



Universidad de Oviedo

Programa de doctorado en Investigaciones Humanísticas

*Representaciones de la figura autorial en el cine: el
escritor como personaje*

Inés Méndez Fernández



RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: <i>Representaciones de la figura autorial en el cine: el escritor como personaje</i>	Inglés: <i>Representations of the authorial figure in cinema: the writer as a character</i>
2.- Autor	
Nombre: Inés Méndez Fernández	DNI/Pasaporte/NIE.
Programa de Doctorado: Investigaciones Humanísticas	
Órgano responsable: Centro Internacional de Postgrado	

RESUMEN (en español)

El corpus fílmico de *Representaciones de la figura autorial en el cine: el escritor como personaje* (cuya cronología comprende mayoritariamente desde la última década del siglo XX hasta el año 2017) aborda cómo el séptimo arte ha retratado al autor literario. Estructurada en cinco capítulos, el primero de ellos («De la modernidad a la hipermodernidad») presenta la posmodernidad como el marco teórico que engloba el análisis de las narraciones seleccionadas –previa definición de la modernidad–. A partir de los trabajos de Habermas, Benjamin, Ritzer, Taylor o Eco, se expone la dimensión antropológica, sociológica y artística de lo moderno como proyecto construido sobre el saber empírico, el auge de los sentimientos en la configuración del sujeto y la búsqueda de la autonomía creativa. Respecto de la posmodernidad, Lyotard la define como el momento en que «la función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito». No obstante, pese a la indeterminación de su auténtica naturaleza (marcada por las redes sociales que encarnan la realidad rizomática de Deleuze y Guattari), es posible cuestionar la contundencia de su ruptura con la modernidad. La hipermodernidad subsiguiente se caracterizaría, según Lipovetsky, por un incremento en la angustia individual –manifestada en el bloqueo creativo que experimentan tanto guionistas como novelistas, poetas y dramaturgos–.

Este marco teórico cimienta el segundo capítulo de la tesis («El sujeto posmoderno»). A partir de Jameson, Ritzer o Charles, se reflexiona sobre la supuesta disolución de la originalidad en la moda, y se recurre a Sibilía y Rodríguez Ibáñez para tratar la trivialización de la intimidad en la era digital. Por su parte, se explican las nociones foucaultianas de cuidado individual que, desde la Antigüedad grecolatina, han



perdurado en el tiempo y, junto con Augé, presentan el vínculo entre el individuo y los espacios de la posmodernidad.

En el tercer capítulo («Guionistas: érase una vez en Hollywood»), cuatro de los seis filmes seleccionados están ambientados en el periodo clásico de la meca del cine, cuyo contexto laboral se explica mediante la obra de Banks. La lucha entre la necesidad material y la preservación de la integridad artística es común al cuarto capítulo –centrado en los novelistas–, donde los trabajos de Balló, Bergala y Pérez sobre serialidad audiovisual son esenciales para analizar las obras citadas. Por su parte, las ideas de Bourdieu y Zafra acerca de la precariedad y el reconocimiento simbólico al trabajo feminizado complementan las de Zecchi sobre la representación visual del cuerpo femenino, así como las de Gilbert y Gubar en cuanto a masculinidad y autoría; a ellos se añade bibliografía que trata específicamente algunas de las obras utilizadas. Finalmente, el quinto capítulo recoge ejemplos cinematográficos de poetas y dramaturgos; en el caso de los poetas, se subraya la compaginación de elementos cotidianos (*Paterson* y *Poesía*) con aquellos ligados a lo sobrenatural (*madre!*), mientras que los dramaturgos destacan por su empeño en mantener sus proyectos frente a cualquier adversidad –el bloqueo creativo en *Synecdoche, New York*, y la intromisión de la mafia en *Balas sobre Broadway*–.

RESUMEN (en Inglés)

The filmic body of work in *Representations of the Authorial Figure in Cinema: the Writer as a Character* –whose chronology covers mostly from the last decade of the twentieth century to the year 2017– addresses how cinema has portrayed the literary author. Structured in five chapters, the first one («From Modernity to Postmodernism») presents postmodernism as the theoretical framework that –once modernity is defined– encompasses the analysis of the selected stories. Based on the works by Habermas, Benjamin, Ritzer, Taylor or Eco, we explain the anthropological, sociological and artistic dimension of modernity as a project built on the empirical knowledge, the rise of feelings as part of the subject's configuration and the search for creative independence. As far as postmodernism is concerned, Lyotard defines it as the moment where «the narrative function is losing its functors, its great hero, its great dangers, its great voyages, its great goal». However, despite the vagueness of its true nature



–marked by the social networks representing the rhizomatic reality of Deleuze and Guattari–, it is possible to question the strength of its rupture with modernity. According to Lipovetsky, the subsequent hypermodernity would be distinguished by an increase in individual anxiety –revealed in the writer’s block suffered by screenwriters, novelists, poets and playwrights–.

This theoretical framework consolidates the second chapter of the thesis («The Postmodern Subject»). Based on Jameson, Ritzer or Charles, we reflect upon the alleged dissolution of originality into fashion, and we turn to Sibilía and Rodríguez Ibáñez in order to deal with the privacy’s trivializing in the digital era. For their part, we also describe the foucauldian notions of self-care which, since Graeco-Roman antiquity, have endured to the present day and, along with Augé, explain the link between the subject and the postmodern spaces.

Four out of the six films selected for the third chapter («Screenwriters: Once Upon a Time in Hollywood») are set on the classical period of the Mecca of cinema, whose labour context is elaborated in Banks’ book. The fight between the material need and the preservation of artistic integrity is common to the fourth chapter –focused on the novelists–, where the works of Balló, Bergala and Pérez about audiovisual seriality are essential to analyse the films. Also, Bourdieu’s and Zafra’s ideas on precariousness and the symbolic recognition received by feminised jobs complement those of Zecchi regarding visual representation of women’s bodies, as well as Gilbert’s and Gubar’s related to masculinity and authorship; to that we add bibliography which covers specifically some of the films. Finally, the last chapter collects examples of poets and playwrights; in the first case, we underline the simultaneity of everyday elements (*Paterson* and *Poetry*) with those linked to the supernatural (*mother!*), whereas playwrights are noted for their resolution in carrying on with their projects against any adversity –writer’s block in *Synecdoche, New York*, and the meddling of the Mob in *Bullets over Broadway*–.

Índice

Agradecimientos	7
0. Introducción	9
0.1 OBJETIVOS	9
0.2 METODOLOGÍA	10
1. De la modernidad a la hipermodernidad	15
1.1 LA MODERNIDAD, EL PUNTO DE PARTIDA	17
1.1.1 Aproximación general a la modernidad	17
1.1.2 Un nuevo sentir	19
1.1.3 Entre la tradición y la vanguardia	22
1.2 EL GIRO POSMODERNO: ¿UNA VUELTA DE TUERCA?	25
1.2.1 El eterno debate	25
1.2.2 Rasgos atribuidos a la posmodernidad	28
1.2.3 El poder del rizoma	40
1.3 BREVES APUNTES DE HIPERMODERNIDAD	43
2. El sujeto posmoderno	47
2.1 UNA REUBICACIÓN CONTEXTUAL	49
2.1.1 ¿Una individualidad amenazada?	49
2.1.2 Sujetos en red	51
2.1.3 Sujeto público, sujeto privado	57
2.1.4 El (no) lugar del sujeto posmoderno	62
2.2 LA CRISIS POSMODERNA EN EL CINE	68
3. Guionistas: érase una vez en Hollywood	73
3.1 EL GUIONISTA DE HOLLYWOOD: UNA BREVE CONTEXTUALIZACIÓN	75
3.2 <i>BARTON FINK</i> (1991): EL INFIERNO DEL HOMBRE CORRIENTE	80
3.2.1 La cara oscura de Hollywood	80

3.2.2 El hotel del averno	83
3.2.3 La excelencia artística: historia de una obsesión	88
3.3 <i>¡AVE, CÉSAR!</i> (2016): REBÉLATE, QUE ALGO QUEDA (O NO)	93
3.4 <i>EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSES</i> (1950): CUANDO LA PISCINA NO LO ES TODO	97
3.4.1 Sunset Boulevard: una jaula de oro	97
3.4.2 El narcisismo aprisionador de Norma Desmond	100
3.5 <i>CAUTIVOS DEL MAL</i> (1952): DENTRO DEL MUNDANAL RUIDO	105
3.6 «ADAPTATION». <i>EL LADRÓN DE ORQUÍDEAS</i> (2002): ADAPTARSE O MORIR	113
3.6.1 La metaexistencia de Charlie Kaufman	113
3.6.2 Lo artístico frente a lo comercial: un conflicto interno	119
3.7 <i>MIDNIGHT IN PARIS</i> (2011): CUALQUIER TIEMPO PASADO FUE ¿MEJOR?	124
4. Novelistas	131
4.1 EL ESCRITOR COACCIONADO	133
4.1.1 <i>Misery</i> (1990)	133
4.1.2 <i>Mariposa negra</i> (2017)	139
4.1.3 <i>Basada en hechos reales</i> (2017)	142
4.2 AUTORAS QUE REINTERPRETAN	148
4.2.1 <i>Swimming pool</i> (2003)	148
4.2.2 <i>Expiación</i> (2007)	153
4.3 LA ESCRITURA DEL MAL	157
4.3.1 <i>El resplandor</i> (1980)	157

4.3.2 <i>La mitad oscura</i> (1993)	164
4.4 LA ESCRITURA COMO ASCENSOR SOCIAL	169
4.4.1 <i>Los hombres siempre mienten</i> (1995)	169
4.4.2 <i>El hombre perfecto</i> (2015)	175
4.4.3 <i>El ladrón de palabras</i> (2012)	181
4.4.4 <i>El autor</i> (2017)	185
4.4.4.1 La crisis de la masculinidad tradicional	185
4.4.4.2 La hostilidad como motor literario	189
4.4.4.3 Lola: la manipulación de la aliada	196
4.5 ESCRIBIR (Y LO OTRO)	202
4.5.1 <i>María (y los demás)</i> (2016)	202
4.5.1.1 La quimera de la conciliación	202
4.5.1.2 Juicios externos, enemigos internos	206
4.5.2 <i>La buena esposa</i> (2017)	211
4.5.2.1 El matrimonio como idílica farsa	211
4.5.2.2 Hacia una autonomía sentimental	215
4.6 DE ESCRITORES Y MUSAS	218
4.6.1 <i>Ruby Sparks</i> (2012)	218
4.6.1.1 El genio romántico: una noción perdurable	218
4.6.1.2 <i>Ruby Sparks</i> : el complejo maridaje de lo humano y lo onírico	224
4.6.2 <i>La vida interior de Martin Frost</i> (2007)	232
4.7 MIS PERSONAJES Y YO	237
4.7.1 <i>Desmontando a Harry</i> (1997)	237
4.7.2 <i>Más extraño que la ficción</i> (2006)	244

4.8 EL ESCRITOR: MAESTRO Y ALUMNO	250
4.8.1 <i>En la casa</i> (2012)	250
4.8.2 <i>Descubriendo a Forrester</i> (2000)	258
4.8.3 <i>Jóvenes prodigiosos</i> (2000)	264
4.9 LA DULCE MUERTE DEL NOVELISTA	270
<i>La gran belleza</i> (2013)	270
5. Poetas y dramaturgos	277
5.1 POETAS: ENTRE LO DIVINO Y LO HUMANO	279
5.1.1 <i>Paterson</i> (2016)	279
5.1.1.1 La esposa, musa cotidiana	279
5.1.1.2 <i>Paterson</i> : el don de la sencillez	283
5.1.2 <i>madre!</i> (2017)	287
5.1.2.1 El poder omnímodo del patriarcado	287
5.1.2.2 La invasión de la intimidad: crónica de un calvario	291
5.1.3 <i>Poesía</i> (2010)	298
5.2 DRAMATURGOS: EL ESPECTÁCULO DEBE CONTINUAR	306
5.2.1 <i>Synecdoche, New York</i> (2008)	306
5.2.2 <i>Balás sobre Broadway</i> (1994)	314
6. Conclusiones	321
7. Bibliografía	327
8. Filmografía	335
9. Índice de imágenes	339

Agradecimientos

La escritura de una tesis doctoral nunca se debe a un esfuerzo exclusivamente individual, pues su consecución depende de un entorno que facilite la investigación en todas sus manifestaciones. Este trabajo, por tanto, no podría haberse realizado sin la colaboración de las siguientes personas e instituciones, cuyo respaldo procedo a agradecer:

A la Fundación Oriol-Urquijo y al Principado de Asturias, cuyo sustento económico a través de una beca doctoral –en el primer caso– y de la ayuda predoctoral Severo Ochoa para la investigación y la docencia –en el segundo– favoreció la dedicación exclusiva a la tesis durante estos últimos cinco años.

A Javier García Rodríguez, por sus orientaciones en la realización de este trabajo. Sin ellos, el proceso de escritura no habría sido posible.

A mis compañeros de doctorado de la Universidad de Oviedo, por su inestimable ayuda y su paciencia al resolver mis dudas. Mi agradecimiento en especial a los doctorandos del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada del Departamento de Filología Española y a los integrantes de la asociación Refuelle, quienes tanto me han enseñado y de quienes espero continuar aprendiendo en los próximos años.

A la Universidad de Salamanca, por permitirme realizar una estancia de investigación en mayo de 2019 y colaborar en el XV Congreso de Novela y Cine Negro. Y a sus doctorandos, por la acogida dispensada.

A mis padres, que me llevaron al cine y a la biblioteca por primera vez hace ya muchos años.

A mis amigos, a quienes espero compensar el tiempo perdido.

Y a mis Xananigans, por estar desde que el mundo cambió hasta el final de todas las cosas.

0. Introducción

Resulta innegable la importancia del autor en la creación ficcional. Esta figura, máxima responsable en el desarrollo de una obra artística, ha despertado el interés de trabajos literarios y audiovisuales que, desde distintos puntos de vista, han tratado el vínculo entre el autor y sus respectivas obras. Esta tesis doctoral, *Representaciones de la figura autorial en el cine: el escritor como personaje*, aborda a través de un corpus fílmico de treinta y dos películas cómo el séptimo arte ha retratado al autor literario –análisis que también podría realizarse con ejemplos tomados de la literatura o la televisión–.

0.1 OBJETIVOS

Los principales objetivos de esta investigación son los siguientes:

- I. Presentar la posmodernidad como el marco que engloba la percepción de análisis sobre las narraciones elegidas. Los epígrafes dedicados a esta fundamentación teórica cimentan la base para comprender al escritor como un sujeto de inestable rumbo vital.
- II. Señalar los difusos límites de la posmodernidad, cuya sucesora, la hipermodernidad, se encontraría en un estadio caracterizado no por el culto a lo individual –surgido al desmoronarse los grandes discursos de la modernidad–, sino por un incremento en la angustia que experimenta el sujeto –exacerbación plasmada en el prefijo *hiper-* («La inseguridad de la existencia ha suplantado la indiferencia “posmoderna”», afirma Lipovetsky).
- III. Exponer cómo los cambios posmodernos experimentados por el sujeto se reflejan en las obras cinematográficas seleccionadas a través de las aportaciones bibliográficas correspondientes.
- IV. Demostrar la pérdida de rumbo de un sujeto-autor que, formulado tradicionalmente en masculino por el discurso dominante, es

despojado del poder antes ostentado –con el consecuente bloqueo creativo en el ámbito literario–.

- V. Comprobar cuántos de los rasgos atribuidos al guionista del Hollywood clásico en *El crepúsculo de los dioses* (1950) y *Cautivos del mal* (1952) aún permanecen en representaciones más recientes de estos escritores.
- VI. Analizar aquellos aspectos de la configuración cinematográfica de los novelistas que permiten agrupar en un mismo capítulo obras de diversos géneros (terror, drama o comedia) y temática (la dificultad para conciliar las facetas personal y laboral o los complejos vínculos entre escritor y musa). Su superioridad numérica es notable frente a los poetas y dramaturgos, aún escasos en el séptimo arte.

0.2 METODOLOGÍA

La tesis se halla estructurada en cinco capítulos, acompañados tanto de sus correspondientes introducción y conclusiones como de la bibliografía y filmografía pertinentes. El primero de ellos se titula «De la modernidad a la hipermodernidad» y está subdividido en tres epígrafes: «La modernidad, el punto de partida» (1.1), «El giro posmoderno: ¿una vuelta de tuerca?» (1.2) y «Breves apuntes de hipermodernidad» (1.3). Así, «La modernidad, el punto de partida» define el concepto sobre el cual se añade el prefijo *pos-*, con el propósito de explicar aquellos rasgos que la posmodernidad pretende superar. A partir, principalmente, de los trabajos de Habermas, Benjamin, Ritzer, Taylor y Eco, se expone la dimensión antropológica, sociológica y artística de la modernidad como proyecto construido sobre el saber empírico, el auge de los sentimientos en la configuración del sujeto y la búsqueda de la autonomía creativa en detrimento de la mimesis clásica.

Finalizado ese epígrafe, «El giro posmoderno: ¿una vuelta de tuerca?» se ocupa de esta concepción de la realidad; explicada en los apartados «El eterno debate» (1.2.1), «Rasgos atribuidos a la

posmodernidad» (1.2.2) y «El poder del rizoma» (1.2.3), Lyotard la define como el momento en que «la función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito». El enunciado de «El eterno debate» recoge la incertidumbre a la hora de establecer la auténtica naturaleza posmoderna, establecida –según Saldaña– sobre «un edificio declarado en ruinas» del que, sin embargo, es posible rescatar escombros que cuestionen la contundencia de esa ruptura con la modernidad. El viraje hacia lo *pos-* (donde no se produce una brecha con lo anterior, sino una coexistencia de varias tradiciones) está marcado tecnológicamente por el empleo masivo de redes sociales que encarnan la realidad rizomática de Deleuze y Guattari («El poder del rizoma») –caracterizada a su vez por la desjerarquización y la horizontalidad en la transmisión de contenidos–; así, el auge de las pantallas como medio de acceso a datos deriva en una «exhibición impúdica del yo» (Cueto) que, para los apocalípticos de Eco, banaliza la cultura (reconvertida en pastiche, según Jameson). Por su parte, los integrados lo consideran una democratización de esta, carente ahora de límites entre lo «alto» y lo «bajo» –visión que Mora respalda al incidir en la naturaleza tecnológica del ser humano, al igual que Benjamin (quien alaba la recepción masiva de una obra por su carácter participativo)–. La descentralización de los puntos de vista favorece asimismo el surgimiento de perspectivas de género y poscoloniales que, como señala Culler, desafían el discurso dominante (características recogidas y desarrolladas en «Rasgos atribuidos a la posmodernidad»).

La última subdivisión del primer capítulo está encabezada por «Breves apuntes de hipermodernidad», sustentada en los textos de Lipovetsky y Charles, quienes eligen *hipermodernidad* sobre otras denominaciones análogas (*tardomodernidad*, *sobremodernidad* o *transmodernidad*). La ansiedad existencial constatada por Lipovetsky se manifiesta en el bloqueo creativo que experimentan tanto guionistas como novelistas, poetas y dramaturgos –parálisis artística extensible a la dimensión más personal de su día a día–. La profusión de este rasgo como

constitutivo del escritor cinematográfico hace que en esta tesis se prefiera *hipermodernidad* a sus otros sinónimos; asimismo, frente a la indeterminación del comienzo y el final de la modernidad, posmodernidad e hipermodernidad, el bloqueo señalaría la entrada en esta última fase –la cual supondría, en todo caso, una readaptación individual de los elementos posmodernos y no una ruptura total con estos–.

El marco teórico previo cimenta la base sobre la que se asienta el segundo capítulo de la tesis. Se trata de «El sujeto posmoderno», cuyos subepígrafes son «Una reubicación contextual» (2.1) –orientada a explicar los rasgos del individuo en una etapa marcada por la mediación de Internet en la vida cotidiana– y «La crisis posmoderna en el cine» (2.2). Por su parte, «Una reubicación contextual» consta asimismo de los apartados «¿Una individualidad amenazada?» (2.1.1) –donde, a partir de Jameson, Ritzer o Charles, se reflexiona sobre la supuesta disolución de la originalidad en la moda–; «Sujetos en red» (2.1.2) –para cuya configuración se ha recurrido principalmente a trabajos de Sibilia y Rodríguez Ibáñez acerca de la trivialización de la intimidad en la era digital–; «Sujeto público, sujeto privado» (2.1.3) –aquí se introduce a Foucault para explicar las nociones de cuidado individual que, desde la Antigüedad grecolatina, han perdurado en el tiempo–, y «El (no) lugar del sujeto posmoderno» (2.1.4) –donde Augé y Foucault presentan el vínculo entre el individuo y los espacios de la posmodernidad–.

El otro epígrafe del segundo capítulo, junto con «Una reubicación contextual», es «La crisis posmoderna en el cine». Así, surgen relatos que, orientados a la incomodidad y la insatisfacción, se centran en la complejidad de la naturaleza humana y abandonan los finales felices, pues la incomunicación y la incapacidad para expresar lo sentido priman sobre la honestidad en las relaciones interpersonales. «La crisis posmoderna en el cine» cierra un marco suficiente para sustentar teóricamente esta investigación, centrada esencialmente en un análisis fílmico original y específicamente desarrollado para este trabajo.

Una vez expuestos los rasgos más destacados de la posmodernidad y del sujeto inscrito en ella, comienza el estudio del corpus de trabajo, cuya cronología comprende desde la última década del siglo XX hasta el año 2017. Solo suponen una excepción el novelista de *El resplandor* (1980) y los guionistas de *El crepúsculo de los dioses* (1950) y *Cautivos del mal* (1952). Su cronología no es posmoderna, mas su condición de predecesoras de *Barton Fink* o *El ladrón de orquídeas* obliga a integrarlas en el corpus de trabajo. En «Guionistas: érase una vez en Hollywood», cuatro de los seis filmes elegidos están ambientados en el periodo clásico de la meca del cine; ese tercer capítulo explica el contexto laboral de estos profesionales, para lo que la obra de Banks se erige en bibliografía fundamental. La inclusión de tales escritores –cuyas obras aún no constituyen un género literario canónico– se debe a una equiparación lógica con los dramaturgos, considerados autores al mismo nivel que los poetas o novelistas: al fin y al cabo, mientras que las creaciones de estos se cierran en la lectura que realiza el destinatario, tanto las piezas teatrales como los guiones dependen de una representación posterior para completar su sentido –bien en un recinto preparado para ello, bien a través del medio audiovisual–.

La lucha entre la necesidad material y la preservación de la integridad artística se halla muy presente en un apartado que anuncia tribulaciones comunes a los novelistas del capítulo cuarto, cuya popularidad cinematográfica les lleva a protagonizar veintiuna de las treinta y dos obras seleccionadas –frente a seis guionistas, tres poetas y dos dramaturgos–. Como también ocurre en el capítulo dedicado a los profesionales de la industria del cine, los trabajos de Balló, Bergala y Pérez sobre la serialidad audiovisual constituyen una bibliografía esencial en el análisis de las obras citadas. Por su parte, las ideas de Bourdieu y Zafra sobre la precariedad y el reconocimiento simbólico al trabajo feminizado complementan las de Zecchi sobre la representación visual del cuerpo femenino, así como las de Gilbert y Gubar sobre la masculinidad y autoría. Asimismo, para los distintos capítulos de la tesis también se han consultados trabajos de D’Aquino, Holmbach, Landy, Neher, Pérez Ríu, Pueo, Redondo Sánchez,

Sancho Cardiel, Sayad, Stefon, y Simerka y Weimer, que tratan específicamente algunas de las narraciones utilizadas.

La profusión de novelistas refleja la preferencia social por este género frente a la poesía y el teatro. Las obras aquí tratadas se han agrupado en nueve subapartados atendiendo a sus aspectos comunes en cuanto a la representación del escritor: la traumática relación entre autor y lector –«El escritor coaccionado» (4.1)–; la resignificación de la trama por parte del protagonista –«Autoras que reinterpretan» (4.2)–; la adscripción al género de terror –«La escritura del mal» (4.3)–; la búsqueda del reconocimiento a cualquier precio –«La escritura como ascensor social» (4.4)–; la dificultad para compaginar las aspiraciones laborales con las expectativas ajenas –«Escribir (y lo otro)» (4.5)–; el vínculo del escritor con su fuente de inspiración –«De escritores y musas» (4.6)– y sus propias creaciones –«Mis personajes y yo» (4.7)–; la faceta del creador más ligada al sistema educativo –«El escritor: maestro y alumno» (4.8)–, y los efectos de una prolongada disipación vital –«La dulce muerte del novelista» (4.9)–, examinada desde la ética del sujeto propuesta por Gomá Lanzón.

El quinto capítulo recoge ejemplos con poetas y dramaturgos, cuya inferioridad numérica ha propiciado su agrupamiento en una única sección –subdividida posteriormente en un apartado por cada tipo de escritor–. En el caso de los poetas, se subraya la compaginación de elementos cotidianos (*Paterson* y *Poesía*) con aquellos ligados a lo sobrenatural (*madre!*), mientras que los dramaturgos destacan por su empeño en mantener sus proyectos frente a cualquier adversidad –el bloqueo creativo en *Synecdoche, New York*, y la intromisión de la mafia en *Balas sobre Broadway*–. Sin duda, es aquí donde la posibilidad de ampliación del corpus es mayor, a la espera del surgimiento de filmes que concedan protagonismo a sendos tipos de escritores en los próximos años.

1. De la modernidad a la hipermodernidad

1.1 LA MODERNIDAD, EL PUNTO DE PARTIDA

1.1.1 Aproximación general a la modernidad

Esta investigación pretende analizar el rol desempeñado por el escritor como personaje cinematográfico, mas tal propósito no puede aislarse de las coordenadas culturales, estéticas y antropológicas que moldean las cintas de las que se ocupa. Inmersos en el siglo XXI, resulta habitual el discurso sobre la posmodernidad¹, el cual ya parece insuficiente vistos los cambios culturales y tecnológicos de la sociedad occidental. ¿Es aplicable aún este término o, por el contrario, estaríamos ya en la hipermodernidad? Hay quien también podría cuestionar la distinción entre lo moderno y lo posmoderno tras ver *Midnight in Paris*, cuyo protagonista descubre que la insatisfacción por el presente y la idealización del pasado afectan a individuos de todas las épocas. Lo único que parece claro se resume en la siguiente afirmación de Lozano Mijares (2007: 120):

Nos encontramos, en el inicio del siglo XXI, con que, una vez asumida la necesaria destrucción de la episteme anterior realizada en el inicio de la era posmoderna, no sabemos cómo continuar, porque no tenemos un proyecto colectivo firme que nos sostenga. Debemos celebrar esta carencia, ya que, de ese modo, sólo será válido el proyecto que cada individuo, asumiendo [...] su inserción en una historia colectiva [...], se proponga, y así, por medio de un consenso que ha de ser continuamente puesto en cuestión, podremos ser capaces de convivir.

Antes de tratar lo posmoderno, es necesario definir aquellos conceptos en principio superados por él. Para Ritzer (2001: 96-97), los comienzos del siglo XXI se caracterizan por discutir sobre hasta qué punto la sociedad contemporánea ha cambiado radicalmente –como defienden Baudrillard (1985) o Lyotard (1993)– o presenta rasgos de la modernidad anterior –Habermas (1981)–. Este sostiene que hay una mayor continuidad de la que pensamos entre el mundo de hoy y el de finales del XIX. Frente a la desaparición de los grandes discursos, Ritzer (2001: 97-98) considera que la

¹ En este trabajo se ha optado por utilizar *posmodernidad* y *posmoderno* en lugar de *posmodernismo* y *posmodernista* para evitar una asociación errónea con el modernismo literario hispánico de finales del siglo XIX. La grafía *post-* aparecerá solo en citas literales.

actual «*mcdonaldización* de la sociedad» equivale a las metanarrativas clásicas: así, mientras que el problema central de la modernidad residía en la distribución de la riqueza, la posmodernidad se enfoca a la supresión del riesgo –pensemos en el aumento de las medidas de seguridad a raíz de la conversión del terrorismo en amenaza internacional–. Ese rasgo probaría el reemplazo de unos discursos por otros, mas no un cambio tan drástico como podría parecer.

Habermas (1985: 19) también rechaza la idea de la posmodernidad como un movimiento opuesto a su predecesor. Vázquez Medel (1994: 58-60) apunta que el término *modernidad* designa unos procesos especialmente vinculados a «la construcción imaginaria de la realidad», cronológicamente ligados al período comprendido entre la segunda mitad del XVIII y el último tercio del siglo XX. Por su parte, Habermas (1985: 19) indica que *moderno* se empleó por primera vez en el siglo V para distinguir el presente cristiano del paganismo propio de la época romana; así, este adjetivo identificaría una era con el resultado del cambio de lo antiguo a lo nuevo. Asimismo, Habermas (1985: 20) destaca que, hasta la Ilustración, la modernidad marcó un vínculo renovado con la Antigüedad, lo cual cambió a raíz de la fe en el progreso moral, social e intelectual promovida por los avances científicos. Esa renovada conciencia tomó como modelo una Edad Media idealizada y despojada de su verdadero contexto histórico, hecho que, a lo largo del siglo XIX, conceptualizó de un modo cada vez más abstracto el antagonismo entre la tradición y el presente –ahora caracterizado simplemente como *lo nuevo*–. La mayoría de estas innovaciones se volverán obsoletas, y aquellas que ocupen la categoría de clásicos lo harán ya no por su semejanza con la tradición, sino por quebrantar las normas establecidas: «Nuestro sentido de la modernidad crea sus propios cánones de clasicismo, y [...] [así] hablamos [...] de modernidad clásica con respecto a la historia del arte moderno. La relación entre “moderno” y “clásico” ha perdido [...] una referencia histórica fija» (Habermas, 1985: 21).

Pese a que, desde un punto de vista europeo, la modernidad resulta un eje fundamental para analizar objetivamente la historia, Vázquez Medel (1994: 58) señala:

...esta visión de los hechos puede coexistir con otras agrupaciones temporales que [...] puedan realizarse de los acontecimientos. La historia fáctica está constituida por [...] acontecimientos [...] que los discursos históricos [...] se encargan de concatenar [...] en una combinatoria que puede ser cuestionada. Al definir [...] un [...] período del pasado [...] estamos [...] haciendo una lectura de nuestra propia realidad.

Así, la modernidad ha sido definida etnográfica, económica, política, social, científica, filosófica y estéticamente. Está muy arraigada en la cultura occidental –sobre todo en la europea y norteamericana–, y su máximo representante es el hombre blanco –aunque coincide con la descolonización de los territorios conquistados por los imperios británico y español–. Por otro lado, si, económicamente, este periodo destaca por un capitalismo industrial cuyos máximos valores son la productividad y el consumo, en el plano político se constituyen los principios de la soberanía popular, la división entre las instancias ejecutiva, legislativa y judicial o el fin de las monarquías absolutas –que no del absolutismo, dados los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo XX (Vázquez Medel, 1994: 58-59)–. Respecto de los medios de comunicación, la prensa, la radio, el cine o la televisión funcionan como un cuarto poder ante el que rendir cuentas, una institución cuyo favor es preciso conservar en aras de la imagen pública. Asimismo, el Estado se erige en garante del bienestar de sus ciudadanos –sobre todo de los más desprotegidos–, otorgándole una especial importancia al acceso a la sanidad y la educación.

1.1.2 Un nuevo sentir

Por su parte, los sentimientos adoptan un nuevo rol en la configuración del sujeto moderno, ya que es a partir de los siglos XVIII y XIX cuando la identidad humana empieza a basarse en la personalidad y las

emociones profesadas hacia nuestros semejantes –especialmente el amor, ligado a la esfera doméstica– (Culler, 2014: 137). Ello representa la rebeldía de la modernidad contra la moralidad y utilidad normativas de la tradición (Habermas, 1985: 22). En la novela del XIX, el vínculo entre la verdadera identidad del individuo y las relaciones personales comienza como un rasgo intrínseco del carácter femenino, extendido posteriormente a personajes masculinos² (Armstrong, 1991: 16). Así, los hombres se desligan parcialmente de los ámbitos políticos o religiosos –orientados principalmente a la vida pública y al ascenso profesional– para definirse por unas cualidades previamente asociadas a las mujeres por ser objetos de deseo y creadoras de vida doméstica. Armstrong ejemplifica esto con los protagonistas de *Cumbres Borrascosas* y *Jane Eyre*, cuyo comportamiento es modificado por su deseo sexual hacia los personajes femeninos: Heathcliff abandona su identidad gitana y experimenta un amargo resentimiento por el rechazo de Cathy, mientras que la ceguera de Edward Rochester y la destrucción de Thornfield Hall convierten a Jane en supervisora del vínculo matrimonial³.

Ese auge ficcional de los sentimientos ocurre también en la realidad, ligado a un cambio en la consideración del matrimonio y la familia (Taylor, 1996: 303). La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano

² La novela del XVIII ya revela una nueva conciencia donde la vida cotidiana adquiría la misma importancia que los relatos míticos (algo inspirado por los Evangelios bíblicos, que aúnan historias sobre gente humilde con hechos de naturaleza religiosa). Tal preferencia por lo común la lleva a alejarse de arquetipos universales, cuyo escaso tratamiento literario demuestra la nueva percepción cronológica de esta época (Taylor, 1996: 305). Mientras que tales relatos se caracterizan por la atemporalidad, la identidad humana se extrae ahora de esas vivencias cotidianas. En palabras de Taylor (1996: 307): «Terminamos por ser lo que somos gracias a los acontecimientos; y como autonarradores los vivenciamos a través del significado que [...] ilustran. ¿Fue Napoleón “hecho” por el sitio de Tolón o ello simplemente le proporcionó la ocasión para demostrar [...] su “genialidad”[...]?».

³ Un ejemplo contemporáneo de hasta qué punto las relaciones personales son el núcleo de la identidad masculina es la serie de televisión *Cómo conocí a vuestra madre* (*How I Met Your Mother*, 2005-2014). Narrada en constante *flashback*, su protagonista, Ted, anhela no el éxito profesional, sino encontrar a la mujer que satisfará sus deseos de felicidad doméstica. A esa búsqueda de quien se convertirá en su esposa y madre de sus hijos se unen diversas peripecias junto a sus amigos Marshall y Lily –quienes crean su propia dinámica de pareja– y su peculiar relación con Robin –amiga y objeto de deseo intermitente a lo largo de la serie–.

(1789) ya indica las dos facetas que dividen al ser humano: la vida privada y el ámbito sociopolítico (Saldaña, 1997: 65). El raciocinio no queda al margen, mas se analiza en un ámbito diferente a las emociones: «La razón puede corregir [...] [un] sentimiento cuando se desvía, pero no [...] sustituir la noción que éste produce» (Taylor, 1996: 302). La naturaleza, vista por los antiguos como fuente de admiración hacia ella misma, es ahora quien nos suscita sentimientos conducentes a «evocar y fortalecer lo mejor que hay en nosotros» (Taylor, 1996: 315). La melancolía o el temor serían algunas de las sensaciones despertadas por el exterior, las cuales le otorgarían su verdadero significado: «La afinidad entre la naturaleza y nosotros no está ahora mediada por un orden racional objetivo, sino por el modo en que [...] resuena en nosotros. Nuestra sintonía con [ella] [...] consiste en [...] ser capaces de librar el eco encerrado en nosotros mismos» (Taylor, 1996: 317).

Por su parte, el vínculo familiar se resignifica a lo largo del XVIII en las clases más adineradas de Francia y los países anglosajones. A partir de esta centuria, el afecto entre ambos cónyuges supondrá el motivo principal para un casamiento. El compromiso emocional hacia el otro se elegirá voluntariamente, desafiando así la autoridad patriarcal de los siglos anteriores y reivindicando ese giro hacia la individualidad (Taylor, 1996: 308). La búsqueda de independencia se halla estrechamente unida a la de un espacio doméstico privado donde ni siquiera los sirvientes pudiesen acceder. Estos núcleos familiares también profesan un mayor celo hacia los hijos, lo cual, en el terreno educativo, favorece la apreciación de la infancia como una etapa donde el ser humano requiere atenciones específicas. Ello implica imponer límites a los niños para garantizar su protección y su apego a la identidad familiar, donde el afecto entre sus miembros funciona como nexo de unión (Taylor, 1996: 310-311). El amor conyugal –o, más ampliamente, el doméstico– se convierte así en realización central de la existencia humana.

1.1.3 Entre la tradición y la vanguardia

Ya en otro ámbito, las artes plásticas buscan reivindicar su autonomía respecto de la mimesis clásica y orientarse hacia la originalidad del artista-creador. Benjamin (2017: 70-72) consideraba al cine un arte determinado por la reproductibilidad de sus imágenes y la supresión de defectos mediante la repetición y el montaje de escenas. Así, la sucesión de fotogramas en movimiento se opondría al arte griego clásico, cuyas piezas tendrían un carácter eterno por la imposibilidad de reproducir mediante vaciado o acuñamiento todo lo que no fuese terracota, bronce o monedas. A diferencia del teatro, el cine pierde su aura por desligar sus imágenes del aquí y el ahora:

El aura que está alrededor de *Macbeth* sobre el escenario no puede separarse [...] de la que está alrededor del actor que lo representa en vivo. Lo peculiar de la filmación en el estudio cinematográfico está en que ella pone al sistema de aparatos en el lugar del público[,] [lo cual] [...] anula [...] el aura [...] alrededor del intérprete, y con ella [...] la [...] de lo interpretado» (Benjamin, 2017: 81).

La característica más relevante de la modernidad estética es la asunción de temas y motivos de la vida diaria, cuya reproducción técnica le restarían autenticidad y valor. Eco (2013: 55) se pregunta: «¿Debemos admitir que una solución estilística sólo es válida cuando [...] rompe con la tradición y por ello es compartida por unos pocos elegidos?». Saldaña (1997: 13-14) afirma que las vanguardias de principios del siglo XX constituyeron el último movimiento artístico intrínsecamente moderno. Para Benjamin (2017: 48-50), la reproductibilidad es intrínseca a la obra de arte, pues cualquier objeto es susceptible de volver a ser realizado. La aparición de la litografía en el siglo XIX permitió una renovación constante del arte visual, así como una difusión masiva de estas creaciones; posteriormente, la fotografía y el cine trasladaron el peso interpretativo de los creadores a los espectadores: «Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla» (Benjamin, 2017: 49). La constante aparición de copias de un mismo objeto nos lleva a considerar la pertinencia

del concepto *autenticidad*, en virtud del cual lo que distingue a una creación primigenia de sus reproducciones es su adscripción a un lugar y momento concretos; «es a esta existencia única de la obra de arte [...] a la que atañe la historia a la que [...] ha estado sometida a lo largo de su permanencia» (Benjamin, 2017: 51).

Esa autenticidad de coordenadas ha sido actualmente desmantelada por la reproductibilidad y el consumo masivos. Tal desaparición del aura –es decir, de los valores materiales e históricos asociados a una obra de arte desde su origen– estaría causada especialmente por el advenimiento del cine como medio de transmisión cultural. La multiplicación infinita de un ente sustituye su carácter singular por una pluralidad que, paradójicamente, individualiza la recepción de este según su destinatario; ello despoja de valor a la conservación de un objeto como idéntico a sí mismo hasta la actualidad (Benjamin, 2017: 51 y 54), cuando prevalece el deseo de poseer no una entidad original, sino su imagen reproducida: «De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica» (Benjamin, 2017: 61). Esa obsolescencia del criterio de autenticidad trastoca la función del arte, antes muy ritualizada y ahora centrada en valores de exhibición. Si, en épocas prehistóricas, estas obras se ligaban a celebraciones de carácter sobrenatural, nuestro tiempo le concede una función puramente estética –a menudo considerada superficial– (Benjamin, 2017: 64).

Con la modernidad llegan también modelos de conocimiento empírico sobre el mundo, alejados del ideal abstracto de la Grecia clásica. Este cambio en la adquisición de saberes se basa en la especialización de los estudios, la cual cederá el paso a una interdisciplinariedad posmoderna que busca integrar múltiples puntos de vista en la investigación: ello también afecta a las experiencias artísticas actuales, que condensan la capacidad de los medios de comunicación de masas para crear iconografías a partir del intercambio de signos entre unas plataformas y otras (Mora, 2012: 61). A esa interdisciplinariedad contribuirá una filosofía basada en la razón como

medio de comprender la realidad, lo cual terminará desbancando a discursos vertebradores de la sociedad como la institución familiar o la religión; así, a lo largo de la modernidad, el giro antropocéntrico iniciado en el Renacimiento se intensifica hasta llegar al culto individual del siglo XXI. El Romanticismo tomó como eje «el yo concreto del hombre y no la objetividad, [...] reducida a un papel secundario [...]», mientras que la época contemporánea –fecha hasta 1945– prioriza «no [...] el yo concreto, sino lo que está dentro de ese yo, el contenido de la conciencia» (Vázquez Medel, 1994: 60). Ese triunfo del Romanticismo se manifestó en la incorporación de motivos considerados hasta entonces grotescos o antiestéticos (véase la ficción gótica que ha perdurado hasta nuestros días), el uso de la ironía para desvincular al sujeto del objeto artístico, el desprecio a la realidad objetiva como referente primordial del texto literario y la búsqueda irracionalidad de la belleza artística –ahora independiente de la armonía y la proporcionalidad vigentes hasta entonces– (Saldaña, 1997: 78).

En definitiva, la modernidad como proyecto ilustrado desarrolla tanto una ciencia objetiva y de carácter universal como un arte autónomo, regido por una lógica interna que, en su pérdida benjaminiana del aura, reclama la cooperación del espectador para interpretar las obras. Esta figura es designada en el siglo XXI *lectoespectador* (Mora, 2012: 19), definido como «receptor de manifestaciones artísticas textovisuales que realiza un ejercicio cotidiano de cibercepción en el que se expanden las posibilidades de flujo informativo y de sentido entre dichas manifestaciones y la realidad pangeica»⁴. En lo concerniente a los cambios que el modelo pangeico introduciría en la figura del autor, podemos decir que, si para Agustín Fernández Mallo (Mora, 2012: 30), antes se partía desde la psique de este en

⁴ El adjetivo *pangeico* procede del sustantivo *Pangea*, utilizado por Mora para denominar al mundo actual, «el nuevo espacio conformado por *todas* las realidades, viejas y nuevas» (2012: 23). Si bien en geología Pangea alude al continente que, durante el Paleozoico y el Mesozoico, agrupaba la mayoría de la superficie terrestre, Mora lo emplea para elaborar una morfología de la realidad contemporánea donde todo está vinculado gracias a los medios de comunicación. La necesidad de este término se debe a los cambios sufridos por nuestra sociedad desde los años noventa, los cuales transformarían campos tan dispares como la literatura, la sociología o la economía, por lo que Mora considera que es necesario «elegir un nombre cualquiera para definir esa nueva realidad, porque el nombre antiguo se ha quedado desfasado» (2012: 22).

tanto entidad romántica para llegar a la sociedad, ahora es la información tomada de Internet o la televisión la que cala en la intimidad autorial y llega hasta nosotros mediada por esa instancia. Con esa idea cerramos este apartado y nos disponemos a sumergirnos en las inciertas (y quizás superadas) aguas de la posmodernidad.

1.2 EL GIRO POSMODERNO: ¿UNA VUELTA DE TUERCA?

1.2.1 El eterno debate

Llegamos, pues, a la época designada con un vocablo que en sí ya implica una superación del proyecto moderno apuntado hasta ahora. Lyotard (1993: 10) alude con él a la condición del saber propia de las sociedades industrializadas posterior a las transformaciones científicas, literarias y artísticas del siglo XIX. De posmoderna califica a la incredulidad profesada hacia los metarrelatos, mermados por el progreso científico. Ese declive aparece en varios de los filmes de esta tesis doctoral, a los que se puede aplicar la siguiente afirmación (Lyotard, 1993: 10): «La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito». Por su parte, Jameson (1999: 16) afirma que la posmodernidad surge como una oposición al «alto modernismo», cuya presencia en museos o universidades le ha arrebatado su aura subversiva:

[...] el expresionismo abstracto; la gran poesía modernista de Pound [...]; el estilo internacional (Le Corbusier, [...], Mies van der Rohe); [...] Joyce, Proust y Mann [...], que nuestros abuelos consideraban escandalosos [...], son [...] en la década del sesenta el *establishment* [...]: muertos, asfixiantes, canónicos [...]. Esto significa que habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como de altos modernismos, dado que las primeras son [...] reacciones [...] locales contra esos modelos.

Sin embargo, resulta complejo distinguir lo posmoderno de la etapa anterior dado el desacuerdo existente a la hora de describir tanto la sociedad actual como su correspondiente teoría sociológica (Ritzer, 1993: 566-567). A ello contribuyen los diversos campos en que se manifiesta –desde la

arquitectura a la filosofía–, que favorecen la percepción de la posmodernidad como una época más flexible y contradictoria por rechazar taxativamente las metanarrativas modernas. A esa oposición se une la interdisciplinariedad, que propicia tanto la síntesis de ideas como su trasvase de un ámbito a otro –con la subsiguiente pérdida de la autoridad de las teorías, vistas ahora como constructos retóricos– (Ritzer, 1993: 568-569). Mediante la deconstrucción, la posmodernidad reinterpreta los textos empleando diferentes perspectivas, formando así nuevos discursos que intentan satisfacer el vacío descriptivo de los anteriores.

Saldaña (1997: 101) se pregunta: «¿Existe la postmodernidad y, posteriormente, pensamos sobre ella o pensamos sobre ella y, entonces, adquiere estatuto de existencia?». En todo caso, sí puede hablarse de una sensibilidad posmoderna que, estéticamente, resulta incapaz de ofrecer un discurso que cohesione la producción artística –con la consecuente desaparición de los cánones clásicos– y mantenga al sujeto en el centro de la autoría y la representación del arte. Esta despersonalización proviene del repliegue del sujeto propuesto por la lírica de la modernidad, etapa que también legó a esta nueva sensibilidad la hibridación de géneros artísticos y el desarrollo de estéticas individuales frente a la sistematicidad normativa (Saldaña, 1997: 87 y 95).

La descentralización de los puntos de vista y el interés hacia grupos minoritarios favorece la aparición de la teoría feminista, que propone deconstruir la oposición entre masculinidad y feminidad hegemónicas criticando el molde heterosexual al que se ajusta nuestra cultura –al igual que la *queer theory* trata de visibilizar las relaciones homoeróticas (Culler, 2014: 157)– y dialoga sobre obras escritas por mujeres en tanto representaciones de la identidad femenina (Culler, 2014: 152). Por su parte, los estudios poscoloniales abordan cuestiones relativas a los problemas derivados del sistema imperial europeo (cultura propia frente a la colonizadora, o nación independiente frente a conquistada, por ejemplo) y analizan hasta qué punto la hegemonía de los discursos occidentales

continúa vigente en la formación híbrida de los sujetos implicados como producto de una cultura en conflicto (Culler, 2014: 156). Además de los críticos feministas y poscoloniales, también pertenecen al discurso de las minorías quienes estudian las obras de grupos étnicos discriminados por la identidad blanca occidental (negros, latinos o asiáticos, por ejemplo). Sus análisis promueven la diversidad cultural y resaltan las características de cada conjunto para contrastarlas con la escritura y el pensamiento imperantes (Culler, 2014: 156-157); tales propuestas aspiran a incluir en el ámbito intelectual a grupos hasta ahora despojados de poder (Ritzer, 2001: 100-101). Saldaña (1997: 117) afirma:

Es necesario sustituir el narcisismo prepotente [...] de una cierta mirada moderna –condenada a ver sólo aquello que sin desplazarse lo más mínimo su limitada vista alcanza– por la generosidad de una determinada mirada postmoderna, capaz de avistar diferentes paisajes y de apreciar la riqueza en la diversidad.

Esta variedad de teorías demuestra que, actualmente, la ciencia se orienta hacia la ausencia de un único punto de vista, algo inevitable teniendo en cuenta la simultaneidad de la información y nuestra dependencia rizomática interpersonal (McLuhan, 1969: 381). Refiriéndose a las ciencias políticas, la sociología y la crítica literaria, Jameson (1999: 17) afirma que la teoría «es todas o ninguna de esas cosas al mismo tiempo» y ejemplifica esto con la obra de Foucault. La Ilustración proponía un modelo institucionalizado de conocimiento científico, en virtud del cual cada ámbito (cognoscitivo-instrumental, moral-práctico y estético-expresivo) era estudiado por sus correspondientes expertos (Habermas, 1985: 27). Ello derivó en una distancia considerable entre el saber de estos especialistas y el del resto de ciudadanos, carentes de los medios necesarios para integrar esa cultura en su vida diaria. Los filósofos del siglo XVIII pretendían organizar racionalmente esa cotidianidad mediante una objetividad moral y científica aplicable a todos los hombres. Prevalcía así la creencia en las artes y las ciencias como motores de la comprensión del mundo o de la felicidad humana. Sin embargo, para Habermas, «el siglo XX ha demolido este optimismo». Ello podría indicar el fracaso de los objetivos modernos; sin

embargo, el filósofo alemán (1985: 28) se pregunta: «¿Habríamos de tratar de asirnos a las *intenciones* de la Ilustración, por débiles que sean, o deberíamos declarar a todo el proyecto de la modernidad como una causa perdida?». Saldaña (1997: 102-103) responde así a esta pregunta:

Se ha levantado acta de nacimiento de la postmodernidad sobre la desolación de la modernidad, un edificio declarado en ruinas. Ahora bien, sería falso afirmar que todas esas ruinas son irrecuperables, [...] que desde la postmodernidad se ponen en tela de juicio todos los logros alcanzados en la modernidad. Las críticas que [...] se dirigen contra [...] la modernidad tienen [...] en común [...] la condena de unos modelos estéticos [...] gastados [...] [e] institucionalizados, unos modelos que [...] se han domesticado, presos [...] del abuso y del consumo [...].

Así, la posmodernidad podría calificarse de constante debate abierto «sobre las peculiares maneras que definen nuestra existencia en un mundo que –al parecer, inevitablemente– nos impone un sistema de relaciones distinto al que hasta ese momento ha dominado» (Saldaña, 1997: 97). No obstante, la quiebra de la razón como instrumento de comprensión se nos muestra como el principal motivo para transitar hacia lo posmoderno, donde «las relaciones económicas y los medios de comunicación de masas [...] desempeñan papeles decisivos» (Saldaña, 1997: 99). Esto se ha constatado a estas alturas del siglo XXI, dado que, cuando Saldaña realizó tal afirmación, las redes sociales no existían e Internet aún no se había vuelto indispensable para nuestra vida cotidiana. En ese sentido, la sociedad se ha distanciado paulatinamente de su predecesora para sumergirse cada vez más en el universo digital.

1.2.2 Rasgos atribuidos a la posmodernidad

La ruptura definitiva con la sociedad previa a la Segunda Guerra Mundial se manifiesta en la aceleración de los cambios tanto estéticos como de nuestro estilo de vida, en la cultura del automóvil, en la penetración diaria de los medios de comunicación antes mencionados y en la extensión de lo urbano a zonas antes solo rurales (Jameson, 1999: 37). Así, se

establece un nuevo orden cuya principal característica es el pastiche. Este, al igual que la parodia, imita los rasgos más reconocibles de un estilo concreto en cualquier otra manifestación artística; no obstante, mientras que la parodia ridiculiza las excentricidades del elemento original con mayor o menor malicia, el pastiche carece de ese propósito satírico, pues su aparición está ligada a la diversidad e idiosincrasia estilísticas surgidas a raíz de la especialización de los productos culturales (Jameson, 1999: 19-20). Un ejemplo de pastiche cinematográfico lo constituiría la primera entrega de *La guerra de las galaxias* (George Lucas, 1977), que reinventaba para un público adulto las series de aventuras y ciencia ficción de su niñez en los años cuarenta: «La parodia [...] no tiene sentido, dado que desaparecieron hace mucho» (Jameson, 1999: 23). Así, mientras que el público de más edad revivió en el cine las sensaciones provocadas por los artefactos estéticos de su infancia, los niños de 1977 disfrutaron igualmente de la película pese a no captar tales referentes. Para Jameson (1999: 25), esa nostalgia cinematográfica demostraba la incapacidad de la sociedad posmoderna para abordar tanto su presente como la historia en general. Actualmente, si bien el cine continúa por un lado recuperando fórmulas conocidas para las superproducciones más comerciales –*El despertar de la Fuerza* (J. J. Abrams, 2015) mostraba una historia prácticamente idéntica a la de 1977 para captar tanto a quienes añoraban la trilogía original como a las generaciones noveles–, series como *El Ministerio del Tiempo* (que mencionaremos posteriormente) refutan la segunda parte de esa afirmación.

Retornando a la pluralidad del conocimiento hoy, resulta difícil obtener una visión global sobre un tema específico, pues gran parte de la información consumida diariamente se nos presenta de un modo acrítico y disperso. «El espectador domesticado ignora que cada información es parte de un rompecabezas analítico que debe ser (re)construido, e ignora que debe saberlo» (Mora, 2012: 37). De ahí la necesidad de fomentar el pensamiento crítico como único vehículo posible para, al estilo de la *Poética* aristotélica, otorgar un sentido de comienzo, nudo y desenlace a los datos que consumimos y huir de la anécdota fragmentaria (Mora, 2012: 38).

Como ya se ha apuntado, la posmodernidad no supondría una drástica separación de lo moderno, sino una coexistencia de varias tradiciones. El único rasgo que uniría todas ellas es, a juicio de Vázquez Medel (1994: 67), el persistente impulso a consumir sin moderación alguna. Sin embargo, también existen otras características atribuidas a esta época. Una sería la prioridad otorgada a la simulación sobre la realidad; Ritzer (2001: 98) ejemplifica esto con un viaje por la selva recreada en Disneylandia como sustituto de una travesía por la jungla real⁵. Otras consistirían en la inexistencia de emociones auténticas⁶ o la difuminación de los límites entre lo pasado, presente y futuro (Facebook nos recuerda cada día publicaciones compartidas hace años, y plataformas como Booking permiten planear las vacaciones con meses de antelación). Finalmente, el paso de un sistema tecnológico basado en la producción de objetos –ejemplificado en la industria automovilística– a otro cimentado en la repetición de imágenes o la viralización de vídeos marca una diferencia clara entre la sociedad moderna y la posmoderna (Ritzer, 2001: 98).

Asimismo, el fracaso de proyectos tanto individuales como grupales alcanzaría su máximo exponente en las elecciones presidenciales de Estados Unidos –donde resultó vencedor Donald Trump– o en el proceso que, en junio de 2016, llevó a Reino Unido a elegir abandonar la Unión Europea (*brexit*)–; ambas situaciones, caracterizadas por la xenofobia y un patriotismo exacerbado, fueron resultado de unas campañas imbuidas de posverdad⁷, que provocaron decisiones basadas más en las emociones de los

⁵ Este nivel de simulación se multiplica en nuestra experiencia como espectadores de *El libro de la selva* (Jon Favreau, 2016). Versión del clásico animado de 1967, el filme del siglo XXI no nos muestra simplemente un entorno natural mediante imágenes –algo que ocurriría también en un documental–, sino que recrea un ambiente generado íntegramente por ordenador. Ambos visionados sumergen al espectador vicariamente en la selva, con la diferencia de que el segundo nos lleva a un entorno intangible aunque absolutamente verosímil para el ojo humano –prueba también de cómo han evolucionado los efectos especiales desde finales del siglo XX–.

⁶ Tal fingimiento se designa con el coloquialismo *postureo*, registrado en el DRAE con el significado de ‘actitud artificiosa e impostada que se adopta por conveniencia o presunción’: <<http://dle.rae.es/?id=TqmF7kI>>. [Consulta el 25/02/2018].

⁷ Aunque *posverdad* todavía no se ha incluido en el DRAE, es posible consultar su definición en el siguiente enlace –donde, además, se propone como adjetivo relacionado *posfactual*–; ambos términos indican la preeminencia de lo subjetivo en detrimento de los

votantes que en hechos empíricamente comprobados. Para Vázquez Medel (1994: 67),

el resurgimiento de fundamentalismos de todo tipo, desde los estrictamente religiosos a los propios de esas peculiares religiones de la modernidad que fueron las ideologías, es buena prueba de una época en la que la navegación conjunta parece haber zozobrado y en la que [...] el movimiento se produce [...] en [...] sentidos muy distintos, al modo de una *melé* de rugby.

Por tanto, el caos se adueñaría de un pensamiento caracterizado por la debilitación progresiva del sujeto, quien, a partir de las ideas marxistas, freudianas y nietzscheanas, se emancipa paulatinamente en lo artístico y se libera de la opresión ejercida por los sistemas de alienación económica, psicológica y filosófica (Vázquez Medel, 1994: 68). Esta pluralidad de enfoques teóricos favorece una fragmentación de experiencias y puntos de vista que confirma el fracaso del proyecto moderno de entender la realidad de un modo holístico. «La modernidad ha terminado», afirma Vázquez Medel (1994: 68); la única posibilidad de evitar el vacío a que nos conduce la senda posmoderna es constituir un sujeto diferente, abierto a una existencia alejada de la *consumición* en tanto hábito destructor y más próxima a la *consumación* como realización plena de lo que significa ser humano.

La posmodernidad también se ha caracterizado por una «impresión de anormalidad continua [...] que parece haber eliminado [...] lo ordinario, y únicamente anda atento a lo [...] extraordinario» (Cueto, 1982: 8). Ello se debería a la masiva distribución de noticias en los medios de comunicación, cuya avidez de contenido sensacionalista convierte la contemporaneidad en una «agresión permanente» mediante la cual cualquier suceso cotidiano se percibe como «algo monstruoso» (Cueto, 1982: 8). Esta negatividad con que Cueto percibe lo posmoderno prosigue en la afirmación de que «los tinglados electrónicos [...] difunden esos sentimientos de temor [...] que [...] posibilitan [...] la disuasión civil, [...] el procedimiento más eficaz

hechos demostrables: <<http://www.fundeu.es/recomendacion/post-truth-post-verdad-posverdad/>>. [Consulta el 20/1/2018].

para anular la pluralidad» (1982: 8). Resulta curioso que, si bien han pasado más de treinta y cinco años desde la publicación de la obra aquí citada, aún hoy parte de la población teme las nuevas tecnologías y critica a los medios de comunicación por su superficialidad o falta de rigor; pese al transcurso del tiempo, las tribulaciones sociales de hace unas décadas no han cambiado.

Nos hallamos, por tanto, en un momento donde «lo político se *espectaculariza* y lo social se *mitologiza*» (Cueto, 1982: 8). Los nuevos referentes se encuentran más próximos a lo audiovisual que a lo impreso, especialmente si tenemos en cuenta figuras como los *youtubers*, *instagrammers* o *influencers*⁸ que, a través de Youtube, Instagram⁹ o cualquier otra plataforma, modifican los patrones de comportamiento de sus seguidores. La afirmación de Marc Augé de que vivimos a través del reconocimiento efectuado mediante una pantalla complacería tanto a apocalípticos como a integrados a la hora de admitir la importancia de los dispositivos electrónicos (Mora, 2012: 105-106). Así, el texto no basta para categorizar nuestra sociedad: solo puede hacerlo aliándose con la imagen, lo cual daría lugar a internextos o formas textovisuales (Mora, 2012: 17). Todo lo que vemos, pensamos y producimos para enviar a otros destinatarios puede clasificarse de imagen (Mora, 2012: 18): por muy extensa que resulte una publicación de Facebook, no dejará de ser una fotografía en un dispositivo móvil. Por ello, quizá la distinción entre texto e imagen provenga de un error histórico que ha derivado en una oposición

⁸ Si bien Fundéu propone *influidor* o *influenciador* como alternativas al anglicismo *influencer*, este último ha triunfado sobre los términos castellanos. Todos ellos, no obstante, servirían para referirse a individuos cuya experiencia en un ámbito particular (desde la cocina o la moda hasta la organización de eventos, la sexología o el cine) les convierte en alguien capaz de redirigir la conducta o los hábitos de consumo de sus seguidores: <<http://www.fundeu.es/recomendacion/influidor-alternativa-a-influencer/>>. [Consulta el 20/01/2018].

⁹ A diferencia de otras redes sociales como Facebook o Twitter, Instagram basa su funcionamiento en la publicación de vídeos y fotografías a las que, posteriormente, los usuarios pueden aplicar filtros para modificarlas o embellecerlas. También es frecuente utilizar *hashtags* o almohadillas que expresen los pensamientos del *instagrammer* o vinculen una imagen con otras de tema común. Su uso se extiende desde los más jóvenes hasta instituciones tan asentadas como la RAE, cuya presencia en las redes demuestra la importancia del medio digital para llegar a la sociedad de nuestros días: <<https://www.instagram.com/laraeinforma/>>. [Consulta el 20/01/2018].

innecesaria, cuyos intentos de difuminación han convertido a quienes se atrevían a ejecutarlos en visionarios o transgresores¹⁰.

[...] según ha expresado muy bien Víctor Burgin: «La idea de que existen dos formas diferenciadas de comunicación, [...] y de que [...] [las imágenes] son la forma más directa, pasó a través del neoplatonismo a la tradición cristiana, que defendió [...] un lenguaje divino de las cosas, más rico que el lenguaje de las palabras; [así,] quien aprehende las verdades difíciles [...] lo hace [...] sin necesidad de palabras ni argumentaciones» (Mora, 2012: 63).

Los referentes antes mencionados –junto con celebridades del mundo audiovisual o deportivo– son los «dioses de la audiencia» (Cueto, 1982: 9), quien los adora por su capacidad para triunfar en los medios de comunicación (en nuestra época, programas de telerrealidad como *Gran hermano* u *Operación triunfo* han cosechado un gran éxito de público). Estos dioses despiertan en sus seguidores más acérrimos una pasión desaforada –la cual puede resultar a su vez paradójicamente efímera–, y un rechazo radical en quienes no comulgan con ellos¹¹. Así, la experiencia de los consumidores dicta quién merece permanecer en antena y lleva a estudiar el efecto del arte en esa potencial audiencia (McLuhan, 1969: 382). Tal anticipación es el único modo de controlar orgánicamente el proceso creador, pues incorpora al lector como cocreador de una obra: McLuhan ejemplifica esto con la novela policiaca, la cual, al igual que el análisis de la

¹⁰ Mora (2012, 108-109) afirma que la página literaria es ahora una pantalla por las siguientes razones: la primera es que procesamos una hoja del mismo modo que una lámina electrónica, lo cual amplía las opciones de lectura más allá de la tradicional (de izquierda a derecha y de arriba abajo). De hecho, estudios neurocientíficos han demostrado que, antes de leer la primera palabra, nuestro cerebro registra momentáneamente una imagen de la página en su conjunto para extraer algún mensaje a partir de su disposición gráfica en caso de que el autor lo haya pensado así. La segunda razón para considerar la página como una pantalla sería la diseñabilidad que, para muchos escritores, ha adquirido la hoja tradicional. «Se escriben páginas teniendo clara su condición de *imagen* [...], pero en nuestros días esa imagen ya no apela [...] a la [...] pintura, sino que se refiere a la [...] construida, temporal o dinámica [...] de los medios de comunicación de masas» (Mora, 2012, 109). Por tanto, los escritores actuales deberían atender a la pantalla no solo en calidad de destino (un guionista que trabaja para cine o televisión, por ejemplo), sino también de marco creativo; este último daría lugar a la *pantpágina*, fusión entre esos dos términos que encaja en la propuesta pangeica de la literatura.

¹¹ Actualmente, resulta común en Internet emplear el anglicismo *hater* para aludir a aquellos internautas que critican el trabajo o los logros ajenos en las redes sociales. Si bien Fundéu recomienda la palabra *odiador*, lo cierto es que –como ocurría con *influidor*–, el término anglosajón ha triunfado sobre su equivalente castellano: <<http://www.fundeu.es/recomendacion/odiador-hater/>>. [Consulta el 21/01/2018].

experiencia del consumidor, comienza por el final –es decir, por la recepción de un hecho (los efectos de un asesinato)– y subvierte así el rol tradicional del lector. También se extiende a la narración de historias, donde lo transmedia o *cross-media* se vale de diversos soportes tecnológicos para difundir sus ficciones. Mora (2012: 150) afirma: «...su utilización convierte al escritor en [...] alguien dedicado a hacer *Lit(art)ure*, que explora [...] lo transfronterizo en aras de una mayor potencialidad expresiva» (algo lógico considerando la adquisición contemporánea de una mayor habilidad en el consumo e interpretación de productos audiovisuales).

La constante exhibición pública de la intimidad sería otro rasgo de lo posmoderno. Partiendo de un punto de vista ciertamente apocalíptico, Cueto (1982: 18) llama a ese «apogeo del narcisismo» una «dictadura de la subjetividad» que «ya no refleja el universo exterior, [...] solo su propio ombligo». Ese hecho, individual a la par que masivo (millones de usuarios expresan su opinión retuiteando frases ajenas y muestran imágenes que, pese a seguir el patrón de otras, tienen como objetivo resaltar la personalidad propia), podría ser visto por los detractores de las nuevas tecnologías como un uso banal de tales adelantos –opinión semejante a la vulgarización cultural temida por los apocalípticos de Eco (2013: 27-28)¹². Para estos, «una cultura compartida por todos [...] es un contrasentido monstruoso. [...] es la anticultura»¹³. Y, dada la presencia de esos

¹² Un ejemplo de apocalíptico en el terreno teórico-literario es el protagonista de *Mutatis mutandis* –obra escrita por Javier García Rodríguez y recogida en *Literatura con paradiña: hacia una crítica de la razón crítica* (Salamanca, Delirio, 2017)–: se trata de un profesor universitario medievalista contrario a la posmodernidad y representante tanto del anquilosamiento académico como de la imposibilidad de integrarse en esta era de constante flujo informativo. Su actitud, unida a una cosmovisión literaria representada por los fragmentos intercalados de la novela inacabada *Los días grises*, muestran un «falso costumbrismo pretelevisivo [que] abunda en estructuras sociales esclerotizadas e inexistentes, y apela a unos saberes antiguos que ya no presiden nuestro imaginario» (Mora, 2012, 152).

¹³ Esa actitud apocalíptica se ha manifestado en la reciente decisión de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood de impulsar la categoría de mejor película popular. Esto establece una peligrosa distinción entre aquellos filmes calificados coloquialmente como “serios” u “oscarizables” y aquellos que, por su carácter comercial –y, por tanto, desde un punto de vista prejuicioso, de baja calidad–, no aparecen en las categorías principales y son relegados a las técnicas. Mientras esas ideas preconcebidas sigan existiendo, cintas como *Los Vengadores* (Joss Whedon, 2012), *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017) o *Los últimos jedi* (Rian Johnson, 2017) no ganarán

contenidos en nuestra vida diaria, estaríamos abocados a considerar la tecnologización como «el signo de una caída irrecuperable» de la cultura con mayúsculas.

El punto de vista contrario lo expresarían los integrados, para quienes la procedencia “alta” o “baja”¹⁴ del arte resulta irrelevante¹⁵; Jameson (1999: 16-17) afirma: «El límite entre el arte elevado y las formas comerciales parece cada vez más difícil de trazar», y califica a esa difuminación de inquietante para el ámbito académico, interesado en establecer cánones fijos y elitistas supresores de cualquier rasgo subversivo en sus obras. Si bien la actitud integrada parece erigirse en positiva frente a la apocalíptica, ambas configurarían en realidad las dos caras de una misma moneda; en palabras de Eco (2013: 28), nos hallaríamos ante «dos adjetivos complementarios, adaptables a los mismos productores de una “crítica popular de la cultura popular”». Adoptemos una u otra postura, de esta cultura masiva resulta imposible escapar, y ni siquiera puede hacerlo «el virtuoso que, indignado por la naturaleza inhumana de este universo de la

jamás al Óscar a la mejor película. Además, un premio al filme popular es redundante, pues este término se aplica a aquello apreciado por el público en general. Así, bastaría con consultar las cifras de recaudación y espectadores para comprobar qué cinta ha sido la más exitosa. La creación de esa nueva categoría infravalora la opinión de los espectadores y subordina la calidad de un filme a un punto de vista exclusivamente académico: <https://elpais.com/cultura/2018/08/08/actualidad/1533753417_724518.html>. [Consulta el 18/08/2018].

¹⁴ Una ficción que difumina el límite entre alta y baja cultura –es decir, entre aquella considerada elitista y compleja frente a aquellas manifestaciones de amplio consumo– es la serie *El Ministerio del Tiempo* (2015-2017). Creada por Javier y Pablo Olivares y emitida por La 1 de TVE, gira en torno a una patrulla de agentes contratados por la institución que da nombre a la serie para proteger la historia de España de aquel que intente modificarla en beneficio propio. Como ejemplo, en uno de los episodios llega al Ministerio la noticia de que Cervantes no ha llevado el Quijote a la imprenta. Para hacerle cambiar de opinión y evitar que la historia de España se vea afectada, la patrulla protagonista viajará hasta el siglo XVII mediante la puerta del tiempo correspondiente. De ese modo se añan dos elementos que los tipos de cultura antes mencionados se encargarían de separar: la literatura aurisecular (representada en otros capítulos por Lope de Vega) y la ciencia-ficción popular, uno de cuyos referentes continúa siendo la serie de televisión británica *Doctor Who* (1963-1989, 2005-).

¹⁵ Eco (2013, 31-33) muestra cómo la tecnología ha avanzado paulatinamente para, en cada momento histórico, difundir las obras lo máximo posible. Además, ya las primeras reproducciones de la Biblia fueron desprestigiadas por quienes creían que su mensaje se iba a pervertir al ser interpretado por gente no preparada para ello. Vemos, así, que la pérdida del aura propuesta por Benjamin siempre ha estado presente de un modo u otro a lo largo de la historia.

información, transmite su [...] protesta [...] en las columnas del periódico de gran tirada [...]» (Eco, 2013: 30).

Lo masivo se opondría a la concepción renacentista de la cultura –manifestación de un «gentilhombre [...] a quien una determinada condición económica le permite cultivar [...] las propias experiencias interiores [...] y le garantiza [...] una absoluta originalidad» (Eco, 2013: 55)–. Entre las críticas contra este modelo se hallan la falta de creatividad provocada por la intención de llegar a un público medio – eminentemente pasivo y acrítico–; la destrucción de rasgos étnicos minoritarios mediante mitos mundialmente reconocibles; la reducción de temas y emociones causada por el deseo de afianzar una audiencia de gustos asentados a la que siempre se debe complacer; el objetivo de entretener superficialmente, y el paternalismo educativo en todas sus manifestaciones (Eco, 2013: 56-60). Por su parte, los integrados en la cultura de masas ven con optimismo esta divulgación de contenidos. Para ellos supone una democratización tecnológica y política, la cual surge de un mayor acceso a la educación de los ciudadanos y de una mejor calidad de vida propiciada por el Estado del bienestar. Al fin y al cabo, la tecnología es intrínseca al ser humano, y ha estado presente desde los comienzos de la civilización: descubrimientos como la rueda o la palanca, hoy vistos como primitivos y rudimentarios, supusieron en su momento un gran avance en la supervivencia de nuestra especie.

No obstante, desde un punto de vista conservador, el hombre constituiría una entidad separable de los artefactos que garantizan su subsistencia. Esta visión del ser humano como *no tecnológico en sí mismo* (Mora, 2012: 15) se encuentra muy extendida pese a su invalidez, ya que cualquier avance técnico depende de su contexto social: la red de Internet creada en los ochenta con fines militares se emplea hoy día como medio de comunicación universal para los fines más cotidianos. Así, «las tecnologías [...] no son *exteriores* a nosotros, y por tanto no nos impactan» (Mora, 2012: 16); nuestra identidad como especie tecnológica invalidaría, por tanto,

la posibilidad de interpretar cualquier avance como ajeno a nuestro propio desarrollo. Los jóvenes del siglo XXI ya han integrado lo digital en su vida, lo cual prueba la existencia del universo pangeico (Mora, 2012: 25). En él, Internet ofrece más beneficios que perjuicios, pues representa «la consecución de un nuevo proyecto del saber occidental» auspiciada por filósofos como Nietzsche o Hanna Arendt (Mora, 2012: 33). Así, la cultura de masas no habría usurpado el lugar de la alta cultura, sino que sería esta la que se habría extendido entre quienes antes permanecían aislados en un plano informativo (Eco, 2013: 62):

El hombre que tararea una melodía de Beethoven porque la ha oído en la radio, [...] aunque sólo sea a nivel de la simple melodía, se ha acercado a Beethoven [...], mientras que semejante experiencia, en otros tiempos, estaba sólo reservada a las clases privilegiadas; muchos de cuyos miembros [...] gozaban de la música sinfónica al mismo nivel de superficialidad. [...] ¿Cuántos de nosotros no nos hemos labrado una formación musical a través [...] de los canales de masa?

Dado que una sobreexposición de datos diaria puede funcionar como agente educador –voluntaria o involuntariamente según el emisor y el destinatario del contenido–, se debería incidir en la necesidad de una visión crítica que ayude a distinguir las noticias fiables de contenidos basados en rumores o datos no contrastados¹⁶. En cuanto al entretenimiento superficial –donde, desde una perspectiva apocalíptica, estarían los concursos televisivos no culturales, los espectáculos de lucha libre o las películas de sobremesa–, este no es exclusivo de la cultura de masas: Eco (2013: 63) cita las luchas de gladiadores como un ejemplo primitivo del mismo fenómeno. Además, la temida destrucción de la identidad cultural no sería tal, pues esa homogeneización ayudaría en realidad a igualar clases sociales, países o regiones de un mismo territorio. La superficialidad habitualmente asociada a los medios de comunicación de masas se debería a la repetición de sus contenidos –algo que podría haber ocurrido en cualquier época si este

¹⁶ Como ejemplo, véase la intención de Francia, Reino Unido o España de luchar contra estas noticias falsas (*fake news*), las cuales tuvieron un destacado protagonismo en la elección de Trump, el *bretxit* o el intento de independencia catalana liderado por Carles Puigdemont: <http://www.elmundo.es/television/2018/01/06/5a51002546163f0e798b45a4.html>. [Consulta el 24/01/2018].

fenómeno se hubiese adelantado—. Asimismo, la ausencia de filtro en la información transmitida se compensaría con una sensibilización frente a los problemas sociales, lo cual se opondría a «las masas de la antigüedad[,] [más] propensas a una aceptación tradicional [...] de valores estables e indiscutibles» (Eco, 2013: 64).

Sin embargo, una vez expuestos los argumentos a favor y en contra de la cultura de masas, Eco concluye que esa polarización procede de un planteamiento erróneo: la cuestión no sería si nos hallamos ante algo inherentemente bueno –y, por tanto, refractario a un aparato crítico– o malo –ajeno a las exigencias de la industria–, pues tal maniqueísmo mostraría una reticencia excesivamente conservadora hacia «la validez del progreso tecnológico, del sufragio universal, de la educación extendida hasta las clases subalternas, etc.» (Eco, 2013: 66). La verdadera pregunta en torno a la difusión masiva de datos sería cómo convertirla en vehículo de valores culturales: ejemplo de ello sería la industria editorial, donde la impresión de libros se somete a las normas de producción y consumo que rigen cualquier multiplicación masiva de bienes; sin embargo, a diferencia de otros objetos de uso diario, en la creación de libros intervendrían «hombres de cultura [...] [cuya] finalidad primera [...] es [...] la producción de valores para la difusión de los cuales es el libro el instrumento más idóneo» (Eco, 2013: 66-67). Benjamin (2017: 96) ya afirmaba que la reproductibilidad técnica de la obra había modificado su recepción: así, a menor relevancia social de un arte, mayor disparidad entre el comportamiento orientado al goce y aquel vinculado a la crítica; «en el caso de la pintura[,] lo convencional es disfrutado sin ninguna crítica; lo [...] nuevo es criticado con repugnancia. No así en el cine». La interacción de la audiencia con el arte ha cambiado: frente a aquellos que, como los apocalípticos de Eco, acusan a las masas de entretenerse superficialmente y ensalzan a los amantes de la pintura por disfrutar más profundamente de ella, Benjamin (2017: 108) ofrece el punto de vista inverso: «Quien se recoge ante una obra de arte [...] se hunde en ella [...]. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se

hunda en ella; la baña con su oleaje, la envuelve en su marea». La recepción masiva sería, por tanto, mucho más participativa¹⁷.

Volviendo al «apogeo narcisista», a esa mirada que «ignora lo solidario y solo está atenta a los avatares minúsculos de su propia identidad», su expansión propiciaría el auge de la escritura del yo en múltiples espacios culturales: «[...] autobiografías, monólogos interiores, [...] autorretratos, sagas, confesiones, diarios...» (Cueto, 1982: 18). Toda la industria de la comunicación al público se pondría al servicio de lo más íntimo y personal. Frente a las predicciones sobre la disolución del yo a que la globalización parecía encaminarse, hemos llegado a un «auge del *yoísmo*» (Cueto, 1982: 19). Ya se ha mencionado anteriormente el rol de los medios de comunicación al configurar tanto la posmodernidad como el nuevo concepto de lo individual. La democratización del acceso a Internet ha hecho lo propio con la obtención de audiencia¹⁸. Si antes esto era privilegio de la radio o la televisión, ahora cualquier individuo puede convertirse en estrella gracias a Facebook, Twitter o Youtube: la difusión de contenidos mediante cuentas personales o la viralización de vídeos lanzan a sus creadores a un estrellato más o menos estable. Tal pluralidad de voces, producto de lo masificado, deviene en la compartimentación de contenidos, paralela al surgimiento de un público con intereses cada vez más específicos. Mora (2012: 31) ve en este triunfo de la opinión sobre antiguos poderes *de facto* un signo de la configuración del universo pangeico: «Los perfiles de los partidos políticos en Twitter intentan desesperadamente que sus [...] ideas se conviertan en *trending topics* o “temas del momento”, con la intención de dirigir la conversación en masa».

¹⁷ Benjamin (2017, 108-109) no solo alude en ese sentido a un arte como el cine, sino también a manifestaciones clásicas como la arquitectura, cuyas obras son asimiladas por sus destinatarios en un contexto de distracción y colectividad.

¹⁸ Una muestra de la mayor accesibilidad a contenidos audiovisuales es la existencia de Netflix, HBO o Filmin, quienes, mediante una cuota de suscripción mensual o anual, ofrecen una amplia oferta de series y películas nacionales e internacionales con la posibilidad de visionarlas en versión original y sin compromiso de permanencia por parte de sus usuarios. Estas plataformas suponen un intento de frenar la piratería en el cine y la televisión, mas, al ser entidades privadas, un mínimo porcentaje de la población nunca accederá a ellas, ya sea por carecer de Internet en su domicilio o por la imposibilidad de abonar el pago correspondiente.

Para Cueto (1982: 21), «el modelo [...] que ahora vende la sociedad posindustrial ha dejado de ser el de aquel *hombre-consumidor*, pasivo [...]; ahora se trata del *hombre-creador*, artificialmente individualizado por las nuevas tecnologías [...]» y al que su entorno ha hecho creer que «él mismo es un *mass media* con licencia para emitir toda clase de signos»; así, la admiración por lo ajeno se tornaría en una «exhibición impúdica del yo» (Cueto, 1982: 20) favorecida por la característica pangeica de la autorrepresentación en tiempo real mediante la multiplicación instantánea de fotografías, textos y grabaciones (Mora, 2012: 23). Paradójicamente, si en el mundo de Spiderman un gran poder conlleva una gran responsabilidad, en Pangea la libertad comunicativa vinculada a las redes sociales se ve acompañada de una constante vigilancia: así, un amigo de Facebook se convierte en deseado espectador de nuestra intimidad a la vez que en un potencial intruso, pues desde el momento en que compartimos una imagen, un vídeo o un comentario sobre nuestra privacidad, perdemos el control sobre su difusión.

1.2.3 El poder del rizoma

Las redes sociales favorecen la horizontalidad rizomática en la transmisión del conocimiento, lo cual implica la desaparición de jerarquías. Esto afecta desde a plataformas de lectura como Goodreads –donde son recomendaciones de otros usuarios y no guías académicas las que nos encaminan a una u otra obra (Mora, 2012: 28)– hasta a la recepción de *El Ministerio del Tiempo* gracias a su carácter transmedia. En todo ello está presente la noción de rizoma propuesta por Deleuze y Guattari (1977), caracterizada por los principios de conexión, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante y cartografía. Los dos primeros implican la posibilidad y la necesidad de enlazar saberes aparentemente inconexos (Deleuze y Guattari, 1977: 17): ejemplos de ello son los actuales memes, que ligan textos e imágenes de diversos ámbitos y épocas con un propósito

humorístico. Su difusión en redes sociales puede llegar a ser viral¹⁹; ello se vincula a los conceptos posmodernos de flujo y fragmentación del saber (Mora, 2012: 98), los cuales apelan tanto a la transmisión ininterrumpida de datos como al trasvase en forma de segmentos repetibles.

La diferencia con estructuras jerarquizadas se halla en que estas poseen un punto de referencia organizador del conocimiento, mientras que el rizoma quedaría ligado a «eslabones biológicos, políticos [o] económicos [...], poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas» (Deleuze y Guattari, 1977: 17). Ello causaría una multiplicidad lineal, dado que el rizoma no posee un centro o pivote: «Las multiplicidades se definen [...] por la línea [...] de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras» (Deleuze y Guattari, 1977: 21). Por el contrario, un sistema arborescente implica «centros de significancia y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas» (Deleuze y Guattari, 1977: 37) con nexos preestablecidos cuya información procede de una entidad superior.

Por su parte, el rizoma respaldaría la noción de *pantpágina* apuntada por Mora, ya que plasma en una sola hoja «acontecimientos vividos, determinaciones históricas, conceptos pensados, individuos, grupos y formaciones sociales» (Deleuze y Guattari, 1977: 21): un avance, en suma, de nuestras actuales redes de comunicación –muestra de que los contenidos ya no viajan a través de un único canal–. De ahí el principio de ruptura asignificante: no importa que un rizoma sea interrumpido, pues sus líneas se recompondrán y la información llegará a nosotros por otros cauces (Deleuze y Guattari, 1977: 22). Ejemplo de ello son las *fan fictions* creadas por los

¹⁹ Como muestra, véase *Classical Art Memes*, donde se le atribuyen diálogos actuales a personajes de obras clásicas –mayoritariamente lienzos– para crear un efecto humorístico por el contraste entre ambos elementos. Si bien, desde una perspectiva apocalíptica, esto podría interpretarse como una apología de la incultura o una degradación de las bellas artes, un punto de vista más integrado valoraría el modo de abordar situaciones, temas o actitudes actuales a través de los clásicos. Asimismo, la existencia de esta página no excluye el estudio riguroso e histórico del arte, pues se trataría solo de un divertimento que sigue los rasgos rizomáticos deleuzianos. En este enlace se puede acceder a su cuenta de Instagram: <https://www.instagram.com/classical_art_memes/?hl=es>. [Consulta el 16/02/2018].

seguidores de una serie: abrir nuevas tramas respecto de la principal, profundizar en historias románticas no desarrolladas en la ficción madre, recuperar a un personaje muy querido que ha abandonado el elenco principal o fusionar varias ficciones (*crossover*) son solo algunas de las vías que muestran esa ruptura no significativa²⁰.

«El rizoma es una antigenealogía» (Deleuze y Guattari, 1977: 25), de ahí su carácter transversal y su no correspondencia con una estructura particular (principio de cartografía): destaca por la creación constante de contenidos, lo cual implica una modificación interna producida por la horizontalidad en la transmisión de estos. Tal desjerarquización iría ligada a la no preexistencia de un canal determinado de comunicación y a la intercambiabilidad tanto de los nodos de contenido como de los individuos que los producen (Deleuze y Guattari, 1977: 39)²¹. En resumen, la estructura rizomática se caracteriza por la interconexión de sus nudos configurantes, la ausencia de un comienzo y un final determinados –ya que siempre posee «un medio por el que crece y [se] desborda» (Deleuze y Guattari, 1977: 48)– y la imposibilidad de ser reproducido; al no estar prefijado, el rizoma permite dialogar a ámbitos tan dispares como «la sexualidad, [...] el animal, [...] el vegetal, [...] el mundo, [...] la política, [...] el libro, [...] todo lo natural y lo artificial [...]: todo tipo de “devenires”» (Deleuze y Guattari, 1977: 49).

Como conclusión a estas reflexiones sobre la posmodernidad –y su aparente oposición a lo moderno–, Saldaña (1997: 120-122) aprecia una

²⁰ Estas *fan fictions* pueden encontrarse en webs como *Fanfiction.net* (<<https://www.fanfiction.net/>>) o *Archive of Our Own* (<<http://archiveofourown.org/>>). Debido a su carácter no académico, resulta prácticamente imposible contabilizar el número de historias creadas a partir de una ficción madre –sobre todo considerando el impacto de series como *Juego de tronos*, cuyo volumen de seguidores es superior al de otros productos como *El Ministerio del Tiempo*–: si bien las páginas anteriores ofrecen alguna pista, no debemos olvidar que estas historias también aparecen en blogs o cuentas particulares de Facebook o Twitter, por lo que no se encuentran necesariamente en esos repositorios. [Consulta de ambos enlaces el 21/02/2018].

²¹ Deleuze y Guattari (1977, 40-41) critican severamente el psicoanálisis precisamente por su estructura jerarquizada, donde el falo ocuparía el lugar central junto con el propio Freud; para estos autores, «el psicoanálisis [...] está basado en una concepción dictatorial del inconsciente».

simplificación al contrastar ambos conceptos, pues no debemos confundir la réplica que la posmodernidad hace de su antecesora con un rechazo frontal a sus principios. Así, lo posmoderno establece unos mecanismos selectivos que permiten visitar el canon de críticamente y examinar las condiciones generadoras de aquellas ideas que consideramos verdaderas, lo cual invalidaría la maniquea dicotomía entre ambos conceptos²². A tal coexistencia de valores se une además un término que se presenta como una nueva fase en la configuración de la sociedad occidental: es la hipermodernidad, de la cual trataremos en la siguiente sección.

1.3 BREVES APUNTES DE HIPERMODERNIDAD

En la época posmoderna, donde los cambios son cada vez más veloces, cabe preguntarse sobre la propia perdurabilidad de este vocablo. ¿Continúa definiendo válidamente nuestro tiempo? ¿Hemos pasado a una nueva etapa sin ser plenamente conscientes de ello? Lipovetsky (2014: 54) reconoce a la posmodernidad el mérito de designar la nueva organización de las sociedades avanzadas y democráticas. Sin embargo, también la califica de confusa, ya que, en la línea de lo expresado por Habermas o Saldaña, opina que es en realidad «una modernidad de nuevo cuño, no una superación de ésta». Con la hipermodernidad ocurriría algo similar respecto de la posmodernidad: no estaríamos ante la desaparición de esta última, sino ante una disolución de sus elementos, ahora readaptados al estilo de vida de cada sujeto. Lipovetsky (2014: 56-57) califica a este nuevo periodo de

²² «Mientras que en algunos sectores se ha alegado que la postmodernidad es una mera continuación de la modernidad (con lo cual se niega la confrontación y el debate se establece de manera insidiosa), en otros se defiende que la postmodernidad supone una ruptura radical con la modernidad (lo que implica una valoración de ambos fenómenos en términos positivos o negativos)» (Saldaña, 1997, 122). En cualquier caso, las modificaciones de nuestro pulso vital probarían la existencia de los tiempos posmodernos: «Los ritmos que estratifican nuestro cerebro no son ya, como en el XIX, los de los días y las noches [...]. [...] Los nuestros son los ritmos de la ciudad en movimiento, los de las imágenes en la televisión, los de los semáforos, los de los anuncios interrumpiendo las películas cada 11 minutos²². [...] Esos ritmos constituyen nuestro tiempo y por tanto la imagen poética nace contaminada de la otra [...]. En realidad son indistinguibles» (Mora, 2012, 222).

«segunda modernidad», cuyos tres pilares serían el mercado, la eficacia técnica y el individuo.

Así, el término *posmoderno* era válido hace dos décadas, mas ahora resulta insuficiente para definir nuestra existencia y queda relegado a la categoría de breve transición hacia la hipermodernidad (Lipovetsky, 2014: 67-68):

Sinónimo de desencanto ante los grandes proyectos colectivos, el paréntesis posmoderno se envolvió sin embargo en una nueva forma de encanto, vinculada [...] al culto a uno mismo y a la felicidad privada. Nosotros ya no estamos aquí: la nuestra es la época del desencanto ante la posmodernidad misma, la época de la desmitificación de la vida [...]. [...] Por un lado, la sociedad-moda no deja de incitar a los goces desmultiplicados del [...] bienestar. Por otro, la vida se vuelve menos ligera [...]. La inseguridad de la existencia ha suplantado la indiferencia «posmoderna».

Este cambio de lo *post-* a lo *hiper-* supone pasar del goce a la angustia individual. Mientras que la libertad y la igualdad del sujeto defendidas en la modernidad permanecían en un plano más bien teórico debido al aumento del poder por parte del Estado, la posmodernidad encarnaba el máximo apogeo de la libertad individual gracias a la pérdida de autoridad de los grandes proyectos históricos e ideológicos (Charles, 2014: 23-24). El hedonismo de la segunda fase del consumo posmoderno –en base al cual la adquisición de novedades, lo superficialidad y el culto al yo se extendían a la población de clase media– propició la flexibilidad de modelos de conducta y la posibilidad de configurar nuestras propias decisiones. A partir de ahí, llegamos a la hipermodernidad, donde el consumo «absorbe [...] partes crecientes de la vida social, [...] que se organiza [...] según una lógica emotiva y hedonista que hace que se consuma más por placer que por rivalizar con otros» (Charles, 2014: 26). Esta omnipresencia se manifiesta en los múltiples productos, marcas y puntos de autoservicio que, en las grandes superficies, confieren al cliente una mayor libertad para elegir, o incluso en la religión, donde se apuesta más por valores laicos como el amor o la solidaridad que por la austeridad o el apartamiento del mundo (Charles,

2014: 26). Además, ese consumo se halla intrínsecamente ligado al exceso, como muestra Lipovetsky (2014: 57) en esta prolija enumeración:

Cada dominio tiene un aspecto [...] extralimitado. Lo demuestran [...] las referencias [...] de la muerte, la alimentación o la procreación. Lo demuestran igualmente las imágenes del cuerpo en el hiperrealismo porno; [...] los telespectáculos que practican la transparencia total; la galaxia Internet [...]: [...] miles de millones de páginas y de caracteres que se multiplican por dos cada año que pasa; el turismo y los ejércitos de veraneantes; las aglomeraciones urbanas, las megalópolis superpobladas [...]. Para luchar contra el terrorismo [...] hay ya en las calles [...] millones de cámaras y medios electrónicos [...]: para sustituir a la antigua sociedad disciplinario-totalitaria, ya está en marcha la sociedad de la hipervigilancia.

Sin embargo, parecería que el único valor de nuestro tiempo sería ese consumo desaforado. Tal afán manifestaría un deseo de renovación emocional que buscaría la juventud perpetua y rechazaría la angustia proveniente de la falta de originalidad (Lipovetsky, 2014: 84). Esa visión catastrofista del presente, común a todas las épocas, se debería en este caso a la muerte del optimismo ilustrado causada por los acontecimientos bélicos ocurridos en el siglo XX. «Desacreditados el pasado y el futuro, se tiende a pensar que el presente es la referencia esencial de los individuos democráticos, puesto que [...] han roto definitivamente con [...] la modernidad y están de vuelta de esos mañanas que apenas se han ensalzado» (Charles, 2014: 14). Para lo hipermoderno –ligado, recordemos, a la angustia–, el porvenir ofrece una ambivalencia vinculada tanto a la posibilidad del progreso científico como a la sucesión de catástrofes de carácter natural, terrorista o bélico. Lipovetsky (2014: 69-70) denomina a esto «crisis del futuro», ya que este deja de asociarse exclusivamente con la idea de prosperidad social (goce posmoderno). Pese a ello, el sujeto hipermoderno no llega a caer en el nihilismo, sino que muestra una fe en el porvenir subordinada a sus circunstancias personales –la mayor o menor precariedad laboral, por ejemplo–²³.

²³ Lipovetsky (2014: 75-76) explica que la precariedad es la causa de que los jóvenes elijan actualmente formarse durante largo tiempo para asegurarse un futuro. Esto, vinculado al consumo desenfrenado de la hipermodernidad, originaría los múltiples cursos

En consecuencia, el consumo no lo es todo: logros de la modernidad como los derechos humanos o la concesión de importancia a las relaciones personales que hoy disfrutamos no cabrían en ese rasgo primordial de los tiempos *hiper-* (Charles, 2014: 37). En la actualidad, pese a los abundantes conflictos bélicos y políticos, existe un gran consenso en torno al respeto de las libertades individuales y los derechos civiles, con el consecuente rechazo al terrorismo, las actitudes xenófobas u homófobas o la difusión de noticias falsas. «Posmoralidad no es sinónimo de inmoralidad» (Charles, 2014: 41): la proliferación de organizaciones no gubernamentales, la consolidación del Estado democrático –especialmente en Europa– y la inexistencia del caos en la redefinición de la sexualidad preconizado por los más conservadores así lo demuestran. «El futuro de la hipermodernidad se juega ahí, en su capacidad para hacer triunfar la ética de la responsabilidad sobre los comportamientos irresponsables» (Charles, 2014: 47). El carácter binario de esta época provoca actitudes de ambos tipos, y el triunfo de unos sobre otros dependerá en última instancia del uso que el sujeto democrático haga de sus libertades individuales.

y actividades extraescolares en las que los progenitores inscriben a sus hijos desde temprana edad. Así, la productividad comenzaría a erigirse como máxima obsesión de la sociedad contemporánea, cuya distribución del tiempo en jornadas laborales, de ocio o de educación demuestra una constante necesidad de planificación (Lipovetsky, 2014: 79). Ya en el ámbito hispánico, sobre la cronificación de la precariedad laboral y sus consecuencias para la creación y la gestión cultural habla Remedios Zafra en su obra *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*, ganadora del premio Anagrama de Ensayo.

2. El sujeto posmoderno

2.1 UNA REUBICACIÓN CONTEXTUAL

2.1.1 ¿Una individualidad amenazada?

Cerrábamos el apartado anterior con la incipiente hipermodernidad que parece configurar el modo actual de ser en el mundo. Si bien modernidad, posmodernidad e hipermodernidad coexisten dentro de límites difusos –sobre todo las dos últimas, que también comparten su espacio con los términos *sobremodernidad* o *transmodernidad*–, esa contextualización sirve para ubicar la figura que constituye al autor literario como personaje: el sujeto. Una entidad que moriría con la posmodernidad: la desaparición del individualismo surgido en la Ilustración nos conduce hoy a un desconocimiento sobre el rol de quienes trabajan en el ámbito cultural (Jameson, 1999: 20). Al considerar el pastiche como uno de los rasgos definitorios de lo posmoderno, los creadores no podrían en consecuencia innovar estilísticamente, pues toda originalidad ya ha sido imaginada; ello derivará en «el necesario fracaso del arte y la estética, [...] el encarcelamiento en el pasado» (Jameson, 1999: 22).

Esa crítica al mundo contemporáneo se refleja también en la descripción del no lugar de Augé (1998: 106-107), quien afirma que espacios como los centros comerciales fomentan la soledad y nuestro mimetismo con otros, pues nos hacen olvidar cualquier papel ajeno al de consumidor: «Objeto de una posesión suave, [...] [el cliente] saborea por un tiempo las alegrías pasivas de la desidentificación y el placer más activo del desempeño de un rol» (Augé, 1998: 106). Paradójicamente, supermercados, aeropuertos o autopistas favorecen la integración de quienes son pasajeros en el más amplio sentido de la palabra²⁴; la presencia global de series

²⁴ La cinta *Up in the air* (Jason Reitman, 2009) ejemplifica un caso extremo de esto. Su personaje principal, Ryan Bingham (George Clooney), es un empleado de recursos humanos que viaja por Estados Unidos para comunicarles a trabajadores de distintas empresas que han sido despedidos de su puesto de trabajo. Ryan se desplaza en avión y, durante la mayor parte del metraje, tanto este medio de transporte como los aeropuertos y hoteles donde se hospeda constituyen su verdadero hogar –a diferencia de las viviendas cuya idea de familia estable Ryan rechaza–. «El personaje está en su casa cuando está a gusto con la retórica de la gente con la que comparte su vida. El signo de que [...] está en casa es que [...] logra hacerse entender sin [...] problemas, y [...] al mismo tiempo [...]

televisivas o productos de grandes multinacionales proporciona tranquilidad a estas personas, devolviéndoles momentáneamente a un hogar del que nunca llegan a alejarse completamente.

Sin embargo, no todas las perspectivas sobre esta homogeneidad resultan negativas. Para Lipovetsky, la moda no adultera nuestros rasgos más singulares, sino que los ensalza (Ritzer, 2001: 101). Ese efecto positivo se traduce en una mayor capacidad de elección, generada por una multiplicidad de fuentes de información que canalizan la reflexión personal a través del consumo; esa lógica «ha propiciado la aparición de un individuo amo y señor de su vida, [...] voluble, sin ataduras profundas, con personalidad y gustos fluctuantes» (Charles, 2014a, 43-44). Tal autonomía se refleja en el rechazo a contenidos divulgados insistentemente en los medios: los padres antivacunas que, tras consultar datos falsos, desdeñan esta medida de prevención pese a su probada evidencia científica, ejemplifican este albedrío extremo; no solo hacen peligrar la vida de los más pequeños, sino también a toda la sociedad. Sin embargo, en una fluctuación absoluta del razonamiento, puede que esos mismos progenitores confíen en la ciencia ante el posible contagio de su hijo –cuando ya es tarde para subsanar los daños causados–. Otro ejemplo en el ámbito sanitario podría ser el caso omiso de los ciudadanos a campañas de concienciación sobre una alimentación sana o un menor consumo de alcohol, ya que el individuo opta a menudo por los beneficios sociales de este último antes que por mejorar su estilo de vida.

En cuanto a la singularización de la moda en el sector audiovisual, aficionarse a un producto como *Juego de tronos* implica, desde un punto de vista apocalíptico, caer en una corriente popular interesada no en la calidad del producto, sino en su impacto mediático y en la adscripción a uno de los múltiples grupos ligados a ese universo (clientes de HBO, aficionados a la literatura y el cine fantásticos, jóvenes que viven la serie como un

logra seguir las razones de los interlocutores sin necesidad de largas explicaciones» (Vincent Descombes, *apud* Augé, 1998, 111).

acontecimiento generacional o seguidores acérrimos de un intérprete en particular, entre otros). No obstante, tomando una perspectiva más optimista, sería precisamente la inclusión en la colectividad de espectadores de *Juego de tronos* la que garantizaría una diferenciación respecto de quienes, por edad o preferencias, resultan ajenos a este fenómeno. Otro caso podría ejemplificarse en las reservas mostradas por algunos jóvenes sobre películas del Hollywood clásico, al considerarlas propias de otra generación y, por tanto, temáticamente alejadas de sus gustos.

2.1.2 Sujetos en red

Siguiendo un movimiento pendular, el siglo XXI conjuga el retorno al yo con la redefinición del artista en la era de la colaboración a través de Internet. La consolidación en Europa del Estado del bienestar prioriza la felicidad individual sobre la colectiva, lo cual deriva en un egotismo que nos conduce a demandar aquellos servicios que consideramos un derecho (Rodríguez Ibáñez, 2012: 118). Ello modifica asimismo las interacciones sociales, ahora mediadas por pantallas que facilitan un «aislamiento conectado» donde el alcance de ideas, aficiones o puntos de vista supera al de cualquier intercambio comunicativo físico:

Este salto a [...] la trivialización de los sentimientos está llevando a una nueva cultura del espectáculo, la cultura de la intimidad, pues con [...] el reinado de la imagen como nueva herramienta comunicativa al alcance de todos [...] se divulga [...] la forma en que nosotros nos percibimos y dejamos que los demás nos perciban [...] (Rodríguez Ibáñez, 2012: 118).

La conversión de la intimidad en espectáculo origina una hipertrofia del yo que realza las singularidades del sujeto con respecto a sus iguales (Sibilia, 2008: 10). El individuo ofrece una subjetividad corpórea y, a la par, incrustada en una cultura de interconexión que ejerce una influencia crucial en la construcción de la identidad. La biología no constituye la única faceta del ser humano: los cambios ocurridos en esas opciones de interacción

modifican la experiencia subjetiva abriendo un abanico de infinitas posibilidades²⁵ (Sibilia, 2008: 20).

Así, las nuevas tecnologías propician la paradójica unión de lo particular con lo colectivo y, en consecuencia, el surgimiento de egocentrismos, pues el sujeto hipermoderno trata de continuar con su rutina al margen de su ubicación: «...el individuo conectado encuentra una unificación en [...] el sentirse dentro de una cultura humana global, porque el medio facilita este proceso, pero por otro lado, implica un refuerzo de la cultura tribal de cada uno» (Rodríguez Ibáñez, 2012: 123). Esa dualidad demuestra los cambios en las relaciones actuales, donde el mayor peso del consumo ha devaluado su profundidad (los *amigos* de Facebook o Instagram con los que quizá nunca hablamos o las parejas más o menos efímeras establecidas a través de aplicaciones móviles son ejemplos de ello): «El amor líquido [descrito por Zygmunt Baugman] implica que los vínculos duraderos despiertan la sospecha de una dependencia paralizante, no son rentables desde una lógica del costo-beneficio» (Rodríguez Ibáñez, 2012: 125).

La sociedad hipermoderna soslaya los discursos tradicionales y, simultáneamente, antepone la inmediatez del presente a posibles preocupaciones futuras –lo cual propicia la difuminación de nuestras responsabilidades hacia la sociedad– (Charles, 2014a, 46). Los no lugares se experimentan en un presente continuo, materializado hoy por el bombardeo de noticias en redes sociales y demás medios de comunicación: el tiempo lo fagocita todo, de modo que solo importa lo inmediato –con el día previo como inicio de su caducidad– (Augé, 1998: 108). Ello conduce a paradojas sobre el conocimiento o la madurez de los individuos, cada vez «más informados y más desestructurados, [...] más adultos y más inestables, [...] menos ideologizados y [...] más deudores de las modas, [...] más abiertos y

²⁵ Sin embargo, como esta autora nos recuerda (2008, 31), Internet es una herramienta a la que solo una porción privilegiada de la población mundial puede acceder. Así, pese a tratarse de un grupo numéricamente inferior al de quienes carecen de esa ventaja, es a los primeros a quienes el mercado elige como potenciales consumidores y, por tanto, a quienes convierte en modelos de sujeto contemporáneo.

más influenciables, más críticos y más superficiales, más escépticos y menos profundos» Charles (2014a, 28-29).

Además de un elemento singularizador, la moda sería una corriente que arrastra al individuo acrítico hacia lo consumido mayoritariamente. De ahí la necesidad de una base cultural sólida que nos permita desenmarañar la madeja de información ofrecida en la red; al fin y al cabo, «Google es una forma más de acceso al conocimiento, pero no representa el saber en sí» (Mora, 2012: 44). No por ello debemos restarle importancia, dado que, actualmente, nuestra identidad virtual se ha equiparado a la extradigital, y nosotros decidimos tanto qué exponer de nuestra vida real en las redes sociales como el uso destinado a cada una de ellas (Mora, 2012: 47): un mismo internauta puede acceder a noticias en Twitter²⁶, publicar fotos de su mascota en Instagram y compartir información con su círculo más cercano en Facebook, todo ello –si quiere– con distintos perfiles. Tal circunstancia nos lleva a plantearnos hasta qué punto podemos hablar hoy día de una auténtica privacidad:

Por un lado, se protegen cuidadosamente ciertos datos personales [...] contra posibles invasiones [...]. Por otro [...], [...] se promueve una [...] evasión de la privacidad en campos que antes concernían a la intimidad personal. Es en este último sentido que Jonathan Franzen clamaba por una defensa del espacio público, puesto que la intimidad [...] pasó a invadir aquella esfera que antes se consideraba pública (Sibilia, 2008: 91).

Respecto de la relación entre individuo y tecnología, la transmodernidad conlleva una simbiosis positiva para la expansión del conocimiento: mientras que esta responsabilidad recaía antes en los científicos, ahora son divulgadores, filósofos, periodistas o gestores culturales quienes participan de esa tarea. Por tanto, la jerarquía del saber desaparece siguiendo el modelo rizomático: actualmente, el sujeto globalizado influye directamente en su comunidad a nivel social, político y

²⁶ En lo que respecta al consumo de información, ya no resulta extraña la presencia de vídeos caseros en los telediarios como testimonio de ciertos sucesos (catástrofes naturales o imprudencias al volante, por ejemplo): «El periodismo amateur, la retransmisión general vía Twitter, los blogs periodísticos y los videologs están cobrando una vitalidad que jamás se hubiera imaginado sólo diez años atrás, y cambiando la fisonomía de los noticieros» (Mora, 2012, 53).

económico –algo duramente criticado por los más apocalípticos²⁷– (Rodríguez Ibáñez, 2012: 129-131). Exhibirnos diariamente en redes sociales crea perfiles asociados a operaciones de compraventa existencial sin un punto fijo en el espacio y el tiempo, lo cual nos convierte en dependientes de las expectativas ajenas:

...fuera del ciberespacio, la mirada del otro me otorga [...] un espacio en tres dimensiones que me dice [...] que soy parte del mundo que comparto con el que me mira, pero en el ciberespacio no existen unas coordenadas espaciotemporales. La ubicación que realiza el otro es una madeja más de los datos que organiza. [...] Sartre entendía que es la mirada del otro la que nos otorga valor, y por ello se crea un proceso de esclavitud. Es el ciberespacio, con la necesidad de acceso, el que crea una nueva dimensión de necesidad del otro, [...] que nos otorga valor [...] y solicitud, puesto que sin ellos no existe la personal virtual [...] (Rodríguez Ibáñez, 2012: 134).

El giro hipermoderno a la individualidad influye asimismo en los modos de producción del arte: surge la filosofía del *do it yourself*, un *hazlo tú mismo* que entronca con la figura del prosumidor; este cobra un rol activo en la era de la narrativa transmedia, pues ahora conoce el potencial comunicativo de la tecnología y la utiliza para crear un producto artístico. Siguiendo una estructura rizomática, la cultura colaborativa en el arte procede de una retroalimentación entre los internautas, a menudo sin la aptitud de quien se dedica profesionalmente a tal ámbito –la calidad de las *fanfics* surgidas al calor de *El Ministerio del Tiempo* varía según las habilidades literarias de sus autores– (Rodríguez Ibáñez, 2012: 106-108). Por tanto, el arte se transmite horizontalmente, como un círculo que se amplía conexión tras conexión. Ello demuestra que, en ocasiones, la calidad artística no proviene del resultado en sí, sino de la atracción ejercida por un individuo en la colectividad –lo cual nos podría llevar a creer que los conceptos de genialidad o estilo han desaparecido–. Sin embargo, quizá lo necesario sea readaptar esos términos y no pensar en el genio como un

²⁷ Los contrarios a los avances tecnológicos siempre lamentarán el nuevo rumbo tomado por la sociedad (Eco, 2013, 343): «A cualquier intelectual frustrado le basta medir la condición del hombre contemporáneo con la del Cortesano [...], y el juego está hecho: [...] qué pérdida de humanidad... ¿Adónde ha ido a parar el hombre? Se ha disuelto en [...] una inteligencia informada e informal. ¿Qué nos queda? El silencio [...]. Y el consuelo de ser un alma noble. Un nihilista flamante».

sujeto único (Rodríguez Ibáñez, 2012: 109). Asimismo, ese cambio de paradigma también nos afecta como receptores:

Por razones neurobiológicas [...], el tegumento neuronal que mantiene unido nuestro conocimiento está transformándose lentamente, convirtiéndose a las personas que nacieron bajo la influencia directa de la televisión en [...] seres más capaces [...] para manejarse en términos visuales que en [...] abstractos (y la letra lo es, al requerir [...] desciframiento). La consecuencia es que los escritores que han nacido con esa ligera mutación cerebral [...] no ven claro por qué deben renunciar a sus patrones visuales a la hora de transmitir esa *información artística* en que toda obra de arte [...] consiste (Mora, 2012: 70-71).

Sibilia (2008: 36) plantea por otro lado una posible extensión de lo considerado como arte a nuestra exhibición en las redes sociales; debido al anonimato procurado por tales plataformas (pensemos en las cuentas cuyo perfil no se corresponde a su creador real), resulta complejo discernir entre las publicaciones que reflejan la vida cotidiana del internauta y aquellas mostradas solo para agradar a sus seguidores: «Si [...] nuestra construcción como sujetos depende en parte del otro, ahora hay que ampliar la definición también al otro electrónico, al *electrotro*, [...] ese listado de [...] yoes coincidentes, o no, con quien realmente somos» (Mora, 2012: 51). Esta ambigüedad podría ser el punto de partida para un nuevo modelo de arte basado en la ficción visual en torno al yo; sin embargo, tal inconcreción inclina asimismo la balanza del lado de quienes consideran esos vídeos o imágenes como meros testimonios de aquel a quien retrata. La frontera entre ficción y no ficción es frecuentemente difusa:

Por eso, la especificidad de los géneros autobiográficos debería buscarse [...] en las relaciones entre autores y lectores. Esto fue lo que conjeturó el crítico literario Philippe Lejeune en los años setenta [...]: las obras autobiográficas [...] establecen un “pacto de lectura” que las consagra como tales. ¿En qué consiste ese pacto? En la creencia de que coinciden las identidades del *autor*, el *narrador* y el *protagonista* de la historia contada (Sibilia, 2008: 37).

Así, la noción del yo presente en Internet se regiría de acuerdo con lo ahora explicitado: no solo nos convertimos en narradores y objetos de las imágenes enfocadas hacia nosotros mismos, sino que creamos una entidad quebradiza, ligada al anárquico discurrir de cada experiencia individual

(Sibilia, 2008: 37). Los referentes se diluyen, y lo fotografiado adquiere un matiz extra de verdad respecto de aquello que se refleja (Sibilia, 2008: 40); ello remite a la célebre cita sobre la diferencia entre la historia y la ficción de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962): «Cuando la leyenda se convierte en verdad, imprime la leyenda».

Por tanto, mostramos al mundo la versión por la que queremos ser reconocidos –identidad que puede coincidir en mayor o menor medida con quienes somos en la realidad cotidiana–. Esa preponderancia de la imagen frente a la palabra como fuente en la configuración del yo y como producto generado por los internautas ocurriría a costa de un descenso generalizado en los índices de lectura (Sibilia, 2008: 42) y de la desaparición del narrador en un sentido benjaminiano. No obstante, pese al auge del consumo audiovisual de movilidad, hablar de una agonía lectora o de un enfrentamiento entre nuevas tecnologías y libro tradicional resulta, de nuevo, excesivamente apocalíptico. Si, actualmente, entendemos que *televisión* alude a un contenido accesible a través de múltiples plataformas y sin restricciones horarias, debemos aplicar ese punto de vista a la lectura: la aparición del libro electrónico o el audiolibro ha flexibilizado los tiempos y espacios de consumo literario respecto del libro en papel, por lo que hablar de una futura desaparición de este hábito resulta, cuando menos, imprudente. Sin caer en un optimismo desaforado, promover la perspectiva integrada de Eco o Mora –reflejada en la convivencia intermedial que hoy disfrutamos– permitiría anticipar el porvenir de la lectura y diseñar estrategias de acercamiento a la sociedad en general y a los más jóvenes en particular.

Respecto de lo que Walter Benjamin designó como muerte del narrador tradicional, sería el género informativo el causante de difuminar la lejanía entre el espacio y el tiempo clásicos, pues es la inmediatez en el contraste de esos datos con la realidad la que otorga credibilidad a las noticias consumidas diariamente (Sibilia, 2008: 50-51). Nuestra exposición

desmedida en Internet nos convierte, por tanto, en la autoridad verificadora de estos contenidos, y desplaza en la mediación del relato al narrador heterodiegético de la novela decimonónica. Ese giro hacia el yo reforzaría su consideración occidental como un conjunto de «infinitos datos, acontecimientos [...], personas queridas u olvidadas, sueños, deseos inconscientes, [...] miedos, [...] amores, [...] recuerdos traumáticos o difusos» propios de nuestra trayectoria vital e imaginada (Sibilia, 2008: 103).

2.1.3 Sujeto público, sujeto privado

La intangibilidad de esos elementos vuelve imposible reconocerlos y acceder a ellos, por lo que herramientas como el psicoanálisis resultan ineficaces para estudiar al *homo psychologicus* de la sociedad industrial. Actualmente, los desdibujados límites entre lo público y lo privado instan al sujeto contemporáneo a una readaptación continua. Los deseos más ocultos se reformulan frente al auge de lo perceptible a través de la mirada; así, las *tiranías de la intimidad* pasan a ser *de la visibilidad*, puesto que obligan a mostrar aspectos cotidianos antes relegados exclusivamente a la vida privada (Sibilia, 2008: 104-105). Ello demuestra la inestabilidad del yo actual, cuyos cimientos se ven sacudidos por lo efímero de aquello que le rodea y su intrínseca espectacularización –de ahí que solo la visibilidad y la necesidad de beneplácito ajeno garanticen su supervivencia– (Sibilia, 2008: 252).

Ya en la Antigüedad grecolatina, Sócrates consideraba el conocimiento y el cuidado individual como imprescindible en la convivencia cívica, pues ese mimo fomentaba la subsiguiente preocupación por la ciudad –lo colectivo, lo común– (Foucault, 1999c: 275-276). Esta práctica del cuidado en sí era privilegio de los estratos más elevados de la sociedad, algo que aún persiste en la posmodernidad: expresiones actuales

como *pobreza energética* o *pobreza menstrual*²⁸ no solo compartimentan la miseria y disimulan la incapacidad real de cubrir las necesidades básicas de la vida diaria, sino que también denotan la consecuente imposibilidad de acceder al ocio y la cultura en iguales condiciones que quienes gozan de mayor comodidad material. En una situación similar se hallan también aquellos colectivos dedicados al trabajo doméstico, la crianza de los hijos y la atención a ancianos y dependientes, cuya labor recibe una ínfima remuneración. Se trata de sujetos a quienes se les niega la opción del *otium* romano («la posibilidad de ocuparse de uno mismo»), al igual que ocurría en la Grecia clásica con los sirvientes o con quienes precisaban un oficio cuando su estatus de nacimiento no les garantizaba suficiente riqueza (Foucault, 1999c: 277).

Esta obligación hacia nuestro propio ser era considerada una forma de vida en la Antigüedad grecolatina: «Alcibíades se daba cuenta de que debía cuidar de sí, en la misma manera en que más tarde quería ocuparse de los otros» (Foucault, 1999c: 278). Esa dedicación debía traducirse en una crítica a los saberes erróneos transmitidos por el entorno, así como en una mayor capacidad de lucha a lo largo de la vida y en una función curativa ligada al *páthos* –la purga de la compasión y el temor del alma–. Pero para que este giro hacia lo íntimo enriquezca al individuo, es necesario contar con la ayuda de nuestros semejantes²⁹: así, el establecimiento de lazos sociales con familiares, discípulos, maestros y amigos guía el alma en la dirección correcta (Foucault, 1999c: 279-281).

²⁸ *Pobreza energética* designa aquella carencia relativa al uso de las fuentes necesarias para cocinar, encender las luces de una vivienda o calentar un espacio; por su parte, *pobreza menstrual* alude a la imposibilidad de acceder a los productos requeridos para contener el periodo. Esta segunda carencia afecta a mujeres y niñas, condenadas así a la exclusión sociolaboral.

²⁹ «Séneca decía que nadie es nunca lo suficientemente fuerte como para liberarse por sí mismo del estado de *stultitia* en el que se encuentra [...]. Galeno, de igual modo, decía que el hombre se quiere demasiado a sí mismo como para poder curarse solo de sus pasiones: había visto a menudo “tropezar” a hombres que no habían consentido someterse a la autoridad de otro» (Foucault, 1999c: 280). Por *stultitia*, Séneca entiende «el cambio de las opiniones y de las voluntades y, por consiguiente, [...] la fragilidad ante cuantos acontecimientos se puedan producir; [...] [la *stultitia*] también [...] vuelve el espíritu hacia el porvenir [...] y le impide darse un punto fijo en la posesión de una verdad adquirida» (Foucault, 1999b: 294).

Para alcanzar tal ascesis en el futuro, necesitamos conocer una serie de discursos verdaderos relativos a nuestro vínculo con el mundo: «[...] los principios que [lo] rigen [...], [...] las causas de los prodigios, las leyes de la vida y de la muerte» (Foucault, 1999c: 282), los cuales nos protegerán de infortunios venideros. Para interiorizar esos discursos que integran las nociones de sujeto y verdad, los textos filosóficos de los siglos I y II proponen la escucha, la escritura y el autoexamen —es decir, la memorización de lo asimilado—. La segunda de ellas consiste en anotar las lecturas, conversaciones y reflexiones que se escuchan o que nos planteamos a nosotros mismos para, periódicamente, revisarlas y actualizarlas (Foucault, 1999c: 284). La escritura sobre uno mismo aparece, en un texto como la *Vida de Antonio* escrita por Atanasio, en calidad de complemento de la anacoresis, dado que atenúa las consecuencias de ese aislamiento a la vez que profundiza en las ideas reflejadas en el cuaderno del autor. En esas circunstancias de soledad, escribir ordena los pensamientos del anacoreta y elimina las tribulaciones internas de su alma (Foucault, 1999b: 290).

Tal práctica fue asimismo vigente durante la modernidad dieciochesca y decimonónica, donde la redacción de diarios íntimos servía para construir una reflexión del individuo sobre cómo los acontecimientos exteriores le afectaban personalmente (Sibilia, 2008: 120). En los siglos XVIII y XIX, la racionalidad que había presidido la configuración del sujeto cartesiano cede su lugar a una nueva perspectiva sobre el cuerpo, visto ahora como un obstáculo para nuestro vínculo con el mundo exterior —espacio que se consideraba en el XVI y XVII perfectamente aprehensible mediante la razón una vez sorteadas las trampas tendidas por nuestros sentidos— (Sibilia, 2008: 118). Así, la dicotomía sujeto-objeto desaparece: se considera que las imágenes producidas en sueños, delirios o momentos de alteración de la conciencia confieren una oscuridad al individuo que requiere un análisis ligado a una «hermenéutica de sí mismo», la cual apunta a «aquella vida interior singular [...] que se convirtió en el eje alrededor del cual las subjetividades modernas se construían [...]» (Sibilia, 2008: 119). Ese auge

de nuestra dimensión psicológica enriqueció a partir de entonces el antiguo esquema cartesiano.

A partir del XVIII, el yo se convierte en una entidad con sentido pleno –lo cual origina las doctrinas relativas al gusto o al genio, la autonomía política, la libertad romántica y el progresivo reconocimiento de derechos humanos– y se convierte en medida única de cualquier norma, olvidando el ordenado mundo exterior del que hasta entonces había sido centro (Gomá Lanzón, 2014: 169). De este modo, el individuo contrae hacia sí mismo el deber de cultivar los ideales que desea al margen de su utilidad social. Curiosamente, tal antropocentrismo es coetáneo de un colectivismo propiciado por la emigración del campo a la ciudad; allí, la burocratización de la vida industrializada, unida al surgimiento de la sociedad de clases, revela la insignificancia del hombre moderno, convertido ahora en un voto, un número fiscal o un nombre en una lista infinita. «Cualquiera que sea el sistema político vigente en el presente colectivismo, [...] lo [...] singular de la totalidad individual es siempre [...] despreciado por el todo social» (Gomá Lanzón, 2014: 171).

Tomando las ideas de Georg Simmel recogidas por Sibilía (2008: 123), puede calificarse al sujeto del siglo XVIII de cuantitativo –es decir, representante de toda la humanidad como conjunto de seres libres e iguales–, mientras que al del XIX se le considera cualitativo por ser la singularidad su rasgo definitorio. El primero de ellos se cree conocedor tanto de lo que existe como de lo que deberá ser, lo cual le confiere la seguridad necesaria para expresar sus ideas sobre él mismo, sobre quienes le rodean y acerca de otras circunstancias sociales que, captadas mediante la racionalidad, asimila imparcialmente. Por su parte, el segundo se halla fuertemente vinculado a la concepción de la libertad no como propiedad universal, sino como medio para desarrollar plenamente aquellos rasgos que nos diferencian de nuestros semejantes. Así, solo alguien «en estrecho contacto [...] con las profundidades de su originalidad individual [...] será

capaz de revelar una realidad que es, al mismo tiempo, [...] pública y privada [...]» (Sibilia, 2008: 125).

Centrándonos ya en este siglo, la sobreexposición a las redes sociales parece demostrar que la definición del sujeto pasa por el concepto de visibilidad corporal. Se nos invita a mostrar cómo somos y a modificar nuestra personalidad sin reparos para satisfacer las expectativas vitales generadas por los medios de comunicación (Sibilia, 2008: 128). Hoy parecemos haber perdido nuestra habilidad para recordar el pasado (Jameson, 1999: 37); vivimos en la continua actualidad de los tuits o las *stories* ('historias') de Instagram –cuyos usuarios publican vídeos o imágenes que, tras veinticuatro horas, son sustituidos por nuevos testimonios de vivencias cotidianas–. En el plano político, nuestras sociedades no consensúan ideas, sino que discuten constantemente a través de estos nuevos medios (Charles, 2014a: 45).

No obstante, esta discordancia de opiniones se encauza no mediante la violencia colectiva, sino a través de lo trágico en su faceta más personal –siempre recordando que vivimos en una época que no es «ni el reinado de la felicidad absoluta ni el del nihilismo total. [...] no es ni la consumación del proyecto de las Luces ni la [...] de las sombrías previsiones nietzscheanas» (Charles, 2014a: 46)–. Lipovetsky afirma: «Nos aterroriza [...] el “envejecimiento” de la vivencia íntima. Comprar es [...] adquirir una pequeña renovación en nuestra cotidianidad subjetiva» (Charles, 2014b: 129). Pero ese consumismo desahogado coexiste con valores asociados a la empatía y la solidaridad modernas, por lo que ahondar en el pesimismo resultaría fútil a la par que erróneo.

De todos modos, la espectacularización de nuestra idiosincrasia es inherente a la contemporaneidad; ni siquiera las pinturas que en el siglo XIX reflejaban el bullicio de las capitales europeas podían sortear la férrea separación entre lo público y lo privado. Esas aparentes «euforias del consumo, de la publicidad y los medios de comunicación, así como la proliferación de imágenes y la promoción de una felicidad eminentemente

visible» (Sibilia, 2008: 304), no son comparables a la ostentación de la intimidad que realizamos actualmente. Intimidad que hoy aparece, siguiendo el modelo rizomático, dispersa en los diferentes espacios que caracterizan nuestra época. Tal noción es paralela al desarrollo de la sociedad industrial en los siglos XVIII y XIX, que convirtió en necesaria la esfera privada donde la familia burguesa se refugiaba de ese mundo emergente. Ese modelo tradicional se halla en crisis, puesto que la intimidad ya no se circunscribe al hogar, y los tiempos de ocio y negocio se hallan en permanente confluencia –con lo que supone psicológicamente para los ciudadanos³⁰– (Sibilia, 2008: 73).

2.1.4 El (no) lugar del sujeto posmoderno

Foucault (1999a: 431) afirma que presenciamos una yuxtaposición de lo cercano y lo lejano, donde la realidad se vive como una madeja de puntos entrecruzados³¹. En la Edad Media existía una alta jerarquización del lugar (el sagrado frente al profano o la urbe frente al campo). Esto se traducía en lo que Foucault (1999a: 432) denomina *espacio de localización*, concepto sustituido a partir del siglo XVIII por el de *extensión* –consecuencia de cómo Galileo, tras descubrir que la Tierra gira alrededor del Sol y no inversamente, introdujo la posibilidad de un espacio infinito donde el rol del hombre medieval se desdibuja– y, ya en nuestros días, por el de *emplazamiento*. Este se define por la contigüidad entre elementos

³⁰ Este artículo de *La Nueva España*, titulado «La psiquiatrización de los problemas sociales», explica cómo el neoliberalismo culpa de la precariedad laboral a los trabajadores, quienes en realidad padecen el desgaste psicológico provocado por un sistema que prioriza el beneficio económico sobre la vida humana. El trabajo se convierte en el centro de la rutina de quien lo consigue, soslayando las relaciones sociales del afectado y generándole una sensación de culpabilidad y ansiedad al frustrar sus aspiraciones vitales: <<https://www.lne.es/blogs/psicoactiva-mente/la-psiquiatrizacion-de-los-problemas-sociales.html>>. [Consulta el 11/03/2019].

³¹ Esta idea de Foucault pertenece a su conferencia de 1967 «Des espaces autres», cuya publicación fue autorizada por el filósofo francés en 1984. La consideración de la realidad en esos términos demuestra la dificultad de establecer unos límites claros para la posmodernidad. Como vemos, tal perspectiva ya estaba presente hace cincuenta años, por lo que no es exclusiva de la era de las redes sociales. Debido a esto, resulta asimismo complejo determinar si la posmodernidad ya ha terminado o se ha convertido en hipermodernidad.

estructurados en series o árboles y nos afecta en la medida en que necesitamos conocer qué vínculo humano establecer en unas circunstancias particulares para cumplir nuestro objetivo social³² (Foucault, 1999a: 432).

En ese sentido, el no lugar designa dos realidades complementarias: los fines para los que se ha concebido (el ocio y el consumo en los centros comerciales, por ejemplo) y la relación del sujeto para con ellas –adquirir bienes y disfrutar del tiempo libre, en este caso– (Augé, 1998: 98). Un centro comercial recurre a palabras e imágenes para explicar su modo de empleo a los usuarios (carteles de sus diversos negocios o planos que favorecen la orientación del cliente), lo cual revela su papel de instancia enunciativa. También nos modela como consumidores medios al velar por nuestro confort individual, ya sea mediante los escuetos mensajes de la llamada *caja amiga* (concebida para compras breves donde el cliente no precisa la ayuda del personal del supermercado) o a través de la conversación que se repite al abonar lo adquirido. Nuestra identidad de clientes se materializa en un vínculo transitorio a través del dinero empleado para efectuar la compra o del carro con nuestras pertenencias: una vez lo coloquemos en su sitio y nos vayamos, nuestro rol desaparecerá (Augé, 1998: 103-105).

El rango de posibles relaciones con el entorno sirve para clasificar el espacio externo: las cafeterías o los centros comerciales se caracterizan por la temporalidad de sus visitas, mientras que el transporte público se constituye como un elemento que no solamente *pasa* (ocurre, se mueve), sino que también impele al usuario a ocupar un vehículo para trasladarse de un punto a otro (Foucault, 1999a: 434). Es, por tanto, un espacio habitado por los usuarios de autopistas, trenes, aviones, coches, aeropuertos o

³² Inmediatamente tras esta idea, Foucault introduce otra referida a cómo *hoy* (es decir, en 1967) se continúan sacralizando los espacios y cómo los de ocio y los de trabajo o los familiares y los sociales aún se separan rígidamente. Sin embargo, esto no ocurre de un modo tan tajante en el siglo XXI: si bien hay quienes prefieren mantenerse al margen de las redes sociales o exponerse puntualmente, no resulta extraña la publicación de imágenes cuyos autores aparecen comiendo, estudiando, leyendo o en una cita personal. La esfera íntima abandona así el espacio privado para mostrarse públicamente hasta límites insospechados.

estaciones espaciales, los cuales –junto con quienes acuden a centros de consumo como supermercados, áreas de recreo u hoteles– acaban frecuentemente en contacto con su propio reflejo a través de las redes actuales (Augé, 1998: 84-85). No obstante, hay otros lugares cuyo valor reside en los vínculos forjados no con quienes los ocupan, sino con el resto de emplazamientos existentes: se trata de las utopías y las heterotopías (Foucault, 1999a: 435). Las primeras no se corresponderían con ningún lugar verdadero, pero mantienen una relación de similitud con la realidad idealizándola o denigrándola (pensemos, para este segundo caso, en la distopía mostrada por *El cuento de la criada* tanto en la novela de Margaret Atwood como en la serie de HBO–). Asimismo, se constituirían como el opuesto al no lugar, puesto que este sí cuenta con un anclaje real y no propone ninguna estructura social concreta (Augé, 1998: 114).

Por su parte, las heterotopías quedarían definidas como aquellos lugares reales que, pese a ser localizables, se hallan a su vez fuera de todo emplazamiento físico (Foucault, 1999a: 434-435)³³. Se clasificarían en heterotopías de crisis y heterotopías de desviación –estas últimas, evolución contemporánea de las primeras–. Las de crisis se corresponderían en las sociedades primitivas con los espacios reservados a grupos de comportamiento desequilibrado –como ocurriría con los más jóvenes o las parturientas–. Si bien estos lugares de crisis no han desaparecido del todo (la escuela del XIX, de la que aún quedan vestigios en el XXI, sería un ejemplo de ello), han sido sustituidos por las ya mencionadas heterotopías de desviación, propias de quienes muestran un comportamiento disruptivo respecto de la homogeneidad grupal: los psiquiátricos, las cárceles o las residencias de ancianos entrarían en esta subcategoría. Los asilos podrían incluirse en ambos grupos no solo por los cambios experimentados durante la vejez, sino también «porque en nuestra sociedad[,] en donde el tiempo

³³ «[...] entre las uto-pías [sic] y [...] estas heterotopías, habría [...] una [...] experiencia mixta que sería el espejo. [...] el espejo es una utopía, puesto que es un lugar sin lugar. En el espejo me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie [...]» (Foucault, 1999a, 435).

libre es la regla, la ociosidad constituye una especie de desviación» (Foucault, 1999a: 436).

Asimismo, es posible que el significado de una heterotopía sea modificado a lo largo de la historia: así ocurrió con el cementerio, que de una ubicación céntrica en las ciudades se trasladó a las afueras –proceso paralelo a la desacralización del alma y a la consideración del cuerpo como única muestra tangible de nuestra peripecia vital³⁴– (Foucault, 1999a: 436-437). La heterotopía también conjuga en un espacio real otros inicialmente incompatibles; el cine sería un ejemplo paradigmático, ya que en su pantalla bidimensional se proyectan historias cuyo espacio percibimos como tridimensional³⁵. Además, este concepto se hallaría ligado al de *heterocronía* (una ruptura con el tiempo tradicional): las bibliotecas, los archivos o los museos así lo ejemplifican, por albergar obras culturales de distintas épocas y procedencias: «...la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté [...] fuera del tiempo [...], el proyecto de organizar así una [...] acumulación perpetua [...] del tiempo en un lugar que no cambie de sitio, [...] pertenece a nuestra modernidad» (Foucault, 1999a: 439).

Esta los ha convertido en señales que el paso de los años no ha podido borrar; son una muestra de lugares y ritmos anteriores a los contemporáneos. Las bibliotecas se oponen a los no lugares, caracterizados por la ausencia de elementos históricos, identitarios y relacionales (Augé, 1998: 82-83). Mientras que la modernidad propone esa fusión espacial de pasado y presente, la posmodernidad se identifica con una espectacularización del lugar que despoja de su identidad, vínculo social y posibilidad de localización (nombre, oficio, lugar de nacimiento o residencia) a quienes se adentran en él, transformándolos en paréntesis

³⁴ «Se supone que son los muertos quienes transmiten las enfermedades [...], y que [...] la proximidad de los muertos muy cerca de las casas [...] es lo que propaga la muerte misma. [...] Por tanto, los cementerios ya no constituyen el viento sagrado [...] de la ciudad, sino la “otra ciudad”, donde cada familia posee su negra morada» (Foucault, 1999a, 437).

³⁵ No alude esto necesariamente a las películas actuales en 3D, para cuyo visionado precisamos unas gafas adicionales, sino a la percepción de profundidad en las imágenes de una proyección tradicional.

ajenos al transcurso del tiempo (Augé, 1998: 114). Merece la pena recordar el vínculo de la posmodernidad con la generación de estos nuevos espacios:

La [...] sobremodernidad es productora de no lugares, [...] de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que [...] no integran los lugares antiguos: éstos, [...] promovidos a la categoría de «lugares de memoria», ocupan allí un lugar [...] específico. Un mundo donde se nace en la clínica y donde se muere en el hospital, donde se multiplican [...] las cadenas de hoteles [...], los campos de refugiados, [...] donde el habitué de los supermercados [...] renueva [...] un mundo [...] prometido a la individualidad solitaria [...] y [...] propone [...] un objeto [...] cuyas dimensiones inéditas conviene medir antes de preguntarse desde qué punto de vista se lo puede juzgar (Augé, 1998: 83-84).

De este modo, espacios como las bibliotecas se distancian de aquellos dedicados a la fugacidad cronológica, como los complejos vacacionales o los parques de atracciones, destinados a un disfrute intenso a la par que efímero³⁶. Pero tanto unos como otros configuran un sistema abierto y cerrado simultáneamente: «En general, no se accede a un emplazamiento heterotópico como se entra en un molino. O bien se está constreñido en él, es el caso [...] de la prisión, o bien hay que someterse a ritos [...]» (Foucault, 1999a: 439). Pensemos en los parques de atracciones, para cuya visita es preciso abonar una entrada; sin ella, nuestro acceso al recinto estaría vedado –y, si tratásemos de entrar ilegalmente, cometeríamos un delito–; por otro lado, ese ritual purificador estaría representado por los balnearios actuales, cuyas saunas y piscinas tienen como objetivo el bienestar corporal.

Esta diversidad de ubicaciones proporciona un vínculo entre modernidad y posmodernidad que reincide en la dificultad de establecer un corte preciso entre ambos periodos. La variada terminología existente en

³⁶ Dentro de la literatura española *afterpop*, destaca la novela *El Dorado* (Robert Juan-Cantavella, 2008), que narra la peculiar aventura de un periodista a quien le han encomendado un reportaje sobre Marina d'Or. Este complejo residencial de Oropesa del Mar (Castellón) es el máximo exponente de ciudad consagrada al ocio en España; su página web (<<https://www.marinador.com/es>>) indica la posibilidad de disfrutar de ocho parques de atracciones o del mayor balneario de agua marina de Europa, así como de otros espectáculos y eventos deportivos. Podría ser el equivalente de los pueblos polinesios que ofrecen «tres breves semanas de una desnudez primitiva y eterna a los habitantes de las ciudades», con los que Foucault (1999a, 439) ejemplifica estas heterotopías de tiempo fugaz.

torno al segundo y la complejidad que acarrea distinguir *sobremodernidad* de *hipermodernidad* o *tardomodernidad* originan una incertidumbre sobre la etapa actual: ¿seguimos en la posmodernidad o las implicaciones sociales de los avances tecnológicos nos han conducido a una época con otro prefijo? Quizá el 11 de septiembre de 2001 constituya una fecha clave en Occidente por señalar al terrorismo como problema global, anticipando la conectividad internacional que se acrecentaría desde entonces en todos los ámbitos de la vida. Sin embargo, acontecimientos como este atacan unos derechos humanos procedentes del siglo XVIII –actualizados para incluir a colectivos especialmente vulnerables–: de ahí que la posmodernidad se considere más una continuación de la modernidad con sus propias características que una superación total de esta.

Por su parte, la caída de los grandes discursos ha favorecido la presencia de un sujeto más libre, si bien el modo de ejercer esa libertad provoca en ocasiones una desubicación existencial relacionada con la desacralización del espacio privado y su fusión con la esfera pública:

Cuando existía un cosmos que comprendía tanto al yo como a la polis, asignando a cada uno una posición definida [...] en la jerarquía ordenada de los entes, era posible una experiencia unitaria del dilema humano. Pero desde que [...], en una inflexión de la cultura que hace época, se han desprendido dos totalidades autónomas y excluyentes, el yo moderno se halla *escindido*, en desacuerdo consigo mismo, y la experiencia [...] es ahora [...] fragmentaria (Gomá Lanzón, 2014: 173).

Así, comprobaremos en los próximos años si «este tiempo nuestro que por convención llamamos *posmoderno*» (Gomá Lanzón, 2014: 230), caracterizado por su pluralidad axiológica, es capaz de responder ante la complejidad multidimensional de nuestra civilización:

[Veremos] si la ética convencional, resultado del consenso democrático, es o no suficiente para resolver [...] pacíficamente los conflictos entre los hombres; si las promesas [...] de la polis, despojadas de aquellos grandes relatos que la dotaban de sentido, bastan para asegurar la integración de los ciudadanos en las nuevas sociedades secularizadas; si el horror a la indignidad y el reproche anudado a lo incívico son [...] eficaces para [...] reprimir las pulsiones destructivas [...] que siguen vivas igual o más que antes; si, en fin, es posible que millones [...] de ciudadanos aprendan a

mantener sus expectativas dentro de lo humanamente realizable (Gomá Lanzón, 2014: 230).

Tales perspectivas de futuro no tienen por qué ser necesariamente negativas; si bien hay quien ve el momento actual como un triunfo de la precariedad, el uso desaforado de la tecnología o la negación de ciertos derechos humanos, también es posible calificar a los ciudadanos de hoy como miembros de un sistema democrático que les permite elegir sus fuentes de información, cambiar de entorno laboral o protestar por medidas políticas que consideran injustas: «El individuo contemporáneo [...] pone su [...] libertad personal [...] por encima de [...] cualquier restricción [...]. El deslizamiento puede ser algo negativo [...] o [...] un hábil mecanismo de lucha contra [...] [la] adherencia obligatoria al suelo firme» (Mora, 2012: 228-229).

Esa capacidad permite al sujeto acotar sus propios intereses y distinguir lo importante de lo superficial mediante el olvido y la superación de sus miedos: «El deslizamiento [...] es la demostración de que el hombre puede llevar sus raíces en la mano. [...] es la única arma que no hace daño a nadie, y también la única que nos queda. Es [...] atreverse a pulsar [...] *salir* en [...] un mundo que nos condena al *pause*» (Mora, 2012: 229-230). Solo queda esperar que las investigaciones futuras sobre el marco filosófico de inicios del siglo XXI puedan analizar, con la debida objetividad académica y distancia cronológica, hasta qué punto son acertadas las concepciones sobre la posmodernidad y sus efectos.

2.2 LA CRISIS POSMODERNA EN EL CINE

La incertidumbre consustancial al sujeto posmoderno explica los efectos de uno de los rasgos más recurrentes en la representación cinematográfica del escritor: se trata del bloqueo creativo, intrínsecamente unido a la discutida pérdida actual de valores y caracterizado por una parálisis psicológica que impide a estos personajes progresar tanto personal

como profesionalmente. Si bien esta investigación incluye alguna película del periodo clásico de Hollywood con el objetivo de establecer lazos entre esa etapa y el cine contemporáneo, los filmes empleados para el corpus de trabajo pertenecen mayoritariamente a la última década del siglo XX y principios del XXI, y pueden ser considerados posmodernos según la definición de Imbert (2019: 12):

¿Qué entiendo por cine posmoderno? Un cine del cuestionamiento y de la ruptura, de corte exploratorio, que se sitúa al margen de lo *mainstream* –aunque a veces pueda coincidir con él [...]–, más radical en la medida en que hace caso omiso del pensamiento binario para hurgar en la complejidad humana, en la ambivalencia del sujeto actual, un cine que huye a menudo de todo planteamiento axiológico (más allá del bien y del mal [...]), que [...] diseca más que explica [...], [...] *hipervisibiliza* objetos y sujetos, [...] se desenvuelve en la vivencia bruta más que en la exposición lógica.

Asimismo, varias cintas de las aquí analizadas podrían enmarcarse dentro del denominado cine independiente, si bien la distinción entre qué es comercial y qué no resulta compleja por la disparidad de los criterios utilizados. Para Banks (2015: 203), películas como las siguientes se distinguirían por, pese a constituir una voz al margen de los grandes estudios, acabar siendo producida por ellos –*Haz lo que debas* (*Do the right thing*, Spike Lee, 1989)–; por ser obras de bajo presupuesto que llegan a Hollywood tras triunfar en varios festivales –*El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair witch project*, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999)–; por aunar cualidades de una producción tradicional con un elenco de actores no demasiado conocidos –*Fargo* (Joel Coen, 1996)–, o por imitar la estética de filmes ya etiquetados como independientes –*Juno* (Jason Reitman, 2007)–.

Sin embargo, no todas las películas estrenadas en el nuevo milenio pertenecen al cine posmoderno: el universo cinematográfico de Marvel, presente en nuestras salas desde 2008 con *Iron Man*, no se ajusta a la descripción anterior, sino que representa el viaje de un héroe cuyo crecimiento psicológico va ligado tanto a superar obstáculos y vencer enemigos como a resolver dilemas morales: pensemos en las tribulaciones

experimentadas por el villano de las nuevas entregas de *Star wars*, Kylo Ren (Adam Driver), respecto de su pertenencia al lado oscuro de la Fuerza. Ese conflicto aristotélico queda muy difuminado en el cine posmoderno, «que confronta [...] brutalmente al sujeto con la urgencia, con el *hic et nunc*»; ello implica «dar rienda suelta a la pulsión [...] hasta a veces caer en una denegación del otro o de la realidad» (Imbert, 2019: 13). Ello conlleva una mayor exploración del inconsciente (el deseo) y un cuestionamiento de la moralidad establecida, que abandona tanto el desarrollo lineal de progreso ascendente como el cerrado final feliz.

Así, se promueve tanto la fusión de temas y géneros cinematográficos como el enfoque hacia el no lugar, la vivencia puntual –en detrimento de periodos cronológicos largos– y la ruptura de los códigos narrativos tradicionales. «Con esto tocamos el punto álgido del paradigma posmoderno: la crisis del modelo [...] mimético, [...] para adentrarnos en *terra incognita*: la del relato que inquieta más que resuelve [...] [y] provoca incomodidad más que satisfacción» (Imbert, 2019: 14). Ello genera dudas sobre la noción de verosimilitud y facilita la identificación con valores que suscitan incomodidad o rechazo. La precariedad nos conduce a desconfiar del presente, ya que los principios anteriormente válidos resultan incapaces de resolver sus problemas existenciales. El no lugar rompe con la concepción espacio-temporal establecida, pues se basa en el anonimato de quien lo ocupa; esa brecha axiológica tiene su correlato en el aumento de representaciones cinematográficas de la soledad, la incomunicación o el desengaño laboral y amoroso (Imbert, 2019: 17).

Desde la década de los noventa, el cine vive un cambio en la tipología de temas tratados y en la evolución experimentada por los personajes correspondientes (Imbert, 2017: 25-26). Una de estas novedades afecta a la explicitud de la violencia, que busca reflexionar sobre el horror y la muerte (*Pulp fiction*, Quentin Tarantino, 1994). También aparecen nuevas sensibilidades narrativas y una rebeldía contra los valores sociales dominantes: ejemplos de ello serían la perspectiva feminista de Jane

Campion en *El piano* (*The piano*, 1993) y la humanística de Peter Weir en *El club de los poetas muertos* (*Dead poets society*, 1989), cuyos personajes anhelan liberarse de su encorsetado entorno. Asimismo, el fortalecimiento del cine independiente permite el replanteamiento identitario de los géneros masculino y femenino, por lo que se abre a la homosexualidad (la filmografía de Almodóvar, por ejemplo) y a personajes masculinos cariñosos, vulnerables (el Eduardo Manostijeras de Tim Burton) o, como en *Barton Fink*, sobrepasados por el contexto que les rodea.

Los valores existenciales afectados por la concepción posmoderna del mundo podrían resumirse en cinco grupos: identitarios, corpóreos, relativos a la alteridad, sociales y morales (Imbert, 2019: 18-19). El primer conjunto alude a la inestabilidad de la fachada que mostramos al mundo, más desarraigada de la historia debido a su deconstrucción y reconstrucción constantes; el segundo se refiere a los usos del cuerpo como espacio de fronteras difusas y límites indeterminados; la tercera agrupación está vinculada a nuestras interacciones con el otro, especialmente en el ámbito de la pareja —que ha pasado de un modelo basado en la dominación y la conquista a otro de pérdida, fragilidad y desesperanza—; en relación con los valores sociales, el compromiso hacia nuestros semejantes basado en la protesta y la rebeldía muta en una pasividad existencial apuntalada por la precariedad (la juventud deja de considerarse una etapa de oportunidades para transformarse en un periodo de permanente aplazamiento vital); finalmente, la integridad y honestidad modernas son dos de los valores morales que se tambalean ante la avidez de dinero y poder. Así comienza la decadencia del héroe clásico, ya que los límites entre el bien y el mal se oscurecen al obligar al público a identificarse con la figura del antihéroe o el héroe del mal. Personajes como el Loki del universo cinematográfico de Marvel (Tom Hiddleston) muestran cómo esta tendencia se ha trasladado

incluso a películas que *a priori* no encajan en la descripción de cine posmoderno planteada hasta ahora³⁷.

Esa aparente negatividad se trata en realidad de lo que Imbert (2019: 19) denomina *despasionalización*: «Lejos está el “sentimiento trágico de la vida” que ha marcado la modernidad [...]. [...] lo que cuesta es verbalizar el malestar, formular el sentimiento (lo vemos claramente en la pareja)». Nos hallamos en una era pospasional, causada por el gran problema de la posmodernidad: la anhedonia, «la incapacidad [...] para expresar [...] el sentir “relacional” (la comunicación del sentir) por oposición al sentir “experimental” (las sensaciones fuertes [...]), que se desata». Asimismo, en relación con la exhibición pública de la intimidad en las redes sociales, el horror o la violencia pasan a ser vistos como elementos cotidianos a la vez que la vergüenza desaparece y la obscenidad se normaliza.

³⁷ En la mitología nórdica, Loki era el dios de la picardía y el engaño. Las películas basadas en los cómics Marvel nos lo muestran como el hermano adoptivo de Thor (Chris Hemsworth), divinidad del trueno y la fuerza. A lo largo de las cintas donde ya ha aparecido, Loki, pese a desempeñar el rol de villano, se ha mostrado capaz de actuar a favor del bien en el momento oportuno. Aunque recurre a añagazas en varias ocasiones, su traumático pasado, su sarcástico humor y su dinámica fraternal con Thor le han convertido en uno de los personajes más carismáticos del elenco de superhéroes marvelitas.

3. Guionistas:

érase una vez en Hollywood

3.1 EL GUIONISTA DE HOLLYWOOD: UNA BREVE CONTEXTUALIZACIÓN

Los rasgos sobre la crisis posmoderna en el cine nos ayudarán a abordar la representación del bloqueo creativo en los escritores cinematográficos, y para ello empezaremos con los propios profesionales de esta industria: los guionistas. Aún hoy, esta figura es desconocida para muchos espectadores; alguna honrosa excepción suele corresponderle a Quentin Tarantino o Pedro Almodóvar, quienes compaginan este oficio con el de director, más reconocido por la audiencia. Este olvido cultural –que también afecta a la mayoría de compositores, directores de fotografía, maquilladores y demás profesionales que trabajan tras las cámaras– ya se manifestaba en el Hollywood dorado. Walter Bernstein, guionista de *La tapadera* (*The front*, Martin Ritt, 1976), resume así la reticencia mostrada hacia estos trabajadores por parte de los grandes estudios:

The main reason the studios and the producers are scared of [writers] is because they know that they are crazy, that writers will do things that could be considered either suicidal or heroic, depending on how you look at it –which is to act against what seems to be their best interests... [...] It is the most miserable thing –you sit by yourself, wanting to kill yourself, looking at this blank screen, and who would want to do that? (Banks, 2015: 1)³⁸.

Tal declaración nos presenta a los guionistas como un colectivo discriminado dentro de la industria. Su reconocimiento público ha sido inversamente proporcional a su importancia en el desarrollo de cualquier filme, pues la organización del equipo de rodaje depende del texto que ellos elaboran. En los albores de la industria cinematográfica, los productores de los grandes estudios consideraban sin embargo que la visión de un guionista no influía realmente en el resultado de un proyecto; por ello era frecuente que quien empezaba a escribir un guion fuese alguien diferente al que

³⁸ «El principal motivo por el que los estudios y productores temen a los guionistas es porque saben que están locos, que harán cosas que podrían considerarse suicidas o heroicas, según como se mire –lo cual sería tirar piedras contra su propio tejado–. Es de lo más deprimente: te sientas tú solo, deseando suicidarte mientras miras la pantalla en blanco... ¿Quién querría hacer eso?» (todas las traducciones del inglés son propias).

concluía la tarea –situación que raramente ocurría en el caso de directores o actores– (Banks, 2015: 6-7).

Hoy también es posible que un guionista sea contratado solo para escribir aquellos elementos en los que se ha especializado durante su carrera (escenas cómicas o románticas, por ejemplo), mas no necesariamente con la debida acreditación. Otra situación muy común es la de aquellos profesionales que crean un guion al margen de una productora: algunos lo hacen por placer o para entrenarse en géneros poco frecuentados, mas albergan a menudo el deseo de que el texto sea vendido en el futuro o llegue a manos de un productor por medio de un agente (Banks, 2015: 7). En cuanto al perfil medio del guionista actual, estaríamos ante un hombre blanco, de clase media o alta y con estudios universitarios. Las mujeres aún deben superar un techo de cristal que, si bien no les impide ejercer esta profesión, sí hace que sus textos cuenten con menos posibilidades de rodarse.

Laboralmente, estos trabajadores se agrupan en el Gremio de Escritores de Estados Unidos (en inglés, Writers Guild of America), que cuenta con una subdivisión en Nueva York y otra en Los Ángeles. Su denominación original, *guild* –y no *union* (‘sindicato’)–, se debió en su día al deseo de subrayar el carácter artístico –y, por tanto, no meramente manual u obrero– de su actividad (Banks, 2015: 9): desde esa perspectiva, un guionista, pese a trabajar en la *industria* del cine, se equipararía a un poeta o un novelista en tanto creador de ficción. Sin embargo, como arma de doble filo, esto le obliga a despojarse de su ego para convertirse en un empleado más. Esa disputa entre la condición de mero trabajador y la de artista repercutió en las condiciones laborales de los creadores. Estudios como la MGM, con Irving Thalberg a la cabeza³⁹, respondieron a ese Gremio

³⁹ El productor Irving Thalberg (1899-1936) fue responsable de la versión silente de *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925), así como de los filmes *Mata Hari* (George Fitzmaurice, 1931), *Gran Hotel* (*Grand Hotel*, Edmund Goulding, 1932) –ambos protagonizados por Greta Garbo–, la película de aventuras *La tragedia de la Bounty* (*Mutiny on the Bounty*, Frank Lloyd, 1935) o la comedia de los hermanos Marx *Una noche en la ópera* (*A night at the opera*, Sam Wood, 1935).

de Guionistas –constituido en 1933 como Screen Writers Guild (SWG) y transformado en el Gremio de Escritores antes mencionado a partir de 1954– creando el sindicato rival Screen Playwrights. Con el objetivo de aglutinar al mayor número de profesionales, los grandes estudios tentaron a los miembros del SWG con suculentos aumentos salariales y ofertas laborales, las cuales acabaron por convencer a algunos para cambiar de bando (caso de Herman Mankiewicz, coguionista de *Ciudadano Kane*).

Una vez legitimado, el Screen Playwrights reconoció a sus adversarios no como trabajadores, sino como artistas –lo cual resulta paradójico por las connotaciones positivas de ese término–; el objetivo de esto era desposeer a los miembros del SWG de la categoría de empleados, lo que implicaba para ellos perder las garantías laborales estipuladas en la ley Wagner⁴⁰ (Banks, 2015: 55-56). Finalmente, tras ser considerados trabajadores por la Junta Nacional de Relaciones Laborales, el Gremio de Guionistas pasó en 1938 a ser representante único de este colectivo gracias al llamamiento a su favor realizado entre los escritores por Robert Montgomery –presidente del Sindicato de Actores Cinematográficos–. Así, en las elecciones que la Junta había organizado para determinar cuál de los dos sindicatos lucharía definitivamente por los derechos del colectivo, el Gremio de Guionistas se impuso a su adversario por 267 votos frente a 57 (Banks, 2015: 60).

Un motivo frecuente de protesta era la falta de control del guionista sobre su propio texto. Hasta mediados de los cincuenta, los derechos autoriales de estas obras pertenecían a la productora donde trabajaba el escritor, quien, tras vender su texto, tampoco podía determinar su potencial uso artístico. Desde finales de los setenta, el rol del guionista ha cambiado, ya que, de ser una pieza más en el engranaje de la industria, pasa a reivindicarse como *auteur* con una personalidad propia –algo

⁴⁰ Norma que garantiza la gestión de las negociaciones colectivas a aquellos sindicatos con jurisdicción en un ámbito determinado. Asimismo, prohíbe los sindicatos apoyados por las propias empresas y cualquier tipo de extorsión a los trabajadores, incluyendo la elaboración de listas negras (Banks, 2015, 50).

intrínsecamente ligado a la importancia de su nombre en el reconocimiento público que merece– (Banks, 2015: 16). A su ostracismo contribuía el denominado crédito de propiedad (*possessory credit*) que, mediante apóstrofes (*Alfred Hitchcock's «Rear Window»*) o expresiones del tipo *a film by* ('una película de...'), creaba la ilusión de una autoría única sobre la película sin aclarar a quién correspondía cada parte del metraje. Esto socava el concepto del cine como arte colaborativo, donde, pese a ser el director la cabeza visible del proyecto, son diversas las figuras que contribuyen a su adecuado desarrollo. Por eso resulta erróneo considerar al director como único autor y principal creador de las películas que llevan su nombre (Banks, 2015: 159-160). Así lo confirma el cineasta Mel Brooks:

The directors, they can't do anything without the script... I'm a director and a member of the Directors Guild [...]. Directors feel –incorrectly so– that they are the author of the movie or the author of the television piece. They're not... And without the writer, they are not even the director. They're a guy looking for a job... The writer gives birth. The writer has always been the true genius of everything that happens in our business... (Banks, 2015: 164-165)⁴¹.

Aún hoy se celebra el triunfo de un guion no comercial calificándolo de visionario, de obra inusual que solo ese escritor podría haber desarrollado. Esa noción de excepcionalidad suele ser rechazada por los guionistas: no es necesario idealizar a nadie para otorgarle el reconocimiento que merece. Por su parte, hasta la década de los setenta, la prensa contribuía a su olvido omitiendo frecuentemente el nombre de los guionistas en las críticas cinematográficas pero explicitándolo a la hora de señalar comportamientos moralmente reprobables (simpatizar con el comunismo, por ejemplo); de ahí que el número de guionistas reconocidos por el público hasta finales del siglo xx fuese extremadamente reducido –situación que parece estar cambiando paulatinamente gracias a la aparición del *showrunner* televisivo– (Banks, 2015: 238).

⁴¹ «Los directores no pueden hacer nada sin el guion. Yo soy director y miembro del Gremio de Directores. Estos, erróneamente, se consideran los creadores de cualquier película u obra televisiva. Pero no lo son. Y sin escritor, ni siquiera serían directores, sino unos tíos buscando trabajo. El escritor alumbra las ideas y siempre ha sido el verdadero genio de todo lo que ocurre en nuestro negocio».

En la actualidad, los espectadores se han acostumbrado a los títulos de crédito, si bien muchos apagan la televisión, abandonan el cine o presionan la opción de Netflix *omitir* en cuanto aparecen. La extensa lista de nombres que suceden a cualquier filme asegura un mínimo reconocimiento para todo su equipo artístico. Los guionistas no son una excepción, y también forman parte de ese elenco; pero esto, que hoy nos resulta habitual, no lo era a principios del siglo XX. El carácter prescindible de estos escritores provocaba que, frecuentemente, su nombre apareciese junto al del productor o al de un desconocido. En el caso de que varios guionistas trabajasen en una película, solamente el último figuraba en los títulos finales –hecho que menospreciaba la labor del resto– (Banks, 2015: 35). John Howard Lawson, uno de los Diez de Hollywood⁴², resume así el valor del nombre para un guionista:

A writer's name is his most cherished possession. It is the basis of his economic life, and the 'trademark' which establishes his competence and craftsmanship. It is more than the means by which he earns his bread. It is his creative personality, the symbol of the whole body of his ideas and experience (*apud* Banks, 2015: 112)⁴³.

De hecho, a partir de la década de 1910, el contrato de un guionista estipulaba que cualquier material elaborado mientras estuviese trabajando para un estudio pertenecía a este automáticamente; así, al margen de que el escritor constara en los créditos, las productoras eran legalmente las autoras y propietarias de su guion (Banks, 2015: 33). Sin embargo, podía darse la contradicción de que, en ocasiones, fueran los propios creadores quienes

⁴² Otro integrante de ese grupo, conformado por varios guionistas y el director Edward Dmytryk (quienes se habían negado a comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas), fue Dalton Trumbo, responsable del argumento de *Vacaciones en Roma* (*Roman holiday*, William Wyler, 1953) o *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960). La película biográfica *Trumbo* (Jay Roach, 2015), con Bryan Cranston interpretando a este escritor, narra las consecuencias laborales y personales de esa represión ideológica. La peligrosidad de los miembros de la lista negra para el Gobierno era tal que, desde los grandes estudios, se les negaba extraoficialmente el trabajo; de hecho, solo ser citado por el Comité de Actividades Antiamericanas ya podía significar perder el empleo en una compañía cinematográfica (Banks, 2015, 106).

⁴³ «El nombre de un escritor es su posesión más preciada. Es la base de su economía y la marca que establece su competencia y habilidad. Es algo más que el medio de ganarse el pan: se trata de su personalidad creativa, el símbolo de todo el conjunto de sus ideas y experiencia».

deseasen ocultar su nombre. Ello se debía a la aceptación de trabajos alimenticios, pero de ínfima calidad, con los que no querían verse relacionados. La atribución de la autoría causó daños irreparables durante el periodo de la lista negra (años 40 y 50), cuando cientos de guionistas y otros profesionales de la industria se vieron privados de empleo y sueldo por sus ideas comunistas (Banks, 2015: 18).

3.2 *BARTON FINK* (1991): EL INFIERNO DEL HOMBRE CORRIENTE

3.2.1 La cara oscura de Hollywood

Tras exponer brevemente la historia de los guionistas en el Hollywood clásico, nos centraremos en aquellas películas cuyos personajes principales ejercen este oficio. Pese a que comenzaremos con *Barton Fink*, es preciso señalar que no es la primera obra sobre las diferencias de opinión entre el artista y Hollywood. En *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's travels*, Preston Sturges, 1941)–, Joel McCrea interpreta a un cineasta que ha logrado fama y fortuna gracias a la comedia; sin embargo, su personaje considera ese género excesivamente banal, por lo que decide rodar un filme sociopolítico que refleje las dificultades vividas por la sociedad americana durante la Gran Depresión⁴⁴. El inicio de la trama, donde Sullivan expone solemnemente sus aspiraciones artísticas, subraya el contraste entre su deseo y la visión de sus productores, quienes le instan a incorporar escenas de sexo para captar la atención del público. Sirviéndose de la comicidad de su guion, Sturges demuestra el dominio que, en el sistema de estudios real, ejercían los productores sobre los escritores: los primeros podían impunemente modificar cualquier guion sin informar a los segundos, además de encargar un mismo argumento a varios guionistas para conseguir la historia deseada y evitar que cualquier retraso perjudicase a las estrellas

⁴⁴ Su título es *O brother, where art thou?*, reutilizado por los Coen para su comedia homónima del año 2000. Protagonizada por George Clooney, John Turturro y Tim Blake Nelson, esta libre versión de la *Odisea* homérica narra la historia de tres reos fugados en busca del supuesto tesoro que uno de ellos había enterrado antes de ingresar en prisión.

del estudio. Gracias a su habilidad para, pese a todo, obtener el éxito profesional, Sturges logró dirigir sus propios guiones, lo cual le aseguraba el total control artístico sobre la producción; así ocurrió con *Los viajes de Sullivan* y con la también magnífica *Las tres noches de Eva* (Banks, 2015, 40 y 42). Y es ese precio a pagar por la libertad creativa lo que articula uno de los filmes clave en la representación ficcional del escritor: *Barton Fink* (Joel Coen, 1991)⁴⁵.

Interpretado por John Turturro, el personaje del título es un dramaturgo que acepta trabajar para Capitol Pictures esperando lograr una estabilidad económica que le permita regresar holgadamente al teatro. El jefe del estudio, Jack Lipnick (Michael Lerner), le encarga un vehículo de lucimiento para Wallace Beery –homenaje de los Coen a *El campeón* (*The champ*, King Vidor, 1931), largometraje protagonizado por ese actor cuya historia encaja con el guion encomendado a Barton—. La tarea le sume en una absoluta parálisis, pues, acostumbrado a temas realistas, ajenos a una película comercial de boxeo, trata infructuosamente de cumplir con las expectativas ocasionadas por su trabajo. Finalmente, pese a que Lipnick rechaza el guion por su excesiva profundidad, Barton no podrá abandonar Hollywood: debido a su contrato laboral, trabajará eternamente para Capitol Pictures en calidad de guionista, mas el estudio no producirá ninguna creación suya (Méndez Fernández, 2018a: 132-133).

Barton Fink integra un fecundo corpus cinematográfico sobre el bloqueo creativo. En la película de los Coen, la razón de esa parálisis se halla en el conflicto interno del protagonista, quien persigue un objetivo contrario a su necesidad dramática. ¿Merece la pena sacrificar la integridad artística a cambio de una mayor comodidad material? Esa pregunta aparece ligada a otros dos puntos: el reconocimiento público del autor y la compatibilidad entre la vida personal y la profesional. Ese último punto ha

⁴⁵ Pese a que solo figure un director en los créditos de esta película, nos referiremos a ella como un trabajo de los hermanos Coen. La razón es que ambos se han encargado del guion y el montaje, lo cual, sumado al rol de productor de Ethan Coen, ejemplifica cómo la autoría colaborativa choca con la idea de un único responsable artístico.

adquirido gran relevancia en la actualidad, cuando se están analizando los efectos del capitalismo exacerbado en la vida diaria y cómo la obtención ilimitada de beneficios económicos convierte en superficial cualquier concesión al bienestar psicológico. Barton no tiene pareja, pues le resultaría injusto involucrarse en una relación a la que su larga jornada laboral impediría afianzarse. Así, el personaje muestra una vulnerabilidad a menudo ausente en el arquetipo de héroe fuerte y audaz representado por el cine hollywoodiense más comercial, lo cual propicia la empatía del espectador. Sentimentalmente, el único interés romántico de Barton parece ser Audrey (Judy Davis), la secretaria y amante de su admirado Bill Mayhew (John Mahoney). Posteriormente –para indignación de Barton–, ella desvelará ser la verdadera autora de las obras de Bill. Tras pasar la noche juntos, Barton descubre el cadáver de Audrey –asesinada por el aparentemente afable Charlie Meadows (John Goodman), único amigo del guionista–; ello desequilibra aún más una existencia con escasos lazos afectivos al margen de Hollywood.

Barton Fink narra la intrahistoria de la creación cinematográfica y las penurias laborales del sector. La «glorificación del artificio» (Moix, 2004: IX) ocurrida a partir de los años treinta llevó a los grandes estudios a crear sus propias estrellas desplegando unos medios publicitarios capaces tanto de catapultarlas a la fama como de arruinar su reputación (Moix, 2004: XI). Capitol Pictures es un trasunto de la Metro Goldwyn Mayer o cualquier otra gran productora de la época, cuya fama dependía de unos actores obligados a adoptar la identidad que estas les imponían: «Los grandes magnates de Hollywood se referían continuamente a sus “propiedades” (*properties*), y este vocablo se aplicaba tanto a los derechos de un guion como a una estrella contratada en exclusiva» (Moix, 2004: X).

A ese ambiente llega Barton, cuya última pieza teatral pertenece a una temática totalmente alejada del cine comercial. Por tanto, la principal causa de su bloqueo creativo reside en la oposición entre sus valores artísticos y los de Hollywood. Aquí, el guionista es prácticamente invisible a

ojos del público, mientras que productores como el Jack Lipnick de los Coen obligan a sus asalariados a crear historias del gusto de la audiencia (Banks, 2015: 35). La guionista Frances Marion (*El campeón*) describe así el ambiente profesional al que se enfrenta el tímido Barton:

We writers were fed to the teeth with Love and Happy Endings. But what could we do? The bosses told us that if we wanted to write bleak, realistic stories which ended unhappily we could spin our yarns for magazines or publishers of books. The movies must be heart-lifting, not eyebrow-lifting (*apud* Banks, 2015: 35)⁴⁶.

3.2.2 El hotel del averno

La soledad de Barton se ve acentuada por el hotel donde se hospeda –un no lugar cuya naturaleza se revertirá cuando la transitoria estancia de Barton se convierta en permanente–. Los nombres de los supuestos huéspedes contrastan de manera inquietante con los pares de zapatos colocados a la puerta de las habitaciones, pues a lo largo del metraje no aparece ninguno de sus ocupantes. Considerando tanto el escaso personal del hotel –un recepcionista (Steve Buscemi) y un mustio ascensorista– como la ignifuguidad del edificio durante el enfrentamiento entre Charlie y la policía, podemos considerar este alojamiento una representación del infierno –los zapatos, así, constituirían una metonimia de quienes no volverán al mundo de los vivos– (Méndez Fernández, 2018a: 139). La robustez del hotel resulta incluso más desconcertante para Barton. «Given both the disruption of the boundary between fact and fiction in Barton’s mind [...], and the connection between the hotel [...] and Barton’s own mind, this could be [...] all within Barton’s head»⁴⁷ (Stefon, 2016: 17). Asimismo, «[...] en lo cómico reina el desajuste y la inestabilidad, en ocasiones incluso

⁴⁶ «Nosotros, los escritores, estábamos hasta la coronilla del amor y los finales felices. Pero ¿qué podíamos hacer? Nuestros jefes nos decían que, si queríamos escribir historias realistas y deprimentes que acabasen mal, fuéramos a contarlas a revistas o editoriales. Las películas tenían que animar al público, no hacerle arquear las cejas».

⁴⁷ «Teniendo en cuenta tanto la alteración del límite entre realidad y ficción en la mente de Barton como la conexión entre esta y las paredes de la habitación del hotel, todo esto podría estar dentro de su cabeza».

el caos. El desorden y la destrucción campan a sus anchas. Por supuesto, el decorado no escapa a ellos» (Revault, 2016: 325), y la cinta de los Coen genera suficiente humor para ajustarse a esta definición.

Por otra parte, desde un punto de vista bíblico, el incendio final tendría su correlato en el intento de quema de los jóvenes judíos Ananías, Misael y Azarías por parte de Nabucodonosor, rey de Babilonia, tras negarse estos a adorar al ídolo de oro que representaba al monarca. Gracias a su fe, son salvados por un ángel de Dios –lo cual, en este relato, subraya la superioridad divina sobre cualquier mortal– (Stefon, 2016: 17). Por su parte, Barton podría haberse instalado en un hotel de mejor calidad, mas elige otro más modesto para alejarse de la superficialidad hollywoodiense. Esa preferencia por los márgenes es extrapolable a ciertos guionistas de la actualidad: ejemplo de esto es Soonie Taraporevala –autora de *Mississippi Masala* (Mira Nair, 1991)–, quien escribe en la India pese a estar contratada por la industria americana. Esa independencia, que ha adquirido un halo simbólico con el paso del tiempo, no solamente es coherente con la figura del guionista –cuyo texto antecede al trabajo del resto del equipo–, sino que también supone un reto para el carácter colaborativo de la creación cinematográfica (Banks, 2015: 19). Sin embargo, ese distanciamiento no ayuda a Barton a emprender la tarea encomendada ni le proporciona una perspectiva adecuada a su proyecto sobre el hombre común.

Una vez instalado, la habitación del guionista presenta un aspecto decadente; el papel de la pared se despega dejando entrever una viscosa capa de adhesivo, y sobre su mesa de trabajo dispone de papel para escribir cartas. En él está grabado el lema del hotel: *Un día o toda una vida* (‘A day or a lifetime’). Ligándolo a una concepción infernal del lugar, es posible que la frase aluda al destino que aguarda a quienes se adentran en el edificio: la muerte inmediata (Audrey es asesinada durante la noche, y los policías que van a detener a Charlie también fallecen en el tiroteo) o la condena eterna (Barton sobrevive sin problemas a la primera noche, mas acabará recluido en Hollywood). La mención a Nabucodonosor y la existencia de un

ejemplar de la Biblia en la habitación del hotel apuntan asimismo a una lucha implícita entre la realidad del protagonista y el inframundo. Este rey bíblico también da título a la novela que Barton recibe firmada de manos de Bill, cuya dedicatoria reza *Para Barton. Que este divertimento te guíe en tu estancia entre los filisteos* –término ambivalente por aludir neutralmente al pueblo egipcio enfrentado a los israelitas y, peyorativamente, a quienes carecen de gusto artístico o literario–. Tras la partida de Charlie, Barton abre su Biblia por el capítulo «El sueño del rey» (libro de Daniel), donde aparece la siguiente cita: «Y el rey Nabucodonosor respondió a los caldeos: “No recuerdo mi sueño; si no me dais a conocer el sueño que he tenido y su significado, vosotros seréis descuartizados y vuestras casas serán destruidas”».

Stefon (2016: 4) considera estos elementos bíblicos clave para la estructura de *Barton Fink*, pues, al igual que su protagonista pretende aliviar el sufrimiento del hombre común mediante su visión artística, el personaje de Daniel se presenta como alguien capaz de vislumbrar el futuro de Israel. Ambos sufren un exilio involuntario: Barton era reticente a cambiar el teatro por el cine comercial –Broadway le proporcionaba una independencia ausente en Hollywood–, y el israelita Daniel fue trasladado cautivo a Babilonia. Por otro lado, del mismo modo que Jack Lipnick agasaja a nuestro guionista con un jugoso salario e ilimitada libertad creativa, Nabucodonosor promete conceder honor y riquezas a quien descifre el significado de sus ensoñaciones. No obstante, el rumbo de ambos personajes difiere: la fidelidad de Daniel a su dios le provee del don de la interpretación onírica y, fruto de tal sabiduría, llega a gobernar a los hombres más sabios de Babilonia; por su parte, Barton perseguirá la satisfacción derivada de plasmar historias sobre la gente corriente –de quienes él mismo se considera representante– (Stefon, 2016: 8-9).

El claustrofóbico deterioro de su habitación recuerda a la sensación producida por el relato de 1892 *El papel pintado amarillo* (Perkins Gilman, 1998). Al margen de que los Coen conocieran o no esta fuente literaria,

existen similitudes entre sus protagonistas que universalizan los problemas ligados a la creación literaria. El *alter ego* de Gilman –narradora de sus propias vivencias– se nos presenta como una mujer afectada por lo que hoy llamaríamos depresión posparto. Su esposo, médico de profesión, le recomienda reposo absoluto para acelerar su mejoría; sin embargo, tal inactividad desestabilizará aún más a la protagonista, quien a lo largo de la historia deseará fervientemente la vida activa que su entorno le niega. A raíz de la locura a la que se ve abocada, la narradora comienza a obsesionarse con la pared de su dormitorio, donde vislumbra la presencia de otra mujer.

La protagonista describe su casa como una mansión embrujada, del mismo modo que el hotel donde se aloja Barton presenta reminiscencias infernales. Al igual que Jack Lipnick ignora la perspectiva del guionista al tratar el encargo que le ha hecho, el marido del personaje creado por Perkins Gilman hace caso omiso a sus peticiones de cambio; de hecho, la narradora se ve obligada a ocultar el diario de sus vivencias para evitar una confrontación conyugal (Perkins Gilman, 1998: 44). La intervención del esposo recuerda aquí a las ocasiones en las que Charlie entra en el dormitorio de Barton cuando este trata de vencer su bloqueo e, involuntariamente, impide trabajar a su compañero. Tal parálisis creativa afecta también a la narradora de *El papel pintado amarillo*, quien confiesa haber perdido el gusto por la escritura debido al sufrimiento generado por su malestar psicológico. Asimismo, pese a hallarse en una clara situación de violencia simbólica, justifica la paternalista actitud de su marido en el amor conyugal y sus conocimientos médicos (Perkins Gilman, 1998: 50). Esa aparente preocupación de él recuerda al comportamiento de Jack Lipnick durante sus reuniones con Barton, donde el primero ofrecía múltiples ventajas económicas al segundo e incluso parecía valorar su trabajo –si bien su tono avasallador y su velocidad de elocución desmentían esas declaraciones–.

La mujer manifiesta sentirse sola debido a la ausencia de visitantes que puedan comentar sus creaciones literarias; esa inexistencia de lectores

interesados por su escritura incide en la tristeza y progresiva agonía de la protagonista, ignorada como esposa y autora (Perkins Gilman, 1998: 46). En ese sentido, Barton ve cómo su guion es infravalorado por Capitol Pictures; a excepción de Charlie –y, brevemente, Audrey–, nadie más le ofrece un apoyo sólido durante su estancia en la meca del cine –ni siquiera su agente, pese al entusiasmo de Barton al comunicarle la importancia de su recién terminado proyecto–. Posteriormente, el personaje creado de los Coen acudirá a un salón de baile donde, fruto de la enajenación causada por haber culminado su tarea, no solo entrará en confrontación con uno de los marineros participantes, sino que gritará que su verdadero uniforme de creador es el que viste para servir al hombre corriente. El contraste entre el elevado propósito de Barton y el ambiente de distensión incomoda sobremanera a los asistentes al baile, quienes se enzarzan en una violenta pelea colectiva. La no integración de Barton en una ceremonia que, tradicionalmente, glorifica el sentimiento de pertenencia a un grupo de iguales (Balló, 2000: 158), ahonda la brecha entre él y la cotidianidad que desea retratar.

Por su parte, la abulia de la protagonista en *El papel pintado amarillo* va pareja a una sensación de esfuerzo sobrehumano motivado por las rutinarias y escasas tareas domésticas que se le permite realizar, carentes del interés que la mujer demuestra hacia la escritura. Esa pérdida de rumbo vital se materializa en las numerosas alusiones al papel de su habitación. En *Barton Fink*, las escenas de ese ornato cayéndose de la pared provocan inquietud en el espectador debido a sus posibles interpretaciones; aquí suponen una distracción para Barton y un signo más del carácter infernal del hotel, pues sería precisamente el calor asociado a ese espacio sobrenatural el causante de su desprendimiento –incidente que, de acuerdo con el testimonio de Charlie, ocurre asimismo en su propio cuarto–. La desesperación y locura del personaje creado por Perkins Gilman aumentan a la par que, en *Barton Fink*, lo hace el ansia de su protagonista por culminar su guion.

3.2.3 La excelencia artística: historia de una obsesión

La seriedad con la que el personaje de los Coen afronta su trabajo provoca un efecto tragicómico en la recepción de sus peripecias. Durante su primer encuentro con Charlie, Barton le explica la importancia de escribir sobre lo sencillo, y subraya el deber cívico de forjar una obra sin falsas abstracciones teatrales. Con esa actitud, parecería que Barton está dispuesto a escuchar a Charlie para nutrirse de sus historias; sin embargo, cuando este trata de participar en la conversación, nuestro guionista le interrumpe ensalzando la nobleza de los sueños del hombre común, a los que considera un material más valioso que las clases altas. Tras ignorar de nuevo a Charlie, Barton desdeña a aquellos escritores que se aíslan del hombre corriente, condenando su trabajo a la oquedad. Paradójicamente, al encerrarse en su cuarto y no tener en cuenta a su vecino, el guionista acabará emulando a quienes critica. Barton concibe la escritura como un proceso doloroso que explora el alma humana para extraer sinceridad de su interior, y envidia a Charlie, comercial de seguros, por ejercer una profesión rutinaria.

Si bien Barton es inseguro, el excesivo celo que muestra por su trabajo será brutalmente infravalorado no solo por el contrato al que Hollywood le somete, sino también por las declaraciones de Charlie tras desvelarse su identidad. Cuando Barton se refiere a él como Mundt el Loco (*Madman Mundt* en la versión original), Charlie rechaza ese apodo (*mad*, en inglés, también significa ‘enfadado’) y expresa su pesar por la falta de propósitos vitales de sus víctimas: él, que comprende su crisis existencial, les ayuda a superarla –aunque sea con métodos cuando menos discutibles–, y desearía que alguien hiciera lo mismo por él. Ante la perplejidad de Barton, Charlie le recrimina su encierro en una torre de marfil, creyéndose conocedor de los problemas de la gente sin escucharla en realidad. Barton experimenta su bloqueo como una auténtica tragedia, pero Charlie le hace ver que quien realmente vive un infierno es él. Al fin y al cabo, la estancia hotelera de Barton, a quien califica de turista con máquina de escribir, es en

teoría temporal, pero el propio Charlie vive allí permanentemente –lo cual refuerza la idea del hotel como un infierno donde Karl Mundt ejercería una presencia diabólica–.

Esa incapacidad de Barton para distinguir los problemas trascendentales de los que no lo son le impide ejercer del representante del hombre común que él cree ser: la gente corriente necesita entretenimiento y diversión para huir de sus problemas –algo que Barton, enfrascado ingenuamente en su idea de drama independiente sobre la clase obrera, obvia por completo– (Stefon, 2016: 19). Tal ambición es idéntica a la del protagonista de *Los viajes de Sullivan*, pero el personaje de Joel McCrea, tras acabar por error en la cárcel y acudir con los demás presidiarios a la proyección de *El travieso Pluto* –corto cuyos gags desatan las carcajadas hasta de un incrédulo Sully–, se da cuenta de lo necesaria que es la risa como sustento vital para los más desfavorecidos. Por ello, si bien ahora conoce la miseria en primera persona y puede rodar *O brother, where art thou?*, decide no hacerlo, pues se siente increíblemente feliz de volver con los suyos y sabe que, en realidad, no ha sufrido lo suficiente. Así, la frivolidad hollywoodiense de la pobreza cede ante una visión ética que permitirá a Sully recuperar su vida personal (encarnada en la anónima joven que interpreta Veronica Lake) y afrontar su nuevo proyecto sabiendo que está haciendo lo correcto.

Como vemos, Hollywood transforma al escritor en un peón más de la industria del cine –sector que no le valora en absoluto e incluso interfiere en su proceso creador–. Quizá el mosquito que pica a Barton en la habitación del hotel simboliza esa codicia deshumanizadora⁴⁸. Su capacidad para extraer sangre se asemeja al absorbente carácter de Capitol Pictures. Además, constituye un elemento de interpretación abierta (el desprendimiento del papel de la pared o el cuadro de la mujer en la playa

⁴⁸ Si bien se trataría de un contexto diferente, este insecto recuerda al del capítulo de *Breaking bad* «Fly», donde la mosca del título sirve para subrayar el obsesivo perfeccionismo de Walter White al elaborar la metanfetamina fuente de su riqueza. Ambos animales desestabilizan la cordura de aquellos a quienes importunan.

serían otros dos). Uno de los jefes del estudio, tras saber de la picadura de Barton, resta importancia al incidente afirmando que el clima desértico de Los Ángeles imposibilita la presencia de mosquitos, más frecuentes en terrenos pantanosos. Teniendo esto en cuenta, es posible que ese insecto sea producto del bloqueo mental del protagonista, cuyo aislamiento voluntario en el hotel quedaría interrumpido por la molesta presencia de Hollywood en forma de esta criatura.

Tras abandonar el hotel y saber que se quedará eternamente en la meca del cine, Barton se dirige a la playa, donde ve a una mujer cuya postura en la arena crea una imagen idéntica al cuadro de la pared de su habitación. En esta película, el mar representa un oasis en mitad del desierto hollywoodiense, una gota de esperanza en el yermo futuro laboral del protagonista (Méndez Fernández, 2018: 139). No obstante, el océano, espacio tradicional del viaje, es lo último que verá Barton antes de su encierro permanente. El mar es un espacio «donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente» (Augé, 1998: 91), y nuestro guionista se quedará en la playa, mirando hacia la mujer del cuadro, despojado de su rumbo existencial. También sería factible ver el final de la película como una muerte simbólica en lo personal y lo profesional. La obra termina con un caótico infierno donde se materializa la verdadera brutalidad. Barton sufrirá una condena eterna, pues, tras haber vendido inconscientemente su alma, nunca podrá retomar su proyecto sobre el teatro para el hombre corriente ni regresar a su vida anterior –debido también al probable asesinato de su familia en Nueva York por parte de Charlie–.

La escena de la playa también podría representar la llegada de un apocalipsis creativo, causado por una perspectiva errónea sobre el significado de su propia profesión (Stefon, 2016: 21). Su prestigio ya no vale nada en Capitol Pictures, y jamás verá reconocida su labor pese a haber entregado el mejor trabajo de su carrera. Lipnick desprecia la opinión de Barton y afirma que el público huirá del cine si, en lugar de una cinta de

acción, le ofrecen «una película afeminada sobre el sufrimiento». Asimismo, le humilla diciéndole que cuenta con numerosos guionistas capaces de imprimir a sus películas el mismo toque que él posee. El deseo de Barton de crear algo hermoso es visto como la arrogancia surgida de un egocentrismo que él nunca muestra –lo cual no impide que su punto de vista sobre la función de la escritura esté claramente idealizado–. Ese desprecio ya había aparecido cuando otro de los productores de Capitol Pictures insiste en que Barton debería considerar la posibilidad de dedicarse a la actuación (interpretando a un indio para un wéstern) en vez de a la elaboración de guiones; el motivo esgrimido es que los escritores van y vienen, pero los indios siempre serán necesarios. Barton reitera su auténtica profesión, pero el carácter prescindible conferido aquí a los guionistas señala su escaso valor para el sistema de estudios.

Al final de la película, se trunca su deseo de inspirarse en la vida diaria para escribir, patente desde que sabemos que los personajes de su pieza teatral eran pescaderos –lo cual le reporta el beneplácito de quienes le alaban por hallar poesía en lo más cotidiano–. Sin embargo, Barton aprecia el oficio de escritor, por lo que trata de mantenerse al margen de los críticos y confiar en su instinto. Su anhelo por diferenciarse de otros ya no se materializará, pues de ser un dramaturgo cuya presencia reclama el público al final de la función pasará a ser un autor invisible cuyo prestigio resulta insignificante en comparación con la fama de quienes actúan ante la cámara. La situación de Barton refleja la de aquellos guionistas que, a lo largo de 1930 y 1940, recibían cuantiosas sumas de dinero a cambio de una pérdida absoluta de libertad creativa en la elaboración de sus obras –el estudio podía incluso cederlos a otra compañía para proyectos puntuales sin comunicárselo previamente–. El caso contrario eran los dramaturgos, que controlaban sus propios textos porque no los escribían por encargo (Banks, 2015: 14). En consecuencia, el héroe comete un error al abandonar su verdadera pasión a cambio de la propuesta de su agente. Si bien es la inseguridad de Barton –y no una ambición desmedida– el motivo para

aceptar la oferta en un primer momento, las consecuencias serán catastróficas para su arte en cualquier caso.

El protagonista sufre una alienación posmoderna, pues Hollywood ejerce una presión socioeconómica que coarta su creatividad. Tal restricción laboral la encarna el presidente de Capitol Pictures: por un lado, Lipnick ofrece a Barton el suculento salario que un dramaturgo como él merecería; por otro, solo le ha contratado por el prestigio de su nombre. La mente de Barton sufre los estragos de esta contradicción entre lo que puede llegar a hacer y lo que realmente se espera de él. El dinero limita su imaginación en lugar de impulsarla, lo cual llama a reflexionar sobre el precio de la integridad artística. Así opina sobre ello la antropóloga Hortense Powdermaker:

Although closer by [...] profession to the writers than to any other group in Hollywood, I [...] was [...] horrified when I found gifted writers [...] working on admittedly mediocre scripts and taking them seriously. But was this any different from the actor taking his role in a mediocre film with seriousness? Obviously not. For both it was a way of preserving some measure of self-respect. But at the time [...] I wrote that the writers [...] sacrificed their integrity as artists for monetary rewards (*apud* Banks, 2015: 13)⁴⁹.

En tanto posmoderna, la identidad de su protagonista resulta ciertamente inestable: si bien trabaja para la industria del cine, Barton era originalmente un dramaturgo de altas aspiraciones artísticas, y ese bagaje le impide ejercer adecuadamente su nuevo empleo. En su caso, no existe un tratamiento de los límites corpóreos, sino de los psicológicos: el bloqueo creativo determina el desarrollo del personaje y dificulta la consecución de sus objetivos, pues Barton se ve asfixiado por el corsé exclusivamente comercial que rige su entorno. Respecto de las relaciones interpersonales, la amistad con Charlie termina violentamente debido a su naturaleza homicida,

⁴⁹ «Aunque, debido a mi profesión, me sentía más cercana a los escritores que a cualquier otro grupo de Hollywood, me horrorizó encontrar autores talentosos trabajando muy seriamente en guiones ciertamente mediocres. Pero ¿se diferenciaba eso del actor que interpretaba con seriedad su papel en una película mediocre? Evidentemente, no. Para ambos era una forma de mantener algo de respeto por uno mismo. Pero, en aquel momento, escribí que los guionistas habían sacrificado su integridad artística por una gratificación económica».

ligada al horror y la muerte incluso si esta se asocia simbólicamente a una estancia permanente en el hotel y, por tanto, en Hollywood. Por otra parte, no existe un vínculo de pareja para el protagonista, quien, debido a una timidez que replantea la masculinidad tradicional, tampoco se hace valer en las reuniones con sus superiores –uno de los motivos por los que permanecerá eternamente en Hollywood–. Finalmente, si bien Barton había accedido a ir allí para financiar su posterior carrera teatral, su integridad le impide caer en la avidez crematística de Lipnick; sin embargo, ese afán por retratar al hombre corriente le condena al fracaso dentro de la industria, pues en la meca del cine solo importa el dinero.



Barton Fink (John Turturro), en una imagen de la película de los Coen

3.3 ¡AVE, CÉSAR! (2016): REBÉLATE, QUE ALGO QUEDA (O NO)

El funcionamiento del sistema de estudios fue retomado por los Coen en *¡Ave, César!* (*Hail, Caesar!*, 2016). Esta vez, el personaje que funciona como hilo conductor de la trama es Eddie Mannix (Josh Brolin), director de Capitol Pictures (homenaje a la productora para la que trabajaba Barton Fink) y encargado de solucionar aquellos incidentes de la vida privada de sus estrellas que afecten a la imagen del estudio. *¡Ave, César!* –cuyo título se debe a la epopeya religiosa rodada bajo la supervisión de

Eddie—se centra en las peripecias que su máximo responsable debe afrontar para mantener el estudio a flote —una de ellas, el secuestro del actor Baird Whitlock (George Clooney) por un grupo de escritores comunistas—. A diferencia del Jack Lipnick de *Barton Fink*, Eddie se muestra como un hombre responsable en su trabajo, católico (se confiesa en alguna ocasión) y preocupado por su familia —a la que prácticamente no ve debido a sus intempestivos horarios—.

En el paradigma posmoderno, Dios ha muerto (*¡Ave, César!* comienza con la imagen de un Cristo crucificado en una iglesia), por lo que, a la pregunta de si realmente desea continuar con su trabajo o prefiere otro más estable, Eddie deberá buscar la respuesta en sí mismo. Apenas un día después de su última confesión, pide consejo a su párroco —quien afirma que la voz interior que nos indica el camino correcto viene directamente de Dios— y se percata entonces de quiere seguir dirigiendo el estudio: su historia —como explica la voz en *off* que, omniscientemente, ha intervenido a lo largo de la trama— nunca acabará, pues está escrita con luz eterna. En ese sentido, parece que Eddie se equipara ciertamente a Cristo, ya que, gracias a su capacidad de resolución de problemas, carga con los pecados cometidos por sus estrellas para mantener una imagen idealizada de Hollywood ante la prensa y los espectadores. Además, sus facetas de padre, esposo y eficiente productor dentro y fuera de Capitol Pictures le convierten en alguien dividido —al igual que lo está Dios en tanto ente humano y espiritual (según habían acordado representantes de distintos credos en una reunión sobre la encarnación cinematográfica de Cristo).

La figura del guionista en *¡Ave, César!* gira en torno a su papel como transmisor de la realidad del hombre corriente, condicionado por la precaria y esperpéntica situación de estos profesionales en los grandes estudios —elementos también presentes en *Barton Fink*—. Tras ser secuestrado, Baird despierta en medio de una reunión de escritores comunistas; para ellos, el individuo común es el cuerpo político garante del sustento, mientras que el jefe (un parásito) equivaldría al propietario de los medios de producción.

Ello nos retrotrae a la situación de Barton, quien veía su personalidad artística anulada por el dueño de Capitol Pictures. En el encuentro, la empresa es calificada de instrumento al servicio del capitalismo, lo cual ya se percibe en su nombre –en inglés, *capitol* (‘capitolio’) y *capital* (‘capital’) se pronuncian de la misma manera–. No obstante, los guionistas afirman que, en tanto expresa las contradicciones de este sistema, puede utilizarse para ayudar al hombre corriente subvirtiendo su propósito inicial: explotarlo. Para lograrlo, han secuestrado a Baird –una de las grandes estrellas del estudio–, por quien han pedido una devolución de los beneficios económicos que, negados hasta ahora, han generado sus películas –propiedad del estudio pese a existir gracias a las ideas de los escritores–.

Con el objetivo de implicar a este actor en sus reivindicaciones (lo cual logran chantajeándole con difundir una aventura amorosa con otro hombre), le hacen ver que también es explotado laboralmente pese a recibir un trato preferente (como Barton Fink, a quien Hollywood seduce a la vez que ignora artísticamente). Concluyen que la posesión que hace el estudio de los medios de producción no debería implicar el reparto injusto del valor generado a partir de su esfuerzo creativo. Estas ideas, mostradas en clave cómica, nos remiten al trágico episodio de la Caza de Brujas y reflejan la delicada situación del guionista en el sistema de estudios.



Los guionistas de *¡Ave, César!*, en asamblea

Tras ser liberado, Baird, que ha asimilado las ideas de sus secuestradores, comunica a un furibundo Eddie Mannix que Capitol Pictures solo confirma el *status quo* capitalista, despojando a la productora de cualquier dimensión cultural. El final de la película, con Eddie al frente del estudio indefinidamente, rubrica el fracaso de la utopía comunista. Por otro lado, paralelo al despertar ideológico de Baird es el frustrado clímax de la *¡Ave, César!* metaficcional (el discurso ante Cristo crucificado): en él se alude de nuevo al individuo común por el que tanto se preocupaba Barton Fink cuando, retóricamente, el romano interpretado por Baird se pregunta por qué Dios no podría cargar con los pecados de la humanidad bajo la apariencia de un hombre corriente (la cámara enfoca en ese momento a distintos miembros del equipo artístico trabajando en el plató). Si bien parece haber un halo de esperanza, el fallo de Baird al olvidar la palabra *fe* demuestra que el deseado cambio para los guionistas nunca llegará. Esa idea queda subrayada por otro autohomenaje de los Coen: la casa donde los comunistas se reunían, muy próxima al mar, remite al cuadro de la mujer en la playa de *Barton Fink* y su aparición en la secuencia final de la película. La imagen de las rocas contra las que choca esta masa de agua nos lleva a pensar en el posible significado que los Coen confieren al mar; al igual que en su anterior obra, quizás simbolice el fracaso de un proyecto —esta vez, la oposición al capitalismo—: los escritores son descubiertos y, además, el maletín con el dinero que consiguen a cambio de Baird, destinado a su causa política, acaba accidentalmente en el fondo del océano.

Respecto de los valores posmodernos, Eddie Mannix encarna la incertidumbre del sujeto contemporáneo: a lo largo del metraje duda de si continuar solventando todos los problemas de Capitol Pictures o cambiar a un puesto de trabajo que le permita disfrutar realmente de su vida familiar —inquietud a la que se suma la tensión generada por los rodajes del estudio, los escándalos provocados por sus propias estrellas y el acecho constante de la prensa sensacionalista—. Ni siquiera la fe religiosa (aquella a la que Baird es incapaz de referirse cuando debe) parece ayudarle. Su permanencia en Capitol Pictures demuestra hasta qué punto Hollywood atrapa a los

profesionales que trabajan allí, si bien, a diferencia de la desesperanza que invade a Barton, Eddie parece mostrarse más seguro que nunca de su rol en el mundo.

3.4 *EL CREPÚSCULO DE LOS DIOSSES* (1950): CUANDO LA PISCINA NO LO ES TODO

3.4.1 *Sunset Boulevard*: una jaula de oro

Las películas *Barton Fink* y, en menor medida, *¡Ave, César!*, nos han mostrado las desventuras de los guionistas en el Hollywood clásico; aunque incorporan rasgos de identidad posmodernos a esta figura, no podemos olvidar una de sus antecesoras clave: *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). La cinta está protagonizada por el apático guionista de la Paramount Joe Gillis (William Holden). Agobiado por sus acreedores, resuelve marcharse de Hollywood antes de que le embarguen el vehículo para saldar sus deudas. Durante una persecución desencadenada por un encuentro casual, Joe llega a la mansión de Norma Desmond (Gloria Swanson), una olvidada actriz del Hollywood mudo a quien Max, su mayordomo y primer marido (Erich von Stroheim), hace creer que aún es adorada por millones de espectadores. Norma recurre a Joe para perfeccionar el guion de *Salomé*, su regreso a la gran pantalla; él acepta ayudarla y convivir con ella incluso tras librarse de sus perseguidores. Finalmente, después de sincerarse con Norma y rechazar a la mujer que ama –la supervisora de guiones Betty Schaefer (Nancy Olson)– para que esta pueda iniciar una nueva vida, Joe es asesinado por la actriz, y su cadáver se precipita a la piscina de la mansión; con esa imagen comienza *El crepúsculo de los dioses*: su narrador en *off* es Joe una vez fallecido. Por su parte, Norma pierde completamente la cordura y, creyéndose a las órdenes de Cecil B. DeMille, se entrega a la policía.

Si bien la trama de la película gira sobre Joe Gillis, merece destacarse el personaje de Betty por lo inusual que resulta ver a una mujer desempeñando el rol de guionista en una obra de ficción –y más en un filme de 1950–. Un ejemplo reciente es el de Gemma Arterton en *Su mejor historia* (*Their finest*, Lone Scherfig, 2016); su personaje es Catrin Cole, una mujer que trabaja escribiendo los diálogos de las cuñas informativas sobre la Segunda Guerra Mundial. La cinta refleja la lucha de la protagonista por abrirse camino en un mundo exclusivamente masculino, la supervivencia cotidiana de los londinenses en tiempos de guerra o los entresijos de la industria del cine británico en 1940. Banks (2015, 77) aporta una lista con aquellos aspectos de la Segunda Guerra Mundial que los guionistas de Hollywood debían subrayar para luchar contra el fascismo en Europa –similares a los que Catrin debe atenerse en su empleo–: algunos eran el rol de los agricultores en la producción alimentaria, la incorporación de la mujer al mundo laboral o la implicación civil en la compra de bonos de guerra. Al no tratar la creación literaria en sí misma, la película no se ha incluido en el corpus principal de trabajo, pero merece esta alusión por la



Joe Gillis (William Holden) y Norma Desmond (Gloria Swanson), en *El crepúsculo de los dioses*

escasez de autoras no basadas en figuras históricas percibida durante la escritura de este proyecto. Desafortunadamente, la igualdad de oportunidades aún no ha llegado al sector audiovisual norteamericano para los grupos tradicionalmente minoritarios –mujeres o profesionales de distintos orígenes o color de piel, como asiáticos o afroamericanos (Banks, 2015: 21 y 180-184)–.

Volviendo a la cinta de Wilder, el aislamiento rige al escritor como personaje ficcional, pues la decadente vivienda de Norma se convierte en un espacio de difícil convivencia por la inestabilidad psicológica de su dueña, así como en un lugar constrictor de la libertad creativa. La casa actúa como prolongación de la conducta acaparadora de Norma –también en un sentido sexual–. Tras conocer a Betty, Joe sale repetidas veces de la mansión para escribir un guion con ella. Estos encuentros se producen de noche en los estudios Paramount –lo cual permite a Joe desarrollar un potencial asfixiado durante el día–. Tal situación se complicará por el amor que surge entre él y Betty, quienes deberán elegir entre comenzar una vida juntos o seguir en su inercia habitual (ella está prometida a Artie Green, el mejor amigo de Joe, y él ha caído en el lujo que Norma le ofrece). Joe opta por dejar a la actriz, pero será demasiado tarde.

Esas escapadas secretas muestran la dificultad del escritor para conjugar lo comercial y lo artístico –dilema al que también se enfrentaba *Barton Fink* en su representación del hombre corriente–. Podríamos preguntarnos hasta qué punto un autor debe sacrificar sus ambiciones creativas para vivir de su trabajo, y si es posible escribir al margen de las expectativas del público. En *El crepúsculo de los dioses*, Paramount solo acepta rodar el guion que Joe les presenta si puede convertirlo en una obra comercial. Posteriormente, Norma coartará la creatividad del protagonista al pretender conservar todas las escenas de su infame texto. No obstante, la posibilidad de vivir sin problemas financieros le hace a él entrar en su juego. A la artificiosidad del guion pensado por la actriz se contrapone la sencilla historia creada junto a Betty, que simboliza el mundo real al que Joe

pertenecería en circunstancias más propicias (Méndez Fernández, 2018b: 540-541).

3.4.2 El narcisismo aprisionador de Norma Desmond

En *El crepúsculo de los dioses*, Norma –al igual que la Margo Channing (Bette Davis) de *Eva al desnudo* (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950)– se angustia sobremanera por el paso del tiempo. Margo, una prestigiosa actriz de teatro, se ve desplazada personal y profesionalmente por la joven Eva Harrington (Anne Baxter) a la vez que comprueba cómo el envejecimiento no comporta las mismas consecuencias para hombres y mujeres⁵⁰. Por su parte, la Norma de Wilder se somete a numerosos tratamientos de belleza para recobrar el apogeo de su atractivo físico, pero esa nostalgia agudizará su decrepitud: Norma vuelve erróneamente al pasado creyendo que así podrá tener un futuro. Asimismo, tras conocer a Betty, su obsesión por rejuvenecer se intensifica, pues Hollywood, el reino de la imagen, la ha olvidado no solo por la transición del cine mudo al sonoro, sino porque, en su afán por descubrir rostros nuevos, una quincuagenaria carece de interés para la industria. En *Eva al desnudo*, Margo también lamenta que la ausencia de buenos roles para mujeres maduras la obligue a encarnar a chicas mucho más jóvenes (Méndez Fernández, 2018b: 542).

Por otro lado, *El crepúsculo de los dioses* no solo contrapone a Norma Desmond y Betty Schaefer en términos de edad. Betty no depende económica o emocionalmente ni de su prometido ni de Joe, lo cual demuestra al presentarse en la mansión de Norma para alejarlo de ese mundo. Fracasa, no obstante: desde la perspectiva de Joe, irse con Betty no

⁵⁰ En (Murphy et al., 2017) se estrenó la serie de televisión *Feud: Bette and Joan* –creada por Ryan Murphy, Jaffe Cohen y Michael Zam–, centrada en la enemistad de Bette Davis y Joan Crawford durante el rodaje de *¿Qué fue de Baby Jane?* (*What ever happened to Baby Jane?*, Robert Aldrich, 1962). Dos de sus temas son el efecto de la vejez en la vida y carrera de ambas actrices, y cómo el patriarcal Hollywood favorece el enfrentamiento entre las profesionales de la industria a través de subrepticias manipulaciones.

es conveniente para ella. Al renunciar a los lujos ofrecidos por Norma, volvería a ser un depauperado escritor –ella trabaja de consultora de guiones, por lo que su futuro en común no resulta prometedor económicamente–. Además, Joe no quiere traicionar a Artie; si Betty abandonara a su amigo, lo estaría haciendo por alguien que ha llevado una doble vida mantenido por una mujer madura en esperpénticas circunstancias (Méndez Fernández, 2018b: 543). Así, rechazarla le permitiría recomenzar sin engaños ni remordimientos. Para Betty, la negativa de Joe implicaría retomar la estabilidad de su anterior relación, ya no tan deseada.

Abandonar a Norma resuelve la disyuntiva de Joe entre optar por una existencia cómoda o arriesgarse a una vida incierta. En ese sentido, la mansión se asemejaría al gineceo donde Aquiles, el héroe griego, reside antes de participar en la guerra de Troya. Su madre, la diosa Tetis, lo había llevado a Esciros para ocultarlo en la corte del rey Licomedes y, así, evitar su muerte durante el conflicto; por esta razón, la juventud de Aquiles transcurrió entre las doncellas del gineceo. Durante ese tiempo, el futuro héroe reflexiona sobre la utilidad de vivir la existencia elegida por su madre (larga, sin ningún reconocimiento y al margen del dolor de los griegos) o, en su lugar, otra más breve que le garantice la gloria eterna (Gomá Lanzón, 2014: 20). Joe podría haber regresado una vez más junto a Norma y continuar vendiendo su integridad artística (acción paralela a la permanencia de Aquiles en el gineceo, donde, tras una vida sosegada rodeado de los suyos, fallecería en su vejez), pero decide partir y llevar una vida independiente y de conciencia limpia (como Aquiles entregándose a la causa griega).

El hijo de Tetis pasó su adolescencia «entre delicadas muchachas dedicado [...] a sus juegos femeninos [...]. Es [...] en esa [...] inacción reflexiva [...] cuando va madurando en el héroe su decisión heroica. Mientras corteja a [...] Deidamía [...], arraiga en su pecho la voluntad de vivir trágicamente» (Gomá Lanzón, 2014: 51). Joe trata de redimirse de esa existencia de haragán junto a Norma; que su sostén económico dependa de

una figura femenina le convierte en un gigoló, y solo su relación con Betty le hace reflexionar sobre el rumbo de su vida personal y profesional. «Si ir a Troya supone [...] participar en la gran experiencia griega, permanecer en Esciros simboliza [...] lo meramente íntimo-estético, sin publicidad, sin virtud, [...] una búsqueda de refugio en [...] la madre [...] que protege pero al mismo tiempo esteriliza» (Gomá Lanzón, 2014: 60). Joe no acabará destacando entre los guionistas de Hollywood como Aquiles sí lo hace entre los aqueos, pero acabará renunciando a sus posesiones: no las necesitará en la mundana Dayton (Ohio), donde piensa reencauzar una trayectoria finalmente truncada.

El antagonismo de Norma y Joe se escenifica en la oposición activo/pasivo que representan sus personajes. Así, Joe encarna la creatividad ligada al poder del lenguaje, mientras que Norma es una deidad sin voz propia. Su guion de *Salomé* constituye un intento de ser escuchada, de ser palabras a la vez que imagen (Méndez Fernández, 2018b: 542). Norma desprecia los diálogos, dado que restan importancia a la expresividad facial. Sin embargo, sabe que para volver a triunfar en el cine necesita hablar —de ahí la necesidad de contar con alguien que redacte estos textos—. La voz en *off* de Joe narra la historia en un *flashback*; así, *El crepúsculo de los dioses*, una potencial elegía del Hollywood clásico, termina mostrando cómo la decrepitud de Norma mata todo lo que toca; por eso los recuerdos de Joe, ya muerto, resultan tan fantasmagóricos como su propio relato (Balló y Pérez, 2014: 124). La oposición entre palabra e imagen vuelve a estar presente en *¡Ave, César!* durante la reunión de Eddie Mannix con representantes de distintas religiones para determinar la mejor caracterización de Cristo en el péplum del título. Pese a la indudable importancia del texto bíblico, Eddie afirma que la cinta supondrá una referencia fundamental para millones de creyentes. Si, en la transición del cine mudo al sonoro, gana la palabra, Joe es finalmente asesinado por el poder de la imagen, la cual triunfa de nuevo a la hora de relatar gestas divinas.

El rol de jaula psicológica desempeñado por la mansión de Norma recuerda a la claustrofóbica *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), cuyos protagonistas eran incapaces de salir de la vivienda donde acababan de cenar pese a no existir obstáculos para ello. Joe tiene libertad de movimiento, pero solo al final decide marcharse definitivamente. Durante el desarrollo de la trama, llega a salir del edificio para encontrarse con Betty o celebrar la Nochevieja en casa de Artie, pero siempre regresa pese a la asfixiante convivencia con Norma. El halo *noir* de la cinta crea una sensación de *fatum* inexorable, que encadena a los personajes a un pasado maldito de desesperanza (Schrader, 2014: 14). La casa de la actriz funciona como un laberinto no por su complejidad arquitectónica, sino debido a su capacidad para retener a Joe y hacerle olvidar parcialmente sus inquietudes artísticas. Balló y Pérez (2014: 262-263) definen este elemento a partir de la obra de Kafka *El castillo*, con quien la película de Wilder comparte una historia que no solo trata «el intento del hombre por acceder al poder», sino también «el intento del poder para absorber y anular al hombre» —circunstancias que transmiten un pesimismo existencial enfatizado por el empequeñecimiento de Joe, rodeado tanto de imágenes de Norma como de objetos vinculados al pasado y a un estatus social superior al suyo—. Esa opresión es paralela a la que Hollywood ejerce en el mundo de Barton Fink, donde la absorción del individuo por esa instancia superior es aún más clara: Joe fallece, pero el personaje de los Coen se quedará de por vida en la meca del cine.

En lo referente al espacio doméstico, lo configuran psicológicamente la escalera y la piscina. La primera de ellas —por el que Norma desciende creyéndose Salomé— es una naturaleza muerta ajena a los fantasmas que la habitan (Balló, 2000: 122-123). Esa descomposición social es acentuada por el hecho de que la escalera pertenecía a una época de esplendor irrecuperable, y concede a los desplazamientos entre ambos pisos de la mansión una teatralidad acorde con la personalidad de su inquilina (Garson, 2016: 33). Eso se refleja en la primera vez que Joe las utiliza: mientras sube, se da cuenta de que ha sido confundido con el enterrador de la mascota de la

actriz, quien vela el cadáver de su mono con espeluznante ostentación. El tránsito por estos peldaños representa los constantes repliegues y ofrendas de los personajes (Balló, 2000: 123): tras abandonarla en Nochevieja, Joe asciende para llegar al cuarto de una Norma desesperada y ambos terminan besándose (ofrecimiento). Sin embargo, por esas escaleras Norma le seguirá con la pistola cuando él las baje para no regresar (retirada).

Por otra parte, es necesario resaltar el rol de la piscina; recreación artificial del lago, arrastra consigo un halo de tragedia y muerte. A diferencia del río –cuya agua en movimiento trae consigo prosperidad– o el mar –donde los muertos son arrastrados a la playa por la marea–, el lago transmite inquietud porque su fondo nos conduciría a un mundo desconocido sin retorno (Bergala, 2016: 339). La piscina aquí simboliza la ambición frustrada: Joe siempre había querido una, pues ello significa poseer un estatus socioeconómico elevado. Sin embargo, la imagen de su cadáver flotando al comienzo del filme encarna la imposibilidad de ser algo más que un guionista mediocre. Norma le proporcionó una vida lujosa que ella misma le arrebató cuando él decidió abandonarla (Méndez Fernández, 2018b: 545).

El asesinato de Joe consolida al actor como centro de Hollywood en detrimento de quienes escriben historias para hacerles brillar. Irónicamente, Norma no regresará al plató junto a Cecil B. DeMille, sino que acabará en prisión; de ahí que, en realidad, la imagen no triunfe sobre la palabra: las cámaras acuden a Norma, pero la graban en calidad de mujer perturbada acusada de asesinato. La mediatización del crimen y la frivolidad que tanto asociamos al siglo XXI ya eran inherentes al funcionamiento de Hollywood (Méndez Fernández, 2018a: 143); sin embargo, Norma no se percata de su propio declive, puesto que agradece emocionada a un inexistente Cecil B. DeMille la oportunidad de rodar *Salomé*, y asegura que su vida se centrará únicamente en la actuación. Durante un instante, mira directamente al objetivo de la cámara de Wilder y alaba la presencia de los espectadores que serán testigos en la sala de cine de las historias que ella cree están por venir.

Norma encarna la idea de Benjamin (2017: 85-86) de que nuestro reflejo especular se vuelve transportable y llega a la masa, lo cual siempre está presente para cualquier actor: «Es esta masa la que habrá de supervisarlos. Y ella [...] no está presente mientras él cumple el desempeño artístico que ella supervisará. La invisibilidad de la masa incrementa la autoridad de la supervisión». Norma ejemplifica las consecuencias más devastadoras de un sistema de estudios cuyo interés en propiciar la participación de la audiencia «ha puesto la carrera y la vida amorosa de las estrellas a su servicio» (como a Norma en su época muda). «Todo ello para falsificar, por la vía de la corrupción, el interés [...] justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase» (Benjamin, 2017: 90-91).

El crepúsculo de los dioses podría considerarse una cinta precursora de futuros ejemplos posmodernos. Su fecha de estreno coincide con la época de desencanto estadounidense acaecido tras la Segunda Guerra Mundial; la apatía existencialista de Joe durante la mayor parte del metraje antecede a la despasionalización del sujeto posmoderno: Joe no verbaliza todo lo que debería el malestar que siente para, así, mantener una posición social elevada. Esa incomodidad, causada por las decisiones tomadas en la película, no le convierte en un villano, mas sí cuestiona la integridad moral en aras de la codicia; por ello Joe no constituiría un ejemplo de héroe positivo: «La frontera entre el bien y el mal ya no es tan nítida [...], y se aplica a todo tipo de situaciones, individuales, interpersonales y colectivas» (Imbert, 2019: 19).

3.5 CAUTIVOS DEL MAL (1952): DENTRO DEL MUNDANAL RUIDO

Para terminar nuestro recorrido por el rol del guionista en el Hollywood clásico, nos detendremos en *Cautivos del mal* (*The bad and the beautiful*, Vincente Minnelli, 1952). Su argumento gira en torno a la relación –desde el comienzo de su prosperidad hasta el advenimiento de su

declive— del megalómano productor Jonathan Shields (Kirk Douglas) con tres exitosos integrantes de la industria cinematográfica: el director Fred Amiel (Barry Sullivan), la actriz Georgia Lorrison (Lana Turner) y el guionista James Lee Bartlow (Dick Powell). Si bien sus trayectorias profesionales despegaron gracias a Jonathan, todos le desprecian porque su desmedida ambición le ha hecho anteponer siempre los negocios a sus vínculos personales. Curiosamente, pese a que tanto la cinta de Minnelli como la de Wilder critican con dureza los efectos del sistema de estudios, fueron muy bien recibidas por la Academia de Hollywood: *Cautivos del mal* logró cinco Óscars en la ceremonia de 1953, mientras que *El crepúsculo de los dioses* consiguió tres en la de 1951 (esta última fue asimismo candidata al de mejor película).

A continuación, nos centraremos especialmente en James Lee Bartlow por su mayor afinidad temática al proyecto de investigación. Este personaje, al igual que Barton Fink, es en principio ajeno al mundo del cine. Sabemos, gracias a su voz en *off*, que ha publicado recientemente una primera obra cuya erudición no ha impedido su éxito nacional; ese triunfo, propiciado por sus generosas escenas de sexo, lleva a Hollywood a adquirir los derechos para su adaptación (recordemos, en *Los viajes de Sullivan*, la insistencia al protagonista para introducir un elemento erótico que atrajesa a más espectadores). Al comienzo de la narración, James Lee está trabajando en una segunda novela, pero su historia arranca con él mismo observando el escaparate de una librería: la ausencia de su lugar de trabajo —ubicado en el entorno doméstico— se debe a una reunión de su esposa Rosemary (Gloria Grahame) con sus amigas para tratar, según nuestro escritor, algún tema cultural y muchos otros sin importancia⁵¹.

⁵¹ Grahame protagonizó junto a Humphrey Bogart *En un lugar solitario* (*In a lonely place*, Nicholas Ray, 1950), cuyo personaje principal es el guionista en horas bajas Dixon Steele. Pendenciero, descreído con Hollywood (siempre trabaja en su domicilio y nunca ve los filmes que ha escrito) y consciente de la invisibilidad de su profesión, anhela volver a crear guiones de calidad y distanciarse del cine comercial. Dada su precariedad, Dix no puede permitirse elegir sus trabajos, pero rechaza el éxito fácil. La película gira en torno al asesinato de Mildred Atkinson (Martha Stewart), lectora voraz a quien Dix pide resumir la novela que le han encargado adaptar al cine —y que él no ha leído por su baja

Esta inicial toma de contacto nos indica una clara división de roles de género –propia, por otra parte, de la sociedad estadounidense de los años cincuenta–: el marido se encarga del sustento económico del hogar –y, en el caso de James Lee, también intelectual (ha realizado estudios universitarios e impartido docencia en este tipo de instituciones)–, mientras que la esposa permanece relegada al ámbito doméstico como responsable de tareas no remuneradas. Los Bartlow encarnan el sueño americano: su vestimenta, su vehículo y su casa de barrio residencial simbolizan la clase media-alta. Asimismo, la dispar instrucción entre ambos hace que James Lee se refiera con condescendencia y cierta superioridad a su mujer. Esa desigualdad se manifiesta no solo en tales alusiones, sino también en el espacio del hogar asignado a cada uno de ellos: el pequeño salón de ella contrasta con el despacho de él, lleno de libros y dedicado exclusivamente a su trabajo como escritor. Es en su estancia donde lo femenino acabará considerándose un obstáculo para el desarrollo de la creatividad⁵². James Lee comienza a teclear en su máquina de escribir –la cual, junto con una vieja mecedora, no ha abandonado pese a los desvelos de Rosemary en arreglar su estudio–

calidad–. Mildred demuestra cierta ingenuidad al confesar que solía creer que eran los actores quienes realmente escribían los diálogos cinematográficos –lo cual reincide en la invisibilidad del guionista para el público medio–.

Dix pierde pronto interés por la narración de Mildred y la invita a irse; en ese sentido, ella comparte con la Rosemary de *Cautivos del mal* tanto la fascinación por elementos triviales (novelas folletinescas y la vida cotidiana Hollywood, respectivamente) como el rol de obstáculo para la concentración de los hombres a quienes acompañan –de ahí que sean expulsadas de los espacios acotados como masculinos (la casa de Dix y el despacho de James Lee)–. Será Laurel (Gloria Grahame), vecina de la que Dix se enamora, quien acabe desempeñando el papel de asistente personal del guionista. Su presencia repercute positivamente en el trabajo de Dix, para quien Laurel ejecuta la mayoría de las tareas domésticas con el amor como única recompensa. Ello, siguiendo los esquemas patriarcales, convierte a la mujer en responsable única de los cuidados domésticos, así como en factor determinante para la estabilidad psicológica de una persona.

⁵² Este aspecto también aparece al comienzo de *Más allá de la duda* (*Beyond a reasonable doubt*, Fritz Lang, 1956), protagonizada por Dana Andrews y Joan Fontaine. Él es Tom Garrett, un periodista reconvertido en escritor que, con ayuda de su futuro suegro –director de un prestigioso diario–, decide consagrar su segunda obra literaria a demostrar la falibilidad del sistema judicial estadounidense. Para ello aplaza el enlace con su prometida, pues considera que la convivencia perjudicaría su ritmo de escritura. Tom, en forma de halago seductor, califica a Susan de distracción a la que se acabará acostumbrando. Si bien ella le recuerda que muchos escritores compatibilizan su éxito profesional con un matrimonio estable, Tom no considera ese ejemplo aplicable a su caso, puesto que aún no goza de ese prestigio. La actitud de Tom es similar a la de Barton Fink –reticente a establecer vínculos sentimentales duraderos por considerar que su trabajo consume demasiado tiempo–.

cuando entran su mujer y una de sus invitadas para pedirle una dedicatoria. La segunda menciona la posibilidad de que James Lee vaya a Hollywood, pero los Bartlow rechazan aparentemente esa idea. Después de que se marchen, nuestro escritor se dispone a reanudar la tarea, mas es interrumpido de nuevo por una criada que le lleva comida preparada por su esposa.

Esa exclusión femenina de los espacios de trabajo, intelectualidad o toma de decisiones también aparece en *¡Ave, César!*: la única mujer presente en la sede de los comunistas es la encargada de la limpieza, quien no accede a la sala donde los guionistas dialogan con Baird. Otros personajes femeninos son las gemelas Thessaly y Thora Thacker (Tilda Swinton), periodistas de la prensa rosa cuyo trabajo les hace perseguir información íntima que Eddie oculta a toda costa. Precisamente la secretaria de este tampoco comparte el mismo espacio que su jefe debido a la disparidad en sus responsabilidades. Por último, la esposa de Eddie (Alison Pill) acompaña a su marido mientras este cena; ella, además de contarle las últimas novedades sobre sus hijos, recoge la cocina, por lo que su papel, al igual que Rosemary, se atiene a las funciones esperables en una ama de casa estadounidense en los años cincuenta; asimismo, afirma que desearía pasar más tiempo con Eddie, pero deja en manos de su marido la decisión de cambiar a un nuevo empleo.

Volviendo a *Cautivos del mal*, James Lee retorna a su trabajo tras ser interrumpido; sin embargo, será ahora Jonathan Shields quien le distraiga al comunicarle por teléfono la adquisición de los derechos para adaptar su novela al cine. Rosemary escucha la conversación por otro auricular y, así, indica a su marido la manera más conveniente de reaccionar. James Lee acabará aceptando ir a Hollywood con todos los gastos pagados para así contentar a su esposa. Esta, quien inicialmente resta importancia a la posible negativa de su marido (siempre tendrán tiempo para salir de Virginia, afirma), se revela entonces como una mujer que desea ampliar sus horizontes más allá del espacio doméstico –si bien camufla ese deseo ante

sus conocidas (que no ante los espectadores) bajo una indiferencia pobremente fingida—. Por tanto, Rosemary representa un elemento disruptor para la carrera y la personalidad de James Lee: no solo dificulta su labor dentro del hogar, sino que también modifica su trayectoria vital encarrilándole hacia la industria del cine.

El carácter pausado del guionista, aferrado a lo conocido (Jonathan mandará incluso traer al estudio su máquina de escribir y mecedora habituales), contrasta con la vivacidad de su mujer —percibida por Jonathan como un incordio—. Mientras que ella se muestra totalmente fascinada por Hollywood, su esposo parece reacio a acometer la escritura del guion —prefiere el rigor de la novela a la frivolidad del cine—. Ese punto de partida es similar al de *Barton Fink*, donde otro escritor asentado en un ámbito prestigioso abandona su campo para adentrarse en el de la elaboración de guiones. Esta ocupación, inicialmente transitoria, acabará definiendo sus trayectorias profesionales: a James Lee le proporcionará el mejor salario de cualquier escritor de Hollywood, mientras que a Barton le mantendrá esclavo eterno de la industria. La situación inicial de ambos personajes recuerda a estas palabras de Banks (2015: 38):

Distinguished writers descended upon Los Angeles, renting out bungalows, basking in the sunshine, and trying to harness their skills for a new medium. Many considered screenwriting a sideline occupation secondary to their true profession. Some were quite successful; others found the pay and the parties more alluring than trying to work for boorish producers and studio heads⁵³.

Por otra parte, al igual que Barton rechaza cualquier relación sentimental para centrarse en el trabajo, James Lee antepone su profesión a la vida conyugal —de lo que Rosemary es perfectamente consciente—. Ya instalado en Hollywood, se dispone a escribir, pero ella —dedicada al ocio mientras su esposo trabaja en casa— le llama de nuevo para hablarle de sus

⁵³ «Distinguidos escritores llegaban a Los Ángeles, alquilaban bungalós, tomaban el sol e intentaban utilizar sus habilidades en un nuevo medio. Muchos consideraban escribir guiones una ocupación secundaria respecto de su verdadera profesión. Algunos tuvieron bastante éxito; otros se sintieron más atraídos por las fiestas y el sueldo que por el hecho de trabajar para groseros productores y directores de estudios».

compras. Tras esa interrupción, James Lee vuelve a manifestar la voluntad de centrarse en su labor («Empecé a trabajar»), pero esta se ve frustrada por la petición de Rosemary de salir el domingo sin importarle que solo haya redactado media página en toda la semana. El papel disruptor de este personaje recuerda al de Charlie en *Barton Fink*, cuyo carácter sociable (llamaba repetidas veces a la puerta de Barton) molestaba al protagonista. En *Cautivos del mal*, tras conocer la personalidad de Rosemary, Jonathan le organiza una escapada con el ídolo Víctor ‘Gaucho’ Ribera (Gilbert Roland) para mantenerla ocupada.

Pese a la indiscreta personalidad de su mujer, James Lee confesará tras acabar el guion que ha añorado sus inoportunas interrupciones, ya que, al fin y al cabo, ella obra desde la buena intención. Sin embargo, a lo largo de la película, la transformación de Rosemary –de estorbo para la creación literaria a musa tras fallecer en un accidente de avión junto a Ribera– relega a la mujer a un rol pasivo, necesario para que el hombre proyecte una imagen de estabilidad conyugal pero incómodo para que desarrolle una carrera profesional (Méndez Fernández, 2018a, 145): al fin y al cabo, cuando Jonathan revela haber planeado ese encuentro, intenta convencer a James Lee de que ella le hacía desperdiciar tiempo y talento literario debido a su frivolidad. La crueldad de estas declaraciones no las exime de su certeza: tiempo después del fallecimiento de su esposa, James Lee no solo ganará el premio Pulitzer gracias a una novela inspirada en ella, sino que también percibirá un sueldo más alto que cualquiera de su gremio en Hollywood.

De hecho, es Jonathan quien favorece el momento laboral más productivo de James Lee. Su colaboración genera una situación similar a la de Norma Desmond y Joe Gillis en *El crepúsculo de los dioses*, cuando al principio de la trama Joe sugiere eliminar ciertas escenas del guion pero ella se niega; esta vez es Jonathan quien ejerce de censor, y James Lee quien protesta por ello. No obstante, a diferencia de la cinta de Wilder, el guionista termina aceptando los consejos de Jonathan porque benefician

realmente al proyecto que están desarrollando. Como dato relativo a su caracterización, James Lee fuma en pipa, lo cual contrasta con los cigarrillos que consumen otros personajes a lo largo del metraje –incluido Jonathan–; ese elemento podría considerarse un modo de singularizar a este escritor, quien prefiere la tranquilidad hogareña al resplandor hollywoodiense.

Por su parte, el personaje interpretado por Kirk Douglas –inspirado en productores como David O. Selznick (máximo impulsor de *Lo que el viento se llevó*) o Louis B. Mayer (cofundador de los estudios Metro-Goldwyn-Mayer)– se caracteriza por buscar el éxito a cualquier precio. Jonathan equipara realizar una película con cortejar a una mujer: cuando un hombre lo hace, persigue ese objetivo hasta sus últimas consecuencias; sin embargo, a ese momento culminante le sigue el desengaño amoroso. Ello queda patente no solo cuando Jonathan decide tomar las riendas del filme sobre la primera novela de James Lee –haciendo caso omiso a las advertencias del director saliente–, sino también durante su tormentoso romance con Georgia Lorrison. En el primer caso, Jonathan solo se percata del error al que su ambición le ha llevado una vez terminada la cinta –fracaso artístico traducido en bancarrota–. Respecto de lo segundo, anteponer la gloria a cualquier atisbo de lazo social provoca que Jonathan



James Lee Bartlow (Dick Powell, dcha.) y su esposa Rosemary (Gloria Grahame), en *Cautivos del mal*

abandone a Georgia el día del estreno de la película que ella protagoniza, puesto que su relación solo buscaba proporcionarle a la intérprete una base emocional sólida durante el rodaje. Así, proseguir con ese vínculo carece ya de sentido para él, y Georgia se siente herida: por un lado, Jonathan no ha reconocido su trabajo como actriz; por otro, la presencia de otra mujer en la casa del productor privará a Georgia de cualquier afecto suyo en el futuro.

El carácter avasallador de Jonathan le convierte en un personaje grandilocuente (*bigger than life*), contrapunto melodramático del Jack Lipnick de *Barton Fink* y de Eddie Mannix en *¡Ave, César!*; los dos primeros se muestran especialmente despóticos con sus compañeros de trabajo, pero, en el caso de Lipnick, ese rasgo invita a la comicidad, no a la tragedia personal. Por su parte, Eddie se muestra más afable y comprensivo, mas se erige en firme defensor del sistema hollywoodiense cuando abofetea a Baird Whitlock tras saber sus inclinaciones comunistas. Estas tres películas muestran al productor como un hombre ambicioso, poco empático y sin ningún atisbo de vida personal. Tal visión se circunscribe a una industria muy concreta como es Hollywood, y termina imperando en la percepción de los espectadores sobre esta labor.

Afortunadamente, siempre hay excepciones que, desde otras cinematografías, rompen los esquemas dominantes: una de ellas es *Le père de mes enfants* (2009), de la realizadora francesa Mia Hansen-Løve. Su protagonista es Grégoire Canvel (Louis-Do de Lencquesaing), un productor absorbido por su trabajo –al igual que sus homólogos estadounidenses– y agobiado por las deudas. Casado y padre de tres hijas, ve en su profesión un medio para proporcionarles la mejor vida posible, sin darse cuenta –al igual que Eddie Mannix– de que pasar tiempo de calidad con su familia es lo que esta realmente necesita. Comprometido con el cine independiente, no repara en gastos a la hora de emprender un proyecto; este perfeccionismo, junto con la pésima situación económica de su productora, le conducirá al suicidio. Grégoire encarna el modelo de masculinidad propio del nuevo cine francés: se halla en una crisis constante, no se adapta correctamente a las

rutinas familiares –en ese caso, por priorizar el trabajo sobre la vida personal– y, finalmente, cede ante la pesadilla generada por su situación laboral (Imbert, 2017: 196). La película se centrará en el impacto de su fallecimiento para su mujer y sus hijas –por eso el título no alude a la faceta profesional de Grégoire, sino a la más relevante para su familia–. La muerte del protagonista es consecuencia de un capitalismo exacerbado, donde la vida queda subordinada a la obtención máxima de beneficios; cuando esta no se produce, el esfuerzo realizado carece de sentido y la existencia queda despojada de cualquier valor: por tanto, es prescindible.

3.6 «ADAPTATION». *EL LADRÓN DE ORQUÍDEAS* (2002): ADAPTARSE O MORIR

3.6.1 La metaexistencia de Charlie Kaufman

Si bien el vínculo con la posmodernidad se comprueba más claramente en *Barton Fink* por su año de realización, hemos observado relaciones entre la obra de los Coen y sus antecesoras respecto del reconocimiento público del autor, el conflicto entre la integridad artística y los beneficios económicos, y la renuncia a la vida personal a cambio del ascenso profesional. Podría pensarse que las inquietudes actuales de los guionistas difieren de las de hace unas décadas; sin embargo, las tribulaciones profesionales y personales continúan siendo muy similares. A continuación, trataremos «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002), mediante cuya estructura metadiscursiva el cine «se escenifica a sí mismo como artificio o plantea la representación (cinematográfica o televisiva) como un espacio de manipulación imaginaria» (Imbert, 2017: 575).

El guion de Charlie Kaufman se erige en uno de los más representativos sobre el bloqueo y la creación literaria en la contemporaneidad. El deseo de su personaje por elaborar un buen guion se

ve obstaculizado no directamente por la industria de Hollywood, sino por la incertidumbre y la angustia que rigen su ambivalencia identitaria (Imbert, 2017: 316). Esta se revela mediante el contraste establecido entre la positiva percepción que la sociedad tiene del protagonista y el desprecio que él mismo se autoinflige por considerarse incompetente y poco agraciado. La ambigüedad relativa al sujeto también deriva en la imposibilidad de establecer una imagen fija del autor, pues, en la posmodernidad, cualquier texto carecería de una interpretación única al depender de sus circunstancias de emisión y recepción; consecuentemente, esa figura ya no otorgaría un valor fijo a los textos inscritos con su nombre (Holmbach, 2006: 11). El mensaje principal de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* «se enmarca dentro de [...] la virtualidad de la experiencia: que nada es verdad, ni inmutable, sino caleidoscópico[,] y que es imposible captar la verdadera esencia de las cosas» (Pérez Rúa, 2013: 236).

En este caso, la incapacidad del personaje de Nicolas Cage para escribir proviene de un conflicto íntimo tanto sobre la razón de su propia existencia como acerca de la dificultad de adaptar miméticamente –es decir, siguiendo un modelo aristotélico– una historia eminentemente narrativa sin acciones que anclen la elaboración del guion (Holmbach, 2006: 41); así, el título original de la película no solo alude a esa adaptación de la novela de Susan Orlean *El ladrón de orquídeas*, sino también a su desarraigo existencial: la inseguridad y el exagerado desprecio por sí mismo le impiden declararse a la mujer que ama, desarrollar un guion sin clichés y mejorar su relación con su hermano gemelo, Donald. Kaufman (a cuyo *alter ego* ficcional denominaremos Charlie para evitar confusiones) recurre en su filmografía –que comprende, en calidad de guionista, *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999) u *Olvidate de mí* (*Eternal sunshine of the spotless mind*, Michel Gondry, 2004)– a la parodia y la metaficción para vehicular las crisis de identidad sufridas por sus personajes, quienes transgreden conscientemente las convenciones sociales con el objetivo de establecer su propia subjetividad (Holmbach, 2006: 5). En un juego metaficcional, Donald aparece en los créditos como guionista junto

al Charlie Kaufman verdadero y, pese a ser una entidad ficticia, fue candidato al Óscar junto a su hermano real. «Los Kaufman» no llegaron a recoger el galardón, pero su nominación cuestiona las fronteras entre lo real y lo imaginario, y nos hace pensar en el hipotético discurso de aceptación. Un caso similar es el de los Coen, candidatos al Óscar al mejor montaje bajo el seudónimo Roderick Jaynes –por *Fargo* (1997) y *No country for old men* (2008)– sin nunca haberlo logrado. Esto invita a reflexionar sobre la repercusión del autor y sus hipóstasis en nuestras expectativas de lectura o visionado.

Kaufman parodia en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* la invisibilidad del guionista cuando, durante el rodaje de *Cómo ser John Malkovich*, los demás miembros del equipo –desconocedores de que Charlie ha escrito el guion de la película– le piden que no interfiera en su trabajo por creerle ajeno al proyecto. Así, nuestro protagonista no solo carece de una identidad propia, sino que también es visto como un obstáculo para el desarrollo de la obra que él mismo ha creado (Banks, 2015: 4). Las similitudes entre autor real y personaje podrían llevar al público a identificar plenamente a Charlie Kaufman con su propia creación. Ejemplo reciente de esto sería *Dolor y gloria* (2019), uno de cuyos aspectos más destacados en su estreno fueron los paralelismos entre la vida de su protagonista –el cineasta Salvador Mallo (Antonio Banderas)– y el director de la película, Pedro Almodóvar. Pese a la ficcionalización realizada en ambas obras, se tiende a asumir que la experiencia vital plasmada en la gran pantalla es la de los artistas reales, especialmente cuando la parte de su vida que ha trascendido a los medios de comunicación –y que, por tanto, el público cree conocer al detalle– se corresponde con lo representado en imágenes. Respecto de Kaufman y Charlie, estos se diferencian por su físico, situación familiar (el hermano inexistente) y personalidad (esta, infinitamente menos neurótica en el caso del primero); por ello, resultaría incorrecto afirmar que Kaufman se retrata a sí mismo a lo largo de la película. Charlie es, en realidad, una caricatura: la invención de rasgos como la calvicie o el sobrepeso se une a la exageración de otros propios de Kaufman, como el

deseo de adaptar la novela de Orlean y las dificultades surgidas a lo largo del proceso (Landy, 2011: 509-510).

Al principio de la película, Charlie carece de amistades, pierde a la mujer que ama por no declarar a tiempo sus sentimientos y no soporta a Donald, cuya despreocupada personalidad es diametralmente opuesta a la suya; solo al final de la película entenderá la profundidad de ese vínculo fraterno. Ese momento de reconciliación fraternal llega cuando, huyendo de la Susan Orlean ficticia (Meryl Streep) y del furtivo cazador de orquídeas John Laroche (Chris Cooper), Charlie, angustiado por lo que cree su inminente muerte, declara haber malgastado su existencia en preocuparse por lo que los demás piensan de él –al contrario que Donald, a quien alaba por ignorar las opiniones ajenas–. Su hermano, que siempre le ha apreciado, resume así su actitud ante los pensamientos de otros: «Tú eres lo que amas, no lo que te ama». Por tanto, nadie tiene derecho a robarnos la pasión por algo o alguien –ni siquiera cuando esa persona es la ingrata chica del instituto a quien Donald se declaró infructuosamente–. El hermano de Charlie ejecuta aquí «una mirada retrospectiva sobre la propia vida» (Foucault, 1999: 288) que también afecta a su gemelo. Charlie se percata entonces de que el mayor impedimento para elaborar un guion acorde con sus expectativas ha sido él mismo: desde el comienzo de la trama se lamenta por su falta de ideas, su escaso atractivo físico y su estancamiento personal, lo cual le lleva a disculparse ante la sociedad por su mera existencia. A Donald, sin embargo, su desenfadado estilo de vida le ha reportado una mayor felicidad, pero su hermano no podrá participar de ella mucho tiempo: un accidente automovilístico huyendo de Susan Orlean y Laroche acaba con la vida de Donald, de quien Charlie se despide cantando en voz baja «Happy together». Foucault (1999: 288) rescata para ese instante la reflexión de Séneca de que el fallecimiento de un ser humano ocurre cuando este puede «de algún modo constituirse en juez de sí mismo y medir el progreso moral alcanzado hasta ese último día» (función que *Tú eres lo que amas, no lo que te ama* ejerce en el caso de Donald).

Al igual que en *Barton Fink* con el asesinato de Audrey, «el bloqueo creativo se resuelve tras una muerte violenta y después de que ambos personajes hayan traicionado sus principios para salir de una neurótica espiral de auto-desprecio y aislamiento social» (Pérez Ríu, 2013: 233). «Happy together», que más adelante pondrá fin a «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, marca la presencia de Donald en la mente de su hermano y cómo su enseñanza pervive en las acciones de este; tras reencontrarse con Amelia y ver correspondidos sus sentimientos, un Charlie esperanzado concluye –voz en *off* mediante pese a las reticencias de Robert McKee (Brian Cox)– que ya sabe cómo terminar el guion sobre la novela de Orlean: con una escena donde una nueva instancia de sí mismo regrese a casa después de hablar con Amelia y piense, a su vez, en el cierre perfecto para esa misma historia. Que escribir solo sobre la propia existencia pase de ser una posible desventaja a convertirse en el eje de la trama demuestra el carácter autorreferencial de la narración: la adaptación ejecutada por Charlie reescribe la novela de Orlean y crea una versión que difiere de su fuente debido a las vivencias introducidas por él (Simerka y Weimer, 2005: 95).

La presencia de «Happy together» a lo largo del metraje –sea en forma de mera alusión o integrada en la banda sonora– subraya el vínculo entre los gemelos Kaufman, de personalidades opuestas. El apático bloqueo de Charlie contrasta con el entusiasmo creativo de Donald, quien entrega a su reticente hermano las claves de McKee sobre el guion pese al rechazo que este suscita en Charlie; seguidor incondicional de sus directrices, Donald aceptará incluir «Happy together» en el *thriller* que está escribiendo –a imitación, según McKee, del «As time goes by» de *Casablanca* (cuyo guion, creación gemelar de Julius y Philip Epstein, considera el mejor jamás escrito)–. Asimismo, Donald entona la canción de The Turtles mientras busca en su hotel unos prismáticos para espiar a Susan Orlean, a quien ha entrevistado fingiendo ser Charlie y de la que desconfía por cómo le ha relatado los eventos reflejados en su libro. Esta canción marca el inicio de la superposición de la trama elaborada por Donald respecto de la liderada por Charlie, lo cual se materializará en el deseo de Susan Orlean de matar a este

último por haberla visto consumir droga, y en las subsiguientes persecuciones que culminarán en el fallecimiento de Donald. Al aceptar los postulados de McKee y su hermano, Charlie hace lo propio con la idea de que toda película, por muy independiente que sea, debe buscar una audiencia a la que transmitir su mensaje; ello marca el final del proceso de adaptación de nuestro protagonista a su nuevo medio de trabajo y el comienzo de la parte original de su guion, más cercano ahora al *thriller* ideado por Donald (Pérez Ríu, 2013: 239-240).

El hecho de que él y su hermano sean gemelos –y no simplemente familiares de distinta edad– otorga un significado reseñable a su muerte; el doble idéntico, considerado lo opuesto al protagonista, sería para Rank (1976: 120) «el rival de su prototipo en todas [...] las cosas, pero ante todo en el amor por la mujer, rasgo que puede deberse [...] a la identificación con el hermano». Esa competitividad no ocurre aquí en el terreno romántico, sino en el profesional: Charlie desearía alcanzar el éxito de Donald, cuyo guion *Los tres* venderá Marty (Ron Livingston), un agente de Hollywood, a cambio de una sustanciosa cantidad de dinero; la admiración de este por el talento de los Kaufman le lleva a sugerirle a Charlie pedir ayuda a su hermano para su propia historia –lo cual el primero rechaza por sentir que implicaría aceptar su propia ineptitud y ceder ante el modelo hollywoodiense–. Por otra parte, el pesimismo de Charlie le impide ver hasta qué punto su gemelo desea parecerse a él; cuando le felicita por el guion, Donald agradece a su hermano toda su ayuda: si no le hubiese aceptado en su casa cuando estaba desempleado y no se hubiera mostrado tan artísticamente íntegro durante la elaboración de su guion, Donald no habría podido inspirarse para escribir. Ese distanciamiento inicial queda finalmente desbancado por el vínculo que se forja entre ambos hermanos –ahora modelos a seguir el uno por el otro–. En consecuencia, «el deseo de muerte y el impulso al asesinato del doble» (Rank, 1976: 121) no tienen lugar en este caso, ya que el fallecimiento de Donald no es causado directamente por su hermano –quien, además, llora sinceramente su pérdida–.

3.6.2 Lo artístico frente a lo comercial: un conflicto interno

«*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* reflexiona sobre el modo en que se desarrolla un guion cinematográfico. Parte de ese análisis se centra en los aristotélicos preceptos del Robert McKee ficcional, a quien la cinta de Kaufman presenta como un gurú de la escritura audiovisual (rol extensible a otros autores y manuales, como Michael Tierno y su *Aristotle's «Poetics» for screenwriters*). La admiración que le profesa Donald contrasta con la oposición de Charlie a unas directrices que, para él, constituyen solamente una manera de alcanzar el éxito fácil; pero, cuando se ve absolutamente incapaz de avanzar en su trabajo, cede ante la insistencia de su hermano y acude a un seminario de McKee en Nueva York. Una vez allí, asistimos al cómico sufrimiento de Charlie, que considera su asistencia a la charla una alta traición a sus principios y reitera mediante la voz en *off* su negativa concepción de sí mismo. No obstante, finalmente creará un texto nuevo «no porque logre o no escapar de los “principios” de los manuales sobre *screenwriting*, sino porque es capaz de utilizarlos de forma [...] que [...] ningún otro guionista [...] se había atrevido» (Pérez Ríu, 2013: 238) —es decir, incluyéndose a sí mismo como personaje—.

Charlie busca la independencia ideológica a cualquier precio: de ahí que, con anterioridad a ese evento, haya mostrado su descontento hacia la actitud de Donald respecto de la labor de guionista. Este, ingenuamente, busca seguir los pasos de su hermano para salir del paro e independizarse, y ve en el seminario de McKee una oportunidad de desempeñar exitosamente esta profesión, pues tanto el ponente como la actividad están altamente considerados en la industria del cine. Charlie le pide a Donald que no hable de *industria* ni de *vender un guion* por las connotaciones excesivamente comerciales y predecibles que le sugieren (escribir es innovar, desde su perspectiva), y califica de desesperados a quienes acuden a McKee en busca de respuestas (situación en la que él se encontrará más tarde y que le llevará a tildarse de fracasado y falta de convicción). En su erróneo afán por prescindir de pautas preestablecidas, Charlie rechaza cualquier regla que

pueda constreñir su creatividad; pero Donald le recuerda que McKee no establece normas, sino principios de probada validez a lo largo del tiempo.

Volviendo al seminario, una de las primeras recomendaciones de McKee para ser un buen guionista es no utilizar la voz en *off* –un recurso demasiado simple para explicar qué siente y piensa un personaje–. Sin embargo, existen ejemplos donde este tipo de narración se ajusta a las necesidades de la trama: en *El crepúsculo de los dioses*, un Joe Gillis muerto nos introduce al fantasmagórico mundo de Norma Desmond; en *Cautivos del mal*, cada protagonista explica sus vivencias junto a Jonathan Shields mediante esta técnica, y en *¡Ave, César!* es un narrador omnisciente quien, cual Dios del cristianismo, vigila las peripecias de Eddie Mannix en Capitol Pictures. Respecto de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, el comentario de McKee persigue un objetivo metaficcional, pues la propia película ha utilizado la voz en *off* para transmitir los pensamientos de Charlie desde el principio. Así, el Kaufman real genera un guion mediante una técnica teóricamente perjudicial para el desarrollo de la trama, mas demuestra que, si es pertinente, el guion se beneficia de ello; la contradicción entre la idea de McKee y el desarrollo de la película genera una comicidad subrayada por la angustia existencial de Charlie.

Precisamente, esa situación impide a nuestro protagonista avanzar en su encargo. Al igual que la Susan Orlean ficcional, Charlie sufre una profunda anhedonia que obstaculiza la creación de personajes con un propósito vital. Pregunta a un bronco McKee qué ocurre si se quiere crear una historia ligada a la frustración y la ausencia de conflicto –como en la vida real, dice–; la respuesta obtenida es que, si obvia el amor, la pobreza o el sacrificio como inspiración literaria, su público se aburrirá irremediabilmente. El conflicto nos apasiona porque, como espectadores, sufrimos en el transcurso del viaje ficcional todo el proceso de transformación que aquel desencadena; por esa razón, a diferencia de lo que Charlie cree, rechazamos las historias carentes de problemas (Grau Rafel, 2017: 38). Con la invalidante sensación de no comprender el mundo que le

rodea (donde, en su opinión, superar de obstáculos no conduce al éxito y nadie alcanza a comprender nada verdaderamente profundo), Charlie se dirigirá a McKee tras el seminario para pedirle consejo; según este, la única solución para su guion es una parte dramática, reconocible y mimética, cuyo conflicto impulse la trama hasta llegar a un final sorprendente para el público prescindiendo del *deus ex machina* –al que McKee considera un recurso engañoso que solo persigue un propósito efectista y obvia el desarrollo de los personajes–.

Al igual que con la voz en *off*, Kaufman vuelve a aplicar una figura censurable pero necesaria para su creación: durante el intento de asesinato de Charlie por parte de Susan Orlean y Laroche, este es súbitamente devorado por un caimán. Su muerte, así como la posterior detención de la escritora, propicia que nuestro guionista se reincorpore a la vida cotidiana y asimile las enseñanzas transmitidas por Donald para culminar su obra. Ambas técnicas pretenden desestabilizar el punto de vista de McKee sobre la relación entre lo diegético y lo mimético mediante la parodia: «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* pasa de lo primero a lo segundo debido a la influencia de Donald (Holmbach, 2006: 50-51), quien saca a Charlie de su torre de marfil y le lleva a un equilibrio entre la integridad artística y la visión comercial de Hollywood.

En las películas sobre guionistas antes citadas, Hollywood siempre hace acto de presencia: ya sea encarnado en el gerente de un gran estudio –Jack Lipnick en *Barton Fink*, Jonathan Shields en *Cautivos del mal* o Eddie Mannix en *¡Ave, César!*– o una víctima del funcionamiento intrínseco de la industria –Norma Desmond en *El crepúsculo de los dioses*–. Las representaciones de la meca del cine en los ejemplos previos son de carácter negativo, pues la consideran un lugar cuyas pretensiones económicas soslayan el bienestar y las aspiraciones artísticas de sus empleados en aras de este tipo de beneficios. Respecto de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, dos personajes secundarios simbolizan, respectivamente, la amabilidad y sordidez que conviven en el sector cinematográfico. El

primero es Valerie Thomas (Tilda Swinton), admiradora de la voz autorial y el genio creativo de Charlie; ella le ofrece la posibilidad de adaptar la novela de Orlean, mas introduciendo una historia de amor entre la escritora y Laroche que no convence al protagonista por creer que arruinará la naturalidad y el alma artística del proyecto (más adelante, ese elemento romántico será clave para el desarrollo a modo de *thriller* que acaba tomando la película). El deseo de que su adaptación trate exclusivamente de flores recuerda al elevado propósito de Barton Fink de reflejar la experiencia del hombre corriente; también vemos un vínculo con la negativa del protagonista de *Los viajes de Sullivan* a incluir tensión sexual en su drama sociopolítico por considerarla temáticamente incompatible, así como un recurso fácil para captar espectadores.

El segundo de esos secundarios es Marty. Su personalidad nos recuerda al Jack Lipnick de *Barton Fink* por el modo de dirigirse al apocado escritor que tiene frente a él. En su reunión con Charlie, profiere bromas sexuales de manera deliberadamente obscena que cree que el otro compartirá; tampoco parece sentir empatía hacia el bloqueo de su guionista, a quien sugiere únicamente inventar un hilo argumental que enlace las divagaciones florales de Orlean. Marty parece confiar en la habilidad innata de Charlie para escribir historias similares a la de *Cómo ser John Malkovich*, pero, además de no ofrecerle ninguna solución, acabará ejerciendo, junto a Valerie, una añadida presión sobre él al pedirle un borrador del texto en repetidas ocasiones; por su parte, a Charlie le abruma la responsabilidad de trabajar con un material ajeno –algo que ya se había dejado traslucir en su reunión con Valerie–, y la extrañeza de Marty por su interés en las orquídeas acentúa aún más su desazón. Su compromiso con el trabajo le provoca una sensación de inferioridad que le llevará a rehuir no solo a Valerie, sino también a la propia Susan Orlean por temor a decepcionarla. Esa fragilidad de Charlie demuestra que carece de los anclajes propios de la modernidad y teme caer presa de los clichés comerciales que ha luchado por romper:

Al perderse [...] [los elementos constituyentes del yo moderno], sin embargo, se abren las puertas para una liberación inédita de las subjetividades. Pero también es cierto que el desafío puede ser demasiado grande, y que hay que estar a la altura para poder enfrentarlo [...]. Hay un riesgo considerable de que, una vez emancipadas de todas esas viejas ataduras, proliferen subjetividades sumamente vulnerables. [...] puede ocurrir que la insaciable avidez del mercado capture esos espacios que ahora quedaron vacíos y se instale en ellos (Sibilia, 2008: 311-312).

El final de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* ofrece, sin embargo, una perspectiva de futuro mucho más alentadora que filmes predecesores sobre la figura del guionista: Barton Fink se quedaba atrapado en Hollywood *ad infinitum*, viendo cómo su oficio y el producto de este eran invisibilizados por los grandes estudios; los escritores de *¡Ave, César!* presenciaban el hundimiento de su proyecto comunista; Joe Gillis sufría los tóxicos efectos de la industria del cine cuando su asesinato truncaba cualquier atisbo de proyecto vital al margen de Norma Desmond; por su parte, James Lee Bartlow era, junto a Fred Amiel y Georgia Lorrison, presa de la ambición cuando aceptaba, al final de *Cautivos del mal*, colaborar con Jonathan Shields pese a sus desencuentros previos. En estos casos, Hollywood actúa como una jaula de imposible huida. Pero no es así en el caso de Charlie, cuya cesión a preceptos ficcionales reconocibles resuelve



Charlie Kaufman (Nicolas Cage), en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*

su bloqueo personal y profesional, dejándole un poso de satisfactorio sosiego. Los elementos melodramáticos y de *thriller* colman con creces nuestras ansias narrativas para, finalmente, mostrarnos un parterre de flores que crecen y se marchitan día tras día –muestra de que, pese a todo, lo estático también tiene su hueco en la narrativa contemporánea– (Landy, 2011: 513).

3.7 *MIDNIGHT IN PARIS* (2011): CUALQUIER TIEMPO PASADO FUE ¿MEJOR?

Si bien el Charlie Kaufman de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* es el paradigma de la crisis del sujeto guionista en la posmodernidad, no podemos olvidar el modelo de personaje neurótico asociado al cine de Woody Allen. Nos centraremos a continuación en su obra *Midnight in Paris* (2011), que reflexiona acerca de los efectos de la nostalgia en la percepción humana del presente. «Hemos pasado [...] de la memoria al hiperrecuerdo», afirma Lipovetsky (2014: 91), para quien «la valoración del pasado es más un fenómeno hipermoderno que posmoderno» (2014: 92) debido a su comercialización de la cultura:

La moda del pasado se ve incluso en el éxito de los objetos antiguos, [...] lo retro, el *vintage*, los productos etiquetados «auténticos» que suscitan la nostalgia. Las empresas [...] hacen «revivir» los tiempos de antaño. [...] multitud de marcas proponen «recetas a la antigua» y productos inspirados en tradiciones ancestrales. En la sociedad hipermoderna, lo antiguo y la nostalgia son [...] instrumentos de marketing (Lipovetsky, 2014: 93).

Gil Pender (Owen Wilson) disfruta de unas vacaciones en París junto a su prometida Inez (Rachel McAdams) y sus suegros. Admirador del ambiente cultural de esta ciudad en los años veinte –cuando escritores como Hemingway o Fitzgerald y pintores como Picasso o Dalí socializaban en la capital francesa–, Gil es un insatisfecho guionista de Hollywood que compagina esa lucrativa profesión con la escritura de su primera novela. Al igual que Barton Fink y James Lee Bartlow, el protagonista de *Midnight in*

Paris abandona el campo donde se desenvuelve exitosamente para reconvertirse a otro ámbito –aunque, en este caso, realizando el camino opuesto (del cine a la novela)–. No obstante, su motivación no es crematística (la estancia de Barton en Hollywood tenía como fin asegurarle estabilidad económica en su regreso al teatro), sino en aras del bienestar personal (sensación que el protagonista de los Coen abandona al estrenar su nuevo trabajo).

Gil –cuyo apellido evoca el campo de la escritura (*pen* significa en inglés tanto ‘pluma’ o ‘bolígrafo’ como ‘manuscribir’)– comparte con Barton el desasosiego generado por un entorno donde se prioriza lo material: si, en el otro caso, era Capitol Pictures el máximo exponente de ello, aquí es Inez quien presiona a Gil para que se quede en la industria si su novela fracasa. A lo largo de la película se establece una serie de oposiciones que acabarán influyendo en las decisiones del protagonista. La pareja vive en Beverly Hills, mas Gil desearía quedarse para siempre en París –al contrario que Inez, quien se declara incapaz de vivir fuera de los Estados Unidos–; esa diferencia de opinión queda patente cuando, ante la sugerencia de Gil de mudarse a Francia definitivamente si su novela tiene éxito, su prometida la califica de fantasiosa.

Su pragmatismo estadounidense –reforzado por la acomodada posición económica de sus padres– chocará constantemente con los intereses de Gil –que ella minusvalora abiertamente–; así, la capital francesa y sus inesperados habitantes encarnan la profundidad de un arte abierto al mundo frente al conservadurismo americano. Inez tilda de absurdo que Gil haya conversado con Hemingway o Cole Porter –atribuye hiperbólicamente esa idea a un tumor cerebral–, y se marcha impaciente unos minutos antes de que él pueda mostrarle el vehículo que, a medianoche, le transporta a los años veinte⁵⁴. La ideología de Inez, ligada a la realidad material, le impide

⁵⁴ La sencillez del modo en que Gil se traslada a esa década recuerda a las puertas que, para viajar, emplea la patrulla protagonista de *El Ministerio del Tiempo*, opuestas a la sofisticación tecnológica con que la ficción suele retratar este tipo de medios: pensemos en

suspender la incredulidad y, así, entrar en ese mundo entrecruzado con el suyo; asimismo, no podemos olvidar las connotaciones de tensión y magia que cuentos de hadas como *Cenicienta* han asociado a ese momento en que termina un día y empieza el siguiente, los cuales serían una razón de más para que Inez no pueda penetrar en esa temporalidad alternativa.

La preocupación por las apariencias contrasta con la posibilidad que París ofrece a Gil de liberar su creatividad –razón por la que lamenta no haberse quedado en la ciudad cuando estuvo por primera vez–. Su insatisfacción actual está causada por anteponer, cuando empezaba su carrera, un objetivo socialmente aceptable –casarse y alcanzar la estabilidad material– a su necesidad más íntima –escribir lo que realmente le apasiona–. Gil se considera un escritor mediocre debido al carácter esencialmente comercial de su trabajo (para él, una simple cadena de montaje); ello, desde su punto de vista, dificulta la creación de su novela, a la que ve como auténtica literatura (James Lee opinaba del mismo modo, y Barton Fink también elevaba la dramaturgia sobre la creación de guiones).

La característica que mejor define a Gil es la nostalgia⁵⁵; descontento con la vacuidad del presente, plasma ese sentimiento en su obra, protagonizada por un trasunto de sí mismo: el dependiente de un anticuario (en inglés, *nostalgia shop*). Ello demuestra su desapego por nuestra época –y, consecuentemente, por Inez–: la mentalidad de ella se ajusta al deseo del hombre contemporáneo de abandonar la obsolescencia del pasado y centrarse en los adelantos traídos por el presente y el futuro, mientras que su prometido desea una vida más auténtica retrocediendo a principios del siglo XX. Sobre la percepción que nuestra era hace de épocas pretéritas, McLuhan

el DeLorean de *Regreso al futuro* (coche reconvertido en máquina del tiempo) o la Tardis de *Doctor Who* (cabina telefónica en el exterior, nave de ilimitado espacio en el interior).

⁵⁵ Tal sentimiento, visto como un signo de inmadurez por el entorno del protagonista, es una de las grandes bazas de Hollywood para atraer espectadores a sus salas. Las nuevas versiones en acción real de clásicos animados como *El rey león* no denotan falta de creatividad en Disney, sino una apuesta por un contenido de probado éxito que minimiza cualquier riesgo de fracaso en taquilla. Este tipo de películas apelan a quienes fueron niños en los años noventa –década que, al pasar por el filtro de la nostalgia, se asocia a una felicidad que vendría a llenar la insatisfacción de la presente edad adulta–. Otro ejemplo sería el homenaje a la cultura pop ochentera de la serie de Netflix *Stranger things*.

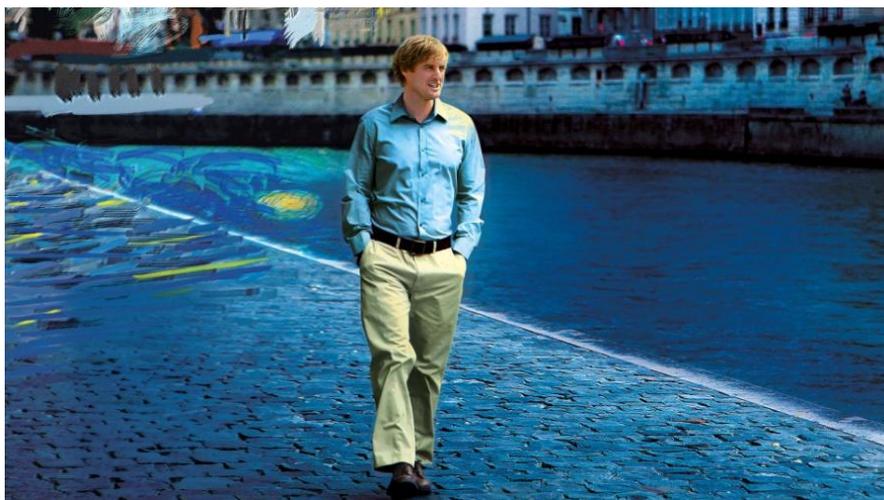
(1969: 14) afirma que el hombre del presente siempre se ha sentido tecnológicamente superior a sus antepasados, sin percatarse de que el paso del tiempo volverá obsoletos todos los adelantos que hoy consideramos de última generación: «A nuestros ojos, los isabelinos aparecen como muy medievales. El hombre medieval se creía un clásico, del mismo modo que nosotros nos tenemos por [...] modernos». Por tanto, la visión de Inez, centrada en el beneficio inmediato, también está condenada al ostracismo.

El contrapunto femenino a este personaje lo encarna Adriana (Marion Cotillard). Musa y amante de Picasso, Modigliani y Braque, se enamorará de Gil no solo por su novela –prestada a Gertrude Stein (Kathy Bates) para que la evalúe objetivamente– o por su sensibilidad artística, sino también debido a que ambos manifiestan síntomas de lo que Paul (Michael Sheen) –un amigo de Inez con ínfulas intelectuales– denomina síndrome de la edad de oro. Este considera esa sensación como una huida romántica de quien, en una ceguera perpetua, rehúye las heridas del presente para buscar un pasado idealizado que nunca existió. La superioridad intelectual que se atribuye le hace referirse despectivamente al proyecto de Gil, a quien también Inez considera anclado en el pasado. La hostilidad de sus receptores acentúa la incomodidad del protagonista a la hora de explicarles su novela en detalle; ello recuerda a cuando, en Capitol Pictures, Barton Fink –debido a su bloqueo creativo– esquivaba las preguntas de Jack Lipnick respondiéndole que prefería no hablar de su trabajo hasta que no estuviese terminado; por su parte, Gil también rechaza comentar su obra pese a la insistencia de Inez, quien acaba desvelándole a Paul tanto las dificultades que experimenta su prometido durante este proceso como la temática de su trabajo.

Mientras que Gil querría quedarse para siempre en los años veinte, Adriana se siente vacía en esa época y desea retornar a la Belle Époque parisina. Que ambos personajes experimenten el mismo deseo independientemente de su procedencia cronológica indica, en realidad, un desasosiego inherente a la existencia humana. Como el propio Gil reconoce,

el presente es insatisfactorio porque la vida también lo es; Adriana podrá vivir a finales del XIX, mas, al convertirse ese periodo en su nueva realidad, volverá a sentir el mismo hastío existencial que en la década de los veinte. Gauguin, Degas y Toulouse-Lautrec, a quien la pareja conoce en el Moulin Rouge, ensalzan el Renacimiento como verdadera edad de oro para el arte. Todos tendemos a huir de la confusión y la celeridad de nuestro presente, agarrándonos al pasado por considerarlo seguro y estable (conocemos sus causas y consecuencias), sin percatarnos de que todos pensamos lo mismo del tiempo que nos ha tocado vivir.

Sabedor de esto, Gil abrazará el presente del siglo XXI, y, gracias a las observaciones de Gertrude Stein sobre la novela, romperá con Inez tras descubrir su infidelidad con Paul. La cinta se cierra con nuestro protagonista decidido a establecerse en París, caminando feliz y empapado junto a Gabrielle (Léa Seydoux), una anticuaria –como el protagonista de la novela de Gil– que comparte con él su admiración por los años veinte y por la capital francesa bajo la lluvia. Este fenómeno natural –asociado a la fertilidad en mitos como el de Dánae y relacionado con la fisicidad del deseo sexual (Balló, 2000: 132-133)– remite en esos minutos finales a la promesa de una relación de pareja (también lograda por Charlie en



Gil Pender (Owen Wilson), en *Midnight in Paris*

«*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*) pese a no haber declaración de amor explícita. La oscuridad de la noche y la tenue iluminación de París subrayan esa intimidad recién conseguida.

Por su parte, Gil pasea en solitario a lo largo de la película, evocando así al pensador de Rodin –cuyo museo visita durante su estancia en París–:

Esta composición reflexiva rara vez se produce en estados de felicidad [...]. Por el contrario, [...] es típica del malestar consigo mismo, [...] de la insatisfacción por una situación concreta o por un tedio más generalizado. El hombre se enfrenta a una decisión, a un infierno del pasado o, simplemente, a una verificación de su propio vacío existencial (Balló, 2000: 82).

Deambular por las calles sin otro propósito que disfrutar del recorrido en buena compañía es la máxima expresión de los ideales de Gil. Pasear, para quien persigue el mayor beneficio económico, es la actividad más improductiva que existe, pues implica que un ser humano emplea parte de su tiempo y esfuerzo en una ocupación por el mero hecho de querer y poder hacerlo; no se obtiene a cambio ningún rendimiento –al menos, ninguno visible, ya que el bienestar físico y la claridad mental no se traducen materialmente–. Llegar a un lugar específico no es necesariamente la motivación del paseo, por lo que este es ajeno a las nociones de éxito o fracaso que rigen el estilo de vida de Inez. Por esta razón, los largos paseos de Gil no son con su prometida, sino en soledad o acompañado de Adriana o, finalmente, Gabrielle. Esta representaría el equilibrio entre el pasado que ambos aman (ella no llega a viajar en el tiempo, pero vende discos de su adorado Cole Porter) y el presente cronológico que les corresponde. Así, la soledad que Gil sentía junto a Inez –ligada a su angustia existencial y su bloqueo creativo– desaparecerá definitivamente. Su determinación por olvidar un sueño inalcanzable como vivir siempre en el pasado podría considerarse un repliegue del hipermoderno culto al recuerdo. Sin embargo,

[...] no volverán los tiempos del culto vanguardista a la página en blanco. [...] Aunque el furor memorístico llegue a calmarse, no se detendrá en seco. [...] las exigencias del nivel de vida, así como el deseo de identidad, seguirán haciendo de la memoria [...] una necesidad del orden presentista (Lipovetsky, 2014: 96).

La felicidad anunciada en los finales de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* y *Midnight in Paris* contrasta con el halo trágico y desasosegado de los otros filmes, donde la muerte, la ambición desmedida o la desesperanza por un futuro aciago cerraban las tramas de sus respectivos personajes. Existen puntos comunes a todas ellas, como la alienación ejercida sobre el individuo por parte de Hollywood, la dificultad de equilibrar las facetas comercial y artística, y el impacto de todo ello en la conciliación de la vida laboral y familiar–; no obstante, esos finales demuestran la evolución que la representación del oficio de guionista ha efectuado en sus distintas manifestaciones cinematográficas –de estar condenado a la deshumanización, a ser capaz de integrarse en sociedad–. A lo largo de este proyecto relacionaremos esos ejemplos con otros que también sitúan en el centro de su trama a la creación literaria y las múltiples facetas del autor. Ello facilitará tanto la interpretación de ciertos elementos temáticos como una visión comparativa más profunda de estos filmes.

4. Novelistas

4.1 EL ESCRITOR COACCIONADO

4.1.1 *Misery* (1990)

El capítulo anterior terminaba con *Midnight in Paris*, cuyo personaje principal abandona Hollywood para convertirse en novelista. A lo largo de estas páginas, será sobre ese tipo de escritores sobre quienes hablaremos. Comenzaremos por *Misery* (Rob Reiner, 1990), basada en la obra homónima de Stephen King y protagonizada por el escritor Paul Sheldon (James Caan). Exitoso gracias a unas novelas románticas cuyo personaje principal es la Misery del título, Paul mata sin embargo a su creación estrella y decide comenzar una obra de distinto género para ser tomado en serio por la crítica. Cuando va a ver a su editora (Lauren Bacall) con la intención de entregarle su nueva obra, sufre un accidente automovilístico del que es rescatado por Annie Wilkes (Kathy Bates), quien se autoproclama su mayor admiradora. La altruista enfermera resulta ser una psicópata obsesionada con el autor y sus libros, por lo que, al descubrir la muerte de Misery, encierra y tortura a Paul, quien solo se librará de ella tras matarla con su máquina de escribir. Sin embargo, ya al final de la película, Paul se encuentra en un restaurante a una camarera que afirma ser su principal



Paul Sheldon (James Caan) y Annie Wilkes (Kathy Bates), en *Misery*

seguidora y, por un momento, es Annie quien aparece ante sus ojos; afortunadamente, se trata solo de un mal recuerdo, pero demuestra la intensidad con que Paul ha sido marcado por esa peripecia.

Pese a ser cronológicamente posterior a *El crepúsculo de los dioses*, *Misery* comparte ciertos aspectos con la película de Wilder: Paul Sheldon y Joe Gillis terminan atrapados en una casa a la que llegan por accidente, donde convivirán junto a una mujer psicológicamente inestable en un ambiente represor (Méndez Fernández, 2018a: 540). Conocemos al protagonista de *Misery* finalizando su primera obra al margen de su gran éxito –momento en que aparecen varios objetos relevantes para el clímax de la película–: un cigarrillo con su correspondiente cerilla, una botella de champán y una máquina de escribir. Cada vez que termina una novela, Paul bebe un vaso de champán y se fuma el cigarrillo⁵⁶. Ese hábito le ayudará a escapar de Annie: obligado a escribir un volumen sobre Misery donde esta no fallece, y frustrados sus intentos previos de fuga, la distrae pidiéndole que le traiga los objetos del ritual –lo cual, como todo lo relativo a Paul, ella realiza con perturbadora devoción–; cuando Annie llega, él, como venganza por obligarle a prender fuego a su novela inédita, quema el nuevo manuscrito ante la desesperación de su captora.

Deseosa de conocer los orígenes y el futuro matrimonio de la protagonista, Annie es golpeada con la máquina de escribir cuando se agacha para intentar salvar esas páginas. Durante la pelea, Paul llega a apretar sus pulgares contra los ojos de Annie, quizás porque es a través de ellos como ella ha leído el manuscrito sin título y el ejemplar de Misery. Asimismo, la máquina de escribir se convierte en la perdición de Annie cuando, en un traspie, cae violentamente sobre ella; no obstante, su muerte definitiva se produce tras ser golpeada repetidas veces con una estatua de su

⁵⁶ Paul solía fumar, pero ahora solo retoma el hábito cuando termina un libro. En ese sentido, ha tenido más éxito que Eddie Mannix en *¡Ave, César!*, quien trata sin resultado de abandonar la costumbre. Teniendo en cuenta que Eddie decide permanecer en Hollywood, quizás el tabaco represente aquí la adicción al éxito; en el caso de Paul, esto resulta improbable, ya que el personaje busca alejarse de los libros que le han dado fama y fortuna.

propia mascota, la cerdita Misery (cuyo nombre prueba la monomanía de Annie). El personaje encarnado por Kathy Bates contrasta con la Wendy Torrance (Shelley Duvall) de *El resplandor* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980) –otra integrante del universo literario de Stephen King–. En esta película, la locura de Jack –el novelista frustrado al que da vida Jack Nicholson– le convierte en una amenaza para su esposa y su hijo Danny (Danny Lloyd). Tanto el niño como Wendy –que se enfrenta a su marido pese a su evidente fragilidad– logran salir con vida del hotel, del mismo modo que Paul consigue al final librarse de su carcelera; en ambas películas, la violencia se desata dentro del espacio doméstico, desligándolo de la noción de seguridad. La situación de Paul recuerda a la de Joe en *El crepúsculo de los dioses*: ambos están reclusos en una vivienda, mas, a diferencia del personaje de Wilder –cuyo encierro no era de carácter físico–, Paul sufre lesiones que limitan extremadamente su movilidad. Pese a esto, trata de fugarse varias veces –incluso en silla de ruedas–, y su instinto de supervivencia no cede ante las atrocidades de Annie –quien le rompe los tobillos o le encierra en el sótano–; así, aunque ella llega a creer que Paul la aprecia sinceramente cuando cenar para celebrar el regreso de Misery, el espectador sabe que el objetivo real del protagonista –frustrado inconscientemente por su potencial víctima– es envenenar a Annie para poder fugarse (Méndez Fernández, 2018b: 544).

La liberación de Paul parece otorgar el triunfo a la voluntad del autor sobre la de los lectores. Sin embargo, la aparición final de la camarera cierra el círculo abierto inicialmente por Annie, advirtiéndole al protagonista que la tiranía comercial nunca descansa. Al principio de la película, Paul rechaza escribir exclusivamente novelas románticas por considerarlas trabajos alimenticios. Se establece, por tanto, un vínculo entre lo lucrativo y lo culturalmente bajo, opuesto a aquellas obras que, por su mayor complejidad, están mejor valoradas por la crítica (Méndez Fernández, 2018b: 541). El público meta de las historias de Misery es femenino (así lo prueban Annie y

la camarera del restaurante)⁵⁷; y, dado que la película refleja una sociedad donde el canon literario ha estado marcado por obras de autores y temas masculinos –calificadas como universales–, los textos protagonizados por mujeres y aquellos de corte melodramático no gozan de esa consideración –de ahí el descontento de Paul con su propio trabajo–. El título de su nueva novela, *The higher education of J. Philip Stone*, apunta a un tema desprovisto de los insólitos giros argumentales y las arrebatadas pasiones de las historias de Misery: es decir, más susceptible de ser incluido en la alta literatura.

Esa oposición entre lo comercial y lo artístico se plasma asimismo en las dos conversaciones que Paul mantiene con su editora. La primera se nos muestra a modo de *flashback* tras el accidente automovilístico: Paul confiesa a Marcia no sentirse un verdadero escritor desde que comenzó con los libros de Misery. Experimenta la misma sensación que Barton Fink o Charlie Kaufman, para quienes Hollywood representa la venta de su integridad artística a cambio de la prosperidad económica. Frente al desasosiego de Paul –causado por haber consagrado su carrera al entretenimiento de masas–, Marcia esgrime las ganancias y el estilo de vida que Misery le ha proporcionado como argumento favorable a la continuación de la serie. Esa actitud se asemeja a la de los productores cinematográficos que rodean al protagonista de *Los viajes de Sullivan*, o incluso a la de Inez en *Midnight in Paris*: priorizar el éxito seguro para minimizar el riesgo de fracaso. Respecto de su segunda reunión, Marcia propone a Paul escribir un libro de no ficción sobre lo sufrido junto a Annie; este, bromeando, responde que parece que se lo sugiere solo por sus potenciales beneficios económicos –y él no está dispuesto a revivir todo su trauma por un éxito fácil del que ha decidido huir definitivamente–.

⁵⁷ La autoría masculina de un género destinado eminentemente a un público femenino también está presente en la conclusión de *La flor de mi secreto*, donde Ángel (Juan Echanove) se convierte en el autor real que se esconde tras las novelas románticas de Amanda Gris con el beneplácito de su primera *alter ego*, Leo Macías (Marisa Paredes).

Por otra parte, si, en *El crepúsculo de los dioses*, Norma Desmond personifica la locura, aquí es Annie quien infunde terror a la historia. No obstante, este personaje es mucho más que una figura monstruosa: *Misery* elabora una representación ficcional del vínculo entre autor y público perfectamente aplicable al actual contexto de las redes sociales. No sería inverosímil que, de estar ambientada en la década de 2010, Annie Wilkes acosara a Paul a través de Twitter. La enfermera podría encajar en la denominación de *hater* y pasar de acérrima seguidora de Paul a absoluta detractora suya. Su obsesión por *Misery* y su ira al saber que ya no regresará representan el descontento que en todo espectador generan la cancelación o la mala realización de una serie⁵⁸.

Tal sentimiento subraya la existencia de un destinatario que otorgue sentido al proceso de escritura: para constituir esta labor en un oficio, es necesario que alguien no solamente se interese por una obra, sino que también la compre y, así, provea de sustento material a su creador. Ese lector modelo estaba muy presente en las novelas de *Misery*, pero no en *The higher education of J. Philip Stone* –libro que Paul declara haber escrito exclusivamente para sí mismo pese a su buena acogida de crítica y público–. La disparidad entre sus deseos y los de Annie demuestra que la escritura novelística –al igual que la de guiones– consiste en un difícil equilibrio entre los objetivos artísticos del autor (en este caso, crear una obra digna de la alta literatura) y el horizonte de expectativas del receptor (leer incesantemente sobre un personaje familiar). La defunción del autor

⁵⁸ Ejemplo de ello lo constituyen las furibundas reacciones de los seguidores de *Juego de tronos* al desarrollo de la última temporada, pues los fans consideraron que su precipitado final no había satisfecho las expectativas generadas en las tandas anteriores. Al ser *Juego de tronos* un fenómeno de masas –como las novelas de Paul–, contentar a todos los seguidores con su resolución se antoja imposible (en *Misery*, incluso Marcia duda de si Paul toma la decisión adecuada cuando mata al personaje); sin embargo, tal fue la decepción en torno a la serie de David Benioff y D. B. Weiss que un grupo de espectadores creó una petición en Change.org para rehacer la octava temporada desde el principio, cuestionando la profesionalidad de los *showrunners* (<<https://www.change.org/p/hbo-remake-game-of-thrones-season-8-with-competent-writers>>. [Consulta el 02/08/2019]). Si bien la psicopatía del personaje de Kathy Bates excede la rabia de estos espectadores, el deseo de volver a rodar esos capítulos sí es equiparable a la orden de Annie a Paul de quemar su nueva novela y escribir otra donde *Misery* resucite. Annie encarna así el poder que el público de hoy, eje del consumo audiovisual, desea ostentar para organizar las ficciones que consume.

deposita en el primero la máxima potestad sobre el desarrollo de la obra literaria –«el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (Barthes, 1987: 71)–. La renuencia de Annie a los cambios en la trayectoria de Paul se explica a partir de las razones que avivan el conflicto autor-lector expuestas por Castellet (2001: 54-56):

La primera se refiere a la inercia intelectual de los hombres, a su inevitable pereza mental frente a las novedades, [...] a la resistencia de los lectores ante [...] una nueva concepción del mundo. [...] hay en el hombre una innegable tendencia al placer que proporciona la repetición de unos mismos actos [...]. Un placer motivado por la seguridad que a su vez proporciona el reflejo condicionado, cuando [...] se conocen los reflejos consiguientes a determinados estímulos. Lo mismo sucede [...] con [...] los estímulos de la lectura. Cuando estos [...] no tienen lugar, [...] surge en el lector un sentimiento de repulsa hacia la obra causante de la decepción. [...] La otra [...] causa del divorcio entre escritores y lectores [...] se refiere al carácter intelectual del creador de nuestro tiempo. [...] en el artista del siglo XX se unirían a la vez el creador y el crítico. [...] En estas circunstancias, [...] no es de extrañar que las obras [...] de hoy se distancien mucho más del lector [...] no cultivado [...] que las obras [...] que le han precedido. Porque mientras el escritor es autor y crítico a la vez, el lector, en la mayoría de los casos, sigue siendo lector, sin más.

La pobreza cultural de Annie se traduce en un estilo de vida solitario: por un lado, carece de intereses ajenos a Misery (cuando su marido la abandonó, leer incesantemente esos libros en las guardias hospitalarias le hacía olvidar sus problemas y ver en ese personaje a una vieja amiga); por otro, su buena disposición y su gris aspecto –extensible a un hogar apartado de la sociedad, con su cerdita como única compañía– esconden un instinto criminal que subvierte los roles de género. Lejos de convertirse en víctima perfecta de la violencia doméstica (mujer de mediana edad, sola y con puntos de vista ciertamente ingenuos sobre el matrimonio o los modales en público), Annie tortura física y psicológicamente a Paul, a quien despoja de su autoridad como creador –restituida una vez muerta la psicópata–. No obstante, la aparición de la camarera demuestra, inquietantemente, que el autor nunca podrá olvidarse del lector a la hora de desarrollar una obra.

4.1.2 *Mariposa negra* (2017)

La tortuosa relación entre escritor y fan es el eje en torno al que también gira *Mariposa negra* (*Black butterfly*, Brian Goodman, 2017). El filme –adaptación de la película homónima de 2008 realizada para la televisión francesa– está protagonizada por Paul López (Antonio Banderas); bloqueado creativamente desde hace tiempo, se ve obligado a escribir sobre Jack (Jonathan Rhys Meyers), un hombre al que acoge en su casa después de que este le defienda durante una discusión en un bar. Al comienzo de la cinta, Paul –que comparte nombre y máquina de escribir con el personaje de James Caan en *Misery*– nos recuerda al protagonista de *El resplandor*, pues, al igual que el también alcohólico Jack Torrance, mecanografía repetidas veces una frase: en la película de Kubrick, se trata de *All work and no play makes Jack a dull boy* (aludiendo al aburrimiento generado por la ausencia de distracciones para el protagonista), mientras que la de Goodman es *I'm stuck* ('estoy atascado'). La máquina de escribir será sustituida por un



Paul López (Antonio Banderas) y Jack (Jonathan Rhys Meyers), en *Mariposa negra*

ordenador portátil cuando Paul intente escribir la historia que le ha encargado Jack; pero, como nos muestra el final de *Mariposa negra*, ese dispositivo no existe realmente: forma parte de un sueño vivido por el protagonista. Por su parte, Jack trata de apartar a Paul del alcoholismo obligándole a destruir las botellas de bebida y, así, romper el binomio bloqueo-adicción que le impide trabajar. Pese a esto, el protagonista no satisface las expectativas de Jack, quien le acusa de describirle de un modo excesivamente simple y quema el borrador –evocando así el momento de *Misery* en el que Annie obliga a Paul Sheldon a quemar el primer manuscrito no centrado en su personaje estrella–.

El Jack de *Mariposa negra* se asemeja a la Annie de *Misery* en su actitud servicial hacia Paul. Se ofrece a leer alguno de sus guiones para darle el punto de vista del hombre común, el cual Paul –siguiendo a Barton Fink– valora más que la desalentadora opinión de su agente. Además, considera su último guion como la última esperanza de ganar dinero –cuya escasez acentúa aún más su parálisis profesional–. Paul se debate asimismo entre ceder a las peticiones de su agente para modificar ese texto y, así, venderlo más fácilmente, o dejarlo como él cree que debería estar –necesita dinero, pero no quiere ganarlo a un precio que él considera excesivo–. Volviendo a la comparación entre Jack y Annie, esta, atendiendo a los roles de género y a su trabajo como enfermera, insiste al principio en los cuidados de su escritor predilecto, mientras que, por su parte, Jack se ocupa de la casa de Paul –la cual este pretende vender para solventar sus problemas financieros–. Situada en un enclave aislado –razón por la que Paul no encuentra compradores–, la vivienda cuenta con una laguna de resonancias trágicas: si, en *El crepúsculo de los dioses*, el cadáver de Joe Gillis termina en la piscina (laguna artificial) de Norma Desmond, en *Mariposa negra* es la tumba de la exmujer de Paul sobre la que este construyó ese espacio para ocultar su crimen: el autor que, a lo largo del metraje, huye del controlador Jack –quien, como Annie con Paul Sheldon, obliga violentamente a su escritor a crear la obra que él quiere (en este caso, su historia personal con Paul López) y como él quiere (con realismo y verosimilitud)–, es en realidad

un asesino en serie finalmente capturado por el agente del FBI que resulta ser el personaje de Jonathan Rhys Meyers.

Sin embargo, nada de lo anterior ha sucedido realmente: al final de la película, todas las peripecias vividas por Paul resultan ser fruto de su imaginación: se había quedado dormido ante su máquina de escribir. Jack nunca ha existido; tampoco Laura (Piper Perabo) –su agente inmobiliaria– o su exmujer. Tampoco sabemos hasta qué punto la trayectoria literaria de Paul es cierta: ¿publicó realmente su primera novela antes de los veinticinco años, y su primer *best-seller* antes de los treinta? ¿Fue tan apreciado por la crítica como le confiesa a Jack? Al fin y al cabo, este personaje es producto de una ensoñación, por lo que la información proporcionada podría ser asimismo inventada; sin embargo, la duda permanece, pues tanto su fortuna como sus desventuras posteriores podrían explicar qué le ha llevado a escribir en soledad: el estudio de cine interesado en adaptar sus libros rechazó un guion que le había encargado y pidió a otro guionista que realizase la tarea, solo para obviar el contenido de la novela y dejar únicamente el título. Las negativas consecuencias de ese cambio de sector se asemejan a las sufridas por Barton Fink (James Lee Bartlow, al contrario, acababa siendo el guionista más exitoso de Hollywood en *Cautivos del mal*) y se agudizan por la pérdida de estatus socioeconómico de Paul, cuyo matrimonio naufragó a la vez que perdía su lujoso apartamento y sus amistades de conveniencia.

En *Misery*, el escritor protagonista acababa aislado por accidente en casa de Annie Wilkes. Por su parte, el de *Mariposa negra* –titulada así por un tatuaje de Jack que muestra a ese exótico animal– elige apartarse del mundo casi en su totalidad debido a sus bajos ingresos y a la necesidad de tranquilidad para concentrarse en su texto. Al igual que Barton Fink, Paul considera la reclusión como un sacrificio personal en aras de una mejor escritura. En la cinta de los Coen, el encierro del protagonista le aparta del auténtico conocimiento sobre el hombre corriente; en *Mariposa negra*, esa actitud tampoco contribuye al progreso de Paul –al final, el sueño que en

realidad estaba experimentado sí se traducirá en un texto real designado como el tatuaje de Jack—. Ese giro argumental anula asimismo cualquier efecto que la violenta conducta del intruso había tenido sobre Paul, a quien el primero había amenazado e inmovilizado; la pareja protagonista llega asimismo a pelearse como Annie y Paul Sheldon en el clímax de *Misery* debido a la tensión generada por el secuestro de Paul López en su propia casa —el cual, realmente, no se había producido—.

4.1.3 *Basada en hechos reales* (2017)

Si, en *Misery*, los personajes principales se corresponden con un hombre y una mujer, y en *Mariposa negra* son dos hombres quienes experimentan las tensiones entre autor y lector, *Basada en hechos reales* (*D'après une histoire vraie*, Roman Polanski, 2017) traslada la misma situación a un contexto protagonizado por dos mujeres. Delphine Dayrieux (Emmanuelle Seigner) es una escritora de éxito que, como Paul López y Jack Torrance, sufre un bloqueo creativo a la hora de elegir el tema de su siguiente novela. La cinta abre con una firma de ejemplares donde Delphine se muestra agotada tras atender docenas de ávidos lectores; en su caso, la mayor parte de este colectivo está constituido por mujeres, lo cual entronca con el destinatario modelo al que en principio se dirigen las novelas de Misery Chastain. Entre sus admiradoras (Annie y la camarera de *Misery* también se declaran seguidoras número uno de Paul Sheldon) destaca Elle (Eva Green), que al final de la película se revela como un producto de la imaginación de la protagonista. A diferencia de en *Mariposa negra* —donde las peripecias de Paul y Jack no provocan ningún cambio en la personalidad del escritor—, lo que el espectador ve durante el metraje de *Basada en hechos reales* es una alteración de la realidad causada por una narradora no fiable —Delphine llega a escribir su siguiente novela y a atentar contra su propia salud creyendo a Elle autora de ambos hechos—.

El impacto de esta en la protagonista es auténtico, pues Delphine desarrolla una dependencia hacia su creación que la aísla de todos sus conocidos: en realidad, es la propia escritora quien, escudándose en Elle (negra literaria que escribe autobiografías de personalidades públicas)⁵⁹, soslaya sus relaciones personales creyendo que eso mejorará su escritura. Ese encierro en una torre de marfil se asemeja al deseado por Barton Fink y Charlie Kaufman en sus respectivos filmes, y, como en estos casos, no da los resultados esperados; si bien sendos personajes logran culminar su obra literaria, lo hacen tras experimentar un sufrimiento evitable si se hubiesen mostrado menos celosos de su trabajo desde el primer momento: la soledad de Delphine casi la conduce al suicidio, el afán de pureza intelectual de Charlie le impide realizar un guion satisfactorio, y Barton elabora un libreto acorde con sus aspiraciones artísticas que no concuerda con el encargo de Capitol Pictures. Elle ('ella', en francés) se asemeja en su obsesivo comportamiento a la Annie de *Misery*, ya que, al igual que este personaje establece un vínculo inefable con las novelas de Paul Sheldon, Elle siente que Delphine escribe especialmente para ella. Tras coincidir con su ídolo en



Delphine Dayrieux (Emmanuelle Seigner, izqda.) y Elle (Eva Green), en *Basada en hechos reales*

⁵⁹ Labor que desempeña el anónimo protagonista de *El escritor* (*The ghost writer*, 2010), dirigida asimismo por Polanski y con Ewan McGregor y Pierce Brosnan en los papeles principales –este último, interpretando al político cuya autobiografía encargan al primero de ellos–.

una fiesta, mimetiza paulatinamente su físico hasta suplantarla durante una visita a un instituto –evento que, en realidad, jamás sucedió–. También, como Jack en *Mariposa negra*, parece dispuesta a ayudar a la escritora protagonista, pero su devoción torna en un comportamiento posesivo que anula la frágil personalidad de Delphine.

La naturaleza imaginaria de Elle se trasluce en sus interacciones con Delphine: cuando se hallan en un lugar público, nadie se dirige a ella excepto la autora; durante una entrevista a Delphine en su apartamento o tras la caída de esta por las escaleras de su edificio, Elle se encuentra convenientemente en otro lugar –de modo que quienes interactúan con Delphine nunca llegan a verla–. Otro ejemplo de su carácter irreal ocurre en su propia fiesta de cumpleaños, donde Delphine es la única asistente –la anfitriona afirma haber invitado a amigos de su difunto marido que, como cada año, no responden a su mensaje–. Esa situación se asemeja a la suntuosa Nochevieja organizada por Norma en *El crepúsculo de los dioses*, concebida como un evento exclusivo para ella y Joe ante la sorpresa de este. Dado el halo mortuorio que envuelve la mansión, el baile al que ella le arrastra no transmite optimismo: «[...] la danza puede ser al mismo tiempo risa y desgracia, alegría y muerte, pero siempre es un combate contra el tiempo, un deseo de supervivencia y eternidad» (Balló, 2000: 149). En este caso, Norma se aferra a ese anhelo a través de Joe, quien se percata aquí de la obsesión que ella ha desarrollado hacia él.

Por otra parte, la tensión sexual florece entre las protagonistas de *Basada en hechos reales* durante la fiesta de Elle, pero no llega a consumarse. Aquí se percibe que Elle es una proyección de Delphine por la similitud tanto en su color de pelo como en el negro que ambas visten; además, el rojo de la bufanda que la escritora le regala es idéntico al de las uñas de Delphine. Elle representa la juventud y sofisticación que su creadora desearía para sí, y la fascinación que despierta la convertirá en el eje de la siguiente novela de Delphine; de hecho, en la firma de libros que cierra *Basada en hechos reales*, la Delphine del principio ha adoptado el

aspecto impecable de Elle, quien –como la Annie camarera en *Misery*– aparece una última vez ante su ídolo. Una vez conocido el final, sabemos que tanto esto como la fiesta de cumpleaños están solo en la mente de Delphine; por tanto, su atracción pasajera por Elle podría interpretarse como un gesto de narcisismo o un deseo de atenuar su soledad: al fin y al cabo, sus dos hijos se han independizado, y su pareja, François (Vincent Perez), es un analista literario que viaja por todo el mundo entrevistando a escritores prestigiosos. Delphine y François no viven juntos debido al terror que ella siente hacia el compromiso, lo cual, unido a la tristeza que en ella causan las prolongadas ausencias de él, acentúa su aislamiento a la hora de escribir. No obstante, desde el punto de vista de Elle, tal separación supone una oportunidad para reforzar la autoestima de su amiga, pues las alabanzas que François prodiga a otros escritores podrían minar la confianza de una Delphine que cuestiona permanentemente el interés en cuanto a tema y personajes de su siguiente obra.

Respecto de *Misery*, su vínculo con *Basada en hechos reales* se intensifica a partir del accidente de Delphine, cuya inmovilidad parcial (se rompe una pierna) la obliga a trasladarse con Elle a una casa de campo donde no tendrá que subir los escalones de un edificio sin ascensor (y donde graba su propia voz con el móvil para organizar los pensamientos relacionados con Elle). Allí, su salud se deteriora progresivamente –como la de Paul Sheldon– debido a los intentos de envenenamiento de Elle, quien, al igual que Annie, ejerce al principio de cuidadora ejemplar. Delphine sueña incluso que Elle destruye la escayola de su pierna rota con un rodillo de cocina (acto similar al momento en que Annie destroza los tobillos de Paul con un mazo) cuando escucha unas grabaciones sobre su propia vida que la escritora había tomado para asentar sobre ellas su siguiente novela. Dado que Elle es una proyección de Delphine, el temor de esta no se sustenta en una base real: respecto de su malestar físico y psicológico, es ella quien se autoinflige el daño ingiriendo una sustancia que Elle había comprado para matar a unos ratones.

Por otro lado, como Annie en *Misery*, Elle se siente legitimada para imponer su voluntad sobre el trabajo de Delphine, cuya vulnerabilidad la hace estimar especialmente la opinión de su confidente. También, al igual que Jack en *Mariposa negra*, Elle –erigiéndose en única autoridad respecto de la identidad y la obra de Delphine– se convierte no solo en lectora, sino también en censora de aquellos contenidos que no se ajusten a sus deseos –pese a que Delphine sostiene no haber escrito nunca para satisfacer a nadie–. Elle la alienta a distanciarse de la ficción para inspirarse en sus vivencias más íntimas, pero Delphine afirma carecer de una existencia lo suficientemente interesante sobre la que escribir; sin embargo, halla en Elle el sujeto perfecto para su cometido tras conocer su intensa historia de amor con su marido, ya muerto. Ciertas similitudes con el turbulento pasado de su confidente (las madres de ambas se suicidaron) podrían señalar que la información relativa a los abusos que intuimos Elle sufrió por parte de su padre –alcohólico fallecido en un incendio sin culpable reconocido– corresponde en realidad a Delphine. Asimismo, que Elle bromea atribuyendo la autoría del incidente a su amiga imaginaria Kiki cuando ella misma desempeña ese rol respecto de la protagonista señalaría a esta última como autora de ese incendio y víctima de la inestabilidad psicológica desde su infancia.

Inicialmente, Delphine se muestra aterrada porque su progresivo bloqueo le impide ofrecer lo que Elle le exige: una novela que trate las consecuencias familiares de su último libro –entre otras, las agresivas cartas mecanografiadas que, aparentemente escritas por sus parientes, angustian enormemente a Delphine–. Dado que no es Elle la responsable de su emisión, cabe la posibilidad de que nuestra protagonista haya recibido realmente estos documentos; sin embargo, considerando la no fiabilidad de la perspectiva de Delphine, es posible que tales misivas también sean fruto de su inseguridad como creadora, pero la película no desarrolla lo suficiente esta vía como para ofrecer una conclusión definitiva. Sí merece la pena subrayar la oración *porque la gente cree la palabra impresa* que aparece en una de las cartas, ya que remite directamente a la novela adaptada por la

película de Polanski: al compartir profesión y nombre la protagonista (Delphine Dayrieux) con la autora del libro original (Delphine de Vigan), y titulándose también la novela *Basada en hechos reales*, es posible que los lectores tomen lo relatado y su sucesión cronológica como directamente extraído de la realidad, sin percatarse del carácter mimético de la ficción y su obligada reordenación de contenidos. Elle afirma que todos los escritores se inspiran en hechos reales –Delphine lo ha hecho al hablar de su familia, y volverá a hacerlo cuando convierta a Elle en el eje de su siguiente novela–; la realidad supone para la protagonista el único modo válido de crear, ya que, al fin y al cabo, el ser humano solo es capaz de generar nuevos mundos a partir del que ya conoce.

A lo largo del metraje, percibimos la variedad de utensilios de escritura de los que se vale Delphine para desarrollar su trabajo. A diferencia de los protagonistas de *Misery* y *Mariposa negra*, el personaje de Emmanuelle Seigner escribe sus obras a ordenador, no a máquina. Aunque Paul López utiliza también ese primer dispositivo, lo hace solo durante su ensoñación, mientras que en los breves minutos del metraje correspondientes a su existencia real emplea una máquina de escribir. No obstante, las ideas de Delphine empiezan a cobrar forma en los cuatro cuadernos que lleva siempre consigo (uno para el libro sobre el que está trabajando en cada momento, dos para títulos e ideas, y uno más para los contenidos que ella considera más íntimos). A estos cuadernos, extraviados en el metro (debido quizá a un robo) y sustituidos por otros que Elle ha adquirido, debemos añadir los diarios que Delphine lleva redactando desde su niñez, considerados por Elle un gran material para su futura novela (en su avidez lectora, y aprovechando comparte apartamento con Delphine, Elle accede a esos textos prohibidos). Asimismo, desvela a su amiga los aspectos más oscuros de Facebook, uno de cuyos usuarios ha creado un perfil falso sin su conocimiento. Esta se muestra refractaria a las nuevas tecnologías debido a su deseo de aislamiento –recordemos el carácter rizomático de estos espacios, donde la comunicación entre lector y autor es directa–. Delphine sufre a través del espacio virtual lo que Paul Sheldon experimenta

a través de la ira de Annie Wilkes; sus seguidores la defienden, pero los hirientes comentarios de sus detractores –leídos por Elle (en realidad, la propia Delphine) con una entonación coercitiva– agudizan su inseguridad. Mientras que una de las cartas anónimas que exasperan a la protagonista afirma que la forma escrita confiere una credibilidad absoluta a su contenido, los participantes de las redes sociales, según Elle, creen la mentira antes que la verdad.

De nuevo, teniendo en cuenta que pertenece solo a la imaginación de la escritora, es plausible que la propia Delphine esté convenciéndose a sí misma de la idoneidad de su propia vida como material de ficción. Existen dos posibles explicaciones sobre el título de la novela final de la protagonista: quizás *Basada en hechos reales* (alabada por la editora de una Delphine que declara no haber creado nada durante tres años y atribuye a Elle un texto escrito realmente por ella misma) aluda únicamente a su sufrimiento personal y creativo, el cual habría propiciado el nacimiento de Elle; de ser así, es posible que Delphine haya deslizado elementos de su propia vida en la de su hija literaria, pero dejando un amplio margen para la invención (el incendio de la casa familiar o el pasado traumático). Por otro lado, no es descartable que todo lo que Elle cuenta sobre su vida pertenezca en realidad a la de Delphine, quien la estaría utilizando entonces como herramienta narrativa para transmitir, con la distancia que la ficción permite, esos hechos tan dolorosos.

4.2 AUTORAS QUE REINTERPRETAN

4.2.1 *Swimming pool* (2003)

Al igual que *Basada en hechos reales*, *Swimming pool* (François Ozon, 2003) cuenta con dos protagonistas femeninas; y, como Delphine, la escritora representada siente cierta fascinación –aderezada con toques de tensión sexual– por la joven que perturba su tranquilidad cuando se dispone

a trabajar. No obstante, la Julie encarnada por Ludivine Sagnier no es una seguidora acérrima de Sarah Morton (Charlotte Rampling) como Elle o Annie Wilkes lo son de sus respectivos autores, y tampoco exige violentamente a Sarah continuar una senda literaria (la novela negra) que esta ha decidido abandonar a consecuencia del hastío. Este último punto la une al Paul Sheldon de *Misery*, quien soslaya las novelas románticas que han cimentado su éxito en favor de otras consideradas alta literatura –problema que no tiene Sarah, ya que sus obras están altamente valoradas por crítica y público–. Para el personaje de Charlotte Rampling, cambiar de género literario implica una transformación personal: cuando, al principio de la película, la reconocen en el metro, ella niega ser quien aparece en la contracubierta de una de sus novelas; rechaza esa identidad del mismo modo que Paul quiere distanciarse de la etiqueta de creador de Misery Chastain.

Como la Elle de *Basada en hechos reales*, Julie constituye un personaje de naturaleza estrechamente ligada a la imaginación de la autora a quien acompaña. Presentada al comienzo de *Swimming pool* como la hija del editor de Sarah, John Bosload (Charles Dance), su identidad se verá abocada a la ambigüedad cuando, una vez Sarah entrega su manuscrito, vemos que el aspecto de Julia, la auténtica hija de John, no se corresponde con el de Ludivine Sagnier. La ficcionalidad introducida por Sarah, como en *Mariposa negra* y *Basada en hechos reales*, obliga al espectador a resignificar la trama, ya que cuestiona la veracidad de lo que acaba de ver difuminando los límites entre la realidad de los personajes y la imaginación de la escritora. El filme de Ozon introduce un nivel más respecto de este tipo de vínculos: el Jack de *Mariposa negra* no deja ningún impacto real en la vida de Paul López; Elle es el *alter ego* imaginario de Delphine, pero su controladora actitud agudiza la crisis vital de esta; finalmente, la Julie de *Swimming pool* no existe tal y como se nos ha presentado, mas sí cuenta con un anclaje real de nombre prácticamente idéntico. Esa alteración ortográfica (Julie/Julia) recuerda a los cambios denominativos que, en *El resplandor*, afectan a Jack Torrance (que utiliza la frase *Here's Johnny!* cuando intenta

atacar a Wendy con un hacha) o al conserje Charles Grady –quien se refiere a sí mismo como Delbert Grady–.

La fascinación que despierta Julie está ligada a la piscina como símbolo erótico-tanático. En *El crepúsculo de los dioses*, este espacio acuático marca el ascenso y declive de Joe Gillis, quien pasa de disfrutar allí su baño a ser inmortalizado flotando inerte en sus aguas⁶⁰. Por su parte, *Swimming pool* establece una oposición entre Sarah y Julie no solo en cuestión de edad (madurez frente a juventud), sino también de caracteres. Mientras que Sarah se concentra solo en su trabajo, Julie lleva una vida desordenada de múltiples aventuras amorosas; asimismo, carece del pudor que Sarah sí manifiesta cuando, corrigiendo un texto, Julie se le acerca sin la parte superior del bikini. La autora esgrime la insalubridad como pragmático argumento para detestar las piscinas, mientras que la razón de Julie para preferir el mar se debe no a una aséptica cuestión de higiene, sino al efecto



Sarah Morton (Charlotte Rampling, izqda.) y Julie (Ludivine Sagnier), en *Swimming pool*

⁶⁰ El *thriller* de Henri-Georges Clouzot *Las diabólicas* (*Les diaboliques*, 1955) trata especialmente la dimensión tanática de este espacio cuando las protagonistas, Nicole (Simone Signoret) y Christina (Véra Clouzot), arrojan a la piscina del internado donde trabajan (tan abandonada como la que se encuentra Sarah Morton en la casa de veraneo de su editor) el cadáver de Michel (Paul Meurisse), tiránico director del centro y marido de Nicole. Ahogado previamente en una bañera (otro contenedor artificial de agua asociado a la muerte), su cuerpo, sin embargo, no sale a la superficie como habían previsto las autoras del crimen, lo cual frustra su plan de hacer pasar la muerte de Michel por un accidente y suscita intriga sobre su paradero.

de peligro e infinitud (batallas navales o travesías hacia territorio incógnito) generado por las olas que una monótona piscina no posee. A lo largo del metraje, Julie es asidua a este espacio; la película de Ozon retrata estos momentos de baño y bronceado como rebosantes de una sensualidad que harán de Julie objeto de deseo literario por parte de Sarah –sugestión que el final cuestiona al mostrarnos a la Julia real–. Asimismo, la piscina se convertirá en escenario del asesinato de Franck (Jean-Marie Lamour), un camarero con el que ambas congenian y a quien Julie apedrea cuando este, tras mantener relaciones sexuales con ella en ese espacio, decide marcharse (Sarah les había lanzado una piedra disuasoria desde su cuarto sin ser vista).

La comisión de un crimen pasional altera la rutina de ambas mujeres, y quizás ese sea el propósito de Sarah Morton al escribir esa novela: tras consagrar una notable cantidad de tiempo y esfuerzo a su serie policiaca, Sarah siente que ha caído en la rutina; de ahí que, partiendo de la Julia real –con quien habrá establecido un vínculo meramente amistoso en la casa de verano–, haya proyectado un personaje que introduce intriga y emoción para sortear la monotonía. Ello explicaría asimismo su agrado con el resultado final y su determinación a seguir mejorando como autora y ser humano. El personaje de Charlotte Rampling forma parte de los sujetos predilectos del cine francés actual por hallarse perdidos, en duda constante: «[...] si no hay lugar estable para la identidad –la identidad como *no lugar*–, tampoco lo hay para los recorridos (existenciales, narrativos) de los sujetos. Son personajes en tránsito, no instalados: ni en la vida ni en los roles ni en la ciudad» (Imbert, 2017: 201). Asimismo, Sarah se caracteriza por su disposición a vivir «experiencias nuevas, sin a priori, ni existencial ni moral», pasando a formar parte de aquellos «sujetos [...] cuya libertad queda por realizar, puede ser incluso un peso» (Imbert, 2017: 201); una de las respuestas a esta situación extrema supondría el erotismo que Ozon ubica aquí en el terreno de la fantasía.

Como es propio del nuevo cine francés, la personalidad femenina despliega una mayor fortaleza que la masculina, fruto de su afán en «no

dejarse engatusar por el otro, lo que puede dar lugar a frialdad, falsa indiferencia, aparente dureza, en ruptura con el modelo clásico de seducción [...]» (Imbert, 2017: 231). No obstante, pese a haber ganado independencia y adentrarse en el terreno tradicionalmente masculino del poder y la ambición, aún queda margen para que la mujer no sea una mera espectadora de ciertas prácticas sexuales que en este séptimo arte aún se reservan a los hombres; «[...] si son frecuentes las figuras de homosexuales, son prácticamente ausentes las de lesbianas» (Imbert, 2017: 231). Pensemos en la atracción no consumada de Sarah hacia Julie, cuyas bragas guarda tras encontrarlas accidentalmente en el jardín. Esto, así como el carácter seductor de la joven, podría indicar una futura relación entre ambas; sin embargo, eso no solo no llega a suceder, sino que Sarah mantiene relaciones sexuales con Marcel (Marc Fayolle), el jardinero de la casa de veraneo, como maniobra de distracción en el ocultamiento del cuerpo de Franck.

El título *Swimming pool* alude tanto a la novela finalmente escrita por Sarah como a la película que llega al espectador –rasgo compartido con *Basada en hechos reales*–. Asimismo, la reacción de John ante esta obra recuerda a la de Jack Lipnick cuando, en *Barton Fink*, el personaje de John Turturro le presenta un guion que el primero considera intelectual y pretencioso; por su parte, el editor de Sarah califica ese nuevo libro de inaprensible, y afirma que lo mejor para su carrera literaria es no publicarlo. El temor de que Sarah deje de ser comercialmente exitosa remite al comentario de Elle en *Basada en hechos reales* sobre el interés económico que rige la actividad de los editores –similar al caso de Lipnick–: mientras el texto se venda bien, la calidad no importa; de ahí que John pida a Sarah otro libro de misterio bajo el pretexto de que sus lectores importan más que nada. Pero Sarah es plenamente consciente de que ha alcanzado una cota artística inaudita hasta entonces y, ante la previsible decepción de John por ese giro en su carrera, publicará la novela con otra editorial donde sí se siente valorada.

4.2.2 Expiación (2007)

Los finales de *Swimming pool* y *Basada en hechos reales* obligan al espectador a un segundo visionado que atribuya a sendos filmes un nuevo significado partiendo de la información obtenida en los últimos momentos de la trama. En ese sentido, es posible conectar ambas películas con otra que también reflexiona sobre el rol de la escritura y la imaginación para el entendimiento de la existencia humana: se trata de *Expiación* (*Atonement*, Joe Wright, 2007), que, como la novela homónima de Ian McEwan, comienza en la Inglaterra de 1935. Briony Tallis (Saoirse Ronan), de trece años, acusa injustamente al jardinero de su acaudalada familia, Robbie Turner (James McAvoy), de violar a la prima de los Tallis, Lola Quincey (Juno Temple). Pese a que, con el tiempo, Briony se percatará de las consecuencias de su error –la imposibilidad para Robbie y su hermana Cecilia (Keira Knightley) de retomar su relación–, nunca podrá redimirse ante la pareja: él fallece en la Segunda Guerra Mundial a causa de una infección generalizada, y ella debido a la inundación del metro donde se refugia de los bombardeos.

Desde su infancia, la pequeña de los Tallis muestra una febril imaginación, lo que la lleva a interpretar erróneamente ciertos



Briony Tallis adolescente (Saoirse Ronan), en *Expiación*

comportamientos de Robbie y Cecilia. Briony demuestra talento literario, pero no todos sus parientes conceden a su pieza teatral la importancia que ella cree merecer: mientras que su madre la felicita por su primer trabajo –*Las tribulaciones de Arabella*–, Cecilia desestima las preocupaciones de Briony por la representación y declara con cierto hastío que será una obra maestra. Por su parte, los gemelos Quincey, hermanos de Lola, trivializan el teatro por considerarlo un mero vehículo de lucimiento, mientras que el dominante carácter de ella la lleva a disputarle a Briony la dirección del ensayo de la obra –algo en lo que la autora no cede–. Lola, quien ya adulta contrae matrimonio con el empresario Paul Marshall (Benedict Cumberbatch), también es responsable del destino de Robbie y Cecilia, pues nunca confesará que su ahora marido es el verdadero autor de su violación –y legalmente puede no hacerlo gracias a sus vínculos conyugales–. Asimismo, el clasismo imperante en la sociedad inglesa de los años treinta juega en contra de Robbie, cuyo estatus socioeconómico, unido a la nota sexual destinada a Cecilia e interceptada por Briony, le resta credibilidad ante la policía y el resto de los Tallis, quienes aceptan el testimonio de la niña como prueba irrefutable; por esta razón, sin restar gravedad a la mentira de la joven, la culpa que su escritura refleja no le corresponde en exclusiva –sin embargo, solo Briony desarrolla la conciencia necesaria para evaluar el daño realizado–.

Sola en su proyecto teatral, Briony queda acompañada únicamente por su imaginación, la cual le hace conceder una motivación erótica (Robbie ordena a Cecilia desvestirse y sumergirse en la fuente) a lo que realmente contempla tras el cristal de la ventana (Cecilia se introduce voluntariamente bajo el agua para recoger un pedazo de un valioso jarrón familiar con Robbie de testigo): «Marcar la relatividad de los hechos a partir de los puntos de vista distintos de una misma acción [...] resulta una característica típica a nivel temático de la narrativa posmoderna» (Grau Rafel, 2017: 209). Esa ventana, que establece una frontera física y mental entre el interior del hogar y el exterior, permite no solo observar lo que ocurre en el jardín de los Tallis, sino también conocer la reacción interna de Briony ante ese

incidente: «En el universo femenino, [...] acercarse a la abertura de la pared es como una pausa flexiva [...]. [...] La sensación es ambigua, porque son escenas de protección pero también de cerco. La ventana [...] se ha de romper para liberar la imaginación centrífuga» (Balló, 2000: 22). Menor de edad, Briony se vale de este elemento para su primera incursión en el mundo adulto, al que accede desde una mentalidad adolescente. «La ventana [...] es [...] un observatorio privilegiado desde el cual quien mira se siente protegido de la mirada del otro: el punto de vista [...] crea una cierta conservación del orden antes de ser turbado por la contemplación» (Balló, 2000: 35). Asimismo, el marco de esa ventana incide en la focalización subjetiva desde la que Briony observa la escena de la fuente, puesto que «provoca un llamativo efecto de sobreencuadre y subraya la precariedad del dispositivo a través del que se accede a los hechos –con la abeja que zumba insistentemente golpeando el cristal de la ventana [...]–» (Redondo Sánchez, 2011: 321).

Otra frágil superficie comúnmente ligada al universo femenino es el espejo. La ventana enmarca la perspectiva de Briony sobre ese encuentro de Robbie y Cecilia; por su parte, esta última se mira en el espejo durante los preparativos para la cena de bienvenida en honor de su hermano Leon (Patrick Kennedy) con el objetivo de comprobar la idoneidad de su apariencia, lo cual posibilita asimismo la introspección psicológica y «la autocontemplación de la belleza previa al encuentro amoroso» con Robbie (Redondo Sánchez, 2011: 322). «La mujer consulta, medita, toma conciencia en esta mirada fulgurante», invitando a la autorreflexión (Balló, 2000: 60); pese a exhibirse con elegancia ante el espectador, Cecilia no pierde un ápice de su inaccesible personalidad, de modo que su hermetismo en torno a sus sentimientos por Robbie los mantiene ocultos tanto para él como para Briony hasta el encuentro en la biblioteca.

La culpa generada por la falsa imputación de Robbie conduce a Briony a elaborar una novela cuyo título, como en *Mariposa negra*, *Basada en hechos reales* y *Swimming pool*, coincide con la película visionada. La

expiación de Briony no se produce a través de un sacrificio, pues ya nada puede hacer por Robbie y Cecilia una vez muertos; por esa razón, en lo que una anciana Briony (Vanessa Redgrave) define como acto final de cariño, su última novela no trata los infortunios realmente acaecidos, sino lo que podría haber pasado si su hermana y su cuñado hubiesen sobrevivido. La metaficcionalidad de la novela no se pierde en su traslación cinematográfica gracias al carácter autorreflexivo de la película, que señala su sustrato literario a través de elementos como la casa de muñecas del cuarto de Briony al comienzo de la película –reproducción casi exacta de la mansión Tallis–, cuyas diminutas figuras la niña maneja al igual que los destinos de Robbie y Cecilia; otro componente de autoconsciencia ficcional es el sonido de la máquina de escribir presente en la banda sonora que, además de enmarcar implícitamente la trama como un relato construido cuya naturaleza conocemos al final (Redondo Sánchez, 2011: 314), subraya la afición por la escritura de Briony y el drástico cambio desencadenado por la nota de Robbie enviada erróneamente. El celo con que trata la novelización de su propio drama le impide mostrar los borradores de su texto a Fiona (Michelle Duncan), su compañera en el hospital donde ejerce de enfermera, bajo el pretexto de que están inconclusos. Ello vincula a Briony con Barton Fink, Sarah Morton y Gil Pender, quienes también eligen no hablar de sus textos inacabados en sus respectivas películas –ya sea por carecer de ideas, mantener un hábito o evitar juicios inoportunos, respectivamente–.

La escena que cierra la película, con unos felices Robbie y Cecilia paseando por la playa, nunca tuvo lugar, pero su inclusión supone para Briony un acto final de justicia poética⁶¹: asumida una culpa que nunca

⁶¹ Un ejemplo del uso de la ficción con ese propósito lo hallamos en la película más reciente de Quentin Tarantino, *Érase una vez en...Hollywood* (*Once upon a time in... Hollywood*, 2019). Sus protagonistas son la antigua estrella televisiva Rick Dalton (Leonardo DiCaprio) y su doble de acción, Cliff Booth (Brad Pitt). El primero de ellos resulta ser vecino de Sharon Tate (Margot Robbie), actriz emergente y esposa del cineasta Roman Polanski que, en 1969, fue brutalmente asesinada por miembros de la secta del fanático Charles Manson. En el filme, los autores de la matanza no solo no perpetran el crimen, sino que también fallecen en una violenta pelea con lanzallamas incluido (sello personal de Tarantino). La cinta concluye con Sharon Tate –totalmente ajena a la carnicería de la casa de al lado– invitando a Rick Dalton a su mansión, lo que supone para él un ascenso similar al de Blancanieves partiendo con su príncipe azul hacia el castillo donde

expía realmente, crear una ficción donde la pareja disfruta del tiempo que su mentira les negó la ayuda no solo a sobrellevar esa carga, sino a insuflar en los lectores una esperanza que la mera narración de sentimientos y hechos históricos no provocaría. Por otro lado, quizás la demencia vascular que sufre sea la única oportunidad de Briony para alcanzar la paz consigo misma, puesto que el olvido de recuerdos y palabras implica la desaparición de cualquier pensamiento sobre Robbie y Cecilia y, por ende, de su consecuente culpabilización. Sin embargo, ello significará la pérdida de la mayor pasión y habilidad de Briony: la escritura.

4.3 LA ESCRITURA DEL MAL

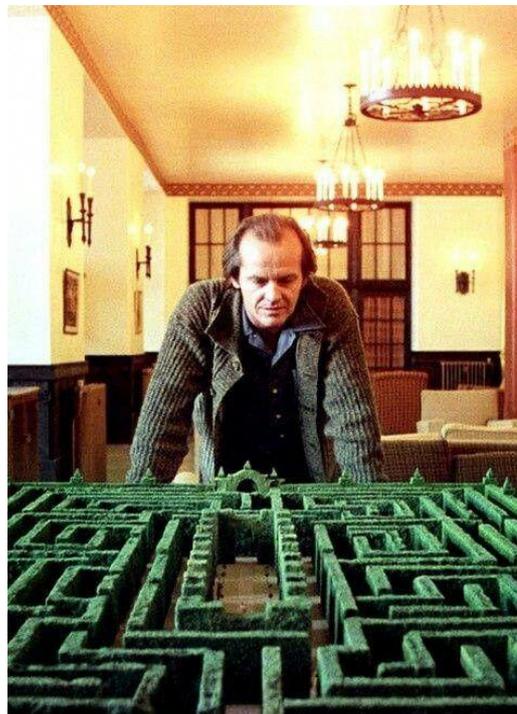
4.3.1 *El resplandor* (1980)

El resplandor nos sumerge en la locura de Jack Torrance, generada por el edificio donde trabaja como conserje. Si, en *El crepúsculo de los dioses*, las escaleras de la mansión de Norma simbolizan los ofrecimientos y retiradas de la pareja protagonista, las del hotel Overlook en la cinta de Kubrick actúan como campo de batalla entre Jack y Wendy, quien, en defensa propia, ataca a su marido con un bate y provoca la caída de este por la escalinata principal. La mujer busca «defenderse de la locura imparable de un hombre instalado en un laberinto infernal» (Balló, 2000: 124). El nombre del hotel significa en castellano ‘mirador’ (opción lógica considerando su ubicación geográfica), pero también ‘pasar por alto’, ‘ignorar’ o ‘subestimar’, lo cual puede referirse a la escasa importancia que Jack atribuye a la tragedia experimentada por el conserje anterior —quien, presa de la enajenación mental, asesinó a su familia con un hacha—. El Overlook, como la vivienda de Annie en *Misery*, alberga episodios de violencia y tortura; y, al igual que el edificio donde se aloja Barton Fink, ve alterada su naturaleza de no lugar para representar el infierno en la tierra. Al

vivirán felices para siempre —lo cual redondea el cuento de hadas que *Érase una vez en...Hollywood* promete ser desde su título—.

no ser el hotel un espacio de identidad, Barton Fink sucumbe al bloqueo y Jack cae progresivamente en la demencia; el Overlook cumple el requisito de que los no lugares constituyen «palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado [...] de la relación» (Augé, 1998: 84), pues está construido sobre un antiguo cementerio de nativos americanos –posible origen de los elementos sobrenaturales que perturban la paz familiar de sus inquilinos–.

El laberinto aledaño al hotel no solo replica la disposición arquitectónica del edificio –cuyo número de habitaciones parece infinito–; también puede interpretarse como una proyección de la caótica mente de Jack, cuya estrategia de aislamiento para impulsar su escritura fracasa estrepitosamente –como la de Barton optando por un alojamiento en los márgenes de Hollywood, de donde nunca logrará salir–. Paralelamente a una visita de Wendy y Danny al laberinto, Jack observa atento la mesa del hotel



Jack Torrance (Jack Nicholson), en *El resplandor*

que contiene una maqueta de ese espacio. Desde su perspectiva cenital, se perciben dos minúsculos puntos moviéndose (su esposa y su hijo), dando a entender que Jack los mira con superioridad dentro de su locura, como un narrador-dios omnipotente contemplando a sus personajes.

«El laberinto es uno de los primeros inventos de la humanidad, junto con la risa y el respeto a los muertos» (Aumont, 2016b: 301). Esta estructura, a diferencia de las otras dos expresiones, «pone de manifiesto mediante el exceso la aparición de la idea del espacio» y es complementaria a la de mapa: este último sirve de guía para orientarse en un territorio, mientras que el laberinto ha sido concebido para extraviarse dentro de él. Esta figura «es de entrada la idea literal de un lugar organizado de manera que no podamos situarnos» (Aumont, 2016b: 301). Por esta razón, resulta factible considerarlo una plasmación de la madeja de caóticos pensamientos albergados por la mente de un escritor hasta la consecución de su obra literaria. Respecto de Jack, ostenta el punto de vista dominante sobre la maqueta, pero al final de *El resplandor* termina atrapado en el laberinto debido al falso rastro que Danny deja para confundirle. Se une así su destino al de Barton Fink en Hollywood.

La permanencia eterna en un espacio concebido como transitorio se manifiesta en *El resplandor* a través del deseo de las gemelas Grady de jugar con Danny para siempre; en una conversación con el niño, Jack afirma asimismo el anhelo de quedarse indefinidamente en el Overlook. La fotografía que cierra la película, con Jack en una celebración que el hotel había albergado en 1921 (el filme transcurre en la contemporaneidad), sella la existencia del protagonista como eterna; es decir, sin principio ni fin. El encierro *a priori* idóneo para la creación literaria se vuelve contra el protagonista –quien desea esos cinco meses de trabajo para dedicárselos a su texto– y contra su familia, del mismo modo que ignorar la faceta social obstaculiza la labor de Charlie en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* e impide a Barton representar adecuadamente al hombre corriente.

Jack, Wendy y Danny son atacados por las fuerzas maléficas que rigen el entorno: «El reverso [...] del relato mesiánico es la intromisión de unos seres malignos en una comunidad [...]. La llegada del inoportuno visitante [...] tiene también efectos aleccionadores: es posible que la comunidad, unida contra el mal, reaccione catárticamente» (Balló y Pérez, 2014: 73). Sin embargo, esa confrontación no ocurre en grupo, ni tampoco contra una presencia sobrenatural; Wendy se enfrenta en soledad a su marido, quien ya había protagonizado un incidente violento tres años antes de los eventos del filme: había herido a Danny al intentar levantarlo del suelo –donde el niño había arrojado todos los papeles de su padre (posiblemente, páginas de la novela inacabada)–. En la secuencia más famosa de la película, Jack destroza a hachazos la puerta del baño donde se esconde una aterrorizada Wendy. Sus agudos gritos demuestran la indefensión y el miedo que siente, pues su intento de huir por la ventana ha fracasado: «No está claro que un personaje que grita nos dé miedo, pero sin duda la hipótesis más probable es que él sí tiene miedo. Un miedo mezclado con impotencia [...]» (Aumont, 2016a: 97-98). Tal explosión sonora nos hace reconocer la existencia del otro, «pero su dimensión esencial es íntima: grito, luego siento (y adicionalmente, existo)» (Aumont, 2016a: 98). De ahí que, al constatar Jack la presencia de su mujer, no ceje en su empeño de derribar la puerta.

Wendy se ha convertido en un obstáculo para la creatividad su marido, como lo son Rosemary para James Lee en *Cautivos del mal* o Inez para Gil en *Midnight in Paris*; por su parte, el antagonismo ejercido por Annie en *Misery* y Norma en *El crepúsculo de los dioses* contribuye a esa consideración de lo femenino como contraproducente desde un punto de vista masculino. Incluso el Charlie de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* prefiere, como Barton Fink, no embarcarse en una relación de pareja que le usurpe tiempo de trabajo –hasta que comprende la importancia de la felicidad individual para el óptimo desarrollo de su guion–. El dulce y nervioso carácter de Wendy contrasta con la brusquedad de Jack, quien le recrimina no dejarle trabajar en su texto e ignora sus intentos de establecer

una conversación. Malhumorado, él la califica de distracción y rompe una hoja de papel ante ella, lo cual preconiza la violencia posterior. Jack establece entonces una regla: cuando Wendy le oiga teclear, no lo molestará bajo ninguna circunstancia.

Esta petición sería comprensible si no se realizase dentro de unos esquemas de asimetría de poder; en este caso, se trata de una violencia psicológica que Wendy acepta para hacer feliz a su esposo. Tras marcharse, Jack reanuda su labor, indiferente hacia los sentimientos de ella. Más adelante, cuando su mujer sugiere abandonar el hotel ante el peligro que corre Danny, el protagonista la acusa de boicotear su inspiración y arruinar su vida, afirmando que esta vez no logrará frustrar su proyecto –lo cual reitera cuando Wendy trata de defenderse con el bate–. Con anterioridad, Jack desconecta la terminal de comunicación para evitar que su familia reciba cualquier tipo de socorro (Grady, el anterior conserje del Overlook, le había instado a matarlos). El deseo de aislamiento total para escribir conduce a Jack a eliminar cualquier representación de lo ajeno a sí mismo. En ese sentido, el momento en que Wendy lo encierra en la despensa del hotel puede interpretarse como una injerencia del mundo exterior en la imaginación del escritor –aunque, en este caso, ese aprisionamiento temporal se produzca en aras de la supervivencia de ella y el niño–.

La inestabilidad psicológica que en *Misery* representa Annie –falsamente sumisa al principio, y agresiva según avanza el metraje– le corresponde a Jack. Una secuencia clave en su descenso sin retorno hacia la locura es la de su visita al bar del Overlook, donde declara que daría su alma por un simple vaso de cerveza. Súbitamente, delante de él aparece un camarero llamado Lloyd, quien le sirve lo que ha pedido. Vestido de rojo, su fantasmagórica presencia evoca la de un diablo que, al aceptar la improvisada oferta del protagonista, le arrebató su ya de por sí escasa cordura; Jack se dispone a pagar y se da cuenta de que no lleva dinero consigo, lo cual carece de importancia para Lloyd –al fin y al cabo, no existe ningún gasto que su alma no pueda cubrir–. Cuando, posteriormente,

Jack regresa al bar del hotel, se encuentra en mitad de una gran fiesta cuyos invitados visten ropas de principios del siglo XX; su presencia recuerda a los huéspedes que, en *Barton Fink*, nunca llegamos a ver, pero cuyos zapatos esperan a la puerta de las habitaciones. Tras servirle otra bebida y no cobrarle por ello, Lloyd declara que su dinero no tiene validez –la pierde en el mundo sobrenatural– y rechaza revelar a Jack quién está pagando su bebida –este no alcanza a comprender el precio que ya ha abonado por ella–.

El alcoholismo como infierno personal –apuntado también en *Mariposa negra*– juega un papel crucial en *Días sin huella* (*The lost weekend*, Billy Wilder, 1945), que, junto con *El crepúsculo de los dioses*, supone otra valiosa aportación de este director al corpus cinematográfico sobre escritores. Su personaje principal es Don Birnam (Ray Milland), un novelista cuyo bloqueo creativo le provoca una adicción a la bebida de la que es incapaz de salir. Mientras que la querencia de alcohol es un signo más de inestabilidad psicológica en el caso de Jack Torrance, *Días sin huella* gira en torno a la estéril lucha de su protagonista por superar un problema que afecta asimismo a sus seres queridos –sobre todo a su novia Helen (Jane Wyman), cuyo mayor peso en la película borra cualquier sospecha de homosexualidad que Don muestra en la novela homónima de Charles R. Jackson adaptada por Wilder y Charles Brackett– (Pueo, 2019: 100).

Así, la orientación sexual como motivo de la crisis personal es reemplazada por la incapacidad de enfrentarse a la página en blanco: «Podría parecer [...] que la frustración del escritor [...] es [...] una excusa para explicar su alcoholismo [...]. [...] se trata, por el contrario, de un problema de identidad que persigue al protagonista hasta el último momento» (Pueo, 2019: 101-102). *Días sin huella* rompe el prestigio asociado al alcohol durante los años veinte y treinta, pues muestra su consumo desaforado como una consecuencia del vacío existencial. Don se percibe a sí mismo dividido en dos: su yo ebrio y su yo escritor; en última instancia, el segundo queda anulado por el primero, que aparece como

consecuencia de su fracaso profesional. Esa dualidad remite a la de Charlie en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, si bien los gemelos protagonistas no ejercen sobre el otro una influencia mutuamente destructora. Don «se halla paralizado por la presión social que implica la condición de escritor ante el público [...]» (Pueo, 2019: 104). La responsabilidad hacia su obra genera en él un desasosiego «que se acentúa aún más al reconocer que la palabra, [...] que emana de lo más irreductible de su personalidad, queda, una vez emitida, fuera de su control» (Pueo, 2019: 104).

Don lucha contra su alcoholismo sin perder la vocación literaria que, pese a su miseria personal, vive dentro de él: «La imagen arquetípica del artista moderno le exige que sea escritor a tiempo completo» (Pueo, 2019: 106). De ahí que Don sufra al verse privado del placer que le proporciona su tarea: un autor solo puede ejercer como tal en el presente, en el acto mismo de la creación; evocar el pasado inmutable o el futuro incierto lo aleja de esa felicidad que permite al sujeto conocerse plenamente. Al incrementar el alcohol la desesperación de Don por no estar escribiendo, se acrecienta asimismo su ansia por elaborar un texto coherente –objetivo que la propia bebida le impedirá alcanzar– (Pueo, 2019: 107). Cuando al final de la película –y gracias a los tenaces cuidados de Helen– resuelve abandonar definitivamente su adicción, la aptitud literaria aflorará en forma del relato autobiográfico *La botella*, dedicado a su novia e inspirado en los sucesos del fin de semana que acaba de transcurrir. La elección de este tema implica el deseo de comprender la propia vida mediante el orden que la ficción impone sobre la realidad: «[...] Birnam encuentra las fuerzas necesarias para superar su miedo [...] transfigurando su escritura en una misión moral, la de hacer que el público tome conciencia del problema social del alcoholismo» (Pueo, 2019: 110).

4.3.2 *La mitad oscura* (1993)

Retornando a las adaptaciones de las obras literarias de Stephen King, nos ocuparemos a continuación de *La mitad oscura* (*The dark half*, George A. Romero, 1993). El protagonista de esta última es Thad Beaumont (Timothy Hutton), un escritor y profesor universitario a quien de niño le son extirpados los restos de un incipiente hermano que, ubicado en su cerebro, le provocan agudos dolores de cabeza. Años después de la operación, su gemelo reaparece misteriosamente en forma de *alter ego* y bajo el seudónimo que Thad ha elegido para publicar sus sórdidas novelas negras: George Stark (también interpretado por Timothy Hutton). Cuando el protagonista decide revelar esta identidad literaria a la opinión pública para utilizar solo su verdadero nombre, recrea un entierro simbólico con una lápida donde, al nombre de su otro yo, añade el periodo de su existencia (1985-1991) y el epitafio *Not a very nice guy* ('un tipo no muy agradable'). A partir de ese momento, George Stark honrará lo escrito en su tumba hasta el punto de cometer asesinatos de los que inicialmente Thad es sospechoso; finalmente, los gorriones que durante el metraje simbolizan lo sobrenatural devoran impenitentemente a George Stark y vuelan hasta desaparecer en el crepúsculo.

Al igual que Paul Sheldon en *Misery*, Thad Beaumont alcanza el éxito comercial con obras de un subgénero alejado de la «literatura seria»



Thad Beaumont (Timothy Hutton, dcha.) y Liz (Amy Madigan), en *La mitad oscura*

que el primero aspira a crear. Pero, a diferencia del personaje encarnado por James Caan –quien firma las novelas de Misery con su propio nombre–, Thad elige un seudónimo para protegerse de las malas críticas que generan sus obras *noir* –las cuales contrastan con la buena acogida entre sus lectores–. Antes de realizar estos trabajos alimenticios, Thad había intentado labrarse una carrera como autor respetado, pero ello no le había reportado beneficio económico alguno –solo elogios de la crítica–. Por ello, un hombre llamado Fred Clawson (Robert Joy) decide chantajear a nuestro protagonista: cree que este cederá antes que revelar quién se oculta tras el apelativo de George Stark y perder la confianza de sus lectores. Como Paul, Thad opta por dejar de escribir las obras que le han llevado a la fama, lo cual aceptan resignados los editores de ambos: Marcia expone ante Paul el estilo de vida que ha podido llevar gracias a las ganancias obtenidas con Misery, mientras que el editor de Thad lamenta el disfrute que dejará de experimentar con la inminente desaparición de George Stark (leer lo escrito por Thad Beaumont es su trabajo, pero hacer lo propio con el material de su *alter ego* constituye su afición). Se establece aquí una dicotomía entre la alta y la baja literatura: la primera, monótona y asociada a una excelencia que solo un reducto de lectores puede comprender; la segunda (novela negra o romántica), plagada de clichés entendibles por la gran mayoría del público y comercialmente rentable, pero carente de la más mínima calidad. Esta prejuiciosa simplificación lleva a Thad y Paul a no sentirse novelistas auténticos cuando escriben obras éxito, del mismo modo que John L. Sullivan o el Charlie Kaufman ficcional cuestionan su propia validez profesional: el primero, al percatarse de su supuesta falta de compromiso político como cineasta; el segundo, cuando se resiste a anclar su guion en elementos reconocibles para el público. George Stark llega a decirle a Thad que carece de sentido escribir obras que los lectores van a rechazar –de ahí su importancia a la hora de orientar la carrera del protagonista por derroteros más exitosos–.

En relación con el chantaje, Liz (Amy Madigan), la esposa de Thad, insta a su marido a confiar en su talento y a desvelar él mismo esa dualidad.

Madre de sus mellizos (de nuevo, la gemelaridad aparece en la vida de Thad), es un ejemplo más de cómo los personajes femeninos ejercen frecuentemente un rol de apoyo respecto del protagonista masculino. Liz no solo anima a su marido a resistir el chantaje, sino que también proporciona seguridad a Thad durante su proceso de creación (él consulta a su esposa sobre el borrador del inicio de una nueva novela); ella alaba su calidad, y dice estar ante el comienzo de un gran libro –lo cual contrasta con las dudas de Thad tanto sobre su excelencia como sobre su éxito de público–⁶². En *Misery*, Annie Wilkes solicita a Paul leer el manuscrito de su primera obra no romántica, pero su opinión dista de los elogios de Liz hacia Thad: para Annie, el texto carece de buen gusto –si bien, en su papel de admiradora incondicional, halaga la mente creadora de Paul por encima de todo–. Como en *Misery* y *Basada en hechos reales* (donde Delphine pide la opinión de Elle sobre un esbozo de su futura novela), el principal personaje femenino de *La mitad oscura* ofrece su punto de vista respecto de unas páginas que, pese a no haber ayudado a crear, sí podrían modificarse en caso que su opinión resultara desfavorable. Por otro lado, ni Thad ni Paul muestran la inestabilidad psicológica de Jack Torrance en *El resplandor*, quien niega a Wendy cualquier participación en su trabajo.

Por su parte, el personaje de Kubrick se vuelve más agresivo a medida que se entrega obsesivamente a la escritura –comportamiento que Liz reprocha a Thad cuando está concentrado en las novelas de George Stark–. Pese a mostrarse comprensiva –sin alcanzar nunca la vulnerabilidad y sumisión de Wendy Torrance–, Liz expresa su punto de vista con franqueza sobre ese *alter ego*: no es el dinero lo que frena a Thad a la hora de abandonarlo, sino el cariño desarrollado hacia él a lo largo del tiempo. Para Liz, George Stark se ha convertido en el reverso sombrío de su marido, el culpable de que este haya sido incapaz de dejar de beber y fumar, lo cual la lleva a establecer un paralelismo con Jekyll y Hyde del que Thad no es

⁶² La Mildred de *En un lugar solitario* también ejerce como ayudante de Dixon Steele –no para revisar su texto, como Liz en *La mitad oscura*, sino para resumir el contenido del libro que a aquel le habían encargado adaptar–.

plenamente consciente. Esos dos hábitos se manifiestan en el encuentro final del protagonista y su doble, cuando el primero le pide un cigarrillo al segundo para celebrar, irónicamente, la escritura de la novela que devolverá a George a la vida real –lo que remite asimismo al ritual de Paul Sheldon en *Misery* cada vez que termina un libro–.

Esa dualidad se canaliza asimismo a través de los utensilios de escritura correspondientes a cada faceta de Beaumont: Thad redacta a máquina las novelas firmadas con su nombre, mientras que para las de George Stark se vale de lapiceros (en *Basada en hechos reales*, Delphine reserva para sus cuadernos manuscritos el contenido más íntimo, mientras que a ordenador se bloquea aparentemente en varias ocasiones). Considerando la naturaleza de cada personaje, la máquina de escribir representaría lo pautado por los cánones literarios, lo ordenado, esperable y recto –Thad trabaja como profesor universitario, visto socialmente como un trabajo respetable–. En cuanto al lápiz, su asociación con George Stark lo inclinaría no solo hacia el lado del caos y la oscuridad, sino también de los instintos más primarios: cuando Thad era niño, escribía a mano antes de que su madre le comprase su primera máquina de escribir.

Estos vínculos entre sujeto y objeto son reafirmados por Thad cuando explica a sus alumnos que cada uno de nosotros consta en realidad de un ente interior y otro exterior: el primero quedaría constituido por nuestras pasiones más íntimas y auténticas (encauzadas en las obras firmadas por George Stark), mientras que el segundo las inhibe ante las convenciones sociales (el intento de Thad de ser un autor respetado). Así, el doble siniestro encarna «todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar [...]» (Freud, 2008: 24), además de aquellas aspiraciones individuales frustradas por la adversidad y el espejismo del libre albedrío. *La mitad oscura* muestra qué ocurre cuando el yo interior es liberado hasta las últimas consecuencias: esa voz autorial intenta apoderarse de Thad –cuya otra faceta como escritor podía resultar ciertamente insípida, pero no de consecuencias

letales—. La grotesca desaparición de George Stark —devorado a picotazos por los gorriones cuya presencia congrega a lo largo del metraje— significa la muerte definitiva de esa auténtica voz interior: por un lado, ello puede considerarse un fracaso del autor intentando destacar sobre el resto de escritores, lo que le obligará a abandonar ese sentir propio en favor de la fachada de la que desea huir; por otro, considerando la maldad homicida de George Stark, su desaparición supone tanto para los Beaumont como para los espectadores de *La mitad oscura* la restauración de la paz familiar. Dado que la cinta se cierra con este evento, no existe una reflexión sobre sus consecuencias para el escritor. Quizá solo ser apreciado por la crítica no baste para Thad, pero canalizar su instinto más salvaje en una criatura como su *alter ego* ha acarreado consecuencias catastróficas. Thad, como Charlie en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, debería alcanzar un equilibrio entre lo que desea escribir y lo que es capaz de realizar, pero la trama no ahonda en este sentido.

La mitad oscura de Thad está alentada por su propia fuerza creadora, pero al mismo tiempo resulta una presencia demoníaca que ha aprovechado los restos corpóreos del gemelo absorbido para convertirse en un ente material. George Stark es fruto de la mente de Thad al igual que sus libros, pero el afán de exteriorizar esa voz no canónica le insufla una vida que utiliza para segar otras del entorno de su creador (matar a este como castigo por su prematura muerte comprometería la propia existencia de Stark, por lo que para el villano no resulta factible). La admiración de Thad por su otro yo se torna en aversión tras conocer los execrables actos que ha cometido, por lo que a partir de ese momento deberá luchar contra la voluntad de Stark de permanecer en el mundo real a través de nuevos libros.

4.4 LA ESCRITURA COMO ASCENSOR SOCIAL

4.4.1 *Los hombres siempre mienten* (1995)

Hasta ahora, el vínculo de los novelistas con la escritura en la ficción cinematográfica ha estado trufada de elementos dramáticos y terroríficos, lo cual parece arrojar una perspectiva ciertamente negativa hacia esta profesión. Sin embargo, es posible hallar, como en el caso de los guionistas, ejemplos donde la vida del escritor también genera momentos cómicos: así lo prueba *Los hombres siempre mienten* (Antonio del Real, 1995), cuyo protagonista se vale del engaño para publicar la obra literaria que, desde su perspectiva, le proporcionará estabilidad personal y profesional. Ese es el caso de Martín (Gabino Diego), un joven aspirante a escritor de actitud excesivamente laxa hacia sus estudios de creación literaria. La trama de la película gira en torno a la apropiación textual que hace el protagonista del trabajo de su vecino Aitor Revenga (Antonio Resines), un exitoso novelista que deja a Martín al cargo de su apartamento durante una ausencia dedicada a romper con su bloqueo creativo. Accidentalmente, el joven halla unos textos descartados por Aitor en la papelería y los hace pasar por suyos en las clases de escritura, lo cual le reporta un inmerecido reconocimiento por parte de su profesor (Fernando Sánchez Dragó) y el amor de una compañera de clase, Alicia (Beatriz Rico); posteriormente, aprovechando su nueva posición de inquilino, Martín hallará en el ordenador de Aitor el documento de la novela *Suciedad limitada*, cuyas páginas imprimirá paulatinamente. «En un mundo de embrollos [...], los objetos suelen tener un alto valor dramático: [...] hallados fatalmente en un lugar imprevisto, generan equívocos que alteran la placidez de la rutina sentimental» (Balló y Pérez, 2014: 129). La mentira se convierte en el modo de vida de Martín: no solo engaña a su novia Cristina (Cayetana Guillén Cuervo) con Alicia, sino que también crea unas expectativas tan altas en torno a su obra que llevarán a Adolfo (Juan Luis Galiardo), padre de Alicia y prestigioso editor, a querer publicar la novela después de que su hija –quien confía ciegamente en el

talento de su novio– le muestre unas hojas impresas sin informar a Martín de ello.

La cinta de Antonio del Real presenta a dos autores de opuestas personalidades, alejados del prototipo de escritor angustiado. Martín afronta la vida con despreocupación e improvisa sus actos atendiendo a la necesidad del momento; por su parte, Aitor Revenga es un hombre malhumorado, brusco y despótico con sus semejantes. Durante la primera interacción entre ambos, la admiración de Martín hacia la obra de su vecino contrasta con los constantes olvidos que este hace de su nombre; la máxima expresión de esto ocurre cuando Aitor Revenga dedica un libro suyo a Martín llamándole Juan Carlos pese a haber oído varias veces el nombre de su vecino. Asimismo, la filosofía vital de Martín se trasluce en la mentira que elabora sobre su prometedor futuro literario para darse más importancia frente a Aitor, completamente indiferente a ese dato.

La representación ficcional del escritor se halla en esta película estrechamente ligada a figuras masculinas. No solo por la presencia de Martín y Aitor o por la posición de editor que ocupa el padre de Alicia, sino también debido a la subordinación de los personajes femeninos al placer masculino. Todas las mujeres de esta película están relegadas a objeto de interés amoroso o sexual: tanto Alicia como Cristina lo son de Martín, y esta última lo será asimismo de Guillermo (Jordi Mollà) –compañero de piso de



Martín (Gabino Diego, dcha.) y Alicia (Beatriz Rico), en *Los hombres siempre mienten*

Martín que se ocupa de entretener a Cristina ante las ausencias de su amigo–; también aparece la madre de Alicia, Isabelle (Claudine Auger), esposa de clase alta a quien su marido es infiel con su secretaria, Carla (Piti Sancho). En lo que respecta a Aitor Revenga, cabe señalar su bronca relación con su novia, Eva (Anabel Alonso), a quien engaña con otras mujeres (la prostituta que aparece en su habitación de hotel y la mujer que lo acompaña en la playa son dos ejemplos); además, tras un encuentro fortuito de Alicia y Eva, Martín hará creer a la primera que la segunda es su hermana (nuevamente, una mujer subordina su razón de existir a su vínculo con un hombre, aunque sea fingido). Ese ámbito del placer al que se ciñen los personajes femeninos impide que se desempeñen en la esfera laboral, lo cual afecta especialmente a Alicia: pese a formar parte de la misma clase que Martín, nunca aparece escribiendo; el único momento en que se la vincula a la literatura ocurre mientras, en el despacho de su padre, lee el borrador de *Suciedad limitada* –la novela de Aitor Revenga que Martín ha presentado al premio Bayarte bajo el seudónimo Floro del Monte–, en una mesa repleta de papeles y con estanterías llenas de libros al fondo.

Esa imagen contrasta con el jurado del Bayarte, principalmente masculino. Por su parte, el personaje de Beatriz Rico protagoniza ciertas escenas de desnudo que no contribuyen al avance de la trama, lo cual intensifica su carácter pasivo. «La Mujer se reduce a cuerpo: el “significado” (las mujeres) se resuelve en su mismo significante (su apariencia física)» (Zecchi, 2014: 213). Esa carnalidad inherentemente femenina se explica a partir del concepto de escopofilia (goce proveniente de la observación) expuesto por Mulvey (1989: 16 y 19), para quien el placer cinematográfico se encuentra codificado en un lenguaje patriarcal que convierte al hombre en observador (*bearer of the look*) y relega a la mujer a la categoría de entidad contemplada. El erotismo, rasgo que propicia esa cualidad para ser observada (*to-be-looked-at-ness*), ralentiza la trama principal de un filme: mientras que el protagonista masculino impulsa la acción, el femenino propicia los momentos de sensualidad, romanticismo o esparcimiento necesarios para que el héroe prosiga con su misión:

[...] en el dispositivo fílmico hegemónico, el cuerpo femenino funciona a dos niveles: como objeto para el placer erótico –y sádico– masculino (del director, del actor y del espectador) y como fetiche. Por un lado, la cámara lo fragmenta aislando sus partes (la cara, las piernas, etc.) en primeros planos sin profundidad. Por otro (o mejor, paralelamente), el cine crea estrellas, mujeres demasiado lejanas para ser amenazantes. En ambos casos, la presencia femenina prescinde del desarrollo del relato, congelando el flujo de la acción en momentos de contemplación (Zecchi, 2014: 213-214).

Respecto de *Los hombres siempre mienten*, esto se percibe en los diversos encuentros de la pareja –ya sean sexuales o no– y en las dos ocasiones en que la cámara nos muestra el pecho de Alicia para satisfacer el voyerismo del espectador: en una de ellas duerme y, por tanto, ignora que está siendo observada; en otra, es Martín quien descansa y, por tanto, el espectador se convierte en *voyeur* único de ese momento. La importancia de la mujer queda supeditada a la del hombre (Mulvey, 1989: 19), quien nunca experimenta la misma sexualización que su compañera por ser quien dirige la estructura narrativa. Aglutinador del punto de vista de la audiencia, esta figura de control proyecta una mirada deseante en la coprotagonista femenina y genera en los espectadores la misma sensación de dominio (Mulvey, 1989: 20). Una muestra más de la perspectiva masculina dominante son las minuciosas descripciones de las escenas de sexo presentes en la novela de Aitor Revenga –centradas especialmente en la anatomía femenina–; su sordidez atrae a Adolfo –un hombre que se cree con poder de decisión sobre el aspecto físico de su amante y secretaria–, quien desea inaugurar una colección llamada Residuos Literarios.

La actitud de superioridad con que se refiere a los gustos de los lectores a quienes va dirigida esta novela establece asimismo el dinero como prioridad: no importa la calidad del texto siempre que reporte beneficios económicos (y la candidatura al Bayarte duplicará las ventas de *Suciedad limitada*). La reunión entre Adolfo y Martín se asemeja al primer encuentro entre Jack Lipnick y Barton Fink: en ambas, el jefe del escritor –o de quien finge serlo– es un hombre de mediana edad en posición de poder que, además, soslaya el componente artístico de la obra que va a sufragar. Por su parte, el protagonista es un joven autor cuya personalidad no encaja en ese

ambiente de formalidad y materialismo pese a la succulenta suma ofrecida por su trabajo: mientras que Barton es un guionista muy bien remunerado, a Martín le adelantarán cuatro millones de pesetas en concepto de derechos de autor y podrá firmar el contrato que mejor le convenga.

Por su parte, Aitor Revenga se une a Jack Torrance, Don Birnam y Paul López en su querencia por el alcohol para acompañar las horas de escritura. A diferencia del halo desestabilizador que rodea a esa adicción en los filmes anteriores, el consumo de esta sustancia aparece en la cinta de Antonio del Real como un cliché, despojado de cualquier repercusión en el individuo o aquellos que lo rodean; de hecho, no se percibe el consumo explícito que realiza el personaje, sino las numerosas botellas vacías que son reemplazadas diligentemente por el camarero del hotel –incapaz, sin embargo, de ayudar a Aitor a concluir satisfactoriamente su texto–. Pese a esto, el alcohol –al igual que el enclave donde se hospeda o la prostituta a la que se refiere como musa– tampoco desempeña el efecto inspirador que un escritor bloqueado desearía: Aitor no encuentra el final adecuado para su novela, lo que implica no poder presentarla al Bayarte. Antes que admitir públicamente su fracaso, agradece a un policía para ingresar en prisión durante una semana y, así, tener una coartada creíble ante su representante. Este esperpéntico hecho concuerda con el desorden reinante en la vida de Aitor, cuyo máximo exponente es el contraste entre su veraniego atuendo (camisa con estampado de mariposas y pantalones cortos) y la formal vestimenta de los miembros del jurado del Bayarte –adonde acudirá tras saberse finalista de un premio al que no se había presentado–. Aitor ganará los veinticinco millones de pesetas del primer premio al revelarse como Floro del Monte: Martín, autor solamente del final de la obra, ha vuelto a su humilde trabajo de aparcacoches y no acude a la ceremonia.

La ocultación de ese oficio a Alicia, ante quien Martín había fingido ser miembro de una empresa bursátil –gracias en parte al ropero de Aitor–, se debe al uso de la escritura como herramienta de ascenso amoroso y social; en este caso, ambos coinciden, pues el texto del que Martín se

apropia le vuelve más sofisticado a los ojos de Alicia –cuya concepción previa sobre el joven hubiera impedido irremediablemente el noviazgo–. Si una gran nariz obstaculizaba el amor entre Cyrano de Bergerac y Roxanne, aquí es la ociosidad del protagonista y su falta de talento literario lo que inicialmente le resta atractivo ante su enamorada. En la pieza teatral de Edmond Rostand, el amor de Cyrano solo se manifiesta a través de las cartas con las que Christian conquista injustamente a Roxane; por su parte, el éxito de Martín con Alicia depende de un trueque: una cita con ella a cambio de entregarle más páginas –que la joven deja de pedir cuando el noviazgo se consolida–.

El contenido altamente erótico de las páginas entregadas a Alicia provoca que su apasionada lectura en voz alta incomode a Martín por las risas y miradas ajenas –momento que, además, relega nuevamente a la mujer al ámbito sexual–. Ese frenesí es similar al que, en *Cyrano de Bergerac* (Jean Paul Rappeneau, 1990), Roxane (Anne Brochet) exhibe al leer y escuchar las declaraciones de amor de Christian (Vincent Perez) sin saber que pertenecen al personaje de Gérard Depardieu. Por su parte, la lectura es herramienta de cortejo en el apartamento de Aitor, con la narración oral del texto como desencadenante del romanticismo. Esta distensión se opone a la atmósfera de *Basada en hechos reales*: cuando Elle comunica detalladamente a Delphine los hirientes comentarios de sus detractores en Facebook, parece querer ahondar en la gravedad de esas acusaciones y minar aún más la autoestima de la escritora; pero, dada su naturaleza imaginaria, en realidad es la propia Delphine quien se lee a sí misma esos enunciados en su espiral autodestructiva –«En todo lo que rodea a Cyrano, la creación literaria tiene como finalidad la consecución de un objetivo: ser otra persona» (Cornejo, 2018: 99)–. Esta similitud entre las peripecias de ambos personajes (donde se utiliza un texto erróneamente atribuido como medio para llegar a una mujer) se plasma en el relato del taller de escritura donde Martín reconoce su error y se disculpa ante Alicia; la mención a un joven enamorado que adopta una apariencia falsa para

conquistar a una muchacha más guapa que él remite asimismo a la pieza de Rostand.

Martín toma de Aitor Revenga su faceta literaria –así como su apartamento–, mas no ansía convertirse en él, sino aprovechar unas circunstancias vitales concretas en beneficio propio. Ello le equipara a Adolfo, por quien Alicia siente una gran decepción tras conocer su infidelidad; la idealización que ella hace de Martín le impide concebir que él sea capaz de hacer lo mismo –lo cual genera comicidad en el espectador, consciente del contraste entre la percepción de Alicia y la auténtica personalidad del protagonista–. Esa defensa de la sinceridad también se extiende a la autoría de una obra: para Alicia, la anonimia carece de sentido, pues despoja al escritor de cualquier mérito por su trabajo; siempre será mejor elegir un nombre –por muy vulgar que sea– a declinar el reconocimiento social. La ausencia de identificación implica, desde su punto de vista, la descorporeización e intangibilidad del creador literario, y ella opta por aquel cuya existencia puede constatar físicamente. Por su parte, Martín prefiere la anonimia a un nombre desagradable al oído (lo cual ejemplifica con *Floro del Monte*), dado que la designación de un autor determina en parte su éxito –de ahí, en su opinión, la pervivencia de las obras cuyos creadores cuentan con la preposición *de* en el apellido–. Curiosamente, la imposibilidad de escribir una obra maestra llamándose Floro del Monte se torna factible cuando Martín envía bajo ese seudónimo el manuscrito de *Suciedad limitada* al premio Bayarte, ya que, si bien es Aitor Revenga el auténtico creador de la novela, el cierre que le ha dado Martín es perfecto y no depende en absoluto en la simplicidad de su apellido (Sánchez).

4.4.2 *El hombre perfecto* (2015)

La apropiación que del texto de Aitor Revenga hace Martín en *Los hombres siempre mienten* desencadena fortuitamente el enamoramiento de

Alicia. Si bien el protagonista corresponde a la joven desde el principio, no nos hallamos ante un cortejo premeditado: el objetivo de Martín no era seducir a Alicia con sus palabras, sino satisfacer las exigencias de su profesor de escritura. Ello contrasta con el plan que debe urdir el personaje principal de *El hombre perfecto* (*Un homme idéal*, Yann Gozlan, 2015) para mantener su noviazgo. Mathieu Vasseur (Pierre Niney) compagina su trabajo en una empresa de mudanzas con su pasión por la escritura; su ansia por convertirse en novelista profesional se demuestra en su no aceptación al rechazo de las editoriales: no solo telefonea reiteradas veces para pedir explicaciones sobre este asunto, sino que también se declara dispuesto a efectuar las modificaciones necesarias para que sus textos sean publicados. La resistencia de Mathieu ante la adversidad le lleva incluso a aplicar líquido corrector en las cartas donde las editoriales explicitan su rechazo; así, suprimiendo ciertos términos, las convierte en quiméricas misivas de aceptación que le incentivan a no abandonar sus ansias de triunfo (Méndez Fernández, 2019: 348).

La vida de Mathieu sufre un giro inesperado cuando debe encargarse de los enseres pertenecientes a un hombre que ha fallecido sin herederos cercanos; entre esas pertenencias encuentra un manuscrito donde aquel narra sus vivencias en la guerra de Argelia –hallazgo casual, como las hojas de Aitor Revenga en *Los hombres siempre mienten*–. Ya en su domicilio, Mathieu informatiza el documento, lo envía a una editorial y quema el original después de que su texto haya sido aceptado: «[...] el impostor está convencido de que puede ser dos [...] e incluso de que el fin es bueno. [...] lo hace por amor [...] o simplemente porque no puede asumir el fracaso social, llevado por una ideología que no tolera la falta de éxito» (Imbert, 2019: 444).

A partir de ese momento, nuestro protagonista pagará un caro precio por el rotundo despegue de su carrera literaria, ya que deberá vivir en un fingimiento continuo para no perder su estatus socioeconómico: «La impostura vista por el cine actual se parece [...] a una figura [...] de

atracción más que de elección libre. Es como un abusar del libre albedrío [...]. De ahí que esté más del lado del drama psicológico que de la comedia [...]» (Imbert, 2019: 444). Durante la preparación de Mathieu para su entrevista con la editorial, sabemos que su referente literario es el Martin Eden de Jack London –cuya novela de 1909 está protagonizada por un joven proletario que aspira a ser escritor y ascender socialmente–, pues confiesa sentir debilidad por los personajes que, desde su punto de vista, fuerzan al destino: «[...] el sujeto reivindica el derecho a apartarse del camino trazado, [...] a escapar [...] a la verdad impuesta y a bucear [...] en una verdad invisible o por descubrir» (Imbert, 2019: 441). La impostura de Mathieu a lo largo del filme encaja con la idea líquida de la existencia inherente a la posmodernidad, basada en la desaparición o el cuestionamiento de las verdades absolutas y objetivas:

Lo que funda tradicionalmente la verdad es la jerarquización de los valores y una mínima dicotomización entre lo que es factible, imaginable, y lo que no lo es. Es lo que *de-limita*, y el cine posmoderno nos lleva más allá de los límites. Hoy la distancia entre el deseo y la realidad se ha [...] diluido. El cine es una gran máquina de proyección de los fantasmas y esto emborrona la frontera entre lo que es verdad y lo que pertenece al ámbito del deseo [...] (Imbert, 2019: 440).

Mathieu convierte su nueva identidad en una máscara que oculta su verdadera clase social ante sus suegros y su novia (Ana Girardot), a quienes nunca habría conocido de no ser por su ascenso social. Sin embargo, al



Mathieu Vasseur (Pierre Niney), en *El hombre perfecto*

contrario que en *Los hombres siempre mienten*, Alice (que sustituye aquí a la Alicia de Beatriz Rico) no llega a conocer nunca la verdad sobre su prometido. Tras sufrir un chantaje por el que se ve obligado a robar unas valiosas pistolas pertenecientes a Alain, el padre de Alice (André Marcon), Mathieu decide abandonar el terreno de la mentira y retornar a su anterior forma de vida: ello comporta, por un lado, romper con su enamorada, y por otro asesinar tanto a su propio *alter ego* como al acosador que pretendía lucrarse a cambio de no revelar la verdadera identidad del autor de *Sable noir*. De ahí que, a diferencia de en *Los hombres siempre mienten*, el final de la cinta de Yann Gozlan no suponga para la pareja protagonista empezar de cero como Martín y Alicia. Al fingir su muerte, Mathieu no puede retomar su relación con Alice, ya que, si quisiera cimentar su vínculo en la sinceridad, tendría que explicar las razones tanto para simular su fallecimiento como para mentir sobre su primera novela. En este caso, «la usurpación de identidad [...] es un hecho complejo, doloroso [...], porque está planteado desde el punto de vista de quien la protagoniza, sin ningún [...] juicio valorativo, como pasa con [...] el horror» (Imbert, 2019: 449). Por ello, Mathieu nunca podrá disfrutar ni del merecido éxito de su segunda novela –cuyo manuscrito, creado esta vez por él, había entregado a Alice antes de desaparecer– ni del bebé nacido mientras él se mantiene en su vida anterior (Méndez Fernández, 2019: 349).

Perteneciente a una familia acomodada, la joven encarna el ascenso social que Mathieu siempre ha deseado; así, su noviazgo le hace abandonar el humilde apartamento en el que reside –ubicado en una populosa barriada– para visitar frecuentemente a sus futuros suegros. Mathieu anhela huir de la mediocridad y, en consecuencia, de un piso que no destaca respecto de los de su alrededor (del mismo modo que el propio Mathieu no sobresale lo suficiente para las editoriales). Por su parte, cabe señalar el lujo de la mansión de los Fursac, quienes disfrutaban de una piscina como la de *El crepúsculo de los dioses* o *Swimming pool*; de hecho, Alice proyecta la misma imagen que Julie en esta última película: la de mujer deseable que rompe el bloqueo creativo de un escritor o escritora. Desde la perspectiva de

Mathieu, resulta inalcanzable y etérea: sus respectivos estratos sociales les impedirían verse en condiciones de igualdad. Nuestro protagonista la conoce cuando, mientras transporta unas cajas, se percata de un cartel anunciando una conferencia suya sobre la presencia del perfume en la literatura; interesado tanto por el tema como por la ponente, Mathieu escucha a Alice durante unos minutos, pero la realidad se impone y deberá reanudar su trabajo sin que la joven haya reparado en él –lo hace por primera vez en la recepción dedicada a *Arena negra*, donde no identifica inicialmente a Mathieu como el autor del libro e incluso lo acusa de haber asistido al evento solo para aparentar ser culto–. No obstante, tras sacarla Mathieu de su error, ambos congenian; tres años más tarde, el protagonista conduce un descapotable acompañado de Alice, lo que, unido a la sesión de fotos que señala a Mathieu como nuevo escritor estrella, sella definitivamente su ascenso social.

Como ocurre en *Misery*, *La mitad oscura*, *Basada en hechos reales*, *En un lugar solitario* y *Los hombres siempre mienten*, un personaje femenino ejerce de lectora y consejera del escritor protagonista. En *El hombre perfecto*, es Alice quien emite una opinión sobre el texto que, bajo el seudónimo de Marc Eden –nueva alusión al tenaz personaje de Jack London–, Mathieu ha escrito sin recurrir a trampas. El miedo a saber la verdad sin ambages lleva al protagonista a no encomendarle directamente a Alice que lea el manuscrito, sino a hacerle mirar en un maletín para que, aprovechando que la joven busca tabaco, encuentre casualmente el texto –del cual Mathieu afirma que su editor le ha pedido una evaluación–. Alice decide espontáneamente revisar el texto y, como era esperable, los peores pronósticos de Mathieu se confirman: su texto carece del más mínimo aliciente debido al escaso juicio del autor sobre sus elementos constitutivos. Alice emite este punto de vista ignorando los sentimientos de Mathieu al respecto, ya que a sus ojos él es un escritor talentoso que en nada se relaciona con el mediocre manuscrito que acaba de revisar.

Tras solventar una crisis de pareja donde Alice desvela su embarazo, Mathieu halla la inspiración necesaria para su segunda novela, *Faux-semblants* ('engaños, fingimientos'). La primera oración (*Esta semana se levantó y se dio cuenta de que ya no era el mismo...*) constata la inspiración autobiográfica del protagonista, quien se entrega a un proyecto cuyo comienzo coincide con la noticia de su paternidad; desafortunadamente, simular su muerte le obliga a abandonar esa genuina voz autorial –la cual Alice recupera cuando, retomando su rol de lectora, lee en voz alta algunos fragmentos de la novela en la librería que expone varios de sus ejemplares–. Dada la infelicidad permanente a la que Mathieu se condena, puede considerarse *El hombre perfecto* como un filme donde las imposturas «no son vistas [...] como objeto de oprobio social, sino [...] como “camino hacia”, experiencia [...] totalmente integrada en el *modus vivendi*, como si no pasara nada; entiéndase como si no hubiese engaño, aunque casi siempre se vuelca en contra del impostor [...]» (Imbert, 2019: 443).

Esa muerte literal del autor –que implica para el protagonista una vuelta a la mediocridad socioeconómica– se produce cuando la policía cree hallar el cadáver de Mathieu en su vehículo, calcinado tras un premeditado incidente automovilístico. La angustia que experimenta a lo largo de la trama acentúa un bloqueo creativo propiciado por su escaso talento literario –una habilidad que, como Martín en *Los hombres siempre mienten*, acabará desarrollando pese a todo–. Mathieu presenta un comportamiento retraído «donde la duda y la incapacidad de elegir predominan sobre cualquier tipo de certidumbre y llevan al sujeto a posponer la elección [...]. Solo en el horror frío uno se encara con la verdad desnuda, sin máscara» (Imbert, 2019: 441). Ese engaño, que el sujeto impone tanto a su entorno como a sí mismo, es configurado como un medio de descubrimiento de sus propios límites, de su realización personal: «El tema [...] se desplaza desde los valores sociales (lo que se presenta como falsedad [...] a ojos de la sociedad) hacia los [...] individuales (lo que no es vivido como impostura sino como otra forma de ser, libremente elegida)» (Imbert, 2019: 441-442).

4.4.3 *El ladrón de palabras* (2012)

Otra cinta que comparte con *Los hombres siempre mienten* y *El hombre perfecto* el tema de la apropiación literaria es *El ladrón de palabras* (*The words*, Brian Klugman y Lee Sternthal, 2012), cinta que utiliza el *mise en abyme* para narrar las causas y consecuencias de esa usurpación para Clayton Hammond (Dennis Quaid). Al principio del filme, lee ante un auditorio fragmentos de su novela *The words*, protagonizada por Rory Jansen (Bradley Cooper) y su mujer, Dora (Zoe Saldaña). A medida que el relato avanza, sabremos que Rory es en realidad un *alter ego* de Clayton Hammond, quien ha decidido escribir el libro para expiar la culpa provocada por la mentira subyacente a la creación de su primera obra, *Lágrimas en la ventana*: esta no ha surgido de la mente de Rory/Clayton, sino –en un nuevo nivel narrativo– de la trágica experiencia vital de un joven soldado estadounidense (Ben Barnes) que, ya anciano (Jeremy Irons), despierta la conciencia de Rory.

Dispuesto a renunciar a esa falsa autoría y a compensar económicamente al creador original, el personaje de Bradley Cooper deberá resignarse sin embargo a vivir con esa culpa, pues el anciano rechaza cualquier tipo de desagravio. En ese sentido, la realidad de Clayton se asemeja a la de Briony Tallis en *Expiación*, quien también utiliza la ficcionalidad para purgar la culpa por las mentiras del pasado. Si, por su



Rory Jansen (Bradley Cooper), en *El ladrón de palabras*

parte, Briony concede a Robbie y Cecilia la felicidad negada en vida, Clayton se limita a explicar las circunstancias personales y profesionales que le condujeron a hacer pasar por suyo el manuscrito; necesita expresarlo pese a la opinión de su editor, quien vela ante todo por la prosperidad de su carrera literaria –de ahí que la ficción sea el vehículo perfecto para calmar en parte su conciencia–. Tanto en el caso de Briony como en el de Rory/Clayton, las palabras tienen un efecto devastador: ambos experimentarán una culpa perpetua, el matrimonio de Rory y Dora se romperá, y el anciano sufrirá al ver cómo su juventud le es arrebatada literariamente.

Al igual que Mathieu en *El hombre perfecto*, Rory anhela ser escritor de éxito pese al continuo rechazo editorial (ambos aparecen leyendo cartas donde se les comunica la no publicación de sus proyectos). No obstante, a diferencia del personaje encarnado por Pierre Niney, Rory sí es alabado por su talento antes de que comience su fraudulenta carrera, por lo que la mediocridad no juega en su contra: lo hacen tanto su anonimato para crítica y público como la sutileza y sinceridad de su libro, pues lo alejan de la demanda del mercado –en opinión de un agente literario–. Esto retoma la oposición entre obras comerciales (de baja calidad para llegar al mayor número posible de lectores) y artísticas (cuyo carácter elitista las alejaría del gran público) que angustia a Barton Fink y otros guionistas de Hollywood. La desazón se apodera de Rory hasta el punto de deshacerse de un texto al que ha dedicado tres años de trabajo. Las ilusiones de Rory, que hasta entonces había vivido en una precariedad equiparable a la de sus ídolos literarios, se ven en ese momento destruidas. La carencia de una remuneración estable, junto con el entusiasmo de Dora por su nuevo texto (ella desconoce la autoría real), le empujan a una decisión que con el tiempo lamentará.

A diferencia de Mathieu y Alice, la desigualdad de clase social entre el escritor protagonista y la mujer a la que ama no determina la factibilidad del noviazgo, cuyo desarrollo y subsiguiente matrimonio ocurren antes de

que Rory adquiriera notoriedad. De hecho, el apartamento donde Dora y él conviven dista sustancialmente de la lujosa mansión de los padres de Alice, lo cual Rory considera un excelente caldo de cultivo para su creatividad; el amor entre ambos es sincero a pesar de una precariedad económica que obliga a Rory a pedirle dinero a su reticente padre (J. K. Simmons). Este subraya no solo la necesidad de que su hijo tome las riendas de su vida, sino también la posibilidad de abandonar temporalmente la escritura por un trabajo más estable y así poder casarse con Dora; esta visión, concordante con una masculinidad donde el hombre sostiene económicamente a la familia, aviva asimismo la ambición de Mathieu por equipararse con Alice y sus padres en *El hombre perfecto*.

Por otra parte, tanto Alice como Dora son compañeras y apoyos emocionales del escritor protagonista, cuyo amor por ellas es sincero pese a las mentiras que envuelven la concepción de sus novelas. Sin embargo, mientras que Alice siempre ignora el fingimiento literario de Mathieu, Dora conoce el fraude cometido por su esposo; las decisiones sobre esa información responden a lo que cada autor considera mejor para sus respectivas parejas. En el ámbito profesional, Dora apoya incondicionalmente a Rory –solo interrumpe su escritura puntual e involuntariamente, lo cual no le acarrea las violentas consecuencias que sí sufre Wendy Torrance en *El resplandor*–. De hecho, durante su luna de miel parisina, Dora adquiere un maletín que, pese a su antigüedad, considera apropiado para Rory por su distinción y practicidad –compra que, accidentalmente, permite a nuestro protagonista hallar el manuscrito cuya autoría se atribuye–. El vínculo de este complemento con la imagen clásica del autor se percibe asimismo en *Misery*: al comienzo de la película, Paul Sheldon deposita las páginas de su última novela en una cartera, hallada casualmente en un armario. El aprecio por este objeto se remonta a sus inicios literarios, cuando la utilizó para guardar su primer texto mientras buscaba a alguien que se lo publicara; además, al igual que Dora respecto del maletín de Rory, la editora de Paul, Marcia, emite una opinión favorable hacia ese complemento.

Volviendo a *El ladrón de palabras*, Dora afirma que su marido ha revelado su auténtica naturaleza literaria cuando lee accidentalmente el texto que Rory ha tecleado en el ordenador, pues manifiesta un talento que ella siempre le atribuyó pero él no había demostrado hasta ese momento; de hecho, en una cena previa, el personaje de Bradley Cooper –sabedor de la calidad del manuscrito hallado fortuitamente– abandona el restaurante movido por la angustia de nunca convertirse en el novelista que desea llegar a ser. Ello le une al Mathieu de *El hombre perfecto*: pese a no desvelarle nunca a Alice –a quien teme perder– la falsa autoría de *Arena negra*, le confiesa que todos se han formado una opinión errónea sobre su talento literario, dado que es incapaz de escribir nada bueno –lo cual, a ojos de Alice, es una crisis de confianza propia de un escritor bloqueado–. Rory vuelve a sentirse un auténtico novelista cuando, superadas las dudas iniciales, teclea las palabras del texto original para que fluyan a través de su mente y sus manos sin bloqueo de por medio. Ello conecta esta película con *Swimming pool*, donde Sarah Morton, tras encontrar el diario de Julie, lo convierte en un texto escrito a ordenador (no obstante, considerando el final de la cinta, tal vez ese incidente solo ocurriese en la imaginación de Sarah). Por su parte, Mathieu hace lo propio con las hojas rescatadas durante su trabajo, durante lo cual quedan patentes la avidez y el entusiasmo en su rostro.

Sin embargo, la satisfacción del momento acarreará nefastas consecuencias en el futuro. Mathieu paga por su ambición desmedida renunciando a la paz familiar, mientras que, en *El ladrón de palabras*, tanto Rory como el anciano experimentan la ruptura de sus respectivos matrimonios, pues lo realmente trágico de la literatura no es el fracaso profesional o el bloqueo creativo, sino anteponer las palabras a la mujer que le inspiró a escribirlas (Méndez Fernández, 2019: 349). En su juventud, el anciano no perdonó a su esposa Celia (Nora Arnezeder) haber olvidado en un tren el maletín con las páginas donde había reflejado el dolor provocado por la muerte de su bebé, cuya intensidad hace que ese texto importe para él más que nada. Extraviarlo supone perder de nuevo a su hija y a una parte de

sí mismo –desasosiego que le hará retornar a Estados Unidos desde Francia y no volver a escribir–. Cuando vuelva a ver a Celia, será acompañada de otro hombre y de un niño, lo que demuestra que ella ha superado la ruptura y formado una familia. Esa situación se asemeja al final de *El hombre perfecto*, cuando Mathieu se aleja con tristeza de Alice y su hijo. Como Celia, esta última ha proseguido con su vida; no obstante, mientras que el joven de *El ladrón de palabras* ve cómo esa superación se ha producido junto a otra persona, Mathieu experimenta la desazón de saber que Alice le ama y que, pese a estar vivo, nunca podrá conocer en persona a su hijo.

Finalmente, destaca en el segmento narrativo protagonizado por Clayton Hammond su relación con Daniella (Olivia Wilde), una atrayente joven que aspira a seguir sus pasos y que intuye una clara inspiración autobiográfica en su nueva novela; ni la modificación en los nombres de los personajes ni la posibilidad apuntada por el propio autor de que la historia de Rory y Dora sea pura invención la convencen de lo contrario. La incipiente atracción que parece haber entre ella y Clayton, sin embargo, no basta para que este olvide a Dora, a quien desea volver a abrazar con sinceridad y pedirle perdón por haberle mentado. La confianza que demuestra en público es, en opinión de Daniella, un modo de esconder la culpa que aún le atenaza. Clayton sufre las mismas consecuencias que el anciano cuando abandonó a Celia: aunque trate de hallar la paz y seguir con su vida, jamás podrá olvidar el daño causado; de ahí que aconseje a Daniella establecer un límite claro entre realidad y ficción para que, pese a su estrecha unión, ninguna invada el espacio de la otra.

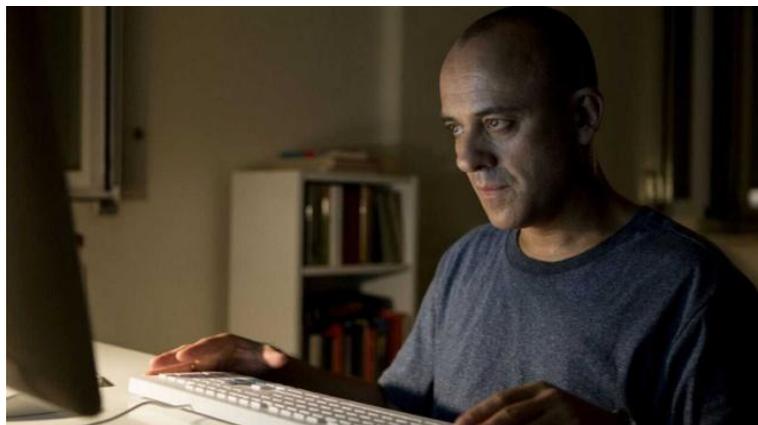
4.4.4 *El autor* (2017)

4.4.4.1 La crisis de la masculinidad tradicional

Los protagonistas de *Los hombres siempre mienten*, *El hombre perfecto* y *El ladrón de palabras* medran socialmente gracias a la

apropiación de textos ajenos. A continuación, trataremos un caso donde tal usurpación no se produce sobre material literario, sino directamente sobre la propia vida (si bien, en *El ladrón de palabras* y *El hombre perfecto*, la palabra escrita media en la narración de juventudes marcadas por conflictos bélicos): se trata de *El autor* (Manuel Martín Cuenca, 2017), cinta que liga el bloqueo creativo de su protagonista a la crisis de la masculinidad tradicional. Este concepto ya se apunta en *El hombre perfecto*: cuando Mathieu se traslada a la mansión de los padres de Alice, se siente amenazado por Stan (Thibault Vinçon), el ahijado de su suegro, no solo por temor a que su farsa se descubra y perder a su amada, sino porque este encarna aquello que el protagonista aspira a ser: exitoso, atractivo y de exquisitos modales. Así, se produce entre ellos una fricción que desemboca en la muerte de Stan a manos de Mathieu cuando el primero descubre el robo de su rival al padre de Alice.

Esta decadencia de la masculinidad se desarrolla paulatinamente desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, cuyo brutal impacto en la sociedad europea despoja de heroísmo ese tipo de gestas; asimismo, la automatización del mundo laboral y crisis económicas como la de Estados Unidos durante los años treinta afectan seriamente a la concepción del hombre como proveedor material del núcleo familiar (Courtine, 2011: 9). A ello se le suma la progresiva emancipación femenina, motivada en parte por



Álvaro (Javier Gutiérrez), en *El autor*

la necesidad de una mano de obra que, durante el conflicto bélico, cubra los puestos de trabajo que los hombres habían dejado vacantes. Esa incorporación de la mujer a la esfera pública aumenta durante los años sesenta y setenta del siglo XX, cuando se comienza a tomar conciencia de la lacra de la violencia machista y se reajustan los roles de género en el entorno doméstico y profesional; así, la mujer comienza a cursar estudios universitarios, lo que con el paso del tiempo facilitará su incorporación a puestos de responsabilidad. Los avances feministas han provocado que la virilidad se halle hoy en un período de mutación, lo cual supone para los hombres una incertidumbre constante por encontrarse en un área culturalmente conflictiva (Courtine, 2011: 10).

La masculinidad ha ido ligada al concepto de dominación desde las sociedades tribales, pasando por el feudalismo y el Antiguo Régimen y llegando a las democracias actuales. Así, la virilidad de un hombre –y, por tanto, su valía dentro de una comunidad– se ha medido en términos de fuerza física y moral, demostradas tanto en la capacidad de liderazgo como en el control de las emociones frente a cualquier adversidad (Haroche, 2011: 15-16). Para Bourdieu (1998: 49), la dominación masculina continúa vigente por cimentarse «en la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas», además de «en una división sexual del trabajo de producción y de reproducción biológico y social que confiere al hombre la mejor parte [...]». Esa preeminencia se ha normalizado de tal modo en nuestra organización social que no necesita justificarse, sino que se toma por natural y obvia, sin cuestionarla ni legitimarla (Bourdieu, 1998: 22). Ello explica que, en *La mitad oscura*, Thad Beaumont declare su admiración por la personalidad sencilla y violenta de su *alter ego* literario –cuyo apellido significa en inglés ‘duro’, ‘austero’ o ‘cruel’–. Para Thad, George Stark representa al hombre infalible, fuerte y decidido que le gustaría ser, como Stan lo es para Mathieu en *El hombre perfecto*.

De ese reconocimiento social carece Álvaro (Javier Gutiérrez), alumno durante años del taller de escritura dirigido por Juan (Antonio de la Torre), que, pese a sus esfuerzos, no logra redactar nada digno de la atención ajena. Esa falta de talento se explicita durante la lectura en alta voz de uno de sus textos. Antes de que Álvaro finalice el relato, Juan le interrumpe y critica su trabajo hostilmente: tal agresividad exterioriza la masculinidad dominante de este personaje, quien a lo largo de la película no solo no enriquece la escritura de Álvaro –como sería esperable dado su rol de profesor–, sino que desafía al protagonista para reafirmar su masculinidad –en crisis debido a la envidia que le genera el inesperado éxito literario de su esposa Amanda (María León)–. Al fin y al cabo, «la virilidad es un concepto [...] construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad, en una especie de *miedo* de lo femenino [...]» (Bourdieu, 1998: 71). Ello se constata durante la entrega de la medalla de oro al andaluz más relevante del año. Dado que Álvaro ha asistido previamente a una conferencia sobre el uso de elementos dramáticos en un texto, resultaría lógico que las alabanzas a la figura del premiado se refiriesen a él; sin embargo, es Amanda a quien realmente se califica como la nueva voz de la literatura popular española, y cuyo debut ha vendido más de trescientos mil ejemplares. Durante su discurso de agradecimiento, el rostro de Álvaro adquiere una tonalidad verdosa que, unida a su gesto adusto, demuestra su deseo por ocupar el lugar de una Amanda más afectuosa hacia Bruno, el perro de ambos, que hacia él –a quien el personaje de María León agradece, con un tono de ligero reproche, haber llegado a la ceremonia pese a su tardanza–.

La crisis de masculinidad experimentada por Álvaro se cimenta en su propia comparación con Amanda, cuya obra denigran tanto él como su profesor; este, pese a tildar esa literatura comercial de «plumilla facilona», utiliza a su alumno de mediador para que la autora (a la que pondera, hipócritamente, como una de las mejores escritoras de la literatura andaluza reciente) acuda a hablar sobre subgéneros –en su caso, la novela romántica *El secreto de los hombres*, que, al narrar el declive de una pareja, mella aún

más la precaria autoestima de Álvaro—. No menosprecia el libro, sin embargo, Jesús (José Carlos Carmona), su pacífico y verborreico compañero en la notaría, que no cesa de hablar del éxito de Amanda ni de alabar su novela, lo que irrita cada vez más a un Álvaro que se esfuerza por trabajar lo mejor posible; de hecho, el protagonista desprecia a Jesús diciéndole que la obra de Amanda es literatura barata para quienes jamás han leído una obra seria —como la que está tratando de escribir y por la que no lamentará abandonar la notaría—. La animadversión de Álvaro hacia su esposa —que le ha sido infiel con otro hombre— se agudiza cuando, en un intento de ella por ayudarle a reencauzar su vida, le aconseja dejar de escribir y dedicarse a otra actividad más satisfactoria (consejo similar al que el padre de Rory daba a su hijo en *El ladrón de palabras* tras ver el escaso rédito socioeconómico de sus textos). Amanda incide en el tiempo y dinero empleados para cursos y lecturas que no han revertido en ninguna obra exitosa, e insta a Álvaro a afrontar sus limitaciones con madurez.

4.4.4.2 La hostilidad como motor literario

Llegado este punto, la mención al amante de Amanda, a quien ella ha hablado de su marido, provoca que Álvaro —humillado por la condescendencia de la conversación— profiera una ristra de insultos hacia la obra de ella que, en realidad, se dirigen hacia la persona de Amanda: el protagonista califica a su novela («librito», lo llama él) de «literatura de masas», «escritura simplona», «mero subgénero» y «tremendo *best-seller*», y niega ansiar el éxito comercial. Lo que desea es escribir literatura seria, «de verdad» —si bien no especifica en qué consiste—, para lo cual necesita una voz propia; pero esta, como se ve a lo largo del metraje, nunca llega, pues Álvaro redacta su novela a partir de las vidas de los vecinos a quienes espía y manipula. Se repite aquí la oposición entre lo comercial y lo artístico que preocupa a Barton Fink y Charlie Kaufman, que motiva el cambio de Paul Sheldon a un género distinto del de las novelas sobre Misery Chastain, y que ocasiona la doble identidad literaria de Thad Beaumon/George Stark

en *La mitad oscura*. Pese a que todo escritor profesional necesita el reconocimiento del público y la remuneración que ello conlleva, Álvaro finge rechazarlo en aras de un arte más puro cuando, en realidad, todos los límites que cruza se deben a su anhelo por oír alguna valoración positiva de su trabajo.

Ese estímulo positivo se produce casi por única vez en su clase de escritura, tras leer en voz alta una ficcionalización de su charla con Amanda (llamada Marta en el texto). Juan califica el relato de auténtico y declara que Álvaro debe revelarse al mundo como escritor. Ello contrasta con la primera vez que observamos al protagonista y a su profesor: Juan interrumpe bruscamente a Álvaro mientras lee un texto y, en lugar de efectuar una crítica constructiva, enumera todos sus errores sin ofrecer ninguna solución al respecto. Su agresividad verbal—subrayada por varias palabras malsonantes a lo largo del discurso— contrasta con la timidez del protagonista, incapaz de articular una explicación coherente ante la avasalladora retahíla de fallos presentada ante él —desde la elección de los nombres de los personajes hasta la carencia de un propósito dramático en la historia—. Siguiendo la estela de Robert McKee en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, Juan ordena a su pupilo nutrirse de la realidad para impulsar tanto una trama como unos personajes auténticos (consejo que el otro seguirá hasta extremos insospechados). Ante el bloqueo de Álvaro, la masculinidad tóxica representada por Juan le lleva a sugerirle que imite a Hemingway y escriba desnudo —algo que el protagonista hará, con sus genitales sobre la mesa del ordenador, para intentar superar uno de estos episodios—. En palabras de Bourdieu (1998: 24):

La virilidad, [...] en cuanto que esencia del [...] pundonor [...], sigue siendo indisociable [...] de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual [...] que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre. Se entiende que el falo [...] concentra todas las fantasías colectivas de la fuerza fecundadora.

Asimismo, este vínculo entre genitalidad y creación literaria aparece en la siguiente cita de Gilbert y Gubar (2000: 3-4):

Is a pen a metaphorical penis? Gerarld Manley Hopkins seems to have thought so. In a letter to his friend R. W. Dixon in 1886 he confided a crucial feature of his theory of poetry. The artist's «most essential quality», he declared, is «masterly execution, which is a kind of male gift, and especially marks off men from women [...]». Male sexuality, in other words, is [...] actually the essence of literary power. The poet's pen is in some sense [...] a penis⁶³.

Esa atribución al escritor de una autoridad semejante a la de Dios omnipotente esconde, sin embargo, una contrapartida: la demostración permanente de esa masculinidad a riesgo de perderla –especialmente ante los ojos de otros hombres–. Las mujeres se ven obligadas a la sumisión dentro de ese control por parte del otro sexo, mas los hombres son víctimas asimismo de ese régimen patriarcal:

El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes [...] que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad. [...] [Esta], entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y [...] la violencia [...], es fundamentalmente una *carga* (Bourdieu, 1998: 67-68).

El desafío constante que supone esa masculinidad controladora impulsa a Álvaro a buscar el éxito a costa de experiencias ajenas; así, la ética queda relegada a un segundo plano en favor de un potencial ascenso socioeconómico que lo sitúe por encima de Amanda y le asegure la aprobación de Juan. Durante una comida en un restaurante, la preocupación de Álvaro por su texto contrasta con la actitud hedonista del profesor, quien come con fruición mientras aconseja a su alumno. Esa simultaneidad indica un mayor interés de Juan por el provecho material que por el verdadero progreso de la novela, además de señalar su rol de dominación masculina sobre Álvaro y agravar la frustración de este; a ello se suma un sentimiento de ira tras saber de una creciente confianza entre Amanda y el profesor,

⁶³ «¿Es la pluma un pene metafórico? Eso parece haber pensado [el poeta inglés (1844-1889)] Gerard Manley Hopkins. En una carta de 1886, confesaba a su amigo R. W. Dixon un rasgo crucial de su teoría poética: la cualidad más importante de un artista –declaró– es “una ejecución maestra, la cual resulta una especie de don masculino y distingue particularmente a los hombres de las mujeres”. Dicho de otro modo, la sexualidad masculina es en realidad la esencia de la fuerza literaria; y la pluma del poeta, en cierta manera, es un pene».

quien ha hablado con ella de la novela –incluso le ha pasado unas páginas– y de la delicada situación matrimonial del protagonista. Al considerar que su todavía esposa invade un espacio que considera suyo, Álvaro vuelve a atacar su estilo literario y el otro responde describiendo a Amanda como «mucho mujer».

Si bien no tiene por qué haberse producido una nueva infidelidad, el hecho de que Juan tilde a Álvaro de incapaz de apreciar la verdadera valía de Amanda –cuando él mismo había descalificado previamente su novela– establece un duelo entre ambos hombres donde pierde quien se levante antes de la mesa: por ello, cuando Álvaro decide hacerlo, su rival le reprocha carecer del valor suficiente para ser escritor y le acusa de preocuparse más por sus problemas sentimentales que por su faceta literaria –lo cual le incluiría en «la categoría típicamente femenina de los “débiles”, los “alfeñiques”, las “mujercitas”, los “mariquitas”, etc.» (Bourdieu, 1998: 70)–. Finalmente, Álvaro se marcha del restaurante (no cejará, sin embargo, su labor creadora) mientras el docente come a expensas de su alumno. Ese concepto de masculinidad como un estatus en permanente demostración para el mundo literario aparece también en *Midnight in Paris*: cuando Gil Pender le pide a Ernest Hemingway (Corey Stoll) que lea su novela y opine sobre ella, este no solo declina la solicitud argumentando que la acabará detestando por envidia (si es una obra de calidad) o por mero desprecio (si no lo es), sino que aconseja a Gil no pedir nunca la opinión de otro escritor (idea que subraya el enfrentamiento entre autores para demostrar quién es más fuerte en el mundo literario). El rechazo posterior de Gil a medirse artísticamente con Hemingway hace afirmar a este que su compañero está anulándose como escritor y, consecuentemente, como hombre, puesto que un autor debe proclamarse siempre el mejor –valía que Gil declina probar en el ring de boxeo–.

Previamente, Juan tampoco parece confiar en el talento de Álvaro: cuando este le confiesa que pretende escribir una novela de personajes con temática social, el profesor le disuade señalando la dificultad del proyecto y,

con cierto sarcasmo, preguntándole si quiere convertirse en Camilo José Cela. Pero, ante el convencimiento de Álvaro de haber hallado su voz, y después de que el protagonista subraye la importancia de la opinión de Juan (que juzga la aceptabilidad de los textos), este acepta tutorizarle. No obstante, el menosprecio por las páginas de su estudiante se manifiesta cuando, quizás inintencionadamente, afirma que oír a Álvaro hablar sobre el rumbo que tomarán sus personajes le resulta gracioso por considerarlo propio de «un escritor de verdad» (declaraciones emitidas nuevamente durante la ingesta de comida). Pero el protagonista desea saber si tiene talento (carece de sentido escribir un texto cuyos potenciales lectores desprecian), y Juan, en lugar de aconsejarle respetuosamente, afirma que lo que realmente importa es el placer obtenido elaborando su texto, no las opiniones ajenas. Esto, en principio positivo, resulta en realidad un reproche a su supuesta inmadurez; la oración «que escribas el puto libro y te dejes de hostias» representa la nula empatía de Juan hacia Álvaro, de quien, al fin y al cabo, se beneficia económicamente gracias a las clases particulares. Por ello, cuando el protagonista señala que conocer su auténtico nivel como escritor le serviría para decidir si el gasto en los talleres es prescindible, Juan responde que Álvaro hace esa inversión porque le apasiona escribir, al margen del reconocimiento ajeno; pero ello no le consuela, pues aspira a ser tan admirado como lo era Amanda en la entrega de premios. Pese a sus esfuerzos, siempre será mediocre a ojos de Juan.

El autor recupera indirectamente la figura de Robert McKee, cuya huella es patente en la conferencia que al inicio de la película imparte Craig McCallan (Craig Stevenson); quizás en un guiño al verdadero McKee, su charla se titula *The goal of the story* (*Story* es el manual de este autor, traducido en español como *El guion*). Partiendo de un documental donde un pingüino se separa de su grupo, McCallan ejemplifica los obstáculos consustanciales al viaje del héroe en busca de la supervivencia. De hecho, las preguntas que plantea son las que, en cierto modo, los propios espectadores de *El autor* se hacen inconscientemente cuando Álvaro abandona su casa y su trabajo para dedicarse exclusivamente a escribir. Esa

insistencia en la importancia del elemento dramático para el desarrollo de una historia emparenta a McCallan con el personaje de Brian Cox en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* (Méndez Fernández, 2019: 346); ambos gurús son escuchados por escritores de anodina existencia, mas en *El autor* no llega a producirse el intercambio de ideas entre el conferenciante y el protagonista que sí ocurre entre los Charlie Kaufman y Robert McKee ficticios. Ello no es óbice para que la ilusión de nuestro protagonista por convertirse en un verdadero autor se acentúe cuando McCallan se refiera a él y su público como «nosotros, los escritores», pues, cual breve espejismo, se siente incluido en el gremio; pero la realidad se impone y el móvil de Álvaro suena (es Amanda llamándole desde la entrega de premios), obligándole a marcharse y a aparcar provisionalmente su sueño. McCallan es uno de los personajes masculinos (junto con Álvaro y Juan) que pueblan el mundo literario a lo largo de *El autor*, donde Amanda es la única figura femenina: de hecho, en la ceremonia posterior a la clase, el discurso de alabanza a la escritora también corre a cargo de un hombre (lo que evoca al jurado casi íntegramente masculino del premio Bayarte en *Los hombres siempre mienten*).

La asistencia a una clase de escritura también forma parte de la rutina de Martín en la cinta de Antonio del Real. Sin embargo, la actitud de ambos protagonistas difiere sustancialmente: mientras que Álvaro emplea todo el tiempo y dinero necesarios para convertirse en escritor, Martín no se preocupa ni de la puntualidad (llega habitualmente tarde a las clases excusándose en la supuesta hospitalización de un amigo) ni de las tareas encargadas por el profesor de la escuela, quien llega a pedirle que escriba algo para justificar su presencia en el curso. La primera clase de escritura supone para Álvaro y Martín una llamada de atención, si bien el docente de *Los hombres siempre mienten* no muestra la agresividad verbal de su homólogo en *El autor*. La segunda sesión del taller también es para Martín un momento de felicitaciones por parte de su maestro, cuyo nombre desconocemos (el personaje de Antonio de la Torre figura en los créditos como *Profesor*, pero su nombre se utiliza puntualmente); no obstante, esa

efímera gloria resulta paradójica en su caso, ya que la sinceridad, voz propia y conocimiento de los personajes que su texto desprende le corresponden en realidad a Aitor Revenga. Además, del mismo modo que Juan anima a Álvaro a continuar inspirándose en la realidad para perfeccionar al escritor que vive en su interior, el profesor de Martín le insta a crear una novela partiendo del fragmento leído.

Si la clase de escritura es donde Álvaro lee sus textos en voz alta, el piso que alquila después de su ruptura con Amanda será donde trate de fraguar la novela que le convierta en un auténtico escritor. Las paredes de este espacio, de un blanco immaculado, constituyen un reflejo del bloqueo creativo vivido por el protagonista, quien trata infructuosamente de hallar la inspiración y exterioriza su fracaso arrojando al suelo su propia silla. Por su parte, el blanco también se extiende a los útiles de trabajo de Álvaro (silla, ordenador y teclado) y al ventilador que trata de refrescar el caluroso ambiente del verano sevillano que sirve como telón de fondo a la trama. La diafanidad del espacio contrasta con el asfixiante despacho que, repleto de documentos, Álvaro comparte con Jesús en la notaría; la baja categoría profesional de ambos empleados queda subrayada por la amplitud de la oficina del jefe del protagonista, don Alfonso (Alberto González), quien cuenta con un dispensador de aire acondicionado muy distinto del chirriante ventilador de que disponen Álvaro y Jesús –cuyo sonido resalta el aburrimiento y la rutina de los que el protagonista quiere escapar–. Además, don Alfonso representa, al igual que Juan, una figura masculina hostil hacia el protagonista; no solo reprocha a Álvaro haber pernoctado en la notaría junto con sus pertenencias, sino que también le invita a tomarse unas semanas libres para posteriormente hacerlas pasar por un despido voluntario. De nuevo en el piso de Álvaro, el baño interior es donde espía a Irene (Adriana Paz) y Enrique Casares (Tenoch Huerta) mediante su teléfono –igual de blanco que las paredes del piso y los demás objetos–. La película adapta la novela corta *El móvil*, de Javier Cercas, por lo que la relevancia concedida a este aparato explora la polisemia de ese sustantivo (referente tanto a un utensilio electrónico como al motivo de un crimen). Al

igual que *Basada en hechos reales*, *El autor* presenta una situación en la que este dispositivo resulta vital para desbloquear al escritor: Delphine lo emplea para grabar sus reflexiones acerca de la vida de Elle (quien, al fin y al cabo, es producto de su inestabilidad psicológica), mas Álvaro le concede un uso carente de valores éticos.

4.4.4.3 Lola: la manipulación de la aliada

Esa transgresión de los límites se manifiesta en el trato que Álvaro dispensa a la portera de su nuevo edificio, doña Lola (Adelfa Calvo). Este personaje ejerce de involuntario informante para el protagonista, pues le proporciona datos que Álvaro utiliza para ganarse la confianza de los Casares y del anciano señor Montero (Rafael Téllez) y, así, manipularlos con más facilidad. Inicialmente, Lola recuerda a Rosemary en *Cautivos del mal*, ya que interrumpe a Álvaro cuando este trata de concentrarse, totalmente desnudo, delante de su ordenador; más avanzado el metraje, la portera llama insistentemente a la puerta de Álvaro tras ayudarlo a rescatar el móvil –que se había precipitado al patio interior del edificio– para poder consumir uno de sus encuentros extraconyugales. Álvaro, ocupado en su escritura y retratado como una figura sombría, ignora sus súplicas: ya ha obtenido la información necesaria para la novela, por lo que carece de sentido continuar fingiendo atracción por Lola. No solo la ignora a partir de entonces, sino que menospreciará su aspecto físico cuando ella le acuse de mentir a la casera por haberle dado una nómina que ya no corresponde a su situación laboral (ahí Álvaro sabrá de su despido improcedente): Lola se siente traicionada y pregunta al protagonista si la considera «una jovencita estúpida», a lo que él replica subrayando que ella ya ha dejado atrás esa edad. Esta consideración de Lola como un obstáculo también se extiende a Amanda, cuyo éxito causa la envidia de Álvaro y, por tanto, su bloqueo. En *Midnight in Paris*, Zelda Fitzgerald, al igual que Rosemary, es tildada de obstáculo para la carrera de su marido, Francis Scott Fitzgerald, debido a una inestabilidad psicológica que la lleva no solo a intentar suicidarse, sino

también a mostrarse inconstante en sus aspiraciones literarias, proclive a una vida disipada y celosa del talento de su esposo –con quien, en opinión de Hemingway, desea competir–; así, junto con la acaparadora Norma Desmond de *El crepúsculo de los dioses*, la psicópata Annie Wilkes de *Misery* o la superficial Inez de *Midnight in Paris*, esta Zelda Fitzgerald constituye otro ejemplo de la negativa visión sobre las compañeras de los escritores.

El desprecio a la edad de Lola incide en la arraigada perspectiva de que una mujer de mediana edad ya no resulta deseable para la mirada masculina. *El autor* trata de romper esa tendencia mostrando un desnudo explícito tanto de Javier Gutiérrez como de Adelfa Calvo en una de sus citas, aunque ninguno de ellos, por edad y físico, encajen en el canon de belleza occidental. Este restrictivo contexto, como indica Zecchi (2014: 266-267), motiva que representar en el cine el cuerpo de la mujer madura aún implique un desafío temático y estético: «[...] el bisturí y el bótox han conseguido aplazar la edad en que la mujer deja de ser objeto escopofílico, pero la situación de fondo sigue inalterada, puesto que la edad atañe a factores culturales [...] estrictamente condicionados por cuestiones de género» (Zecchi, 2014: 269). Por su parte, *El autor* muestra el cuerpo desnudo de Lola con naturalidad, lo que significa un avance en la representación cinematográfica de este tipo de personajes: en *Los hombres siempre mienten* y *El hombre perfecto*, los objetos de deseo de los protagonistas son mujeres jóvenes y esbeltas, por lo que mostrar su cuerpo –como en el caso de Alicia y, puntualmente, de Alice– no supone una transgresión, sino un acomodo a la mirada masculina heterosexual.

Los caracteres de Lola y Álvaro ambicionan más de lo que la vida les ofrece: mientras que él anhela ser escritor, ella aspira a tener lo que le ha negado su vida junto a un esposo anodino. Cuando, una noche, Álvaro la lleva a un karaoke, declara –para curiosidad de ella–: «Eres un personaje tremendo» (comentario metaficcional, puesto que alude tanto al trabajo interpretativo de Adelfa Calvo como a la aparición de Lola en la novela que

el propio Álvaro está escribiendo). A continuación, propone un brindis por dedicarse a lo que les gusta (cantar y escribir, respectivamente), aunque sean mediocres; la fuerza vital de Lola se manifiesta cuando asevera que, lejos de serlo, se considera «una portera cojonuda»; ahí se percibe una fricción entre ella y el protagonista, quien pretende olvidar, infructuosamente, la precariedad de su estatus literario. La disparidad entre ambos resulta patente en el karaoke donde Lola –cuya alegre vestimenta contrasta con la oscuridad del local– canta «Se me enamora el alma» derrochando toda la pasión y el sentimiento ausentes en el inalterable rostro de Álvaro, que se limita a aplaudir y sonreír levemente para complacer a quien considera solo una fuente de información. La ausencia de público –atenuada por un sonido de aplausos enlatados– subraya asimismo el olvido al que ciertos sectores de la sociedad están condenados por edad, nivel económico o sexo, entre otros factores.

Las diferencias sociales entre Lola y Álvaro se reflejan asimismo en la decoración de sus viviendas: mientras que la del escritor es amplia, diáfana y sin el más mínimo ornato, la de Lola destaca por el abigarramiento de figuras, fotografías y estampados presentes en cada humilde rincón. Álvaro, con fingida inocencia, solicita a la portera información sobre los vecinos –agasajándola con dulces en varias ocasiones para ganarse su confianza–; ello desvela cómicamente el carácter racista de Lola, quien niega serlo y, a la vez, afirma que Enrique e Irene (a los que atribuye origen ecuatoriano pese a ser mexicanos) viven por encima de sus posibilidades «como todos los inmigrantes». Álvaro simula estar de acuerdo con ella para indagar sobre la profesión de Enrique («con los extranjeros, nunca se sabe»); tras informarle de que trabaja en una fábrica, Lola extenderá los calificativos de «borrachines» y «chillones» a todos los hispanoamericanos, mas incide en su personalidad abierta declarando que lo único que le preocupa es el comportamiento de sus vecinos. Sin embargo, su racismo emerge de nuevo al sostener que sería infinitamente peor compartir edificio con musulmanes –a menos que se tratase de jeques–. Esta declaración subraya la aporofobia que tanto este personaje como parte de la sociedad

española profesan hacia colectivos especialmente desfavorecidos, y resalta el tortuoso funcionamiento de los mecanismos de opresión: Álvaro se aprovecha de la soledad de Lola (mujer madura, de clase social baja) con el propósito de acopiar datos para su novela, mas ella, a su vez, utiliza su nacionalidad para denostar a otros.

Por otra parte, Lola emite también una opinión desfavorable sobre el señor Montero, a quien describe como «un viejo maniático». Conocedor de su afición ajedrecística y de su condición de exmilitar, Álvaro lo convierte en un cebo para Irene y Enrique, cuya situación económica agrava intencionadamente al no proporcionarles el asesoramiento legal correcto cuando Enrique es despedido: pese a que, como cree este, su indemnización será más cuantiosa si recurre a los tribunales, el protagonista miente para que persista el conflicto de sus vecinos/personajes entre quedarse en España o regresar a México (a lo que Irene no está dispuesta). Merece destacarse, en relación con la consulta legal, el brevísimo papel de Álex (Juanfra Juárez), el experto en derecho laboral que confirma las expectativas de Enrique y único personaje masculino de la cinta que se preocupa sinceramente de Álvaro: Juan encarna una masculinidad hostil; Enrique y el señor Montero mantienen con el protagonista una relación fría revestida de cordialidad vecinal, y don Alfonso ve a Álvaro como un trabajador que ha dejado de resultar productivo. Ninguno, por tanto, manifiesta la más mínima muestra de afecto, impregnados del espíritu de confrontación ligado a la masculinidad tradicional.

Ello también se percibe durante la partida de ajedrez con Felipe Montero, cuya casa, al igual que la de Lola, dista considerablemente del sobrio apartamento de Álvaro: a una menor intensidad lumínica se añade la presencia de animales disecados, libros e instrumentos de caza, lo cual indica tanto su interés por la cultura como su conservadurismo ideológico: Montero defiende la existencia de élites que, constituidas por ciudadanos altamente instruidos, dirijan a aquellos que, por su escasa formación, no deberían votar (Lola, por ejemplo). Esas opiniones sirven como caldo de

cultivo para que Álvaro instigue el odio de los Casares hacia Montero; antes de la cena donde esto ocurre, Irene había pedido ayuda al protagonista para encontrar una profesión que le permita quedarse en España y evitar el violento comportamiento doméstico de su marido, por lo que Álvaro promete falsamente recomendarla como asistente al señor Montero. Durante la cena, sin revelar nunca el nombre de su vecina, Álvaro critica el rechazo de este a los inmigrantes atribuyéndole comentarios extremadamente xenófobos que Montero nunca pronunció. Ello, unido al relato sobre cómo ve no solo la contraseña de la caja fuerte del anciano, sino también el contenido de esta, es utilizado por Álvaro para impulsar tanto la trama de *El autor* como la de su propia novela; de hecho, el crimen final se anuncia cuando Enrique, al subrayar Álvaro la desigualdad entre él (desempleado) y el señor Montero (cuya fortuna proviene de su pensión como militar franquista) con el objetivo de que los Casares cometan el robo que su novela necesita, declara con una entonación inquietante que sus hijos sí tendrán qué comer al día siguiente (sin explicitar cómo va a conseguirlo); asimismo, el rostro de Irene refleja la consideración de los datos recibidos como una salida a la asfixia económica de la que no ha podido escapar con un trabajo propio.

El final de *El autor* acaba con Álvaro encarcelado por el asesinato del señor Montero, lo cual, a diferencia del crimen, no entraba en los planes del protagonista: el rostro de satisfacción de Álvaro tras saber que Lola ha descubierto el cadáver –lo que le permite escribir durante horas hasta su detención– contrasta con el desconcierto que muestra en el interrogatorio. En un diálogo donde Irene confiesa su intención de romper con Enrique debido a la agresividad de su marido, Álvaro –siempre pensando en lo que cree mejor para su novela– la convence de que continuar con la relación durante el periodo de estrechez económica es lo mejor para ambos. Tras reconciliarse, los Casares comunican a Álvaro su intención de mudarse al no poder seguir pagando el piso; ello resulta catastrófico para su vecino, cuya novela se convertiría en una obra inconclusa. En ese contexto, Enrique pide prestada a Álvaro una caja de herramientas, a lo que este accede, ignorando

que una de ellas (el destornillador) se convertirá en el arma del crimen. Ese dato es revelado durante el interrogatorio al que Álvaro es sometido en una sala de paredes tan blancas como las de su vivienda y como las de la prisión donde ingresará: el policía que realiza las preguntas le comunica que los Casares no han mencionado su mudanza en ningún momento y que Álvaro es el único acusado del crimen.

Una vez en prisión, al blanco impoluto de las paredes se suma el de los uniformes de los reclusos, a quienes Álvaro manipula como había hecho con sus vecinos: ello queda patente cuando le pasa a uno de ellos una nota de contenido sexual, escrita supuestamente por otro reo. La puesta en duda de la heterosexualidad desencadena una reyerta carcelaria que involucra a todos los reclusos, presentes en ese momento en el comedor –cuyo mobiliario es asimismo blanco–. Sabiéndose intelectualmente superior al resto, Álvaro se marcha a su celda, donde cuenta con útiles de escritura similares a los de su piso; además, sobre la mesa se halla impresa su novela, a la que le falta únicamente el final que ya está escribiendo.

Dada la omnipresencia del blanco, se puede entender esa celda como una prolongación del apartamento del protagonista; asimismo, el cierre de *El autor* se abre a una interpretación alejada de la literalidad de las imágenes: Álvaro dispone de un ordenador, lo que supone una libertad inusual tratándose de un preso acusado de asesinato; ello, unido a la continuidad lumínica y cromática con la vivienda donde el protagonista ha desarrollado su obra, obliga al espectador a repensar hasta qué punto la conclusión de la película corresponde a la realidad de Álvaro o es un producto de su imaginación. Al fin y al cabo, ingresar en prisión supone un fracaso absoluto para quien jamás ha cejado en su empeño literario, por lo que imaginarse manipulando a otros individuos y concluyendo su novela es lo más cerca que llegará a estar del éxito. Esto también implica un reverso negativo, pues recurrir nuevamente a la mentira para terminar su obra significa que Álvaro no ha salido de la mediocridad de la que siempre le han acusado. Además, la uniformidad en el vestir impide que ningún preso

destaque sobre otros, lo cual refuerza el anhelo del protagonista por marcar una superioridad de la que en realidad carece.

4.5 ESCRIBIR (Y LO OTRO)

4.5.1 *María (y los demás)* (2016)

4.5.1.1 La quimera de la conciliación

Compaginar vida laboral y familiar resulta complicado cuando el escritor protagonista es un personaje femenino. Barton Fink renuncia a su faceta personal para dedicarse únicamente a la dramaturgia (y, posteriormente, a la elaboración de guiones); James Lee Bartlow ve entorpecido su trabajo por la presencia de Rosemary en *Cautivos del mal*, y el Álvaro de *El autor* elige el aislamiento para desarrollar su mediocre novela. Pero ello no es una opción para la protagonista de *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016). El personaje de Bárbara Lennie es una joven cuya vida gira en torno al cuidado de su padre⁶⁴ (José Ángel Egido); recuperado de un cáncer, Antonio anuncia su futuro enlace con una de sus enfermeras en el hospital, Cachita (Marina Skell), lo que desestabiliza por completo la existencia de María. Empleada en una librería y novelista en sus ratos libres, sueña con ver su trabajo reconocido y encauzar su vida sentimental para, así, liberarse de las insidiosas presiones familiares. La situación de María refleja la incertidumbre laboral y personal a la que se enfrentan muchos treintañeros en la España de hoy —especialmente mujeres, sobre quienes la presión de la maternidad y el matrimonio recae más severamente que en los hombres—. En su caso, a la presión generada por el rol de cuidadora se une la demora en su debut literario:

⁶⁴ *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (Russ, 2018: 37-38) reflexiona sobre el impacto de las tareas domésticas en el tiempo dedicado por Mary Ann Evans (George Eliot), Emily Dickinson o Marie Curie a sus respectivas disciplinas, y cómo ni siquiera sus brillantes trayectorias profesionales las eximieron de esas labores.

Una forma especialmente trágica de desmoralización tiene lugar cuando el mandato de no-ser-creadora no solo mina el tiempo, la energía y la autoestima, sino que se introduce de un modo tan intenso en las expectativas que una mujer tiene sobre sí misma que llega a constituir una quiebra tremenda de la identidad (Russ, 2018: 49).

María se siente frustrada por el trato que le dispensan sus familiares, y desorientada por el inesperado giro vital que el enlace de su padre ha desencadenado. Recordemos el dilema entre lo comercial y lo artístico experimentado por escritores ya citados: el ejemplo más reciente es el de Álvaro en *El autor*, quien desdeña el éxito literario de Amanda como si esos beneficios mancillasen el trabajo de un escritor. En la cinta de Nely Reguera, María Funes no experimenta ese dilema entre lo que desea crear y lo que le obligan a hacer –como en *Barton Fink* o «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*–, mas ello se debe a su inexistencia como escritora más allá de su cuarto. Para su familia, María es una gestora de la vida doméstica que ha fracasado estableciendo su propio camino. Esa ausencia de reconocimiento intelectual y económico (los cuidados no se pagan) demuestra que, para un autor, renunciar al sustento material implica renunciar a la libertad y la independencia:

[...] la libertad mengua cuando no hay dinero y sí expectativa, cuando el vivir se sostiene difícilmente sobre una superficie demasiado inestable que precisa unos mínimos de energía [...]. Entonces se sucumbe a «lo que salga», aplazando la vida y esa pasión [...] a un futuro donde las condiciones sean mejores. Como una minúscula herida [...] va lentamente creciendo la frustración (Zafra, 2017: 15).

En *El ladrón de palabras* y *El hombre perfecto*, esa frustración empuja a Rory y Mathieu a apropiarse de textos ajenos. Por tanto, lejos de representarse como indispensable en el florecimiento del talento literario, la precariedad laboral supone una rémora para la plena realización del escritor:

Hace tiempo que en Occidente las idealizadas figuras de artistas y creadores han soportado [...] mitos que agrandaban su presuposición [...] como individuos capaces de vivir al límite y de lindar con el precipicio de la pobreza. Una pobreza derivada en muchos casos de un contexto previo de solvencia material e ilustración donde el sujeto que amaba crear estaba dispuesto a renunciar a lujos y abandonar propiedades por su pasión intelectual (Zafra, 2017: 17).

El trabajo de María como librera le permitirá alcanzar una futura independencia económica y psicológica de su familia, como parece sugerir la última escena de la película (María corre, mas no sabemos si a la boda de su padre y Cachita o en busca de su propio camino). Pero es la faceta doméstica la que realmente absorbe a la protagonista: al principio de la película, reprocha a uno de sus hermanos, Jorge (Pablo Derqui), no interesarse lo suficiente por la salud de su padre –cuyo cumpleaños ha olvidado–. Durante las comidas, María vigila constantemente la dieta de su progenitor –quien, empeñado en disfrutar de la vida, ignora varias veces las órdenes de su hija–; finalmente, una llamada telefónica permite saber que Jorge no ha encargado los canapés para el enlace al creer que, como de costumbre, eran responsabilidad de María. En relación con los obstáculos que las escritoras han debido superar para desarrollar su carrera, Russ (2018: 36) afirma: «[...] la ausencia de prohibiciones formales contra el arte comprometido no excluye [...] otras que, a pesar de ser informales, son muy poderosas. Por ejemplo, la pobreza y la falta de tiempo libre [...]».

El fallecimiento de la madre de María la convierte en una sustituta de cara a sus hermanos, su padre y el resto de sus parientes, de quienes se



María (Bárbara Lennie), en *María (y los demás)*

distancia notablemente. Ello se percibe al inicio de la película: María fuma sola junto a un árbol cuyas hojas esconden su rostro –la parte del cuerpo que nos identifica ante la sociedad–. Durante la primera comida familiar, nadie le pregunta cómo se encuentra, pues, a diferencia de sus hermanos –ya independizados– o de Julia (Rocío León), su cuñada embarazada, María no vive una existencia acorde con los cánones de éxito social: de ahí que se la perciba con lástima, como una joven de extraño carácter cuya valía se demuestra únicamente en el ámbito doméstico. Es posible que, al tratarse de una escritora en ciernes, María proyecte en sus familiares el estereotipo de creadora «que no es digna de amor (o a quien nadie ama)» (Russ, 2018: 76). El menosprecio hacia este tipo de tareas se manifiesta cuando su hermano Toni (Vito Sanz) afirma que el dinero de la venta del restaurante familiar –del cual María no piensa desprenderse por suponer un anclaje en la vida que siempre ha conocido– la ayudaría a encontrar un buen piso ahora que se terminará «el chollo» de vivir con su padre (término que demuestra su incomprensión hacia la auténtica situación de un cuidador). Asimismo, el personaje de Bárbara Lennie lucha por aferrarse infructuosamente a las raíces familiares tratando de conservar el sabal (planta de la familia de las palmeras) que durante años ha estado en el jardín donde ahora su padre y Cachita pretenden casarse.

Por otro lado, Toni, que destaca por su haraganería, también insta a María a arreglar la piscina, pero escabulléndose del cometido bajo el pretexto de desconocer el paradero de las herramientas necesarias para hacerlo. Este personaje demuestra una vez más su inmadurez cuando, además de preguntarle a su hermana si hay cervezas (no se molesta en buscarlas por sí mismo), quiere saber dónde colocar el pastel que ha traído Cachita sin ni siquiera buscarle un hueco en la nevera; cuando María intenta encajar la tarta en el frigorífico, él no solo coge una cerveza y no la ayuda, sino que le dice cómo debería hacerlo. Su carácter infantil exaspera a María, quien, como si fuese su propia madre, deberá responder también a la pregunta de a qué hora va a empezar la comida. El culmen de esa inmadurez sucede cuando, accidentalmente, a María se le cae la tarta tras sacarla de la

nevera y Toni, en lugar de ayudarla, se ríe y responde «Te lo dije». Ello demuestra la soledad de María, pendiente de la casa sin esperar ayuda alguna.

4.5.1.2 Juicios externos, enemigos internos

La falta de apoyo familiar se advierte asimismo en la resignación con que los demás perciben su vida sentimental. María mantiene una relación con Dani (Julián Villagrán) que no encaja en el noviazgo tradicional, lo que provoca que ella no comente nada sobre él a su padre o sus hermanos. La disparidad entre lo que persiguen María y Dani provoca que, al final de la película, su futuro común sea incierto: mientras que él aspira a no pasar de encuentros informales, ella busca conocer a las hijas de Dani –fruto de una relación anterior– y casarse con él (lo que la haría ascender socialmente a ojos de su familia). En lo concerniente a la representación del cuerpo femenino durante las relaciones sexuales, Nely Reguera huye de la escopofilia presente en *Los hombres siempre mienten* al omitir aquellas imágenes que aparecerían en escenas de este tipo: el único momento de desnudo de la protagonista queda plenamente justificado cuando entra en el baño de Dani para lavarse la cara y, casualmente, ve una camisa suya; al probársela y sonreír a su reflejo, se demuestran las esperanzas que María ha depositado en esa relación. Ello la convierte en «el motor fundamental de la diégesis», dado que su cuerpo, su significante, «es finalmente un detalle prescindible» (Zecchi, 2014: 216). El desconocimiento de su familia sobre la faceta personal de María motiva una actitud condescendiente hacia ella («Con tantas virtudes que tienes, y mírala, es una pena»), transmitiendo que, en una mujer, la soltería es algo de lo que avergonzarse o, al menos, preocuparse. De ahí que, ante el enlace de su padre, María se sienta desplazada, pues todos han cumplido sus expectativas vitales salvo ella misma.

María anhela ser escritora, pero los roles de cuidadora y ama de casa consumen la mayor parte de su tiempo –de ahí que la veamos escribir solo en contadas ocasiones–. Durante la presentación de *El desconcierto* –la novela de la escritora Marta Viso (Alba Loureiro)–, María busca sin éxito la complicidad de los asistentes animándoles jocosamente a adquirir la obra en su propia librería; asimismo, observamos la posición de inferioridad en que ella misma se coloca respecto de su invitada: esta última, pese a sus veinticinco años, ha sido galardonada con el Ojo Crítico de Novela y ha recibido los halagos de crítica y público que María anhela para sí; además, cuando esta alude a la madurez literaria de la autora, Marta Viso responde que esa lucidez no es tal, sino que se debe a una posible falta de reflexión en la sociedad actual. Pese a que no emite este comentario con intención hiriente (el público ríe con ella), María se siente aludida debido a su inacabado proyecto literario y su estancada vida sentimental. Esa frustración íntima se manifiesta cuando opina que *El desconcierto* no le parece de suficiente calidad como para ganar el Ojo Crítico, concedido para el deleite de los críticos viendo triunfar a alguien joven –es decir, que ha cumplido su sueño profesional mucho antes que la propia María–. El deseo de alcanzar ese reconocimiento empuja a la protagonista a buscar fotos de Marta Viso en Internet –quizás para compararse con ella y reflexionar sobre las causas de su fracaso–; antes, intenta proseguir con su novela, mas no lo consigue (María escribe de noche, cuando la casa ya no precisa su atención y todos duermen). La protagonista también aprovecha el sosiego nocturno para practicar con la flauta travesera –actividad en la que, como ocurre con su escritura, tampoco parece destacar–.

A lo largo del filme, María es recompensada simbólicamente a través de los halagos que su padre y Jorge le profesan por haber cuidado del progenitor en los momentos difíciles. Ante toda la familia, Jorge canta con entusiasmo «Como yo te amo», cuya letra resume la constancia del afecto de María hacia su padre –que este también le demuestra–. Sin embargo, desde la perspectiva de la protagonista, todo el cariño que ella debería recibir pasará ahora a otra mujer que no cuidará a Antonio

convenientemente, por lo que perdería su única fuente de reconocimiento. Durante la canción, Jorge mira a su hermana, lo que refuerza la sinceridad de su anterior gratitud y de su amor fraternal; pero estos gestos resultan huecos si, como ocurre en días sucesivos, María continúa cargando con el peso de la casa y de la organización de la boda (incluyendo críticas hacia el poco refinamiento de la comida). Ese enlace tiene como contrapartida el que la protagonista se imagina con Dani después de que este alabe el desayuno que ella se esmera en prepararle. Las fantasías de María llegan hasta el punto de probarse un vestido de novia mientras Cachita trata de elegir el suyo, lo cual suscita la estupefacción de su tía y el desdén de Julia –evidenciando la posición de inferioridad en que la soltería coloca a las mujeres–. Además, el hecho de que sus amigas Bea (Aixa Villagrán) y Sofía (María Vázquez) tengan pareja estable –y la primera esté embarazada– intensifica la sensación de estancamiento de la protagonista, quien no halla en sus amistades el apoyo que necesita: Bea, su terapeuta alternativa, no le ofrece ninguna solución profesional a la inseguridad y el estrés, y Sofía culpa a María de incitarla a fumar durante un evento en el que coinciden (cuando ha sido la propia Sofía la que le ha pedido un cigarrillo). Ninguna de ellas se preocupa realmente por su romance con Dani: pese a que no confían en el futuro de la relación, no hablan sinceramente con María, a quien consideran inmadura por enviarle una foto a Dani vestida de novia.

Las esperanzas de María, sin embargo, se ven alimentadas por la contestación de este a su mensaje, preguntándole alegremente con quién se casa. Esas halagüeñas expectativas de futuro le infunden la suficiente confianza como para culminar su novela; en ese instante, se imagina firmando un ejemplar para Marta Viso, quien –en su mente– alaba la calidad de la obra y expresa su admiración por ella. Esta inversión de roles demuestra que el bienestar psicológico es imprescindible para los autores en tanto seres humanos; no obstante, tanto esa percepción de María como la posibilidad de que *Días de invierno* sea publicada se tratan de un espejismo: su jefe, quien le había pedido que pensase en un escritor novel para publicar su obra (lo que la lleva a ella misma a considerarse como posible opción),

opta finalmente por otro autor que María había sugerido en un principio, lo cual frustra sus esperanzas. Ese límite entre sueños y realidad se manifiesta en la escena en que la protagonista, novela en mano, desciende unas escaleras acompañada de fondo por aplausos y una música triunfal; ello remite al final de *El crepúsculo de los dioses*, cuando Norma Desmond baja por las escalinatas de su mansión creyendo que las cámaras han venido a retratar su glorioso regreso y no su ineluctable decadencia (Méndez Fernández, 2018c).

Al igual que el personaje de Wilder, María se muestra emocionada ante sus supuestos admiradores. Ese momento anticipa la imaginaria presentación literaria que organiza en la librería tras asimilar la disparidad de objetivos vitales entre ella y Dani: con un oso de peluche como única compañía (regalo frustrado para las hijas de él), escenifica un turno de preguntas entre ella y los asistentes emulando el evento de Marta Viso –del que simultáneamente actúa como contrapunto–. No faltan los saludos ni el vaso de agua, y tampoco las interjecciones de duda o las risas que aderezarían una presentación de este tipo. La naturalidad de María contrasta con el vacío al que se dirige: ante sus anhelados lectores, afirma que nunca pretendió escribir una autobiografía, sino una ficción inspirada en su entorno más cercano. Pero la realidad se abre paso y María llora, consciente de su incertidumbre vital. Al día siguiente se despierta con mensajes de sus hermanos recriminándole su ausencia en la boda de su padre. Lo natural para ella habría sido partir inmediatamente, pero María, antes de hacerlo, se arma de valor e insta a su jefe a leer lo que ha escrito; no desde la timidez inicial («Si tienes un rato, léelo»), sino desde la seguridad en sí misma («Cuando puedas, me gustaría que leyeras mi novela. Gracias. María»). Ello refuerza la idea de Zafra (2017: 31) del entusiasmo «íntimo y creativo» como «una de nuestras primeras muestras de verdadera libertad». Concluir la novela marca el inicio de una nueva etapa en la vida de la protagonista, más independiente y con mayor autoestima. María vence así una inseguridad que ha cercado a muchas autoras a lo largo de la historia:

La tensión [...] puede resultar insoportable, y a menudo las mujeres escritoras se asustaron ante ella. Su apego a lo cotidiano [...] puede [...] leerse [...] como una estrategia del miedo [...]. [...] Si bien les aseguraba un mínimo confort afectivo y social, el vínculo mantenido con la existencia ordinaria les impedía igualmente, por las tareas [...] que implicaba, entregarse por completo a la creación. Este impedimento, a menudo vivido y formulado como una frustración, tenía también su dimensión tranquilizadora. Les ahorra la confrontación con [...] riesgos más altos (Planté, 2019: 130).

Ver a María correr recuerda a Fran Kubelik (Shirley MacLaine) en *El apartamento* (*The apartment*, Billy Wilder, 1960), cuando esta, tras percatarse del amor que por ella siente C.C. Baxter (Jack Lemmon), abandona en Nochevieja al señor Sheldrake (Fred MacMurray) y corre, pletórica de felicidad, hacia el piso del protagonista. Allí empezará una relación basada en la confianza y el afecto, muy alejada del segundo plano que ocupaba en la aventura extraconyugal de su amante (Méndez Fernández, 2018c). Otra evocación cinematográfica de *María (y los demás)* ocurre en una excursión familiar a la playa. Cachita decide bañarse pero, debido al fuerte oleaje, no puede salir. Al principio, María se muestra imperturbable: sobrepasada por el hecho de que ya no vaya a cuidar de su padre, observa a Cachita pedir ayuda sin intervenir (al fin y al cabo, su desaparición restituiría la situación familiar anterior). Durante unos instantes, el personaje de Bárbara Lennie evoca a la Ellen Berent (Gene Tierney) de *Que el cielo la juzgue* (*Leave her to heaven*, John M. Stahl, 1945), cuyos patológicos celos hacia cualquiera que se interponga entre ella y su marido (Cornel Wilde) motivan que deje ahogarse a su cuñado en un lago. Afortunadamente, esa deriva melodramática no aparece en *María (y los demás)*, puesto que la protagonista rescata a Cachita. El desgaste psicológico de María se exterioriza en un nerviosismo que a duras penas puede disimular; siente que, en toda esa vorágine (la mudanza que desordena el hogar familiar, la soltería de la que su entorno se burla y la no publicación de una novela que ya les había anunciado), nadie ha pedido su opinión; el tiempo avanza sin que se pueda hacer nada por evitarlo.

4.5.2 *La buena esposa* (2017)

4.5.2.1 El matrimonio como idílica farsa

La interferencia de las labores domésticas en la trayectoria profesional de una escritora reaparece en *La buena esposa* (*The wife*, Björn Runge, 2017). Su protagonista es Joan Castleman (Glenn Close), una mujer cuya existencia ocupa un segundo plano respecto de la de su marido, el prestigioso novelista Joe Castleman (Jonathan Pryce). El aparentemente idílico matrimonio se trata en realidad de una farsa: Joan, debido al escaso apoyo recibido durante su juventud y a sus paupérrimas expectativas literarias, es la verdadera autora de las obras de su marido. La película comienza con la concesión del Nobel a Joe –un momento de felicidad para la pareja– y termina con la completa disolución de esta: por un lado, Joan manifiesta su intención de abandonar a Joe tras recriminarle esa humillación artística y personal; por otro, Joe termina falleciendo debido a un ataque al corazón causado por su delicado estado de salud. El final de la cinta, con Joan pasando de página en su cuaderno y acariciando una hoja en blanco, significa para ella el comienzo de una vida cuyas riendas le pertenecen. La cinta de Björn Runge no se basa en una figura histórica particular, pero podría haberlo hecho:

A poco que buceemos en las historias de las creadoras en el pasado veremos que [...] «anónimo ha sido nombre de mujer». Que algunas han utilizado iniciales o seudónimos, que sus obras han sido apropiadas por familiares o parejas [...]. También ser presentadas como esposas, amantes o amigas de un hombre ha sido una contundente forma de neutralización como creadoras. «Ser de» alguien no es lo mismo que «ser» (Zafra, 2017: 155).

La buena esposa –adaptación de la novela homónima de Meg Wolitzer– expone los distintos ámbitos en que el patriarcado ha obligado a la mujer a permanecer en una subordinación sexual, familiar y profesional respecto del hombre. Ello queda patente desde que conocemos a los Castleman: él, presa del nerviosismo, aguarda la llamada de la Fundación Nobel para recibir el premio, mientras que ella se ve privada del descanso

por esta causa. La invasión de ese tiempo propio continúa con la insistencia de Joe en mantener relaciones sexuales pese a la inapetencia de ella, quien finalmente asume el rol pasivo que su marido le demanda. Este no es el único ejemplo de cómo Joan ve interrumpidos sus momentos de reflexión: durante el vuelo a Estocolmo, la escritora fantasma trata de concluir un crucigrama pese a las interrupciones de una azafata –quien dirige sus atenciones a Joe–, de su marido –que le pregunta si quiere comer algo y si necesita una almohada– y de Nathaniel Bone (Christian Slater), un periodista en busca de información sobre Joe que reconocerá el talento de Joan más allá de la admiración que él cree merecen los cónyuges. El tiempo de la escritora, al igual que el de muchas amas de casa, ha estado mayoritariamente enfocado a su marido y sus hijos –con el añadido de las horas dedicadas a la escritura en tanto trabajo no reconocido y no remunerado–; de ahí que los ratos de ocio solo se les concedan cuando ellas lo piden expresamente –y con la renuencia de sus allegados–: ejemplo de ello es el enfado de Joe cuando, ya en Suecia, Joan decide tomarse un rato libre (dos horas según ella, y una eternidad según él) en vez de acompañarlo a un evento; además, reprocha a su mujer haber bebido y fumado ligeramente –hábito que ella había abandonado a petición de su marido–.

Al final del vuelo, Joan recuerda a Joe que estire las piernas como le ha indicado el médico, lo que revela su faceta como cuidadora (también



Joan Castleman (Glenn Close, izqda.) y su marido, Joe (Jonathan Pryce), en *La buena esposa*

gestiona la medicación de él). No es el único caso: cuando los Castleman reciben la llamada de la Fundación Nobel, se le indica a Joan que se ocupe de las llamadas y la prensa, como si fuese la asistente de Joe (de hecho, es su rol conyugal lo único que trasciende a los demás). El espectador comienza a percibir una quiebra en la impecable fachada de Joan durante esa llamada, donde, momentáneamente, los ojos de la protagonista delatan cierto arrepentimiento por haber emprendido un camino que le ha impedido ser la receptora del galardón. Una vez en Estocolmo, Joan regaña a su esposo por comer demasiados bombones –situación similar a la de la protagonista de *María (y los demás)* con su padre–; asimismo, le pide que se cepille los dientes debido a su mal aliento, e incluso –en un evento previo a la entrega del Nobel– que se limpie el bigote. La película refleja, por tanto, la inexistente educación en el autocuidado que el sistema patriarcal impone en el modelo hegemónico de masculinidad, lo que hace recaer en las mujeres el sostén de su círculo más cercano. Joe también delegaba las tareas domésticas en su primera mujer, Carol (Grainne Keenan), tal y como se ve en uno de los *flashbacks* centrados en los estadios iniciales de la relación entre él y Joan (profesor universitario y alumna, respectivamente). Cuando esta última accede a cuidar a la hija de ese matrimonio, presencia una discusión conyugal en medio de la cual Joe pide a Carol una corbata que él mismo podría coger sin problema; airada, ella la lanza, pero la prenda cae al suelo y es Joan quien la recoge –tal y como hará repetidamente durante su matrimonio debido a la absoluta dejadez de Joe–. Así, ese gesto resume el cariz que el romance entre los protagonistas cobrará a lo largo del tiempo.

La principal razón que relega a Joan a un segundo plano literario es la carencia de apoyo cuando, en los años sesenta, se presenta como una escritora prometidora; el propio Joe confirma su calidad, mas, como profesor de literatura, le recomienda que insufla mayor calidez a los personajes de su texto –sobre todo a una madre que, por su frialdad, anticipa la futura personalidad de Joan (distante, pero también con miedos y secretos)–. Cuando Joan conoce a la novelista Elaine Mozell (Elizabeth McGovern), ve en ella un ejemplo a seguir, pero esta la desanima diciendo

que, al ser mujer, nadie leerá sus libros pese a su excelencia, ya que son los hombres quienes elaboran las reseñas de prensa, dirigen las editoriales (Joan trabajará de secretaria en una donde no importa la perspectiva femenina, sino el atractivo de las autoras), publican las revistas y elaboran los cánones. De hecho, en los Nobel a los que asisten los Castleman, la nómina de premiados es íntegramente masculina, encarnando la alianza establecida mecánicamente entre hombres que, al ocupar altos cargos en las instituciones, impiden que la mujer ascienda profesionalmente (Haroche, 2011: 21). Inicialmente, Joan reitera que un escritor debe escribir (ella no lo concibe de otro modo), pero Elaine replica que lo importante es hallar un público para esa obra; si escribe, su libro terminará olvidado en una estantería. De hecho, bromea ante los asistentes, mayoritariamente, mujeres –como en las clases de Joe y en la presentación del libro de Marta Viso en *María (y los demás)*– diciendo que las escasas copias vendidas de su libro fueron adquiridas por familiares a los que pagó para que así lo hicieran. Pese al tono humorístico de estas declaraciones, el pesimismo que se desprende de su recomendación posterior hace replantearse hasta qué punto lo primero podría ser cierto.

El consejo de Elaine sobre la necesidad de un público que sostenga material y anímicamente a un autor se opone al planteamiento de Joe de que la finalidad del escritor no debería ser publicar, sino narrar algo íntimo pese a la pobreza, la soledad o las cartas de rechazo (el Mathieu de *El hombre perfecto* encarna esto), o a pesar de quienes sugieren al escritor centrarse en un trabajo más estable (el padre de Rory en *El ladrón de palabras*). Esa romántica equiparación entre vida y escritura impulsa a Joan a reescribir exitosamente un relato de Joe sin desvelar su identidad, lo cual mantendrá para las siguientes obras debido a la dependencia psicológica hacia su marido (a quien considera el verdadero escritor de los dos). Este –que no concibe una separación entre hombre y artista– amenaza con abandonarla cuando ella, tímidamente, le hace ver la escasa autenticidad de los diálogos y personajes de uno de sus textos. Joe envidia el talento de Joan y, victimizándose, afirma que su única opción será impartir docencia en una

universidad mediocre y dedicarse a las tareas domésticas mientras ella triunfa en la literatura; por su parte, Joan le desmiente basándose en la información obtenida de Elaine y de la actitud de sus jefes en la editorial, pues Joe nunca sufrirá las mismas hostilidades que ella. Todos necesitamos sentir el apoyo de los demás (lo cual también se aplica a la incipiente carrera literaria de su hijo David), y ella no lo tiene.

4.5.2.2 Hacia una autonomía sentimental

El efecto sedante al que ha estado sometida Joan desaparece al final de *La buena esposa*, cuando se siente humillada por pertenecer al segundo plano donde se constriñe a las acompañantes de los premiados: un ámbito cuyo ocio reside en las tiendas o los centros de belleza, y donde la única función de Joan, cuyo nombre ni siquiera importa (se dirigen a ella como «señora Castleman» o, erróneamente, «Jean»), es sujetar el abrigo de su marido mientras este recibe agasajos inmerecidos –todo ello mientras este afirma jocosamente ante otros galardonados que, si Joan escribiese, él se bloquearía constantemente–. Aludir a ella *a posteriori* como su gran amor (lo cual ya había sucedido cuando los Castleman celebraron en privado la concesión del Nobel) no suprime la inferioridad que le hace sentir el oculto talento de su esposa ni compensa el desconocimiento público sobre su verdadera faceta autorial. En este caso, ni siquiera el afecto actúa como la recompensa simbólica que es para quienes efectúan tareas domésticas y de cuidado –«[...] así como ahora muchos trabajos se pagan con reconocimiento y visibilidad, por mucho tiempo el trabajo de las mujeres se pagó con dependencia y amor» (Zafra, 2017: 234)–: Joe ha mantenido diversas aventuras extramaritales que desmienten sus entregados discursos. Ello conduce a Joan a pedirle que ni siquiera la mencione en los agradecimientos por el Nobel, pues subrayaría de nuevo un rol de esposa tradicional que no le corresponde; sin embargo, al igual que sucedía con su tiempo libre, deberá resignarse a que su marido ignore su solicitud y la alabe prolijamente para disimular su egocentrismo.

En su discurso, Joe se refiere a Joan (momentáneamente desenfocada por la cámara) como su musa, aquella que le conduce a obrar con cordura y que le ha allanado el terreno para escribir durante décadas; asegura asimismo que el mérito de sus logros es suyo, lo cual resulta especialmente hiriente para la protagonista porque sabe que es verdad –mas no en el sentido que Joe expresa en el texto–. Los aplausos que el público dedica en ese instante a la Joan cónyuge refuerzan la humillación de la Joan escritora, quien se marcha justo al terminar la intervención de su esposo. Una vez en el hotel, la protagonista reivindica sus logros frente a su marido, que trata de atribuirse el mérito de una trayectoria en la que él solamente ha actuado de apoyo encargándose de las tareas domésticas o cuidando a los niños –si bien, considerando su tensa relación con su hijo David (Max Irons), no parece que esa crianza surtiese los efectos deseados–; delegar estas labores, normalmente desempeñadas por una mujer (Joan compaginó su faceta de madre con la de novelista en la sombra), libera al artista y le proporciona un mayor tiempo libre para su oficio, mas realizarlas no se considera equiparable a escribir una obra literaria. Eso, que reivindica el rol del cónyuge sostenedor de vida que defiende Nathaniel Bone, se convierte aquí en un argumento tergiversado por parte de Joe para justificar la apropiación de los textos de su mujer.

Joe Castleman demuestra hallarse embaucado por sus propias mentiras no solo cuando alude al vínculo artístico entre él (revisor y corrector) y su esposa (novelista) como el establecido entre «escritores asociados», sino también cuando culpa al talento de Joan de su inseguridad como hombre (el Álvaro de *El autor* tampoco soporta que su mujer sea más talentosa que él y la califica de obstáculo para su progreso literario). Durante décadas, la propia Joan, víctima de los esquemas patriarcales, se había considerado la causa de unas infidelidades que siempre perdonaba (idea de la mujer como salvadora del hombre y del amor como sentimiento transformador); ahora decide romper la relación, lo cual le recrimina Joe hipócritamente –afirma arrepentirse de todas sus infidelidades pese a haber flirteado con Linnea (Karin Franz Körlof), su fotógrafa personal, durante su

estancia en Estocolmo—. Joan ha tomado conciencia de las consecuencias de su sacrificio para ella y sus hijos (de ahí su rechazo hacia el Nobel que Joe la obliga a compartir), y abraza los libros atribuidos a su esposo como obras plenamente suyas, fruto de su dolor y su esfuerzo —y no del de su marido, que los reclama falsamente como propios—. Este, en lugar de reconocer el daño causado —aunque sea únicamente en el ámbito privado—, culpa a su mujer de haberle utilizado para alcanzar un alto nivel de vida —el cual se debe en realidad al trabajo de Joan— e intenta arrebatarle cualquier mérito tildándola de privilegiada y acusándola de plagiar su vida anterior con Carol para lo que él considera su único texto decente («La mujer del profesor»).

La buena esposa se cierra con una nueva etapa en la vida de Joan. Hasta ese momento, Joan había priorizado la necesidad de difundir sus obras sobre su propio bienestar, pues, como autora que debe escribir, prefería encauzar su pasión literaria de un modo fraudulento antes que renunciar a ella. Ahora ni siquiera permite a Nathaniel Bone desvelar su influencia en la carrera de Joe durante todos esos años. Ello puede resultar paradójico: en apariencia, resultaría beneficioso para Joan que esa información saliera a la luz por el reconocimiento que obtendría; sin embargo, precisamente porque ahora será la única dueña de su vida, Joan no permitirá que nadie se inmiscuya en su faceta más personal —ni siquiera aquellos que reconocen su talento—. También es posible que, por el momento, le baste haber expuesto su indignación ante Joe e informado a David de la verdad; por último, dada la dependencia psicológica hacia su marido, quizá le cueste liberarse de la mentira que sostuvieron durante tantos años. Joan, al contrario de lo que afirmó en la ceremonia de los Nobel, ya no es una hacedora de reyes, sino una mujer que, como la protagonista de *María (y los demás)*, se dirige a un futuro marcado por la emancipación.

4.6 DE ESCRITORES Y MUSAS

4.6.1 *Ruby Sparks* (2012)

4.6.1.1 El genio romántico: una noción perdurable

La buena esposa muestra la adulación hacia Joe Castleman por parte de su mujer, Joan, a quien en realidad corresponde el genio literario atribuido a su esposo. La consideración del escritor como alguien excepcional, capaz de articular conceptos inaprensibles para su entorno, podría parecer la máxima aspiración de cualquier autor. Sin embargo, para Calvin Weir-Fields (Paul Dano), el protagonista de *Ruby Sparks* (Jonathan Dayton y Valerie Faris, 2012), las altas expectativas sobre su segunda novela suponen una presión difícil de superar. Al comienzo de la cinta, Calvin se halla completamente bloqueado ante su máquina de escribir; el peso de la fama y el prestigio obtenidos con su primera obra, que le ha valido el calificativo de genio (rechazado por él mismo en varias ocasiones), le ha impedido crear otra semejante –su producción, a lo largo de una década, se ha limitado a unos relatos y una novela corta–. Un compañero de profesión, Langdon Tharp (Steeve Coogan), afirma que el talento no basta para mantener una carrera literaria y alude a lo que él denomina «síndrome del segundo álbum» –comparando a Calvin con un grupo musical–; paralelamente a esta reflexión, Calvin sufre con preguntas relativas a su siguiente trabajo; lo que importa es la inmediatez, la obtención de resultados –de ahí que Langdon eleve la mediocridad sobre la excelencia, ya que, desde su perspectiva, llegar a la cima a tan temprana edad puede destruir a cualquier escritor–: «[...] hombres geniales: algunos llegan alto, algunos son víctimas del momento, algunos se convierten en genios, muchos se quedan abajo como si nunca hubiesen existido» (Benn, 1999: 67-68). Esa presión sobre quienes son considerados excepcionales se percibe asimismo cuando a Calvin, si bien no ha ejercido nunca de guionista, se le llega a sugerir que adapte su primera novela a la gran pantalla. Tal situación, ya vivida por Barton Fink, demuestra que el talento en un ámbito literario no

tiene por qué trasladarse necesariamente a otro –pese a que al genio se le atribuya un don que, paradójicamente, le devalúa en lugar de ensalzarle–:

[...] cada yo moderno es un dios griego, pero la polis está saturada de una masa incontable de dioses iguales entre sí; [...] después de generalizar la idea de genio a todo yo existente, el resultado inesperado ha sido no sólo la banalización inevitable de dicha idea, sino ver a ese mismo yo genial sobrevenidamente convertido en un yo *del montón* y en peligro de perder su individualidad (Gomá Lanzón, 2014: 172).

El bloqueo que Calvin sufre con su segunda obra lo experimenta asimismo Tom Garrett (Dana Andrews) en *Más allá de la duda*, quien se embarca en su segunda y arriesgada novela con el convencimiento de que confirmará el talento apuntado en su anterior libro. La sombra del primer éxito también es alargada para Clayton Hammond en *El ladrón de palabras*, cuya segunda creación –pese a haber sido escrita por él– queda eclipsada por su fraudulento primer texto (un manuscrito ajeno cuya autoría se adjudica). Durante la entrega de un importante galardón recreada en esa segunda novela, Rory bromea diciendo que desearía tener una idea para su segundo libro –dado que, como *alter ego* de Clayton, el anterior fue escrito en realidad por otro autor–. Una situación similar vive Mathieu en *El hombre perfecto*: cuando Stan, el ahijado del padre de Alice, le pregunta por los avances efectuados en su nueva novela, Mathieu prefiere no desvelar nada por el momento debido a que, en realidad, no tiene nada que desvelar (su mediocridad le ha impedido desarrollar una obra que se aproxime a su primer y falso éxito). Stan reitera que el segundo libro es más duro que el primero debido a la presión existente –para Mathieu, perder su estatus literario implicaría abandonar sus privilegios socioeconómicos y, por tanto, romper con Alice–. En todos estos casos, el triunfo obtenido con el debut literario se considera una prueba insuficiente del talento de su autor, el cual debe ser refrendado mediante una segunda obra.

La posmodernidad acarrea el desmoronamiento del sujeto tal y como lo conocíamos, las intermitentes muerte y resurrección del autor y la desaparición de Dios como rector de la existencia humana –«desplazado de donde siempre estuvo» (Benn, 1999: 34)–, por lo que la aplicación de la

idea de genio al escritor contemporáneo también se ha visto afectada. Así, antes de abordar la cinta de Dayton y Faris, repasaremos brevemente la historia de la forja del genio literario, cuya recepción a lo largo del siglo XX procede del culto al artista desarrollado en la centuria anterior (Guillén, 2007: 17) –nuevo argumento para considerar la posmodernidad como una posible continuación de la modernidad en vez de una ruptura con esa etapa–. Sobre esta figura, Benn (1999: 57) declara: «[...] un cierto grupo bastante bien delimitado de personajes son designados genios. Quizás cien o ciento cincuenta, en su mayoría muertos, casi todos varones, [...] sobre todo artistas, poetas, filósofos y sujetos que reúnen [...] todas estas capacidades».

En el plano artístico, la perdurabilidad de un nombre se ha ligado a su capacidad para «excitar el pensamiento, [...] conducirnos a otra época y [...] movernos en el presente a evocar sus obras» (Guillén, 2007: 11). Si es a partir del Renacimiento cuando se le comienza a atribuir al artista un halo legendario, es la Ilustración –donde se persigue elevar el nivel cultural de la población mediante la apertura de museos y bibliotecas– la que marca la construcción de este como genio. Los espectadores y lectores burgueses comienzan a sentir curiosidad por el aspecto y la personalidad de escritores, músicos o pintores, cuyas obras literarias, conciertos y exposiciones les conceden un prestigio intelectual antes inexistente (Guillén, 2007: 13).



Ruby (Zoe Kazan, izqda.) y Calvin (Paul Dano), en *Ruby Sparks*

Dentro de ese público destaca el rol de los escritores decimonónicos, quienes –antecediendo a varias de las películas analizadas en este proyecto– describen en sus obras «el vértigo que supone[n] el papel, la partitura o el lienzo blanco y el miedo y la pulsión irresistible de llenarlos» (Guillén, 2007: 14). Hoy continúa vigente la concepción de la obra de arte como producto de una epifanía que nos permite acceder a una entidad de otro modo intangible (Taylor, 1996: 441). Con ese fulgor contrasta la vacía percepción del mundo que nos rodea: «La fidelidad a la epifanía del arte [...] ha ido [...] acompañada por una marcada hostilidad hacia la sociedad capitalista, desarrollada, comercial, industrial [...]» (Taylor, 1996: 444). Barton Fink y el Charlie Kaufman ficcional así lo demuestran en sus respectivos largometrajes; el primero, además, se considera un visionario que, distinguiéndose del hombre corriente al que afirma representar, pretende liberarlo de su opresión de clase sin percatarse de que ni su singularidad ni su perspectiva sobre el del mundo son en realidad tales (Stefon, 2016: 10).

La progresiva desaparición del Antiguo Régimen, unida al auge de conceptos como la libertad individual o la originalidad, reafirma la prevalencia de un sujeto cuyo valor no está ligado ahora a su origen nobiliario, sino a los méritos propios y el reconocimiento de sus semejantes –contexto que propicia el ensalzamiento del artista como máximo exponente de esos ideales burgueses– (Guillén, 2007: 23). Hasta finales del siglo XVIII, el término *genio* se aplica tanto a integrantes del ámbito científico como político o humanístico, pero en esas últimas décadas se restringe su uso únicamente a filósofos e intelectuales del ámbito de las letras. «Así, el artista pasa a desempeñar un papel esencial en la sociedad civil [...] como creador de belleza, generador de una obra destinada a complacer pero también a formar el gusto [...]» (Guillén, 2007: 29). Y ese talento, a diferencia de los logros científicos, no podría explicarse desde la racionalidad, dado que el artista desconoce tanto el origen de toda idea estética como el surgimiento de esa belleza posterior. Para el Romanticismo, el verdadero genio rompe drásticamente con cualquier norma

preestablecida, reemplazando así la mimesis por la inspiración en su yo más íntimo (Guillén, 2007: 31). Esa reivindicación de la libertad individual se manifiesta asimismo en la renuncia de muchos artistas al mecenazgo, lo cual les conducirá a una existencia depauperada de la que se enorgullecerán; así, se forjará paulatinamente la imagen del intelectual al margen de las convenciones artísticas y sociales (Guillén, 2007: 32-33).

La falta de entendimiento con sus semejantes motiva que el artista se refugie «en la retórica del genio, que hace de éste un faro, un profeta e incluso la víctima de un tiempo demasiado volcado en los valores materiales» (Guillén, 2007: 37). Esa banalidad del presente provoca que, como el Barton Fink de los hermanos Coen o el Charlie Kaufman de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, el genio persiga espacios alejados de la mediocridad cultural de su tiempo (Barton insiste en hospedarse a las afueras de Hollywood, y Charlie es reticente a asistir a la conferencia de McKee). Como sucede a ambos personajes, el artista romántico «vive la permanente contradicción entre sus ansias por desarrollar libremente su genialidad y la estimación de su obra. El rechazo, poses aparte, genera dolor» (Guillén, 2007: 39) –idea desarrollada en los frustrados intentos de Álvaro por reivindicarse como escritor en *El autor*–.

La ruptura con la tradición propugnada por el Romanticismo obliga a considerar la divinidad como verdadero origen del proceso creativo, puesto que el rechazo a la imitación implica desterrar el aprendizaje reglado a partir de genios del pasado. Ese énfasis en la novedad ha perdurado hasta nuestros días, de modo que la excelencia de una obra y su consideración como arte continúa dependiendo de la diferencia interpuesta con sus predecesoras (Schaeffer, 2016: 245). La espiritualidad romántica, además de elevar al artista sobre otros trabajadores (los guionistas de Hollywood preferían *gremio* a *sindicato* para aludir a su agrupación laboral), le ayuda a mantener su estatus de excelencia y le convierte en un rebelde frente a las convenciones sociales imperantes (Guillén, 2007: 43-44). Si *inaudito* o *inusitado* designan «la singularidad frente a la repetición [...], [...] los

términos asociados al *obrero* se vinculan con la *manufactura*, [...] con una fabricación artesanal o seriada y con una labor manual/corporal, que [...] no puede *firmar* lo que hace de una obra *obra*» (Pérez Fontdevila, 2017: 118). Esa distinción entre el arte y otros ámbitos laborales se fragua en el Renacimiento, cuando el artista comienza a apreciar diferencias entre su labor –propia de un creador receptivo al contexto sociocultural de su época– y la del resto –enfocada únicamente hacia la técnica y despojada de una personalidad distintiva– (Guillén, 2007: 107). No es, además, el único punto común a ambas etapas:

Tanto en el Renacimiento como en el Romanticismo se producirá la confluencia de dos concepciones [...] antagónicas sobre la posición del hombre en el mundo: por un lado, la conciencia de [...] un cosmos infinito del que el sujeto mortal [...] forma parte, y, por otro, la de que, situado en el centro de ese cosmos, ese hombre aspira a la inmortalidad [...]. La diferencia [...] entre ambos momentos [...] reside en el contraste que supone la seguridad del sujeto renacentista y su aceptación por los grupos de poder intelectual [...], frente [...] [a la] soledad y angustia del artista romántico (Guillén, 2007: 125).

La intervención divina en la creación se manifestaba para el artista a través de la musa, hálito generador de nuevas formas e ideas según la tradición clásica. Sin embargo, es evidente que cualquier obra –al margen de la personalidad de su autor– es fruto del tiempo y el esfuerzo. Subrayar ese flujo espontáneo de ideas sirve para el artista exprese su carácter excepcional:

Manifestar la existencia de una *iluminación* es manifestar que existe una distancia entre ellos y el resto de los hombres no *iluminados*, y que la creación artística es una empresa que llega a su cumplimiento por vías que nada tienen que ver con las afanosas fatigas y rutinas asociadas a otros tipos de trabajo (Guillén, 2007: 50).

Por su parte, mientras que la figura del genio es inequívocamente masculina, la musa –encarnación de la idea que impregna al artista– resulta siempre una figura femenina (así se la representa en la pintura decimonónica, y así llega posteriormente al cine). Esta inspiración puede materializarse en una mujer de carne y hueso que aviva la creatividad del genio, o en un ser de apariencia angélica que representa lo etéreo de las

ideas de este (Guillén, 2007: 52-53): «[...] la musa es la mujer ideal, salvo por el hecho de no estar siempre disponible y resultar frecuentemente esquiva; pero cuando se entrega, se entrega» (Guillén, 2007: 57-58). Lo femenino siempre es inspiración para el artista, mas no supone un poder creador en sí mismo, puesto que, en un intento por desvalorizar el trabajo de las escritoras, se asocia su talento literario con la intuición, nunca con una educación sólida –doble rasero que deshumaniza a la artista–: «Es de aquellas personas a quienes se supone incapaces de ser inteligentes, de adquirir una formación, de estar conectadas con una tradición de quienes se dice que trabajan por instinto [...]» (Russ, 2018: 169). Lo mismo afirman al respecto Pérez Fontdevila y Torras Francés (2016: 48): «[...] la representación normativa del concepto de autor se revela incompatible con la representación normativa del género femenino [...]».

4.6.1.2 Ruby Sparks: el complejo maridaje de lo humano y lo onírico

En relación con la cinta que nos ocupa, Ruby irrumpe en la vida de Calvin inesperadamente; generada en los sueños de su creador siguiendo el mito de Pigmalión, este la convierte en texto a partir de un ejercicio encargado por su psicólogo, el doctor Rosenthal (Elliott Gould). La felicidad que experimenta siempre que piensa en Ruby lo empuja a escribir sin cesar, hasta el punto de enamorarse de quien él piensa se halla solo en su mente. De acuerdo con su modelo de mujer ideal, Calvin diseña a Ruby como una chica alocada (olvida pagar pauturas), enamoradiza (lloró al saber que sus ídolos, Humphrey Bogart y John Lennon, ya estaban muertos) e idealista (apoya a los más necesitados): de veintiséis años y criada en Dayton (Ohio) –ciudad adonde, curiosamente, pretendía volver Joe Gillis al final de *El crepúsculo de los dioses*–, su torpeza al efectuar tareas cotidianas se manifiesta asimismo en su desconocimiento sobre ordenadores y vehículos. Respecto de las relaciones personales, Ruby tiene una vida sexual intensa en los sueños de Calvin: fue expulsada del instituto por acostarse con uno de sus profesores y, de sus dos últimos novios, uno se aproxima a la

cincuentena y otro era alcohólico. Este panorama sitúa al propio creador como la mejor opción sentimental para Ruby, lo cual subraya su inseguridad –es fácil ser el mejor en un mundo diseñado por uno mismo, y más cuando los anteriores candidatos parecen poco apropiados–.

La película de Dayton y Faris explora la relación de la pareja protagonista tanto desde la perspectiva sentimental como desde la autorial, dado que el posesivo comportamiento de Calvin hacia Ruby representa asimismo aquello que un escritor no debería hacer con sus personajes. En su mundo onírico, Calvin concibe una Ruby no solo guapa, sino también absolutamente prendada de él: ello le asegurará una media naranja que acepte sin condiciones su desastrosa personalidad y se mantenga siempre a su lado. La irrupción de Ruby en la vida de Calvin –a la que llega ignorando su identidad como personaje ficticio– resulta inexplicable incluso para el propio autor, quien trata de convencerse de que ella solo está en su imaginación. Una vez comprobada la autenticidad de la joven –perceptible para todo el entorno de Calvin–, la relación se convierte en lo que este siempre había soñado.

Sin embargo, del mismo modo que los personajes de una novela marcan sus propias posibilidades ficcionales, Ruby se vuelve más independiente de lo esperado; así, Calvin –quien había prometido no alterar el texto sobre ella al considerarla perfecta– modifica sus sentimientos para que, deprimida por no estar con él, abandone a sus compañeros de clase y regrese a casa. El momento en que Calvin ve cómo sus esfuerzos por preparar la cena han sido en vano se asemeja al experimentado por la protagonista de *María (y los demás)* al enterarse –también por teléfono– de que su padre y Cachita no asistirán a la cena que ha preparado. Si bien María y Calvin ven sus expectativas frustradas, la primera no puede hacer nada para solucionarlo, mientras que el segundo halla en su máquina de escribir una herramienta para controlar el destino de Ruby. El resultado, no obstante, dista de ser satisfactorio, pues su novia desarrolla una independencia patológica hacia Calvin que le obligará de nuevo a alterar su

personalidad inicial, esta vez convirtiéndola en una mujer siempre exultante; únicamente la oración *Ruby solo era Ruby. Contenta o triste, como ella se sintiera* restituirá la normalidad anímica a la joven.

La sociabilidad de Ruby contrasta con el carácter posesivo de Calvin, ligado al sexismo que aún hoy rige las relaciones de pareja: todas las actividades que Ruby decide emprender (asistir a clases de arte, salir con sus compañeros o dormir alguna noche en su propio apartamento) son percibidas por Calvin no como síntoma de un vínculo sano entre ellos, sino como signo de que Ruby le dejará muy pronto. Ello acentúa una soledad solo rota por la presencia de ella, quien acusa tanto ese aislamiento como la presión de ser la única que proporciona a Calvin una relación al margen de su hermano Harry (Chris Messina). La restricción al comportamiento de Ruby también ocurre en el entorno doméstico, donde Calvin le reprocha que cante mientras él lee. Pero lo que colma la paciencia de Ruby es que la obligue a regresar a casa tras descubrirla flirteando con Langdon Tharp –acto cuyas implicaciones ella no percibe debido a su ingenuidad–. Esa frustrada aventura sentimental tiene lugar en la piscina del recinto donde se está celebrando una fiesta –receptáculo de agua de significación muy diferente para Calvin en sus ensoñaciones con Ruby, donde representaba el regocijo amoroso–.

Tras ser amonestada, Ruby reivindica su naturaleza humana y manifiesta su enfado por las restricciones a que Calvin la somete en su idealización. Llega entonces un momento humillante para ella: mediante su máquina de escribir, Calvin le demuestra que, pese a creerse libre, es él realmente quien la controla como pareja y como autor. Así, entre otras acciones mecanografiadas, Ruby se verá obligada a chocar contra una pared invisible, hablar francés y, antes de caer rendida de agotamiento, repetir frenéticamente que Calvin es un genio y ella le querrá siempre –lo que demuestra el egocentrismo de él–. Asimismo, una de las causas del alcoholismo de Don Birnam en *Días sin huella* es la frustración causada por el contraste entre las expectativas de quienes le creían un genio literario en

la universidad y el escaso éxito que cosechó después, lo que demuestra la loba que la singularidad del autor supone para estos personajes. Ese deseo de ser llamado genio aparece también en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, cuando Charlie sueña que Valerie Thomas se refiere a él con ese calificativo mientras mantienen relaciones sexuales; la cinta de Spike Jonze muestra asimismo cómo una figura femenina apoya emocionalmente a un escritor cuando Charlie se imagina la voz en *off* de Susan Orlean aconsejándole en su faceta profesional (su guion debería centrarse en un aspecto de la novela que le apasione) y personal (su físico no es tan repulsivo como cree).

Después de que Ruby salga de la habitación, nuestro protagonista, consciente del daño causado, explicita su liberación en un folio y deja el manuscrito con la historia de ambos ante la puerta del cuarto donde Ruby se ha encerrado; sin embargo, esa enmienda no evita la partida de la joven, cuyas peripecias junto a Calvin nutrirán la siguiente novela de él —una disculpa sincera por el injusto comportamiento hacia su musa y personaje—. Esto propicia una segunda oportunidad en el ámbito sentimental, alejada de la soledad que le deparaba su anterior encierro en sí mismo: paseando a Scotty —como en su sueño inicial—, conoce a una joven idéntica a Ruby que, sin embargo, no recuerda nada de él. Al no saber que Calvin es el autor del libro que está leyendo, ella le informa de que un amigo suyo considera la obra un tanto pretenciosa —comentario por el que se disculpa y pide a Calvin empezar de nuevo—. Esto último alude tanto al equívoco presente como a la pasada relación entre él y Ruby, la cual puede ahora restablecer sin los errores del pasado. Pese a que desconocemos si Calvin lo logrará (la segunda Ruby, refiriéndose a la novela, le pide que no le cuente el final), el hecho de que manifieste su voluntad de empezar de nuevo señala unas condiciones favorables para una relación basada en el respeto y la confianza.

Si bien el artista es ensalzado en todas sus facetas durante el Romanticismo, el poeta representa para sus coetáneos la idea suprema de genio literario hasta el punto de investir a su obra de un halo capaz de

transformar la sociedad y equilibrar el universo (Guillén, 2007: 119). Para los románticos, el poeta alumbraba un mundo inédito a la par que real, pues se calificaba a la verdad poética de superior respecto a la histórica. La exaltación del creador literario se traduce en la profusión de retratos que en el siglo XIX reflejan tanto a escritores como Homero, Shakespeare o Dante como diversos motivos inspirados en sus obras (Guillén, 2007: 123-124). Cinematográficamente hablando, esto se traducirá en la realización de largometrajes inspirados en la vida de diversos autores a lo largo de los siglos XX y XXI. Ese interés en las experiencias vitales del escritor por encima de sus obras literarias se debe al constante flujo de datos a que estamos sometidos en la contemporaneidad, lo cual confirmaría «la muerte del narrador diagnosticada por Walter Benjamin casi un siglo atrás, no sólo en manos de la novela, sino especialmente de este otro género fatal: la información» (Sibilia, 2008: 251). La popularidad de las películas biográficas va asimismo pareja a la progresiva desaparición del límite entre los entornos públicos y privados, lo cual permite a los internautas indagar en la intimidad de vidas ajenas (Sibilia, 2008: 92):

Los artistas del siglo XX [...] han [...] intensificado, gracias al apoyo de los medios de comunicación, la presentación pública de su propia imagen, y el culto a la personalidad artística [...] ha ido asociado al reconocimiento de sus creaciones. Convertida la obra de arte en mercancía, la vida del artista a lo largo del siglo XIX fue convirtiéndose en obra de arte y ese proceso [...] condujo [...] a la transformación en mercancía de la propia vida de los creadores (Guillén, 2007: 294).

«¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos [...]?» (Aristóteles, 2007: 79). Esta cita del filósofo griego ya plantea el aparentemente indisoluble vínculo entre la angustia y la depresión y aquellos que destacan en sus respectivas disciplinas. Entre los artistas de la Antigüedad grecolatina, se consideraba al poeta el más susceptible de sufrir episodios de locura debido al éxtasis producido por Apolo o las Musas durante los episodios de inspiración. El Romanticismo retoma la noción del genio como un ser que no solo sufre, sino que también potencia con ese dolor su creatividad

–talento que, desarrollado en los márgenes de la sociedad, resulta frecuentemente incomprendido– (Guillén, 2007: 243-244): «En una sociedad como la nuestra [...], la locura es [...], ante todo, lo [...] excluido» (Foucault, 1999: 75). Así, los locos serían aquellos individuos no integrados en los sistemas que rigen los ámbitos laboral (carecen de una ocupación estable), familiar (son despreciados por su núcleo más cercano) y de ocio (reciben las burlas de otros), y cuya credibilidad para el resto de la sociedad es ínfima o directamente nula (Foucault, 1999: 80).

Por otra parte, la excepcionalidad no es innata: «[...] no se nace genio, se deviene. Para llegar a ser genio no basta con tener talento, [...] sino debe añadirse [...] la recepción por el grupo [...]. [...] La genialidad debería ser considerada más como un proceso dinámico que como una propiedad estática» (Benn, 1999: 64). Esta cualidad, unida a la vocación del artista, implica en el Romanticismo la renuncia a los pequeños placeres cotidianos –incluyendo las relaciones estables, lo cual redundaría en un mayor aislamiento del autor– (Taylor, 1996: 445): esa idea, inicialmente asimilada por Charlie en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, queda finalmente descartada en favor de su incipiente romance con Amanda, lo que aumenta su felicidad personal y su satisfacción como escritor. Esto nos invita a reflexionar sobre la conveniencia para los escritores –aunque sean ficticios– de imitar conductas cuyos efectos en el bienestar personal resultan claramente negativos. El origen de la exaltación del sufrimiento como medio para conocer la realidad «puede ser buscado en el pensamiento cristiano. Cristo, genio supremo, [...] se sacrificó, al tiempo que se opuso a [...] las costumbres de la época. Sus seguidores trataron de emular al maestro y ello les deparó sufrimiento» (Guillén, 2007: 250). Foucault (1999: 85-86) afirma que, a partir del siglo XIX, la literatura europea adquiere un componente anárquico producto de su desapego a las instituciones dominantes, lo que justifica la fascinación por la locura. Asimismo, el conflicto del artista se recrudece al contrastar sus tribulaciones internas con la potencial recepción de sus creaciones –destinadas a un público de cuyo

gusto depende pese a su lucha por ceñirse a un criterio propio– (Guillén, 2007: 248-249).

El último punto destacable acerca de la relación del genio con el padecimiento remite al culto que el Romanticismo profesó a la idea de la muerte, radicada en el prematuro deceso de notables autores decimonónicos (John Keats y Percy Bysshe Shelley fallecieron respectivamente a los veinticinco y treinta años de edad, por ejemplo). A la pérdida de vidas humanas se suma la interrupción de carreras literarias cuyo punto álgido, según la mentalidad romántica, se alcanza precisamente durante la juventud, lo que añade un halo trágico a la defunción de estos autores (Guillén, 2007: 265-266). Tras agrupar a distintos talentos según los problemas médicos que sufrieron en vida –desde la esquizofrenia al alcoholismo o el consumo de opiáceos–, Benn (1999: 63) llega a preguntarse: «¿Existe acaso un genio sano?», lo que le lleva al extremo de valorar la psicopatía como inherente a la excepcionalidad del talento: «[...] genialidad es enfermedad, genialidad es degeneración» (Benn, 1999: 64).

El protagonista de *Ruby Sparks* ejemplifica una vez más la figura del escritor bloqueado; asimismo, Calvin comparte con el Charlie de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* una vida personal insatisfactoria y un hermano –no gemelo en este caso– mucho más sociable y despreocupado que él. Harry reprocha a Calvin no saber nada de mujeres, a lo que este –en relación con el hecho de que Ruby responde más a un arquetipo de chica que a una persona de verdad– responde que los escritores no muestran su trabajo antes de que sea definitivo; ello le une a Barton Fink o al Gil Pender de *Midnight in Paris*, quienes, por bloqueo creativo u hostilidad del ambiente, prefieren no desvelar el estado presente de su trabajo. Calvin no tiene amigos ni una relación sentimental estable, y cree que la admiración que despierta en muchas jóvenes no se debe a su auténtica personalidad, sino a la imagen que estas se han forjado de él a partir de su primera novela –la cual le encumbró con apenas diecinueve años–. Este lamento resulta contradictorio, ya que Calvin concibe a Ruby precisamente como una

idealización. En la última parte de la cinta, Calvin se encuentra casualmente con su exnovia, Lila (Deborah Ann Woll), quien le reprocha su falta de empatía hacia los problemas ajenos: si, a lo largo de la película, Calvin coarta la libertad de Ruby ante el creciente temor de que le abandone, sabemos por Lila que este no la apoyó en su carrera literaria –lo que subraya la necesidad de Calvin de sentirse superior para paliar su inseguridad–.

Ello ya había sido apuntado por Ruby en uno de los sueños de Calvin: cuando ambos se encuentran en un parque, él confiesa haber llamado Scotty a su perro por Francis Scott Fitzgerald. Pese a no haber oído hablar nunca de él, la ingenua Ruby afirma que esa elección se debe al anhelo de Calvin de denigrar a su ídolo para sentirse superior y, por tanto, menos intimidado. Según Lila, tal necesidad de reafirmarse sería asimismo la razón de que Calvin se haya asignado una novia dedicada a otro ámbito artístico –la pintura– en vez de a la escritura. Cuando este, amargamente, le pregunta si debería haberse sentido amenazado por ella durante su relación, esta responde sarcásticamente que, dada su genialidad, en absoluto. Calvin se siente molesto por esa apreciación –si bien obligará a Ruby a llamarle así repetidas veces para satisfacer su ego–, puesto que las connotaciones de ese término le empequeñecen en comparación con aquellos así llamados. Ese pesimismo incide en el aislamiento al que el propio escritor parece condenarse, lo cual entronca con la visión romántica del artista como ser sufriente e incomprendido:

El victimismo se convierte en una señal [...] de afirmación de la individualidad. El dolor se transforma para el artista en una búsqueda [...] de sí mismo. La autodestrucción que entraña la forma de vida elegida confirma la superioridad del artista; aunque precise probar su superioridad a través de un público y una sociedad a los que acusa de ser, por su insensibilidad, los causantes de sus males (Guillén, 2007: 249).

Ruby Sparks demuestra cómo la concepción tradicional del hombre y el genio cada vez tienen menos cabida en la sociedad posmoderna, donde la excepcionalidad se ha convertido en un cliché: «[...] puede empezar a advertirse ya una de las tensiones que atraviesa estas representaciones del artista como “fuera del mundo” o “fuera de lo común”: acaban

constituyendo, precisamente, un *lugar común*» (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016: 36). El personaje de Zoe Kazan reivindica la libertad para la mujer en tanto pareja y musa del artista, ofreciendo finalmente una segunda oportunidad a Calvin. La película, que desmitifica el amor romántico basado en la idealización y la dependencia, abre, gracias a su conclusión, la puerta a una nueva manera de entender al escritor –como autor y como hombre– lejos de las restricciones de la masculinidad hegemónica.

4.6.2 *La vida interior de Martin Frost* (2007)

La vida interior de Martin Frost (*The inner life of Martin Frost*, Paul Auster, 2007) ejemplifica un nuevo vínculo entre escritor y musa –en este caso, cronológicamente anterior a *Ruby Sparks*–. El autor que da nombre al título, interpretado por David Thewlis, es un novelista dispuesto a descansar durante dos semanas en la casa que sus amigos Jack y Diane Restau le ceden aprovechando su ausencia; una vez allí, sin embargo, a Martin se le ocurren ideas para un relato que escribirá aprovechando la tranquilidad del ambiente. Esa placidez se ve perturbada por la llegada de una desconocida, Claire Martin (Irène Jacob), quien se identifica como la sobrina de Diane. Tal punto de partida emparenta al protagonista con la Sarah Morton de *Swimming pool*, quien busca en la casa de su editor un ambiente relajado para su siguiente proyecto literario y debe convivir finalmente con Julie. Estos personajes femeninos evocan el rol de obstáculo que desempeñan Rosemary en *Cautivos del mal* y, puntualmente, Lola en *El autor*. No obstante, si bien Martin y Sarah se muestran inicialmente contrariados por la quiebra de su aislamiento, la presencia de Claire y Julie resultará beneficiosa para ambos: en el caso de Martin, la insatisfacción inicial con su texto desaparece en favor de una progresiva comprensión del rumbo de la historia que le permitirá avanzar diariamente. En relación con el papel de escollo literario asignado a la mujer, la muerte de Audrey en *Barton Fink*, como la de Rosemary, también influye positivamente en el protagonista: Barton, con lo que podría ser la cabeza de ella en una caja, redacta el guion que considera

hasta entonces su mejor obra. Así, nunca se le reconoce a Audrey su talento literario: viva, es Bill a quien se atribuyen sus textos; muerta, Barton se beneficia de su influencia (Méndez Fernández, 2018a: 145).

Pese a recelar inicialmente de su presencia, Martin y Claire terminan congeniando hasta el punto de establecer una relación amorosa paralela al relato de él. Todo marcha sin sobresaltos hasta que, súbitamente, Claire cae enferma sin que los cuidados de Martin mejoren su estado. Cuando este acude a la habitación para mostrarle el texto en cuya conclusión ella había insistido durante su convalecencia, la halla muerta. Para entonces –y gracias a una llamada a los Restau indicando que Diane no tiene sobrinas–, Martin ha atado cabos: el objetivo de Claire era avivar su creatividad para terminar la historia; una vez conseguido, su existencia carece de sentido y debe morir⁶⁵. Para evitarlo, Martin quema su relato («Treinta y siete páginas por tu vida, Claire. El mejor negocio que he hecho en la vida»); al hacerlo, ella recobra nuevamente su rol de musa y, por tanto, vuelve a la vida. El fuego devora aquí el papel como hizo en *Misery*: primero, con el manuscrito de la nueva novela de Paul Sheldon, y posteriormente con el texto que Annie Wilkes le obliga a escribir sobre su personaje favorito. Priorizar el bienestar de Claire sobre la consecución del relato aleja a Martin de los personajes del anciano y Rory en *El ladrón de palabras*, cuya faceta literaria los distancia de sus respectivas esposas. Además, a diferencia de Calvin en *Ruby Sparks* –cuya escritura coarta la libertad de Ruby–, Martin sabe que su texto no merece perdurar si, con ello, Claire muere («Tú eres la primera persona... que me importa más que yo mismo. Es así de sencillo»).

Pese a que la procedencia de Ruby y Claire resulta incomprensible para sus respectivos escritores, la ingenuidad de la primera contrasta con la determinación de la segunda, perfectamente conocedora de las funciones

⁶⁵ La llegada de un personaje femenino que reorganiza la vida personal y doméstica se asemeja al rol desempeñado por Mary Poppins, interpretada por Julie Andrews en la cinta homónima de 1964. Tanto Claire como Mary Poppins cuentan con orígenes vinculados a lo mágico e intangible, y su permanencia entre aquellos a quienes atienden carece de sentido una vez se resuelve el conflicto para el que han sido enviadas: el destino de Claire es fallecer, mientras que Mary Poppins buscará otras familias a las que prestar auxilio.

aparejadas a su identidad como musa. Además, al contrario que Ruby, Claire no procede de la mente del autor al que acompaña; nunca llega a explicitarse de dónde es originaria, pero sus alusiones a un *ellos* de cuyas órdenes depende da a entender la existencia de una instancia superior que empareja a cada musa con su artista correspondiente. Martin llega a sentir que Claire ha regresado cuando, tras su desaparición, él comienza a escribir a mano sobre lo que han pasado juntos para hallar un sentido a su presente. Esa posibilidad de devolverle la vida mediante la escritura une por un momento *La vida interior de Martin Frost con Ruby Sparks*. La independencia de la musa respecto de su creador (y, por tanto, de la mujer con respecto al hombre) es reivindicada tanto por Ruby como por Claire, quien confiesa que Martin es el primer escritor con el que ha trabajado: después de haber ayudado a múltiples músicos y pintores, uno de estos últimos se suicidó al no aceptar su marcha tras concluir el cuadro –ella se exime de toda culpa al afirmar que era su modelo, no su amante–. Al luchar por su relación con Martin, Claire antepone su voluntad no a la del protagonista, sino a la de quienes pretenden alejarla de él. La necesidad que parecen tener todos los artistas de una entidad externa a la hora de desarrollar sus proyectos contrasta con la noción de excepcionalidad, ya que el genio, después de todo, no se bastaría por sí mismo para acometer su realización: «[...] la noción de inspiración restringe [...] [la] autonomía [del poeta] [...] porque sitúa “fuerzas independientes” en el origen de la obra» (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016: 28).

El personaje de Irène Jacob no está sola en su papel de musa: así lo demuestra Anna James (Sophie Auster), la desorientada joven encomendada a Jim Fortunato (Michael Imperioli) –un vecino de Martin que compagina su trabajo como reparador de calderas con el rol de pésimo novelista aficionado–. Anna llega a su vida en calidad de sobrina a la que Fortunato –quien no la ve desde hace tiempo– conduce a casa de Martin para que ejerza de asistente en pago por la revisión que este realiza de sus mediocres relatos. Es posible que el desempeño de una actividad manual por parte de Fortunato influya en la baja calidad de esas novelas, puesto que este

personaje se nos presenta como extrovertido, de bruscos modales hacia Anna y carente de criterio para determinar la calidad de sus propias obras –rasgos que se oponen a la introspección y el vasto conocimiento literario de Martin–. Ello reforzaría la concepción de un buen autor como alguien centrado en la escritura en tanto creación espiritual, no en tareas mecánicas, repetitivas y relacionadas con la vida cotidiana:

El sentido común de la noción de autor que llega hasta nuestros días se fragua [...] en lugares tan alejados de las topografías asociadas al genio creativo –desde el desierto a la torre de marfil– como son los talleres de los impresores que, a lo largo del Renacimiento, iniciaron un vuelco en la concepción de lo escrito y en los modos de [...] relacionarnos con su instancia de emisión. [...] en este lugar común, [...] comienza la historia de una figura individual y solitaria, distinguida por un don innato al que le sobran los aprendizajes y cuya creación, obra de su espíritu, [...] se opondrá a cualquier forma de manufactura y de materialidad (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016: 18-19).

Como en el caso de Claire, el apellido de Anna se corresponde con el nombre del escritor al que debe auxiliar. Su verdadera naturaleza queda así desvelada ante Martin, quien trata de explicárselo a su vecino; este, al igual que el protagonista con su relato –hacia el que al principio se sentía insatisfecho– no había emprendido seriamente sus proyectos literarios hasta la llegada de su musa, mas su incredulidad le impide relacionar ambos conceptos. Asimismo, tampoco vincula sus progresos con el gradual declive



Martin (David Thewlis), en *La vida interior de Martin Frost*

físico y psicológico de Anna, cuyo cuidado desatiende; Anna no llega a fallecer porque, al contrario que los textos de Martin, los de Fortunato carecen de la perfección necesaria para ser considerados obras concluidas. No obstante, sí experimenta una pérdida de peso y un proceso de introversión que la somete a la voluntad de su autor –lo cual se demuestra cuando Fortunato pide a Anna que le abofetee y ella lo hace–. En ese sentido, Anna se asemeja a Ruby Sparks, subordinada a lo escrito por Calvin –si bien ahora recibe las instrucciones oralmente y no de modo textual–. Su únicas virtudes a ojos de Fortunato (quien la considera una absoluta ignorante por no saber leer ni escribir) son su excelente voz y su don para la actuación –lo que demuestra con dos canciones e interpretando un monólogo de *El mercader de Venecia*–.

Por otra parte, el vínculo entre Claire y Martin se consolida una vez ella se marcha tras recibir una llamada de teléfono que la obliga a actuar contra su voluntad. Martin –cuyo poder sobre Claire desaparece al dejarla sola en el coche mientras busca un neumático– solo podrá contactar con ella en sueños y nunca mirarla directamente. Ese castigo demuestra que la resurrección de Claire ha subvertido los parámetros de la relación entre musa y creador; asimismo, esa separación hace ver a Martin que él, a diferencia de Calvin, no guía la historia –es en realidad el Martin Frost en *off* que oímos desde el comienzo de la cinta el que determina los destinos de los personajes–. Justo antes de oír a Anna cantar «Polly Wolly Doodle», el ruido correspondiente a la máquina de escribir de Martin se intensifica; la aparición de ese instrumento sobre un fondo negro al principio de la película marca el carácter de ficción que ha envuelto la historia de Martin, Claire, Anna y Fortunato, ya que, en realidad, todos son producto de la imaginación del Martin Frost que oímos desde la llegada de su *alter ego* ficcional a la casa de campo: ello queda confirmado por la mirada que, sentado en la mesa de su despacho, dirige al espectador, señalando la conclusión de su texto. Tendríamos así un nivel narrativo (el de Martin y Claire) incluido dentro de otro (el de Martin Frost) creado por Paul Auster, director y guionista de la película.

Tanto en *La vida interior de Martin Frost* como en *Ruby Sparks*, el escritor dispone de una segunda oportunidad para volver a compartir su vida con la mujer que ama: si, en el caso de Calvin y Ruby, la petición de esta de empezar de nuevo puede interpretarse más allá de su desconocimiento sobre la verdadera identidad de Calvin, *La vida interior de Martin Frost* ofrece a sus protagonistas la posibilidad de permanecer juntos: los superiores de ese trasunto de Eurídice que es Claire –a quien Martin, cual Orfeo, solo puede hablar y tocar con los ojos vendados– han determinado que, si él la mira directamente, ella desaparecerá de forma definitiva. Así, Martin deberá esperar un año no solo para verla sin barreras de por medio, sino también para mantener relaciones sexuales con ella en el plano real –el onírico queda excluido de esto–. El precedente establecido por Claire la envía así a un limbo sorteado únicamente mediante los espejos en los que se les permite contemplar el reflejo del otro –algo esperanzador para calmar la espera–. Ello se convertirá para los enamorados en algo más auténtico que la realidad, a la que no se les permite acceder (Jousse, 2016: 187-188). A cambio de poder estar de nuevo con Claire, Martin deberá cuidar durante ese tiempo a Anna, que, enviada prematuramente a Fortunato, precisa formarse como persona (labor para la que este dista de ser el más indicado). Y, a juzgar por la unión que demuestran Martin, Claire y Anna –reforzada por la recompensa amorosa que aguarda a los dos primeros–, es razonable creer que esa tarea se completará satisfactoriamente.

4.7 MIS PERSONAJES Y YO

4.7.1 *Desmontando a Harry* (1997)

Ruby Sparks y *La vida interior de Martin Frost* muestran la relación entre dos novelistas y sus respectivas musas; en el primer caso, la vida de Calvin se ve alterada por la aparición de la que es también su personaje, puesto que Ruby se integra sin problemas en su nueva realidad. Ese rasgo diferencia su vínculo con Calvin del que, en *Desmontando a Harry*

(*Deconstructing Harry*, Woody Allen, 1997), establece el protagonista con sus propias creaciones⁶⁶. El personaje encarnado por el cineasta neoyorkino, Harry Block –cuyo apellido indica la parálisis psicológica que experimenta a lo largo del metraje⁶⁷–, utiliza como materia prima para sus textos una existencia neurótica y desordenada (rasgo personal de la filmografía de Allen)⁶⁸. «Muchas de las secuencias de la parte real tienen un estilo nervioso [...]. En cambio, las partes de ficción tienen un tono más reposado. Ante la hostilidad que sufre [Harry] en su vida, la ficción supone un respiro donde poder jugar con ella» (Cornejo, 2018: 126). Esto se refleja en la película mediante relatos ficticios con voz en *off* donde, a través de numerosos *alter ego*, Harry narra diversos episodios de su vida privada (infidelidades, matrimonios o secretos familiares). En su conclusión, la película muestra un escritor refugiado en la ficción debido a su incapacidad para integrarse en la vida real, lo cual se expone a través de las interacciones de Harry con su entorno más cercano y con los personajes literarios que aparecen solo en su imaginación.

En lo que respecta a su faceta más personal, Harry Block resulta la antítesis de Barton Fink: mientras que el personaje de los Coen renuncia a cualquier relación sentimental en favor de su arte, el de Allen cuenta con una larga lista de enredos amorosos. Las continuas infidelidades de Harry, la naturalidad con que se refleja su relación con Cookie (Hazelle Goodman) –una prostituta que cuidará de Harry cuando se vuelva borroso debido a su angustia vital– o el histerismo que caracteriza a personajes femeninos como Lucy (Judy Davis) o la segunda esposa de Harry, Joan (Kirstie Alley) llevan

⁶⁶ El título original de la película evoca una conversación de *Adaptation. El ladrón de orquídeas* en la que Donald pide consejo a Charlie sobre cómo acabar con la vida de sus personajes. Bromeando, este sugiere como asesino a un profesor de literatura que, apodado «El Deconstruccionista», despedace a sus víctimas hasta la muerte.

⁶⁷ La elección de este apellido homenaja al Antonius Block (Max von Sydow) de la bergmaniana *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957), cuyo director era admirado por Allen (Fonte, 2012: 378).

⁶⁸ Con pequeñas variaciones dependiendo de la película, el paradigma del personaje encarnado por Woody Allen –de acuerdo con Sayad (2011: 22)– es el de un judío urbanita de clase media, originario de Brooklyn, amante del cine y el jazz, con una madre dominante y una potente vena artística que, además de temer a la muerte y las enfermedades, detesta California (como Gil Pender en *Midnight in Paris*) y muestra escepticismo hacia la religión y el psicoanálisis.

a Neher (2013: 554) a calificar la película de «espeluznantemente misógina»⁶⁹. La disipada vida de Harry le empuja a escribirse a sí mismo –dada la facilidad con que se reconocen todos en sus historias, ya no cree que deba fingir ser otro– en un relato donde baja al infierno a rescatar a su amada, raptada por el diablo. Como escritor bloqueado que es Harry, «lo que está en juego en su itinerario hacia el mundo infernal no es únicamente la búsqueda de la mujer amada, sino la recuperación de la inspiración creativa» (Balló y Pérez, 2014: 291).

Tanto Fay (Elisabeth Shue) –antigua alumna de Harry y ahora exnovia– como Helen (Demi Moore) –*alter ego* de Joan– retoman el rol de lectora que ejercen asimismo Liz Beaumont en *La mitad oscura*, Elle en *Basada en hechos reales* o Annie Wilkes en *Misery*: psiquiatra de profesión, Helen analiza las obras de su marido igual que a sus propios pacientes, y percibe en ellas el pánico a las relaciones sociales que aíslan a Harry –llamado Epstein (Stanley Tucci) en ese relato–, lo que convierte a sus libros en espacios más satisfactorios y estables que la vida real. El pesimismo aparejado a ese aislamiento se manifiesta en su reticencia a aceptar los halagos de Fay –su pareja en el momento de los subsiguientes



Harry Block (Woody Allen), en *Desmontando a Harry*

⁶⁹ Del inglés «creepily misogynistic».

hechos– tras leer un texto suyo; en lugar de agradecer su apoyo, Harry le recrimina su amabilidad y le pide que critique la falta de fuerza narrativa de la que, en su opinión, adolece el escrito. Fay, de actitud maternal, subraya la ternura de una historia cuyo eje es un niño incapaz de amar a nadie en su edad adulta –otro trasunto de Harry–. La predisposición de este al cambio es nula, y siempre culpa a su entorno (la bondad natural de Fay, por un lado, o la ausencia de normas en las relaciones sentimentales, por otro) de su incapacidad para progresar como persona y escritor.

La inquina que el protagonista siente por su mejor amigo, Larry (Billy Crystal) –quien, al contrario que Harry, es extrovertido, aventurero y amante de las actividades al aire libre– le conduce a imaginarle como el diablo causante de su desdicha (Larry y Fay van a contraer matrimonio). Tal asociación queda apuntada por el azufre que Harry percibe tras la conversación casual entre él, Fay y Larry en una juguetería –olor proveniente de la apertura de un juego de química por parte de su hijo Hilliard (Eric Lloyd)–. Larry se equipara así al Charlie Meadows de *Barton Fink*, quien, además de encarnar la máxima representación del mal, se muestra comprensivo con el desazonado guionista. *Barton Fink* y *Desmontando a Harry* también comparten la visión de un Hollywood infernal (en la cinta de Allen, ello se recrudece): si, en la película de los Coen, Jack Lipnick condena a Barton a permanecer allí eternamente, el demonio encarnado por Larry afirma haber declinado una oferta de trabajo en el mundo real para presidir un estudio de Hollywood debido a su desconfianza hacia los dirigentes de la industria.

El descenso de Harry a los infiernos se realiza en un elevador⁷⁰ que remite a los hoteles de *Barton Fink* y de *El resplandor* (espacios de tránsito

⁷⁰ En *El autor*, el ascensor constituye un elemento recurrente en las interacciones de Álvaro con algunos integrantes del edificio: esperando a que llegue el elevador, Álvaro se encuentra por primera vez con Irene, quien prefiere las escaleras ante la tardanza del ascensor; ello se repetirá tras coincidir Álvaro deliberadamente con su vecina para intentar entablar conversación –lo cual le obliga a regresar a su apartamento tras fingir que se dirigía a su puesto de trabajo–. En otro momento de la historia, compartir ascensor con Enrique le sirve a Álvaro para ganarse su confianza gracias a la complicidad de Lola, quien

que pasan a ser de permanencia). Durante los instantes previos a la entrada del protagonista en el averno, se anuncian por megafonía los integrantes de cada nivel, momento que Allen aprovecha para amonestar, entre otros, a críticos literarios –quienes comparten el quinto círculo con carteristas y mendigos agresivos– y medios de comunicación –pertenecientes a un séptimo nivel que ya está lleno–; dado que *Desmontando a Harry* se estrenó mucho antes de la irrupción de Internet en la vida cotidiana, esa crítica no solo continúa vigente, sino que se intensificaría debido al impacto de las redes sociales en la socialización actual. A Harry le corresponde el nivel más profundo, destinado a aquellos que no son ultraderechistas, asesinos en serie o abogados de ficciones televisivas (sexto nivel), así como tampoco criminales de guerra en busca y captura, defensores de las armas o predicadores televisivos (octavo nivel). Como Orfeo, el protagonista de *La vida interior de Martin Frost* debía vendar sus ojos ante Claire por el riesgo a perderla. Siguiendo los pasos del personaje mítico, Harry no logra que Fay anule su futuro enlace con Larry –lo cual, junto con el monumental enfado de Lucy al inicio de la película, puede interpretarse como un castigo por basarse en las intimidades de su familia para una de sus novelas (Sayad, 2011: 27)–; no obstante, el halo trágico que envuelve el mito órfico desaparece en la cinta de Allen, pues es Harry quien ha alejado a Fay debido a sus obsesiones literarias y personales.

La actitud de Harry aúna el ateísmo posmoderno con características más propias de una masculinidad tradicional: mentiroso e infiel con todas sus esposas y cliente asiduo de prostitutas (a quienes acude porque, al no tratar con ellas nada intelectual, se siente liberado de la presión del mundo exterior), se califica a sí mismo de vanidoso, inmaduro y violento –si bien el frustrado intento de atropellar a un crítico literario contrasta con la inseguridad permanente y la complejidad menuda de Harry–. Otro rasgo por el que el protagonista se considera más pecador que el propio diablo es la

alaba su supuesto buen hacer. Finalmente, es Álvaro el que, para evitar una confrontación con la portera –quien le acusa de abandonarla por Irene–, renuncia a esperar el ascensor y opta por caminar hasta su piso.

ingesta excesiva de pastillas y alcohol, producto de la depresión causada –desde su punto de vista– por la desintegración del universo. El desmesurado temor a su ruina espiritual, ligado al bloqueo que sufre, provoca una gran comicidad en el espectador: lejos de ser un problema irresoluble, la trágica crisis creativa de Harry –como la de Charlie en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*– carece de justificación sólida. Su narcisismo se refleja en el relato «El actor», cuyo protagonista, Mel (Robin Williams), aparece desenfocado respecto de su entorno cercano; ello obliga a su esposa y sus reticentes hijos a llevar gafas para verlo en una definición adecuada, lo cual es interpretado por el psiquiatra de Harry como el rechazo de su paciente a integrarse en una sociedad obligada a aceptar sus peculiaridades⁷¹.

Tras ser arrestado por secuestrar a Hilliard para llevarle al homenaje de su antigua universidad, Harry conversa con su amigo Richard (Bob Balaban), fallecido de camino a ese evento a causa de un infarto. Richard trata de animar al protagonista elogiando su talento literario, pero este se centra únicamente en su ineptitud para desenvolverse con normalidad en la vida; ni siquiera contrarresta su pesimismo la afirmación de Richard de que el mundo creado por Harry es mejor que el real debido a la alegría que sus obras transmiten a los lectores. El bloqueo le impide progresar como autor y, aunque Richard le aconseja hacer las paces consigo mismo, Harry es incapaz de aprovechar las oportunidades que la vida le ofrece –al contrario que su optimista amigo, para quien ya es demasiado tarde–.

El control absoluto que el autor ejerce sobre sus personajes no es aplicable a un matrimonio de la vida real, de ahí que Harry estime más a estos últimos que a todas las mujeres con las que ha estado. Por esa razón, cuando llega a casa tras el frustrado evento, el protagonista sueña que son sus criaturas quienes le rinden el homenaje soñado; Harry les agradece la

⁷¹ *En un lugar solitario* aporta una reflexión al respecto: conversando con la Laurel interpretada por Gloria Grahame, Sylvia (Jeff Donnell) –la esposa del comisario que sospecha de la violenta actitud de Dick– afirma que escritores como el protagonista pueden permitirse ser temperamentales, esgrimiendo así el talento literario como justificación de comportamientos inaceptables.

felicidad que le han aportado a lo largo de una vida que, sin ellos, habría naufragado hace tiempo. Concluye aquí entonces que el autor está encaminado a funcionar únicamente en el arte, lo cual –como reflejan sus relatos– resulta cómico a la par que triste; de hecho, una asistente al acto resalta la alegría que, en los libros de Harry, subyace a las narraciones sobre matrimonios fracasados. Esa «deconstrucción» que ella misma menciona es aplicable a *Desmontando a Harry* también en un sentido inverso: si bien la película se enmarca en el género de la comedia, su final dista de ser esperanzador. Es cierto que, por un lado, Harry acepta la imposibilidad de superar sus propios límites y se refugia en la ficción como único modo de existir en paz consigo mismo; sin embargo, desde otro punto de vista, ello condena a Harry al ensimismamiento y perpetúa la imagen de un escritor-genio carente de empatía hacia sus semejantes: «Existe una especie de piedad que aún hoy rodea el arte y a los artistas, y que procede de la sensación de que revelan algo que posee gran significación moral y espiritual [...]» (Taylor, 1996: 444). De ahí que Fay o Richard sientan simpatía hacia Harry pese a la ausencia de ética en su comportamiento.

A diferencia de *Ruby Sparks* –donde Calvin recibe una segunda oportunidad para aplicar lo aprendido en su relación con Ruby– o «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* –en la que Charlie flexibiliza su postura respecto de la elaboración del guion y apuesta por una vida personal plena–, Harry no modifica su conducta, puesto que su mundo continuará girando alrededor de sí mismo –sus personajes, a quienes debe los momentos más felices de su vida, son trasuntos suyos o de seres cercanos–. De hecho, cuando –fruto de la ansiedad– nuestro escritor se ve tan desenfocado como Mel en «El actor», afirma que él mismo constituye su propia sobredosis. Harry refleja el desmoronamiento de las nociones tradicionales de masculinidad y autoría (la causa de su bloqueo); ante los progresivos cambios en la sociedad, solo le queda la ficción –aquello que él modela a su imagen y semejanza–. Una de las últimas ideas que oímos a Harry (cuyo nuevo relato girará en torno a un personaje de fragmentada existencia) es que nuestra vida depende de la distorsión que efectuemos

sobre ella (en su caso, a través de la escritura): al acceder al subconsciente del creador, el arte adquiere el poder revelador del mundo onírico y se convierte en una herramienta para analizar aquellos aspectos del yo inaprensibles para la realidad cotidiana (D'Aquino, 2007: 558).

4.7.2 *Más extraño que la ficción* (2006)

La película dirigida por Marc Forster⁷² (*Stranger than fiction*, 2006) comparte con *Desmontando a Harry* y *Ruby Sparks* personajes (Ruby y los *alter ego* de Harry y su entorno) que, al margen de materializarse o no en la realidad del escritor protagonista, surgen de la mente de este –prueba de que, en el cine actual, «la fantasía ya no pertenece a un género aparte [...], como un juego puramente lúdico con la imaginación, sino que surge de la propia realidad, de la manera como es percibida por el sujeto» (Imbert, 2017: 708)–. En *Más extraño que la ficción*, la pareja protagonista está conformada por Harold Crick (Will Ferrell) y Karen Eiffel (Emma Thompson), una novelista cuyo bloqueo le impide hallar un modo satisfactorio de matar a su personaje. A diferencia de *Ruby Sparks* –donde Calvin y su musa se conocen al comienzo de la película–, Karen ignora la existencia de Harold durante gran parte de la cinta; por tanto, desconoce las dramáticas consecuencias que sus decisiones narrativas implican para alguien a quien ella cree solamente un ser de papel y tinta. Saber que va a segar la vida de alguien de carne y hueso agudizará la crisis creativa de Karen, quien ve en sí misma a una auténtica homicida –ha matado a ocho personajes ficticios en sus novelas anteriores (entre ellos, una profesora fallecida el día antes de comenzar las vacaciones estivales)–. Esa percepción es utilizada por Annie Wilkes en *Misery* como insulto hacia Paul, a quien tilda de asesino tras conocer el fallecimiento de su personaje favorito.

⁷² El título de la cinta que nos ocupa procede de la frase del *Don Juan* (1824) de lord Byron «La verdad siempre es extraña; más extraña que la ficción» (Cornejo, 2018: 158).

Más extraño que la ficción ofrece un ejemplo de creador bloqueado e integra el aún escaso número de escritoras cinematográficas no basadas en figuras históricas. A diferencia de en *Expiación, María (y los demás)*, *Basada en hechos reales* o *La buena esposa*, la película omite cualquier aspecto concerniente a la vida familiar, sentimental o sexual de Karen y limita sus interacciones al ámbito profesional: así, la única persona que la acompaña en su aislamiento (Karen ni siquiera responde a las cartas) es Penny Escher (Queen Latifah), cuya función es ayudarla a encontrar el mejor modo de matar a Harold. Karen se libra de la rémora que para muchas mujeres supone la faceta doméstica y se centra exclusivamente en su trabajo –igualándose así con los hombres dedicados a este ámbito–. Acceder a esa esfera supone para la autora experimentar una parálisis que afecta también a Delphine en *Basada en hechos reales*; ese bloqueo –que, en el corpus analizado, se halla estrechamente unido a personajes masculinos– es asimismo la causa de la adicción al tabaco de Karen –hábito que, durante décadas, se consideró impropio de las mujeres–. Estéticamente, el hecho de que nuestra autora lleve el pelo corto y vista camisa y pantalones mientras escribe resalta la asunción de hábitos y roles antes vedados:

Si hay tantas posiciones difíciles de ocupar para las mujeres, es porque están hechas a medida de los hombres [...]. Para alcanzar plenamente cierta posición, una mujer tendría que poseer no sólo lo que exige explícitamente la descripción del puesto, sino también [...] una estatura física, una voz, o unas disposiciones como la agresividad, la seguridad [...] para las que los hombres han sido preparados en cuanto que hombres (Bourdieu, 1998: 82).

Respecto de Penny, su aparición inicial podría hacernos pensar en ella como en una musa similar a Ruby o Claire (dado que no coacciona a Karen, las similitudes con Elle y Annie quedan descartadas); sin embargo, el hecho de que Karen halle por sí misma la idea que derivará en la posible muerte de Harold, así como la ausencia de un vínculo erótico entre ellas –perceptible entre las protagonistas de *Basada en hechos reales*–, convierte a Penny no en musa, sino en una eficaz asistente: enviada por la editorial de Karen, Penny ha trabajado como asistente literaria durante once años para veinte autores que, gracias a ella, han completado más de treinta y cinco

libros sin solicitar prórroga alguna. El personaje de Emma Thompson, al contrario que Calvin con Ruby, considera a Penny una intrusa ignorante sobre temas literarios y luctuosos (Penny declara no haber concebido nunca la idea de arrojarse desde un edificio). La desesperación de Karen, quien se niega a colaborar (no lee poemas recomendados por Penny, no elabora ninguna lluvia de ideas ni compra papel para escribir a máquina), se proyecta en su idea de matar a Harold haciéndole saltar desde una azotea, para lo cual se imagina a sí misma arrojándose al vacío tras subirse a la mesa de su despacho (proyección de su mente en blanco, al igual que las impolutas paredes de la vivienda de Álvaro en *El autor* y de Calvin en *Ruby Sparks*). Otras posibilidades contempladas por Karen son convertir a Harold en una víctima de accidente de tráfico o de una dolencia física, para lo cual visita un hospital con Penny. Ello subraya el encierro de Karen en su mundo literario, pues lamenta que los pacientes que ve no estén muertos, sino simplemente enfermos o heridos. Además, cuando una enfermera le pregunta si se encuentra bien, Karen responde que solo es bloqueo creativo —una banalidad en comparación con las enfermedades tratadas en cualquier centro médico—.

Otro aspecto común a este último filme con *La vida interior de Martin Frost* y *Más extraño que la ficción* es el uso de máquinas de escribir



Karen Eiffel (Emma Thompson, dcha.) y Harold Crick (Will Ferrell), en *Más extraño que la ficción*

por parte de sus protagonistas –algo destacable considerando que ambas películas se ambientan en el siglo XXI–. Además, este instrumento no aparece representado como un mero utensilio de escritura, sino como un ente capaz de generar personajes ficticios ante la perplejidad de quien teclea. En *Ruby Sparks*, Calvin comienza a utilizar ordenador portátil tras la desaparición de su amada, lo cual señalaría un cambio de actitud necesario para la prosperidad de su relación con la segunda Ruby; dada la temprana fama de Calvin como autor, es posible asimismo que la elección de una máquina de escribir responda al deseo del protagonista de adoptar la imagen canónica del escritor del siglo XX –con las connotaciones de dios omnipotente que eso conlleva–. Por su parte, *La vida interior de Martin Frost* alude a la obsolescencia de la máquina de escribir; la voz en *off* afirma: «No era el aparato más moderno del mundo, pero funcionaba» –palabras que Martin, como personaje creado a su vez por el narrador Martin Frost, teclea literalmente–.

En cuanto a *Más extraño que la ficción*, Karen descubre el potencial de su máquina de escribir cuando el teléfono de su apartamento suena justo tras plasmar ese hecho en el texto; creyéndolo una casualidad, teclea la frase otras dos veces y, al percatarse de que es su escritura la causante de estas llamadas, descuelga el teléfono. Incredula, piensa que Harold se burla de ella presentándose como uno de sus personajes, mas deberá aceptar la realidad cuando enuncie literalmente frases empleadas en la narración. El propósito de Harold es convencer a su creadora del error que supone matarle, lo cual le emparenta con el Augusto Pérez de Unamuno en *Niebla*: este personaje visita al *alter ego* del autor en la propia novela para comunicarle su idea de suicidarse, ante lo cual Unamuno responde que esa decisión depende únicamente de él como escritor (Cornejo, 2018: 158). Dado el visible malestar de Harold, Penny sugiere que lea el borrador sobre su futura muerte –la cual solo se producirá si Karen la mecanografía y cierra la frase con un punto–; finalmente, el profesor de literatura Jules Hilbert (Dustin Hoffman) leerá el manuscrito a petición de Harold, quien desea saber si existe alguna posibilidad de evitar su fallecimiento.

Desafortunadamente, la muerte de este personaje resulta tan coherente con el resto del texto que perdonarle la vida no es viable desde el punto de vista literario. La necesidad de su muerte –que el propio Harold acepta tras atreverse a leer el manuscrito– «no depende del capricho o la bondad del creador, sino de una mecánica de la ficción; el personaje al cobrar vida tiene un futuro y una función específica [sic] dentro de la narración, lo cual se convierte casi en una cuestión más de metafísica que de literatura [...]» (Cornejo, 2018: 160). Esta idea es asimismo aplicable a *Ruby Sparks*, donde Calvin rechaza que Ruby siga una trayectoria propia como mujer y personaje. Por su parte, Jules argumenta que, al ser limitada toda existencia, es mejor para Harold morir haciendo algo significativo (evitar que un niño sea atropellado por un autobús): él desaparecería, pero su historia viviría para siempre. Sin embargo, Karen decide finalmente mantener a Harold con vida no por tratarse de un personaje real –aunque la corporeidad de este merece un trato distinto al de una entidad de tinta y papel–, sino porque decide anteponer la vida al arte –al contrario que el protagonista de *Desmontando a Harry*–. Durante la mayor parte del metraje, Karen soslaya la empatía en favor de la coherencia artística, mas cambia de opinión al observar la integridad de Harold –quien se presta a morir pese a poder evitarlo–. Así, partiendo de la idea de ficción como refugio del miedo y la desesperanza, nuestra autora reescribe la novela para ajustarla a la nueva conclusión –si bien ello obliga a Penny a romper su norma de no solicitar prórrogas a la editorial–.

Tanto Harold como Karen experimentan un aprendizaje final que repercute positivamente en sus vidas –hasta entonces replegadas en sí mismas–. Respecto del primero, su conocimiento sobre sí mismo se produce gracias a la mediación de Jules, quien trata a Harold como un personaje en busca de su historia –y no como un paciente de esquizofrenia–. Inicialmente, Jules desconfía de la existencia de un narrador omnisciente, ya que, tras saber de la anodina vida de Harold, concluye que este no despierta el suficiente interés desde el punto de vista literario. Ello emparenta a este personaje con el Robert McKee de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*,

quien rechaza la posibilidad de elaborar un guion sobre personajes sumidos en la rutina. Jules cambia de opinión después de que Harold repita una frase de Karen que comienza con *apenas podía imaginarse* (en inglés, *little did he know*), puesto que ello demuestra la ignorancia de Harold sobre asuntos que solamente conoce el narrador (tercera persona omnisciente). La metaficción, presente en toda la película, lleva a Jules a intentar determinar el tipo de historia en que se enmarca el protagonista (comedia o tragedia) y los posibles desarrollos de la trama: así, la relación amor-odio de nuestro personaje con la pastelera Ana Pascal (Maggie Gyllenhaal), finalmente fructífera, se correspondería al primer género, mientras que la inminente muerte de Harold haría lo propio con el segundo. Por otra parte, el hecho de que la voz de Karen narre hechos mientras él los lleva a cabo motiva que Jules sugiera a Harold no moverse ni tomar ninguna decisión, ya que es él mismo quien hace progresar la historia y, por tanto, avanza hacia su fallecimiento; debe ser la trama quien lo encuentre a él.

Más extraño que la ficción se cierra con la frase «Y así fue: un reloj salvó a Harold Crick». Este accesorio también es consultado frecuentemente por Eddie Mannix en *¡Ave, César!* debido al escaso tiempo del que dispone para organizar Capitol Pictures. En el caso de Harold, su reloj de pulsera representa la milimétrica precisión que rige tanto su trabajo de inspector de Hacienda como su solitaria faceta personal, las cuales se flexibilizan a lo largo de la película gracias al amor que siente por Ana y a su conocimiento sobre la fugacidad de la vida. Presentándonos al reloj como coprotagonista de la historia junto a su dueño, la narración de Karen otorga propiedades humanas a este objeto, como la capacidad de encaminar a Harold hacia una relación con Ana (el reloj ilumina por la noche los documentos relativos a la auditoría de su negocio) o de avisarle cuando se avecina un imprevisto (el reloj emite un pitido y caracteres extraños justo antes de que una grúa destruya por error una de las paredes del apartamento de nuestro personaje, que no controla su destino). En el planteamiento de Karen, es un adelanto horario lo que hace llegar a Harold tres minutos antes a la parada del autobús; intentando salvar a un niño en bicicleta que se ha caído en medio

de la carretera, será atropellado por su medio de transporte público habitual. Su muerte no llega a consumarse gracias a Karen, quien, angustiada por su conciencia, interrumpe el término *dead* ('muerto') en *de*. Así, es el reloj –dibujado por Ana como un rostro sonriente en la escayola que cubre a Harold– quien le salva al obstruir una arteria con un fragmento de metal y evitar la hemorragia.

4.8 EL ESCRITOR: MAESTRO Y ALUMNO

4.8.1 *En la casa* (2012)

Los escritores en que nos centraremos a continuación compaginan la creación literaria con la labor docente, la cual les permite establecer un particular vínculo con sus respectivos alumnos. La siguiente cinta delega la tarea de la escritura en el discípulo y coloca al maestro en la posición de un novelista fracasado que tampoco halla en la educación un ámbito de satisfactorio desempeño: se trata de *En la casa* (*Dans la maison*, François Ozon, 2012), adaptación de la obra teatral de Juan Mayorga *El chico de la última fila*. La película reparte el protagonismo entre un desencantado profesor de francés llamado Germain Germain (Fabrice Luchini) y Claude Garcia (Ernst Umhauer), un talentoso alumno a quien el docente desea convertir en el autor consagrado que él no pudo ser veinte años atrás: cuando la película se aproxima a su final, sabemos que Germain escribió *El hijo de la tormenta*, novela descrita por su esposa Jeanne (Kristin Scott Thomas) como una historia de amor cuya banalidad la aleja de los escritores admirados por Germain –de existencia tan repetitiva como su nombre–. Asimismo, Claude llenará para el docente el vacío del hijo que la pareja nunca tuvo, lo cual –unido al hecho de que Claude hace creer a Jeanne que Germain le ha hablado de su esterilidad no confirmada– hiere a esta mujer hasta el punto de abandonar a su marido al final de *En la casa*:

[...] [ese] adolescente superdotado y tranquilamente perverso [...] pertenece a esta categoría de sujetos que, entre juego y voyerismo, se

proyectan en la escritura, pero la ficción se cruza con la realidad y tiene incidencias destructivas [...] en el docente que cree en él y apoya su despertar literario y, sin querer, sexual... (Imbert, 2019: 186).

El declive matrimonial cierra el círculo de manipulación que Claude ejerce mediante las redacciones que entrega periódicamente a su profesor sobre las impresiones que en él suscitan sus visitas a la casa de los Artole –la familia integrada por su compañero de clase, Rapha (Bastien Ughetto) y sus padres, Rapha (Denis Ménochet) y Esther (Emmanuelle Seigner)–. Las paredes de ese hogar conforman para el aprendiz de escritor un espacio ajeno con el que trata de familiarizarse; ello lo vincula a otros escritores de nuestro corpus que tampoco realizan su tarea en un entorno conocido: Barton Fink y Jack Torrance (*El resplandor*) tratan de elaborar sus respectivos textos en dos inquietantes hoteles; Paul Sheldon (*Misery*) es obligado a escribir en la casa de su secuestradora; Sarah Morton (*Swimming pool*) y Martin Frost se trasladan a viviendas cedidas por su entorno cercano para mejorar su concentración; Mathieu (*El hombre perfecto*) intenta mantener su apariencia de escritor de éxito en la lujosa mansión de sus suegros, y el Álvaro de *El autor* abandona la vivienda conyugal para mudarse a un piso destinado únicamente a escribir.

Por su parte, Claude despierta el interés de Germain (cuya vida, como la de Harold Crick, también carece de alicientes) por un manejo de la



Claude García (izqda., Ernst Umhauer) y Germain Germain (Fabrice Luchini), en *En la casa*

sintaxis y el vocabulario que destacan sobre la pobreza de forma y fondo mostrada por sus compañeros en sus respectivas tareas –singularidad opuesta al uniforme requerido por el código de vestimenta del instituto para evitar las desigualdades entre alumnos–. Sin embargo, ello resulta una mera fachada que no oculta las diferencias sociales y familiares entre estudiantes como Rapha y Claude: este último proviene de un extracto social humilde –lo cual lo equipara a Mathieu en *El hombre perfecto*– y su familia dista de ser como la de los Artole (la madre es una figura ausente y su padre sufre problemas de movilidad). La obsesión de Claude con la idealizada imagen que de ellos se ha forjado le lleva a lo que Germain denomina confundir el deseo (imprescindible, según el Robert Mckee de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, para configurar un personaje) con la trama (el joven seduce a Esther en un giro que el profesor considera excesivamente melodramático): «Se va de su mano [...] la perfidia del narrador omnisciente para acabar siendo un personaje que sufre con aquello de lo que se reía [...]» (Sancho Cardiel, 2015: 101). Dada la falta de ética que supone inmiscuirse en la intimidad de un hogar ajeno, Germain pide a su estudiante que no continúe escribiendo, mas este se escuda en el apoyo inicial del docente para proseguir con sus entregas periódicas. Y como Germain, ávido lector, desea saber más sobre unos personajes a quienes tanto él como Claude han aprendido a querer, cogerá incluso los papeles de los que su alumno se deshace pese a decirle que ya no leerá más de lo que quiera entregarle.

En la casa exhibe ante el espectador los detalles más íntimos del núcleo familiar: «[...] el intrusismo surge como un entretenimiento de salón [...] inofensivo que se acaba envenenando» (Sancho Cardiel, 2015: 100). Se difuminan así los límites entre realidad y ficción, y desaparece cualquier verdad absoluta relativa a los hechos «porque vivimos en una época de [...] versiones/contraversiones [...]. Tampoco se libra la verdad aplicada a los seres y a su conducta. ¿Cómo hemos llegado a esta porosidad entre la verdad y la mentira, el deseo y la realidad?» (Imbert, 2019: 439-440). Pese a que las visitas de Claude tanto a casa de los Artole como a la de su profesor

son auténticas, lo que parece acontecer en ellas está mediado por su propia subjetividad –de ahí que la infidelidad de Jeanne con el adolescente o el hecho de que Claude se introduzca en la cama de los Artole mientras duermen permanezcan en el terreno de la indefinición–. «Lo mismo que la verdad pierde valor como principio (y valor ejemplar en la práctica), sus opuestos ya no son objeto de descrédito porque ya no se les da el mismo valor» (Imbert, 2019: 445); así, lo que nos muestra *En la casa* va más allá de la perversión para transformarse en un juego literario que involucra a profesor y alumno (Imbert, 2019: 446). La siguiente cita marca los puntos clave para entender la película: «Entre literatura y verdad, deseo y realidad, educación y vida real, alta cultura y cultura de masas, confianza y engaño, [...] [plantea] el tema de la manipulación (de la verdad y del otro) y el papel del mentor [...] (el que *da a luz* a la verdad en el discípulo)» (Imbert, 2019: 471).

Al igual que *Más extraño que la ficción* y «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, *En la casa* cuenta con un gran componente metaficcional, plasmado en las conversaciones de Germain y Claude sobre los textos que este entrega al primero: «[...] la contemporaneidad es más partidaria de una versión [...] aligerada del original que de cargar con el peso [...] de ser uno mismo. [...] en tiempos de una invasión de la intimidad sin precedentes, la “metavida” se impone como única solución» (Sancho Cardiel, 2015: 119). El profesor le reprocha a su alumno que describa a los Artole desde lo que él considera una parodia: Rapha padre es descrito como un hombre embutido en un chándal y obsesionado con China –país del que habla como un experto pese a haber estado en él solo una semana por trabajo–; ello es visto por Germain como una hipérbole cuya finalidad es ridiculizar al personaje, lo cual resalta la mediocridad de un autor que precisa de esa maniobra para situarse por encima de sus creaciones. Así, Germain insta a Claude a emular a Flaubert y no condenar previamente al personaje. Lo indispensable para cualquier historia es el conflicto –noción que explica a Claude valiéndose de una tiza y un encerado–; ello remite al rotulador y la pizarra que Álvaro emplea en *El autor* para anotar tanto los elementos necesarios en la

estructura de una obra como la información que Lola le proporciona sobre los Casares y el señor Montero. La necesidad de conflicto para Germain llegará hasta el punto de empujar a Claude a usurpar el rol filial de Rapha con el objetivo de desencadenar sus celos (una de las numerosas faltas de ética que maestro y discípulo cometen en favor de la literatura).

Posteriormente, invirtiendo los papeles de profesor-alumno, será Claude quien utilice la pizarra del aula para explicar que Rapha padre e hijo obstaculizan su propósito –real y ficticio– de seducir a Esther en la casa de los Artole (espacio al que se aferra escribiendo sus redacciones en presente). El encerado donde Claude y Germain intercambian saberes simboliza un encuentro físico a la vez que intelectual, y «constituye una especie de relato dentro del relato del cine, puesto que interroga el papel que puede desempeñar la representación figurada en la transmisión del saber» (Vignaux, 2016: 391-392). Tal elemento contiene una significación diferente para Rapha hijo, a quien Germain mortifica –en un intento de otorgarle entidad propia– obligándole a leer y corregir ante todos sus compañeros una redacción donde describe a Claude como su mejor amigo: «Así, la pizarra es una frontera entre dos mundos: el adulto y el niño, el sabio y el ignorante, la norma y el margen. Delimitación que pone de manifiesto el objeto y que a veces refuerza la humillación» (Vignaux, 2016: 393). Respecto de la relación entre un desconcertado Germain –quien concibe los textos de Claude como un testimonio del paso de la infancia a la madurez– y su alumno, este se declara la Sherezade de su profesor –equivalente al sultán de *Las mil y unas noches*–, depositando en él la responsabilidad última de su comportamiento: es el desdén del lector –en quien el autor debe confiar para completar el sentido a su creación– lo que acarrea la muerte del autor, mas el primero se entregará por completo al segundo en caso de que la narración le captive, ya que –como afirma Karen Eiffel– todos necesitamos la ficción en nuestra vida. Respecto de las redes sociales que configuran la identidad posmoderna, la relación de Claude y Germain se asemeja a la establecida entre un *youtuber* o *influencer* y sus seguidores (en este caso, el único que tiene), a quienes busca complacer

mediante «un “gran hermano” que entretiene, escondido bajo la excusa de un ejercicio intelectual [...], las frustraciones de su ser» (Sancho Cardiel, 2015: 99).

Esa exigencia del lector (cuya preocupación por la victoria del héroe hace que lo único que deba plantearse el autor sea qué va a suceder) no solo se aplicaría al profesor en tanto revisor de los trabajos de su alumno, sino también a Jeanne, quien retoma el papel de supervisora de textos que ya aparece encarnado por otros personajes femeninos en *La mitad oscura*, *Desmontando a Harry* o *Basada en hechos reales*, puesto que Germain comparte con ella las redacciones de Claude sin él saberlo. Galerista de arte, el abandono de Jeanne a su marido al final de *En la casa* marca el final tanto del matrimonio como de la historia que Claude ha urdido para su profesor, manipulado –como observa Jeanne– con su involuntario beneplácito. La inmersión de Germain en los textos de su alumno le hace soslayar su faceta marital, lo cual provoca la frustración de Jeanne: dado el escaso interés de su esposo en el arte contemporáneo, invita a los Artole a una exposición en su galería para complacerle, mas ello no gusta a Germain –para quien los padres de Rapha son únicamente ficcionales–. Afligida, Jeanne le pregunta si ella también lo es, pues se siente relegada a un segundo plano en favor de Claude (su sentimiento de inferioridad la equipara a Esther, que ha perdido atractivo para su marido y se siente insatisfecha con su faceta de ama de casa); ese lugar prioritario en que Germain sitúa a la literatura recuerda a los errores cometidos por Rory/Clayton y el anciano en *El ladrón de palabras*, o por Mathieu en *El hombre perfecto*, cuyo resultado se traduce en la ruptura del vínculo con las mujeres a las que aman. Frente a Germain, quien –frustrado por la mediocridad de unos alumnos de los que se queja todos los años– ve en la literatura un medio para apreciar la belleza que nos rodea, Jeanne –descontenta con la escasa importancia que las gestoras de su galería confieren a su exposición– afirma que el arte no aporta nada al ser humano.

Un concepto tratado en la cinta de Ozon que nos permite relacionarla con *Cosas que no se olvidan* (*Storytelling*, Todd Solondz, 2001) es el de

verosimilitud: *En la casa* muestra a Claude deambulando por la vivienda de los Artole durante la noche –imagen que, pese a reflejar un hecho real según su testimonio, Germain describe como no creíble y, en consecuencia, inadecuada para el texto–; por su parte, *Cosas que no se olvidan* se divide en dos fragmentos («Ficción» y «No ficción») y enmarca el primero de ellos en la clase de escritura creativa que imparte en un campus universitario el despótico profesor Scott (Robert Wisdom) –cuyo prestigio literario le confiere un poder atrayente para algunas de sus alumnas–. Una de ellas es Vi (Selma Blair), quien, tras una súbita ruptura con su novio Marcus (Leo Fitzpatrick), es violada por su profesor aprovechando este el interés que ella le profesa. Vi ejemplifica la noción de lo que Imbert (2017: 266) denomina «sujeto *borderline*», es decir, «en ruptura con el sistema [...], a la deriva [...]. [...] puede caer en la anomia (conductas al margen de la norma) y, eventualmente, en los extremos (conductas de riesgo). [...] Vive en estados de ánimo inestables, en un continuo vértigo emocional [...]». Cuando lee en voz alta el relato que ha elaborado para la clase a partir de sus experiencias –modificando los nombres para distanciarse de lo narrado–, no solo recibe descalificaciones relativas a su texto (el docente tilda la historia de inmadura y remilgada) e, indirectamente, a su persona (se acusa a su *alter ego* de haber disfrutado la violación), sino que se cuestiona la verosimilitud de lo expuesto: ni siquiera el desgarrador grito de la autora asegurando su veracidad garantiza nada ante el resto, puesto que, como señala el profesor, todo se convierte en ficción una vez reelaborado por escrito. Como en el deambular nocturno de Claude, la realidad no importa –lo cual arrebató a Vi cualquier oportunidad de denunciar lo sucedido–.

Frustrado por la imposibilidad de forjar una relación con Esther –quien, embarazada, partirá a China con su marido y su hijo–, Claude abandona el texto sobre los Artole, pero no a Germain: «La usurpación funciona al revés: es el alumno el que le “roba” al mentor su historia, [...] manipulándolo doblemente, como personaje de ficción y como persona real» (Imbert, 2019: 472). El final de *En la casa*, con Germain ingresado en un centro para recuperar la cordura tras haber atacado a Jeanne, cumple con

el consejo de este a su discípulo: el lector debe sentirse sorprendido por el cierre de una historia y, a la vez, comprender que esta no puede terminar de otro modo. En *Más extraño que la ficción*, Karen califica de sencillo, irónico y desgarrador –es decir, perfecto– el final concebido inicialmente para Harold, y afirma que, como cualquier idea que merezca la pena redactarse, se le ocurrió inexplicablemente; ello la vincula al Martin de *La vida interior de Martin Frost*, cuyo relato sobre Claire surge espontáneamente durante un paseo por el campo –de acuerdo con la voz en *off* del Martin Frost que crea a su atribulado *alter ego*–. Otra mención a la importancia del final para cualquier obra aparece en *El autor*, donde, mientras es trasladado a prisión, Álvaro afirma que los Casares habían planeado boicotearle desde el principio, a la vez que reconoce humillado que ni siquiera él hubiera pensado en un final tan brillante para su novela. El filme de Manuel Martín Cuenca recoge el consejo de Robert McKee a Charlie en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*: un buen cierre de guion es lo que asegura el éxito de público, quien perdonará cualquier fallo a cambio de un final que le asombre.

Germain recibe la visita de Claude, y juntos comienzan a especular sobre las potenciales historias de los inquilinos cuyos apartamentos ven desde el banco donde ambos están sentados; si bien el profesor desanima esta vez a su alumno diciéndole que ninguno precisará clases de matemáticas –asignatura en la que Claude ayudaba a Rapha–, él responde que algún día algún vecino necesitará algo, por lo que, como en la casa de los Artole, siempre habrá una manera de entrar. Claude, que ha buscado durante la película un control absoluto de su existencia mediante el talento literario (Sancho Cardiel, 2015: 97), reafirma así el poder que ha adquirido sobre Germain, de quien es ahora único apoyo y al que desea seguir cautivando con sus historias: «[...] no gana el que dice la verdad sino el que construye mejor el discurso» (Sancho Cardiel, 2015: 108). Así lo denotan tanto la última palabra de Claude («Continuará») como los disparos provenientes de uno de los apartamentos–:

Obviamente el final no es feliz, pero ¿es el final de la historia de Claude o la de Germain, del Germain real después de entrar en la ficción de Claude y de sufrir las consecuencias? El hilo que separa la ficción de la realidad es cada vez más tenue, [...] o se ha pasado de la una a la otra y se ha roto la convención. A no ser que todo no sea más que ficción... (Imbert, 2019: 473).

4.8.2 *Descubriendo a Forrester* (2000)

El vínculo entre maestro y alumno centra asimismo el argumento de *Descubriendo a Forrester* (*Finding Forrester*, Gus Van Sant, 2000), si bien no es aquí un miembro del cuerpo docente –a diferencia del Germain de *En la casa*– quien guía al discípulo en su trayectoria literaria: es el ermitaño escritor William Forrester (Sean Connery) quien ejerce de mentor de Jamal Wallace (Rob Brown), un brillante autor en ciernes que, a sus dieciséis años, sufre los prejuicios de su profesor de literatura, Robert Crawford (F. Murray Abraham), a causa del color de su piel y de su humilde extracción social. Al igual que Germain, Crawford es un autor frustrado –escribió un libro que ninguna editorial publicó– y acaba convirtiéndose en un docente amargado; no obstante, Germain no muestra hacia Claude la superioridad de Crawford para con sus alumnos.

Por su parte, junto con el profesor Scott de *Cosas que no se olvidan*, Jamal es uno de los escasos escritores no caucásicos de nuestro corpus (afroamericanos en este caso), pero su relación con la literatura y su ética personal le conceden más relevancia para la investigación que al personaje de *Cosas que no se olvidan*: una de las razones es su mayor presencia en pantalla («Ficción» dura aproximadamente media hora, mientras que la cinta de Van Sant alcanza los ciento veinte minutos), lo que permite explorar en profundidad las dificultades que afronta al redactar sus propios textos; el otro motivo es la dimensión ética de Jamal, diametralmente opuesta al machismo ejercido por el profesor Scott de Todd Solonz –lo cual evita una asociación automática entre minorías étnicas y conductas delictivas–. El prestigio de Scott le equipara a William Forrester –ambos

han ganado el Pulitzer–, pero su relación con Jamal carece del despotismo con que su homólogo trata a Vi.

Descubriendo a Forrester comienza con un grito de «¡Acción!» acompañando el chasquido de una claqueta en la que constan los datos de la película, indicando el carácter ficcional de los acontecimientos posteriores. Las populosas viviendas del Bronx, cuyos integrantes son mayoritariamente afroamericanos, configuran el depauperado ambiente de un Jamal cuyo núcleo familiar está conformado por su madre y su hermano –su padre los abandonó debido a su adicción a las drogas y ello desencadenó en el protagonista el anhelo de escribir–. A ritmo de rap, las colmenas donde se alojan los habitantes de este barrio, casi indistinguibles entre sí, ofrecen poco margen para lo extraordinario; pero los libros que Jamal apila en su habitación –entre los que destacan obras de Chéjov y Kierkegaard– denotan el singular interés del joven por la literatura. Su otra gran afición es el baloncesto, deporte donde destaca y en torno al cual se articula su grupo de amigos –quienes no comparten ese amor por la lectura y la escritura–. El deseo de integración de Jamal se demuestra cuando, para no sobresalir, niega haber leído el poema de Edgar Allan Poe «El cuervo» ante su profesora de Literatura en el instituto –hecho que ella cuestiona dado el vasto conocimiento de su alumno–.

Con quien sí comparte Jamal esta pasión por los libros es con William Forrester, cuyo apartamento se caracteriza por la plétora de libros que lo ocupan –rasgo que indica que el amor por la lectura y la creación sobrepasan las barreras impuestas por la etnia, la edad o la clase social–. La fascinación sentida inicialmente hacia el enigmático escritor por Jamal y sus amigos –que empuja al adolescente a colarse en su casa y llevarse algún objeto para probar su gesta– se asemeja a la que siente el Claude de *En la casa* por la vivienda de los Artole; no obstante, el motivo de las futuras visitas de Jamal a Forrester dista de la obsesión del personaje de Ozon por la clase media, puesto que se cimenta en el crecimiento personal y literario. Tanto Claude como Jamal provienen de entornos familiares complejos, y la

escritura les proporciona un medio de ascenso social –algo perseguido por Claude y aceptado con reticencias en el caso de Jamal, quien se siente desplazado en el prestigioso colegio donde estudia gracias a una beca–.

Respecto de la ingente cantidad de libros en el apartamento de Forrester (quien afirma guardar incluso los que no ha leído solo para impresionar a las visitas), es preciso resaltar que tales objetos acompañan frecuentemente la representación cinematográfica del escritor: «[...] desde muy temprano, [...] el cine mostrará el objeto libro para reivindicar el origen escrito de tantas películas. Es un cliché inagotable mostrar desde los créditos la cubierta del volumen que la película adapta, y a menudo pasar las páginas» (Frodon, 2016: 287). En *Descubriendo a Forrester*, la claqueta inicial indica el origen no literario de la cinta, mas los libros cobran una importancia iconográfica manifestada en múltiples filmes: en la vivienda de los Germain de *En la casa*, su abundancia indica el alto nivel cultural del matrimonio, y la casa de los Restau en *La vida interior de Martin Frost* cuenta en su salón con unas estanterías repletas de libros, los cuales hallamos asimismo tanto en la vivienda de Thad Beaumont en *La mitad oscura* como en su despacho universitario. Las oficinas de Paul López en *Mariposa negra* y de Delphine en *Basada en hechos reales* también comparten este rasgo, como la habitación que ella ocupa durante su estancia temporal en la casa de François; por su parte, la precaria situación económica de Mathieu en *El hombre perfecto* no le impide poseer numerosos libros en señal de su desmesurada ambición por convertirse en escritor, y tampoco la incertidumbre de la protagonista de *María (y los demás)* le impide guardarlos en su desordenada habitación –reflejo de la transición entre la juventud y la madurez–; finalmente, estos objetos se hallan tanto en el despacho del editor de Sarah Morton en *Swimming pool* como en el apartamento que la protagonista posee en Inglaterra. Tal profusión libresca contrasta con los austeros lugares de trabajo de los protagonistas de *Más extraño que la ficción*, *Ruby Sparks* o *El autor*. Ello podría establecer una positiva asociación entre la presencia de estos objetos y la fertilidad imaginativa de los creadores; sin embargo, dadas las

dificultades experimentadas por Delphine o María a la hora de elaborar sus textos, es posible que rodearse de libros obedezca en realidad a una anterior necesidad formativa de los autores: dado que esos ejemplares –ejerzan o no de mero decorado– han sido escritos por otros, resulta concebible que nutrieran al protagonista cuando aún era lector o escritor en ciernes. Precisamente la lectura de su propio libro es algo que William Forrester confiesa apenas haber hecho –y menos aún en público–, puesto que son los lectores –y no los autores– quienes deben acometer esa tarea; ello nos remite a la conversación entre la joven Joan de *La buena esposa* y la escritora Elaine Mozell, donde, mientras que la primera afirma que un escritor debe escribir, la otra incide en que lo más importante es contar con unos lectores fieles para consolidar su carrera.

El enclaustramiento de Forrester le lleva a observar el mundo exterior a través de unos prismáticos (caso de los jóvenes baloncestistas que juegan en una cancha cercana a su edificio) o de una cámara (un pájaro en la



William Forrester (Sean Connery, izqda.) y Jamal Wallace (Rob Brown), en *Descubriendo a Forrester*

rama de un árbol); los numerosos casetes que posee denotan pese a todo un interés por no perder contacto con lo que sucede fuera de su vivienda. La siguiente cita sobre el papel de la cámara en nuestra configuración del mundo es asimismo aplicable a la ventana desde la que Forrester contempla la vida (abertura a la que Jamal y sus amigos se refieren en términos absolutos como La Ventana), marco que delimita su percepción como en el caso del protagonista de *La ventana indiscreta* –quien utilizaba una cámara de fotos y unos prismáticos para espiar desde su piso a un vecino de sospechoso comportamiento–:

Toda cámara produce un “mundo encuadrado”, que se opone al [...] no encuadrado de nuestra visión habitual. Encuadrado significa [...] que el encuadre –necesariamente limitado– articula lo visible con lo no visible [...]. [...] Todas las películas están encuadradas [...] porque es preciso proyectar el haz luminoso hacia la superficie sensible para que se deposite en ella, y por lo tanto darle límites. Es la «ventana», que define toda cámara y todo formato de imagen (Comolli, 2016: 118).

Gracias a la positiva influencia de Jamal (quien ofrece compañía a su mentor y flexibiliza su criterio sobre ciertas restricciones gramaticales), Forrester abandona su soledad y, montado en bicicleta (un coche implicaría adaptarse al siglo XXI), experimenta nuevamente el contacto con el exterior –limitado hasta entonces a los momentos en que limpia las ventanas de su apartamento–. Ese medio de transporte (equiparable en el contexto literario a la máquina de escribir que aún no ha sido reemplazada por un ordenador) reaparece cuando, tras hablar por última vez con su joven amigo, vemos alejarse a un Forrester decidido a reencontrarse con sus orígenes escoceses. Ese cambio de actitud prueba la necesidad de eliminar la concepción del escritor como genio encerrado en una torre de marfil, puesto que rechazar integrarse en el espacio social conlleva renunciar «a la herencia, a la descendencia y a la vida afectiva» (Pérez Fontdevila, 2017: 90). Tal desarraigo no mejora, además, la calidad literaria del autor que lo sufre: Forrester solo es conocido por una novela, y no será hasta su reencuentro con aquello que realmente le importa cuando escribe su segunda y última novela, *Ocaso*, cuyo prólogo (cierre de una historia y comienzo de otra) será escrito por Jamal.

Descubriendo a Forrester comparte con *Swimming pool*, *El ladrón de palabras* y *El hombre perfecto* la alusión a la fluidez de las palabras a través de las manos de quienes las teclean. En estos tres casos, sus protagonistas plasman a ordenador textos ajenos escritos a mano; respecto de Jamal, no estamos sin embargo ante un nuevo plagio, pues, si bien lo que mecanografía es un artículo de Forrester (solo después sabrá que se publicó en prensa), es este quien se lo muestra para inspirarle (afirma que, en ocasiones, es el ritmo de las palabras al surgir del teclado lo que hace avanzar al escritor). La estrategia funciona y, a partir del texto, Jamal comienza a elaborar sus propias ideas. Sin embargo, una prohibición se cierne sobre el fruto logrado: todo lo que escriba en el apartamento de Forrester deberá permanecer allí; tal confidencialidad, en la que el mentor se escuda para resguardarse del exterior, contrasta con la indiscreción del Germain de *En la casa* al mostrarle a Jeanne las redacciones de Claude. Por otra parte, fijar el propio proceso de escritura como base para mejorar la técnica literaria defiende la idea de que un buen autor llega a serlo mediante la práctica y no debido a cualidades innatas: por tanto, la escritura se convierte en un ámbito donde el talento no fructifica sin esfuerzo –según el consejo de Forrester, redactando con el corazón y revisando con la cabeza–.

Pese a la importancia del trabajo individual, ambos protagonistas son conscientes de la discriminación racial y socioeconómica que sufre el más joven por parte de Robert Crawford: sus prejuicios, al impedirle aceptar que un joven negro del Bronx pueda mostrar el talento literario de Jamal, le conducen a pensar que los textos presentados por este son fruto del plagio; la otra opción sería que Jamal hubiese recibido un extraordinario don, lo cual Crawford no concibe por no ajustarse su alumno a la imagen canónica de genio. El contrapunto a ese racismo lo establece Claire Spence (Anna Paquin), la estudiante blanca con quien Jamal entabla un incipiente romance; pese a ese rol de compañera sentimental, Claire no ejerce sin embargo de musa: los logros del protagonista en el campo de la escritura no se deben, por tanto, al influjo de una presencia ajena, sino a su propia constancia. El respaldo de Claire y Forrester vence los prejuicios de

Crawford, demostrando la importancia del entorno en el éxito individual. Si Forrester nunca hubiese anotado observaciones relativas a la calidad, el léxico o la fluidez de los textos de Jamal en los cuadernos que este olvidó en su incursión, el joven no habría regresado al apartamento y su instrucción nunca se habría producido. Ese proceso pedagógico es bidireccional, puesto que el personaje de Sean Connery abandona su temor inicial a la vida pública para interceder por Jamal cuando a este se le prohíbe leer en alta voz su redacción. Los celos de Crawford son nuevamente palpables cuando alaba el discurso sobre la importancia de la familia y la amistad pronunciado por Forrester sin saber que, en realidad, lo ha escrito Jamal –a quien su amigo y mentor exonera de cualquier robo intelectual–. Tal reconocimiento público a la integridad del joven –quien se muda con su familia al apartamento de Forrester que ha heredado– se complementa con la carta que recibe tras la muerte del escritor, donde este le agradece el impulso necesario para reencontrarse consigo mismo.

4.8.3 *Jóvenes prodigiosos* (2000)

En la casa y *Descubriendo a Forrester* cuentan con personajes cuya vida cotidiana transcurre entre su hogar y el centro escolar donde desarrollan su labor académica: Germain y Claude en la película de Ozon, y



De izqda. a dcha., Crabtree (Robert Downey Jr.), Grady Tripp (Michael Douglas) y James Leer (Tobey Maguire), en *Jóvenes prodigiosos*

Jamal en la de Van Sant. El filme que articula este epígrafe se desarrolla no en un instituto, sino en una universidad: se trata de *Jóvenes prodigiosos* (*Wonder boys*, Curtis Hanson, 2000), protagonizada por el profesor de escritura creativa Grady Tripp (Michael Douglas) –salido de la novela *Chicos prodigiosos*, de Michael Chabon–. Este personaje, como Thad Beaumont en *La mitad oscura*, compagina su faceta docente con la literaria: es autor de una obra de referencia, *Hija del pirómano*, de cuyo éxito han pasado siete años. Desde entonces, Grady, presa de un bloqueo personal y profesional que se niega a aceptar, no ha cesado de teclear una interminable obra de más de dos mil páginas sin final aparente; por ello teme la visita de su editor, Terry Crabtree (Robert Downey Jr.), cuya resurrección laboral depende de un libro en el que ha depositado todas sus esperanzas.

La sensación de desgaste que Grady proyecta en los demás queda subrayada por dos manifestaciones artísticas ajenas a él: una es el breve fragmento de *Hijos de la farándula* (musical de 1939 protagonizado por Judy Garland y Mickey Rooney), cuyos protagonistas reflexionan sobre el fracaso en el mundo del espectáculo; la otra es el párrafo mecanografiado que Grady y Crabtree descubren en la casa de James, donde este describe a un personaje como un boxeador derrotado cuyo corazón, «capaz antaño de inspirar a otros», late únicamente por inercia. Respecto de su vida personal, Grady deberá afrontar el futuro de su relación extraconyugal con Sara Gaskell (Frances McDormand) –rectora de la universidad y esposa de su jefe de departamento, Walter (Richard Thomas)–, quien ahora espera un hijo suyo. Las complicaciones aumentan con el tiroteo al perro de los Gaskell por parte de un alumno de Grady socialmente aislado, James Leer (Tobey Maguire), tras salir ambos de la habitación donde Sara y Walter guardan una icónica chaqueta de Marilyn Monroe. Sustraída por el propio James, suscita en él una tristeza causada por la soledad que atribuye no solo a la prenda colgada en el armario, sino también, por extensión, a la propia Monroe y a sí mismo (Méndez Fernández, 2018a: 133).

Jóvenes prodigiosos comienza con Grady leyendo para toda la clase un relato de James, recibido con hostilidad por el resto de compañeros, momento que remite inevitablemente a las tensas sesiones literarias de *Cosas que no se olvidan*-. No obstante, la actitud de Grady hacia sus alumnos dista de la mostrada por el personaje de Robert Wisdom en la cinta de Solondz. Ello es especialmente destacable en lo concerniente a Hannah Green (Katie Holmes), descrita por Grady como una talentosa e inteligente escritora que, además, se preocupa desinteresadamente por el bienestar de James; a diferencia del docente de *Cosas que no se olvidan*, Grady jamás utiliza su posición de poder para aprovecharse sexualmente de Hannah, quien –como Vi– se siente atraída por su profesor a raíz de la imagen que se ha forjado de él tras leer su primera novela. Pese a ser escritora (se nos informa de que ha publicado dos relatos), Hannah no ejerce como tal ante la cámara –caso similar a los de Audrey (negra literaria en *Barton Fink*) y Fay (exalumna del protagonista y aspirante a escritora en *Desmontando a Harry*)–, sino que se limita a los roles de compañera –es la única amiga de James–, alumna y consejera de Grady en lo referente a su inacabada obra; de hecho, al final de la cinta, sabemos que James abandona sus estudios y se marcha a Nueva York para preparar la publicación de su novela con Crabtree –sexualmente atraído por él–, mientras que Hannah, pese a su formación y sagacidad, no trabajará en sus textos, sino como ayudante en una editorial. Sus recomendaciones resultan fundamentales para que Grady reencauce su vida personal y profesional: no solo recuerda al autor la necesidad de tomar decisiones sobre qué plasmar en una novela –lo cual este obvia al introducir detalles que ralentizan el avance de la trama–, sino que le insta a dejar de consumir marihuana mientras escribe.

El personaje de Hannah muestra cómo, al igual que Alicia en *Los hombres siempre mienten*, Fay y Helen en *Desmontando a Harry* o Jeanne en *En la casa*, se vincula a un personaje femenino con el rol de lectora; en *Jóvenes prodigiosos*, Grady también atribuye a Sara esa función, pues, aunque no supervise los textos del protagonista, se la describe como una lectora voraz cuyo interés por el personaje de Michael Douglas radica

–según Grady– en su profesión de escritor. Volviendo al consejo de Hannah sobre la escritura y las drogas, los efectos de la marihuana se traducen en desvanecimientos que pausan el progreso vital de Grady aunque este no quiera admitirlo, pues declara que escribió así su primera obra (como muchos otros novelistas), y que en ese estado recogió uno de los premios recibidos por ella. La alusión a esa nociva influencia remite a la película de George Sanders que James –quien ha memorizado una inquietante lista con los suicidios de varios actores del Hollywood clásico– visiona en casa de Emily, la exmujer de Grady: se trata de *El hijo de la furia*, donde el personaje de Sanders afirma que el único modo de suprimir la tentación de nuestras vidas es sucumbiendo a ella: resistirse implica enfermar de deseo por lo que se ha rechazado.

Al igual que, en *El autor*, la envidia de Álvaro por el éxito literario de Amanda desencadena una crisis de masculinidad que bloquea al protagonista, en *Jóvenes prodigiosos* Grady experimenta ese sentimiento hacia Q. Inicial por la que se conoce a Quentin Morewood (Rip Torn), tanto su fama y fortuna como su rapidez al escribir desesperan a Grady, para quien Q representa aquello que él no posee; durante una conversación con Hannah, Q considera paradójico haber concluido su mejor obra en solo cinco meses –sin embargo, como le recuerda Grady sarcásticamente, no siente lo mismo por la mansión que las ventas de sus libros le han proporcionado–. La desorientación vital experimentada por el protagonista genera una insatisfacción personal que le lleva a infravalorar la oportunidad de empezar de nuevo con Sara y el bebé tras el abandono de Emily. Por su parte, Q se asemeja al Robert McKee de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* y el Craig McCallan de *El autor*, quienes, en calidad de gurús literarios, imparten conferencias a las que asisten Charlie y Álvaro. Su discurso se articula en torno a las historias que, en su opinión, podría proporcionar la gente común –siguiendo la intención de Barton Fink de representar al hombre corriente–, las cuales saldrían adelante gracias a la fe del autor en su creatividad, la calidad y planificación de su obra y la fidelidad del lector (confianza de la que Grady carece).

Cuando, en un accidente automovilístico, el manuscrito de la infinita novela sale volando, Grady obtiene involuntariamente la oportunidad de comenzar una nueva vida; la medida de su desorientación la marca la respuesta a la pregunta de Oola (Jane Adams) –una camarera que espera un hijo del hombre al que Grady y Crabtree bautizan como Vernon Hardapple (Richard Knox)– sobre el tema principal del libro y la razón para escribirlo: Grady escribía sin saber de dónde partía ni adónde dirigirse. Pero, al ver a la enamorada pareja que forman Oola y Vernon –reflejo de lo que él podría llegar a tener con Sara–, Grady se percató de qué es realmente importante. El contexto en que aparece el personaje de Vernon se asemeja a los últimos momentos de *En la casa*, con Claude y Germain especulando sobre las vidas de los inquilinos que divisan desde el parque: Grady y Crabtree –a quienes se une un James solo dormido en apariencia– no solo asignan nombre al personaje de Richard Knox, sino que se imaginan asimismo sus esperpénticas circunstancias vitales: desde su imaginario cargo como presidente de un club de peinados similares al de James Brown hasta una supuesta adicción a los analgésicos, pasando por una truculenta historia familiar donde Vernon está implicado en el asesinato de un hermano menor llamado Claudelle. Si bien nunca sabremos hasta qué punto tales afirmaciones se corresponden con la realidad, esas especulaciones demuestran la capacidad humana para crear mundos de ficción a partir de la intimidad ajena.

Claude y James representan dos maneras de buscar la aprobación de otros: el primero, a través de textos que intrigan a Germain; por su parte, James modifica su vida a conveniencia para ajustarla a aquello que conmueve a su profesor. En el caso de Grady y James, el intercambio de ideas entre profesor y alumno –conscientes cada uno de la excepcionalidad del otro– revela la admiración de este por su maestro, cuya primera novela le impulsó a estudiar con él y convertirse en escritor; ello hace tambalear la opinión de Grady de que, para la mayoría de la gente, los libros ya no significan nada –exhibiendo desafección hacia su propia obra–. Por otra parte, al final de *Jóvenes prodigiosos* sabemos que la voz en *off* de Grady se

corresponde con la del narrador de su novela, por lo que este ha salido del bloqueo creando una obra basada en sus anteriores experiencias. Ello lo une a otros escritores cinematográficos que, como él, también utilizan lo autobiográfico en sus textos: Clayton Hammond explica su fraudulento ascenso a la fama en *El ladrón de palabras*; el Álvaro de *El autor* manipula la realidad para poder crear la novela que su escaso talento le impide escribir; Martin Frost se incluye a sí mismo en el relato que mecanografía; Calvin plantea su segundo libro en *Ruby Sparks* como una reflexión sobre su noviazgo con Ruby; Briony examina en *Expiación* sus errores perceptivos y conductuales hacia Robbie y Cecilia a través de su última novela; *Swimming pool* plantea la posibilidad de que la relación de Sarah y Julie sea fruto exclusivo de la obra que la primera le presenta a su editor; el protagonista de *Desmontando a Harry* –que ha cimentado su carrera literaria en sus *alter ego*– halla la solución a su bloqueo escribiendo sobre alguien que, como él, no sabe desenvolverse en la vida pero sí en el arte, y el Claude de *En la casa* basa sus redacciones en sus visitas a la casa de los Artole. Una excepción ocurre en *Misery*, donde Paul Sheldon rechaza escribir sobre las torturas infligidas por Annie Wilkes pese a la sugerencia de su editora.

Ahora Grady sabe que quiere estar con Sara –lo que, para abandonar definitivamente su anterior modo de vida, le lleva a deshacerse del peculiar batín rosa que, cual excéntrico boxeador en horas bajas, viste mientras escribe–; ello le proporciona un punto de anclaje a su existencia y, en consecuencia, a su escritura. Por fin logra la estabilidad que ha aplazado durante años en los que Sara y sus alumnos –a quienes, al margen de su talento, anima a hallar su propia voz– han sido su único salvavidas. Finalmente, al igual que Calvin en *Ruby Sparks*, Grady reemplaza por un ordenador la máquina de escribir que utiliza durante el metraje, lo cual refrenda el cambio de vida impulsado por la pérdida de la única copia de su novela: ahora Grady puede guardar su trabajo pulsando el icono *save* –término que, en inglés, también significa ‘rescatar’–. De hecho, es lo que el protagonista ha hecho con James, alguien a quien no es capaz de dejar atrás

pese a ser un mentiroso patológico (expone un contexto socioeconómico precario y de dudoso límite entre realidad y ficción para generar lástima en Grady), por lo que ambos personajes reciben una oportunidad de enmendar su existencia.

4.9 LA DULCE MUERTE DEL NOVELISTA

4.9.1 *La gran belleza* (2013)

Dejamos atrás el entorno docente para adentrarnos en la suntuosa Roma de *La gran belleza* (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013), película que bebe de las fellinianas *La dolce vita* (1960) y *Ocho y medio* (1963) para mostrarnos a Jep Gambardella (Toni Servillo), un novelista bloqueado durante décadas cuya ocupación –además de trabajar puntualmente para un prestigioso periódico– se reduce al disfrute de las fiestas de la alta sociedad italiana. Sorrentino homenajea a su maestro mediante la repetición en serie de «grupos de niños, vividores en fiestas o monjas de un lado para otro [...] con una dosis de melancolía histórica [...]» (Martin, 2016: 112). La celebración en que conocemos a Jep –rebotante de una sofisticada vulgaridad berlusconiana– revela a un hombre que, pese a su aparente integración en la vida nocturna de Roma, aún posee la sensibilidad que le permitió escribir su única novela hasta el momento –la aclamada *El aparato humano*–. Mientras todos bailan desenfrenadamente, se ralentizan imagen y sonido, momento en que Jep se presenta mirando directamente a cámara. No empieza con su nombre, sino con el gusto por la belleza que le caracteriza desde la infancia: a diferencia de sus compañeros, obsesionados con el sexo, él respondía «El olor a casa de viejo» cuando le preguntaban qué es lo que más le gustaba de la vida, lo cual es percibido por el Jep adulto como señal inequívoca de su futuro literario: «Estaba destinado a la sensibilidad; estaba destinado a convertirme en escritor; estaba destinado a convertirme en Jep Gambardella», quien opta por entregarse a festejos desenfrenados antes que a su carrera literaria: «El esteta vive en [...] la

posibilidad, porque hasta el placer puede decepcionar, pero la posibilidad nunca. [...] no acepta compromisos, se mantiene en el permanente “quizá” y se complace en su propia exuberancia subjetiva sin ejecutar nada» (Gomá Lanzón, 2014: 100).

La dificultad para superar el éxito de una primera obra es un motivo recurrente en la representación cinematográfica del escritor: el Barton Fink de los Coen, Calvin en *Ruby Sparks*, Grady en *Jóvenes prodigiosos* o el Mathieu de *El hombre perfecto* así lo ejemplifican. En *Descubriendo a Forrester*, el personaje de Sean Connery declara que el mejor momento del proceso de escritura es la lectura para sí mismo del primer borrador, todavía ajeno a la dictadura de los críticos literarios; las erróneas opiniones de estos sobre el auténtico significado del libro empujaron a Forrester a dejar de escribir –renuencia que desaparece al final de su vida gracias a la positiva influencia de Jamal–. Respecto de Jep, su entrega a los lujos que la fama le proporciona le hace olvidar la verdadera razón por la que quería convertirse en escritor; «la gran belleza» que confiesa buscar desesperadamente a la decrepita sor María (Giusi Merli) no es la que emana de la ciudad de Roma –causante de la muerte de un turista al comienzo de la cinta–, sino la de Elisa de Santis (Annaluisa Capasa), perdido amor de juventud cuyo reciente fallecimiento obliga al protagonista a replantearse su presente. Jep comprende esto después de que la santa –llamada así por su voto de extrema pobreza– desvele el motivo de su dieta basada en raíces: su importancia revestida de sencillez.

El Jep actual, devorado por la rutina, «echa a veces de menos aquella hora adolescente [...] pasional, libre de deberes», por lo que «acaba rememorando [...] cuando el mundo estaba en vilo [...] con todas las posibilidades todavía abiertas» (Gomá Lanzón, 2014: 104-105). La banalidad de los vínculos interpersonales se manifiesta en la breve relación que Jep mantiene con Orietta (Isabella Ferrari), cuya mayor afición es tomar fotos de sí misma: «Al compás de una cultura que se sustenta crecientemente en imágenes, [...] proliferan fenómenos [...] en los cuales

[...] la visibilidad y el mercado de las apariencias desempeñan papeles primordiales en la construcción de sí [...]» (Sibilia, 2008: 58). El vacío que se oculta bajo un físico hermoso incide en el desencanto de Jep, melancólico por un instante después de oír a Orietta opinar que, al escribir *El aparato humano*, debía de estar muy enamorado –conclusión extraída mientras rememora el final de esa novela–. La profundidad del recuerdo de Elisa contrasta con la levedad del vínculo con Orietta, «que necesita *ver* su bella imagen reflejada en la mirada ajena para *ser*» (Sibilia, 2008: 302).

El deambular de Jep por las calles de Roma recuerda al de Gil Pender en *Midnight in Paris*: sendas capitales europeas fascinan a los escritores que las recorren por el mero placer de hacerlo. Jep, empequeñecido por la apabullante belleza de la ciudad, ha perdido la motivación para escribir. Durante décadas, se ha entregado a los placeres vacíos de la mundanidad, vorágine que le atrapa cuando llega a Roma en su juventud; como explica en voz en *off* durante uno de sus paseos, «yo no solo quería asistir a las fiestas. Quería tener el poder de hacerlas fracasar». Esa aspiración a convertirse en «rey de los mundanos» –quienes bailan formando trenes que no llegan a ninguna parte– contrasta con la singularidad anhelada por el paradigma de autor romántico: «[...] el régimen vocacional tendrá en oposición a la mundanidad una de sus piedras angulares, que determinará tanto la consideración de la creación como las representaciones ideales de la figura artística» (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016: 32-33).

En la actualidad, el auge de lo común resta valor a lo singular, pues la fama se consigue mediante lo que Sibilia denomina ficcionalización de la intimidad: «De ese modo se efectúa una sobreexposición de la vida supuestamente privada que, aún siendo banal –¿o tal vez precisamente por eso?–, resulta fascinante bajo la avidez de las miradas ajenas» (Sibilia, 2008: 275). Así lo ejemplifican la obsesión por la cirugía estética practicada por un gurú –vanidad que afecta especialmente a las mujeres de clase alta que pueblan *La gran belleza*– o las falsas pretensiones artísticas de Talia

Concept (Anita Kravos), incapaz de explicar el significado de su propia *performance*; su artificiosidad se opone a la inocencia transmitida por los niños con quienes una monja de luminoso e impoluto hábito juega alegremente mientras es observada por Jep –uno de esos «escuálidos, inconstantes destellos de belleza» que el protagonista, al final de la película, reconoce pese a «la cháchara y el ruido»–. Opuesta a Talia Concept sería Carmelina (Francesca Amodio), una niña prodigio que, sujeta a la voluntad de sus padres, convierte su furia en coloridos lienzos pintados a calderadas: Carmelina rechaza la fama, lo cual no encaja en las ansias de notoriedad de sus progenitores.

Por su parte, el Jep de 65 años desea ahora escapar de la misma inercia que hace escribir a Grady irreflexivamente en *Jóvenes prodigiosos* y recuperar el sentido de una existencia donde aquello que merece la pena se desvanece: tras conocer que uno de sus vecinos, Giulio Moneta, integra la lista de los delincuentes más buscados del mundo sin que Jep sospeche nada, nuestro protagonista se percata de su ensimismamiento y sufre por aquellos aspectos de la vida que no comprende: la muerte de Ramona (Sabrina Ferilli) a causa de una enfermedad cuya cura trata de pagar con su sueldo de *stripper* priva a Jep de una de las pocas personas cuya compañía disfruta realmente. Otra de ellas, Romano (Carlo Verdone), retornará a su pueblo tras sentirse decepcionado por las promesas incumplidas de Roma –personificadas en una mujer cuyo amor trata de ganarse inútilmente–. Tal frustración la refleja Zafra (2017: 147) en su análisis de la precariedad entusiasta:

No entiende Sibila cómo por mucho tiempo ha tenido tan idealizada esta ciudad que ahora mira con recelo a quienes allí viajan o emigran. [...] es posible amar una ciudad sin que esa ciudad te corresponda y sin que muchas cosas en ella te gusten. Es la imagen de las cosas y no las cosas lo que amamos, los estratos seleccionados que nos atraen. Lo que realmente son y lo que desean es algo distinto.

Jep solo se siente comprendido por Dadina (Giovanna Vignola), la directora de su periódico, que le anima sin éxito a salir de Roma y buscar nuevas experiencias; cual Aquiles inmaduro, Jep «puede pasarse [...] meses

ensimismado ante el texto en blanco de su vida sin ser capaz de escribir una sola línea: dictar su destino desde [...] la adolescencia es [...] imposible para un sujeto [...] que apenas logra vislumbrar un mundo exterior» (Gomá Lanzón, 2014: 92). Al igual que el Hollywood de *Barton Fink* o *El crepúsculo de los dioses*, la Ciudad Eterna no deja marchar a un Jep que se siente superado por el exceso que le rodea: «Todos llevan años preguntándome por qué no escribo otro libro. Fíjate en toda esta gente. Esta fauna. Esta es mi vida, y no es nada. Flaubert quiso escribir un libro sobre la nada y no pudo. ¿Podré escribirlo yo?». Devorado por la impostura, Jep ha perdido la pasión creadora y, por tanto, su rumbo vital: «[...] siempre que sea libre, [...] la práctica creativa será capaz de devolvernos la mirada [...]. Es como si la creación obedeciera a un impulso que nos revela cosas, mientras nos [...] orienta tenazmente cuando el entusiasmo no es fingido» (Zafra, 2017: 225). La autenticidad de esa pasión remite al concepto de lo sublime, entendido en su definición clásica:

Lo sublime de verdad eleva nuestra alma, como si fuera algo instintivo, y exultante de dignidad, rebosa alegría y orgullo, como si fuera la creadora de lo que ha oído. Cuando un hombre inteligente [...] oye repetidamente un pasaje cuyo efecto no es disponer la mente para la grandeza de alma y no deja en el pensamiento más que [...] voces que, examinadas de nuevo, cada vez significan menos, puede decirse con certeza que no es verdaderamente sublime porque no pasa del oído. Sólo es realmente grande aquello que ocasiona una reflexión profunda y hace difícil [...] toda réplica, mientras que su recuerdo es consistente y duradero (Longino, 2014: 16).

La juventud perdida de Jep está representada por el cristalino mar que su mente recrea cuando mira hacia el techo de su apartamento. Este elemento enlaza *La gran belleza* con *Barton Fink*, donde la aparición de esta masa acuática en el cuadro que cuelga en la habitación del protagonista –y, posteriormente, en la playa donde comienza su incierto futuro– le otorga un significado entre la evasión y la muerte simbólica. En el caso de Jep, el mar –integrado en un paisaje idílico– le retrotrae al verano que compartió, entre otros jóvenes, con Elisa de Santis –cuya preocupación por Jep se manifiesta cuando teme que una lancha pueda haberle pasado por encima mientras se baña–. Por su parte, Ramona también afirma divisar ese mar, del que solo

percibimos esta vez el sonido de las gaviotas; ello puede deberse a lo efímero de su existencia, sesgada poco después por la enfermedad; a diferencia de Ramona, Jep podrá reencauzar su vida gracias a ese recuerdo, materializado al final de la película en la idéntica estampa que el protagonista divisa desde su yate. Culminará así un proceso similar al de la conversión de Aquiles en un héroe ejemplar, si bien no es hasta la edad madura cuando Jep se percata de su errática conducta: al igual que Aquiles «no echaba de menos [...] las hazañas bélicas [...], pero, andando el tiempo, empezó a perder el gusto por esa clase de existencia [...], también el joven [...] empieza a sentir la incomodidad de un disfraz que no se corresponde con su auténtico ser» (Gomá Lanzón, 2014: 91).

Nuestro protagonista no es el único en vivir una existencia hueca: los aires de superioridad de Stefania (Galatea Ranzi) durante una reunión de amigos confirman ese vacío –pese a las pretensiones de ella cuando se refiere a su integridad ideológica, su idílico matrimonio o sus dificultades para conciliar lo personal y lo laboral–. Jep no solo desprecia esas supuestas certezas, sino que reconoce tras ese fingimiento la fragilidad de quien, como él, ha perdido el rumbo de la existencia: los textos políticos de los que Stefania se vanagloria pese a su nulo compromiso ideológico son considerados irrelevantes por crítica y público –al contrario que *El aparato humano*, a cuyo argumento romántico, supuestamente frívolo, atribuye Stefania que Jep no haya vuelto a escribir–; su matrimonio se halla en declive debido a que su marido se ha enamorado de un hombre, y su faceta materna queda delegada a otras personas durante sus apariciones televisivas y sus noches de fiesta. Por tanto, la vida de Stefania resulta igual de insignificante que la de quienes se refugian en sus propias mentiras para sobrellevarla: «En la polis masificada, donde cada conciencia autodivinizada convive con un número inabarcable de otras conciencias iguales, el propio yo se hace [...] invisible [...], hasta el punto de que incluso su final desaparición pasa inadvertida a la mayoría» (Gomá Lanzón, 2014: 123).



Jep Gambardella (Toni Servillo), en *La gran belleza*

La gran belleza se cierra con la determinación de Jep de comenzar una nueva novela –del mismo modo que, tras décadas apartado de la escritura, el personaje de Sean Connery en *Descubriendo a Forrester* retoma su actividad literaria–. Jep parece recuperar su rumbo vital y no cede ante el pesimismo de Andrea (Luca Marinelli), un joven con problemas psicológicos cuyo fallecimiento, junto con el de Ramona, le afecta profundamente; Andrea vive angustiado debido a la inminencia de la muerte, anunciada por Proust o Turgenev –a quienes ha leído–. Su pesadumbre se opone a la ligereza con que Jep se toma esa afirmación, instando fútilmente a Andrea –que lucha en ese momento por desentrañar el misterio de la vida– a restarle gravedad al asunto. Entre la despreocupación absoluta del protagonista y el pesimismo del joven, se halla un punto medio que permite a Jep recuperar la efímera belleza de la existencia pese a no entender su funcionamiento. Desvanecerse, como le había pedido a su amigo Arturo (Vernon Dobtcheff) –cuyo número circense estrella consiste en hacer desaparecer una jirafa–, ya no es una opción: Jep comprende que, cual espectáculo, la vida (y su novela) «es solo un truco».

5. Poetas y dramaturgos

5.1 POETAS: ENTRE LO DIVINO Y LO HUMANO

5.1.1 *Paterson* (2016)

5.1.1.1 La esposa, musa cotidiana

Los capítulos anteriores se han ocupado de la representación cinematográfica de guionistas y novelistas. A continuación, nos centraremos en los poetas y dramaturgos, para lo cual comenzaremos por *Paterson* (Jim Jarmusch, 2016). Su título se debe no solo al nombre del conductor de autobuses interpretado por Adam Driver –poeta en su tiempo libre–, sino también a la ciudad estadounidense de Nueva Jersey donde trabaja y vive con su pareja, Laura (Golshifteh Farahani), y al poemario homónimo de William Carlos Williams –a quien el protagonista admira profundamente–. La película refleja la plácida existencia del matrimonio, alterada solamente cuando el cuaderno de Paterson es destruido por su perro Marvin. Estructurada a modo de poema, la película de Jim Jarmusch se divide en fragmentos correspondientes a cada día de la semana que muestran la rutina



Paterson (Adam Driver, dcha.) y Laura (Golshifteh Farahani), en *Paterson*

del protagonista, desde su despertar hasta el bar que visita por la noche cuando sale a pasear con Marvin. *Paterson* trata la rutina de sus protagonistas «como una especie de bálsamo, de remedio contra el pánico, con su circularidad, [...] su goce poético de lo cotidiano, la trivialidad transformada en perfección [...]» (Imbert, 2019: 243n).

Ni siquiera la desaparición de su cuaderno –despedazado por un perro que, al contrario que a Laura, nunca le ha inspirado el más mínimo afecto– incita a Paterson a comportarse violentamente; más allá de la tristeza lógica al perder un objeto tan valioso, el personaje de Adam Driver no siente agresividad hacia Marvin –quien, sin saberlo el protagonista, empuja cada día el buzón que este siempre se ve obligado a colocar correctamente– o hacia Laura, su auténtica dueña. Su máxima expresión de descontento se manifiesta al hablar de su enfado con su indolente perro –a quien, sin embargo, deja permanecer en el salón pese al castigo de Laura–. Ello demuestra el control emocional de Paterson y su sólido vínculo con su esposa, cuyo aprecio por Marvin no le impide ver la aflicción de su marido: de ahí que haya guardado los pedazos del cuaderno para intentar reconstruirlo, que trate de distraer a Paterson preguntándole si quiere oír sus avances con la guitarra o que se ofrezca incluso a salir de casa para su mayor tranquilidad –algo destacable por ser el espacio habitual de ella–. También lamenta no recordar ninguno de los poemas más recientes de Paterson, dado que este no los ha leído en voz alta –prueba de su reticencia a compartirllos con el mundo–. El cuaderno remite a los utilizados por Delphine en *Basada en hechos reales* para plasmar las ideas de su futura novela (unidos a los diarios que escribe desde su niñez); Paterson es reacio a adaptarse a las nuevas tecnologías, pues, a diferencia de Laura –dueña de un móvil, una tableta y un ordenador portátil–, no posee ningún dispositivo electrónico al considerarlos una carga (en su caso, una distracción, ya que al mirar una pantalla se perdería los detalles que le inspiran poéticamente). Ese anclaje en el pasado –aceptado por su mujer, que no le obliga a adquirir un móvil pese a su utilidad– evoca la máquina de escribir utilizada por Calvin en *Ruby Sparks* o por Grady Tripp en *Jóvenes prodigiosos*, quienes, al

contrario que Paterson, acaban adaptándose a la tecnología contemporánea (él seguirá escribiendo en papel).

Paterson representa lo estable (conduce su autobús por la misma ruta cada día), y Laura lo cambiante e inesperado, sin que la cinta asigne un valor negativo a ninguna de estas perspectivas –su retroalimentación favorece el buen funcionamiento del hogar–: los sueños de ella incluyen abrir una tienda de magdalenas (pese a su torpeza cocinando) o convertirse en una exitosa cantante *country* (aunque en principio carece de instrumento musical), y su creatividad la lleva a decorar toda la casa con diversos motivos en blanco y negro –entre ellos, círculos concéntricos similares a los cereales con forma de aro que desayuna su marido–. Laura demuestra su talento para la música entonando el fragmento de una canción, en un momento similar al de la presentación de Anna James en *La vida interior de Martin Frost* –si bien el talento de esta última es innato por tratarse de una musa–. La actividad de Laura se restringe principalmente al ámbito doméstico, «gueto amoroso feliz» (Imbert, 2019: 267) donde la pareja se refugia del exterior y en cuyo sótano Paterson escribe unos poemas que reflejan «la existencia simple e inefable de la vida que transcurre a su alrededor. Esta poesía de *reconocimiento del mundo*, deliberadamente redundante [...], es como un arma pacífica contra la licuefacción de las relaciones y del amor en el mundo actual» (Imbert, 2019: 267). La sencillez de sus poemas se manifiesta en una mimesis basada en objetos como una caja de cerillas Ohio Blue Tip, el limpiaparabrisas del autobús o el vaso de cerveza que toma cada tarde en el bar, o sensaciones como la felicidad de hallarse junto a Laura.

La relación entre Paterson y Laura no se basa en la idealización o la dependencia, sino en el apoyo y el respeto mutuos. Pese a dudar del éxito de ella en sus aspiraciones, el protagonista no las frustra, sino que la anima a mejorar y valora su esfuerzo: de hecho, acepta comprarle una guitarra e informa al dueño del bar, Doc (Barry Shabaka Henley) de que en el mercado habrá un puesto de magdalenas deliciosas. Los frutos de ese

respaldo propician no solo el posterior éxito de Laura con los pasteles, sino también el bienestar diario que la pareja transmite en sus interacciones. Esa sosegada felicidad conyugal provoca que Laura esté siempre presente en los pensamientos de Paterson modificando la realidad: un ejemplo es la aparición de figuras gemelares a lo largo de su jornada laboral después de que ella sueñe que sus futuros hijos serían gemelos. El lunes, de camino al trabajo, Paterson ve sentados en un banco a dos hombres idénticos, y ese mismo día, en su bar habitual, se encuentra con dos conocidos suyos, los gemelos Sam (Trevor Parham) y Dave (Troy Parham), a la vez que Doc juega una partida de ajedrez contra sí mismo. El miércoles ve a través del cristal del autobús (que incide en la idea del doble reflejando la ciudad mientras el vehículo circula) a una mujer afroamericana con dos niñas idénticas, y el jueves viajan en el autobús otras dos pequeñas rizosas vestidas de rosa –día en el que entabla conversación con una joven poeta de diez años (Sterling Jerins) que espera a su madre y a su hermana gemela–. El viernes, dos mujeres de igual aspecto viajan en el autobús cuando este se estropea debido a un fallo eléctrico, y el sábado, tras ver una película de Abbott y Costello, Paterson alude al parecido entre Laura y una de los personajes femeninos de la cinta apuntando que podrían ser gemelas.

Otro ejemplo de la influencia de Laura en el protagonista ocurre cuando, tras conocer Paterson su sueño sobre la antigua Persia –donde él montaba un elefante plateado–, se imagina tanto el animal como la música asociada a ese ambiente –la cual Laura está escuchando cuando su marido llega a casa–. Esto la vincularía al rol de musa, dado que Paterson escribe sus poemas de amor pensando en ella; sin embargo, los ámbitos de actuación de cada personaje no se hallan subordinados, sino en un plano de igualdad –algo que no sucede en *La vida interior de Martin Frost* o *Ruby Sparks*, donde la existencia de la musa depende del trabajo del escritor–. El carácter terrenal de Laura aparece en los poemas de Paterson como parte de la cotidianidad de este –al contrario que Ruby y Claire, quienes poseen una naturaleza etérea, pues no nacieron en la misma dimensión que Calvin y Martin–.

El primer gesto del protagonista al despertarse es consultar su reloj de pulsera, lo que evoca la obsesión con el tiempo de Eddie Mannix en *¡Ave, César!* y de Harold Crick en *Más extraño que la ficción* a la hora de organizar su faceta profesional. Paterson solo lo utiliza para constatar que su hora de despertarse es correcta y comprobar el paso del tiempo hasta reunirse con Laura, puesto que, en el ámbito profesional, carece de la presión que invade a los otros dos personajes. A diferencia de Barton Fink o Calvin, Paterson no sufre bloqueo creativo ni experimenta un conflicto entre su faceta laboral y la personal: afronta su rutinario trabajo con tranquilidad, recibe el cariño de la mujer amada y escribe sus poemas en un cuaderno que no espera publicar –solo Laura, convencida de la calidad de sus escritos, le aconseja fotocopiarlo–. Paterson no busca aprobación ni ser reconocido como genio, de ahí que se muestre reticente a esa sugerencia:

[...] una cosa es reconocer el valor y la dignidad del sujeto, proclamando que debe ser siempre fin en sí mismo y nunca medio [...]; y otra distinta, por efecto de un exceso romántico que quiere ver en cada sujeto a un genio y en cada una de sus acciones [...] una espontaneidad absoluta, pretender que cada yo [...] es capaz de crear su propio mundo cerrado y consistente [...]. [...] la sensibilidad moderna exalta la excepción, el privilegio y la originalidad, y nos ha acostumbrado a menospreciar hondamente la normalidad, a la que desposee de todo *ethos* y en la que se ve sólo el camino trillado de lo que todo el mundo hace [...], la ancha senda que conduce a la vulgaridad y a la medianía moral (Gomá Lanzón, 2014: 141).

5.1.1.2 Paterson: el don de la sencillez

Paterson demuestra que el talento literario no está reñido con la humildad o el cariño hacia el otro, lo cual contrapone a su protagonista con el Joe Castleman de *La buena esposa*: la conducta de este es rechazada por el periodista Nathaniel Bone, quien considera reprochable justificar cualquier infidelidad conyugal con la genialidad; asimismo, como aliado de Joan, Nathaniel la exime de cualquier culpa, atribuyendo el comportamiento de su marido a un permanente miedo al fracaso –al fin y al cabo, su carrera como escritor es una farsa–. Paterson personifica así una masculinidad pacífica,

sencilla y alejada de la angustia constante. Asimismo, en consonancia con personajes femeninos ya mencionados, ejerce el rol de lector cuando pronuncia los versos del poema de William Carlos Williams «This is just to say» a petición de Laura, lo cual refuerza el rol de la literatura en la cotidianidad de la pareja –la lectura se produce en la cocina, mientras ella guarda los pasteles que va a vender–. Paterson se aleja así de la imagen de escritor alcoholizado y arisco, sin vida familiar en la que involucrarse y dividido entre lo que desea escribir y lo que le solicitan elaborar: «[...] los creadores no comen mermeladas, [y] los poetas no hacen las tareas del hogar [...]. De su voluntad de conciliarlo todo [...] sale empañada la imagen del artista solitario e inspirado por las musas [...] del Romanticismo» (Planté, 2019: 127).

Al igual que los novelistas del capítulo anterior, Paterson también cuenta con un espacio propio –un sótano, en este caso– donde escribe rodeado de libros –entre ellos, un ejemplar del poemario de William Carlos Williams–; dado que su profesión no está relacionada con el mundo literario, Paterson se hallaría en la misma situación que el Jamal de *Descubriendo a Forrester*, para quien la escritura constituye una pasión perfeccionada a partir del autodidactismo. Además, dado que su relación con Laura se basa en el amor mutuo, ella no representa un obstáculo en el desarrollo de sus poemas cuando, por ejemplo, entra en el sótano para preguntarle si se encuentra bien; de hecho, su ausencia en el dormitorio el viernes por la mañana indica que el día no va a desarrollarse con la placidez acostumbrada –de ahí la avería posterior del autobús–. Esa modificación valida la preferencia de Doc por que nada cambie, dado que todo podría empeorar; Doc piensa así respecto del amor no correspondido de Everett (William Jackson Harper) hacia Marie (Chasten Harmon), quienes encarnan el contrapunto del idilio entre los protagonistas. La ausencia de Laura, debida a la preparación de las magdalenas, no solo altera el despertar de Paterson –quien lo hace veinte minutos más tarde de su hora habitual–, sino que le resta parte del sentido al comienzo del nuevo día: Laura, comprensiva, le pregunta si alguna vez se ha sentido sin ganas de levantarse,

a lo cual él responde que ese día ha tenido esa impresión (al fin y al cabo, para él no existe nadie más importante que ella). El amor recíproco entre Paterson y su mujer genera una felicidad reforzada por el contacto diario:

Es un tipo de afecto que invita a valorar como un tesoro precioso el acto de despertarse cada día junto a los mismos seres, o de reencontrarlos, sin cambios perceptibles, en el mismo territorio de estabilidad. [...] [Se trata de] una práctica social de la monotonía que propicia una felicidad [...] plausible precisamente por su pauta invariable, por la fuerza de un amor que no se pretende elegíaco ni sublime [...]: sencillamente parecido al del día anterior (Balló y Pérez, 2005: 54).

Así lo demuestra el poema con el que se cierra la película, titulado «The line», en referencia a *or would you rather be a fish?* (‘¿o preferirías ser un pez?’) –la frase que, a modo de estribillo, Paterson recuerda de una canción tradicional de su abuelo–. Respecto de los demás versos, nuestro protagonista afirma olvidarlos, como si su presencia resultase superflua. La última imagen de la película es Laura, en quien la cámara se detiene unos segundos después de que Paterson se haya levantado –es el lunes de una nueva semana– y antes de que finalice la película. Ello significa que Laura le importa más allá de la poesía; al contrario que en *El ladrón de palabras* o *El hombre perfecto*, el autor no antepone aquí la escritura a la mujer que ama. Paterson ejemplifica el anhelo de Jep Gambardella en *La gran belleza*, pues aprecia desde el primer momento los detalles que otorgan sentido a la existencia –en la que, desoyendo al protagonista de *Desmontando a Harry*, un creador puede funcionar tan bien como en el arte–. Denomina «palabras escritas sobre el agua» a los textos perdidos por culpa de Marvin –líquido presente en el río y las cataratas cual vida que fluye y se repite armoniosa y límpidamente día tras día–. El agua aparece asimismo en el poema «Water falls» –que, al ser dos palabras, no significa ‘cataratas’ (*waterfalls*), sino ‘el agua cae’–, escrito por la niña que Paterson encuentra al salir del trabajo –asombrada de que a un conductor de autobuses también le guste Emily Dickinson–. Que dos personas tan dispares y alejadas profesionalmente de la literatura se interesen por la poesía (ella también plasma sus creaciones de verso libre en un «cuaderno secreto») subraya la integración de esta en la

vida cotidiana por la que apuesta la película, alejándola de la abstracción y transmitiendo que cualquiera puede acceder a ese arte.

La destrucción del cuaderno por parte de Marvin supone el único momento de crisis personal para el protagonista, quien no posee ninguna otra copia de sus poemas. Su accidental desaparición –similar a cuando, en *El ladrón de palabras*, Celia olvida el maletín con el manuscrito luego hallado por Rory– despoja a Paterson de su identidad literaria. Ello provoca que, cuando el japonés (Masatoshi Nagase) con quien charla frente a las Grandes Cataratas del río Passaic le pregunta si es poeta, responda apesadumbrado que solo es un conductor de autobús –profesión que su compañero considera digna de un poema de William Carlos Williams por su apego a lo cotidiano–. Este personaje sin nombre –que parece intuir la pasión literaria del protagonista tras saber que conoce a ese escritor y que aprecia la obra de Frank O’Hara– lee *Paterson* y admira a su autor, cuya ciudad ha ido a conocer. Su presencia marcará un nuevo comienzo para el personaje de Adam Driver, quien recibe de sus manos un cuaderno por estrenar. Ese regalo reaviva la autoestima de Paterson, cuya voz en *off* recita el poema que cierra la película. De algún modo, el japonés desconocido personifica la esencia de este género literario, que acude aquí en ayuda del autor cuando las circunstancias de este le impiden aprehenderla. Así lo indicaría la afirmación «Yo respiro poesía» y el hecho de que solo lea estas composiciones en su idioma original, al creer que la traducción desvirtúa su auténtico significado. Al despedirse, Paterson nota una lesión en los dedos de su acompañante, lo cual –junto con el correspondiente vendaje– podría reflejar la destrucción del cuaderno y su inmediata reparación.

5.1.2 *madre!* (2017)

5.1.2.1 El poder omnímodo del patriarcado

Si *Paterson* muestra una relación conyugal basada en el respeto, *madre!* (*mother!*, (Darren Aronofsky, 2017) ejemplifica el caso contrario. Sin embargo, a diferencia de en *La vida interior de Martin Frost*, *Ruby Sparks* o *Paterson* –cuyos personajes principales también son un autor y una compañera que ejerce de musa⁷³–, el punto de vista de *madre!* no es el del escritor, sino el de la mujer que trata de desbloquearlo; así, el espectador sabe del poeta interpretado por Javier Bardem a través de las impresiones de su joven esposa (Jennifer Lawrence). *madre!* continúa la línea trazada por *Ruby Sparks* en cuanto a la denuncia de la estructura patriarcal, para cuyo representante no hay ahora redención posible: mientras que, en *Ruby Sparks*, se atisba un cambio en el comportamiento futuro de Calvin hacia la segunda Ruby, el poeta de *madre!* se erige como figura omnipotente y egocéntrica, carente de cualquier empatía hacia los ruegos de la protagonista –sin nombre propio, como el resto de personajes–. Esa superioridad se denota en la mayúscula que, en los títulos de crédito, le hace destacar por encima del resto⁷⁴: denominado Él (‘Him’ en inglés), su mujer aparece designada como *madre* –rol cuya importancia queda subrayada con la

⁷³ La figura del autor que crea un personaje femenino aparece en cintas de muy variada temática: un ejemplo es *Pesadillas* (*Goosebumps*, Rob Letterman, 2015), comedia familiar con toques de fantasía basada en la serie homónima de libros infantiles creada por R. L. Stine. Protagonizada por Jack Black –cuyo personaje constituye un *alter ego* de este escritor–, la cinta narra las complicaciones surgidas cuando los aterradores personajes de *Pesadillas* cobran vida. La trama revela asimismo que Hannah (Odeya Rush), la hija del Stine ficticio, es en realidad un fantasma creado por él para no sentirse solo. Al igual que Ruby Sparks, Hannah termina convirtiéndose en un personaje real: Stine elabora una historia donde ella aparece como humana y quema posteriormente el manuscrito original. Este autor, que ha sustituido el contacto humano por el de las criaturas de sus libros, recuerda al Charlie Kaufman de *Adaptation*. *El ladrón de orquídeas* por su tendencia al aislamiento; asimismo, comparte con Grady Tripp (*Jóvenes prodigiosos*), el profesor Scott (*Cosas que no se olvidan*), Germain Germain (*En la casa*) y William Forrester (*Descubriendo a Forrester*) el trabajo como docente –en su caso, imparte Lengua en el instituto local–. Como Grady y el Calvin de *Ruby Sparks*, Stine utiliza la máquina de escribir en vez del ordenador para elaborar sus textos; de hecho, la trama le atribuye un poder mágico a ese primer dispositivo, a través de cuyas teclas deberá devolver a sus criaturas a las páginas de donde han salido.

⁷⁴ Con el propósito de respetar esa licencia artística, los personajes de este filme –excepto Él– aparecerán en minúscula a lo largo del texto (*madre, hijo mayor*).

exclamación del título—. La similitud de Él con el Dios bíblico queda patente en la acogida indiscriminada a gentes de todo el mundo que han acudido para adorar también a su hijo –individuos a los que unge en la frente con tinta en lugar de ceniza—. Con la aquiescencia del autor, que les insta a tomar y compartir lo que deseen –desdeñando el aprecio de madre hacia los objetos cotidianos–, la muchedumbre los sustrae cual reliquias sagradas.

La cinta de Aronofsky muestra el control que el personaje de Javier Bardem ejerce sobre su esposa y, en consecuencia, sobre cualquier indicio de vida generado por ella. El final de *madre!*, donde una desconocida reemplaza a Jennifer Lawrence como la nueva mujer del poeta, cierra el ciclo iniciado con la imagen de otra joven ardiendo mientras una lágrima resbala por su rostro; así, la mujer que llama a su marido tras despertarse –como hacía nuestra protagonista al principio de la película– sufrirá el mismo destino que sus predecesoras. La fuerza generadora de estas se



La madre del título (Jennifer Lawrence), en una imagen promocional del filme

vehicula a través de una gema acristalada que Él obtiene de su corazón una vez ellas se aproximan a la muerte, lo que permite asimismo no solo el nacimiento de una nueva musa, sino también la reparación instantánea de cualquier daño infligido a la casa. De ahí el inconmensurable valor de ese objeto, cuya cuidadosa colocación en un pedestal no evita su rotura, causada por el matrimonio a quien interpretan Michelle Pfeiffer y Ed Harris –acreditados respectivamente como *mujer* y *hombre*–. La residencia de los protagonistas constituye desde el principio responsabilidad del personaje de Jennifer Lawrence, cuya casa es una prolongación de su propio ser: no solo se dedica a tareas soslayadas por su marido –cocinar, recoger la mesa o reparar desperfectos–, sino que también percibe la vivienda como un ente vivo, ligado a su propio bienestar: «[...] la creación [...] pareciera haber mirado siempre hacia [...] un mundo etéreo y suave, habitualmente masculinizado y abstracto, liberado de las mundanas cosas de los cuerpos y el detritus de la vida cotidiana» (Zafra, 2017: 133). En la misma línea, Bourdieu (1998: 45) afirma:

Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, [...] realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares que, [...] como [...] el homicidio o la guerra, marcan unas rupturas en el curso normal de la vida; por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el campo de lo interno [...], se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos, como el cuidado de los niños [...], así como [...] los más sucios, los más monótonos y los más humildes.

Ello se plasma a través de los momentos en que, colocando sus manos sobre la pared, siente latir el corazón de un espacio cuya paz no ha sido perturbada. Conforme se vulnera la intimidad de madre y empeora su estado anímico, ese corazón se ennegrecerá hasta perder cualquier atisbo de vida: «[...] [Sibila] siente que, cuando la concentración habita la casa, todo a su alrededor se vuelve pegajoso y envolvente, como si [...] su casa-habitación se hiciera algo orgánico [...]» (Zafra, 2017: 138-139). La felicidad doméstica se representa inicialmente mediante el color amarillo, tonalidad de los polvos que la protagonista toma mezclados con agua en momentos de malestar físico y psicológico –los mismos que vierte sobre la

pasta que utiliza para embellecer las paredes de su vivienda, y los cuales desecha tras quedarse embarazada pensando, erróneamente, que su angustia y soledad no regresarán—. Estos polvos de enigmática procedencia representan la medicalización como vía de escape a problemas que deberían abordarse desde el punto de vista conductual —el malestar de la protagonista no proviene de ella misma, sino de su esposo y sus invitados, pues la tratan como a una intrusa en su propia casa—. Tal color vincula la asfixiante experiencia de madre con la de la protagonista de *El papel pintado amarillo*, confinada también al entorno doméstico: el único contacto del personaje de Jennifer Lawrence con el exterior alcanza al porche de la vivienda —el cual constituye en realidad una prolongación de esta—, mientras que Él sí sale de casa con su huésped durante un largo periodo de tiempo. El hecho de que, además, esas breves salidas al exterior se deban a que la protagonista busca a su marido (en un caso, quiere saber dónde está, y en otro persigue su protección), subraya la subordinación de madre al rol tradicional de la mujer en el patriarcado —cuyo consecuente desgaste empuja finalmente a destruir la casa que con tanta dedicación había remodelado—:

Al quedar excluidas [...] de los asuntos [...] económicos, las mujeres han permanecido durante mucho tiempo [...] en las actividades asociadas a la reproducción biológica y social del linaje; actividades [...] que, aunque sean aparentemente reconocidas [...], sólo lo son en la medida en que permanecen subordinadas a las actividades de producción, las únicas en recibir una [...] sanción económica y social, y ordenadas de acuerdo con los intereses [...] simbólicos del linaje, es decir, de los hombres (Bourdieu, 1998: 120-121).

La entrega doméstica de madre contrasta con el egocentrismo de Él, quien, al no valorar su esfuerzo por sostener el bienestar conyugal, la priva del afecto —único pago simbólico posible para el trabajo doméstico en nuestra sociedad—: «Alimentar un sistema apoyado en el entusiasmo y en [...] un pago inmaterial [...] nos resulta tristemente familiar. [...] en la idealización de prácticas vocacionales [...] habita [...] ese terrorífico mito de las mujeres que ya están pagadas con el “amor que reciben”» (Zafra, 2017: 200). Ello constituye un ejemplo de violencia simbólica, pues «la esposa maternal [...] victimiza y culpabiliza victimizándose y ofreciendo su

ilimitada entrega y sufrimiento en silencio como regalo sin contrapartida posible [...]» (Bourdieu, 1998: 48). En su primera conversación, el personaje de Javier Bardem no agradece los ánimos de su esposa frente al bloqueo creativo, desmereciendo la confianza de ella en su talento; posteriormente la relega a un segundo plano, pues no solo califica de más inspiradoras a las ideas del enigmático invitado, sino que también afirma sentirse realmente valorado por él –y no, en consecuencia, por su sacrificada esposa–. «[...] una construcción social arbitraria de lo biológico, [...] en particular de la reproducción biológica, [...] proporciona un fundamento aparentemente natural a [...] la división sexual del trabajo y, a partir de ahí, de todo el cosmos» (Bourdieu, 1998: 37). Además de no colaborar en el mantenimiento del hogar, Él tampoco valora las sugerencias y opiniones de su mujer: en una recreación del mito de Caín y Abel, el hijo mayor (Domhnall Gleeson) de la pareja de huéspedes huye tras asesinar a su hermano (Brian Gleeson), mientras que el marido acude al hospital con la víctima, herida de gravedad, en lugar de permanecer junto a su mujer por si el criminal regresa. Cuando el hijo mayor vuelve a recuperar una cartera perdida en la refriega, la vulnerabilidad de madre se hace palpable, pero él no solo no la agrade, sino que, al constatar que la han dejado sola, afirma que ella le comprende realmente (siente que sus padres le aprecian menos que a su hermano).

5.1.2.2 La invasión de la intimidad: crónica de un calvario

La mayúscula de *Él* y la anterior alusión bíblica remiten a un contexto veterotestamentario donde es posible identificar a la pareja de huéspedes con un trasunto de Adán y Eva. De hecho, la propia madre explica su anhelo por convertir la vivienda en un paraíso y, cuando su inquilina trata de disuadirla por la dificultad del empeño, ella se reafirma en su decisión diciendo que es la casa de Él y, por tanto, no cabe la posibilidad de construir otra –nueva muestra de amor incondicional que jamás será recompensado–. El duelo por la muerte del hijo menor se convierte en una

profanación del espacio íntimo, pues Él autoriza nuevamente la entrada de individuos sin consultárselo a madre –ignorada por unos recién llegados que le profesan indeseadas muestras de afecto, le entregan bruscamente sus abrigos, pintan su casa sin permiso o incluso destrozan el fregadero pese a sus repetidas advertencias para que nadie se sienta en él–:

La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyo ser [...] es un ser percibido [...], tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de [...] dependencia simbólica. Existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que *objetos* acogedores, atractivos, disponibles. Se espera de ellas que sean «femeninas», es decir, sonrientes, simpáticas, atentas, sumisas, discretas, contenidas, por no decir difuminadas. Y la supuesta feminidad sólo es a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas [...] en materia de incremento del ego. Consecuentemente, la [...] dependencia respecto [sic] a los demás [...] tiende a convertirse en constitutiva de su ser (Bourdieu, 1998: 86).

Madre carece de voz propia, ya que la irrupción de más huéspedes inesperados tampoco le permite honrar con sus palabras al hijo muerto; asimismo, el personaje de Michelle Pfeiffer, quien no cree a madre (aún no embarazada) cuando esta dice comprender la exigencia que implica criar a un hijo (ser esposa y ama de casa resulta igual de sacrificado), le recrimina su ropa informal, obviando el derecho de la protagonista a vestir así en su propia casa. La protagonista se siente abandonada por su marido, quien afirma injustamente sentirse enclaustrado en la vivienda (cuando quien nunca sale es ella) y precisar ideas nuevas (califica de fingimiento las cálidas palabras de madre). Él rechaza ser tachado de egoísta, pues ha dejado que los padres del hijo fallecido expresen su duelo, mas su nulo control sobre el desafortunado comportamiento de sus invitados demuestra lo poco que le importa lo ajeno a sus intereses –en este caso, la vivienda y su significado para madre–:

Porque si [...] el lugar común de la ideología autorial es la fobia a lo común, uno de los lugares comunes de la ideología patriarcal es [...] aquel que identifica a las mujeres como *lugar común*, ya sea como propiedad o bien de intercambio entre comunidades masculinas [...], ya como una de las encarnaciones [...] de [...] la homogeneidad o la banalidad contra las que se construye la excepción artística. Arraigada en el cuerpo o identificada con el espacio de la *domus* –que es un espacio impropio y

compartido, soberaneado por el patriarca y vinculado a funciones corporales y repetitivas (crianza, higiene, nutrición, descanso, sexualidad, reproducción, etc.)–, la *mujer* no puede [...] reivindicar [...] esa ausencia o alejamiento de lo común que autorizan al creador en régimen de singularidad y le otorgan aquella función especular respecto a una humanidad –hipostasiada en masculino– que se concibe a sí misma como excepcional [...]. (Pérez Fontdevila y Torras Francés, 2016: 49).

La reclusión de madre en el espacio doméstico le permite dedicarse por completo a reparar una casa cuyos huéspedes no han contado con su opinión para instalarse allí –tampoco su marido, quien afirma falsamente que les encantaría tener compañía dado el tamaño de su vivienda–. Su desconcertante llegada e indeseada permanencia suponen una invasión de ese espacio y de su intimidad: el personaje de Michelle Pfeiffer, siguiendo la curiosidad que impulsó a Eva a morder la manzana, desea saber por qué la pareja no tiene hijos (ignorando que se debe al desinterés de Él por la paternidad); asimismo, el matrimonio de invitados desobedece las normas de convivencia señaladas por madre: esta, además de recoger la cocina después de que la mujer prepare limonada, comprueba cómo el hombre fuma sin su consentimiento y encuentra pañuelos usados en un baño cuyo grifo han dejado abierto, y a través de cuyo inodoro sale durante un breve instante –expulsando sangre, herido– el corazón del hogar que ha oído latir. Tales infracciones minan la autoestima de la protagonista, cuyo bienestar y el de la casa se hallan intrínsecamente unidos. La muerte del hijo menor también daña irremediabilmente la paz familiar: una indeleble mancha de sangre en el suelo reblandece el parqué hasta que este cede; el fluido, que mancha la pared del sótano tras el estallido de una bombilla, señala a madre la presencia inadvertida de un enorme barril de petróleo, al cual ella prenderá fuego en señal de furia por la muerte de su bebé y como venganza por la destrucción de su hogar –desesperación que la une al hijo mayor–. Ahora es ella quien derrama una lágrima mientras todo arde a su alrededor.

Esa rabia desmedida culmina la muerte del corazón de la vivienda –cuyo calcinamiento se extiende a madre, pero no a su esposo–. Este, gracias a su naturaleza divina (responde «Yo soy yo» cuando ella le pregunta qué es), no solo no sufre daño alguno, sino que toma lo único que

le queda a la protagonista: su amor por Él, materializado en la gema productora de vida que, durante la visita de la pareja adánica, se ha roto por su imprudente comportamiento (han entrado en el despacho de Él sin permiso y, víctima de la curiosidad bíblica, a la mujer se le cae el objeto de las manos). La dependencia creativa respecto de una esposa a la que sin embargo ha matado refleja la situación de la mujer a lo largo del patriarcado judeocristiano, durante el cual ha simbolizado «cualidades que los hombres desean y rechazan [...]. Definida [...] en un sistema de representación androcéntrico, la concepción ideológica de sus poderes sexuales y reproductivos ha sido la columna vertebral de tales perspectivas ambivalentes» (Stanford Friedman, 2019: 193)⁷⁵. Dueño de un espacio vedado en su ausencia, el personaje de Javier Bardem tapia las puertas y rompe el pomo para evitar allanamientos posteriores. Esa habitación propia también es objeto de cuidados por parte de madre, encargada de la chimenea –es decir, de mantener el espacio a una temperatura adecuada y, por tanto, del bienestar de su esposo–. El bloqueo de Él se manifiesta en la página en blanco que madre observa sobre su mesa; además, manteniendo la fidelidad a la imagen cinematográfica del escritor, Él aparece rodeado de libros también presentes en la oficina donde se traslada tras la clausura de la primera. Ello subraya la marginación de madre en su propia casa, pues, pese a ocuparse de su mantenimiento, carece de un espacio equivalente al de su marido donde desarrollar unas inquietudes que, al margen de su entrega a las labores domésticas, no existen.

La razón por la que una nueva mujer termina sustituyendo a madre es justificada por Él en su insaciable deseo de crear, impulsado por el hecho de que ni siquiera la dedicación de ella le satisface realmente. En ese sentido, el personaje de Javier Bardem se aleja del escritor de *La vida interior de Martin Frost*, quien antepone la vida de Claire a cualquier relato

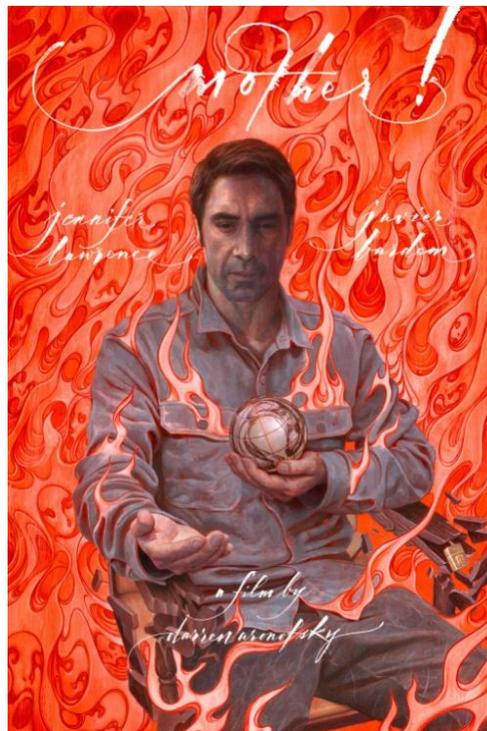
⁷⁵ Tal ambivalencia nutre el poema «Hermenéutica», de Celia Corral Cañas: «Primero nos amaron como a santas, / símbolos de la paz, nos definieron. / Ahora, sin embargo, nos detestan, / nos llaman, con desdén, ratas aladas. / Nosotras solo somos las de siempre. / Nosotras siempre les tuvimos miedo.» (Corral Cañas, 2017: 26). Mensaje que, continuando con la ambigüedad inicial, resulta aplicable tanto a las palomas (el poemario donde se inserta esta composición no deja de constituir un bestiario) como a la mujer.

suyo. El egoísmo de Él refleja el peso que la sociedad aún impone sobre la mujer: no basta con gestionar el ámbito doméstico como madre, esposa, ama de casa o cuidadora, sino que también se le exige rendir laboralmente fuera del hogar, donde las responsabilidades anteriores –y no necesariamente preferencias personales– dificultan alcanzar puestos de responsabilidad. La imposibilidad de satisfacer las expectativas ajenas se extiende asimismo al ámbito sexual –donde la mujer puede ser acusada de puritanismo o indecencia– o en el relativo a la maternidad y la crianza de los hijos. Mientras que el personaje de Jennifer Lawrence asume el trabajo reproductivo, ligado al cuerpo, el de Javier Bardem desempeña un rol intelectual, socialmente reconocido y con un espacio propio del que madre carece. Su nombre ni siquiera es una identificación real: responde al papel que se le ha asignado, el cual ella reivindica cuando Él insiste en presentar al recién nacido ante una enloquecida muchedumbre –quien obsequia al niño, reencarnación de Cristo, con agua y frutas–; asimismo, subraya una autoridad paterna que ella desafía no permitiéndole acunar al bebé. Los seguidores de este le profesarán adoración tras desmembrarlo y devorarlo una vez Él se lo arrebató a madre mientras duerme, acto cuya crueldad impide a la protagonista –ya despojada de cualquier atisbo de luminosidad– perdonar a quienes lo han cometido (como sugiere el personaje de Javier Bardem en un absoluto agravio a su esposa). La promesa del amor de Él, que solo busca ser admirado sin ofrecer nada a cambio, ya no sirve de nada a madre cuando le han arrebatado todo. Si bien reparar la vivienda constituye su gran reto profesional, convertirse en madre la equipara en capacidad creadora a su marido, cuyo bloqueo se rompe al saber de su embarazo –algo que, frente a la casa, les pertenecería a ambos–; así lo ve el personaje de Michelle Pfeiffer, desdeñando la importancia de la vivienda (un proyecto hueco, en su opinión) para la realización personal de madre:

La *creación* es el acto de la mente que trae algo nuevo a la existencia. La *procreación* es el acto del cuerpo que reproduce la especie. Un hombre *concibe* una idea en su cerebro mientras que una mujer *concibe* un niño en su útero, una diferencia marcada por la designación posindustrial de la esfera pública como dominio de los hombres y de la esfera privada como lugar de las mujeres. El cuerpo *fecundado* es necesariamente femenino; la

mente *fecunda* es el dominio del genio, casi siempre entendido como inherentemente masculino (Stanford Friedman, 2019: 177-178).

El embarazo propicia que Él escriba su mejor poema hasta entonces; al igual que Álvaro en *El autor*, lo hace desnudo, mas no en una decisión premeditada; se trata de un genuino brote de inspiración no relacionado aquí con la reivindicación de la masculinidad, sino con la autenticidad de una escritura surgida de lo más íntimo: la construcción del hogar, espacio seguro y alejado de los estériles terrenos que se intuyen más allá del vergel circundante (luego tornado en un infierno donde las reyertas y ejecuciones, unidas a la esclavitud de mujeres, el hambre y la miseria, dejan a su paso un reguero de cadáveres totalmente opuesto al paraíso diseñado por la protagonista). Ese momento de felicidad conyugal –madre cree ser la primera en leer el poema– se desvanece al saber que la editora de Él (Kristen Wiig) lo ha hecho antes que ella, lo cual –unido al posterior acoso mediático y la bacanal que deriva en caos apocalíptico– resta valor a la promesa de su marido de que nunca va a desaparecer de su vida. Los desconocidos versos de la composición evocan el incendio que –según Él



Él (Javier Bardem), en una imagen promocional de *madre!*

explica previamente al personaje de Ed Harris– le hizo perder todos sus bienes y casi su capacidad creadora, reforzada gracias a la gema hallada entre las cenizas (es decir, en el cuerpo carbonizado de una musa anterior); Él alaba aquí la capacidad de madre para insuflar vida a todos los rincones del hogar, lo que asombra al invitado –quien solo la ve como una mujer bella que podría ser la hija de Él debido a la diferencia de edad–. Las imágenes ligadas al poema evocan la reconstrucción propiciada por una joven rubia y de ojos azules –no necesariamente nuestra protagonista– cuya mano Él toma mientras todo reverdece.

El vínculo entre una vida sentimental próspera y la creatividad aparece asimismo en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*, y no solamente cuando Charlie y Amelia parecen retomar su relación: tras empezar a salir con una chica, Donald halla lo que él considera el rumbo correcto para su guion y le agradece haberle inspirado refiriéndose a ella como su musa –cumplido que ella acepta con agrado–. Por su parte, la protagonista de *madre!* recibe un apelativo similar por parte de Él y de su editora, quienes emplean respectivamente los términos *diosa* –subrayado por el vestido blanco de evocación grecolatina que lleva para celebrar el éxito de ventas de su esposo– e *inspiración*. El personaje de Kristen Wiig llama a Él *mi genio* y expresa su preocupación por el hecho de que hubiese pasado tanto tiempo en la vivienda con su mujer –lo cual resta valor al cumplido utilizado previamente–; pese a que la felicita por haberle encaminado hacia la escritura, su tono condescendiente y su falta de empatía por la vida humana cuando el caos invade la casa prueban que no ha apreciado realmente el trabajo de madre. El ansia de adulación –recibida desde que el personaje de Ed Harris irrumpe con el único objetivo de conocerle antes de morir– equipara a Él con la Norma Desmond de *El crepúsculo de los dioses* en su delirio final y manifiesta una vez más su escaso interés por madre, quien ve con desesperación cómo sus esfuerzos por preparar una cena íntima y retener a su marido junto a ella resultan en vano:

Esta soberanía del artista [...] reactiva conceptos que definen la figura del Dios creador en la teología cristiana. [...] [Ello] constituye [...] el

elemento verdaderamente decisivo [...] del artista moderno: la divinización de la singularidad subjetiva y la identificación de la autoexpresión de esta subjetividad con una creación-revelación ontológica (Schaeffer, 2016: 268).

Complemento a las cintas analizadas previamente, *madre!* concede el protagonismo a la musa para analizar a través de ella la figura del autor como entidad masculina, aislada del entorno y dueña única de su creación: el resultado es un retrato sobre las consecuencias para la mujer de una sociedad patriarcal que, relegándola a un segundo plano, se atribuye el derecho no solo a inmiscuirse en lo más íntimo de su existencia, sino también a desecharla una vez extraído todo su potencial.

5.1.3 *Poesía* (2010)

Al igual que *madre!*, *Poesía* (Shi, Chang-dong Lee, 2010) refleja las consecuencias del patriarcado en su protagonista: Mija (Jeong-hie Yun) es una sexagenaria que, además de cuidar de su nieto Wook (David Lee) y trabajar como asistente para el señor Kang (Hee-ra Kim) –que ha sufrido una apoplejía–, acude a clases de poesía por interés propio y se convierte así en uno de los escasos ejemplos de escritoras presentes a lo largo de este trabajo. Como la anciana Briony Tallis de *Expiación*, Mija se halla en los estadios iniciales de una demencia –vascular en el caso de Briony, y alzhéimer en el de Mija– a causa de la cual se verá condenada a olvidar las palabras que tanta felicidad le proporcionan. No obstante, a diferencia de en *Expiación*, este dato se conoce desde el comienzo de la trama y condiciona la relación de la protagonista con su hostil entorno: Mija sufre no solo el abandono de su hija –que, tras divorciarse, se muda a Busan y deja a Wook con su abuela– o su apático y caprichoso nieto, sino también la desazón causada por la muerte de una joven estudiante –quien se suicida tras ser víctima de violencia sexual durante meses–; nadie conoce la verdadera situación de Mija –ni siquiera su hija, a quien oculta tanto su verdadero estado de salud como la atrocidad cometida por Wook y sus compañeros–.

Precisamente, todo lo relativo a su nieto constituye un obstáculo para el desarrollo del texto que le encargan en su clase de poesía: uno de los momentos en los que Mija busca inspirarse queda interrumpido por los amigos de Wook llamando al timbre, y cuando esta observa un árbol para sentirlo en toda su plenitud, recibe una llamada telefónica de parte del padre de Kibum (Nae-sang Ahn) –uno de los jóvenes criminales–. En ambos casos, la sociedad patriarcal dificulta la labor de Mija, al igual que hacían la Rosemary de *Cautivos del mal*, Wendy en *El resplandor* o, puntualmente, la Lola de *El autor* con sus respectivos escritores. De hecho, solo después de que Wook sea arrestado podrá Mija elaborar su poema definitivo, lo cual refuerza el rol del patriarcado como un impedimento para la libertad personal de la mujer.

La cinta comienza y termina con el fluir de un río. Su presencia no se vincula aquí a la fertilidad o la prosperidad, sino a la tragedia: un niño que juega en una de sus márgenes divisa el cadáver de una colegiala flotando boca abajo. Su fallecimiento impacta a una Mija que, inicialmente, desconoce tanto que Wook y sus compañeros de instituto son los agresores de Agnes Heejin Park como que la mujer a la que observa gritar desesperadamente a la salida del hospital es la madre de la muchacha. Al conocer que su nieto se halla implicado en el incidente, se verá inmersa en un sistema que protege al criminal en lugar de a la familia de la víctima: los padres de los demás jóvenes acuerdan damnificar a la madre de Agnes (Myung-shin Park) con treinta millones de won surcoreanos –cinco por cabeza⁷⁶. Esta cantidad busca comprar su silencio y evitar así la subsiguiente investigación policial, lo que supondría una condena social para sus hijos –alumnos de un instituto que también desea ocultar la agresión–. El encuentro donde se especifican estos detalles responde a la estructura patriarcal cuyas consecuencias *Poesía* pretende denunciar: en primer lugar, sus integrantes son exclusivamente masculinos, lo cual podría resultar llamativo si pensamos que es la mujer quien, generalmente, asume

⁷⁶ El total son 23.125,04 euros, por lo que cada uno debería pagar 3853,77. [Equivalencia comprobada el 27/01/2020].

la crianza y educación de los hijos; sin embargo, el tema abordado en la reunión excede el ámbito académico para enmarcarse en el del honor, pues se busca proteger la reputación de los agresores –es decir, salvaguardar su masculinidad– y el prestigio institucional del centro educativo en cuyo aislado laboratorio de ciencias Agnes era sistemáticamente violada. Al ser el eslabón más débil de ese grupo de adultos, a Mija se le encomienda convencer a la madre de la víctima de que acepte el dinero; los hombres, por tanto, se desligan de un acto emocional cuya ejecución consideran intrínsecamente femenina (incluso la instan a llorar en caso necesario). La vulnerable situación de la protagonista –sin dinero para abonar esa compensación– la obliga a ceder pese a sentirse incapaz de hablar con ella, lo cual demuestra que Mija tiene un sentido ético del que ellos carecen –su personalidad discordante es considerada un impedimento para esta estrategia masculina, e incluso su ropa es calificada de excéntrica al llegar a la zona rural–. Centrada en la belleza del entorno, Mija olvida el verdadero motivo de su conversación con la madre de Agnes; ello permite un momento de intimidad y distensión entre ambas mujeres lejos del control masculino, ajeno a detalles como el sabor de los albaricoques o la hermosura de las flores.

Lo público se contrapone así a lo privado, escenificado por la vida cotidiana de Mija –pensionista, asistenta y, como el Paterson de Jim Jarmusch, poeta no profesional– y de la madre de Agnes, granjera que ha criado sola a sus dos hijos tras la muerte de su marido. La situación económica de ambas es humilde, lo cual, en el caso de Mija, se escenifica en su pequeño apartamento (donde la profusión de objetos evoca al de Lola en *El autor*) y en el uso del autobús para desplazarse –frente al vehículo privado que conduce el progenitor de Kibum–; por su parte, la madre de Agnes vive a las afueras de la ciudad, lo que, unido a la escasa remuneración de su duro trabajo y a su condición de mujer, la aleja del centro de toma de decisiones. A diferencia de los hombres con los que se ve obligada a reunirse, Mija demuestra una gran empatía hacia Agnes, a quien sus violadores –según el testimonio de uno de los padres– califican de

«bajita y fea»; ello demostraría una posible resistencia por parte de la víctima, pues al enfrentarse a los criminales estaría rechazando su rol como objeto de agrado para el cuerpo masculino. Pese a su carácter tranquilo y su situación de inferioridad, Mija no se deja amedrentar: así lo demuestra la sesión de karaoke donde, como Lola en *El autor*, se produce un momento de empoderamiento femenino; si el personaje de Adelfa Calvo canta «Se me enamora el alma», la canción interpretada por Mija insta a olvidar el pasado y romper las cadenas que aprisionan al ser humano.

Mija compagina la desazón causada por la muerte de Agnes con la luminosidad de las clases de poesía a las que se apunta tras recordar a su maestro de escuela, seguro de que se convertiría en poeta tras leer una composición suya para un concurso; la semilla sembrada en la infancia de Mija crece a lo largo del metraje gracias en parte a su nuevo profesor (Yongtak Kim), quien insta a los alumnos a percibir la belleza de la vida diaria; ello también es puesto en práctica por el Paterson de Jim Jarmusch, demostrando que conjugar arte y cotidianidad no resulta inherentemente femenino –«las mujeres [...] no se enfrentan [...] a preguntas diferentes que las de los hombres sino que lo hacen de manera distinta»– (Planté, 2019: 128-129). La imposición de los cuidados, unida a «la obligación de escoger [...] una carrera profesional o la maternidad y la familia», han moldeado su reticencia hacia una sacralización del arte separado [...] de la gente ordinaria» (Planté, 2019: 129). Lo cotidiano se plasma en la manzana que Yongtak Kim muestra a sus alumnos para que observen hasta el más mínimo detalle e interaccionen con ella en todas las facetas posibles (la vista, el gusto, el tacto), pues solo entonces lograrán inspirarse –algo aplicable a cualquier entidad que elijan para componer sus propios poemas–. Esta figura docente se distancia así de sus agresivos homólogos en *El autor* y *Cosas que no se olvidan* (incluso, en un primer momento, el Robert McKee de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*) y se acerca más al Grady Tripp de *Jóvenes prodigiosos*, quien encamina a sus alumnos hacia el hallazgo de su propia voz. Como en la presentación del libro de Marta Viso en *María (y los demás)*, la mayoría de los asistentes al aula de poesía son

mujeres, lo que contrasta con el hecho de que, tanto en esta cinta como en las anteriores, siempre sea un hombre quien ejerce el rol de docente. Al igual que el anónimo japonés de *Paterson*, Yongtak Kim valora especialmente la hoja en blanco por su potencialidad para crear nuevos mundos –en *La buena esposa*, ello simboliza el comienzo de una nueva vida para una Joan Castleman también sexagenaria–. La tarea encomendada a los alumnos, quienes en su mayoría –y al igual que la protagonista– nunca han compuesto ninguna poesía, consiste en escribir una y entregarla a final de mes para entender los pasos a través de los que se forja esta composición.

Dado que ni *Paterson* ni *Mija* ejercen profesionalmente la escritura, carecen de la presión económica que sí sufren guionistas como Barton Fink o novelistas como Rory Jansen en *El ladrón de palabras*, cuyo sustento depende del éxito de sus obras. En el caso del personaje de Javier Bardem en *madre!*, la ausencia de presión externa resulta aún más patente, pues ostenta el control absoluto sobre cada detalle del universo que le rodea; por ello, aunque Él es un escritor profesional (ha conocido el éxito literario, cuenta con una editora propia y no se le conoce otra ocupación), su situación difiere de la de otros novelistas. Esa liberación permite a *Paterson* y *Mija* centrarse en la búsqueda de la belleza poética mediante la sencillez



Mija (Jeong-hie Yun), en *Poesía*

de la vida diaria: mientras Paterson introduce su marca de cerillas habitual o su relación con Laura, Mija anota breves versos sobre la naturaleza, cuya admiración por ella –unida a sus reflexiones sobre la vida– la convierte en posible poeta en opinión de su hija; así, flores, árboles, frutas o pájaros centran especialmente su atención, mas su deseo de crear la lleva a no soslayar siquiera los platos sucios de la cocina. Su cuaderno manuscrito juega para ella el mismo papel que para Jamal en *Descubriendo a Forrester* y Delphine en *Basada en hechos reales*: es el reflejo de sus anotaciones más personales: «El trino de los pájaros. ¿Qué estarán diciendo?», «El tiempo pasa. Las flores se marchitan» o «El albaricoque se cae al suelo. Pisoteado, llega a su siguiente vida» reflejan los intereses de Mija y preconizan el espíritu de su poesía final.

Paterson y Mija comparten asimismo su presencia en el autobús público –él como conductor, y ella como usuaria–. El vehículo de Paterson representa la placidez de una rutina laboral aderezada por las conversaciones de los pasajeros; el de Mija, pese a ser un entorno seguro, posee una connotación trágica por constituir el medio de transporte que Agnes –y, probablemente, ella misma– haya utilizado para trasladarse al puente desde el que se arrojó al vacío. La búsqueda de inspiración se halla más acentuada en el caso de Mija, preocupada a lo largo del metraje por su tardanza en elaborar un poema satisfactorio; el resultado del esfuerzo será la composición «El canto de Agnes», que, tal y como les ha indicado su profesor, responde a un cúmulo de sensaciones íntimas que deben salir a la luz (pese a no conocer a Agnes en vida, Mija percibe en su historia la desazón que ella misma sufre). El docente afirma que la inspiración es un bien escaso y muy preciado, lo cual dificulta su advenimiento; sin embargo, la composición de Mija –única de su clase en cumplir con el encargo– demuestra que la poesía no depende de la excepcionalidad intelectual, sino del esfuerzo diario. Mija, debido a su edad, sexo y procedencia, no encaja en la imagen eurocéntrica y universalizada del genio:

[...] aún hoy sigue existiendo la convicción de que las grandes obras son el resultado de la imaginación que [...] aflora en [...] individuos creativos

que tienen la capacidad de dar lugar a composiciones [...] extraordinarias gracias al carácter fuera de lo normal que revisten sus procesos mentales. En ellos se concilian una marcada personalidad y unas facultades intelectuales excepcionales que les permiten [...] controlar [...] sus inexplicables intuiciones (Guillén, 2007: 293).

Sin embargo, esa percepción ignora la dimensión humana del creador:

Fue hermoso idealizar al creador pobre cargado de conflicto, presuponiéndolo libre a pesar de las dificultades, ennobleciendo su carácter y convirtiéndolo en alguien [...] extraordinario. No pocas figuras míticas han conformado esa visión cargando un plus de [...] valentía al que crea, que sea capaz de anteponer su pasión a su alimento [...]. Pocas mujeres encontrarán en ese selecto club [...]. La imaginación no ha sido capaz de dar alas a las mujeres pobres para [...] anteponer su pasión a su alimento, la expectativa familiar y de cuidados siempre las ha colocado al otro lado de la [...] libertad (Zafra, 2017: 37).

Las clases de Mija –donde los alumnos relatan el momento más feliz de su vida como parte de esa experiencia colectiva– y el recital al que acude demuestran que la poesía cuenta con una parte de creación individual y otra de carácter comunitario, por lo que el egocentrismo de Él en *madre!* no tiene cabida aquí. Así lo testimonian los consejos que Mija recibe de una de las participantes, cuya poesía admira sinceramente; esta le recomienda no obsesionarse con encontrar la inspiración, sino describir sin artificio sus propios sentimientos –de ahí las anotaciones de Mija–. En una de las sesiones del curso, la protagonista recuerda un momento de su infancia junto a su hermana mayor –y también cuidadora, debido a la enfermedad de su madre–; Mija lo narra al borde de las lágrimas, quizá por la nostalgia que supone la desaparición de esos seres queridos, o tal vez porque sabe que el avance del alzhéimer borraría ese recuerdo feliz. La alegría de ese instante contrasta con la tristeza producida por el menosprecio de Wook, quien prácticamente no le habla y solo se centra en sus propias necesidades. Su arresto se produce gracias a Sangtae Park (Jong-gu Kim), un agente de policía cuyos poemas de temática sexual ofenden a Mija –quien considera no buscan la belleza inherente a esta forma literaria–; sin embargo, al saber que fue relegado a provincias tras denunciar un caso de corrupción interna

en la comisaría de Seúl, Mija le cuenta el crimen de su nieto, obligada por su ética personal y su empatía hacia Agnes –cuya foto sustrae de la parroquia donde se celebra una misa en su honor para tenerla siempre presente–.

El final de la protagonista cierra el círculo abierto por el fallecimiento de la joven al inicio del filme. Si bien no vemos a Mija precipitarse al río, existen suficientes indicios como para creer que también ha decidido suicidarse (ni sus compañeros de clase ni su hija conocen su paradero). Al igual que Agnes, siente que su valor como individuo es nimio a ojos de la sociedad: el indolente Wook no cuidará de ella cuando su deterioro cognitivo se agudice, y la ajetreada vida de su hija la descarta como posible apoyo; asimismo, el pago de cinco millones de won a la madre de Agnes –proporcionados reticentemente por el señor Kang días después de que ella acceda a mantener relaciones sexuales con él– genera en Mija una sensación de complicidad con los padres de los agresores (quienes no expresan intención alguna de reeducar a sus hijos) opuesta a su verdadero sentir. La muerte de Mija coincide asimismo con el final de las clases de poesía que han constituido su única vía de escape. Las flores y una nota con el poema⁷⁷ reemplazan en el aula a la protagonista, cuyo profesor declara que lo realmente complicado no es elaborar esa composición –a diferencia de lo que creen sus alumnos–, sino, de acuerdo con sus palabras, «tener suficiente corazón para escribirlo» (y la sensibilidad de Mija la capacita sobradamente para esa tarea). Su sinergia con Agnes (ambas son las dos caras de una misma moneda) se demuestra cuando, recitando la

⁷⁷ El poema de Mija dice así: «¿Cómo es ese lugar donde estás? / ¿Estás muy sola? / ¿También se enrojece el cielo al ponerse el sol? / ¿Cantan los pájaros camino del bosque? / ¿Recibiste la carta que no me atreví a mandar? / ¿Cómo puedo decirte lo que no me atrevo a susurrar? / ¿Pasaré el tiempo y se marchitarán las rosas? / Es hora de despedirnos. / Como el viento que pasa y se va, cual sombra. / Por las promesas incumplidas, / por el amor nunca declarado, / por la hierba que abraza mis cansados tobillos, / por los diminutos pasos que me siguen, / es hora de despedirse. / Ahora que llega la noche, / ¿volverá a encenderse la vela? / Solo espero que nadie vierta una lágrima. / Y también para que sepas que siempre te he querido. / La larga espera de un día veraniego. / Un antiguo sendero con la cara de mi padre. / Incluso la solitaria flor silvestre escondiéndose con timidez. / Cuán profundamente os amé. / Cómo me latía el corazón al oír vuestra tenue canción. / Benditos seáis. / Antes de cruzar el oscuro río, con el último suspiro de mi alma, / empiezo a soñar una brillante mañana soleada. / Me despierto, cegada por la luz, / y te encuentro cerca de mí».

composición, la voz en *off* de Mija (víctima de la violencia simbólica) es sustituida tras unos versos por la de la segunda (víctima de la violencia física).

Hasta ese momento, la cámara ha seguido el recorrido de Agnes el día de su suicidio –desde el laboratorio del instituto hasta su llegada en autobús al puente donde consume su muerte–; su enigmática mirada a la cámara tras un amago de lanzarse al vacío podría indicar que, pese a todo, Mija recapacita y no acaba con su vida, pero su precaria situación personal y la aparición de una nueva imagen del río que abre la película no ofrecen posibilidades muy alentadoras al respecto. La muerte de Mija representaría asimismo la desaparición de la belleza cotidiana perseguida por la poesía, condenada al ostracismo en opinión de Yongtak Kim y Myungseung Hwang –poeta joven y amigo suyo que aboga por la destrucción total del género–. Pese a alegrarse por la existencia de recitales que congreguen a amantes de este género, Yongtak Kim cree que nadie leerá ni escribirá este tipo de composiciones en el futuro; sin embargo, no aporta ninguna razón para ello, por lo que quizás sea fruto del pesimismo posmoderno ligado a la rapidez atribuida a la contemporaneidad; después de todo, Mija sí logra elaborar una composición, y la propia reunión demuestra que, si bien el interés hacia la poesía resulta minoritario, se halla lejos de resultar inexistente.

5.2 DRAMATURGOS: EL ESPECTÁCULO DEBE CONTINUAR

5.2.1 *Synecdoche, New York* (2008)

De la luminosidad de Mija pasamos al pesimismo de Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman), protagonista de *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2008). A diferencia de «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas* –cuyo final augura un futuro prometedor para el *alter ego* de su guionista–, la desesperanza reina aquí debido al bloqueo creativo experimentado por Caden, cuya decrepitud física se halla estrechamente ligada a una parálisis

psicológica elevada a su máxima expresión. Su progresivo deterioro supone la materialización de la muerte como principio rector de la vida; así, esta última no es concebida como una oportunidad para desarrollarse plenamente, sino como un irremediable declive: «La enfermedad sitúa al artista [del XIX] ante [...] los límites [...] del dolor [...]. [...] proporciona nuevos puntos de vista sobre la existencia, vuelve insignificantes preocupaciones que [...] se consideraban primordiales y abre inéditas perspectivas a la creatividad» (Guillén, 2007: 253). Ya en el siglo XXI, ese camino rige la existencia de Caden desde el comienzo de la película. Mediante una canción, una voz infantil alude a Schenectady –cuyo nombre se asemeja a la *synecdoche* (‘sinécdoque’) del título–, ciudad del estado de Nueva York donde Caden vive con su mujer, Adele (Catherine Keener) y su hija de cuatro años, Olive (Sadie Goldstein). La canción se refiere a Schenectady como el lugar donde nacerá y morirá –además de intentar tener un hijo y adquirir una vivienda–. Ello resulta cierto en el caso de Caden, quien, gracias a una beca MacArthur, replica su propia vida en una gigantesca nave abandonada y elabora así la sinécdoque del título: a partir de un microcosmos individual, se pretende alcanzar la verdad absoluta sobre el significado de la existencia partiendo de la muerte como certeza ineluctable.

El día a día de Caden carece de cualquier aliciente: se levanta a las 7:44 –hora a la que también se producirá su muerte– y, empujado por la inercia, inicia su rutina. La desazón que proyecta su reflejo señala que, pese a su relativa juventud, nos hallamos ante un hombre en perpetuo ocaso; la entrevista radiofónica que oye mientras se levanta así lo subraya, pues la profesora de literatura que interviene considera el otoño (la acción comienza el veintidós de septiembre) la estación donde la soledad se adueña de todo. Al aislamiento de Caden se une un malestar fisiológico manifestado en múltiples problemas médicos: una herida en la cara causada por el impacto de una pieza de un grifo, sangre en la orina y las heces (cuyas frecuentes menciones señalan la propia descomposición del núcleo familiar), pústulas faciales como consecuencia de la sicosis, periodontitis y convulsiones

provocadas por lo que los médicos denominan «degradación sináptica de origen micótico» –debido a la cual ya no producirá lágrimas ni saliva–; ello conducirá a Caden a la ingesta masiva de pastillas que ralenticen el empeoramiento de su salud:

[En la sociedad hipermoderna,] el individuo parece cada vez más descompartimentado [...] y socialmente independiente. Pero esta volatilidad significa en mayor medida desestabilización del Yo [...]. Lo prueba la creciente marea de síntomas psicossomáticos y de trastornos compulsivos, depresiones, ansiedades y tentativas de suicidio, por no hablar del aumento de la sensación de impotencia y de la infravaloración de uno mismo (Lipovetsky, 2014: 88).

El fatalismo que rodea al protagonista es extensible a su núcleo familiar; no solo debe lidiar con la partida a Alemania de Adele y Olive, sino también con el fallecimiento de sus progenitores: su padre –aflicto e insatisfecho por el transcurso de su vida– muere debido a un cáncer, y su madre a causa de un robo cuya violencia es palpable por las manchas de sangre en su domicilio. El pesimismo queda subrayado mediante un detalle próximo al humor negro: el féretro del padre de Caden debe ser rellenado con algodón para compensar el pequeño tamaño del cadáver. Por su parte, Olive (Robin Weigert) –quien fallece ya adulta debido a una infección en sus tatuajes– ha sufrido las consecuencias de convertirse en el proyecto artístico de la compañera de Adele, Maria (Jennifer Jason Leigh): privada del cariño paterno –la infantil voz en *off* de su diario demuestra que para Caden siempre tendrá cuatro años–, olvida su lengua materna –se comunica con su padre mediante un dispositivo de traducción simultánea– y cree que este, además de ser homosexual, las abandonó a ella y a su madre. Su angustia obliga a su padre a confesar falsamente ambos hechos, pero será en vano, pues el desgarró de Olive le impide perdonarle.

La decrepitud de Caden también se exterioriza en su hogar: a su fría relación con una Adele hastiada de la rutina se une la caducidad de la leche que guardan en la nevera, los casos de gripe que aparecen en el periódico y los obituarios del escritor Harold Pinter y Vivian Malone Jones –la primera persona afroamericana de Estados Unidos que obtuvo un título universitario–. Asimismo, Caden se ve reflejado tanto en la publicidad sobre un medicamento contra los efectos secundarios de la quimioterapia como en los dibujos animados de Olive, que incluyen referencias a la escasez de tiempo posmoderna y a la muerte (el *alter ego* dibujado del protagonista se precipita al vacío sin paracaídas). Otro de los problemas de Caden se halla relacionado con la comprensión oral: mientras que la Mija de *Poesía* olvida alguna palabra debido al alzhéimer, Caden confunde términos médicos: oye *neurólogo* en vez de *oftalmólogo*, y cuando debe acudir al primero de ellos piensa que le están enviando al urólogo –roles confusos para un cuerpo aquejado de dolencias conducentes a lo que él cree una muerte inminente–. Caden ni siquiera recibe la atención psicológica que necesita, pues su terapeuta, Madeleine (Hope Davis) –también asesora matrimonial–, no lo considera un paciente, sino un potencial comprador de su manual de autoayuda. Incluso Adele confiesa arrepentida haber imaginado la muerte de



Caden Cotard (Philip Seymour Hoffman), en una imagen promocional de *Synecdoche, New York*

su esposo para, así, rehacer su vida sin culpabilizarse –indicio de la degradación de su vínculo–. Pese a ser pareja del protagonista –cuyo carácter depresivo rehúye–, Adele no ejerce el rol de musa de Ruby Sparks, Claire en *La vida interior de Martin Frost* o el personaje de Jennifer Lawrence en *madre!*, pues afirma que la adaptación teatral realizada inicialmente por Caden carece de originalidad y desaparece de su vida al trasladarse a Berlín; además, cuenta con una trayectoria artística propia –pinta obras en miniatura– que prioriza sobre el estreno teatral de su marido.

Cuando este vuela a la capital alemana para reencontrarse con ella, rechazar las insinuaciones de Madeleine en el avión le impide seguir con el libro de autoayuda, puesto que el ejemplar se queda en blanco –lo que evoca el momento de *La buena esposa* en el que la página sin estrenar de Joan representa el comienzo de una nueva vida–. Caden, sin embargo, continúa perdido en la suya, y su falta de motivación vital genera una discordancia cronológica: mientras que, para el protagonista, solo ha transcurrido una semana desde la marcha de Adele, Hazel (Samantha Morton) –la taquillera del teatro donde Caden ensaya su primera obra– puntualiza que, en realidad, ya ha pasado un año. La decadencia personal de Caden provoca una ralentización de su tiempo que también nos afecta como espectadores, pues percibimos la narración desde su punto de vista. Al no sufrir un bloqueo personal ni artístico, los demás personajes prosiguen sus vidas con normalidad; de hecho, pese a la parálisis de Caden, el progresivo envejecimiento que afecta a los personajes de *Synecdoche, New York* demuestra que el tiempo no se ha detenido y que su muerte –como le recuerda un pasajero del avión en el que regresa de Berlín a Nueva York– podría ocurrir más rápido de lo que piensa.

La concesión de la beca MacArthur supone la oportunidad de Caden para conferir sentido a su existencia. La carta que así lo certifica le insta a crear algo cuya sinceridad y belleza resulten valiosas socialmente; ello acentúa el sentido de responsabilidad del protagonista, deseoso de probar que merece la «beca de los genios»; a semejanza de Barton Fink y el

protagonista de *Los viajes de Sullivan*, aspira a elaborar una obra compleja y realista, «descomunal, intransigente, honesta» –en este caso, no para entender al hombre corriente, sino a sí mismo–. La razón por la que nunca termina se debe a su ignorancia sobre quién es realmente y sobre su propio talento –máxime cuando Madeleine le asegura la existencia de un novelista de cuatro años que se suicidó a los cinco–; tal exageración sobre la figura del genio muestra lo inviable de ese modelo para Caden, necesitado de un anclaje terrenal. La gigantesca nave elegida para desarrollar la obra se utilizaba con anterioridad para representaciones shakespearianas –listón que el detallismo del protagonista busca igualar en relevancia y superar en autenticidad–. Esa extrema búsqueda de la verdad le impulsa a proporcionar a sus actores –incluyendo aquel que le interprete a él mismo– notas de dramático contenido («Ya nada importa» o «Ayer te violaron» son algunos de ellos) con el objetivo de desentrañar «el turbio y cobarde abismo de su solitaria y atormentada existencia». Pero ese momento no parece llegar; tras diecisiete frustrantes años ensayando, el público no ha llegado a la nave:

Toda obra creativa es fruto [...] de un proceso de repetición anterior a su realización final. Lo que llevó [...] [a] Konstantin Stanislavski a desarrollar su teoría del actor [...] fue precisamente su desesperación ante el destino ineludible del trabajo rutinario en el teatro, donde, después de varias representaciones de la misma obra, los actores perdían la «alegría de la creación» (Balló y Pérez, 2005: 246).

Caden jamás logrará estrenar la obra; ni siquiera hay un título definitivo con el que trabajar: *Simulacro*, *La imperfecta luz del amor y el dolor*, *La oscura luna iluminando un mundo oscuro* y *Enfermedades infecciosas del ganado* son algunas de las opciones descartadas debido a su innecesaria pomposidad –si bien la primera encajaría con el carácter imitativo respecto de la vida de Caden–:

Todo ocurre como si aquellos grandes relatos que estallaron en las últimas décadas hubiesen dejado un enorme vacío [...]. En ese espacio hueco [...] fueron surgiendo [...] narrativas diminutas y reales, que muchas veces no hacen más que [...] afirmar [...] esa flagrante falta de sentido que flota sobre muchas experiencias subjetivas contemporáneas (Sibilia, 2008: 310-311).

El tiempo transcurre para él con una lentitud que no casa con el devenir exterior, donde, de forma similar al caos desatado en *madre!*, se desencadena un apocalipsis en el que reinan la violencia, la pobreza y la suciedad –paralelas a la degradación del cuerpo de Caden–. El protagonista sufre incluso una muerte cerebral, pues es reemplazado por la asistente de Adele, Ellen Bascomb (Dianne Wiest), tras el suicidio del doble inicial de Caden, Sammy Barnathan (Tom Noonan) –conocedor profundo de su vida tras seguirle durante dos décadas–. Muerto Sammy (cuyo entierro desencadena en Caden la sensación de poder concluir su obra concediéndoles un instante de gloria a los trece millones⁷⁸ de habitantes del mundo), Ellen comprende al protagonista mejor que nadie: es un hombre ya muerto cuya vida se desarrolla entre el estatismo y el dinamismo –motivo para la confusión cronológica–, y cuyo corazón se ha petrificado por el desvanecimiento de su última oportunidad para enderezar su existencia: la muerte de la Hazel interpretada por Samantha Morton, con quien Caden había retomado un romance truncado en su juventud. Hazel habita una casa que cuenta con peculiares focos de llamas: al igual que el hotel ignífugo de *Barton Fink*, la vivienda nunca es consumida por el fuego cuyo tóxico humo acaba causando la muerte de la mujer. La presencia de este elemento adquiere por tanto un cariz simbólico, ya que no constituye un peligro para aquellos que visitan la vivienda; de hecho, cuando se dispone a adquirirla, Hazel expresa a la agente inmobiliaria su admiración por el edificio y sus temores tanto a no reunir el dinero suficiente para comprarla como a la posibilidad de morir abrasada (su interlocutora conviene entonces en la importancia de conocer nuestra forma idónea de fallecer). Dado que solo al final de la cinta es el fuego un problema para la vida de Hazel, su presencia podría representar la natural convivencia con la propia muerte –hecho que debemos aceptar pese a la desazón que acarrea–. En otra interpretación, Grau Rafel (2017: 127) califica a ese peculiar edificio de elemento

⁷⁸ Dado el microcosmos elaborado por Caden para su proyecto artístico, esos trece millones de personas indicarían no una cantidad precisa y mensurable, sino las desproporcionadas dimensiones del universo creado por él.

surrealista ajeno al marco establecido al principio del filme: «[...] en el universo diegético que se nos ha presentado hasta el momento, los límites de la credibilidad estaban en el juego entre realidad y ficción pero no en elementos oníricos». Asimismo, considera la casa en llamas de Hazel «información que la mente del espectador no puede reinterpretar [...] ya que no tiene [...] coherencia con el resto de piezas propuestas» (Grau Rafel, 2017: 128). Su muerte –junto con las de Olive, Sammy y los padres de Caden– incide en la tristeza que rodea al protagonista, quien trata infructuosamente de convertir ese sentimiento en fuente de inspiración artística: así, se propone ambientar su obra sin título en el día del fallecimiento de Hazel para revivir la felicidad de estar junto a ella.

La perspicacia de Ellen resulta palpable durante la recreación del funeral de Sammy, a la que inyecta la honestidad buscada por Caden: el discurso de quien interpreta al sacerdote que oficia la ceremonia –una exteriorización de las reflexiones de Caden– trata la imposibilidad de planificar nuestra existencia («Hay un millón de hilos ligados a cada decisión que tomamos. Y todas pueden arruinarnos la vida. Pero quizá no lo sepamos hasta dentro de veinte años. Y quizá no conozcamos nunca su origen»), la fugacidad de nuestro paso por el mundo («[...] nosotros solo estamos aquí durante una fracción de segundo. Lo normal es estar muerto o no haber nacido aún pero, mientras estamos vivos, esperamos en vano») y las consecuencias de la incomunicación:

[...] nos pasamos la vida [...] con la [...] esperanza de que suceda [...] algo que nos haga sentirnos amados. Y, la verdad, [...] me siento profundamente triste. [...] estoy muy jodido desde hace mucho tiempo. [...] he fingido estar bien para seguir adelante [...]. Quizá porque nadie quiere oír mis desgracias, porque ellos tienen las suyas.

Tras reconocer su carencia de ideas, el Caden real es sustituido por el de Ellen, quien a partir de entonces dirige la obra y le transmite a través de un auricular cómo sentir y actuar: «Esta voz en *off* que [...] cuenta lo que [...] [Ellen] o Caden sienten en lugar de verlo nosotros [...] resulta mucho más literaria que [...] en [...]«*Adaptation*». Nos distancia [...] de Caden, al

poner barreras para conectar empáticamente [...] con él» (Grau Rafel, 2017: 126). El propio Caden cambia su trabajo intelectual por otro ligado a lo corpóreo, pues asume el rol de Ellen y limpia en varias ocasiones el apartamento de Adele –con quien se comunica mediante notas sin reencontrarse nunca–; ello supone una continuación del afán por frotar obsesivamente diversas superficies de la casa con cepillos al inicio de la película, una vez Adele le ha abandonado. Al final de *Synecdoche, New York*, es Ellen quien mantiene con vida a un Caden cuya única salida a su bloqueo creativo –manifestado en sus objetivos personales y profesionales inacabados (Grau Rafel, 2017: 125)– es morir cuando ella se lo indica: en mitad del apocalipsis, descubrimos los tres niveles que, a modo de *mise en abyme*, ha creado Caden en la nave, a la vez que Ellen explicita aquello que él sabe y que le ha impedido progresar durante años:

Lo que una vez fue un emocionante y misterioso futuro ha quedado ya atrás. Vivido, entendido, decepcionante. Te das cuenta de que no eres especial. Has luchado tanto por existir y ahora te deslizas silenciosamente hacia la nada. Esa es la experiencia de todos. La de todos y cada uno. Los detalles apenas importan. Todos somos todos. Así que tú eres Adele, Hazel, Claire, Olive. Eres Ellen. Todas sus penas son tuyas. Toda su soledad. Su pelo gris y lacio. Sus manos rojas y toscas. Todo tuyo. Ya es hora de que lo entiendas.

5.2.2 *Balas sobre Broadway* (1994)

El cine de Woody Allen reaparece tras *Midnight in Paris* y *Desmontando a Harry*, esta vez para retratar la figura del dramaturgo. *Balas sobre Broadway* (*Bullets over Broadway*, 1994) se aleja del drama metaficcional y existencialista de Charlie Kaufman para narrar desde la comedia negra las peripecias de David Shayne (John Cusack), un escritor que desarrolla su labor teatral en el gansteril Broadway de los felices años veinte. A diferencia de la inacabada obra de Caden Cotard, la de David sí logra ser representada en público, mas no sin dificultades para el autor. El comienzo de la película se asemeja a la llegada a Hollywood de Barton Fink: David discute con el productor teatral Julian Marx (Jack Warden)

sobre la viabilidad de su proyecto, cuya integridad artística desea preservar; sin embargo, al igual que el Jack Lipnick de los hermanos Coen (quien afirma valorar el talento de Barton pero luego no lo aprovecha), el interlocutor de David rechaza producir otra obra suya debido a la ininteligibilidad –y escaso rédito económico– de su trama. Se establece nuevamente el dilema entre lo comercial y lo artístico, pues, frente a las peticiones de modificar su trabajo en aras de mayores beneficios, David reivindica su rol como creador y subraya que el objetivo del teatro no solo es divertir, sino también influir en nuestra alma –concepción que del cine tiene Barton Fink–; pese a que, finalmente, se le permite dirigir su propia obra –al principio se contemplaba la posibilidad de contratar a un director cuyo renombre garantizase el éxito–, David deberá aceptar a cambio la participación de Olive Neal (Jennifer Tilly), pésima actriz y amante del mafioso cuyo dinero sustenta el proyecto, Nick Valenti (Joe Viterelli). La exacerbada importancia que David concede a sus ideales motiva su fáustica comparación con una prostituta: «En algún momento de nuestra historia hablar de dinero cuando uno escribe [...] se hizo de mal gusto. Como [...] temiendo [...] que [...] [entrara] en conflicto con la inspiración, que algo ensuciara el mundo abstracto [...] de la obra» (Zafra, 2017: 18).

Su angustia alarma a su novia Ellen (Mary-Louise Parker), cuyo noviazgo este soslaya en favor del éxito profesional; no obstante, lejos de ser musa y una compañera abnegada, Ellen engañará a David con Flender (Rob Reiner), amigo común y también escritor, que no solo no evalúa críticamente sus propias obras –rechazadas por crítica y público–, sino que también considera el fracaso como muestra inequívoca de la genialidad del artista. Aquí, «[...] Allen mira con sorna a cierto sector intelectual que, además de considerarse por encima de un determinado tipo de espectador, dedica más tiempo a hablar sobre sí mismos [sic] [...] que a crear» (Cornejo, 2018: 114). Al final de *Balas sobre Broadway*, David es consciente de que lo artístico no debe anteponerse a lo humano: de ahí la disculpa ante Ellen –que declara amarle al margen de su prestigio teatral– por su infidelidad con la antigua estrella de Broadway Helen Sinclair

(Dianne Wiest). El descubrimiento de su verdadera naturaleza, la de un escritor corriente, le libera de lo pretencioso y le hace valorar su relación con Ellen como se merece. Querer al artista por encima del hombre supone un error que también comete la Fay de Elisabeth Shue en *Desmontando a Harry*, quien afirma enamorarse del protagonista tras leer sus obras –lo que este interpreta en realidad como una admiración por su trabajo y su capacidad imaginativa más que por él mismo–. Por su parte, *La buena esposa* muestra la incapacidad de un joven Joe Castleman para separar su faceta novelística de la sentimental, pues no acepta que Joan quiera continuar su relación pese a informarle de su mediocridad como escritor; asimismo, la exnovia de Calvin en *Ruby Sparks*, Lila, le reprocha su falta de dedicación al bienestar de la pareja –algo que valora más que el éxito literario–. Todo ello señala un necesario viraje del autor hacia el apego por la vida común, dadas las irreales expectativas depositadas en la figura del genio y las frustraciones acarreadas por su quimérico alcance. En el caso de David, la atribución de unos diálogos creados secretamente junto a Cheech le otorga un reconocimiento que no merece y del que finalmente decide escapar.

A lo largo del metraje, la angustia por lo que el protagonista considera un ultraje a sus principios es retratada como un exceso del artista, quien no tendrá inconveniente en modificar su trabajo a cambio de la adulación de una Helen que, como la Norma Desmond de *El crepúsculo de los dioses* –con quien comparte exagerados ademanes y delirios de grandeza–, ya no cosecha los éxitos de su época dorada. Sabedora de la atracción que ejerce sobre David –a quien seduce alabando su supuesto instinto para las mujeres–, Helen aprovecha su influencia para recuperar sus privilegios de estrella (elegir al protagonista masculino o disponer de un camerino más grande) y acomodar su rol al de los personajes dramáticos que acostumbraba a interpretar (Ofelia o Clitemnestra, entre otros). Al igual que Norma Desmond y Joe Gillis en la película de Wilder, se establece una relación amorosa entre un escritor joven y una actriz madura en decadente situación profesional. Helen alaba el texto de David, mas en realidad no le

respetar como autor: durante sus conversaciones, ella no solo impone sus opiniones respecto de la falta de carisma de su personaje –una psiquiatra llamada Sylvia Poston–, sino que interrumpe constantemente a David impidiéndole hablar. Ese elemento cómico también aparece puntualmente en *Desmontando a Harry*, cuando, enfurecida tras conocer la infidelidad de Harry con una de sus pacientes, Joan (la psiquiatra interpretada por Kirstie Alley) ordena a su marido que no siga hablando para evitar oír sus hirientes justificaciones.

Tal silencio forzoso representa la coerción del artista, cuya voz se pierde entre los intereses particulares de quienes integran su proyecto. La subordinación de David hacia Helen –cuyo personaje Ellen considera el mejor que David ha escrito nunca para una mujer– se manifiesta asimismo cuando ella solicita una pieza teatral para su lucimiento, protagonizada por un personaje femenino relevante –similar a la *Salomé* que prepara Norma Desmond–; al igual que esta con Joe (quien ejerce de ayudante y no de autor principal), le pide dedicación exclusiva a una tarea que resultará inacabada en ambas películas. La adoración de David por Helen forja un vínculo irreal: sus encuentros tienen un fin utilitario, ya que él ve su afecto como una rara concesión divina, y David solo es para Helen el artista que podría devolverle la gloria. Pero esto último, como en *El crepúsculo de los dioses*, no sucederá: en la cinta de Wilder, Joe es asesinado y Norma pierde la cordura, mientras que, en *Balas sobre Broadway*, David enmienda su conducta hacia su pareja y abandona la vanidad que le ofrece su relación con una Helen que, pese a declarar su intención de vivir con David e interpretar más roles creados por él, no tiene inconveniente en despedirlo de su camerino para centrarse en sus excéntricos ejercicios de respiración. El deseo de mantenerse joven también emparenta a Helen con el personaje de Gloria Swanson (ambas quincuagenarias): para incidir en su versatilidad como actriz, Helen afirma que le han dicho que aparenta veintiocho años sobre las tablas, pero que cree que parece tener al menos treinta –idea absurda que subraya su falsa modestia–.

Balas sobre Broadway refleja las consecuencias de la lucha de egos en el mundo del espectáculo, cimentada en la priorización de los intereses individuales a proyectos colectivos: a la intransigencia inicial de David y el divismo de Helen se unen el egocentrismo de Olive –cuya ignorancia le impide percatarse de su propia ineptitud– y la obsesión artística de Cheech (Chazz Palminteri): miembro de la banda de Nick Valenti y encargado de vigilar a Olive, posee un insospechado talento literario, discordante con la intelectualidad representada por David –quien no concibe la sensibilidad artística en un delincuente y se siente incomprendido como creador–; este declara haber estudiado dramaturgia y leído todo lo posible, mientras que Cheech recuerda con amargura su escolarización y trabaja a partir de su instinto. El don teatral se desliga por tanto de una clase social determinada, ya que Cheech representa para David lo que Charlie Meadows para Barton Fink: el hombre corriente cuya influencia es mayor de lo que los prejuicios del protagonista le permiten aceptar en un principio. Cheech reprocha a David la artificiosidad de los diálogos –en su opinión, fruto del desconocimiento de este sobre el lenguaje de la calle– y decide conferirles mayor naturalidad, lo que agrada a Helen –quien atribuye a David, sin que él lo desmienta para conservar su idilio, la brillantez de unos diálogos donde Sylvia Poston gana atractivo sexual–.

La obsesión de Cheech con la excelencia del texto le lleva, erróneamente, a anteponerla a las relaciones humanas –como hace Flender respecto de las obras completas de Shakespeare y la vida de un desconocido, o los casos de Rory en *El ladrón de palabras* y Mathieu en *El hombre perfecto* con sus respectivas esposas–: de ahí que, pese a la buena recaudación inicial de la obra, Cheech asesine a Olive, cuya nula pericia interpretativa lastra cada representación. La muerte de este personaje –cuyo romance con Valenti impide que David y Julian Marx la puedan despedir pese a no precisar ya de apoyo económico– es percibida por Cheech como un acto necesario para el éxito de la obra, pues la calidad de la sustituta de Olive mejora las críticas y la acogida por parte del público. Este crimen se cobra asimismo la vida de Cheech, quien, tiroteado por los esbirros de

Valenti, mantiene la inspiración hasta el último segundo: justo antes de fallecer, sugiere que Sylvia Poston concluya la pieza comunicando su embarazo y, cuando David alaba su idea, le indica que no hable –tal y como había realizado Helen anteriormente–. Ello demuestra la escasa importancia concedida a la voz autorial del protagonista, cuya neurosis e idealismo le han impedido mejorar por sí mismo una obra exitosa pese a las vicisitudes acaecidas entre bastidores⁷⁹.



David Shayne (John Cusack, dcha.) y Helen Sinclair (Dianne Wiest), en *Balas sobre Broadway*

⁷⁹ La visión del teatro como un medio artístico donde la fortuna propicia el buen funcionamiento de una obra aparece también en *Shakespeare in love* (John Madden, 1998), donde la línea de diálogo «Es un misterio» resume cómo el negocio teatral logra sobrevivir en mitad de todos los desastres.

6. Conclusiones

A lo largo de esta tesis se ha analizado la representación cinematográfica del autor como personaje de ficción –la cual cuenta con una fecunda filmografía cuyos próximos frutos no llegarán a tiempo para recogerse en estas páginas–. Aunque los ejemplos utilizados pertenecen a diversos géneros, años, directores y países, es posible establecer puntos comunes que nos permiten, asimismo, proponer líneas de investigación sobre las que profundizar en el futuro. Una de ellas sería la centrada en los *biopics* (‘películas biográficas’), protagonizados por autores tomados del canon y a partir de los cuales se podrían examinar las diferencias relativas al tratamiento del escritor en contraste con obras ya conocidas.

El retrato del autor literario en el séptimo arte nos muestra mayoritariamente una figura masculina y blanca, además de frecuentemente bloqueada: de las treinta y dos películas seleccionadas, solamente seis –*Poesía, Basada en hechos reales, Más extraño que la ficción, La buena esposa, María (y los demás) y Expiación*– cuentan con escritoras en papeles principales, y de ellas solo *Poesía* muestra a una protagonista no occidental. Pese a ese reducido número de ejemplos, el rango de edad de estas autoras (ninguna guionista o dramaturga) comprende desde la infancia (Briony Tallis) hasta la edad madura (Delphine, Mija y Joan Castleman), pasando por la juventud (María y Karen Eiffel) y llegando incluso a la vejez (la breve aparición de la anciana Briony). Por otro lado, la mujer desempeña frecuentemente el rol de lectora –no necesariamente complaciente– de las obras del autor o autora protagonista: *Misery, El hombre perfecto, La mitad oscura, Basada en hechos reales, En un lugar solitario, Los hombres siempre mienten, Jóvenes prodigiosos, En la casa o Desmontando a Harry* así lo ejemplifican.

Tal carencia refleja una laguna solo potencialmente reparable por filmes que, dirigidos o no por mujeres, posean en los próximos años una mayor sensibilidad hacia las historias situadas en los márgenes del canon –muestra de ello serían las protagonizadas por escritores negros,

representados aquí únicamente en *Descubriendo a Forrester*-. La ausencia femenina también es patente tras las cámaras: del corpus principal, solamente *María (y los demás)* y *Ruby Sparks* cuentan con mujeres en la dirección –Nely Reguera y Valerie Faris, respectivamente (esta última, en colaboración con Jonathan Dayton)–; por su parte, las máximas responsables de *Su mejor historia* y *Le père de mes enfants*, tratadas en esta tesis como material secundario, son Lone Scherfig y Mia Hansen-Løve. Consecuentemente, existe un claro desequilibrio en favor de la presencia masculina tanto delante como detrás de las cámaras. Desde estas páginas esperamos la pronta subsanación de esa carencia, pues solo así la mujer alcanzará una participación activa en el mundo literario ficcional –al contrario que Hannah en *Jóvenes prodigiosos*, Amanda en *El autor* o Alicia en *Los hombres siempre mienten*–.

Respecto de los guionistas, la industria de Hollywood ejerce en sus trabajadores una presión comercial opuesta a la ambición artística de estos (*Barton Fink*, «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*). Resultaría enriquecedora en este apartado alguna obra cuyo guionista trabajase en un entorno no hollywoodiense para, así, comparar sus tribulaciones internas y condiciones laborales con las de personajes ya conocidos. Cabe destacar que, en relación con sus compañeros novelistas (Calvin en *Ruby Sparks* o Martin en *La vida interior de Martin Frost*) y poetas (*Paterson* y *madre!*), los guionistas carecen de una musa en sentido estricto, debido posiblemente a que su consideración como miembros de una industria prima en la representación cinematográfica sobre su naturaleza como artistas. Sí pueden experimentar la promesa de una vida sentimental feliz («*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*) o establecer efímeros vínculos de este tipo (Joe con Betty en *El crepúsculo de los dioses*, James Lee Bartlow con Rosemary en *Cautivos del mal*, Barton Fink con Audrey o Donald con una novia suya en «*Adaptation*». *El ladrón de orquídeas*), mas estos se interrumpen debido al fallecimiento de uno de los dos miembros de la pareja (Joe, Rosemary, Audrey y Donald, respectivamente). La inexistencia de una musa es extensible al capítulo de los dramaturgos de *Synecdoche, New York* y *Balas*

sobre *Broadway*, cuyas acompañantes femeninas tampoco ejercen un rol inspirador (Adele abandona a Caden Cotard, y Helen Sinclair aprovecha su influencia sobre David para modificar la obra en beneficio propio).

La toxicidad a la que puede llegar la obtención del éxito se manifiesta especialmente en *El crepúsculo de los dioses*, cuyo retrato de la decadente Norma Desmond ejemplifica lo insignificante del factor humano para la maquinaria de Hollywood. En nuestra realidad, la condena al productor Harvey Weinstein por los delitos sexuales cometidos contra cientos de mujeres demuestra que se avanza paulatinamente en la dirección correcta. La creación de entornos de trabajo más seguros debería favorecer la incorporación de grupos hasta ahora minoritarios tras las cámaras, así como el aumento de la diversidad ante ellas (lo que incorporaría nuevos rasgos a los modelos de representación del escritor).

Centrándonos ahora en el capítulo sobre novelistas, estos ocupan el grueso del corpus de trabajo por tratarse de autores dedicados al género literario más popular desde su desarrollo en el siglo XIX –acogida también dispensada al cine durante el XX–. *Misery*, *El resplandor* y *La mitad oscura* pretenden despertar el miedo a todo lo que escapa al control humano, ya sea mediante lo sobrenatural –las fuerzas demoníacas escondidas en el Overlook o la mera existencia del gemelo de Thad Beaumont– o a través de la tortura que Annie ejerce sobre Paul Sheldon. Por su parte, *Mariposa negra* y *Basada en hechos reales* se aproximan al *thriller*, mas muestran –como *Misery*– la locura de los admiradores de un autor cuando este no escribe los textos solicitados. Otra cinta de intriga, *Swimming pool*, obliga al público a cuestionar la naturaleza de lo visionado cuando se desvela que ese contenido es, al menos parcialmente, fruto de la imaginación de la escritora protagonista. En ello coincide con el drama *Expiación*, que, a partir de la recreación ficcional de unos hechos familiares e históricos –dato ignorado por el público hasta el final de la cinta–, reflexiona acerca de la responsabilidad humana en los actos cometidos sin importar las motivaciones subyacentes.

Algunos de estos trabajos retratan a escritores que atraviesan una grave crisis personal y profesional, como ocurre en *El resplandor*, *Basada en hechos reales* y *Días sin huella*; no obstante, quizás sea *Expiación* quien refleje esto con más intensidad, pues el remordimiento de Briony Tallis la acompaña hasta el final de su vida. En la cinta de Polanski, Delphine acaba con mejor ánimo del que exhibe al comienzo de la película, y la Sarah Morton de *Swimming pool* supera el bloqueo producido por su monotonía profesional para acabar escribiendo su mejor libro hasta la fecha. Incluso el Don Birnam de *Días sin huella* logra en el último instante poner fin a su alcoholismo. Pero ni siquiera la ficción permite a Briony librarse de su responsabilidad –prueba de que, aunque la vida de algunos dependa de la escritura, un texto nunca podrá reparar las heridas consustanciales a nuestra efímera existencia–. Por su parte, el éxito a cualquier precio supone un camino hacia la infelicidad en *El ladrón de palabras* y *El hombre perfecto*, donde, como *En la casa*, se anteponen los textos –falsamente atribuidos en los dos primeros casos– a los vínculos humanos.

En relación con los poetas y dramaturgos –agrupados en un mismo capítulo debido a la escasez de ejemplos–, estos se hallan en una situación marginal respecto de los novelistas e, incluso, los guionistas; por ello constituyen el campo de mayor expansión cinematográfica –si bien la popularidad de los novelistas augura una sobrerrepresentación de estos en detrimento de los otros–. No obstante, desde esa posición soslayada, las tribulaciones de Caden Cotard en *Synecdoche, New York* –donde el afán por retratar la cotidianidad de la vida condena a su proyecto a permanecer eternamente inacabado– o el punto de vista femenino en *madre!* –que reflexiona acerca de las consecuencias de la genialidad para el círculo más cercano del poeta– también reflejan preocupación por la creación literaria. *Paterson* y *Poesía* se aproximan a la escritura desde la sencillez y la calma, opuesta a la agitación del mundo teatral de *Balas sobre Broadway*.

La frecuencia con que el bloqueo creativo golpea a los escritores representados en el cine lo convierte en un cliché inherente a esta profesión.

Considerando la preeminencia de figuras masculinas en el corpus, es razonable concluir que, con la desaparición de los grandes discursos que regían al sujeto en la modernidad y el giro hacia el individualismo y la angustia existencial en la posmodernidad-hipermodernidad, el sujeto –formulado en masculino, junto con la noción de autor– se ve sumido en una desorientación existencial que afecta a sus facetas pública y privada. Veremos si tal desconcierto continúa perpetuándose en obras venideras o si la futura configuración del individuo modificará sustancialmente la representación cinematográfica del escritor.

7. Bibliografía

- ARISTÓTELES (2007), *El hombre de genio y la melancolía: problema XXX*, Barcelona, Acantilado.
- ARMSTRONG, N. (1991), *Deseo y ficción doméstica*, Madrid, Cátedra.
- AUGÉ, M. (1998), *Los «no lugares», espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- AUMONT, J. (2016a), «El grito», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 96-101.
- (2016b), «El laberinto», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 300-305.
- BALLÓ, J. (2000), *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- y X. PÉREZ (2014), *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama.
- y X. PÉREZ (2005), *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama.
- BANKS, M. J. (2015), *The writers: a history of American screenwriters and their guild*, New Brunswick/Nueva Jersey/Londres, Rutgers University Press.
- BAUDRILLARD, J. (1985), «El éxtasis de la comunicación», en J. Baudrillard *et. al*, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós: 187-197.
- BENJAMIN, W. (2017), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, La Marca Editora.
- BENN, G. (1999), *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos.

- BERGALA, A. (2016), «El lago», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 338-343.
- BOURDIEU, P. (1998), *La dominación masculina*, París, Seuil.
- CASTELLET, J. M. (2001), *La hora del lector*, Barcelona, Península.
- CHARLES, S. (2014a), «El individualismo paradójico. Introducción al pensamiento de Gilles Lipovetsky», en G. Lipovetsky y S. Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama: 11-49.
- CHARLES, S. (2014b), «Etapas de una trayectoria intelectual. Conversación con Gilles Lipovetsky», en G. Lipovetsky y S. Charles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama: 111-133.
- COMOLLI, J.-L. (2016), «La cámara», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 116-121.
- CORNEJO, R. (2018), *Un mundo aparte: 50 visiones cinematográficas sobre la creación literaria*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.
- CORRAL CAÑAS, C. (2017), *La voz del animal bajo tu piel*, Gijón, Bajamar.
- COURTINE, J.-J. (2011), «Impossible virilité», en J.-J. Courtine (ed.), *Histoire de la virilité: la virilité en crise? Le XXe-XXIe siècle* (vol. 3), París, Seuil: 7-11.
- CUETO, J. (1982), *Mitologías de la modernidad*, Barcelona, Salvat.
- CULLER, J. (2014), *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.
- D'AQUINO, A. (2007), «The self, the ideal, and the real. The artistic choice of three creative minds: Fellini, Allen, and Kaufman», *Italica* (vol. 84), n.º 2/3: 556-577.

- DELEUZE, G. y F. GUATTARI (1977), *Rizoma: introducción*, Valencia, Pre-Textos.
- ECO, U. (2013), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Fábula/Tusquets.
- FONTE, J. (2012), *Woody Allen*, Madrid, Cátedra.
- FOUCAULT, M. (1999a), «Espacios diferentes», en Á. Gabilondo (ed.), *Estética, ética y hermenéutica* (vol. III), Barcelona, Paidós: 431-441.
- (1999b), «La escritura de sí», en Á. Gabilondo (ed.), *Estética, ética y hermenéutica* (vol. III), Barcelona, Paidós: 289-305.
- (1999c), «La hermenéutica del sujeto», en Á. Gabilondo (ed.), *Estética, ética y hermenéutica* (vol. III), Barcelona, Paidós: 275-288.
- (1999d), «La locura y la sociedad», en Á. Gabilondo (ed.), *Estética, ética y hermenéutica* (vol. III), Barcelona, Paidós: 73-95.
- FREUD, S. (2008), «Lo siniestro», en J. J. de Olañeta (ed.) y E.T.A. Hoffmann (autor), *El hombre de la arena*, Palma de Mallorca, El Barquero: 9-35.
- FRODON, J.-M. (2016), «El libro», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 286-291.
- GARSON, C. (2016), «La escalera», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 32-37.
- GILBERT, S. M. y S. GUBAR (2000), *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*, New Haven/Londres, Yale University Press.
- GOMÁ LANZÓN, J. (2014), *Aquiles en el gineceo*, Valencia, Pre-Textos.
- GRAU RAFEL, M. (2017), *La mente narradora: la neurociencia aplicada al arte de escribir guiones*, Barcelona, Laertes.

- GUILLÉN, E. (2007), *Retratos del genio: el culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- HABERMAS, J. (1981), «Modernity versus postmodernity», *New German Critique*, n.º 22: 3-14.
- (1985), «La modernidad, un proyecto incompleto», en J. Baudrillard *et al.*, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós: 19-36.
- HAROCHE, C. (2011), «Anthropologies de la virilité: la peur de l'impuissance», en J.-J. Courtine (ed.), *Histoire de la virilité: la virilité en crise? Le XXe-XXIe siècle* (vol. 3), París, Seuil: 15-30.
- HOLMBACH, J. (2006), *...A metaphysical can of worms!: a poetics of postmodernism in the works of Charlie Kaufman*, Aalborg, Universidad de Aalborg.
- IMBERT, G. (2019), *Crisis de valores en el cine posmoderno (más allá de los límites)*, Madrid, Cátedra.
- (2017), *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid, Cátedra.
- JAMESON, F. (1999), *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial.
- JOUSSE, T. (2016), «El espejo», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 186-189.
- LANDY, J. (2011), «Still life in a narrative age: Charlie Kaufman's *Adaptation*», *Critical Inquiry* (vol. 37), n.º 3: 497-514.
- LIPOVETSKY, G. (2014), «Tiempo contra tiempo o la sociedad hipermoderna», en S. Charles y G. Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama: 51-109.
- LONGINO (2014), *De lo sublime*, Barcelona, Acantilado.

- LOZANO MIJARES, M^a. del P. (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.
- LYOTARD, J.-F. (1993), *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- MARTIN, A. (2016), «En serie», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 110-115.
- MCLUHAN, M. (1969), *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*, Madrid, Aguilar.
- MÉNDEZ FERNÁNDEZ, I. (2019), «El agujero negro de la creación literaria: crisis de masculinidad y bloqueo creativo en *El hombre perfecto* y *El autor*», en Á. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds.), *Género negro sin límites*, Santiago de Compostela, Andavira: 343-350.
- (2018a), «La posmodernidad y sus efectos: representación del bloqueo creativo en *Barton Fink* y *Jóvenes prodigiosos*», en P. Camodeca, I. G. Escudero, V. Gutiérrez-Sanz, y P. Romero-Velasco (eds.), *Fronteras de la literatura y el cine*, Valladolid, Universidad de Valladolid: 129-150.
- (2018b), «Las prisiones del escritor: estudio comparativo entre *El crepúsculo de los dioses* y *Misery*», en Á. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds.), *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Santiago de Compostela, Andavira: 539-546.
- (2018c), «Reseña de *María (y los demás)*», en Barbara Zecchi (ed.), *Gynocine Project*, <<https://www.gynocine.com/maria-y-los-demas>>. [Consulta el 22/02/2020].
- MOIX, T. (2004). *Mis inmortales del cine: Hollywood años 30*, Barcelona, Planeta.

- MORA, V. L. (2012), *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*, Barcelona, Seix Barral.
- MULVEY, L. (1989), «Visual pleasure and narrative cinema», en L. Mulvey, *Visual and other pleasures*, Nueva York, Palgrave: 14-26.
- NEHER, E. (2013), «The late style of Woody Allen», *The Hudson Review* (vol. 66), n.º 3: 551-557.
- PÉREZ FONTDEVILA, A. (2017), *Un común singular. Lecturas teóricas de la autoría literaria*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona [tesis doctoral].
- y M. TORRAS FRANCÉS (2016), «Hacia una "biografía" del concepto de autor», en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre autoría literaria*, Madrid, Arco/Libros: 11-51.
- PÉREZ RÍU, C. (2013), «"A character is either real or imaginary? If you think that, hypocrite lecteur, I can only smile..." La ficcionalización del autor/a de la literatura al cine», *Archivum* (vol. LXIII): 211-244.
- PERKINS GILMAN, C. (1998), *The yellow wallpaper*, Boston/Nueva York, Bedford Books.
- PLANTÉ, C. (2019), «La excepción y lo ordinario», en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria: 97-142.
- PUEO, J. C. (2019), «El bloqueo del escritor en *Días sin huella*», *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.º 18: 99-112.
- RANK, O. (1976), *El doble*, Buenos Aires, Orión.
- REDONDO SÁNCHEZ, C. (2011), «Expiación, de la novela al film», *1616: Anuario de Literatura Comparada* (vol. 1): 307-324.

- REVAULT, F. (2016), «La destrucción del decorado», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 324-329.
- RITZER, G. (2001), *Teoría sociológica clásica*, Madrid, McGraw-Hill.
- (1993), *Teoría sociológica contemporánea*, Madrid, McGraw-Hill.
- RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, M. (2012), *Cómo la Red ha cambiado el arte*, Gijón, Trea.
- RUSS, J. (2018), *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Sevilla, Barrett/Dos Bigotes.
- SALDAÑA, A. (1997), *Modernidad y postmodernidad: filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme.
- SANCHO CARDIEL, M. (2015), «Conflictos de identidad y tentación de reescribir/retocar la existencia en el mundo contemporáneo de Pedro Almodóvar y François Ozon: los casos de *La piel que habito* (2011) y *Dans la maison* (2012)», *Transitions: Journal of Franco-Iberian Studies*, n.º 11: 95-120.
- SAYAD, C. (2011), «The auteur as fool: Bakhtin, Barthes, and the screen performances of Woody Allen and Jean-Luc Godard», *Journal of Film and Video* (vol. 63), n.º 4: 21-34.
- SCHAEFFER, J.-M. (2016), «Originalidad y expresión de sí», en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco/Libros: 243-278.
- SCHRADER, P. (2014), «Notas sobre el cine negro», en P. Duncan y J. Müller (eds.), *Film noir: 100 all-time favorites*, Colonia, Taschen: 8-19.

- SIBILIA, P. (2008), *La intimidad como espectáculo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SIMERKA, B. y C. B. WEIMER (2005), «Duplicitous diegesis: *Don Quijote* and Charlie Kaufman's *Adaptation*», *Hispania* (vol. 88), n.º 1: 91-100.
- STANFORD FRIEDMAN, S. (2019), «La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario», en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francés (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria: 173-218.
- STEFON, M. (2016), «That "Barton Fink feeling" and the fiery furnace: The Book of Daniel and Joel and Ethan Coen's *Barton Fink*», *Journal of Religion and Film* (vol. 12), n.º 1: 1-24.
- TAYLOR, C. (1996), *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1994), «El proceso de subjetivación en la crisis de la modernidad», en J. Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar: 55-69.
- VIGNAUX, V. (2016), «El maestro o el alumno en la pizarra: pantalla negra y pantalla blanca», en J. Balló y A. Bergala (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona, Galaxia Gutenberg: 390-395.
- ZAFRA, R. (2017), *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama.
- ZECCHI, B. (2014), *La pantalla sexuada*, Madrid, Cátedra.

8. Filmografía

ALLEN, W. (2011), *Midnight in Paris*, Cameo.

— (1997), *Desmontando a Harry*, Vértice Cine.

— (1994), *Balas sobre Broadway*, Vértice Cine.

ARONOFSKY, D. (2017), *madre!*, Paramount Pictures.

AUSTER, P. (2007), *La vida interior de Martin Frost*, Cameo/Tornasol Films.

CLOUZOT, H.-G. (1955), *Las diabólicas*, Regia Films.

COEN, E. y J. COEN (2016), *¡Ave, César!*, Universal Pictures International.

COEN, J. (2000), *O brother!*, Universal Pictures Iberia.

— (1991), *Barton Fink*, Universal Pictures Iberia.

DAYTON, J., y V. FARIS (2012), *Ruby Sparks*, Twentieth Century Fox Home Entertainment.

FORSTER, M. (2006), *Stranger than fiction*, Sony Pictures Home Entertainment.

GOODMAN, B. (2017), *Mariposa negra*, Cameo.

GOZLAN, Y. (2015), *El hombre perfecto*, Salles France/Mars Films.

HANSEN-LØVE, M. (2009), *Le père de mes enfants*, Paco Poch Cinéma.

HANSON, C. (2000), *Jóvenes prodigiosos*, Tripictures.

JARMUSCH, J. (2016), *Paterson*, Vértigo Films.

JONZE, S. (2002), *Adaptation. El ladrón de orquídeas*, Columbia Tristar Home Entertainment.

- KAUFMAN, C. (2008), *Synecdoche, New York*, Avalon.
- KLUGMAN, B. y L. STERNTHAL (2012), *El ladrón de palabras*, Savor Ediciones.
- KUBRICK, S. (1980), *El resplandor*, Warner Home Video Española.
- LANG, F. (1956), *Más allá de la duda*, Vértice Cine.
- LEE, C. (2010), *Poesía*, Cameo/Golem.
- LETTERMAN, R. (2015), *Pesadillas*, Sony Pictures Releasing.
- MADDEN, J. (1998), *Shakespeare in love*, Paramount Home Entertainment.
- MANKIEWICZ, J. L. (1950), *Eva al desnudo*, Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- MARTÍN CUENCA, M. (2017), *El autor*, Filmax.
- MINNELLI, V. (1952), *Cautivos del mal*, Metro-Goldwyn-Mayer.
- MURPHY, R., G. HORDER-PAYTON, H. HUNT, L. JOHNSON y T. MINEAR (2017), *Feud: Bette and Joan*, FX.
- OZON, F. (2012), *En la casa*, Cameo/Golem.
- (2003), *Swimming Pool*, Pathé!.
- POLANSKI, R. (2017), *Basada en hechos reales*, Entertainment One.
- (2010), *El escritor*, Entertainment One.
- RAY, N. (1950), *En un lugar solitario*, Sony Pictures Home Entertainment.
- REAL, A. del (1995), *Los hombres siempre mienten*, Columbia Tristar Films España.
- REGUERA, N. (2016), *María (y los demás)*, Avalon.

- REINER, R. (1990), *Misery*, MGM Home Entertainment.
- ROACH, J. (2015), *Trumbo*, Entertainment One.
- ROMERO, G. A. (1993), *La mitad oscura*, MGM Home Entertainment/Orion Pictures.
- RUNGE, B. (2017), *La buena esposa*, Vértice Cine.
- SCHERFIG, L. (2016), *Su mejor historia*, Karma Films.
- SOLONDZ, T. (2001), *Cosas que no se olvidan*, Lauren Films.
- SORRENTINO, P. (2013), *La gran belleza*, Cameo/Wanda Visión.
- STAHL, J. M. (1945), *Que el cielo la juzgue*, Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- STURGES, P. (1941), *Los viajes de Sullivan*, Llamentol.
- TARANTINO, Q. (2019), *Érase una vez en...Hollywood*, Sony Pictures Releasing.
- VAN SANT, G. (2000), *Descubriendo a Forrester*, Sony Pictures Home Entertainment.
- WILDER, B. (1960), *El apartamento*, Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- (1950), *El crepúsculo de los dioses*, Paramount Home Entertainment.
- (1945), *Días sin huella*, Universal Pictures International.
- WRIGHT, J. (2007), *Expiación: más allá de la pasión*, Universal Pictures Iberia.

9. Índice de imágenes

Guionistas

P. 93, *Barton Fink*: <<https://www.roastbrief.com.mx/2013/02/aprendiendo-creatividad-con-barton-fink/>>. [Consulta el 25/02/2020].

P. 95, *¡Ave, César!*:
<https://lancemannion.typepad.com/lance_mannion/2016/06/hail-caesar.html>. [Consulta el 25/02/2020].

P. 98, *El crepúsculo de los dioses*: <<http://tbrnewsmedia.com/sunset-boulevard-heads-local-theaters/>>. [Consulta el 25/02/2020].

P. 111, *Cautivos del mal*:
<<https://www.pinterest.es/pin/566609196852345400/>>. [Consulta el 25/02/2020].

P. 123, *Adaptation. El ladrón de orquídeas*:
<<https://www.austinchronicle.com/screens/2002-12-20/being-charlie-kaufman/>>. [Consulta el 25/02/2020].

P. 128, *Midnight in Paris*:
<<https://wall.alphacoders.com/big.php?i=807660&lang=Spanish>>. [Consulta el 25/02/2020].

Novelistas

P. 133, *Misery*: <[https://www.over-blog.com/Analyse et critique du film Misery-1095203764-art357102.html](https://www.over-blog.com/Analyse-et-critique-du-film-Misery-1095203764-art357102.html)>. [Consulta el 03/09/2019].

P. 139, *Mariposa negra*: <<http://collider.com/jonathan-rhys-meyers-black-butterfly-vikings-interview/>>. [Consulta el 03/09/2019].

P. 143, *Basada en hechos reales*: <<https://decine21.com/peliculas/basada-en-hechos-reales-d-apres-une-histoire-vraie-36333>>. [Consulta el 03/09/2019].

P. 150, *Swimming pool*: <<https://www.alohacriticon.com/cine/criticas-peliculas/swimming-pool-la-piscina-2003-de-francois-ozon/>>. [Consulta el 03/09/2019].

P. 153, *Expiación*: <<https://www.alohacriticon.com/cine/criticas-peliculas/swimming-pool-la-piscina-2003-de-francois-ozon/>>. [Consulta el 03/09/2019].

P. 158, *El resplandor*: <<https://killscreen.com/articles/text-generator-inspired-shining-makes-psycho/>>. [Consulta el 03/09/2019].

P. 164, *La mitad oscura*: <<https://www.blu-ray.com/movies/The-Dark-Half-Blu-ray/109618/>>. [Consulta el 03/09/2019].

P. 170, *Los hombres siempre mienten*:

<<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-137844/fotos/detalle/?cmediafile=21136907>>. [Consulta el 02/12/2019].

P. 177, *El hombre perfecto*: <<https://www.telerama.fr/cinema/un-homme-ideal-au-jeu-des-huit-invraisemblances,124431.php>>. [Consulta el 02/12/2019].

P. 181, *El ladrón de palabras*:

<<https://www.elperiodico.com/es/yotele/20191102/hoy-tv-bradley-cooper-ladron-palabras-tve-7711106>>. [Consulta el 02/12/2019].

P. 186, *El autor*: <<http://www.rtve.es/alcarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-autor/4309752/>>. [Consulta el 02/12/2019].

P. 204, *María (y los demás)*:

<<https://www.filmaffinity.com/es/film511318.html>>. [Consulta el 03/12/2019].

P. 212, *La buena esposa*:

<<https://www.elmundo.es/cultura/cine/2017/08/18/5996d32922601d58038b4595.html>>. [Consulta el 03/12/2019].

P. 220, *Ruby Sparks*: <<https://ed2010.com/generic/unsolicited-advice/6-movies-writers-will-inspire-grab-pen/>>. [Consulta el 03/12/2019].

P. 235, *La vida interior de Martin Frost*:

<<https://www.listal.com/viewimage/11698866>>. [Consulta el 13/12/2019].

P. 239, *Desmontando a Harry*: <<https://radiotamaraceite.com/manos-peligrosas-y-desmontando-a-harry-en-sesion-continua/>>. [Consulta el 03/12/2019].

P. 246, *Más extraño que la ficción*:

<<http://latunadorada.blogspot.com/2011/05/mas-extrano-que-la-ficcion-stranger.html>>. [Consulta el 03/12/2019].

P. 251, *En la casa*:

<<https://www.forumcinemas.ee/Event/299556/?TheatreArea=1009>>. [Consulta el 03/12/2019].

P. 261, *Descubriendo a Forrester*:

<<https://www.imdb.com/title/tt0181536/mediaviewer/rm1764473088>>. [Consulta el 03/12/2019].

P. 264, *Jóvenes prodigiosos*:

<<https://www.justwatch.com/mx/pelicula/wonder-boys>>. [Consulta el 03/12/2019].

P. 276, *La gran belleza*: <<https://lwlies.com/reviews/the-great-beauty/>>.

[Consulta el 03/12/2019].

Poetas

P. 279, *Paterson*: <<https://ff2media.com/blog/2017/02/28/paterson-huttnermillersnippet/>>. [Consulta el 30/12/2019].

P. 288, *madre!* (Jennifer Lawrence):
<<https://www.filmaffinity.com/es/film594704.html>>. [Consulta el 26/01/2020].

P. 296, *madre!* (Javier Bardem): <<https://www.masalladeorion.net/nuevo-poster-mother-javier-bardem.html>>. [Consulta el 26/01/2020].

P. 302, *Poesía*: <<https://www.tumblr.com/tagged/poetry-film>>. [Consulta el 30/01/2020].

Dramaturgos

P. 309, *Synecdoche, New York*:
<<https://www.filmaffinity.com/es/film296292.html>>. [Consulta el 30/01/2020].

P. 319, *Balas sobre Broadway*:
<http://www.cdcun.com/es/movies/447/Bullets_Over_Broadway/>. [Consulta el 30/01/2020].