirrors*, la película en rodaje dentro de *Dangerous Game*, de Abel Ferrara, es la actriz quien lo padece. Se ha relacionado la estética de Ferrara con cierta idea de fragmentación e inacabamiento: “*Dangerous Game* parece una película inacabada. Está hecha de momentos cazados al vuelo, de ahí que su entidad como un todo coherente sea irregular y desaliñada. La fuerza del instante está por encima de un argumento que se deshilacha como una camisa vieja.” (Casas 2005:150).

*Mother of mirrors*, el film intradieético que está rodando el director protagonista, fracasa porque la actriz Sara Jennings, interpretada por Madonna, no se revela a sí misma: su actuación es cuestionada por su compañero protagonista, con el que tiene también una aventura durante un rodaje. Ferrara comparte este tema con Cassavettes, que reflexionó sobre la dificultad de concluir las películas que se conciben: “He llegado a la conclusión de que es condenadamente difícil hacer una película. Es un viaje antinatural por la vida personal de los actores. La verdad es que no creo que alguien pueda hacer muchas películas. Pero siempre es el mismo propósito el que te impulsa: llevar algo auténtico a la pantalla. Cada día se vuelve más difícil explorarte a ti mismo y explorar a la gente de esa manera. Les pides una energía incalculable. La vida es más extraña que el cine”<sup>21</sup>.

Sergi Sánchez señala que la principal fuente del film de Ferrara es *Fellini 8 1/2* (Casas 2005:23), del cual se realiza una revisión católica y antiglamourosa, aunque Ferrara la definía como su versión, previa ingestión de ácido, de *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (Mike Nichols, 1966), o como un cóctel cuyos ingredientes son *Le mépris*, *El juego de Hollywood*, y *Noche de estreno*. En ella se plantea la confusión entre vida y ficción: la mujer del director interpretado por Harvey Keitel es encarnada por Nancy Ferrara, la esposa del director real. La protagonista del film diegético es Madonna, en el cénit de su carrera como cantante y como icono, y el personaje interpretado por ella es una actriz de éxito comercial que quiere realizar un film *indie*. “Keitel confesó a su vez que había aprovechado el sufrimiento que le provocó su separación de Lorraine Bracco para interpretar a su personaje”, en lo que recuerda el encadenamiento abismal múltiple asociado con el film de Fellini.

El tema central de la película es “el proceso por el cual despreciamos nuestras máscaras”. El director Eddie Israel hace lo que le pide a sus actores: despojarse de sus disfraces. No se quiere redimir de su situación matrimonial fracasada, sino emprender una huida hacia adelante. Su vida familiar le exige el mismo esfuerzo de interpretación que él pide a sus actores durante el rodaje de su película. En este sentido, Madonna había dicho que, en el guion que había leído, el film tenía un final diferente, en el que su personaje triunfaba y provocaba conflicto y ruptura entre director y actor diegético, ya que este estaba interpretando lo que a él le sucedía en la vida real. Pero el final que ha

---

<sup>21</sup> *Cassavettes por Cassavettes*, p. 457, citado en Casas (2005:150).

llegado es otro muy diferente, que pasa de integrado a apocalíptico; es un final abierto, en que un disparo dirigido al personaje de Sarah por parte del otro protagonista puede interpretarse como metáfora de la destrucción de la vida de los personajes masculinos, de la película que está siendo rodada, o de la figura pública de Madonna a la que se ha forzado hasta niveles próximos a la degradación, ya que su personaje es demasiado parecido a sus características reales de estrella del pop y de actriz.

“Eddie ha perdido la fe en todo lo que parecía creer: le ha pedido a Sara que experimente una muerte espiritual que ella no parece sentir, le ha pedido a su esposa un perdón que nunca llegará, se ha pedido a sí mismo un final para su película que tampoco llegará nunca o que nunca veremos. Existe una reivindicación de la confusión, de lo inacabado”. En el film de Ferrara, por tanto, la ficción se muestra como algo que nos ilumina sobre los problemas de la realidad, pero que es incapaz de resolverlos porque no los puede aprehender.

## 5.2. La irrecuperabilidad del cine del pasado. La adaptación imposible.

<i>Le mépris</i>	Jean Luc Godard,	1962.
<i>Passion</i>	Jean Luc Godard,	1982.
<i>La mirada de Ulises</i>	Theo Angelopoulos,	1995.
<i>Lisbon Story</i>	Wim Wenders,	1994.
<i>Irma Vep</i>	Olivier Assayas,	1996.
<i>H Story</i>	Nobuhiro Suwa,	2001.
<i>Adaptation</i>	Spike Jonze,	2002.
<i>Cinco condiciones</i>	Jorgen Leth,	2003.

Algunas de las mayores divergencias entre la novela de Alberto Moravia, 1954, y la recreación de Jean Luc Godard, 1963, son justamente las razones del fracaso creativo de su protagonista. En ambos casos, se plantea un proyecto que se manifestará imposible de llevar a cabo: un guion de la *Odissea* de Homero para una producción americana comercial. En la época de los *péplum*, es fácil deducir qué tipo de película pretendería obtener su productor: “Una mascarada en tinte con mujeres desnudas, King Kong, danzas del vientre, sujetadores, monstruos de cartón piedra, modelitos...” (*El desprecio*, p. 220). En la novela, el periodista encargado de realizar el guion se resigna a no terminarlo. El proyecto que le ha pedido su director consiste en adaptar una *Odissea* que no es, en sus palabras, la de Homero, sino la que acarrea todo el vacío que la época contemporánea ha añadido a los conceptos de héroe y de destino, de *hybris* y de *catarsis*. Después del *Ulises* de James Joyce, Montelini aún cree posibles los valores de la épica, a los que el arte contemporáneo ha renunciado gratuitamente: “Al héroe homérico no somos capaces de

reproducirlo tal como lo creó Homero; esta operación de envilecimiento sistemático me da asco y no tomaré parte a ningún precio” (p. 220).

La renuncia a concluir el guion y el reconocimiento del fracaso creativo vienen, pues, de no resignarse a la insatisfactoria posesión de los restos degradados de la belleza clásica, ahora materialista e industrial, a su desnaturalización y su aceptación de derrota, tal como en la obra de Joyce, por ejemplo (quien “hizo de Ulises un cornudo, un onanista, un holgazán, un veleidoso, un incapaz; y de Penélope, una prostituta notoria...”, p. 222). Una concepción, pues, de la belleza clásica ligada a cierta moral de derrota contemporánea (vinculable a la existencialista) se muestra en la novela de Moravia, quien no utiliza la adaptación fracasada de la *Odisea* para reflexionar sobre cine, sino sobre la falta de ubicación de esta idea de clasicismo en la contemporaneidad occidental. El discurso de Moravia se desarrolló en un contexto, la Europa inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, en que una parte de la intelectualidad se estaba cuestionando sobre la reconstrucción de las raíces clásicas del continente, ya que Europa necesitaba reencontrar, tras haber sido destruida, una tradición intelectual con la que volverse a vincular<sup>22</sup>.

Godard elabora un discurso sobre cine en el que deja la defensa de su propia idea de clasicismo en manos del personaje interpretado por Fritz Lang, director al que la Nouvelle Vague defendía encarecidamente tanto por su trayectoria alemana como por los films que realizó en Estados Unidos en los años cuarenta y cincuenta, con los que parece relacionarse esta idea de lo clásico. Estos eran films rodados en estudio, con pretensiones comerciales pero que no menosprecian su carácter autorial<sup>23</sup>. Posteriormente, en las *Histoire(s) du cinema*, Godard considerará que autores como Lang y Hitchcock son ejemplares por haber encarnado en el cine la idea de salvación, aunque este luego fracasara en su labor de retratar el horror de lo real<sup>24</sup>. A este efecto, parece anticiparse en *Le mépris* la idea desarrollada posteriormente en las *Histoire(s)* de que el cine ha perdido su infancia, nacida con los hermanos Lumière, y de que esta ya no es recuperable ni en la obra del personaje homónimo de Lang.

En tanto que Godard recrea el fracaso de una producción americana, utiliza para *Le mépris* un molde genérico también norteamericano: el *metafilm* estadounidense, con el que comparte varias características: el enfrentamiento entre cineasta y productor, la mostración de los estudios, de la sala de producción, de un gran número de agentes en ella implicados, a diferencia, sobre todo, de *Fellini 8*

---

<sup>22</sup> Con el libro de E. R. Curtius *Literatura europea y Edad media latina*, de 1948, como mayor muestra en este sentido. Se ha visto también en *Le mépris* cierta vinculación con esta tradición europea en el hecho de que contenga cuatro de las grandes lenguas de Europa –inglés, francés, italiano y alemán– (Mc Cabe, 2005:182).

<sup>23</sup> “Pero uno de los referentes centrales de la postura de los *Cahiers* de los años cincuenta era que los films hollywoodienses de Lang –*Los sobornados*, *Encubridora*–, contenían tanto arte como los clásicos reconocidos –*Metrópolis*, *M*. (Mc Cabe 2005:178). Esta defensa de la obra americana de Lang es encarecida por Cerisuelo [2000:325] al decir que se constituyó en el estandarte de los defensores del *autorismo*.

<sup>24</sup> En la serie *L'artiste*, Godard señala que esta salvación del cine debería ir hermanada con una característica de la pintura que solo poquísimos directores, entre los que sí se encuentra Lang, han podido aplicar: el control total del universo creado (Ruiz 2009:73).

1/2, que se constituye en una estructura menos genérica, centrada totalmente en la figura del creador<sup>25</sup>. Las cuestiones sobre el éxito comercial aparecen por tanto en *Le mépris* en la figura de Prokósch, el productor dominante que exige una *Odisea* al uso del Hollywood de los cincuenta: un éxito comercial que el guionista y Lang no podían, moralmente, proporcionarle.

Así, Lang no es en *Le mépris* un director fracasado, sino uno del pasado que recibe el encargo de crear una obra que no tiene encaje en el presente, igual que la armonía matrimonial entre Camille y Paul ya está en trance de desaparecer. Esta moral de derrota parece evidente en la constatación del abandono del proyecto por parte de Paul Laval; el guionista, que ha manifestado dudas sobre la pertinencia del guion, ha cedido ante los requerimientos económicos de su esposa, que le hacen aceptar el cheque del productor para elaborar el film del que al final solo quedarán retazos.

Sus imágenes finales, con las estatuas de Homero y de los dioses protectores, Minerva y Neptuno, así como del mar Mediterráneo en la isla de Capri, evocan aquella *Odisea* homérica no representable, cuyo espíritu clásico no se resigna a perder Montelni, en la novela de Moravia, cuando reprocha a James Joyce que hubiera situado a su degenerado Ulises en la oscura y lóbrega Irlanda: “Nada de sol, nada de mar, nada de cielo; todo es moderno, es decir, todo es rebajado, envilecido, reducido a nuestra miserable estatura” (p. 221). Godard parece constatar que si aquella belleza homérica no se podía ya recrear de manera pura, sí podía ser evocada y conocida de manera efímera, ante la muerte de Penélope (Camille).

En conclusión, en la novela de Moravia luchan por hacerse un lugar tres *Odiseas*: la comercial de cartón piedra, del productor; la moderna joyceana, que supone la aceptación de la derrota ante la contemporaneidad, del director; y la de Homero, auténtica pero imposible ya de ubicar, de Montelni; ninguna de las tres se desarrollará, finalmente. El film de Godard centra el desarrollo de la obra fracasada en paralelo a la relación sentimental que consuma la imposibilidad del retorno de un cine clásico. Por ello, la lucha del guionista por sacar a flote su proyecto lo convierte en un Ulises que no llegará jamás a Ítaca, con la consecuente pérdida de Penélope, pues Ulises, tanto en la novela como en el film, no ha podido hacer frente a sus pretendientes.

Alberto Montelni y Paul Laval, como otros protagonistas de deambuleos existencialistas (con el paradigma en el cine de los personajes interpretados por Monica Vitti en los films de Antonioni, que por su línea más abstracta no eran el tipo de películas preconizadas por Godard, aunque sí compartían un mismo ambiente estético), optan por cierta inacción ante el derrumbe. Ahí puede justificarse intelectualmente que un leve malentendido (como permitir que el productor Prokósch transporte en coche a la esposa de Laval, produciendo en ella ciertas dudas sobre el significado de esta concesión) acabe modificando los sentimientos de Camille, y por tanto también su actitud, y que

---

<sup>25</sup> Cerisuelo [2000:320] ha señalado que el film de Godard contiene todos los elementos de estos metafilms estadounidenses, llegando a encontrar similitudes con, por ejemplo, *El crepúsculo de los dioses*, tales como los paralelos entre Wilder/Von Stroheim y Godard/Lang.

las consecuencias de este cambio (su refugio en brazos de Prokósch) traigan la muerte, que será quien haga imposible un film que formaría parte de otra época.

En el inicio de *Le mépris* aparece una frase repetida en las posteriores *Histoire(s)*: "El cine sustituye para nuestra mirada un mundo acorde con nuestros deseos". Añadía Godard, casi como epitafio: "*Le mépris* es la historia de ese mundo". Godard liga en 1963 la idea de fracaso a la de recuperar un modo clásico de hacer cine. En las *Histoire(s)*, el concepto de fracaso del cine será ampliado a su capacidad para aprehender la realidad de la que ha surgido.

En aquellas, Godard plantea la idea de fracaso que ha ido desarrollando de manera latente durante su obra: la del cine como arte que no ha podido representar la realidad para modificarla. El arte cinematográfico, en tanto que último arte inventado y vehículo de otras expresiones artísticas (la palabra, de la literatura, la imagen, de la pintura, etc.) no ha podido apenas cumplir con la misión reveladora que este parecía tener en su infancia. Con algunas tesis de Walter Benjamin y de Fernand Braudel como sustrato intelectual<sup>26</sup>, Godard constata que el cine no ha sido el vehículo de acceso a la realidad que hubiera sido deseable.

Asimismo, Godard no cree que la historia sea el mejor vehículo para acceder al pasado<sup>27</sup>. Los hechos son irre recuperables en sí mismos, por más que las obras arrastren involuntariamente a sus espaldas un peso histórico que les dota de significación, según la tesis de Theodor Adorno: "El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que sin reticencias y sin creerse que están por encima de él cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de la época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones de ese conocimiento" (Ruiz 2009:54). Este concepto de mediación entre realidad y receptor, una vez transcurrido el tiempo, sí podía constituir, según lo que muestran las *Histoire(s)*, la raíz de ese fracaso esencial que Godard atribuye al arte cinematográfico en su madurez.

Ante esa incapacidad, la mejor opción para el cine es constituirse en mediación reveladora. Aunque varias ideas de Godard se fueran modificando con el tiempo, siempre parece haber mantenido esta concepción brechtiana de que el arte debe poseer un carácter crítico y emprendedor que facilite el conocimiento de la realidad desaparecida con la que está mediando. La labor de las imágenes es, pues, la producción de pensamiento y, por tanto, de juicio, para luego llegar a realizarlo en una praxis. Y, a este efecto, su capacidad de aprehender la realidad para intervenir en ella, iluminándola, es la que no ha acabado de funcionar durante el siglo XX, aunque en su infancia sí hubo ciertas esperanzas, cuyo incumplimiento puede leerse como un fracaso. El cine no acabó de ser un museo de lo real (Ruiz 2009:97) y, por tanto, no pudo devolver la energía que había recibido.

---

<sup>26</sup> "La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado solo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad (...) articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido". (Ruiz 2009:54).

<sup>27</sup> En las *Histoire(s)*, 4B, "Vivimos en un sistema en el que se puede hacer de todo, menos la historia de aquello que se hace. Me hace falta una jornada para hacer la historia de un segundo (...)". Cita de Charles Peguy en Ruiz (2009:58).

El adagio de Theodor Adorno de que el cine, como la poesía, no es posible después de Auschwitz porque no supo filmar el horror de los campos resume la dimisión que el cine practicó de sus obligaciones morales. La literalidad de esta afirmación hay que tomarla con precaución, y más bien se ha interpretado como una referencia a que el cine no supo reaccionar ante la presencia de los apocalipsis reales, excepto en casos contados como en algunas obras del Neorrealismo italiano que lograron captar esencialmente los cambios sustantivos en un mundo que ha tenido tal experiencia de destrucción. Como dice Sánchez Zapatero [2009:119]: “Lo que se ha hecho imposible después de Auschwitz es escribir poemas como se hacía antes, pues esta ruptura de la civilización ha cambiado el contenido de las palabras, ha transformado el material mismo de la creación poética, la relación con el lenguaje con la experiencia y nos obliga a pensar de nuevo el mundo moderno a la luz de la catástrofe que nos ha desfigurado para siempre.”

Esta omisión del cine a la hora de mostrar las peores noticias de la humanidad durante el siglo XX constituye, pues, la raíz de su fracaso. Esa justificación de la crisis de la actividad cinematográfica, rastreada en las *Histoire(s)*, así como la imposibilidad de un nuevo clasicismo estético, desarrollado en *Le mépris*, se unen en *Passion*, 1981, film en que “el cine sale efectivamente salvado” (Bergala 2003:57), pues es el mediador ideal entre un arte clásico más puro (la música y la pintura) a los que intenta parecerse —y que podría evocar a las estatuas de *Le mépris* referidas antes-, y los materiales más fugitivos y singulares con los que está condenado a hacerse: “los cuerpos y voces de los actores, los ruidos de los rodajes, los cambios de luz” en un momento en que la sociedad capitalista se proyecta en todas sus contradicciones. Este hermanamiento del cine con otras artes es justo lo contrario de lo que estaba preconizando Bresson, quien consideraba que la salvación del cinematógrafo debía cimentarse en un aislamiento respecto a las otras artes, así como de los *mas media*, generados solo por valores comerciales. Estos intereses menos espirituales son representados en *Passion* por el personaje del productor, que procura desesperadamente que el director protagonista construya un film que tenga un mínimo argumento, que sirva para situar en algún circuito comercial su proyecto de filmar la recreación de grandes obras pictóricas clásicas.

Igual que en *El sol del membrillo* de Víctor Erice se justificará la mostración del proceso creativo de Antonio López por su comunión con la naturaleza a la que intentará aprehender, *Passion* deja claro que una parte del arte occidental se ha centrado demasiado en los significados, mientras que otros elementos como la organización de la luz en una escena, o los movimientos de un actor ya justifican por sí solos el intento de filmarlos. La actitud de Jerzy, el director que parece desdoblar al director real, contiene también una ética que es más apreciable al repasar la trayectoria de Godard: este realizó con *Passion* su segunda película en estudio tras haber abandonado los circuitos comerciales en 1968. A su regreso, adoptó una poética baziniana, en el sentido de que el artista siguió vinculado a dar luz al conocimiento de la realidad, mediante los géneros que el propio cine



había ido desarrollando durante su historia, pero profundizando en sus intersticios, en los márgenes donde se muestra el contraste entre la impureza de lo real y la pureza artística. En este sentido, los *raccords* desincronizados de *Passion* son significativos, ya que permiten sacar a la luz la distancia entre creación y realidad rellenando el margen que hay entre ambas. Asimismo, *Passion* reitera una estética reconocible en varios films de Godard: la filmación del sonido directo, la proliferación de citas, la descoordinación entre sonido e imagen, etc. Pero en este film —y en esta nueva etapa— un recurso muy productivo en el cine de Godard como era la profusión de textos escritos en la pantalla tiende a desaparecer, dejando paso tan solo a la recreación de la pintura, en lo que parece una metonimia de algunas consideraciones sobre la creación cinematográfica y su posibilidad de fracaso.

El mismo Godard señaló que las pinturas recreadas en *Passion* eran metáforas: “He tratado de mostrar la pintura bajo una forma metafórica que remite a otras cosas de la realidad” (Liandrat-Guigues y Leutrat 1994:85). El diálogo entre dos formas artísticas formaba parte de las artes retóricas clásicas, en la figura de la *ekfrasis*, que se refería a la utilización de un texto para imitar un hecho plástico. En la época en que el director francés estaba germinando sus *Histoire(s)*, considera que el hermanamiento del cine con la pintura es una de sus posibles salvaciones, ya que aquel ha perdido su vinculación con la realidad al no poder retratar su horror y una de las pocas posibilidades de redención que le quedan es volver a tomar del arte pictórico la capacidad de controlar un universo artístico de manera total, tal como en el cine de Hitchcock, de Lang, de Rivette o de Fassbinder (Ruiz 2009:73).

Se ha señalado que de esta manera el film de Godard podría entrar en diálogo con su denostado film de Truffaut *La noche americana*, en que se muestra que en el cine es casi todo truco, para reivindicar que es legítima la aspiración a la belleza pura absoluta, casi abstracta, clásica e inalterable, que en ocasiones la pintura ha conseguido atrapar<sup>28</sup>. La cinematización de esta pintura es el fracaso creativo que muestra este film, ya que Jerzy ve dificultado su proyecto, pues su productor no hace más que pedirle una “historia”. Que el director esté filmando su film con cámaras de televisión (que contienen además el logotipo de *V-T-F, Video-Télé-France*) puede verse como una señal de que esa cinematización de las pinturas clásicas, de la belleza clásica, es imposible para el cine, tal como en *El sol del membrillo* la mostración de los hogares con televisiones encendidas hacen pensar en una cierta claudicación de la actitud artística representada por Antonio López y, en metonimia, por Erice.

Una breve escena del film condensa esta idea de fracaso: en un momento de la figuración, el director Jerzy ve impedido el paso al set por un figurante que representa a un ángel con el que, poco menos, deberá enfrentarse físicamente. Mouren (2009:151) evoca, para explicar esta escena, el pasaje bíblico de la lucha de Jacob con el ángel, interpretada como alegoría de la lucha del artista por ir más

---

<sup>28</sup> Según ha señalado Mouren [2009:147-8].

allá de sus capacidades. Las dificultades del director para desarrollar su oficio son un tema recurrente que será llevado al extremo en *Sauve qui peut (la vie)*, 1983, en que Godard filmará la muerte en accidente de tráfico del director Paul Godard, socios del director francés, quien dejará así, de forma irremediable, un proyecto creativo abandonado.

En *Passion*, la posibilidad del cine de captar una belleza clásica dialoga con un tema también propio de Godard en su época creativa anterior: la expresión cinematográfica de las relaciones de poder. Se ha señalado que dos de los cuadros recreados expresan una escena de sometimiento (Mouren 2009:148), y además el conflicto del director con las circunstancias económicas del rodaje convive con el conflicto laboral de la fábrica donde trabaja la figurante con que mantiene una relación. Asimismo, estas relaciones de poder son referidas como violencia, que el personaje del empresario desaprensivo ejerce sobre sus trabajadores, a los que llega incluso a atropellar en un boicot a la entrada de la fábrica. Asimismo, la nacionalidad polaca del director, en la época del conflicto con el sindicato *Solidarnosc*, parece evocar que un acto de creación puro, como es una película sin historia que pretende recrear un ideal casi atemporal y abstracto de belleza, conlleva la idea de fracaso. Aún más en la sociedad capitalista, que solo se atiene a las relaciones jerárquicas y económicas y a la producción como criterio vital más relevante<sup>29</sup>. Los continuos montajes alternos de varias escenas de *Passion*, como el que encadena la recreación de *La Inmaculada Concepción* del Greco con el primer encuentro erótico entre Jerzy e Isabelle, parecen corroborar lo anterior.

Tal como las obras clásicas que Godard pretende recrear, su film nace también en un contexto, el de la trayectoria cinematográfica del propio director, que en el momento de filmar *Passion* ha evolucionado hacia ciertas consideraciones en la idea de fracaso. Las renunciadas que Jerzy se ve obligado a hacer en *Passion* contienen ecos del descreimiento personal de Godard en la política y en el cine de vídeo más activista. La presencia de la problemática laboral de la fábrica, donde algunos de los protagonistas desarrollan su personaje, así como la mostración del conflicto de poder entre empresario y trabajadores, relacionan la película con la poética de Brecht, resumible en la idea de ligar el reconocimiento de la forma artística a una transformación política. Según el propio Godard, la política aparece considerada como una evasión, una droga (Mc Cabe 2005:308); por tanto, esta no podrá ya salvar el arte.

Si *Passion* muestra una dificultad diegética para crear que es coherente con la ausencia de clasicismo que ya se expresó en un film temprano como *Le mépris*, es en las *Histoire(s) du cinema*, donde se desarrolla, un grado más, esta argumentación sobre el fracaso que puede ser una clave para interpretar una parte de estas obras tan polisémicas. Ante la incapacidad del cine para modificar el mundo del que emerge, Godard propone que su hermanamiento con otras artes sea una de las

---

<sup>29</sup> La reivindicación de que, incluso en la época capitalista, hay lugar para cierto clasicismo, está hecha en *Passion* no solo por las imágenes de pinturas clásicas que se intentan llevar a la praxis, sino también por la presencia de música clásica, que llena de sonido las imágenes “sin historia” (Mouren 2009:150).

salvaciones que le queda ante el advenimiento de su futura muerte. En 4A, a propósito de un texto de Élie Faure sobre Rembrandt, Godard evoca a directores como Lang, Truffaut, Rivette, Rohmer, Fassbinder y Garrel para defender una aspiración ya perdida para el cine: el control total de su universo que sí contenían las pinturas clásicas evocadas en *Passion* (Ruiz 2009:72-3). En el adagio de San Pablo que aparece en las *Histoire(s)* “La imagen vendrá en el tiempo de la resurrección” se deja un resquicio para cierta esperanza en este sentido.

En *La mirada de Ulises*, Theo Angelopoulos, 1995, se intenta la conjuración de una cierta idea de fracaso creativo, que es fácil hermanar con la expresada por los anteriores films de Godard. A. es un director griego, cuya obra tiene la capacidad de generar polémica, que ha estado treinta y cinco años desarrollando su carrera en Estados Unidos. Ante su evidente estado de fatiga o hastío, decide volver a su tierra para recuperar una mirada pura. De manera diferente a Montelni o a Paul Laval, lo que persigue A. no es una mirada clásica, sino una forma inocente y primigenia de captar la realidad que contraste con la situación de destrucción de su patria, en los Balcanes, ante la caída del Muro y el afloramiento de conflictos que habían permanecido latentes a causa de la opresión y que luego habían producido la Guerra de Yugoslavia. El acicate de esta actitud es la búsqueda de unas bobinas incógnitas de los primeros griegos que filmaron unas imágenes, los hermanos Mannakis, cuyo destino había sido marcado por las fatalidades del siglo XX.

La intención de A. evoca el concepto de infancia artística del cine de las *Histoire(s)*: un período en que este era como un niño, con todas sus posibilidades de futuro abiertas ante sí: “El cine es la infancia del arte. Las otras artes son el arte adulto. Y el cine las retomó, pero a una escala popular, en estado de infancia” (Ruiz 2009:68). Puede relacionarse este estado de creatividad latente con el retratado en *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, que retrata al poeta exiliado de su ciudad, en rememoración continua de una inocencia ya perdida donde era posible crear libremente y con todas las posibilidades de futuro abiertas y en expectativa. Godard ya mostraba un sentimiento melancólico ante la irrecuperabilidad del clasicismo de Lang, por ejemplo, en *Le mépris*; en esta época, el cine ya había perdido totalmente su inocencia tanto a causa de su consideración de espectáculo industrial, como por su incapacidad de haber dado testimonio de la realidad de la que surgió. Es una lectura de Lang similar a la que desarrolló Wim Wenders en *En el curso del tiempo*, en que un retrato suyo preside la decisión de la propietaria del cine que se negará, a partir de entonces, a proyectar películas contemporáneas. Angelopoulos parece coincidir pues, con Godard, en mostrar que ya es imposible una mirada pura, sin rémoras, para el arte cinematográfico.

El contenido de las tres bobinas de los hermanos Mannakis no es desvelado, aunque sí sugerido: como en *Le mépris*, era un encuentro con figuras clásicas, en este caso un rostro de Ulises, cuya mirada se encontraría, al ser reproducido en una moviola, con la de A. “En los primeros filmes

(...) la realidad manifiesta una limpieza y claridad que los cineastas posteriores han intentado recomponer (...). Durante el mudo –recordaba Renoir- el cine era un arte del hipnotismo y de la prestidigitación antes que una forma dramática. La condición hipnótica de los primeros planos tendía un puente invisible entre el rostro de la pantalla y la mirada de los espectadores. La historia del cine, por tanto, enseguida se pobló con sus fantasmas originarios: los cuerpos vistos sin el peso del lenguaje ni la tradición. Desde ese instante, sucesivos filtros dificultaron mirar las cosas en su plenitud. Por eso las referencias a recuperar una mirada, un rostro” (De Lucas 2001:43-4). Este impulso de recuperar el gesto inocente es el señalado por las palabras de Platón que aparecen al inicio del film: “El alma, si quiere conocerse a sí misma, debe mirar a otra alma” (*Alcibíades*), variación de la sentencia delfica “Conócete a ti mismo”, que en la contemporaneidad podría expresarse como la voluntad del giro hacia la otredad. El film de Angelopoulos debía concluir con ese encuentro, a través de la pantalla, entre los ojos de A. y los de Ulises, quien miraría hacia la cámara en una pose no extraña en la época del cine mudo, luego recuperada por los directores de la Modernidad. Pero Angelopoulos decidió durante el montaje no mostrar la imagen del encuentro entre el director y el film observado, el enfrentamiento con la mirada pura que A. había perdido, sustrayéndonos así una anagnórisis que solo podemos imaginar.

En *Lisbon Story*, 1994, Wim Wenders incide en la búsqueda de la imagen pura mostrando el periplo lisboeta de un técnico de sonido, Philip Winter, que acude a la llamada del su amigo el director Friedrich Munro, homónimo del de *El estado de las cosas* y referencia explícita a Fritz Lang. Parece que Munro ha caído en un estado de ataraxia a causa de la pérdida de la noción de realidad que le ha provocado su búsqueda de imágenes no contaminadas en Lisboa, a las que Winter procurará ilustrar con los sonidos pertinentes. De manera similar a las hilanderas de *La mirada de Ulises*, estas consisten en representaciones objetivas de la vida cotidiana de personas que se constituyen en presencias, no en interpretaciones, utilizando la terminología de Víctor Erice, y por tanto se vinculan más a una idea de verdad. Estas imágenes pertenecen a una estación de trenes, un afilador, a mujeres lavando en una alberca, a un mercado, a un tranvía... Siempre realidades de la cotidianidad, sin construir. En su periplo lisboeta, Winter obtiene sonidos tan puros que solo unos niños son capaces de identificar su referente, aludiendo así a que las imágenes que nos llegan en esta época lo hacen repletas de contaminación.

El encuentro entre Munro y Winter despeja la incógnita sobre la ubicación de la pureza. Esta radica en que esta imagen no haya sido vista por ningún ojo que la contamine: “Una imagen que no es vista (...) es pura y por consiguiente bella y verdadera. En una palabra: inocente. Mientras ningún ojo pueda contaminarla, estará en armonía con el mundo. Si no es vista, la imagen y el objeto que representa se pertenecen. Solamente cuando miramos la imagen, lo que en ella se representa, muere”

(Camiñas y Rodríguez 2011:31). Esta pureza evoca la de los frescos romanos que se descubren en las obras del metro en *Roma*, 1972, de Fellini, que se destruyen nada más ser vistos, al contacto con el aire y con la vista, pero que al menos viven por unos segundos y dejan testimonio de su existencia ante los testigos de su desaparición. En el caso de las imágenes de Lisboa filmadas por Munro, ni siquiera estas las ha podido contaminar al impulsarlas desde su mirada creativa: “Cada cinta ha sido filmada sin que ningún ojo mire por el visor. Nadie ha visto la grabación, nadie la ha verificado después. Lo he filmado absolutamente todo de espaldas. Estas imágenes muestran la ciudad tal como es, no como yo quisiera que fuera” (Camiñas y Rodríguez 2011:31). Wenders –Munro- parece buscar una vía de huida a la aplicación cinematográfica del principio de incertidumbre de Heisenberg, según el cual el acto de observación modifica, aunque sea levemente, el objeto observado.

Catorce años antes, el fotógrafo francés Raymond Depardon había intentado una empresa similar en Nueva York: transitar la ciudad pertrechado con su Leica a la altura del pecho, realizar las fotografías que su instinto artístico le dictase, sin mirar por el objetivo y sin avisar a las personas que iban a ser retratadas, siempre ciudadanos en gestos, como en los films de Angelopoulos y Wenders, también cotidianos, como pasear, ir de compras... La actitud del *flâneur* definido por Walter Benjamin a partir de la obra poética de Baudelaire se adivina en Depardon, quien decidió ocultar su trabajo, durante veintisiete años, incluso a sí mismo, pues desde 1980 había decidido no mirar nunca el resultado de sus fotografías. En 2008, el fotógrafo francés decidió publicarlas; luego manifestó sorpresa al observar un fenómeno similar al indicado por Munro en *Lisbon Story*, pues su búsqueda de una objetividad absoluta podía calificarse de fracaso, ya que en muchos casos los ciudadanos neoyorquinos habían apreciado la presencia del fotógrafo y eran ellos quienes observaban el momento en que eran retratados, realizando miradas a la cámara. Una captación pura, no mediada, y en este caso diferida en el tiempo para evitar cualquier distorsión receptiva había vuelto a ser imposible, en este caso, lejos de la ficción<sup>30</sup>.

Aunque por la misma época Godard decía que “Una imagen queda como imagen a partir del momento en que es proyectada” (De Lucas y Aidelman 2011:79), se ha relacionado la poética de Munro (Wenders) con la del director francés, en su búsqueda de imágenes clásicas, indiscutibles, como las indicadas anteriormente (Camiñas y Rodríguez 2011:32). La conclusión mostrada por el film de Wenders es una vuelta a confiar en la mirada, a reconocer que la pureza absoluta buscada por Munro conduce al fracaso de no poder apreciarla y que, por tanto, debe prevalecer la búsqueda de las imágenes en movimiento que puedan ser captadas desde el corazón, con las que sería posible conmovérselas.

---

<sup>30</sup> Depardon y Virilio [2008].

En conclusión, en este film de Wenders la captura de estas imágenes puras culmina en el fracaso de no poderlas incluir en una relación comunicativa que el cine no debe perder nunca si no quiere convertirse, como Munro, en una criatura desnortada. Para ello, es imprescindible conocer el camino (Vertov, Keaton, Oliveira...) que han transitado otros creadores que han deseado retener en sus obras aquello que el tiempo ha barrido, cuya única huella será ahora la que dejen los artistas.

Con los ejemplos de los films de Angelopoulos y de Wenders se evidencia que, en la Postmodernidad cinematográfica, las películas ampliaron las cuestiones sobre la creación artística sobre las que se interrogaban. Así, una de las nuevas cuestiones que se irían siendo cada vez más productivas –y que daría lugar a la aparición de obras que se plantean la idea de fracaso artístico- fue la posibilidad de la adaptación; en la época del simulacro, parece justificarse la aparición de obras que desarrollan el tema de si es posible trasladar la esencia de una obra a otro lenguaje artístico, generando así películas sobre el fracaso de estas *ekfrasis*, ya fueran literarias (adaptaciones, como en *Le mépris*, *Adaptation*, *A cock and bull story*) o cinematográficas (remakes, como en el caso de *Irma Vep*, *H Story*). El cine iba ampliando lo que el Estructuralismo denominaba “la mostración del dispositivo” para abarcar cada vez más cuestiones de significado, entre las que incluimos las causas del fracaso artístico.

En Quintana [2008:8] se recogen varias claves sobre la génesis de estos cambios al rastrear la trayectoria del *remake*: en el cine más primitivo, “... los motivos visuales y temáticos circulaban sin necesidad de pagar copyright, ni ser objeto de ningún escándalo. Actualmente, mientras el remake se ha convertido en la norma para la creación de determinadas franquicias, algunos cineastas han expandido el concepto expurgando en las imágenes de otros el punto de partida o la excusa de su (re)creación cinematográfica”. Quintana proporciona los ejemplos de Hou Hsiao-Hsien, quien metaboliza el ejemplo de Ozu; de Todd Haynes con Douglas Sirk, etc. Si el cine desde la Modernidad ha ido teniendo cada vez más pasado, se han ampliado sus posibilidades de adaptar relatos, cosa que, en el caso de los literarios, ya había realizado desde sus orígenes. Por tanto, en momentos en que el cine reflexivo ya está consolidado, se justifica que las ficciones se plantearan diversos aspectos sobre el hecho artístico de adaptar.

Por eso es destacable que no encontremos antes de los años sesenta films que sean protagonizados por un creador que esté padeciendo los problemas de realizar una adaptación, lo que lleva a situar este elemento temático como un asunto propio postmoderno. No obstante, desde el inicio de la práctica cinematográfica los autores y críticos se habían cuestionado sobre la pertinencia de la adaptación. Eisenstein consideraba que estas eran legítimas ya que el cine aplicaba procedimientos narrativos de la novela del XIX, como en el caso de los films de David W. Griffith, que se emparentaba con la narrativa de Charles Dickens. André Bazin también mostró más tarde

una mentalidad receptiva al recurso artístico de la adaptación en la llamada *Querelle de l'adaptation*, ya que el cine registraba fielmente las huellas de la literatura al ser un arte joven. Así, films como *Ciudadano Kane* jamás se podrían haber concebido sin un sustrato literario. De este fenómeno estético, ambos surgían beneficiados, porque “no hay en absoluto competencia ni sustitución, sino la presencia de una nueva dimensión que las artes han perdido poco a poco desde el Renacimiento: la del público” (Bazin, 1990:127). Así, algunas degradaciones de las obras literarias en pantalla no podían dañarlas, al contrario, pues podían ser un buen aliciente para acercarse al modelo. Discípulos de Bazin, como François Truffaut, corroboraron estos principios en la teoría y en la práctica.

Otras consideraciones sobre la adaptación eran menos receptivas. Así, Viktor Sklovski, en tanto que teórico formalista, creía que en el lenguaje literario lo importante era la forma, y que si era difícil adaptar una novela con palabras diferentes a aquellas con que había sido escrita, no digamos a través de otras codificaciones artísticas. Dziga Vertov también rechazaba la adaptación, pues sus concepciones del film como un ente puro, que debía ser refractario a la influencia de la música, la literatura y el teatro no concordaban con aquella. Además, en otra tradición, se consideraba despectivamente que los films de la industria norteamericana que seguían fielmente textos literarios eran algo así como teatro filmado. Después, ya en la Modernidad europea, durante el apogeo de *La Nouvelle vague*, se argumentó que cine y literatura usaban codificaciones artísticas distintas, aunque apropiándose para el cine autorial del concepto de escritura, con el paradigma de la *caméra stylo* de Astruc. Así, Resnais adaptaba a Duras y a Robbe Grillet, pero ninguna película seguía al texto en sentido literal, pues la emoción era creada por la escenografía, la fotografía, el sonido, el montaje, el ritmo, etc.

De todos modos, la legitimidad artística de la adaptación parece incuestionable, pues en palabras de Linda Seger [1993:27] todas las adaptaciones son obras originales, ya que cargan con el espíritu de la época y el lugar en que son emprendidas. Así, Hamlet es metafísico y apasionado en Laurence Olivier, político y abrumado en Kozintsev, o ingenioso y torturado en Zeffirelli. Se ha señalado que el arte del remake es tan viejo como el mismo Hollywood, y que este tiene, de nuevo, precedentes literarios que en este caso pueden ubicarse con precisión: la irrefrenable necesidad de Goethe de reescribir un canto de *La odisea*, refrendado un siglo más tarde por el ficticio Pierre Menard de Borges, que intenta reescribir el *Quijote* en su plenitud literal, pero con una carga de significado propia de la época en que es reescrito<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Balló y Pérez [2005:243] describen el proceso totalmente inverso al que realizará Albert Serra en *Honor de cavalleria*, 2006, en su adaptación personal del *Quijote*. Peter Handke describe en su relato *El patíbulo* el fuera de campo de *El árbol del ahorcado*, 1959, de Delmer Davies, narrando explícitamente el linchamiento del héroe que el film elide, así como hace con *Sacramento* en su reescritura de *Duelo en alta sierra*, 1962, de Sam Peckinpah, donde Handke narra la historia desde el punto de vista de un personaje secundario.

Si varios films de Wim Wenders reflexionan sobre aspectos esenciales del hecho de narrar, alguna vez lo han hecho incluyendo la pertinencia de una adaptación. En 1982, Wenders realiza una reflexión sobre el tránsito que una parte del cine de la Modernidad estaba realizando hacia un período en que las condiciones de producción y recepción estaban cambiando. En *El estado de las cosas*, el remake de un film *demodé* se ve frustrado, tal como en *Atención a esa prostituta tan querida*, debido al corte del suministro de negativo. Mientras los miembros del rodaje han de pasar tiempo, a la espera de una posible solución, en un hotel de la periferia de Europa –en Portugal-, tal como sucedía también en el film de Fassbinder, estos depositan su confianza en el director, Friedrich Munro para que vuele a Estados Unidos a requerir al productor del film que este pueda finalizarse. El paralelo entre Munro y Wenders es tal que la única solución para que el film se concluya es que este haga servir su relación más estrecha con el productor americano de la película.

Pero el film intradieético no podrá concluirse a causa de la muerte de ambos, asesinados a tiros por un francotirador desconocido. En el caso del director, lo significativo está en que este luzca su cámara en su indefensión, llegando, seguramente, a filmar a su asesino. Parece señalarse así la muerte de ciertas posibilidades de hacer cine: la de los directores europeos requeridos por la industria hollywoodiense – el mismo Wenders– a los que solo la insistencia o un milagro les hace mantener su entereza creativa. El nexos que los une, el film fracasado, es como en el proyecto de Guido Anselmi, un film de ciencia ficción artesano –titulado *Los supervivientes*- hecho al estilo de los westerns que había realizado Allan Dwan en los años cincuenta, con cierta tendencia a la abstracción y a la moralidad<sup>32</sup>. Casi todos los responsables de una película de este tipo, financiada por un desaprensivo productor de Los Ángeles, pierden la fe en su creación, aunque uno de los miembros del equipo sea un personaje interpretado por Sam Fuller, en quien Wenders parece haber encarnado el principio de que un cine autorial desarrollado libremente en Hollywood es posible. Todas las referencias parecen apuntar al accidentado rodaje de *Hammet*, estrenada el mismo año de la realización de *El estado de las cosas* tras un sinfín de dificultades prácticas<sup>33</sup>.

Antes del asesinato de Munro y de su productor, se citan en el film de Wenders las razones de la interrupción: la productora no quiere arriesgar en la construcción de una película “sin historia”, esto es, sin la marca industrial. Una vez más, la visión más comercial de las condiciones de producción se enfrenta a las condiciones libres de creación, favoreciendo en este caso una síntesis parcial, que es la que parece haber vivido el propio Wenders, quien antes del proyecto de *Hammet* había podido gozar de las libertades propias de un director joven y barato que se había formado

---

<sup>32</sup> Es destacable que cuatro de los films ficticios de obras del corpus de films de este trabajo pertenezcan al género de la ciencia ficción; son los casos de *Fellini 8 1/2*, *Kantoku banzai*, *El estado de las cosas* e *Identificación de una mujer*.

<sup>33</sup> En la crítica de Octavi Martí sobre *Hammet* publicada en *El país*, el 3/3/1983: “En realidad la mejor crítica de *El hombre de Chinatown* la ha escrito el propio Wenders con *El estado de las cosas*, donde explica y comenta sus dificultades en *Hammet*, planteando por qué resulta tan difícil fusionar en un producto las tradiciones culturales europea y americana.”



primero en producciones alemanas (*Alicia en las ciudades*, 1973) y luego en coproducciones europeas más ambiciosas (*El amigo americano*, 1977). Como una reacción casi cómica a la envergadura de estos proyectos, el film intradiegético de *El estado de las cosas* se ocupa de unos personajes en fuga en un mundo postapocalíptico, situación que parece una metonimia doblemente encadenada, al estilo de *Fellini 8 1/2*, para representar la situación de deriva de los personajes del film filmado, así como de los directores que, como el propio Wenders, emprendieron una aventura americana donde fueron presos de condicionantes que no pudieron controlar.

Las circunstancias creativas de Wenders también produjeron una dialéctica entre el relato culminado con éxito y el relato imposible, convirtiendo en su caso ambas categorías en equivalentes de su capacidad de rodar en Europa y en Estados Unidos, donde el accidentado rodaje de *Hammet* generó en su filmografía dos films reflexivos, *Chambre 666* y *El estado de las cosas*, este segundo de ficción. Palazón [2000:85] señala que “*El estado de las cosas* plantea otra tensión dialéctica entre el cine europeo y el americano; el personaje protagonista (Patrick Bauchau), director de la película que está rodando, representa al héroe solitario y aventurero de las películas de Wenders, que tiene que desplazarse a Los Ángeles en busca del productor para conseguir el dinero de la película. Los personajes del filme son un grupo que reproducen la misma película: todos los elementos de ella se convierten en la ficción (...). Los supervivientes de la historia están aislados del mundo, sin otra motivación que la película, todo gira alrededor del cine. Repiten las constantes de la obra de Wenders: la existencia, el vacío, la identidad, la necesidad de contar historias. Al igual que los personajes del film que están rodando, se encuentran en el fin del mundo esperando que algo o alguien les salve y poder acabar la película, su única motivación. El director realiza un viaje sin retorno; se sube en la caravana del productor para dar vueltas sin rumbo y al final solo podrá filmar a sus invisibles asesinos. La muerte es su único destino”.

Por tanto, no parece haber en *El estado de las cosas* una carga de reflexiones poéticas específicas sobre la recreación artística. Parece que en esta película se utiliza la adaptación del film de Allan Dwan como trampolín de acceso a otras cuestiones, resumibles en la reflexión señalada de si es posible un cine autorial europeo en el Hollywood del inicio de los ochenta.

En este sentido, Quintana [2003:66 y ss.] sitúa *Irma Vep*, Olivier Assayas, 1996, como el film clave, en el cine francés, “sobre el tema del naufragio del cine y su posible reconversión”, indicando que esta obra testimonia un cambio sustancial en el paso de la Modernidad cinematográfica a la Posmodernidad, época definida por la coexistencia de tal multitud de imágenes procedentes de diversas fuentes, cuya convivencia genera tal ruido que ha hecho a los creadores y receptores perder de vista el mundo del que aquellas imágenes han emergido. En este contexto, el proyecto ficticio del remake de *Les vampires*, de Louis Feuillade, 1915, será abandonado debido a la imposibilidad del

director de hallar el registro con que filmar la película, lo que acabará afectando incluso a su salud, así como a la convivencia de la *troupe* que lo acompaña. A diferencia del film de Wenders, aquí vemos el film filmado en tránsito de realizarse, lo que permite introducir un añadido de reflexión sobre su proceso, no como en *El estado de las cosas*, que se inicia con una serie de imágenes ya rodadas.

Assayas relaciona casi dialécticamente una idea de autoría, la de la generación de la cinefilia parisina originaria de las teorías de Bazin en las prácticas de la Cinemathèque, con las condiciones de creación y, sobre todo, con la consideración que poseen las imágenes cinematográficas en el final del siglo XX. Su proyecto de volver a ofrecer una infancia del cine que genere miradas clásicas y puras como las perseguidas en *Passion* y en *La mirada de Ulises* es imposible de desarrollar en la época del simulacro. Por ello, René Vidal cede a la tentación manierista de utilizar imágenes ajenas (las del cine oriental de género) como punto de partida para reescribir otras imágenes ajenas (las de Feouillade). La falta de una conexión con el mundo real, cuya inocencia es imposible extraer de manera tan vicaria, hace fracasar la intención de Vidal, que no puede salirse de los parámetros de la *Nouvelle vague* de la que emergió, y con los que también juega Assayas; por ejemplo, al rodar una película en que su pareja es protagonista absoluta, hecho que influye en la mirada entregada de la cámara.

Como sucedía en *Atención a esa prostituta tan querida*, de R. W. Fassbinder, el fracaso del film filmado es desencadenante, en *feed-back*, de que las circunstancias vitales de sus participantes se vean afectadas por él, en boomerang de los efectos catárquicos y de anagnórisis que se habían visto como característicos de la ficción desde la antigüedad. En *Irma Vep*, es significativo que hayan quedado rescoldos de la obra que estaba rodando René Vidal, y más cuando estos son imágenes deformes que además son fragmentarias, y que dejan en primer plano la corporeidad física del celuloide, como lo hacían los films vanguardistas de Man Ray, por ejemplo. Quintana (2003:25) indica que Assayas sugiere esta vía experimental como una de las salidas para el cine contemporáneo, que está ya en la encrucijada de la Postmodernidad y no tiene claro qué imágenes ofrecer en un momento en que estas ya no sirven de anclaje con la realidad que representan.

En *H Story*, de Nobuhiro Suwa, 2001, se ofrecen consideraciones sobre la adaptación fracasada que se desarrollan en torno a una doble imposibilidad: la filmación de una versión nueva de *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais, 1959, en el año 2000, así como si es posible trasladar lo esencial de la tragedia de Hiroshima a los espectadores del nuevo film. Ambos fracasan en cadena: el rodaje es suspendido ya que la actriz protagonista es incapaz de recitar y recordar los diálogos de Marguerite Duras cuando percibe que no trasladan la autenticidad de la situación a que se refieren. El director del film filmado, que es el propio Suwa, no se plantea en ningún momento la sustitución de la actriz, así como tampoco profundiza sobre los motivos de su abandono: da la razón a los

escrúpulos de Beatrice Dalle, quien se ve incapaz, en sus palabras, de usar un lenguaje tan bello y poético para la recreación de un film que se construye sobre la máxima expresión de muerte y de dolor.

Dalle, es decir, Suwa, utilizan el rodaje como metonimia de la tragedia de la ciudad japonesa, cargando al concepto *Hiroshima* de una extensa connotación de muerte e inhumanidad pero, sobre todo, de su incapacidad para trasladarnos su referencia. En *La question humaine*, Nicholas Klotz, 2007, se insiste en esta despersonalización que acarrea todo sistema simbólico mediante la insistencia por parte de una voz en off de la palabra *stücke*, tantas veces repetida en su final como incapaz de trasladar su auténtico significado: la muerte y su encarnación en las víctimas de la Guerra.

La literatura ha probado también formas de individualizar esta despersonalización del mal aludida en los films citados antes. Una opción ha sido la que ensayó Roberto Bolaño en “La parte de los crímenes”, que ocupa un tercio de *2666*. Una especie de prontuario policial en que se consignan los nombres y características individuales (vestimenta, color de cabello, detalles forenses y unos breves datos personales) de cada una de los centenares de mujeres asesinadas recientemente en Ciudad Juárez conforman esta extensa sección. El tono objetivo que emplea Bolaño les otorga cuerpo y existencia a cada una, y el empleo de recursos lingüísticos propios de un modelo de escritura alejado de la ficción ayuda a darles entidad real, aunque los nombres y datos sean ficticios. Además, la ausencia de cualquier hilo narrativo en esta sección le otorga un tono de repetición ritual que transmite connotaciones de trascendencia. De esta manera, se propone una solución al dilema moral de evitar la despersonalización del mal mediante un recurso que, por razones obvias, acarrearía en el medio cinematográfico problemas grandes de recepción.

En *H Story*, esta encarnación individual se produce a través de la inserción de algunas imágenes reales de la tragedia de 1945; este asomo a lo real parece cuestionar la capacidad del cine de mantener una memoria cierta de los hechos que recrea. El fracaso del remake de *Hiroshima mon amour* se construye, pues, sobre la incapacidad de poder trasladar a nuestros días la esencia aberrante de la explosión nuclear, así como sus consecuencias. En palabras de Francisco Algarín, “para Suwa, el fin no es el cine en sí mismo, sino la (im)posibilidad de este para ver y decir, en este caso, algo sobre Hiroshima” (Algarín 2008:3). A este propósito, Claude Lanzmann comentó su experiencia en el rodaje de *Shoah*, cuando se enfrentó a cómo expresar en imágenes una realidad horriblemente inefable; preguntado por cómo había luchado contra esta barrera: “Constaté esa imposibilidad nada más empezar. Al principio del film descubrí la desaparición de huellas: no hay nada, es la nada, y había que hacer un film a partir de esa nada. Y por otra parte, la imposibilidad de que los propios supervivientes contaran su historia, la imposibilidad de hablar, la dificultad de abordar el asunto y la imposibilidad de nombrarlo: su carácter innominable. Por eso tuve tantas dificultades para encontrar un título (...). Hubo un título provisional, que por otra parte no fue de mi invención, porque el film

no tenía ninguno: ‘La muerte en los campos’. Recuerdo que cuando revelé por primera vez que me disponía a abordar el proyecto, un amigo muy querido y ya fallecido, Gershom Sholem, un gran cabalista, me dijo en Jerusalén: -Es imposible hacer ese film”<sup>34</sup>.

Y, en *H Story*, el vehículo de esta imposibilidad no es solo el film fracasado, sino el arte en general: así, los deambuleos de Beatrice Dalle por la Hiroshima del presente la llevan a visitar el museo de objetos inspirados en el bombardeo. Dalle rechazará allí cualquier compañía humana ante la experiencia de vacío que experimenta; a diferencia del museo del film de Resnais, el que Dalle visita es de objetos abstractos, lejanos del todo a aproximaciones realistas, que son mostrados como ejemplos de lo que el film no quiere ser. En este caso, a la inversa de *Irma Vep*, la abstracción del resultado artístico es insatisfactoria, pues nos aleja de su referencia: estos objetos son del todo inútiles para comunicarnos el significado que deberían tener: el de la tragedia de Hiroshima. Suwa parece compartir, por tanto, las tesis de Godard sobre el fracaso del cine como vehículo de conocimiento de la realidad expresadas anteriormente en este mismo capítulo<sup>35</sup>.

Sobre el carácter polisémico del fracaso creativo en *H Story*, Kaloust Andalian afirma que: “Dans *H story*, l’inachevé résulte de l’indetermination, de l’impuissance d’un réalisateur a développer un sujet “trop important pour lui. (...). Qu’il soit memoire d’une tragédie ou celle d’un film de Resnais, c’est la notion d’inachèvement qui forge la forme fragmentée de sa narration. (...). *H Story* (...) montre comment una actrice parvient á le dominer en se libérant du texte qui le compose pour en réveler l’essence: l’impossibilité de parler d’Hiroshima, mais filmer seulement l’impossibilité d’en parler”. Si el mediador del fracaso del arte como representación de lo real es el film fracasado, el eslabón que es incapaz de conectar a este con lo real es la fatiga moral de la actriz, que no puede recordar su texto, ni moverse de acuerdo a las indicaciones del director, ya que no cree en lo que interpreta. Beatrice Dalle es filmada en proceso de actuar (Suwa realiza films “a scénario”, en vez de films “a l’histoire” en palabras de Andalian), dando una amplia libertad a la su interpretación al rodarla en un idioma desconocido entonces para él, método que Suwa desarrolló en su posterior *Un couple parfait* (2005). Esta mostración de la feminidad le vincula con gran parte del cine de la Modernidad, y más si se considera que el título de su película puede interpretarse en su polisemia como *her/his story* o *history*<sup>36</sup>. La forma elegida para mostrar la película es un falso montaje en bruto, presentado el rodaje en el mismo orden cronológico. En este sentido, el film del Suwa real muestra

---

<sup>34</sup> *Cahiers du cinema España*, nº 29, noviembre de. 2009, pp. 63-4. Esta posibilidad de expresar en imágenes los contenidos más nefandos es uno de los temas que más ha ocupado a los cineastas interesados en ello, que se han movido entre opciones como la reconstrucción, de poca fortuna crítica, hasta la más valorada expresión lingüística diferida, que en un documental que parece de inspiración lanzmanniana como *S21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003, ha llegado al punto de ser realizada por los verdugos más que por las víctimas, lo que aumenta sin duda el nivel de horror que procura transmitir.

<sup>35</sup> A pesar del reconocimiento explícito de la obra de Godard como modelo, el cine de Suwa está más explícitamente anclado en la realidad, más que en una remisión constante al propio cine (Algarín 2008:3).

<sup>36</sup> En una entrevista a Caroline Bouquet citada en Algarín [2008:4]: “En el interior está sin duda *her story*, pero ni *his story* y tampoco la *history*”.

el fracaso del Suwa personaje cuando intenta realizar un film que se remite únicamente al cine. Una vez que esta intención se ha evidenciado imposible, queda el espacio para el film del Suwa real, en que escenas de largos y silenciosos paseos en la Hiroshima del presente ocupan extensos minutos de metraje. Estos paseos constatan las consecuencias del fracaso artístico expresado en *H Story*: “Dalle no quiere ser acto, estar finalizada, como la Emmanuelle Riva del título de Resnais, a la que el presente solo movía a la introspección, tendiéndole puentes hacia el pasado traumático, y Suwa asimismo también rehúye los límites y medidas que han hecho de este arte algo evaluable a priori (...). La única salida posible era tratar con las ruinas en el equívoco temblor del presente: cuando todo fracasa, emergen los planos de la Hiroshima actual, ahí donde (...) habrá que luchar contra el olvido de los monumentos convencionales” (Crespo 2008b:21).

La culminación de la empresa de Suwa es, pues, el silencio, que domina los paseos, ya sean solitarios o en compañía, de Beatrice Dalle por Hiroshima una vez abandonado el rodaje. Su film culmina con la más pura imagen cinematográfica de lo incompleto: un fotograma blanco<sup>37</sup>, relacionable con otro silencio que está en la génesis de *H Story* y que Suwa desarrolló en su mediometraje *A Letter from Hiroshima*, 2002. El padre del cineasta Robert Kramer, que al acabar la Segunda Guerra Mundial hubo de realizar misiones informativas en Hiroshima y Nagasaki, adquirió una “experiencia traumatizante (...) quasiment autiste” (Andalian 2007:73) a la vuelta de la ciudad japonesa, que le dejó prácticamente mudo durante mucho tiempo. Parece que la primera idea de Suwa fue realizar un film que mostrara el diálogo –un solo plano, conversacional- entre él mismo, nativo de Hiroshima, portador de la memoria colectiva, y el director americano, lejano geográficamente a la ciudad japonesa pero que llevaba el peso de un drama familiar originado en el bombardeo. La muerte de Robert Kramer frustró esta primera idea, que derivó en *A Letter from Hiroshima*, en que se muestra la trayectoria deambulante de una ayudante coreana que primero es requerida para el proyecto filmico y luego es testigo de su abandono; en *H Story*, Beatrice Dalle manifiesta la misma incapacidad lingüística de expresar la realidad que adquirió el padre de Kramer. Una diferencia formal cualitativa entre ambos films de Suwa es que *H Story* es presentado como un material en bruto, sin montar, mostrado casi en el mismo orden en que fue filmado. Esta característica acentúa el carácter de obra abandonada que posee el film intradiegetico, al que se le ha privado de su cuerpo.

Casi cuarenta años antes, un autor literario había realizado una empresa similar, aunque ficticia: Tom Wolfe se enfrentó a un bloqueo creativo a mitad de los sesenta a causa de unas notas a partir de las cuales no podía generar una crónica sobre una exposición que le había pedido el *New York Herald Tribune*. Por algún motivo, el resultado le provocó una insatisfacción absoluta, así como

---

<sup>37</sup> En *Scénario du film Passion*, 1982, Godard explica que utiliza la misma imagen de la pantalla en blanco como punto de inicio para su creación filmica, al modo de la página en blanco de Mallarmé. En *H Story*, la pantalla en blanco actúa, pues, como un punto de llegada tras constatar la imposibilidad de rodar el film pretendido.

el deseo de reescribirlo, pero se sintió incapaz de escribir la segunda crónica de manera habitual. De vuelta a Nueva York, se sintió desesperado y llamó a Byron Dobell, editor de *Esquire*, para confesarle su desistimiento. Dobell dio órdenes a Wolfe para que mecanografiara sus notas en bruto a fin de que algún otro redactor concluyera el artículo. El resultado fue un memorándum de cuarenta y nueve páginas dirigido a su editor bajo el encabezamiento de “Querido Byron”. El mismo día, Wolfe recibió una llamada del editor en que le decía que pensaban suprimir el “Querido Byron” del artículo e incluir todo el material bruto en la revista, convirtiendo así las anotaciones desordenadas y formalmente inconexas de Wolfe en un relato en primera persona de su intento de relatar, convirtiendo este registro de intenciones en un producto estético de primer orden, definitorio después del estilo periodístico y literario de Tom Wolfe. En este caso, el bloqueo fue la asunción inconsciente de un giro estilístico, nacido más de la desesperación que de la meditación (en Tom Wolfe, *El coqueto, aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*).

Charlie Kaufman situó en el título *Adaptation* la cuestión que organiza este capítulo; la película protagonizada por su sosias homónimo posee, igual que *Kantoku Banzai*, la presencia de un doble que, en este caso, no repite sino que complementa *ex contrario* la característica que define la situación del protagonista: su bloqueo creativo. Este doble es su hermano gemelo, Donald, que sí será capaz de crear, y además con éxito, un futuro thriller canónico hollywoodiense, mientras que el Charlie Kaufman personaje es incapaz de trasvasar a lenguaje cinematográfico una adaptación de la novela *El ladrón de orquídeas*. La incapacidad creativa radica en la de transmitir mediante los códigos de cierto cine comercial hollywoodiense la historia de una pasión, intensa pero estática, hacia las plantas; una búsqueda, de nuevo, de la expresión de autenticidad estética. Kaufman no cree que las estructuras codificadas de Hollywood sirvan para transmitir la vida tal como esta se desarrolla, con su falta de sentido. El cine *mainstream* la presenta como historias de aprendizaje, en que los personajes superan obstáculos, se enamoran y, sobre todo, triunfan al final. El Charlie Kaufman personaje parece evocar lejanamente las ya lejanas teorías de Theodor Adorno indicadas en 4.3., pero no en la crítica de la alienación que estas posean, sino en la falta de autenticidad y una traición a unas pretensiones menos precisas.

El film de Spike Jonze también parece tener elementos que lo pueden vincular con *Fellini 8 1/2*, como casi todos los filmes metafictivos, por sus referencias en los diálogos a la genialidad del director italiano, que es citado como el último en inventar un género cinematográfico, el documental burlesco. También, por el hallazgo del personaje -profesor de guion- que actúa como brújula de la conciencia del director, con la diferencia de que en *Adaptation* sus consejos sí serán seguidos por el doble de un director que se considera un paradigma de un estilo personal que desarrolla los temas centrales de la desmitificación y la incapacidad de cambiar las coordenadas vitales.

En el caso de *Adaptation*, la imposibilidad creativa se cobra un alto precio: la muerte de Donald, el hermano gemelo del Charlie Kaufman personaje, paradigma de la penitencia personal que conlleva la renuncia a sus principios estéticos. Esta muerte, paradójicamente, le llevará al éxito creativo, pues la película que el protagonista no quería realizar es la que acabamos viendo los espectadores, en un juego de puesta en abismo en que se presenta el resultado final de un film canónico hollywoodiense *a contrario*, con un protagonista que al final ha adquirido un deseo, ha superado obstáculos, ha aprendido algo de la vida y que parece haber conquistado un amor. Lo paradójico es que antes hemos tenido constancia de que este protagonista abominaba de este tipo de films. Esta antítesis refuerza el sentido irónico de *Adaptation*, que se constituye en una crítica de los códigos del cine comercial, a través de la realización exitosa de un film que los respeta.

Existe también una desmitificación del idealismo, construido a partir de la búsqueda de las especiales orquídeas que indica el subtítulo del film, que parecen evocar la flor azul inaprensible del relato de Heinrich Von Kleist, citado en 4.1. La búsqueda de un objeto imposible, que era uno de los puntales de la mentalidad romántica, se adapta aquí a una axiología postmoderna, pues es ironizada y desmitificada: esas flores existen de verdad (la orquídea fantasma), pero solo servirán para la fabricación de una droga que acabará produciendo un desenlace cinematográfico standard, aunque hayan sido durante toda la película el objeto del idealismo de la coprotagonista.

Así pues, *Adaptation* deriva hacia la ironía desengañada el tema de la adaptación imposible, que es forzado todavía más en 2003 por Jorgen Leth y Lars Von Trier en el falso documental *Cinco condiciones*, en que se pone a prueba la posibilidad de adaptar arbitrariamente, de cinco maneras diferentes, el cortometraje del primero *El ser humano perfecto*. Esta adaptación nace de una puesta a prueba de la capacidad de someter un tema a modificaciones de producción, lo que derivará hasta el sometimiento a una relación de poder que es la que establece las condiciones a cumplir. Von Trier parecerá una versión amable pero implacable de los productores de metafilms que toman las riendas del film creado, obligando al director a asumir sus intenciones con el argumento económico como arma. En este caso, se muestra un proyecto que nace de la amistad y de la mutua admiración creativa, para avanzar gradualmente hacia la sumisión. Así, las condiciones que Von Trier va poniendo a Leth son cada vez más leoninas, desde las primeras de situar la nueva versión en Cuba, que permite gran margen de maniobra a Leth, hasta llegar al final en que este debe leer un texto en primera persona escrito por Von Trier. De este modo, si Leth parece primero perder sus propias ideas, que le son impuestas por Von Trier, luego irá perdiendo su derecho a escoger las imágenes (pues algunas de las condiciones afectan a su status, como que en la última versión estas sean de dibujos animados), para acabar perdiendo incluso la palabra. Asimismo, la distancia entre ambos directores no disminuye el control que el segundo realiza sobre el primero, llegando a visionar a la

vez, desde lugares distintos, las nuevas versiones de *El ser humano perfecto*. Al final, cuando la separación física entre ambos es máxima, se produce una fagocitación absoluta, al ser Leth obligado a leer un texto de Von Trier, conditio sine qua non para que *Cinco condiciones* sea finalizada, pudiendo así obtener Leth la concesión de que su nombre aparezca en los créditos como director. Puede leerse así este film como una certificación de que la condición creativa nunca es libre, así como una parodia de las propuestas del Dogma 95, basado también en preceptos que debían cumplirse escrupulosamente. En este caso, el precio de no cosechar el fracaso es la pérdida de control absoluto sobre los materiales que se manejan.

A pesar de su complejidad, se detecta en *Cinco condiciones* una propuesta irónica relacionable con la de Charlie Kaufman en *Adaptation*: no es posible un nuevo ser humano perfecto, sino una derivación perpetua y devaluada, de versión en versión, que si no aporta dignidad al resultado sí lo hace a su creador. El largo discurso final también parece doblemente irónico, pues no pertenece a quien lo lee, y concede a Leth la victoria en el reto, pero reconociendo la falta de grandiosidad del proyecto, que pierde la idea de perfección que poseía el film adaptado, que ahora será solo una fragmentación paródica que tiene valor en tanto que proceso, no como resultado<sup>38</sup>.

Uno de los puntos culminantes de la cuestión sobre el remake fue la realización de *Psycho*, 2004, de Gus Van Sant. Su remake literal se ha interpretado como la certificación de la caducidad de su modelo, ya que la intención de repetirlo comporta el peligro de que se lo sustituya (De Felipe 2008:266); justo lo contrario de la instalación *24 Hours Psycho*, de Douglas Gordon, 1993, que reivindica la película de Hitchcock como gran referente al evocarla fotograma a fotograma a cámara lenta durante veinticuatro horas<sup>39</sup>, mostrando así las contradicciones del debate. De esta manera, la trayectoria de la adaptación postmoderna se ha constituido en la ficción cinematográfica como la de una lucha contra la imposibilidad, aunque en este camino se pierdan valores a los que infructuosamente se procura recuperar, como se ha visto que son el clasicismo, la pureza, la historia y una idea de completitud que se considera irrecuperable.

Una última consideración del motivo del remake imposible es la apreciada en *Inland Empire*, 2006, David Lynch. En este caso, el punto de arranque para mostrar el viaje creativo y personal de una actriz es su participación en el remake de un film polaco con fama de maldito, cuyos protagonistas habían muerto en extrañas circunstancias durante su producción. En este caso, encontramos la característica de que el hipotexto del film diegético es una historia también

---

<sup>38</sup> Recientemente, se ha anunciado en la prensa una nueva realización de *Cinco condiciones*, impulsada por Lars von Trier y protagonizada por Martin Scorsese, proponiendo así que unos años más tarde y en otra tradición, quizá haya más posibilidad de respuesta para cuestiones que planteaba el primer film.

<sup>39</sup> Balló y Pérez discrepan en [2005:245] “Van Sant considera Psicosis como un texto intocable cuya revisitación sólo podría hacerse, como hace Menard con El Quijote, volviendo a montarlo exactamente plano por plano, palabras por palabra, en un film en el que sólo cambian los elementos accesorios y circunstanciales (los colores, los actores) pero que son, precisamente, los que certifican el paso del tiempo y de la historia. “



inconclusa, lo que acentúa el carácter de proceso abierto a otras realidades que plantea Lynch en sus últimos films. Así, los fragmentos del proceso de producción del film intradiegetico –entrevistas, preproducción, charlas entre agentes, inicio del rodaje- son imágenes utilizadas para materializar visualmente los factores que distorsionan al acto creativo, como pueden ser las preocupaciones de la actriz protagonista a partir de su *affaire* con el director, la financiación irregular del film, etc. De manera similar a *Mullholland Drive*, 2001, la trama salta del metafilm a otros moldes genéricos que lo trascienden, para materializar en imágenes la inestabilidad y el sometimiento de la creación artística a factores que la hacen incontrollable, y que en otros films como *Barton Fink* habían generado ya imágenes lynchianas. Esta visión crítica de los mecanismos industriales de producción cinematográfica culmina con la escena del *Hall of Fame* nocturno habitado por drogadictos que desmitifican un espacio metonímico de una mitología que se desvela como apócrifa. En este sentido, en los filmes de Lynch el cine como proceso no se deja culminar en un fracaso; parece no haber tiempo para explicarlo, ya que sus rodajes son el acceso a aquellas otras realidades que sí lo justificarían.

### 5.3. *La realidad inaprensible.*

<i>La belle noiseuse</i>	Jacques Rivette,	1991.
<i>El sol del membrillo</i>	Víctor Erice,	1992.
<i>Synecdoche, New York</i>	Charlie Kaufman,	2008.
<i>Una historia inmortal</i>	Orson Welles,	1968.
<i>Trans-Europ-Express</i>	Alain Robbe-Grillet	1967.
<i>Relámpago sobre el agua</i>	Nicholas Ray y Wim Wenders,	1980.

Cuando Balzac escribió *La obra maestra desconocida* en 1831, participó de la inquietud de varios relatos románticos por situar al creador frente al reto de lo sublime. En esta *nouvelle*, el pintor Frenhofer revela que hace años que se entrega en secreto a la confección de un retrato que contiene elementos de belleza que lo situarán, en la jerarquía de la creación, al nivel de la realidad empírica. Su cuadro no pretende solo ser apariencia, sino ofrecer una naturaleza esencial y viva, esta vez literalmente, al modo de los modelos clásicos. Frenhofer defiende que esta cualidad, situada en la forma, deriva de las tres partes esenciales del arte pictórico: color, sentimiento y dibujo. Por este carácter intelectual, de reflexión sobre la elaboración artística, el relato de Balzac fue incluido por su autor entre sus *Obras filosóficas*.

La posterior revelación del contenido del cuadro de Frenhofer será decepcionante, porque tan solo contiene los restos de la pintura del pie de la modelo, que recibe los adjetivos “vivo, delicioso”, “como el torso de alguna Venus de mármol de Paros que surgiera entre los escombros de

alguna ciudad incendiada”. Algo antes, en una tradición que arraiga con la del terror gótico, Edgar Allan Poe había hecho en *El retrato oval* que el acto pictórico absorbiera, literalmente, la vida de la modelo. En esta tradición, Balzac medita sobre la idea romántica del genio, parece que a partir de ciertas consideraciones de los filósofos germinales del Romanticismo, como Diderot y Kant, que se planteaban la necesidad de la razón, del cálculo y de la disciplina en la creación artística, que entonces estaba definida por la intuición y el entusiasmo, como se ha indicado en 4.1.

En *La belle noiseuse*, de Jacques Rivette, 1992, el director francés reformula el relato de Balzac; significativamente, en el film el cuadro de Frenhofer sí se concluye, pero este no es visto nada más que por su creador, su modelo y por una confidente -una chica del servicio doméstico-, con quien el pintor ha decidido compartir su creación. El destino de su cuadro es el mismo que el de las víctimas de algunos relatos de Poe: quedar sepultado tras una pared. Es destacable que Frenhofer no destruya su obra, sino que la oculte; se ha señalado que en los relatos de Edgar Allan Poe estos lugares subterráneos que acogen a las víctimas de algún crimen señalan otro tipo de ocultación<sup>40</sup>. Parece que el proceso artístico de Frenhofer, interrumpido durante diez años, no puede desaparecer ya que sus efectos son también imposibles de eliminar: su matrimonio, incluso, había peligrado durante la primera realización del cuadro y esta parece insinuarse como causa de su primer abandono, una década atrás. Ahora, como la vinculación de Frenhofer con la segunda mujer que posa para él es mucho más tenue, no le importa correr ese riesgo e intentar concluir su obra. Pero esta sí tendrá consecuencias sobre la modelo, pues la realización del cuadro, la pintura de su desnudo, resulta ser también la de su despojamiento interior, que ha conseguido hacer visible solo mediante el acto creativo.

Durante las primeras fases de la pintura, la modelo obedece fielmente las instrucciones del pintor, incluso con sumisión, aunque le acarreen dolor físico y luxaciones. Más adelante, ella querrá intervenir eligiendo la postura desde la que posa, todo ello en un estudio lleno de obras apoyadas en las paredes, de lienzos inacabados y de otros que parecen permanecer en espera de que el pintor los recupere para concluirlos, trasladando de esta manera al espectador el tema de la obra en proceso de ser realizada. En esos momentos, Frenhofer no puede pintar; esta vida en desarrollo, que se ha activado e iluminado, generando a la modelo una autoconciencia que desconocía hasta antes de ser retratada, está a punto de provocar el abandono del proceso creativo. Para Frenhofer parece haber, por tanto, una sumisión de la creación artística a una cierta ética, que es la que le hace ocultar su propio cuadro, pues la proyección de este en la vida social podría destruir algo en el interior de la modelo. A este efecto, la observación que esta hace de la pintura la transfigura y le hace verbalizar que lo que el pintor ha reflejado de su interior es algo frío y seco, además de ignoto. Así, Rivette ha planteado un arte del conocimiento, no de la simple copia, de un conocimiento peligroso ya que el

---

<sup>40</sup> En *The Pervert's Guide to Cinema*, 2006, de Sophie Fiennes, Slavoj Žižek desarrolla esta relación entre los lugares subterráneos y el subconsciente a partir de *Psicosis*, de A. Hitchcock, 1960.

arte no traslada la vida sino que la ilumina de modo arriesgado, como un árbol de la ciencia, hasta el punto de que Frenhofer renuncia dos veces a su creación; primero, a finalizar su primer retrato; segundo, a exhibir el de Marianne, porque su confección forma parte de los procesos vitales y por eso debe evitar cualquier daño, consumando así una ética de la renuncia<sup>41</sup>. El intento de concluir el retrato de su esposa había sido infructuoso porque “Frenhofer dejó la pintura para salvar su matrimonio” (De Lucas 2001:37). Parece que en esta segunda ocasión, la verdad existirá, pero permanecerá sepultada, iluminando así una muestra de la poética de Rivette: “Un secreto que nunca se desvelará; y en lo visible dormita una última y plena imagen, la obra de arte absoluta capaz de dar respuesta al misterio de la creación. Esa pared de ladrillo que esconde un enigma y que la cámara nunca podrá atravesar es la definición precisa del fantástico en el cine” (De Lucas 2001:52). Hay algo que revelar, pero el creador nunca sabe lo que es. Se sabe que es una verdad, pero es una verdad cruel, cuyo control se pierde en el acto de buscarla.

Esta poética puede expresarse diciendo que “un film no es más que un residuo. Hay que recordar que las imágenes están animadas por los espectros de las películas deseadas” (De Lucas 2001:36). La creación del Frenhofer de Balzac fracasaba en su empeño demiúrgico, por intentar lograr una creación que iba más allá de las capacidades humanas; el Frenhofer de Rivette fracasa al no deber mostrar su obra creada, pues esta ha desvelado una parte de la realidad que permanecía latente, oculta, cuya mostración actuaría al modo de una caja de Pandora. Por ello, por una ética similar a la que mostrará el protagonista de *El sol del membrillo*, es mejor que sea sepultada, sin que pueda ser conocida ni valorada, pero haciendo que la modelo permanezca a salvo, consumando así la segunda renuncia de Frenhofer a la obra que más deseaba concluir.

Así, el pintor ha entrado en el terreno de lo fantástico porque “las relaciones entre el director y la modelo, la cámara y el objeto, que no esquivan la ambigüedad, suscitando el miedo ante la creación porque las intenciones del artista (...) han dejado de contar.” (De Lucas 2001:44). La etimología de *fantástico* (que viene de *phainein*, salir a la luz, manifestarse) sigue determinando esta poética del Frenhofer de Rivette: “El cine se interroga ante lo visible. Asume la precariedad e insuficiencia de las apariencias a fin de mostrar su condición cambiante y superflua. (...). El propósito de ese fantástico cinematográfico es sugerir, presagiar, evocar, sentir o convocar lo invisible”. Una posterior mirada ética hace que el artista realice sobre su obra una última señal de dominio al ocultarla, una actitud que se ha intentado muchas veces y, por gran fortuna, no siempre pudo consumarse, con el ejemplo de Franz Kafka y su albacea Max Brod como paradigma moderno.

---

<sup>41</sup> Vega [2003:100]: “Los enunciados son eventos; los hechos, por su parte, son en tanto que hechos verbalizados, difundidos, conocidos, interpretados y situados significativamente dentro de un campo epistémico (...): las palabras son los hechos y los hechos son las palabras. Los textos no reflejan el mundo: intervienen activamente en él y lo construyen. (...) Esos textos no solo crean conocimiento, sino que también pueden crear la realidad misma que pretenden describir. Con el tiempo, ese conocimiento genera una tradición o lo que Michel Foucault llama discurso, cuya presencia material (...) es la responsable de los textos que se producen a partir de ella.”

Esta ética de la creación, que no pierde la mirada sobre el mundo sobre el que su existencia ha sido imposible, parece ser la que hace que *En la mirada de Ulises* la película perseguida en que están las imágenes puras tampoco se nos muestre. Sí que vemos la parte inferior de la tela cuando su ayudante colabora con Frenhofer al esconder el lienzo tras el muro, dejando ver en su superficie violentos trazos de color rojo, el color de la sangre, que recuerda a la del amante del pintor Sully que en *El retrato oval* de Edgar Allan Poe es transferida, en metáfora de una transustanciación perversa, a su imagen retratada que, mientras va desarrollándose, “no podía ver que los colores que pintaba borrábase de las mejillas de quien tenía al lado”. Los artistas románticos, Balzac y Poe, muestran la consumación de la tragedia de sus propósitos; sus ideas entusiásticas no conocen más límite que su proyección. El pintor actúa entonces según esta ética de la renuncia que le lleva al abandono, pero consigue una victoria íntima al haber sido él quien ha elegido renunciar. Así, Frenhofer no pudo realizar con su modelo lo que mostró Rivette en su primera aparición en el film: un acto de triunfo al venir de cazar un conejo que trae entre las manos; esta vez el pintor no podrá cazar lo que busca. Su capacidad artística tampoco permitirá aplicar a la realidad las labores de taxidermista que su mujer desarrolla, pues el objeto (el tiempo y la esencia humana de la modelo) no deberá ser capturado ni fijado en el lienzo.

De manera complementaria a Rivette, se ha considerado que la poética de varios films de Philippe Garrel basa gran parte de su estímulo creativo en la realización de una autobiografía permanente, en un juego de espejos constante con su trayecto personal y artístico, si es que no son el mismo. En *Les baisers de secours*, 1989, parece que la interrelación entre vida y obra llegó a ser tan plena que fue el primer film en que el propio director ocupó un papel coprotagonista, interpretando a un director de cine, en avance de un grado más en su propuesta de incluir a sus personas y espacios cotidianos en el centro de sus creaciones. El proyecto cinematográfico que se desarrolla en el film de Garrel es el marco donde se produce un conflicto interpersonal, sentimental, que además se muestra en proceso, insistiendo en una línea propia del cine de la Modernidad de mostrar en la película filmada el devenir de la historia personal, muchas veces compartida con los miembros del rodaje. Así, Garrel desarrolla en primera persona una situación similar a la que acababa de encarnar Jacques, el director protagonista de su film anterior, *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights*, 1985, quien en plena encrucijada sentimental filma una película sobre la historia de dos parejas mediante episodios que se refieren, en doble abismo, a circunstancias vitales de Garrel. En ambos casos, la interrelación entre director, director ficticio y obra en proceso es evidente, pues esta permite una profundización en el conocimiento de las situaciones vitales que son proyectadas hacia la otredad a través de la creación artística, que como en el cuadro de Frenhofer y en la obra teatral de *Synecdoche, New York* no representan la vida sino que la conforman. El peligro de estos procesos osmóticos entre vida y creación artística radica en que esta acabe absorbiendo los procesos vitales de sus

agentes, como en *Savage innocence*, 2001, en que un film en proceso de ser creado necesita extraer, hasta la muerte, las energías vitales de la actriz y del director que le quieren dar forma, citando también el precedente lejano de *Arrebato*, 1979, Iván Zulueta, que desarrolla de modo diferente el tema de la adicción a una cámara vampírica.

Por ello, si el desarrollo de las creaciones artísticas no siempre es pertinente, en *El sol del membrillo*, 1992, de Víctor Erice, se avanza otro grado más al constatar un cierto fracaso epistemológico del proceso artístico, que se verá limitado también por su incapacidad de expresar la esencia dinámica del *panta rei*. En este caso, el film de Erice se muestra más receptivo a una de las influencias fundamentales que proporcionó la Modernidad cinematográfica: el imposible apresamiento de lo real que se muestra en *Blow-Up*, 1966, Michelangelo Antonioni. La idea de que los hechos son más inaprensibles cuanto más nos acercamos a ellos, a pesar de que podamos congelarlos fotográficamente, centrarlos y ampliarlos, para confirmar luego que estas acciones epistemológicas más bien nos los alejan, puede relacionarse con posteriores líneas de pensamiento postestructuralista que proponen que el objeto de conocimiento es algo eternamente diferido, descentrado y por tanto inalcanzable. El fracaso epistemológico asociado a la Modernidad no es visible de mejor manera que el del film de Antonioni, que culmina con la aceptación de la derrota mostrada al final del film, cuando el protagonista recoge la pelota de tenis imaginaria y parece aceptar que “el juego puede seguir sin un objeto” (Zizek 2000:238). Esta conciencia de no poder aprehender lo real y, por tanto, la incapacidad de modificarlo, caracteriza gran parte de los films de este capítulo.

Así, en *El sol del membrillo*: “El tema de la lucha del pintor y la naturaleza nos entronca (...) en la búsqueda de lo imposible, el intento de alcanzar lo inalcanzable, actitud que enlaza con las otras obras del cineasta (...). Conciliar la naturaleza y el arte es un esfuerzo utópico, como lo son de igual manera los de Estrella por recordar las causas del suicidio de su padre, o los de Ana por salir de la colmena social. Así como los recuerdos de Estrella no serán completos (...) y los intentos de Ana de salir de la colmena serán fracasos que la convertirán en una marginada, el pintor también fracasa en su intento y tiene que abandonar su tentativa de conseguir un cuadro de algo imposible” (Arocena 1996:303).

En los tres films de Víctor Erice, la idea de fracaso en la estética se relaciona, como en el film de Rivette, con la consecución de conquistas éticas, pues para Antonio López lo importante no parece ser la finalización del cuadro del membrillero, sino “estar junto al árbol, establecer una comunicación con el árbol, entrar en relación con la naturaleza de su entorno. Esto era más importante que la historia de un cuadro terminado. Así, *El sol del membrillo* se convierte en la historia de un inacabamiento, del abandono del pintor a su mirada, al árbol y al mundo. El arte reencuentra

así sus raíces más profundas, inmemoriales, más allá del cine y de la pintura: las de una comunión”. Así como lo más importante del cuadro era “estar junto a...”, Erice afirma que “el motivo más importante para hacer esta película era acudir junto a Antonio López a una cita con un árbol y observar lo que sucedía” (Arocena 1996:299).

La inevitable paradoja es que el inacabamiento del cuadro de Antonio López solo queda constatado mediante el film acabado de Erice. Pero la actitud creativa del director, (en su receptividad a la improvisación, a la actuación de las “presencias”, a la falta de un plan previo cerrado...), corrió en paralelo a la de López. Y de esta actitud, Erice construye una ética del artista inserto en la sociedad, alejado de todo entusiasmo mesiánico, “desprovisto de todo sentimiento épico”. La rutina solar obliga a Antonio López a acudir cada día a la misma hora delante de su modelo, como un trabajador, y a estar a expensas del clima para poder pintar o no. La obra debe ser interrumpida cuando la Naturaleza hace caer los membrillos, y la cámara focaliza con énfasis la actividad puramente cotidiana del pintor, remarcando así su carácter de oficio artesanal: la preparación del espacio donde pintará, el cuidado de sus materiales, etc. El creador mostrado por Erice está lejos de cualquier entusiasmo, y es mostrado como artesano más que como genio, a lo que contribuye la modestia que la “presencia” de Antonio López pone en sus palabras. La mostración de la vida familiar, cotidiana y también llena de rutinas, ayuda a entender que el artista no tiene privilegios en su socialización y que lo suyo es un oficio que se justifica sobre todo por la ética.

Y esta asume la imposibilidad de sustentar un arte absolutamente realista en una época en que el sustrato real es algo dúctil, pero sí que lo propugna anclado en la realidad –por su transformación de la materia y del tiempo en algo con significado-. Estas creaciones no deben transmitir necesariamente explicaciones sobre su referente, sino elementos que contribuyan a conocerlo mejor. Y de ahí el fracaso del cuadro de Antonio López, ya que las leyes del arte y las de la naturaleza entran en conflicto, pues estas están condenadas al flujo constante, imposible de aprehender en un arte como el pictórico que no puede captar el tiempo en proceso. Pero de ahí que tenga sentido el acabamiento del film de Erice, pues captura el asentamiento de esta ética del artista comprometido no con la realidad, sino con su conocimiento. Y esto es posible mostrarlo gracias a que el cine sí puede capturar la fugacidad del tiempo, en una mediación iluminadora y pregnante entre los creadores, la realidad y sus receptores.

La posibilidad de que la obra artística pudiera englobar la totalidad, en desarrollo, de su referente se la había planteado unos años antes Raymond Depardon, que ofreció en *New York, NY*, 1986, los restos de su intento de rodar un film testimonial que ofreciera una captación esencial de la diversidad que define a la gran metrópolis. Tras dos meses en la ciudad intentando filmar, cada mañana, esos fragmentos de vida que mostrarán, una vez montados, la visión pretendida por el autor, consignó su fracaso en un cortometraje de nueve minutos estructurado en dos *travellings* y un

plano fijo en que se ofrece una vista de Nueva York alejada de la que esperaría un espectador acostumbrado a imágenes cinematográficas al uso de la Ciudad. Su filmación de la 59th Street Bridge, en avance por Wall Street, culmina en una Nueva York oscura, densa, sobre un fondo nocturno que combinado con las luces sucesivas y deslumbrantes del puente forman una imagen casi expresionista en que se condensa la incapacidad de que un film ofrezca la variedad múltiple de una gran urbe. Como en las últimas imágenes nocturnas de *El sol del membrillo*, en el film de Depardon parece que el advenimiento de la noche es la única metáfora posible del misterio que supone ser consciente de la incapacidad, intrínseca a toda creación artística, de lograr objetivos tan ambiciosos. El método de trabajo de Depardon es también similar al de López: ambos procuran captar la referencia cada día, siempre a la misma hora, con disciplina artesana, aunque el fotógrafo francés no tiene un objeto único que filmar. La renuncia a su objetivo inicial supone en ambos casos otra consecución de una ética de la creación artística que, parece decirse, es tan solo una más de las múltiples actividades que suceden día a día en un lugar como Nueva York, y es por eso que no posee la capacidad totalizadora que se le había pedido en un inicio.

A este propósito, en el film de Erice se hace patente otro aspecto en que cine y pintura se aproximan, y que justifica también una parte del fracaso del acto creativo del pintor. Ambas artes sufren la amenaza de ciertos elementos del sistema de vida actual: la despersonalización, la fragmentación de la experiencia, el simulacro. En una época en que el arte más vulgarizado ha ocupado gran parte del espacio, el más iluminador parece haber perdido el aura a que Benjamin se refirió. Los medios de comunicación contemporáneos han contribuido a este fenómeno mediante la generación del ruido audiovisual, en el que el cine ha perdido parte de su grandeza, pues en este hábitat la imagen está en trance de ser desvinculada de la realidad, en el sentido que Baudrillard proporcionó al término simulacro. En *El sol del membrillo*, los elementos cinematográficos (cámara, micrófono, foco) se muestran en pantalla de modo abismal cuando se ha enseñado el apagado de la torre de emisiones de TVE en Madrid, dejando paso a una inmensa luna que sirve de umbral a la narración verbal del sueño de Antonio López, que descubrimos ahora que era la semilla del cuadro inacabado. Casi en el mismo año, Rivette ofrecía al final de *La bella mentirosa* la imagen de una luna a través del marco de una ventana, en una hora vespertina, en el límite del día con los misterios nocturnos. El misterio, realmente, quedará sepultado, latente, tras el muro donde se oculta el retrato de Marianne. Erice no parece dar una visión más esperanzadora: la muestra de varios hogares madrileños habitados por la televisión encendida no deja lugar, en este tiempo, al sueño y a la imaginación, y corrobora el fracaso pictórico de Antonio López, así como el de cierto modo de hacer cine –y arte– enraizado con la realidad, a finales del siglo XX<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Erice coincide con las concepciones negativas que había realizado Godard de la televisión en las *Histoire(s)*, considerándola a un nivel artístico inferior al cine, ya que no es parte de arte, sino de la cultura, un medio transmisor más

En *El sol del membrillo* hay un protagonista velado: la luz, la del sol que permite observar al membrillero en su plenitud, como su origen solar le ha dado la vida. El movimiento de esta luz solar es, asimismo, el que imposibilita la pintura, pues el tránsito de las estaciones hace caer y pudrirse a los membrillos, la esencia de los cuales es tan efímera como el paso del tiempo y, por tanto, imposible de ser rescatada artísticamente en su totalidad. El sueño de Antonio López transcurre durante una casi total ausencia de la luz, que es cuando este modo de conocimiento más irracional, el onírico, se produce. Y la luz que hace posible la creación cinematográfica es la que aparece devaluada en la noche madrileña, al ser dominada por la televisión, que es también una creación que funciona gracias a otro tipo de luz.

Esta captación imposible de las esencias que la luz ilumina evoca un motivo similar desarrollado en un relato de Jorge Luis Borges, *La escritura del Dios* (en *El Aleph*), en que un prisionero espera la muerte en su cárcel, excavada en un terreno subterráneo dividido en dos por una pared medianera. Tras esta, un jaguar convive con el encarcelado, pero aquel se hace visible tan solo unos breves momentos del día en que la luz del sol se manifiesta a través de un orificio del techo. Tras años y años de cautiverio, la observación y los pensamientos del protagonista le llevan a ver que las rayas de la piel del jaguar ocultan un mensaje cifrado, que ha sido escrito por los dioses. Este mensaje oculta la totalidad de las posibilidades de una lengua: la creación y la posesión en sus palabras de un mundo autónomo, total y autosuficiente. El prisionero, finalmente, no pronunciará la fórmula mágica de catorce palabras, escrita en la piel del jaguar y que ha conseguido descodificar, que le haría al momento poseedor de esta capacidad ontológica absoluta asociada a un lenguaje (en este caso, no artístico), pues su condición de humano no lo merecería: “Es una fórmula de catorce palabras que parecen casuales (...) y que me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra (...). Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre (...) aunque ese hombre sea él (...). Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad”.

Esta oscuridad es la del conocimiento, que por ser humano y limitado no puede ser absoluto o, como en este caso, no lo merece. La película de Erice complementa esta idea de manera antitética: en su caso, la escritura de los dioses es la vida en puro tránsito, y el artista forma parte de ella y por tanto comparte sus limitaciones: la iluminación de esta vida es posible, el arte es su modo de conocimiento, aunque este surja de profundidades oníricas inexplicables.

Las relaciones entre vida y arte (en este caso, la literatura), así como la dificultad de esta para recoger el devenir de los fenómenos es uno de los temas centrales de la narrativa de Javier Cercas, que desde sus inicios da vueltas a esta cuestión reconociendo la influencia de Borges. Si Antonio

---

que un medio creativo. De fondo, se adivinan las concepciones de Theodor Adorno sobre la alienación de los mass media. (Ruiz 2009:125).



López hubiera sido Álvaro, el escritor novel protagonista de su relato *El móvil*, tal vez hubiera optado por congelar o disecar los membrillos (y el membrillero, acaso, u otra solución no exenta de violencia) con el objetivo de poder concluir su obra pictórica. Este personaje pretende novelizar unas vivencias menudas de unos vecinos suyos, siguiendo el modelo realista decimonónico. Como estas no llegarían jamás por sí solas a la comisión del crimen que el autor pretende modelar, él mismo se convierte en su impulsor, sin otra intención que hacerle servir de original del que pretende contar en su novela.

El relato de Javier Cercas es una parodia de los excesos de la pasión artística auténtica, no impostada. En un paralelismo inverso a la actitud de Antonio López, Álvaro sacrifica la ética a favor de la estética: al final del relato, el novelista escribe, frenético, el desenlace de su novela en el escaso tiempo de que dispone mientras la policía está acudiendo a proceder a su detención. En este caso, asistimos a una supeditación de toda la realidad, con su moral y su futura libertad incluida, en pro la creación artística. Esta renuncia a las futuras vivencias reales es el único camino para concluir la creación y para alcanzar su mayor empeño: que la obra de arte posea la “ambición” de las mejores creaciones decimonónicas<sup>43</sup>, aunque el precio a pagar sea tan caro como sustraerse ya a futuras vivencias. Por tanto, la actitud de Álvaro es no resignarse a lo que renuncia Antonio López: a respetar la vida, porque la creaciones artísticas forman, en definitiva, parte de ella. Álvaro parece evocar lejanamente un status para el artista que lo hace superior a otros humanos, de manera neorromántica; por eso su creación es la historia de un fracaso, por el que hay que pagar un precio muy caro

Los narradores de Javier Cercas suelen constituir su relato en testimonio de la imposibilidad de realizarlo, mostrando así un proceso que es consciente de sus límites y que, como en el caso de Antonio López, se salva por la ética de su empeño. En sus novelas mayores, estas dudas sobre si es posible la realización del relato añade a sus textos una carga de pensamiento similar a la de obras cinematográficas como las de Rivette y Erice<sup>44</sup>. Sus dos primeras novelas narran el periplo de dos profesores universitarios que pretenden acabar un artículo, en *El inquilino*, y su tesis doctoral en *El vientre de la ballena*. En ambos casos, la consecución de su objetivo se cobra un precio alto: el de la incompreensión de la realidad que le circunvala en el primer caso, y el de la renuncia a parte de su trayectoria sentimental, en el segundo. A la manera de Woody Allen en *Sweet and Lowdown* (1999), el creador debe renunciar a lo que le hace ser alguien común, su felicidad personal incluida, pero esta

---

<sup>43</sup> “La novela nació con la modernidad; era el instrumento adecuado para expresarla. Pero ¿podían escribirse todavía novelas? Su siglo se había empeñado en una labor de zapa para socavar sus cimientos; los más estimables novelistas se habían propuesto que nadie los sucediese, se habían propuesto pulverizar el género (...). Un arte lastrado desde el principio por el fardo de su plebeya falta de ambición era un arte condenado a morir de frivolidad.” (*El móvil*, pp. 20-1).

<sup>44</sup> En una crónica, Cercas realiza una defensa encarecida del cine de Erice, en el que también parece ver la carga de autorreflexión que él mismo añade a diégesis de sus novelas. En aquel tiempo, Erice estaba a punto de ver frustrado su proyecto de adaptar *El embrujo de Shangai*, de Juan Marsé: “Pero, además de hacer un cine extraordinario, Erice es capaz también de reflexionar con extraordinaria lucidez sobre la naturaleza y los avatares del cine. (...) Si al final Erice no puede rodar *El embrujo de Shangai* habrá que empezar a olvidar el optimismo (...). (En *Relatos reales*, pp. 88-90).

falta de encaje de la realidad con sus objetivos es la mayor espoleta de su actividad artística que, por tanto, nace en esos intersticios que lo real deja por completar.

La defensa de la ética frente a la estética, y la manera como la creación artística (en este caso, un relato real) pueden transmitírnosla es el núcleo temático de *Soldados de Salamina*, obra en que Cercas sigue novelizando a propósito del tema del fracaso creativo. El protagonista de esta novela, homónimo del autor, investiga y escribe un relato que dé cuenta de los hechos, pero este “seguía estando cojo” (p. 144). El abandono de este relato imposible lleva al autor a una ataraxia creativa y personal que solo supera cuando se da cuenta del origen del fracaso de su proyecto: el deber moral de encontrar al miliciano que perdonó la vida a Sánchez Mazas<sup>45</sup>. En paralelo a la actitud de López en la película de Erice, al protagonista de *Soldados de Salamina* le importa menos la creación de su novela que conocer de primera mano a la persona que, lejanamente, se la ha inspirado: “...me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles” (p. 169). Por más que otros personajes impulsen al Javier Cercas personaje a inventarse la entrevista o a no realizarla para no decepcionarse, este persistirá, confirmando con su insistencia que en ningún caso un relato, una obra artística, conseguirá alcanzarnos con el mismo grado de fiabilidad la dignidad de una conducta humana verdadera.

La última novela de Javier Cercas hasta el momento, *Anatomía de un instante*, pretende certificar también un fracaso creativo, aunque en un tono de *captatio benevolentiae*: “Así es como decidí escribir este libro. Un libro que es antes que nada (...) el humilde testimonio de un fracaso: incapaz de inventar lo que sé sobre el 23 de febrero, iluminando con una ficción su realidad, me he resignado a contarlo. El propósito de las páginas que siguen es dotar de cierta realidad a ese fracaso (...) Significa intentar volverlos (a los hechos) un poco inteligibles, contándolos sin ocultar su naturaleza caótica”. Un tema similar al de *Soldados de Salamina*, en todo caso: hallar la raíz de un acto humano de dignidad: por qué tres diputados no se arrojaron, como todos los demás, al suelo del Congreso cuando los golpistas del 23-F irrumpieron en plena sesión disparando al aire. Explicar ese acto real de dignidad, sondear en sus motivaciones, en la historia, en la historia humana, en las trayectorias personales y colectivas y crear una novela inmensa solo sirve al narrador para certificar que “este libro es igualmente (...) un intento soberbio de convertir el fracaso de mi novela sobre el 23 de febrero en un éxito” (p. 25), aunque, como en otras de sus novelas, Cercas manifieste haber sido incapaz de habernos trasladado la vivencia y las justificaciones de ese acto, tal vez inteligible, en esta novela, a través de la figura del padre también real del novelista. Y esta traslación iluminadora es la que ha ocupado al cine desde la Modernidad; escribe Alain Bergala sobre Jean Luc Godard: “Desde *Le mépris* como mínimo, sabe que lo esencial, lo más minúsculo que sucede entre los seres, lo

---

<sup>45</sup> “Y en aquel momento, con la engañosa pero aplastante lucidez del insomnio, como quien encuentra por un azar inverosímil y cuando ya había abandonado la búsqueda (...) la pieza que faltaba para que un mecanismo completo pero incapaz desempeñe la función para la que ha sido ideado, me oí murmurar en el silencio de la luz del dormitorio: -Es él.” (*Soldados de Salamina*, p. 165).

que dura una fracción de segundo, lo que no puede captarse mediante las redes demasiado grandes de los guiones que se limitan a contar una historia a través de una sucesión de escenas, es decir, de simulaciones de bloques, de presente” (Bergala, 2003:210). Esa mostración de lo inefable parece, pues, una de los motivos de que los intentos anteriores hayan sido marcados por una idea de fracaso.

Esta falta de control sobre la realidad por parte del creador artístico, que fracasa al no calcular sus fuerzas, es el tema central del medimetraje televisivo *Una historia inmortal*, Orson Welles, 1968. Gran parte de la filmografía de Welles contiene en su poética la idea de fracaso; si se considera que su primer film, *Citizen Kane*, 1941, es la historia de una frustración periodística, las actitudes de muchos de sus protagonistas demiúrgicos (Kane, Macbeth, Arkadin, Quinlan...) concluyen con la muerte como síntoma de su desmesura, siempre inalcanzable. *Una historia inmortal* es la tercera vez en que Welles encarnaba en primer persona al personaje protagonista desmedido, solitario y demiúrgico, víctima de sus propias creaciones, después de Kane y Mr. Arkadin. En esta adaptación de un relato de Isak Dinesen, un demiúrgico personaje, Mr. Clay, morirá –fracasará– en su empeño de convertir en real el contenido de un relato, justo el proceso inverso al que se planteaba el personaje de *El móvil*. En ambos casos, se deduce que la ósmosis pura entre estos regímenes –real y artístico– es imposible, y que el precio por intentar este traslado es altísimo: “Ningún hombre en el mundo, ni siquiera el más rico, puede coger una historia que el pueblo ha inventado y contado, y hacer que ocurra” (Zunzunegui 2005:259). Esta lectura de Welles como cineasta del fracaso es la que parece emerger en la escena de *Ed Wood*, 1994, de Tim Burton, en que se produce el encuentro casual entre el mejor y el peor director de Hollywood, momento ficticio en que el Welles personaje manifiesta su frustración ante Wood, ya que este sí que puede concluir sus proyectos, en los que es totalmente libre, a diferencia de él.

El mismo Welles señaló que una lectura similar en clave de reflexión sobre la creación artística no le resultaba cómoda, y que más bien había que comprender el empeño fracasado de su personaje como el de un impulso vital desmesurado, el de un hombre que no tiene historias propias y quiere, en su ocaso vital, convertir en propias las que ya no le podrán pertenecer. Pero la lectura metafórica de la historia de Mr. Clay como la de un creador artístico –director cinematográfico– es seductora, y más si se compara con la de su posterior *F for fake*, 1974, en que se “afirmará la disolución de la realidad entre las redes de la narración” (Zunzunegui 2005:260), en una actitud más resignada ante lo que se denominaría después el simulacro: un desdoblamiento de la producción artística en que se pierde la referencia de cuál es la original, la poseedora del aura, en terminología de Walter Benjamin.

*Symulacrum* es el nombre del proyecto artístico del protagonista de *Synecdoche, New York*, 2008, cuyo director plantea un dilema similar al que ocupa a los protagonistas de los films de Welles, Erice y Rivette, pero proponiéndole una solución más radical: si a la realidad no se la puede aprehender, sí se la puede apresar. En este film, un director de teatro de vida desnortada pasa a incluir su futuro trayecto vital, al completo, en su futuro montaje. Si su pasado reciente ha sido un desastre en los aspectos personales, quizá estos pudieran ir mejor al insertarlos en un montaje teatral, donde el control sobre los destinos es más fácil.

Pero Kaufman, esta vez guionista y director, no cae en un falso optimismo, y en su obra dentro de la obra, que se desarrolla en un inmenso y creciente escenario en el que viven centenares de actores y técnicos que deben ir trabajando durante años, las miserias acaban siendo las mismas que las de la vida cotidiana porque, parece decir el film, el arte está hecho con el mismo material imperfecto.

Esta concepción, materialista y desmitificadora, se desarrolla hasta la muerte del protagonista, que acontece en su obra teatral al dictado de la voz de una apuntadora. En este caso, vida y creación artística se funden, sin dejar opción a un modo de realidad en que lo humano alcance una dignidad irrepresentable, como en el caso de Erice y, más lejanamente, de Cercas. En el caso de Kaufman, la condición de fracaso parece inherente tanto al artista como al ser humano en su desarrollo vital; al menos, eso se ve en su protagonista que, a pesar de ser un director teatral afamado que acoge un atronador éxito de su montaje de *Muerte de un viajante*, asiste al derrumbe de su matrimonio con una brillante artista plástica.

Esta desespirtualización de la vida humana y de su representación parece refrendada por la muestra de la descomposición física del protagonista: las diversas visitas médicas que realia, como en *Kantoku Banzai*, son un lugar común de este film, así como las referencias e incluso mostraciones de los diversos desechos de su cuerpo, que significativamente sirven para dar inicio a la película.

El título de la obra dentro de la obra, *Symulacrum*, reafirma el carácter paralelo de la vida y de su teatralización por parte del director del film intradieético. Ambas muestran el proceso de envejecimiento, de la falta de ilusiones, del abandono personal, de la degradación física y de la no superación de una ruptura matrimonial. Y, sobre todo, del repudio que sufre el protagonista por parte de su propia hija, que le hará rechazar cualquier consuelo afectivo.

*Synecdoche New York* tiene algo más de *Fellini 8 1/2* al mostrar el desarrollo de la vida afectiva del protagonista, que aquí también se muestra en una deriva desnortada entre tres mujeres cuyas entregas nunca le proporcionan la compensación del abandono que ha sufrido por parte de su familia. Una vez más, el conflicto entre los aspectos personales y los artísticos no pueden conjugarse al mismo tiempo, como pasaba en *Adaptation* con el personaje del guionista, allí desdoblado.

El cambio entre niveles narrativos que Kaufman propone evoca formas literarias de imaginación vanguardista en que se desubica al lector para hacerlo más activo en el acto de la comunicación literaria. Una parte de los relatos de Jorge Luis Borges cumplían este propósito, con el ejemplo paradigmático de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” en *Ficciones*, en que el artículo de una enciclopedia evolucionaba desde la breve configuración lingüística de un país imaginario hasta llegarlo a englobar, para luego absorber de manera total el nivel diegético en que los personajes habían accedido a su lectura, mostrando así cómo un fragmento de discurso podía expandirse y ocupar el universo desde el que había sido referenciado.

La mostración del proceso de creación que realiza Kaufman en sus films evoca lejanamente cierta poética de la corriente del *Nouveau roman* francés de los años sesenta, que se resume en un aforismo de Michel Butor: “La novela es la aventura de una escritura y no la escritura de una aventura”. Como las relaciones entre literatura y cine de los autores del *Nouveau roman* fueron promiscuas, al menos uno de ellos planteó el tema del fracaso creativo en uno de sus filmes. En *Trans-Europ-Express*, 1967, Alain Robbe-Grillet, se muestran las imágenes de un relato intradiegetico oral a medida que se va creando, durante una conversación en un viaje en tren entre un inconcreto director de cine y dos de sus ayudantes. El propio Robbe-Grillet es quien interpreta a su socios, que acabará concluyendo que la historia policíaca entre París y Amberes que hemos visto construirse es imposible de transformarse en film. La aparición de continuas bromas visuales, como la compra de droga en un puesto callejero, o la ruptura de algunos códigos del género policíaco, como el no confesar nunca ni en broma las intenciones de un crimen, son puestos en crisis en este film, que parece llegar al cénit de su espíritu transgresor en tres escenas eróticas de sumisión donde el espíritu lúdico desaparece.

La narrativa francesa de los cincuenta y sesenta, en cuyo contexto se inserta Robbe-Grillet, recoge la estela de las novelas y obras de teatro existencialistas de Samuel Beckett, desarrolladas en 4.3., para desarrollar tramas que rompen las coordenadas espaciales y temporales que culminaban el proceso reflexivo. Estas obras eran particulares en su carácter lúdico, pues forzaban al máximo todas las características asociadas al género novelístico, llegando a escribirse novelas sin personajes, sin trama, novelas circunscritas a un solo espacio, etc. Sin duda, la descodificación del género narrativo que estaban realizando los modelos de análisis estructuralistas contribuyó a este *tour de force* imaginativo. Una de las particularidades de esta corriente literaria contemporánea pop fue que aceptaba, de manera explícita, su influencia cinematográfica, desarrollando verbalmente procedimientos que, hasta la década de los cincuenta, habían formado parte exclusivamente del lenguaje cinematográfico. En referencia a Robbe-Grillet: “Desde su primera novela, se hallan presentes procedimientos narrativos genuinamente cinematográficos, desde recursos relativamente

simples, como primeros planos, aislamiento de lo singular, o imágenes yacentes en sí mismas, hasta elementos más sofisticados como encadenamientos, (...) flash-back y flash-forward, travellings y panorámicas”<sup>46</sup>. En el caso de *Trans-Europ-Express*, la figura narrativa dominante parece la metalepsis, o ruptura de marco narrativo, comentada en 2.1., pues existen algunos encuentros entre la trama diegética y la intradiegética, como cuando el personaje del relato imaginado comparte vagón de tren con quienes están diseñando su historia, y en un doble ascenso abismal es aludido como “Es Trintignan; podríamos incluirlo en nuestra película”. En otra ocasión, el mismo personaje se refiere al camarero de un bar como “un actor que interpreta a un camarero”. Finalmente, una ambigua imagen de los dos protagonistas del relato imaginado, en el que han muerto, culmina el film de Robbe-Grillet. Estos saltos de nivel narrativo, así como las otras características citadas, parecen tener siempre como principal voluntad la ruptura del horizonte de expectativas del espectador.

A efectos de configurar una poética del fracaso, el personaje del director concluye que el film que acabamos de ver es imposible de ser filmado, al estar basado en una noticia de la prensa de sucesos, las cuales, en tanto que son parte de la vida real, son aburridas. Esta alusión irónica, caso de tomarse en serio, eliminaría el sentido de gran parte del film. Parecemos estar, por tanto, ante una estructura narrativa lúdica, de las que llevaría al extremo el propio Robbe-Grillet en sus novelas, donde también se igualan niveles narrativos; en *Les gommets*, 1952, por ejemplo, donde la verdad y las hipótesis sobre un crimen son indiferenciadas ya que ambas forman parte de un mismo discurso, el lingüístico.

Así, este film posee vinculaciones mayores con orígenes literarios, con los que comparte la superación de la ilusión referencial a través de la incertidumbre de los signos que utiliza, entre los cuales la temática de las imágenes es un elemento constitutivo esencial. “Si la realidad se confunde con las imágenes, si la vida no es más que un reflejo, es que lo real está en otra parte. En el universo novelesco del *Nouveau Roman*, se exhibe la irrealidad de un universo que no cree en su ligazón con lo real” (Sánchez Noriega 2000:37).

Un argumento *trampa* similar es el desarrollado en *La verdadera vida de Sebastian Knight*, de Vladimir Nabokov, novela que utiliza también el motivo del relato fracasado para dar cuenta de la incapacidad inherente a cualquier discurso de apresar una vida verdadera, cuestión central de varios films de este trabajo. El narrador, V. tiene la voluntad de reconstruir en una biografía la vida de su hermanastro, Sebastian, un misterioso escritor de pasado inaprensible. Como las diferentes fuentes de información que encuentra son insatisfactorias o contradictorias, su intento parece condenado al fracaso desde un inicio. Si, en el caso de Robbe-Grillet, el tedio de la realidad convierte la ficción en algo más estimulante, Nabokov plantea que si la realidad es inalcanzable, el único relato que

---

<sup>46</sup> *El mirón*, Introducción, p. 38.

podemos acometer es el de su frustrada aprensión, y que este ya tiene sentido en su intento. Por ello, todos los obstáculos que se encuentra V. en su empeño harán que pueda componer el relato de su fracaso, que es el mayor acercamiento posible a su objeto de conocimiento. Las semejanzas del empeño de V. con el expresado en *El sol del membrillo* y en los relatos de Cercas son evidentes, aunque aquí no nos hallamos frente a una realidad que se escapa ante nuestros ojos, sino ante una que ya ha desaparecido y que solo es alcanzable mediante discursos mediados, de nuevo incompletos.

De este modo, los obstáculos que encuentra V. son innumerables: la falta de datos sobre Sebastian, la poca información biográfica que había en sus novelas, la pequeña parte de sus circunstancias que había compartido con sus amantes, una biografía falsa e incompleta que un autor mediocre había publicado ya... En varios momentos, su tentativa es abandonar la construcción del relato: “Mi fracaso era absurdo, horrible, doloroso. La gravosa apatía de un sueño agotado. Desesperados manoteos en medio de cosas que se esfuman. ¿Por qué era el pasado tan rebelde? (...). La corriente de la biografía que tanto deseaba seguir se hundía en la pálida niebla después de un recodo, como el valle que contemplaba ahora. ¿Podía prescindir del dato y escribir el libro?” (p. 73). Así, V. –que parece un evidente desdoblamiento de Nabokov- construye un relato sobre los instersticios que deja la imposibilidad de construirlo, pero que por este empeño mismo tiene sentido: “Todos se marchan a su vida cotidiana (...), pero queda el héroe, porque a pesar de mis esfuerzos no consigo abandonar mi papel: la máscara de Sebastian se adhiere a mi cara, el parecido no quiere esfumarse. Soy Sebastian o Sebastian es yo, o quizá ambos somos alguien que ninguno de los dos conoce” (p. 186).

De esta manera, Nabokov comparte una cierta poética del alejamiento, compartida en un film como *Blow-Up*, 1966, Michelangelo Antonioni. De manera parecida a Thomas, V. acepta jugar, sabiendo que la pelota no existe; cuando se entera de que ha velado en el hospital a un enfermo que no era su hermanastro, al que desconocía hasta ese extremo, V. parece aceptar interiormente que su intención de aprehender una trayectoria vital es un empeño imposible, fracaso ante el cual la única posibilidad es la entrada en la ficción, a partir de los agujeros que ha dejado la realidad inalcanzable: “La vida futura puede ser la capacidad de vivir conscientemente en el alma escogida, en cualquier número de almas, todas ellas inconscientes de su carga interminable. Así... Soy Sebastian Knight. Me siento como si lo representara en un escenario iluminado” (p. 186).

Si el título de este apartado aludía a la incapacidad de las ficciones que se plantean realizar una aprehensión de lo que denominamos realidad, en 1979 Wim Wenders mostró en *Relámpago sobre el agua* cómo captar cinematográficamente un hecho complementario: el advenimiento de la muerte, la de Nicholas Ray. Además, en su film puede verse su llegada como un proceso, del cual director y

protagonistas son conscientes al filmarlo, así como en admitirla como principal motor del film, que más allá de sus circunstancias pragmáticas de rodaje se constituye en un interrogante sobre cómo es posible mostrar la presencia y la conciencia del final de la vida.

Wenders suele filmar a Ray en planos frontales a media altura que pueden recordar a los de Ozu, a cuya maestría se referirá explícitamente en *Tokyo-Ga* seis años más tarde a propósito de ser unos de los pocos directores de alcance ético y estético que es capaz de conseguir “imágenes adecuadas”<sup>47</sup>, definibles como “ofrecer una imagen del hombre de nuestro siglo, una imagen útil, verdadera, una imagen válida en la que se puede reconocer y, sobre todo, en la cual pueda aprender algo de sí mismo” (Carriñas y Rodríguez 2011:37). Parece que Wenders repite este objetivo al filmar la inminencia de la muerte, lo que determina que el rodaje sea hecho y narrado bajo un escrúpulo ético de respeto hacia el otro. Estos dos niveles de conciencia, el de la diégesis (la situación vital de Ray) y la pertinencia de su inclusión en el film, determinan incluso las circunstancias técnicas del rodaje, que se realizó en dos tipos de metraje: uno en 35 mm. y otro en vídeo, llevando así a que *Relámpago en el agua* sea el documental de un rodaje que contiene su propio comentario. De esta manera, Wenders huye de la ficcionalización sobre diversos aspectos del hecho de la muerte que proponían films como *La mort en direct* de Bertrand Tavernier, estrenada el mismo año.

El contenido diegético del film de Wenders es la expresión del testamento del cine de Ray. Este quería recuperar en la trama su papel de falsificador interpretado en *El amigo americano*, pero poco a poco la línea metarreflexiva se impondría sobre la ficticia, convirtiendo el rodaje de la primera en el tema central del film. Esta doble articulación se insinúa en la imagen de las muñecas rusas que decoran el apartamento de Ray y que son explícitamente focalizadas al inicio. Y la relación entre ambas muñecas se expresa como una relación ética: “La cuestión de si la cámara se podía poner en marcha o no se planteaba cada vez durante el rodaje de *Relámpago sobre el agua*. La cámara no funcionaba si la pregunta no estaba en el aire, (...) si Nick no estaba de acuerdo. (...). Si hicimos la película, si la rodamos y si después la montamos y la terminamos, sólo fue porque cuando se planteaba la pregunta ¿se puede hacer? ¿Está bien hacerlo? Teníamos claro que la opción más responsable era la opción que la cámara rodara para Nick y darle la posibilidad de presentarse y de trabajar, así que la decisión siempre era: sí, está bien, es importante que estemos ahí, que haya un trabajo, que en estos últimos meses de su vida esté rodeado de un equipo de rodaje. Así lo quería él. En cualquier caso, era mejor que si estuviera en un hospital y que su vida... y que sus posibilidades de trabajar se esfumaran.” (Wenders 2005:68 y ss). Esta colaboración del protagonista en la

---

<sup>47</sup> “Creo que el cine obtiene su ética y su moral por el hecho de que ayuda a vivir, es decir, que puede contener vida, al menos potencialmente, y arrojar luz. No debe hacerlo continuamente, porque sería pedir demasiado, pero en ocasiones lo ha conseguido, al principio de la historia del cine, y por ello tengo esta opinión casi religiosa de las películas de Ozu, porque pienso que en ese paraíso (...) siempre hay una relación con la vida” (Wenders 2005:67).



realización del documental que lo filma es indicada explícitamente al mostrar el nombre de Nicholas Ray como codirector del film. Así, puede desarrollar el análisis reflexivo con que plasma en sus películas el acto de filmar: “Una cámara es algo que funciona en dos direcciones: muestra a sujeto y objeto. Cada plano muestra la actitud de sus responsables.” (Wenders 2005:48).

Así, es Ray quien elige las condiciones de su filmación al aceptar que el protagonista sea él mismo y no un personaje al que interprete, con la condición de que la película también trate sobre el Wenders verdadero<sup>48</sup>. De esta manera, el film se construye en abismo elaborando el proceso de su filmación en el tiempo en que esta es desarrollada. Este modo de rodar es coherente además con la trayectoria de Wenders, que suele utilizar las ficciones que construye como método de autoanálisis, encarnándose para ello en personajes vicarios, como se señaló en 5.2.

De manera casi paradójica, el film de Wenders se relaciona con la idea de fracaso cuando tiene que ser el protagonista quien propone el final del film, que inevitablemente será plasmado en imágenes tras su muerte. Ray dice que le gustaría tener como imagen final la de un junco chino que navega por el río Hudson con una urna funeraria, y este cumplimiento de la voluntad *in absentia* cierra, con su cumplimiento, un film que se hizo con la idea de ser un testamento. Si ser paradójico es una cualidad esencial de todos los films del corpus de este trabajo, *Relámpago sobre el agua* lo parece más aún, porque la muerte se manifiesta como una realidad imposible de ser filmada en presencia. Tal vez, de ahí esa imagen metafórica del tránsito por el agua, como imagen de proceso. Si en *Alicia en las ciudades*, 1974, el director ficticio leía en prensa la noticia del fallecimiento de John Ford, y si en *Lisbon Story*, 1994, el film concluía con la visión del titular periodístico de la muerte de Federico Fellini, *Relámpago sobre el agua* va un poco más allá al no expresar el momento póstumo con una imagen estática. Este film parece constatar que si filmar la vida en plenitud y proceso es una intención que ha producido films que constatan un fracaso, hacer lo propio con la muerte lleva a producir imágenes necesariamente diferidas e incompletas si quieren ser plenas y dignas, además de no poder ser siempre elegidas libremente. A este propósito, la muerte es filmada en otros films de Wenders como una especie de *Deus ex machina* que viene desde el cielo: el asesinato del director y del productor en *El estado de las cosas*, de los dos gánsters y del funcionario en *El final de la violencia...* En el film comentado aquí, Wenders parece haberse preguntado si puede filmarse algo tras la muerte, una vez que el tiempo ha finalizado su curso; la imagen diferida del tránsito en el agua anuncia la imposibilidad de poderlo hacer: “La cámara es el arma de la mirada contra las miserias de las cosas, que es desaparecer. ¿Para qué servirse de esta arma? ¿Para qué rodar?” (Palazón 2000:29).

---

<sup>48</sup> “-Limitémonos a hacer la película.

-Mira, yo tengo un objetivo, que es recuperar mi propia imagen ante mí y ante el resto del mundo. En cuanto a ti, tendrás que escoger tu propio objetivo y para conseguirlo tendremos que acercarnos a ti igual que un actor trabaja a partir de un personaje cuyas necesidades son las tuyas propias, sus mayores necesidades personales.

-Mi objetivo quedará definido por el tuyo. Mi objetivo lo definirá tu manera de afrontar la muerte.

-Eso significa que te aprovecharás de mí. Lo cual no me importa. Para eso estoy aquí.”

#### 5.4. *El film derrotado ante circunstancias externas.*

##### 5.4.1. *La expresión del fracaso de la utopía.*

<i>Atención a esa prostituta tan querida</i>	Rainer W. Fassbinder,	1973.
<i>Le pornographe</i>	Bertrand Bonello,	2001.
<i>El final de la violencia</i>	Wim Wenders,	1997.
<i>Je rentre à la maison</i>	Manoel de Oliveira,	2001.
<i>Viagem ao princípio do mundo</i>	Manoel de Oliveira	1997.

En 1970, Fassbinder recreó en el sur de Italia el rodaje de *Whity*, un western *sui generis* que había sacado adelante en el hotel Los Ángeles, de Almería, unos meses antes. Se ha señalado que estos dos films marcaron un punto de inflexión en los métodos de rodaje del director alemán, que habían sido hasta entonces más libertarios. Faltaban dos años para que Fassbinder profesara la influencia de Douglas Sirk, y sus métodos de planificación y de rodaje eran sustancialmente diferentes a los más canónicos que iba a cultivar a partir de entonces. En esta primera etapa, había terminado diez films en un año, todos con un grupo más o menos variable de actores, que prácticamente no cobraban, y con los que era habitual que hubiera más implicaciones que la profesional. Parece que un cierto agotamiento personal le llevaría a realizar este film sobre “por qué no se puede vivir y trabajar en grupo, ni siquiera con gente que desea hacerlo y para los cuales el grupo es la vida misma” (Katz y Berling 1988:67).

Desde 1969, Fassbinder era el director del *Antiteater* de Munich, que tendría su correlato en *Antitheater-X Film*, productora de *Atención a esa prostituta tan querida*. Este grupo de ideología revolucionaria había hecho de los modos de vida alternativos una señal de identidad. La tradición del teatro antiburgués, así como de la creación colectiva y la del teatro de acción, le definieron en su primera época precinematográfica, en que las adaptaciones que había hecho Fassbinder de textos como *La ópera de tres centavos* o *Antígona* hicieron al grupo capaz de rodar sus primeros films, siempre de presupuesto exiguo.

Esta capacidad creativa llevó al grupo a un tour de force creativo en que él mismo como director y guionista debía asumir el mayor desgaste y responsabilidad. Parece que las tensiones entre los miembros, así como los requerimientos a que fue sometido el director, le hicieron resentirse. El rodaje de *Whity* pareció ser el cénit de este proceso, en que las dificultades de todo tipo le llevaron a experimentar en primera persona varias de las escenas que en *Atención a esa prostituta tan querida* iba a revivir el personaje interpretado por Lou Castel, el director en trance de fracasar.

En el film, el equipo de rodaje espera la llegada salvadora del director entre altercados sentimentales y largas noches. El film ficticio que intentarán rodar es una película de género

protagonizada por Hanna Schygulla y Eddie Constantine, que se interpretan a ellos mismos. Este film intradiegetico no tiene ninguna semejanza con *Whity*, aunque ambos sean de serie menor: el real es un western libertario y el ficticio es un thriller, ambos de ideología radical. En lo que sí parecen equivaler ambos es en las circunstancias de su rodaje: las continuas discusiones y altercados de todo tipo entre sus participantes, el constante acompañamiento del alcohol y las amenazas, por parte del director, de suspender la filmación; los problemas económicos de la productora, que llegará a suspender el envío de película virgen; la constante impresión de urgencia en un rodaje que debía ser inferior a tres semanas, lo que llevaba a jornadas de quince horas en el set, como mínimo. En resumen, la filmación de *Whity* fue marcada por la violencia, tanto física como psíquica<sup>49</sup>.

Y la recreación de este rodaje es *Atención a esa prostituta tan querida*, en que se plantea una paradoja temática: el film inserto pretende estar hecho contra la violencia del estado, pero la única manera de que se pueda llevar hacia un final es mediante una actuación dictatorial por parte del director, que dirige con mano de hierro, hasta los límites de la humillación, a todos los miembros del equipo. De nuevo el final deja abierta la posibilidad de conclusión del film intradiegetico, pero a costa de haber perdido su esencia germinal, lo que es susceptible de ser interpretado como fracaso.

Y esta idea de fracaso puede situarse en unas coordenadas precisas: el de las utopías de los años sesenta: “No es casual que el filme, como otros de la misma época, trate de los intentos fracasados de la izquierda intelectual de vivir en libertad. Era el extraño período postrevolucionario, como lo llamó alguna vez el propio Fassbinder. Se consideraba que la revolución de 1968 había fracasado. Consumía sus propias fuerza, se volvía sobre sí misma, de alguna manera se roía sobre sí misma y no tardaría en reaparecer convertida en terrorismo político” (Berling y Katz 1988:69). Puede justificarse, por tanto, que un film tan aparentemente alejado del retrato social se enclave intelectualmente en una actitud que retrataron mucho más tarde, desde la ficción, films como *Le fond de l'air est rouge*, de Chris Marker, 1997, o *Les amants réguliers*, de Philippe Garrel, 1995, en que se muestra la conversión del desencanto de la utopía revolucionaria en estímulo para la creación artística y para el amor escapista. Pero el film de Fassbinder, sin duda a causa de la cercanía temporal, se realizó con los métodos propios de los lenguajes artísticos más revolucionarios: la creación colectiva, un hilo dramático simple, linealidad de comprensión aunque la historia esté fragmentada, primacía del grupo de actores sobre la estrella, tiempo de realización corto, entre diez días y veinticinco, director actor, espectadores activos, puesta en imágenes de temas tabú, etc, así como una manera de entender el cine en que este no es un reflejo de las ideologías, sino la puesta en juego de la ideología en sí misma. En este sentido, se ha señalado que Fassbinder comprendía y simpatizaba con sectores de la izquierda radical filoterrorista alemana, en la que apreciaba inteligencia, pero también desesperación, producto de no poder canalizar su energía hacia un

---

<sup>49</sup> Todo ello consignado por Peter Berling en “Cómo filmamos Whity”, inserto en Berling y Katz [1986].

objetivo de manera constructiva. Por eso, Katz y Berling sitúan *Atención a esa prostituta tan querida* como “un momento clave de esa búsqueda” hacia la expresión artística de una ideología radical.

El fracaso creativo contra el que lucha el director en solitario, como si el rodaje fuese su auténtico western, quedará en el aire. Su final no es mostrado, así como tampoco su abandono definitivo. El film finaliza de modo abierto con una cita de Thomas Mann, “Te digo que a veces estoy harto de retratar a la humanidad sin participar en lo humano”; diez años más tarde, Wim Wenders parecerá contestarle: “No te puedes distanciar de lo que muestras. Lo que filmas siempre es lo que quieres, la expresión de lo que defiendes. Una película de guerra siempre es una película a favor de la guerra. Y toda película en la que aparece la violencia es una película a favor de la violencia. Pienso que la verdadera política es la que se hace con la visión” (Wenders 2005:69). Parece plantearse una reflexión sobre el papel del autor, al que la absoluta entrega le vampiriza hasta llegar a la anécdota que se ha señalado como real de culpar al equipo de rodaje de querer “chupar la sangre” del director, en palabras de Fassbinder que luego introdujo en el guion del film.

El cual transcurre en la recreación del Hotel Los Ángeles de Almería, una ubicación habitual para equipos de rodaje que se hallaba cerca de los escenarios donde se filmaban diversos westerns. El hotel como escenario del naufragio creativo es un motivo que también utilizarán Godard en *Passion* y Wenders en *El estado de las cosas*, ambas filmadas una década más tarde, así como también en *El hotel de millón de dólares*, 2009, como en varios films sobre rodajes (*La noche americana*, *Dangerous Game...*). En estos films, el hotel es un lugar sin dueño, en que el transcurso del tiempo señala el destino del film diegético: la indeterminación.

Por tanto, puede considerarse el film de Fassbinder un epitafio sobre su primera época creativa, en metonimia del fracaso o abandono de esta manera de realizar cine y teatro, pues en la nueva época postsesentayochista ya no tiene sentido. A los pocos meses de su rodaje, Fassbinder disolvió el *Antitheater-X* y tan solo rodó un film más, *Reclutas en Ingoldstadt*, con los miembros del grupo, película que se ha señalado como fallida a causa de la falta de la implicación personal de Fassbinder, una actitud que se anticipa en el desapego manifiesto del director hacia el film en rodaje que se muestra en *Atención a esa prostituta tan querida*. Este “es el primer film sobre el mundo del cine donde la producción cinematográfica no es vista como el resultado de un enfrentamiento entre las potencias del dinero y las voluntades de la creación. Lo que Fassbinder hace película es un momento de la creación cinematográfica que el cine de Hollywood solo podría ignorar: el momento en que un equipo de rodaje se compromete voluntariamente en un juego de papeles donde cada uno acepta asumir el destino de un doble momentáneo. Y en el que cada uno acepta que deje de actuar en su interior una ideología que le guíe en la interpretación del comportamiento de su doble y en la invención del contacto de las reacciones de ese doble contra los otros. Así, se inventan sobre ellos mismos conflictos que no son los propios, y por ello, puede ser puesta al desnudo la estructura de

las relaciones interpersonales, tejida en este caso mediante violencia y terror. Este film es la demostración por el absurdo de que los comportamientos psicológicos tal como los presentaba Hollywood solo son el resultado de tensiones exteriores a los personajes que debían producirlos”. (Torres 1983:27).

Otro tipo de alejamiento de la época sesentayochista se desarrolla en *Le Pornographe*, en que el personaje interpretado por Jean-Pierre Léaud vive un *décalage* absoluto respecto a la época en que sus circunstancias personales y creativas habían sido armónicas. Su personaje parece evocar a René Vidal (de *Irma Vep*) pues Léaud es Jacques Laurent, un director retirado de cine pornográfico que reemprende, por necesidades económicas, un proyecto de film abandonado. Durante el rodaje, es prácticamente expulsado del mismo a causa de su falta de energía para filmar las escenas de sexo explícito, cuando revive los motivos que le llevaron a abandonar el proyecto, décadas antes.

En este film, como en el de Assayas, se sitúa al creador fuera de su tiempo, haciendo evidente su envejecimiento, tanto físico como creativo, su incapacidad ya no de sobrevivir a un cambio generacional, sino de permanecer incólume a dos limitaciones: las personales y las propias de su generación, la sesentayochista, de la que no es posible huir para partir desde cero a salvo, en ningún caso.

Jacques Laurent no puede filmar las escenas de sexo desde la desintegración de su núcleo familiar: su hijo se había marchado quince años antes al descubrir la profesión de su padre y, de manera encadenada, su primera mujer se había suicidado. Un pudor no conocido ha dominado a Laurent desde entonces y le hizo incapaz de volver a rodar los films desinhibidos que le habían hecho destacar. Igual que René Vidal muestra en las pruebas de rodaje unos fragmentos de película que evocan cine vanguardista, Jacques Laurent llevó a cabo su primer abandono a causa de la pretensión de hacer un cine pornográfico semiabstracto. Tiempo más tarde, será incapaz de dar órdenes a los actores cuando emprenda de nuevo el rodaje de un film pornográfico al uso, actitud reflejada en el acto de bajar la mirada, altamente significativo, pues durante el rodaje de la escena los espectadores sí podemos ver lo que el director no puede mirar ni filmar: la escena sexual en su total explicitud. Laurent estará imposibilitado para rodar porque ha envejecido a través la pérdida y por la paternidad quebrada que procura recuperar, pues el proyecto de rodaje es paralelo al retorno del contacto con su hijo, ya joven. El abandono del rodaje es, pues, coherente con la recuperación de un camino personal, la paternidad, con el que había sido incompatible veinticinco años antes.

Pero donde se muestra más la vacuidad y la insatisfacción de Laurent es en la otra causa del fracaso que parece mostrarse en el film. Laurent había fraguado su breve y exitosa carrera en el caldo de cultivo de Mayo del 68, en que las aspiraciones libertarias habían estimulado su creatividad desinhibida. Sus rodajes de género habían emergido en este ambiente, pues los actores provenían de

la calle o de la casualidad, así como los argumentos de estos films pornográficos, como el método de rodaje, comunal y desjerarquizado, por su descripción puede recordar al del primer Fassbinder. Transcurridos algunos años, el cine de Laurent es imposible, pues sus condiciones de creación han desaparecido. El único arte auténtico al que ya podría aspirar estaría alejado de esa carnalidad propia del cine pornográfico, pero eso mismo lo incapacitó para su producción. Y, pasado el tiempo, su autenticidad creativa le hará ser el director inadecuado para un cine que ya no le pertenece, pues su identidad ya no emerge de las condiciones que harían posible de nuevo ese cine.

El precio a pagar por ese reconocimiento es altísimo: en pro de la autenticidad vital que hace a Laurent recuperar un modo de paternidad, su vida personal vuelve a quebrarse en lo sentimental: una nueva ruptura amorosa le hace tomar conciencia de que su anhelo de volver a crear es imposible, tanto en lo artístico como en lo personal. El film inacabado mantiene en *Le pornographe*, por tanto, una función iluminadora, pero hace pagar el precio del conocimiento a la manera de un árbol de la ciencia.

Igual que en *Irma Vep*, en *Le pornographe* se muestran algunas imágenes del film imposible que le hubiera gustado finalizar a Laurent (*La cacería de la zorra*). Su carácter absurdo, por lo despegado a las características del género al que pertenece, parece definir las circunstancias vitales y generacionales de su promotor, a la vez que su argumento, una cacería disparatada, parece funcionar como metáfora de su vida y de su generación.

El mismo año, Catherine Breillat rodaba en *Sex in comedy* los ardides que ella misma debió utilizar para filmar tres escenas eróticas en sus films anteriores, desarrollando así un juego de espejos entre creador y su propia obra que evoca lejanamente los conocidos en algunos films de Abbas Kiarostami. En este caso, el film de Breillat no contiene reflexiones mayores que una elaboración personal y semidocumental sobre la filmación de esas escenas. Además, al no mostrar un fracaso creativo, sino lo contrario, su análisis no debe ocupar mucho espacio en este trabajo. El film de Breillat tiene en común con *La noche americana*, de F. Truffaut, 1973, la idea central del trucaje y el alejamiento de la representación de las circunstancias reales de los protagonistas del rodaje, lo que es antitético de otras concepciones cinematográficas, como en el caso de gran parte de la filmografía de Philippe Garrel. Además, un motivo central en el film de Breillat es la evocación del cine como actividad económica, a la que se alude mediante los recordatorios a los actores de que deben desarrollar un trabajo para el que han sido contratados y pagados. Pero es destacable que el único agente del proceso fílmico que no es aludido nunca con esta directriz material es la propia directora y guionista que, como en otros films del corpus de este trabajo, parece ser absoluta portavoz de Breillat, la cual reserva así una situación de libertad para cierto carácter autorial (Mouren 2009:211)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> En el cine español, algunas propuestas recientes han mostrado también el proyecto de realización de cine erótico, como en *Torremolinos 73*, que utiliza esta actividad artística como contraste crítico a la España puritana de los setenta, así

En 5.2. se ha señalado la crítica a la industria cinematográfica norteamericana que se mostraba en *El estado de las cosas*. En 1997, Wenders insiste en un motivo temático similar en *El final de la violencia*, en que un rodaje homónimo se interrumpe por la desaparición voluntaria de su productor, que encuentra una oportunidad de redención en una vida nueva bajo una nueva identidad. Max, este productor de cine comercial violento, escapa con vida de un intento de asesinato, para abandonar a continuación un matrimonio mortecino, que parece metonimia de una actividad cinematográfica mecánica y vacía, aunque lucrativa; tal vez por ello el personaje aparece siempre caracterizado con todo tipo de instrumentos tecnológicos, fríos y complejos, que parecen describir su vacío interior.

Wenders usa un formato de cine americano independiente para criticar a la industria comercial más establecida. El punto de vista con el que el espectador de esta película es invitado a identificarse es el de un director europeo: “¿Por qué haré películas en América? Debería haberme quedado en Europa” (...) “Sexo, asesinato, venganza, la diversión americana de toda la vida” (Camiñas y Rodríguez 2011:25 y 166). El núcleo temático de este film es el uso de la violencia como producto de consumo y las consecuencias en la vida cotidiana de esta banalización. De nuevo en un film de Wenders, la única salida a esta omnipresencia de la violencia y, por tanto, del totalitarismo en el cine y en la vida, es la muerte (la de Ray Bering, un agente del gobierno que intenta, desde su interior, cuestionar sus métodos) o la huida, la de la nueva vida que Max inicia junto a unos jardineros hispanos. El fracaso creativo en el cine se justifica por querer escapar de una industria, metonímica de un sistema de vida en que la libertad ha ido poco a poco desapareciendo.

En una obra posterior, Wenders ha organizado la trama en torno a otro rodaje interrumpido. En *Llamando a las puertas del cielo* (2005), un famoso actor de westerns abandona una filmación para iniciar un recorrido físico, en forma de *road movie*, para visitar sus fantasmas personales (las relaciones con su madre, con su expareja y una consecuente aparición de dos hijos cuya existencia desconocía). Este film sitúa la nostalgia en primer plano, y deja de lado cualquier reflexión sobre la creación cinematográfica, excepto en ocasiones puntuales, cuando la hija del actor ficticio manifiesta tener preferencias por el cine antes que por la realidad. La lectura del arte cinematográfico como “fábrica de sueños” sorprende en una trayectoria como la de Wenders, quien esta vez parece refugiarse en un conformismo ácido respecto a la industria (Camiñas y Rodríguez 2011:26). Al final del film, el actor es devuelto al rodaje y este es reemprendido, convirtiendo así la idea de fracaso en la de pausa evaluadora.

Un tronco argumental similar es utilizado por Manoel de Oliveira para realizar en *Viagem ao princípio do mundo* un film sobre la recuperación del tiempo, en el que se muestra un correlato entre el

---

como el vehículo para que su protagonista conozca el cine de Bergman y acceda de este modo a la creación cinematográfica.

director real y el ficticio. El trayecto hacia el Portugal interior sirve para que Manoel, director de un film que va a rodarse allí cerca, pueda visitar por última vez la tierra donde vivió su infancia; y para que Alfonso, un actor nacido en Portugal que siempre ha vivido en Francia, pueda descubrir a su familia originaria. Como en *Fellini 8 1/2*, existe un doble juego abismal, consistente en que el sosias del director real sea de nuevo Marcello Mastroianni, quien ahora se llama Manoel, detalle importante en una trama que muestra una superación de las barreras lingüísticas que parecían actuar de barrera entre miembros de la misma familia. La edad y la caracterización de Mastroianni, así como los espacios aludidos en la trama, sirven para confirmar su carácter de alter ego.

El doble abismo narrativo sirve también para que la asunción de sus raíces por parte del actor coprotagonista se vea plasmada en la preparación del film cuyo rodaje se muestra en la escena final: Alfonso parece haber asumido la identidad de la estatua de Pedro Macao, un campesino que levanta, arrodillado por su esfuerzo, un enorme tronco a la espera de que alguien le ayude a acarrearlo. La imagen final de Alfonso ante un espejo, momento en que asume una caracterización y una pose idénticas a la de la escultura, parecen aludir al enraizamiento que ha asumido el personaje, así como a la carga de un pasado de historias familiares que desconocía y que le han hecho superar la *saudade* que le había embargado durante la primera parte del viaje. La revisitación de lugares por parte del personaje de Manoel (un colegio, un hotel, varios pueblos) le han permitido revivir sin idealismo, mediante el lenguaje, una serie de vivencias pasadas, en un trayecto en que la descripción de los espacios, que eran contrastados por las palabras de dos acompañantes jóvenes, trasladaban progresivamente la idea de pérdida. Así, el film se ofrece dividido en dos partes complementarias, cada una con un protagonista diferente, protagonizadas temáticamente por las ideas de pérdida y de recuperación, ambas susceptibles de ser leídas también abismalmente de forma centrífuga, vistos los recursos metarreflexivos utilizados por Oliveira.

Cuatro años más tarde, Oliveira insistió sobre el motivo de la pérdida y del duelo en *Je rentre à la maison*, film en que otro protagonista de edad avanzada, un egregio actor teatral, debe resignarse a la renuncia profesional tras la desaparición mortal de los miembros de su familia. En este film, Oliveira utiliza las similitudes entre la diégesis y los relatos que en ella aparecen para caracterizar a Gilbert; así, el film se inicia con los lamentos del monarca protagonista de *El rey se muere*, de Eugene Ionesco que marcan el dolor y el absurdo del camino inevitable hacia la muerte. Más adelante, Gilbert representará el rol de Próspero en *La tempestad*, que servirá para anticipar sus futuras renunciaciones. A partir de la pérdida traumática de su núcleo familiar, Gilbert verá imposibilitados sus avances profesionales hacia la televisión, que solo le ofrece un proyecto vacío, y hacia el cine, en el que será incapaz de encarnar a un joven compañero de Ulises en la adaptación de la novela de Joyce. Como en *Viagem ao principio do mundo*, la lengua aparece vista como una barrera que en este caso será imposible de salvar, ya que Gilbert debe rodar en inglés, idioma que no domina, y cuyo mal uso



colmará la paciencia de su director y hará evidente el necesario abandono. Como unos zapatos nuevos que le habían sido robados, el futuro parece ofrecer solo a Gilbert un retiro digno que, en este caso tendrá sentido, ya que él es ahora el único familiar directo que puede hacerse cargo de su nieto. Como en el film anterior, la vuelta a casa y a la familia es vista como un retorno ético, aunque en el caso de Gilbert haya sido necesaria la idea de renuncia artística para poderla asumir.

En los dos films de Oliveira se desarrolla un hilo temático fácil de relacionar con circunstancias pragmáticas: la asunción de proyectos artísticos en la ancianidad. La lucidez de observar con distancia tanto las posibilidades como las dificultades acrecienta el carácter metafictivo de sus films. Además, Oliveira hace vivir a sus protagonistas sendos procesos de conocimiento a raíz del recuerdo o de la asunción de experiencias necesarias: los lugares del pasado y la familia desconocida, en el primer caso; la muerte y el duelo, en el segundo. Además, la presencia en estos films de proyectos artísticos cuyo desarrollo se ve modificado por las circunstancias vitales de los personajes les da una riqueza estructural indudable cuyo análisis parece tener sentido en este trabajo.

#### 5.4.2. Lo incommensurable.

<i>Incident at Loch Ness</i> Orson Welles.	Zak Penn,	2004.
<i>Lost in La Mancha</i>	Keith Fulton, Louis Pepe,	2002.

En *Incident at Loch Ness*, 2004, Werner Herzog se ficcionaliza en un personaje homónimo con el que parece compartir credo y existencia. Este film, también doblemente reflexivo, pertenece al género del *mockumentary* (ficción bajo apariencia documental) que muestra el fracaso del rodaje ficticio de una expedición al lago Ness emprendida con el objetivo de desmentir la existencia del monstruo. Esta empresa, herzogiana por lo desmedido, posee un objetivo irónicamente inverso al de otras de su director, que suele mostrar la experiencia de un límite; en este caso, el Herzog personaje dialoga con el horizonte de expectativas del receptor del film, pues el director descrea del límite al que acude: al no confiar en la existencia de Nessie, le interesa dirigir un documental antropológico o etnográfico que solo explique por qué las comunidades de seres humanos inventamos nuestras leyendas y, en ellas, a nuestros monstruos.

Herzog pretende que el documental que va a protagonizar muestre una verdad que no sea la de los hechos; en su film deseado, la expedición por el lago debía ser breve y casi de compromiso, intención con la que coincide su ayudante de producción nativo de Escocia, que defiende que el monstruo y el lago es lo menos interesante que se puede filmar en su región. El objetivo de su película es, por tanto, buscar los motivos que han hecho a mucha gente creer en un monstruo que no existe. A este tipo de verdad, la de la experiencia estética, Herzog la denomina verdad extática, que es la de la poesía y del arte en general y que, defiende el Herzog personaje, es independiente del status de verdad o ficción que los hechos mostrados posean. Parece deducirse así una cierta equiparación entre leyenda y cine, pues ambos pueden mostrar verdades no factuales que sí son vividas como hechos ciertos. Por tanto, para dar vida a esta verdad, los recursos que emplee el artista, incluso el documental, son legítimos aunque se salten las normas empíricas; así, por ejemplo, los viajes en el tiempo que Herzog realiza en la ficción en *The Wild Blue Yonder*, 2003, o los que Chris Marker había propuesto en 1962 en *Le jetée*.

“Siempre me interesó la diferencia entre los hechos y la verdad y siempre percibí que existe algo así como una verdad más profunda. Existe en el cine y la llamaría la verdad extática. Es, de alguna manera, igual que en la poesía. Cuando lees un gran poema sabes al instante en tu corazón, por dentro, que hay una verdad profunda e inherente, una verdad extática. Así que existe un éxtasis en aquellos que han sido raptados y tiene que ver con nuestros deseos colectivos, nuestros sueños colectivos, y es una trasposición muy extraña. Aún no lo comprendo del todo pero estoy intentando encontrar a los verdaderos dementes allá fuera.” Dice Herzog en un momento en que su personaje

realiza un discurso sobre un fondo negro, en lo que parece una intervención, ahora sin intermediarios, del Herzog director en primera persona.

Pero las intenciones del Herzog personaje chocan con las del productor del falso documental. Zak Penn desea realizar una película más cercana a los standards comerciales y adaptarse a lo esperado por el público, al que quiere ofrecer un Herzog en su faceta de aventurero irredento, que acude a una expedición temeraria acompañado de una mujer florero, y que tras superar innumerables obstáculos ofrezca al público la imagen de un Nessie reconstruido en cartón piedra. Este personaje, que repite la figura del productor desaprensivo y deshumanizado, ególatra y materialista de la tradición del metafilm americano, llega incluso a rodar una escena del film sin el permiso de Herzog, así como a engañar a todos los miembros del rodaje, en pro de la creación del film comercial que parasite el concepto de lo herzogiano para obtener éxito.

A la vista de este rodaje fraudulento, el personaje homónimo de Herzog pretende abandonarlo y hacerlo fracasar él mismo, pero un amor propio hacia su empresa le hace continuar, hasta conocer el fracaso más esencial de su proyecto, en el cual Herzog es víctima de su status de director abocado a la experiencia del límite: Nessie existe de verdad, destroza el barco que paseaba por el lago y hace morir, con sus acometidas, a dos miembros del equipo. Herzog podrá tomar imágenes de Nessie, pero casi sin querer y sin ningún matiz de heroísmo. Por tanto, el personaje aparece como víctima de las aspiraciones asociadas al Herzog real; lo inconmensurable no era lo importante, sino su búsqueda y su filmación; cuando está delante, asusta, y ello no posee grandeza. Por ello, su documental antropológico se convierte, en sus palabras, en un film de terror. Y eso que Herzog ha conocido, empíricamente, la verdad absoluta al haber estado frente a Nessie: ha visto al monstruo, lo ha filmado con su cámara digital, y, no obstante, el resultado es un film fracasado respecto a sus objetivos, pues la verdad de los hechos ha anulado la del éxtasis. “Esta película estaba condenada al fracaso desde el principio. Creo que ni siquiera deberíamos haber comenzado el proyecto. Es una de esas películas que no quiere ser hecha. Para mí era como un niño que nació muerto y que no quería revivir”. El propio Herzog personaje dice también que “encontrar al monstruo jamás fue mi propósito, por lo que filmarlo fue muy poco gratificante. Me dejó cuestionando no solo esta experiencia sino muchas cosas que he hecho antes. Me hizo preguntarme qué es lo que perseguía. Tanto drama y dolor solo para capturar unos instantes de luz en una tira de celuloide. La verdad no parecía extática, solo parecía vulgar y sin sentido”. En un texto propio de 1999, defiende que “El hecho crea normas; la verdad, iluminación”<sup>51</sup>; la falta de esta iluminación, de esta pregnancia, es la que desvirtúa el film resultante de la aventura escocesa. En 1985, en *Tokyo-Ga*, de Wim Wenders, había enunciado su poética basada en el deseo de obtener imágenes puras, para lo

---

<sup>51</sup> En su *Declaración de Minnesota*, verdades y hechos del cine documental *Lecciones de la oscuridad*, en Weinrichter [2007:336].

cual era legítimo ir donde fuera necesario; la pureza, o verdad, que ha perseguido su personaje en *Incident at Loch Ness* es aquí otra, más matizada.

Es significativo que, antes de llegar al desenlace del film ficticio, se fugaran del rodaje el director de fotografía y el técnico de sonido, ambos conscientes de los engaños que el productor está llevando a cabo. Parece que Herzog se las fuera a ver con Nessie sin ojos y sin oídos, en un encuentro aún más puro y esencial si cabe con un tipo de verdad con la que no esperaba tenérselas. Si el cine es imagen, sonido y tiempo, Herzog se ve desprendido de las dos primeras características, y deberá ser él mismo quien sostenga la cámara que filma a Nessie, en un encuentro cara a cara con la verdad desmitificadora. Y es esa verdad la que decepciona al Herzog cineasta, que no ve en ella una respuesta a las preguntas que intentaba contestar con su film, pues la realidad, parece decir, no es extática.

Este éxtasis es el que parecía ser aludido por el Herzog real en *Burden of Dreams*, 1992, de Les Blank, en que se justifica la empresa casi imposible del rodaje de *Fitzcarraldo* por el prurito idealista de no querer ser un hombre sin sueños. El fracaso del film diegético que muestra *Incident at Loch Ness* es, pues, la consecución involuntaria de una verdad que, ontológicamente, no es la de Fitzcarraldo, sino que la supera al añadir a los hechos ciertos una carga de iluminación poética. Asimismo, esta verdad perseguida por Herzog trasciende su voluntad de obtener imágenes puras allí donde fuere, enunciada en *Tokyo-Ga*, 1985, de Wim Wenders; en el film aquí comentado parece haberse perdido ya la confianza en que una imagen equivalga necesariamente a algo verdadero.

La expectativa herzogiana que pone en juego el film de Zak Penn enlaza con una tradición arquetípica involuntaria: la de los proyectos cinematográficos fracasados que han resultado imposibles de concluir a causa de sus circunstancias pragmáticas, sobre todo en el caso de los rodajes. A efectos de este trabajo, han interesado especialmente aquellos en que la idea de inacabamiento se ha convertido en un rasgo de la poética del director, cuyo paradigma parece ser el caso de Orson Welles. En 5.3., ya se ha referido que varios de sus films tienen un protagonista caracterizado como megalómano, desmedido y director del destino de otras criaturas, que se ha señalado como vicario del mismo Welles, quien en su carrera debió asumir el inacabamiento de varios proyectos cinematográficos a los que concedió mucha preparación y tiempo. Este fue el caso mayor de *It's not true*, una serie de relatos sobre Hispanoamérica, *The deep*, (una adaptación de la novela *Dead Calm*, de Charles Williams), de su adaptación de *Don Quijote* y, sobre todo de *The Other Side of the Wind*, un proyecto más personal y metacinematográfico que plantea su tema habitual de las relaciones de dominio a partir de una creación cinematográfica.

Es destacable en el caso de Welles que una idea de fracaso haya dominado su trayectoria creativa, que siempre había jugado en los límites inventivos (decoro, falsedad) y pragmáticos

(preproducciones, rodajes, montajes) de las creaciones comerciales. De esta manera, muchos de sus proyectos consiguieron prosperar modificando primeras intenciones. No fue el caso de los anteriores, que parecen condensar la idea principal de *Una historia inmortal* de que no es cierto que un creador pueda controlar sus creaciones. Esta cierta poética del fracaso condicionó las circunstancias creativas del autor durante la segunda parte de su carrera: así, su último film dirigido, *Filming Othello*, se iniciaba con la alabanza a una herramienta que era capaz de salvar a films del fracaso, o podía hacerlos fracasar para salvarlos: la moviola. Es conocido que, en el caso de Welles, algunos de sus montajes fueron también extremadamente complejos (caso de *El proceso*, 1962); por eso, Welles dice que la moviola es un instrumento musical, ya que si las películas tienen movimiento (*movies, movement*), este debe tener una estructura rítmica. Asimismo, la incapacidad durante el rodaje de prever todas las circunstancias futuras que deben ser tenidas en cuenta durante el montaje es aludida por Welles como otra circunstancia que le ha dificultado la realización de sus proyectos.

Otros films recientes han dado cuenta de un fracaso creativo verídico, como es el caso de *Lost in La Mancha*, 2002, que se ciñe a un caso particular y no parece tener características poéticas relevantes, más que coincidir temáticamente con Orson Welles al inacabar un proyecto cinematográfico basado en *Don Quijote*, como se encargan de mostrar sus imágenes, aunque Stam [2004:56] sí observa ciertos paralelismo involuntario entre los sabios malignos encantadores (que se encargaban de que las aventuras de Don Quijote fracasaran) y los agentes productores del film, que no se comprometen a fondo con Gilliam para impedir el fin del rodaje. Este parece dialogar con el *Quijote* de Welles, al plantear también un viaje en el tiempo por parte de un personaje, en este caso un publicista contemporáneo que sería confundido con Sancho Panza. Hubo a finales de los sesenta un proyecto de *Don Quijote* de Fellini, pero parece que no abandonado sino solamente ideado: “Uno de mis sueños fue hacer el *Don Quijote*, con el actor perfecto para este papel: Jacques Tati. Pero no pude encontrar al perfecto Sancho Panza. Es un personaje casi tan importante como don Quijote. Son como Laurel y Hardy” (Chandler 1995:272). En el caso del director italiano, algunos films que no pudo llevar a cabo determinarían posiblemente elecciones futuras que se plasmarían en otras películas de ficción que mostraban obras en proceso, más allá de *Fellini 8 1/2*: es el caso de *Intervista*, 1987, falso documental televisivo estructurado temáticamente en torno al rodaje fracasado de *Amerika*, de Franz Kafka - que fue un abandonado proyecto real de Fellini-. Multitud de proyectos no emprendidos porque fueron sugerencias de los productores que no concordaban con la praxis estética de Fellini (*La divina comedia* y *La Ilíada* entre ellas); pero el caso de *Il viaggio di Mastorna* sí tuvo consecuencias mayores al llegar incluso a afectar a su salud, pues fue ingresado en una clínica por agotamiento en plena preproducción: “Consideré incluso la posibilidad de que el propio film me estuviera matando, ya que no quería ser hecho” (Chandler 1995:169).

### 5.4.3. El cine nacional.

<i>Sogni d'oro</i>	Nanni Moretti,	1981.
<i>Il caimano</i>	Nanni Moretti,	2006.

Nanni Moretti realiza un film metarreflexivo al inicio de su carrera, en 1981, cuando se ha señalado que una gran parte de los films del corpus de este trabajo suelen realizarse en un momento de cambio de la trayectoria del director después de, aproximadamente, una decena de películas. Desde la primera, *Io sono un autarchico*, 1976, el carácter metafictivo de sus realizaciones era reconocible, junto a sus cuestionamientos intelectuales filocomunistas. El motivo de que *Sogni d'oro* se hiciera en un momento tan temprano parece radicar en que su objeto de análisis no es el personaje vicario del director real, como en *Fellini 8 ½* y sus derivaciones, sino la situación de emergencia a que estaba llegando el cine de su país.

En *Sogni d'oro*, este encarna a Michelle Apicella, que ha funcionado siempre como su alter ego: un director joven, comprometido con la izquierda, realizador de algún film que ha provocado debate en ambientes intelectuales (universitarios y en circuitos de cine fórum). Su rodaje más reciente, un retrato de las clases proletarias italianas, no ha sido aceptado ni por el stablishment ni por gran parte del que debería ser su público, que lo ha encontrado demasiado amable. Su cine ha creado escuela, pero esta es más parasitada que reconocida. Abrumado por esta recepción disconforme, Apicella procura dar un giro a su carrera con un nuevo proyecto inverosímil: un film en clave de comedia disparatada sobre las relaciones entre el anciano Sigmund Freud y su madre, con quien debía mantener un vínculo cercano al masoquismo.

La causa del futuro fracaso creativo de Apicella radica en el cambio que estaban experimentando en Italia esas circunstancias de recepción del cine nacional. Apicella es heredero de una tradición fructífera desde el Neorrealismo, erosionada durante los años sesenta y setenta, cuando el público italiano cedió masivamente a la fácil seducción televisiva; también, la juventud más formada se mostró disconforme con el cine de autor de izquierdas debido a una insatisfacción permanente, relacionable con la que llevó a la izquierda italiana a su desunión política. En la parte final del film, Apicella (Moretti) se dirige tres veces al público de un grotesco concurso televisivo en que dirime su rivalidad con otro “autor” cinematográfico para endosarles a voz en grito a los presentes un impenitente “Publico di merda”, que es recibido en plató con las risas que provocan las *bontades* televisivas, vacías de contenido, dichas solo para polemizar de manera hueca.

La actitud de este público adocenado es mostrada como una consecuencia de las modificaciones legislativas de 1976, que habían permitido la apertura de varios canales privados de

televisión, concentrados en pocas manos, que sacaron al público de las salas de cine<sup>52</sup>. Estas salas vacías aparecen en el film de Moretti rellenas artificialmente con espectadores de cartón piedra, y pertenecen a gerentes de cines populares en trance de arruinarse, provocando un aluvión de técnicos desempleados así como de directores de cine víctimas de la depresión que no encuentran ayuda financiera para realizar un próximo proyecto. En este ambiente culturalmente depauperado que constata la imposibilidad de un nuevo cine popular, Michelle Apicella escribe *La mamma di Freud*, que evoca esta relación patológica entre alguien genial (Sigmund Freud) y alguien que le asfixia (su madre castradora), en lo que parece una metonimia de la nueva vinculación desaprensiva entre el cine italiano y sus agentes productores y receptores.

La película intradieética filmada por Apicella muestra episodios de la vida cotidiana del psicoanalista vienés, así como de la relación con su madre e hija, con quienes convive en su ancianidad. Este film corre en paralelo a las circunstancias vitales y creativas de Apicella, quien es absolutamente dependiente de su madre en los aspectos de la intendencia. En cambio, ambos manifiestan continuamente un alto concepto de sí mismos, llegando en el caso del psicoanalista a considerarse a gritos un genio, mientras que Apicella llega a afirmarse el único cineasta del cine italiano, en equiparación clara de los dos personajes y en semejanza con una escena de la posterior *Barton Fink*, 1991, cuyo protagonista necesitará también que unos marineros griten de manera efusiva que él es un creador, porque su experiencia en Hollywood le estaba haciendo olvidar esta condición. Ambos protagonistas poseen un rival creativo: Carl Th. Jung en el caso de Freud, con quien queda patente su animadversión, y Gigio, un director coetáneo que procura, a toda costa, obtener un éxito comercial, en el caso de Apicella. El enfrentamiento entre los dos directores se constituirá en una de las líneas centrales del film, culminando en la citada secuencia del reto televisivo. Este paralelismo entre el film diegético y el intradiegético indica que entre los precedentes filmicos de las películas del corpus de este trabajo, la de Moretti parece vincularse con la de Fellini, quien presenta la misma relación entre la vida desorientada de Guido y su film bloqueado. En cambio, el primer film de Moretti, *Io sono un autarchico*, parece recordar más el modelo de Fassbinder en *Atención a esa prostituta tan querida*, al mostrar el devenir colectivo de un conflictivo montaje teatral libertario.

En otros niveles de lectura, pueden encontrarse más relaciones entre film filmado y film intradiegético: si la *mamma* de Freud es la matriz de donde su hijo había surgido, sucede lo mismo respecto a Apicella y al cine italiano. Las discusiones desaforadas de Freud con su madre, tanto como las del cineasta con la propia, evocan las del mismo con los directores de sala y sobre todo con su rival Gigio. Parece evocarse así una relación edípica entre los productores del auténtico cine italiano y sus creadores, en tanto que el contexto socioeconómico del cine nacional se ha convertido

---

<sup>52</sup> La crítica del modelo televisivo y político italiano en la figura capital de Silvio Berlusconi es una de las constantes temáticas del cine de Moretti desarrollada posteriormente en *Aprile* (1998) y, específicamente, en *Il caimano* (2006).

en la amenazante madre castradora. La última frase de Apicella en *Sogni d'oro* es un “No quiero morir”, dirigido al personaje femenino que le ha servido de brújula en un lugar dominado por el desconcierto. Antes, Apicella había dicho que él no era el primer renovador del cine italiano, sino el único, reiterando así la soledad y marginalidad de un cine que siguiera la estela del de Pasolini, Rossellini y De Sica, fallecidos durante los años setenta.

Curiosamente, el film sobre Sigmund Freud y su madre sí parece terminarse, y no es tanto su carácter inconcluso lo que le define como fracaso, sino su nula recepción. En un contexto como el mencionado, un triste cartel en un callejón oscuro es el único que Apicella consigue ver de su película. Ante esta realidad depauperada, una opción es la que ha tomado Giorgio, el director rival de Apicella, izquierdista renegado que acepta la derrota de sus principios para acabar realizando una ridícula comedia musical sobre las manifestaciones del 68, en que un ballet imposible blande al aire ejemplares del *Libro rojo* de Mao. Al final del film, el hecho de que su rivalidad deba dirimirse en un plató televisivo, en un programa de características similares a los promovidos por las cadenas del grupo Fininvest, acentúa la intención crítica del film de Moretti, en que la imposibilidad de un cine arraigado es achacable a la progresiva conversión del público y del país en criaturas de consumo de entretenimiento vacío.

Ante el continuo cierre de salas y la apertura pujante de canales televisivos privados, se reduce ostensiblemente el número de producciones cinematográficas. La actitud de algunos directores es una actitud de nostalgia de una época mejor (Ettore Scola, en *Splendor*, 1989, o Giuseppe Tornatore, en *Cinema Paradiso*, del mismo año) o, como en el caso de Fellini, participar de un espíritu crítico hacia el contexto, no tan cáusticamente como Moretti, pero sí con la misma intención de constatar un mal, en *Ginger e Fred*, 1986, en que se muestra hasta el absurdo cómo la banalización televisiva podía vulgarizar una tradición artística. En su siguiente film, *Intervista*, 1987, Fellini participará de ambas actitudes: una crítica hacia la vulgarización de la nueva época, así como el derecho a mostrar una revisión nostálgica, como la que hacen Mastroianni y Ekberg de la escena de la Fontana di Trevi de *La dolce vita*, en un momento del rodaje del reportaje televisivo en que se estructura la película (Mouren 2009:122).

En 2006, Moretti utilizó el mismo motivo del film en trance de fracasar para atacar, en este caso, la figura política de Silvio Berlusconi. En *Il caimano*, Un productor en quiebra, antiguo fabricante de cine de género que ya está *demodé*, se embarca sin saberlo en la preparación de un *biopic* sobre el pasado inefable del primer ministro. La película fracasa porque el actor principal abandona el rodaje para filmar un film de género de los que realizaba años antes el mismo productor y para los cuales ahora no encuentra financiación.

En este caso, a diferencia de *Sogni d'oro* y de prácticamente el resto de su carrera cinematográfica, Moretti cede el papel del creador cinematográfico a un personaje con el que no se



le puede identificar en primera persona, ya que es una mujer de la generación que sigue a la suya, Teresa, caracterizada en su pertenencia a minorías: llena de inquietudes intelectuales, izquierdista, homosexual y madre. Su intento de realizar este primer film es la llamada a cubrir el vacío de un cine italiano contemporáneo que hable del presente. Han pasado ya treinta años de las primeras propuestas del modelo televisivo de Berlusconi, y Moretti, que no ha dejado de ser rara avis, parece anunciar la aparición de jóvenes cineastas italianos que propongan un discurso sobre el presente; el caso de una generación de directores que aun en 2011 se considera emergente, con las figuras en vanguardia de Matteo Garrone y Paolo Sorrentino. El primero acababa de concluir *L'imbalsamatore* en 2004, y el segundo había filmado el mismo año *Le conseguenze dell'amore*, así como *L'uomo in più* en 2001. Daniele Vicari, Francesco Munzi y Saverio Constanzo son otros directores relacionables con esta corriente, que suelen proceder del documental y que proponen en sus ficciones una alternativa al discurso berlusconiano, aún más preponderante que cuando Moretti lo empezó a criticar. La conversión en *Il caimano* del film fracasado sobre Berlusconi en un proyecto que parece que sí se realizará es una evidencia de que Moretti deposita una fe casi redentora en la generación que lo sustituye, y en la que deposita la esperanza de que supere la posibilidad del fracaso creativo.

La presencia de Paolo Sorrentino en un papel fugaz, así como la aparición del mismo Moretti en el papel del actor que encarnará a Berlusconi en el film que, esta vez, sí se podrá concluir, tiene el papel de una encarnación intergeneracional. Además, los fragmentos del film sobre Berlusconi evocan, debido a su ritmo y a cierto carácter hiperbólico, el cine de films como *Il divo*, que el propio Sorrentino realizará tres años más tarde. Es destacable que también, como en *Sogni d'oro*, Moretti no asuma la tradición norteamericana de mostrar el enfrentamiento latente entre director y productor, mostrando cierta comprensión por la dimensión humana y económica de las condiciones de trabajo de estos últimos, aunque el del film comentado hubiera simpatizado con el neofascismo en el pasado y produjera un tipo de cine que Moretti siempre ha manifestado detestar. Así, el director italiano centra su crítica más en la dejadez y pereza del público y en su falta de visión crítica que en un análisis de las circunstancias económicas de producción.

Salvando las distancias respecto a Moretti, en el caso del cine español existe la película *Días de cine*, 2007, de David Serrano, en que se narra la peripecia de un rodaje absurdo durante la Transición. La huida del idealista director de la sala donde se estrena su film parece carecer de una gran carga de pensamiento sobre aspectos creativos o del contexto de producción o de recepción, aunque sí se averigua un lamento ante las renunciadas que debe realizar alguien con intenciones autoriales para poder llevar a cabo su proyecto artístico.

## 6.- Conclusiones.

La selección de obras del corpus de este trabajo ha permitido confirmar la hipótesis inicial de que a partir del cine de la Modernidad occidental empezó a proliferar la aparición de películas que filman el fracaso de un acto artístico en proceso, en particular el cinematográfico, y que además lo hacen de manera consciente, mediante el inacabamiento de un relato que ha emprendido un personaje de la diégesis equivalente a un alter ego del autor real. Esta autoconciencia sobre el proceso artístico es la diferencia cualitativa entre estos films y los anteriores a los años sesenta, especialmente los metafilms hollywoodienses, que solían centrar su atención crítica en elementos de la industria cinematográfica, más que en el propio acto de creación.

Los films del corpus se sitúan en una tradición rastreable desde lejanos precedentes literarios del Romanticismo, a partir de los cuales el motivo del creador fracasado fue metamorfoseándose durante la literatura finisecular, para seguir siendo productivo durante toda la narrativa metafictiva occidental del siglo XX. Así, hasta llegar a la crisis de la narratividad de la segunda mitad de siglo, en que se consideró que la mostración del proceso de creación de una obra artística era una manera de evidenciar su capacidad de alienación, así como de inculcar en los receptores un sistema de relaciones de poder. En este contexto, localizar hermenéuticamente los múltiples sentidos que podían contener diversos fracasos creativos mostrados en obras artísticas de ficción ha sido el objetivo de este trabajo.

Hemos propuesto que el objeto de estudio se justifica también por la coexistencia cronológica en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial de la corriente filosófica existencialista, que se expresó narrativamente mediante la estética del fracaso, así como del método de análisis estructuralista, que permitió un enorme grado de conocimiento y experimentación con los niveles narrativos, como los que desarrollan en sus ficciones las obras del corpus de este trabajo.

El film germinal de esta incorporación del fracaso creativo fue *Fellini 8 1/2*, que también incorporó la relación correlativa entre el abandono de la obra artística y el fracaso personal del director protagonista. Hemos considerado oportuno agrupar en otros hilos temáticos los diferentes tipos de fracaso que hemos visto metaforizados mediante el inacabamiento artístico: la imposibilidad de recuperar un arte del pasado, la realización de una adaptación cinematográfica que no se deja hacer, la incapacidad de aprehender completamente los fenómenos, así como el fracaso que deriva de circunstancias pragmáticas que obstruyen sin remedio el acto creativo. A pesar de ser conscientes de que una categorización como esta no cubre la variedad dúctil de los casos tenidos en cuenta, consideramos que sí ha sido útil a efectos de la necesaria ordenación de fenómenos diversos que ha ocupado a un trabajo como este.

En el cual hemos hallado diferencias sustanciales entre formas metafictivas de la Modernidad literaria, cuyo dominante es epistemológico, y de la Postmodernidad, en cuyo caso es ontológico. En obras como las de Godard, Allen y Wenders se plantean cuestiones más referentes a los alcances del conocimiento, mientras que posteriormente autores como Kaufman muestran en sus films una realidad estructurada en diferentes planos cuyo discernimiento nos suele ser imposible, certificando así una cierta cultura del simulacro. En el primer caso, lo importante del fracaso artístico es señalar los límites que nos exceden, mientras que en el segundo la incapacidad artística suele ir vinculada a la condición de artificio o ficcionalidad de lo que vivimos como real.

Es fácil relacionar la idea de fracaso artístico con la *crisis de la narratividad*, etiqueta bajo la que se ha desarrollado la hipótesis de que las estructuras narrativas canónicas occidentales, de lejano origen aristotélico, ya han visto pasar su tiempo. Diferentes corrientes (Escuela de Frankfurt, Postestructuralismo, Deconstrucción...) han justificado esta tesis con su crítica a la idea de estructura, con la que se han asociado aún mayores consecuencias negativas, como las indicadas por González Requena [2006:542]: “Es un hecho que la crisis de la natalidad que vive hoy Occidente es simultánea al proceso de difusión en la mayor parte de la población del ideal racionalista del rechazo a toda forma de pensamiento mítico. Momento a partir del cual Occidente ha iniciado un proceso (...) insólito de la Humanidad: el de ensayar a ser la primera civilización totalmente desmitologizada. (...) El resultado de tal experimento –el tendencial cese de la procreación- debería entonces conducirnos a reconsiderar la importancia del relato mitológico como instrumento de construcción cultural y, en el límite, de supervivencia civilizatoria.”

Como el alcance de este trabajo ha sido solo hermenéutico, ha pretendido confirmar que el motivo de la creación fracasada ha sido más productivo desde cierto momento, y que ha sido utilizado, más o menos, con los objetivos referidos. Sobre el devenir de estas transformaciones de la narratividad, tantas veces vistas negativamente, es observable que esta no se ha reducido, sino al contrario, que ocupa cada vez espacios nuevos. El fracaso creativo parece, por tanto, no haberse convertido en un paradigma, sino ser uno de los temas que ha asumido la ficción en esta época, por todo lo que hemos dicho. El “veneno” de la creación y de la comunicación artística plena no parece correr peligro, como se muestra en el film *Vida en sombras* de Llorenç Llobet, 1949, en que un director amateur entusiasta lo recuperará para superar el duelo de la muerte de su esposa.

Finalmente, hemos consignado que el número de films que propone la creación fracasada autoconsciente como núcleo argumental es desbordante, lo que ha llevado a modificar y rehusar propósitos que enunciamos brevemente como posibles líneas futuras de continuidad, a saber: el cine imposible por motivos de censura (a partir de algunos films de Andrzej Wajda, por ejemplo); la autoficcionalización en algunas películas de Abbas Kiarostami; la película digital inacabada materialmente (*Cloverfield*,...); la extensión de la idea de fracaso a otras empresas en las ficciones

postmodernas (con los protagonistas de los Coen cuyos propósitos fallan como paradigma, o relatos como *Memories of a Murder*, *Zodiac*...). Asimismo, carencias de espacio y tiempo han hecho imposible desarrollar una cierta retórica de la constatación del relato fracasado, a partir de casos como los de *I'm not there*.

Asimismo, el uso de correlatos literarios con que se ha comparado el modo de relatar de los films del corpus nos ha llevado a concluir que la relación entre cine y literatura no ha sido paralela durante la historia cinematográfica, pues si bien en sus inicios el cine parecía seguir, en buena parte, la estela de los relatos literarios, a partir de la Modernidad ambos caminos se han ido separando debido a la capacidad del cine de experimentar con nuevos códigos y medios propios expresivos.

## 7.- Bibliografía.

### Estudios y monografías.

- Alberó [1999]: Alberó, Pere, *La mirada de Ulises. To vlemma tou Odyssea*, Theo Angelopoulos. Estudio crítico de Pere Alberó, Barcelona, Paidós, 1999.
- Algarín [2008]: “Puesta en abismo en *H Story*”, en *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, nº 3, Sevilla, 2008, pp. 114-25.
- Andalian [2007]: Andalian, Kaloust, “Des histoires situées dans les milieux du cinéma”, en *CinémAction*, nº 124, 2007, pp. 69-73.
- Argullol [1990]: Argullol, Rafael, *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990.
- Arocena [1996]: Arocena, Carmen, *Víctor Erice*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Balló y Pérez [2005]: Balló, Jordi y Pérez, Xavier, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Baquero Goyanes [1989]: Baquero Goyanes, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.
- Barth [1967]: Barth, John, “The Literature of Exhaustion”, *The Atlantic*, Agosto de 1967, pp. 29-34.
- Bazin [1990]: Bazin, André, *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1990.
- Benjamin [2006]: Benjamin, Walter, *Obras*, Madrid, Abada, 2006.
- Bergala [2003]: Bergala, Alain, *Nadie como Godard*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Boyd [1975]: Boyd, Michael, *The Reflexive Novel: Fiction as a critique*, Londres, Ass. University Presses, 1975.
- Camiñas y Rodríguez [2011]: Camiñas, Tasio y Rodríguez, Carmen, coord., *El cielo sobre Wenders*, Málaga-Girona, Luces de gálibo, 2011.
- Casas [2005]: Casas, Quim, ed., *Abel Ferrara: adicción, acción y redención*, San Sebastián, Festival de cine de San Sebastián, 2005.
- Cerrato [2006]: Cerrato, Rafael, *Víctor Erice: el poeta pictórico*, Madrid, JC Clementine, 2006.
- Cerisuelo [2000]: Cerisuelo, Marc, *Hollywood a l'écran*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 2000.
- Chandler [1995]: Chandler, Charlotte, *Yo Fellini*, Barcelona, Seix Barral, 1995.
- CinémAction* [2007]: *CinémAction*, Revista, *Le cinéma au miroir du cinéma*, dirigé par René Predal, Condé-sur-Noireau, Département CinémAction, 2007.
- Clerc [1993]: Clerc, Jean Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.

- Crespo [2008]: Crespo, Alfonso, *Un cine febril: Herzog y 'El enigma de Kaspar Hauser'*, Sevilla, Metropolisiana, 2008.
- Crespo [2008b]: Crespo, Alfonso, "Éxtasis de lo inconcluso", en *Cofre Nobubiro Suwa*, pp. 16-21, Barcelona, Intermedio, 2008.
- Curtius [1948]: Curtius, Ernst R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Dallénbach [1977]: Dallénbach, Lucien, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Ed. du Seuil, 1977.
- De Felipe [2008]: De Felipe, Fernando, *Adaptación*, Barcelona, Trípodos, 2008.
- De Lucas [2001]: De Lucas, Gonzalo, *Vida secreta de las sombras. Imágenes del fantástico en el cine francés*, Barcelona, Paidós, 2001.
- De Lucas y Aidelman [2010]: De Lucas, Gonzalo y Aidelman, Nuria, ed. *Jean Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, Barcelona, Intermedio, 2010.
- Depardon y Virilio [2008]: Depardon, Raymond y Virilio, Paul, *Manhattan Out*, Nueva York, Steidl, 2008.
- Díaz [2007]: Díaz, Alejandro, "Introducing Hong Sang-Soo", *Miradas de cine*, n° 60, marzo de 2007,  
<http://www.miradas.net/2007/n60/actualidad/corea/hong.html>.
- Dotras [1994]: Dotras, Ana M., *La novela española de metaficción*, Gijón, Ed. Júcar, 1994.
- Federman [1975]: Federman, Raymond, *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Ohio, Editor, Swallow Press, 1975.
- Federman [1993]: Federman, Raymond, *Critifiction: Postmodern Essays*, New York, State University of New York Press, 1993.
- Fellini [1984]: Fellini, Federico, *Fellini por Fellini*, Madrid, Fundamentos. 1984.
- Font [2002]: Font, Doménec, "La cicatriz interior", en Heredero, Carlos F. y Monterde, José Enrique, ed., *En torno a la Nouvelle vague: rupturas y horizontes de la Modernidad*, València, Institut valencià de la cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002.
- Fonte [1998]: Fonte, Jorge, *Woody Allen*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Freedman [1972]: Freedman, Ralph, *La novela lírica*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- Galindo [2007]: Galindo, Óscar V., "Palabras e imágenes, objetos y acciones en la postvanguardia chilena", en *Estudios filológicos*, n. 42, pp. 109-121.
- García Jiménez [1993]: García Jiménez, Jesús, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- García Landa [1998]: García Landa, José Ángel, *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998.
- Gardner [2001]: Gardner, John, *El arte de la ficción. Apuntes sobre el oficio para jóvenes escritores*, Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja, 2001.

- Genette [1966]: Genette, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- Genette [1972]: Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette [1982]: Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Gieri [1995]: Gieri, Manuela, *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion; Pirandello, Scola and the Directors of the New Generation*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.
- González Requena [2006]: González Requena, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla, 2006.
- Kezich [2006]: Kezich, Tullio, *Federico Fellini, his Life and Work*, New York, Faber & Faber, 2006.
- Julibert [2007]: Julibert, Elisenda, “Fellini desobrado o el sentido como ensayo”, en [http://www.ub.edu/las\\_nubes/archivo/seis/articulos/elisenda6.htm](http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/seis/articulos/elisenda6.htm)
- Katz y Berling [1988]: Katz, Robert y Berling, Peter, *Rainer Wender Fassbinder. El amor es más frío que la muerte*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- Kermode [1983]: Kermode, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983.
- Kunz [1997]: Kunz, Marco, *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997.
- Lanzmann [2009]: Entrevista en *Cahiers du cinema España*, nº 29, nov. 2009: p. 63-4.
- Lax [2008]: Lax, Eric, *Conversaciones con Woody Allen*, Barcelona, Lumen, 2008.
- Liandrat-Guigues y Leutrat [1994]: Liandrat-Guigues, Suzanne y Leutrat, Jean-Louis, *Jean-Luc Godard*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Limoges [2008]: Limoges, Jean Marc, “Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain: pour une distinction de termes trop souvent confondus”, en <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf>
- Lodge [2006]: Lodge, David, *El arte de la ficción*, Barcelona, Ed. Península, 2006.
- Losilla [2001]: “Ocho y medio. Federico Fellini”, *Dirigido*, nº 299, 2001, pp. 50-1.
- Lotman [1982]: Lotman, Iuri, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ed. Istmo, 1982.
- Mainer [2001]: Mainer, José Carlos, *La escritura desatada*, Madrid, Temas de hoy, 2001.
- Mc Cabe [2005]: Mc Cabe, Colin, *Godard*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- Mc Caffery [1982]: Mc Caffery, Larry, *The Metafictional Muse: The Work of Robert Coover, Donald Barthelme and William H. Gass*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1982.
- Metz [1991]: Metz, Christian, “La construction en abyme dans *Huit et demi*, de Fellini”, en *Essais sur la signification au cinéma*, vol, I, p. 223, Paris, Ed. Klincksieck, 1968.
- Miranda [2008]: Miranda, Luis, *Takeshi Kitano*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Mouren [2010]: Mouren, Yannick, *Filmer la création cinématographique. Le film-art poétique*, Paris, L'Harmattan, 2010.

- Muñoz [2002]: Muñoz, Jacobo, *Figuras del desasosiego moderno: encrucijadas filosóficas de nuestro tiempo*, Madrid, A. Machado libros, 2002.
- Murcia [1998]: Murcia, Claude, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Paris, Nathan, 1998.
- Palazón [2000]: Palazón, Alfonso, *Wim Wenders, fragmentos de un cine errático*, Valencia, La mirada, 2000.
- Paredes [2007]: Paredes, Israel, “Blow-Up y La ventana indiscreta. El enigma de la imagen fotográfica”, en *Miradas de cine*, nº 58, enero de 2007, <http://www.miradas.net/2007/n58/clasico.html>
- Quintana [2003]: Quintana, Àngel, *Olivier Assayas: líneas de fuga*, Gijón, Festival internacional de cine DL, 2003.
- Quintana [2007]: Quintana, Àngel, *Federico Fellini*, Madrid, El País; París, Cahiers du Cinema, 2007.
- Radford & Wilson [1992]: Radford, F.L. and Wilson, R.R. *Jungian Literary Criticism*, Evanston, Northwestern UP, 1992.
- Riambau [1985]: Riambau, Esteve, *Orson Welles, el espectáculo sin límites*, Barcelona, Dirigido por, 1985.
- Ródenas de Moya [1998]: Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998.
- Ródenas de Moya [2008]: Ródenas de Moya, Domingo, *Cien escritores del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2008.
- Ruiz [2009]: Ruiz, Natalia, *En busca del cine perdido, Histoire(s) du Cinema de Jean-Luc Godard*, Bilbao, Universidad del País Vasco DL, 2009.
- Sagaert [2002]: Sagaert, Martine, “André Gide” en [www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/textes/gide\\_esp.rtf](http://www.culturesfrance.com/adpf-publi/folio/textes/gide_esp.rtf)
- Sánchez Zapatero [2009]: Sánchez Zapatero, José Luis, *Escribir el horror: literatura y campos de concentración*, Mataró, Montesinos, 2009.
- Sánchez Noriega [2000]: Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Seger [1993]: Seger, Linda, *El arte de la adaptación: cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Rialp, 1993.
- Stam [2004]: Stam, Robert, *Literature through Film, Realism, Magic, and the Art of the Adaptation*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- Stam et alii [1999]: Stam, Robert; Burgoyne, Robert y Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cinex: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Stark [1974]: Stark, John O., *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov and Barth*, Durham, Duke University Press, 1974.
- Torres [1983]: Torres, Augusto M., *Reiner Werner Fassbinder*, Madrid, Ediciones JC, 1983.



- Vega [2003]: Vega, María José, *Imperios de papel*. Introducción a la crítica postcolonial, Barcelona, Crítica, 2003.
- Waugh [1984]: Waugh, Patricia, *Metafiction, the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London, New York, Methuen, 1984.
- Weinrichter [2007]: Weinrichter, Antonio, *Caminar sobre hielo y fuego. Los documentales de Werner Herzog*, Madrid, Ocho y medio, 2007.
- Wenders [2005]: Wenders, Wim, *El acto de ver: textos y conversaciones*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Zunzunegui [2005]: Zunzunegui, Santos, *Orson Welles*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Zurbrugg [1993]: Zurbrugg, Nicholas, *The Parameters of Postmodernism*, London, Routledge, 1993.

## Novelas.

- Baker, Nicholson *El antólogo*, Barcelona, Duomo ediciones, 2010.
- Balzac, Honoré de *La obra maestra desconocida*, Madrid, Visor Libros, 2001.
- Beckett, Samuel *Molloy, Malone muerte, El innombrable*, Madrid, Alianza, 2006.
- Bolaño, Roberto *2666*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Borges, Jorge Luis *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- Broch, Hermann *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza, 1981.
- Cercas, Javier *El móvil*, Barcelona, Barcelona, Tusquets, 1987.  
*El inquilino*, Barcelona, Barcelona, Tusquets, 1989.  
*El vientre de la ballena*, Barcelona, Tusquets, 1997.  
*Relatos reales*, Barcelona, Acantilado, 2000.  
*Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001.  
*Anatomía de un instante*, Barcelona, Mondadori, 2009.
- Gide, André *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927.  
*Los monederos falsos*, Barcelona, Planeta, 1988.  
*Diario*, Barcelona, ABC, Folio, cop. 2004.
- Mann, Thomas *La montaña mágica*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001.
- Moravia, Alberto *El desprecio*, Barcelona, Mondadori, 2005.
- Nabokov, Vladimir *La verdadera vida de Sebastian Knight*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Poe, Edgar Allan, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 2002.

Robbe-Grillet, Alain *El mirón*, Madrid, Cátedra, 1987.

Sterne, Samuel *Tristram Shandy*, Madrid, Alfaguara, 2006.

Unamuno, Miguel de *Cómo se hace una novela*, Madrid, Cátedra, 2009.

Vila-Matas, Enrique, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2002.

Wolfe, Tom *El coqueto, aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*, Barcelona, Tusquets, 1983.