

Por qué no *ser* de Amenábar

La presente comunicación se defendió en el marco del **I Congreso de Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)** celebrado en mayo de 2005 en Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.

Resumen: Se trata de proponer una investigación de las relaciones entre el marco de producción en el que Amenábar realiza su cine y ciertos estilemas que se repiten a lo largo de sus filmes, como una visualidad muy marcada que se refleja en una sabia colocación de la cámara, o en la utilización de objetos fetiche, como las cámaras de vídeo domésticas. Esto debe llevar a analizar tanto el estatuto de la enunciación de sus filmes, como la influencia que esa enunciación recibe del modo de producción importado de las *majors* de Hollywood.

El título de esta comunicación tiene, al menos esa era su intención original, una actitud provocadora, pero absolutamente respetuosa con el director español (europeo) de más éxito. Entonces ¿Es posible? ¿Cómo no *ser* de Amenábar? ¿Se puede dejar de ser de esta figura deslumbrante del panorama cinematográfico europeo como quien no es seguidor, digamos, del Barça o, para seguir en el ámbito cinematográfico, ser, en cambio de Almodóvar?

Para demostrar aún más claramente que en el título no hay en absoluto desdén, diré que pienso sinceramente que Amenábar es uno de los directores europeos actuales que mejor coloca la cámara¹ junto a sus directores de fotografía. Nos referimos a ese extraño arte, por lo complejo, pero también por lo escaso, en el que el director gestiona el punto de vista de los personajes y del espectador, el tamaño, angulación y movimiento de los planos y el *raccord* entre ellos. En el caso de Amenábar, parecería que en la mayor parte de los encuadres que vemos en sus filmes no se podría dar una solución mejor. Efecto: la consecución de un espectador totalmente volcado, al menos en lo visual, en la experiencia del film.

Mi intención es centrarme en esa idea de cierta visualidad amenabariana indiscutible para llevarla a dos terrenos bien distintos, en los que no podré llegar a conclusiones por la escasez de tiempo; pero que propongo como temas de investigación que se entrecruzan de manera evidente en su escritura.

¹ Desde la perspectiva de la Teoría del Cine me estoy refiriendo a la *puesta en cuadro*, que, aunque es un concepto ambiguo, se diferenciaría de la *puesta en escena* y de la *puesta en serie*. En resumen es la captación del espacio-tiempo, a través del plano como unidad significativa y del uso de la cámara como extensión de la mirada del director.

1. Modo de producción: la *major* española

El primero de esos temas tiene que ver con el modo de producción. Como ha señalado David Bordwell, el modo de producción implica un sistema unificado de práctica cinematográfica, es decir, un sistema coherente entre las normas estéticas y el sistema de producción que se reforzaría mutuamente².

En este sentido, es remarcable la evolución en la carrera de Amenábar: empieza con una película de bajo presupuesto como *Tesis* (1996), producida por *Las producciones del escorpión*, SL; dónde le da alternativa José Luís Cuerda, figura de larga trayectoria en el cine español, y en la que cuenta ya con la colaboración de una de las más importantes distribuidoras españolas, SOGEPAQ³.

Su segunda película, ya coproducción con Italia y Francia, es *Abre los ojos* (1997). Siendo un relato más débil en todos los sentidos, sin embargo, logra doblar recaudación y público: si en *Tesis* consigue algo más de 800.000 espectadores, en éste último caso logra más de 1.800.000. La cifra es aún más sorprendente si se atiende a la recaudación: frente a las 2,6 millones de euros de la primera, la segunda prácticamente la triplica: 6,4 millones de euros⁴.

Los otros (2001) sigue esa progresión; pero esta vez cuadruplicando los números de *Tesis*⁵ y convirtiéndose, a su vez, en una de las películas de presupuesto más alto del cine español. Sin embargo, *Mar adentro* (2004), pese a ser también una superproducción y contar con el gancho del Oscar, de momento, tiene unos dígitos más humildes respecto de la anterior⁶. La explicación, desde el punto de vista industrial que trabajamos en este apartado, puede venir dada tanto por el previsible mayor éxito de una

² BORDWELL, David, et al. *El cine clásico de Hollywood (Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960)*. Barcelona: Paidós, 1997, p. xiv.

³ Dedicada a la adquisición, gestión y comercialización de derechos audiovisuales para salas, video, distribución internacional y televisión, con un catálogo propio de más de 750 títulos y 400 películas españolas que distribuye en el extranjero. Fuente: Web corporativa de Sogecable (www.sogecable.es) Consultado el 02-V-05.

⁴ Fuente: base de datos de películas del MCU (http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine). Consultado el 02-V-05.

⁵ Espectadores: 6.410.461; recaudación: 27.254.045,88 €. Fuente: *ídem*. Consultado el 02-V-05.

⁶ Espectadores: 4.092.814; Recaudación: 19.820.119,44 €. Fuente: *ídem*. Hay que tener en cuenta que los datos del MCU son acumulativos y que, por lo tanto, *Los otros* le lleva una ventaja de 3 años. Sin embargo, al ser datos de espectadores y recaudación en salas, hay que tener en cuenta que el mayor porcentaje de esos números se consiguen en las primeras semanas de vida del film.

película de género de terror respecto de un drama realista íntimo, como por el anunciado bajón de espectadores de los años 2004-05.

Por otra parte, en *Tesis*, aún siendo un director novel, muy joven y que se lanza a crear un film de terror —género tradicionalmente poco desarrollado en Europa—, logra ya el apoyo de la que, a la postre, se ha convertido en una de las mayores distribuidoras de cine en España y de cine español en el extranjero: SOGEPAQ⁷. Asimismo, SOGECINE, creada en 1991 y que es actualmente una de las mayores productoras de cine en España, es la productora de referencia de *Los otros*; hecho que se ha consolidado con la producción de *Mar adentro*. Esta conjunción con la que podemos denominar *major* española⁸ tiene ya su propia fotografía en los Oscar y los Goya: la de Amenábar junto al productor —lo cuál nos acerca todavía más al concepto de *major*—, Fernando Bovaira, el cual es otra joven figura del cine español⁹. Igualmente, esta afirmación no tiene ningún carácter peyorativo, pues es de alabar la compleja labor de producción realizada por Bovaira, que da aire fresco y profesionalidad a la azarosa producción española.

Sin embargo, todo esto señala el desplazamiento que se ha producido en el cine de Amenábar: finalmente, el joven rebelde al que suspenden en la Facultad de Ciencias de la Información¹⁰, acaba por desarrollar su carrera dentro de SOGECABLE. Se me disculpará la insistencia; pero, de nuevo, mi intención no es criticar ese movimiento que, por otra parte, ha supuesto para Amenábar llevar a cabo ideas que en otro marco le hubiesen resultado imposibles: simplemente dibujo un mapa de la situación y de los elementos que la constituyen, los cuales, nunca son gratuitos.

En este sentido, en España, la cadena de poder del espacio cinematográfico: producción, exhibición y distribución está dominada por las compañías

⁷ Véase nota 3.

⁸ Por encima hay dos grandes conglomerados de referencia: PRISA y SOGECABLE, que nombraremos indistintamente según el sector en concreto de que se trate.

⁹ El cual responde perfectamente al estereotipo de lo que se llama en la profesión “chico *Prisa*”. La experiencia de trabajar durante cinco años en CANAL + España me ha permitido comprobarlo desde dentro: *chicos* que quieren progresar rápido en su puesto (de ahí el doble sentido de *Prisa*), no obstante con un comportamiento absolutamente profesional, en correspondencia a la absoluta sumisión a la línea editorial del grupo, cierta sensación de ser un pseudofuncionario —alimentado por la cercanía y apoyo al PSOE— y cierta mirada de desdén a los profesionales de otros grupos. Todo ello conforma un *plus* de pertenencia al grupo, que es aprovechado a la hora de diseñar su política de recursos humanos para el empleado de escala intermedia y baja, rebajando un tanto por cierto considerable el sueldo de los empleados en comparación con los sueldos medios de la profesión.

¹⁰ Está por escribir todavía lo bueno que ha producido esta facultad de la Complutense —de lo malo ya hay mucho dicho. Además, debe de aclararse esta especie de leyenda urbana: a Amenábar no le suspendieron en la asignatura de Realización, sino que no se presentó al examen, seguramente, porque tenía cosas mejores que hacer.

norteamericanas¹¹. En concreto, la distribución está dominada en más de un 90 % por diez grandes grupos con sede en España. Éstos, a su vez, tienen una fuerte dependencia de grupos norteamericanos¹². Nos encontramos, por lo tanto, con un oligopolio en el sector de la distribución.

Algo similar ocurre con el sector de la exhibición. El ejemplo que nos interesa es el de PRISA, que se unió a la Warner Brothers hace pocos años. Todo ello no sería preocupante en demasía si no existiese por medio la política de los *lotes*¹³. A este elemento de capitalismo feroz se une lo que Álvarez Monzoncillo y López Villanueva han llamado *oferta saturante*¹⁴, que consiste en ocupar el máximo de pantallas en los estrenos de los *megahits*¹⁵, dándose el efecto perverso de que ocupan salas que podrían ser utilizadas para filmes más modestos.

Además, el caso de SOGECABLE es más sangrante si cabe, pues en el terreno de la exhibición *discriminan* en sus canales casi cualquier cine español que no sea el suyo. A esto se le llama monopolio. Por lo tanto la estrategia de la *majors* es clara: “entremos en su accionariado para que nuestro producto entre de tapadillo y, al mismo tiempo, que sean ellos mismos los que ahoguen su producto, con lo cuál nuestra imagen queda a salvo”.

Pero el caso del conglomerado PRISA no es aislado: empresas como Filmax, Manga Films, Tri Pictures, Lauren y hasta la más independiente Vértigo, reclaman continuamente del estado una "protección más decidida a las empresas del audiovisual español" cuando en realidad y salvo contadas excepciones con las que cubrir el expediente parecen a veces comisionistas, representantes o agentes de ventas del *cine USA* en España; véanse acuerdos con Lionsgate, Mandalay Entertainment, Miramax, etc. Todo este entramado indica, pues, sobre todo en el caso de PRISA, que hay una fuerte dependencia de las *majors* americanas. Lo que el grupo multimedia español ha

¹¹ÁLVAREZ MONZONCILLO, J. M^a y IWENS, J.L.: *El futuro del audiovisual en España. Las transformaciones ante el nuevo marco europeo*. Madrid: Fundesco, 1992, p. 116.

¹² CUEVAS, A.: *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*. Madrid: Ramiro Gómez, Imaginógrafo, 1999, p. 264.

¹³ La venta o contratación por lotes consiste en vender a las salas un *lote* o grupo de películas en las que suele haber una de referencia, un *megahit*, más comercial como gancho del lote, acompañada por otros títulos tipo *blockbuster* que se venden aprovechando el efecto arrastre de la primera.

¹⁴ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María y LÓPEZ VILLANUEVA, Javier. *Informe del Año, El cine español 2002*. Madrid: Academia, Revista del cine español. Invierno 2003, Número 33, pp. 57-58.

¹⁵ Terminología utilizada por las *majors* a la hora de vender sus filmes que indican aquéllos que han tenido el mayor número de espectadores en sala y que, por lo tanto, pueden ser colocados en las diferentes ventanas de exhibición (Home Video, PPV o VOD, televisión en abierto, etc.) con garantías de éxito.

aprendido, por decirlo claramente, es lo peor del sistema de producción hollywoodense, o sea, el modelo del monopolio. Quizá ello provenga, de todas formas, de la fuerte dependencia económica surgida a partir de la firma de contratos multimillonarios en la década pasada al calor de la lucha de las plataformas digitales.

No quiero extenderme más en esta serie de problemas estructurales del cine español y europeo, por otra parte, bien conocidos e investigados; pero no por ello menos presentes. La idea era poner en contexto cómo el cine de Amenábar se interrelaciona profundamente con esta especie de *major* española (SOGECABLE), cuando la política de las *majors* para con el cine europeo, precisamente, no es la más saludable para éste. Lo cual no es óbice para considerar ese sistema de producción como positivo para desarrollar nuestra industria, pero siempre que ello no conlleve cierto servilismo con las *majors* norteamericanas.

Por lo dicho hasta ahora, quizá empieza a justificarse una razón para no *ser* de Amenábar, pues éste director idea, promueve, realiza y vende sus filmes dentro de ese conglomerado ciertamente dependiente de Hollywood. Por lo tanto, puesto que estamos en un Congreso de Cine Europeo, deberíamos empezar a pensar si el cine de Amenábar es o no europeo, si favorece o no a nuestra industria, si el Oscar de Hollywood es un merecido premio a un director creativo o un premio por los servicios prestados ... Una vía de entrada para clarificar esta cuestión es dibujar claramente la política y filosofía de SOGECABLE y del resto del sector audiovisual español; pero deberá tratarse de una investigación que no sea una mera acumulación estadística de datos, sino que se convierta en un esfuerzo interpretativo de éstos, protegido de los intereses mediáticos del grupo PRISA.

2. Cuestiones estéticas: una mirada sin sujeto



F1 pertenece a uno de los primeros cortometrajes de Amenábar¹⁶, *Himenóptero* (1992), en el que se narra el rodaje de un cortometraje en un instituto y en el que actúa el propio

¹⁶ El primero fue *La cabeza* (1991), luego vendría *Luna* (1993). Todo ellos fueron premiados en diversos certámenes.

director. Es este posicionamiento de la enunciación proclamada y reforzada por la mostración de la cámara la que va a guiar esta segunda parte de mi comunicación. Pude visionar *Himenóptero* cuando todavía Amenábar no había creado *Tesis* y he de confesar que me sorprendió, pues pese a la escasez de medios, aquel relato fluía y la colocación de la cámara que he señalado más arriba era sorprendentemente sólida. Asimismo, F1 me recuerda al Amenábar estudiante rodando planos con una cámara similar en las inmediaciones de la cafetería de la Facultad: seguramente había o hubo otros estudiantes que hacían lo mismo; pero ver a Amenábar con la cámara en mano, pese a no ser todavía conocido, tenía cierta pregnancia, cierta naturalidad en esa extensión de su cuerpo que se ha convertido ya en un estilema de su cine.



F2 y F3 son planos escogidos previos a uno de los clímax de *Tesis*: Ángela, la protagonista, está a punto de ser asesinada ante una cámara de vídeo (F3). Pero es el asesino el que muere finalmente (F4).

De F4 a F8 vemos una secuencia que pasa por el vacío de la muerte (F5) —el gran tema amenabariano— hasta llegar a su objeto obsesivo o fetiche, la cámara. Y no sólo como objeto que se fotografía, sino como uno que cumple su función: grabar imágenes de muerte y de una forma muy especial: en el eje de esa otra cámara, la de cine, es decir, grabando la reacción del espectador en una especie de autorreferencialidad o *mise-en-abyme*¹⁷.

Finalmente, en F9, esa misma cámara, para remarcar aún más esa obsesión, recibe un puñetazo del personaje que acaba de salvar a Ángela. Una obsesión que

¹⁷ «Regreso infinito de los reflejos del espejo para denotar el proceso [...] fílmico mediante el cual un pasaje, un fragmento o secuencia, agota en miniatura los procesos del texto como una totalidad». STAM, Robert, *et al*: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 229.



F10



F11

relaciono con la visualidad aplastante —como la del puñetazo— que vengo comentando; pero que también se puede relacionar con la lógica aplastante de las

majors.

La cámara de video no aparece como objeto fetiche en *Abre los ojos*, aunque el título nos devuelve esa visualidad omnipresente en *Amenábar*. Ojos, por cierto, que durante gran parte del film nos son velados (F10), pues el protagonista lleva una máscara que le cubre el rostro deforme debido a un accidente. No es, por tanto, una



F12



F13



F14



F15



F16

máscara cualquiera, por ejemplo, si la comparamos con las máscaras de la *commedia dell'arte* (F11)¹⁸, las cuales dan gran preponderancia a la expresividad de los ojos.

Tampoco aparece el objeto fetiche en *Los otros*. Sin embargo, volvemos a detectar la firma del director que lanza a primer término la enunciación justo en el arranque del film (F12 a F15): la cámara gira sobre sí misma, haciéndose de esta manera omnipresente, al tiempo que la mujer lanza un grito de terror. Aquí no hay máscara; pero la mirada sigue estando amenazada, pues se desorbita, al igual que la boca (F12-F13).

Paulatinamente, a la vez que el giro se completa en el sentido contrario a las agujas del reloj, las aberturas del cuerpo son tapadas (la boca, la nariz) y los ojos cerrados (F14-F15). Todo parece volver a la normalidad cuando el giro (el grito) se completa (F16).

En esta recreación sobre Nicole Kidman, la estrella rutilante de Hollywood, se le sacude, se le hace gritar de terror. La pregunta sería, entonces, dado que *Amenábar* trabaja en el sistema de producción de las *majors* en su adaptación servil española, por qué coloca ese plano, ciertamente impactante, al inicio del film. Antes lo he relacionado con la voluntad de enunciación de *Amenábar*. Así, según la psicoanalista María-Cruz Estada, «un autor [...] merece ese nombre porque ha sido atravesado por algo del orden

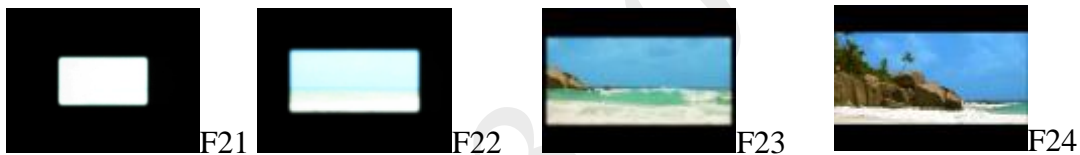
¹⁸ *Mascara expresiva*

de la enunciación inconsciente»¹⁹. Sería interesante, pues, investigar hasta qué punto Amenábar es consciente de lo que se juega en este tipo de planos. Teniendo en cuenta, además, que tapar los ojos, cerrar la boca, nos recuerda demasiado, de nuevo, a los tanques de las *majors*.

Pasamos ahora a *Mar adentro*. Estamos ante un relato posmoderno, pues un solo título de crédito aparece en el arranque (F17); pero no uno cualquiera, sino el de SOGEPAQ. Posmoderno, además, porque no hay un claro inicio del relato, ya que



desde las letras blancas sobre negro de la *major* se pasa por un lugar intermedio cuyo estatus respecto del aquel es ambiguo



(F18), para seguir con la aparición de un cuadro blanco, pantalla, playa paradisíaca, etc. Quizá pudiera ser un lugar entre la consciencia y el inconsciente: ¿A quién habla esa voz? ¿No provoca ésta el surgimiento de la blanca pantalla (F19) de la propia mente del que la escucha? Pero, si acordamos esto, entonces, es en la mente del mismo Amenábar donde se juega esa aparición pues, en última instancia, es él como director el que nos ofrece las imágenes.

Voz en off
femenina (sonido
de olas): *Tranquilo.*
Estás más...y más

*... una pantalla de cine que se
despliega y se abre ante ti...*

¹⁹ ESTADA, M-C. "Madre adentro". Comunicación Presentada en el III Congreso de Análisis textual: "De esta construcción a la reconstrucción". Madrid: Asociación Cultural Trama & Fondo, Universidad Complutense de Madrid, Abril 2005. Sin publicar.

Por cierto, que una de las estrategias originarias de marca y de calidad de la empresa emblemática de SOGECABLE, CANAL + (posteriormente también en DIGITAL +), fue el borrado de los autores materiales de los programas de producción propia, dejando sólo aparecer el título del programa en cuestión a su inicio, y el © con la fecha, al final. Hasta este punto la escritura amenábariana se ha impregnado del estilo de su *major*. Por tanto, se podría pensar que ese «...no tienes que cambiarla, tan sólo déjala ir y venir, ir y venir...» es una cierta abdicación de Amenábar al sistema de producción reseñado; lejos, pues de la actitud de un director embarcado en una gran aventura creativa.

Se percibe, asimismo, cierto grado de autosatisfacción, de plena realización (el paraíso terrenal que se ve en F24). En este sentido, es interesante señalar que lo primero en aparecer en ese paraíso son unas formaciones rocosas —como las que dejarán a Sampedro paralítico. Lo señalo porque, como indica Estada: «la única realización plena del ser humano se da en el estado mineral: antes de nacer, o después de morir»²⁰.



Finalmente aparece de nuevo el objeto fetiche (F25), y otra vez relacionado con la muerte (F26). Ahora ya no la sostiene nadie: mirada sin sujeto —la de la cámara autosuficiente — que, de manera radical, se personifica en esa muerte representada por Javier Bardem y grabada en su día por Ramón Sampedro. Hay en este gesto de Sampedro, que Amenábar hace suyo a través del acto de enunciación de dedicarle un plano a la cámara de vídeo (F25), una suerte de fantasía o delirio que Estada extiende a nuestra sociedad del tercer milenio y que consiste en creer que se ha «conseguido domeñar la naturaleza, lo Otro, el azar, el dolor y la muerte»²¹. Ese mismo delirio es el que hallamos al inicio del film en el que del negro se pasa a la pantalla en blanco y, sin solución de continuidad, el paraíso mineral (F17-F24).

En contraste con el sentido común que barniza las declaraciones públicas de Amenábar, sus obras no callan: lejos de ser un *canto a la vida*, como afirmaba algún

²⁰ *Ídem.*

²¹ *Ídem.*

slogan de marketing del film, la enunciación de Amenábar en *Mar adentro* señala hacia algo siniestro. Y esta es, quizá, la segunda razón para no *ser* de Amenábar.

Explico, entonces, la cursiva que he añadido al verbo por excelencia: no se puede *ser* a través del horizonte que Amenábar nos propone. No sé si ese espacio para el Ser deben señalarlo personajes instaurados como héroes; pero parece claro que se trata de un espacio inexistente en los relatos y personajes que nos propone. Mientras, por qué no, nos entretendremos con sus historias... al tiempo que las *majors* de Hollywood, lenta pero certeramente, se adueñan de nuestro cine a través de franquicias de diseño.

Bibliografía:

- ÁLVAREZ MONZONCILLO, J. M^a y IWENS, J.L.: *El futuro del audiovisual en España. Las transformaciones ante el nuevo marco europeo*. Madrid: Fundesco, 1992.
- ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María y LÓPEZ VILLANUEVA, Javier. *Informe del Año, El cine español 2002*. Madrid: Academia, Revista del cine español. Invierno 2003, Número 33
- BORDWELL, David, *et al.* *El cine clásico de Hollywood (Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960)*. Barcelona: Paidós, 1997.
- CUEVAS, A.: *Economía cinematográfica. La producción y el comercio de películas*. Madrid: Ramiro Gómez, Imaginógrafo, 1999.
- ESTADA, M-C. "Madre adentro". Comunicación Presentada en el III Congreso de Análisis textual: "De la deconstrucción a la reconstrucción". Madrid: Asociación Cultural Trama & Fondo, Universidad Complutense de Madrid, Abril 2005. Sin publicar.
- STAM, Robert, *et al.* *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1992.
- www.sogecable.es
- http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine