

Biblio3W

REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE GEOGRAFÍA
Y CIENCIAS SOCIALES
Universidad de Barcelona.
ISSN: 1138-9796.
Depósito Legal: B. 21.742-98
Vol. XXIII, núm. 1.224
15 de enero de 2018



Cuestión de formas: el tratamiento de la utopía en el cine

SANTOS, Antonio. *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine*. Madrid: Cátedra, 2017. 444 p. [ISBN 978-84-376-3698-6]

F. Javier Gurpegui Vidal
I.E.S. "Pirámide", Huesca
jgurpegui@iespiramide.es

Cuestión de formas: el tratamiento de la utopía en el cine (Resumen).

El análisis y valoración del libro de Antonio Santos *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine* sirve de ocasión para pensar en la naturaleza de la reflexión utópica en su versión literaria y en el medio cinematográfico. Un enfoque histórico de las formas literarias llama la atención sobre las diferencias entre lo intrínsecamente utópico y lo satírico. Desde el punto de vista de la historia de los modos de representación en el cine, la narración clásica dificulta el estatismo moral del discurso utópico, mientras que la narración manierista y postmoderna retratan una utopía condenada al estatuto de mera ilusión. Este planteamiento implica considerar la utopía como un elemento que en el cine se integra en un texto contradictorio y dialéctico.

Palabras clave: utopía, cine, género literario, sátira, cine clásico.

A matter of form. The treatment of the utopy in cinema (Abstract).

The analysis and valuation of the book by Antonio Santos *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine* (*Lands of no place. Utopia and cinema*) serves as an occasion to think about the nature of Utopian reflection in its literary version and in the cinematographic medium. A historical approach to literary forms draws attention to the differences between the intrinsically utopian and the satirical. From the point of view of the history of the ways of performance in the cinema, the classical narrative hinder the moral stillness of utopian discourse, while the mannerist and postmodern narration portrays a utopia condemned to the status of mere illusion. This approach implies considering utopia as an element that in the cinema is integrated into a contradictory and dialectical text.

Key words: utopia, cinema, literary genre, satire, classic cinema.

La representación visual del *bien* ha sido un tema significativo, en distintas épocas y culturas. La imagen del *bien*, así como la constelación temática generada a su alrededor, y especialmente un elemento, la *divinidad*, ha estado vinculada a guerras y polémicas, así como sujeta a prohibiciones. Lo mismo cabría decir de la representación del *mal*, tema actualizado en los últimos lustros por una profusa bibliografía sobre el *Holocausto* y su imagen. No queremos ahora, sin embargo, irnos tan lejos, sino aprovechar la oportunidad que nos ofrece un libro de Antonio Santos, *Tierras de ningún lugar: utopía y cine*, para reflexionar en voz alta sobre alguna de, estas cuestiones.

Antonio Santos (Valladolid, 1963) es doctor en Historia del Arte y profesor del Departamento de Educación de la Universidad de Cantabria y en la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid. Entre sus principales trabajos, se encuentran los dedicados al cine japonés: las monografías sobre sendos directores, Kenji Mizoguchi y Yasujiro Ozu¹, basado este último en su tesis doctoral, y un original estudio alrededor de tres personajes de Ozu, bautizados con el mismo nombre e interpretados por la misma actriz, Setsuko Hara². El tema que aquí tratamos ya ha sido tratado por el autor en el ámbito literario, en el libro *Barataria, la imaginada: el ideal utópico de don Quijote y Sancho*³.

Antonio Santos tiene en preparación un libro gemelo del aquí tratado, aparentemente opuesto, pero en el fondo, complementario, titulado *Tierras de ningún lugar: distopía y cine*. En espera de esta segunda obra (que seguro habrá de matizar nuestros puntos de vista), afrontaremos aquí la dimensión utópica. Por lo pronto, señalaremos que los temas fundamentales abordados por Antonio Santos en su carrera presentan un cierto aire de familia: no solo hablamos de la utopía y su relación con la literatura y el cine. También pensamos en su dedicación al cine japonés, concretamente el de Mizoguchi y Ozu, cineastas pertenecientes a una cinematografía distante, que ostentan un clasicismo y ligereza engañosos, nada reñidos con una hondura y complejidad de cuño propio. En ambos casos, y especialmente en el libro sobre Noriko, nos encontramos con perspectivas que observan el cine desde un territorio tangencial especialmente fecundo. Y es que a veces lo tangencial nos ayuda a apartarnos de los tópicos, y a contemplar lo aparentemente familiar con ojos nuevos.

En distintas partes de su libro aprovecha Santos para profundizar en el concepto de utopía, poniéndolo en relación con otros como alotopía, ucronía, eucronía, heterotopía, ecotopía, eupsiquía... De toda esta necesaria clarificación conceptual, resaltamos dos cuestiones. La primera, la definición que asume el autor, sencilla y básica, según la cual la utopía “es un proyecto social o una geografía ficticia en la que se desarrolla un modelo de sociedad –sea tribal o civilizada- valorado como mucho mejor y más deseable que aquel del que procede su autor o descubridor”⁴. La segunda cuestión nos acompañará durante la lectura de toda la obra y volveremos sobre ella: la utopía “lleva en su interior las semillas de la distopía”⁵.

A pesar de no rehuir la complejidad conceptual, desde un primer momento la obra nos presenta su discurso vinculado a la observación empírica de películas, tratadas como casos concretos. Y hacemos hincapié en la palabra “caso” porque su discurso trata tan solo de ejemplificar cinematográficamente lo que se afirma en un nivel más abstracto, sino de darle

¹ Santos, 2005

² Santos, 2010.

³ Santos, 2008.

⁴ Santos, 2017, p. 21.

⁵ Santos, *op.cit.*, p. 24.

a los textos fílmicos una entidad propia, ocurriendo con frecuencia que los análisis trascienden en capacidad de sugerencia el marco general de cada capítulo. El cuadro 1 nos servirá para exponer la estructura del libro, uno de sus aciertos, ya que la selección y organización de los textos fílmicos es amplia y heterogénea, atendiendo a los diversos elementos de lo que podría llamarse “la constelación temática del bien”.

Cuadro 1
La estructura del libro

Enfoque		Casos analizados
Origen filosófico del concepto: Tomás Moro		<i>Un hombre para la eternidad (A Man for All Seasons, Fred Zinnemann, 1966)</i>
Espacios Geográficos	América	<i>La misión (The Mission, Roland Joffé, 1986)</i> <i>Palabra y utopía (Palabra e utopia, Manoel de Oliveira, 2000)</i>
	La ciudad	<i>La vida futura (Thing to Come, William Cameron Menzies, 1936)</i> <i>Horizontes perdidos (Lost Horizont, Frank Capra, 1937)</i>
	La isla	<i>El valle (La Vallée, Barbet Schroeder, 1972)</i> <i>La playa (The Beach, Danny Boyle, 2000)</i>
	Irlanda, Gales...	Relatos-idilio de John Ford
Ámbitos míticos (Arcadia, el Edén, Jauja...).		<i>El romance de Astrea y Celadón (Les amours d’Astreé et de Céladon, E Rohmer, 2007)</i> <i>La costa de los mosquitos (The Mosquito Coast, Peter Weir, 1986)</i> <i>Brigadoon (Vincent Minelli, 1954)</i> <i>Los sueños (Yume, Akira Kurosawa, 1990)</i> <i>Más allá de los sueños (What Dreams May Come, Vicent Ward, 1998)</i> <i>Charlie y la fábrica de chocolate (Charlie and the Chocolate Factory, Tim Burton, 2005)</i>
Viajes de Gulliver: Laputa y el país de Houyhnhnms.		<i>El castillo en el cielo (Tenku no shiro Rapyuta, Hayao Miyazaki, 1986)</i>
Utopías Políticas	Rebeldes primitivos, anarquismo	<i>Winstanley (Kevin Brownlow y Andrew Mollo, 1975)</i> <i>La Comuna (París, 1871) (La Commune, [Paris, 1871], Peter Watkins, 2000)</i> <i>La Cecilia (Jean-Louis Comolli, 1975)</i>
	Socialismo utópico	<i>Falansterul (Savel Stiopul, 1979)</i> <i>Mañana sucederá (Domani accadrà, Daniele Luchetti, 1988)</i>
	La utopía comunista	<i>La línea general (Staroe i novoe, S. M. Einseinstein, 1929)</i> <i>El pan nuestro de cada día (Our Daily Bread, King Vidor, 1934)</i>
Comunidades refractarias		<i>Pleasantville (Gary Ross, 1998)</i> <i>El show de Truman (The Truman Show, Peter Weir, 1998)</i> <i>Big Fish (Tim Burton, 2003)</i> <i>El bosque (The Village, M. Night Shyamalan, 2004)</i> <i>Único testigo (Witness, Peter Weir, 1985)</i> <i>Luz silenciosa (Carlos Reygadas, 2007)</i>
Ludotopía		<i>Tomorrowland: El mundo del mañana (Tomorrowland: A World Beyond, Brad Bird, 2015)</i> <i>Pinocho (Pinocchio, Walt Disney Productions, 1940)</i> <i>Almas de metal (Westworld, Michael Crichton, 1973)</i> <i>Parque Jurásico (Jurassic Park, Steven Spielberg, 1993)</i>
La utopía educativa		<i>Un lugar en el mundo (Adolfo Aristaráin, 1992)</i> <i>El milagro de Candeal (Fernando Trueba, 2004)</i> <i>Captain Fantastic (Matt Ross, 2016)</i>
Experiencias utópicas reales		<i>Mañana (Demain, Cyril Dion y Mélanie Laurent, 2015)</i>

Fuente: elaboración propia

Evidentemente, el planteamiento del libro no pretende ser exhaustivo. Quedan en el tintero películas recientes, como *El círculo (The Circle, James Ponsoldt, 2017)*, sátira de las utopías empresariales de tecnología punta, o *Colonia (Florian Gallenberger, 2015)*, una utopía

fascista dentro de otra, el Chile de Pinochet. Las alusiones al fascismo, siempre en el filo de la distopía, se podrían haber prolongado con el falso documental *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* [*El Führer regala a los judíos una ciudad*] (Kurt Geron, 1944), idealización malintencionada de la vida en el campo de Terezin. Queda también fuera del libro otro núcleo temático, la utopía matriarcal, representada en literatura, por ejemplo, por la novela de W. H. Hudson *La edad de cristal* (*A Crystal Age*, 1887), tema secundario en *Fantasma de Marte de John Carpenter* (*Ghosts of Mars*, John Carpenter, 2001) y principal en *El hombre de mimbre* (*The Wicker Man*, Robin Hardy, 1973), y en su *remake The Wicker Man* (Neil LaBute, 2006). Una utopía de mujeres presenta la séptima temporada de *The Walking Dead* (2010-2018), serie que por otro lado presenta un extenso muestrario postapocalíptico de comunidades utópicas y distopías.

Como se ve, estamos ante un concepto amplio de utopía cinematográfica, que trasciende ampliamente su origen literario y filosófico. Recordemos que nos enfrentamos a la reflexión de cómo el ser humano ha representado en imágenes el bien más o menos absoluto, y que los discursos utópicos no siempre emplean la palabra “utopía”. Todo ello hace de *Tierras de ningún lugar. Utopía y cine* no solo un libro de interesantísima lectura, sino también un buen manual de consulta, en el mejor sentido de la palabra, para quien busque pistas variadas y heterogéneas, de cara a afrontar una tarea educativa o de educación informal, relacionada con el tema.

En su estructura no podía faltar un “núcleo duro” dedicado a las utopías explícitamente políticas, que se desarrolla en tres capítulos, y que recorre un espectro ideológico que va desde los “rebeldes primitivos” (en expresión de E.P. Thompson) hasta el comunismo soviético, pasando por el anarquismo o el socialismo utópico. Otros dos capítulos presentan una interesante semejanza: las utopías de origen mítico-religioso, que juegan con un ámbito paradisíaco, situado simultáneamente en el pasado originario y en el futuro después de la muerte (la Arcadia, el paraíso...), por un lado; por otro, las “sociedades refractarias”, o comunidades reacias al flujo de la historia (los *amish* de *Único testigo*, pero también los *hippies* de *El bosque*). No deja de ser interesante esta coincidencia, entre el pasado originario y un futuro que nos retrotrae de nuevo a él. Ya que la utopía pretende paralizar la historia, habría que preguntarse si es una aliada del progreso, o bien todo lo contrario, su enemiga.

Cuatro capítulos analizan los ámbitos geográficos. Ámbitos abstractos, como corresponde a lo utópico, como la ciudad (en el territorio de la ciencia ficción, *La vida futura*; en un Himalaya idealizado, la Shangri-La de *Horizontes perdidos*) y el valle aislado o la isla, espacio precisamente elegido por Tomás Moro (dos utopías *hippies* de carácter hedonista, *El valle*, y *La playa*). O ámbitos concretos, aunque mitificados: esa América en la que tantos proyectaron sus proyectos y frustraciones, ejemplificada en dos utopías jesuíticas, *La misión* y *Palabra y utopía*, esta última sobre el padre Antonio Vieira; esos espacios mitificados de John Ford: el país de Gales de *Qué verde era mi valle*⁶, la Irlanda de *El hombre tranquilo*⁷ (más concretamente, Inisfree), la Polinesia de *La taberna del irlandés*⁸ (con más precisión, la imaginaria isla de Haleakaloha).

A todo lo anterior habría que sumar el capítulo sobre Tomás Moro, que aborda la biografía del personaje, *Un hombre para la eternidad*, nada utópica en sí misma, pero útil para

⁶ *How Green Was my Valley*, 1941.

⁷ *The quiet man*, 1952.

⁸ *Donovan's Reef*, 1963.

interpretar su figura; el capítulo sobre Jonathan Swift o los relativos a parques de atracciones o temáticos (*Almas de metal, Parque Jurásico...*) y a la utopía pedagógica (*Un lugar en el mundo, Captain Fantastic...*). Como se ve, a simple vista, el conjunto se presenta engañosamente heterogéneo; parecería que han sido agrupadas un conjunto de películas que tan solo tienen en común el tratamiento de una idea abstracta. Y sin embargo, no solo se trata de eso, ya que también entra en juego de manera decisiva la confrontación de ideas y formas cinematográficas.

Especialmente algunos de todos estos capítulos, aquí resumidos, resultan memorables, tanto en su análisis empírico como en su enfoque global y en las pistas que deja abiertas, para que las siga el lector. Así, el apartado sobre la ciencia-ficción define acertadamente el espíritu filosófico que ostenta el género en su nacimiento literario, de modo que no debería resultar extraño profundizar en la capriana *Horizontes perdidos* junto a *La vida futura*, ambas por otra parte filmadas en una época de grandes convulsiones como fue la de entreguerras. También resulta enormemente sugerente la asociación de *La misión* a la obra visionaria del jesuita Antonio Vieira, en el capítulo sobre América, en un entramado en el que fácilmente afloran los claroscuros del Siglo de las Luces; leyendo dichas páginas, es imposible no pensar en el gran papel de la Compañía de Jesús como pragmática planificadora, valga la expresión, de utopías realizables, en lo pedagógico y en lo social. Y ya hemos aludido a los vasos comunicantes que vinculan el capítulo sobre el paraíso originario con el centrado en las “utopías regresivas”, que da en el clavo sobre el espíritu escapista que se asocia a muchas utopías: una escapada hacia un mundo imposible de ideas puras y de prácticas sociables moldeables a voluntad.

En alguna reseña⁹ se ha aludido al descuido por parte de esta obra de los aspectos formales del discurso cinematográfico. Este es un reproche frecuente hacia los discursos sobre cine de carácter ideológico. Como si por el hecho de incidir en un factor contextual –por ejemplo, la ideología de los autores, en este caso sobre lo utópico- la mirada se centrara excluyente o preferentemente en los contenidos. Sin embargo, en este caso esto es solo relativamente cierto. Aunque en ningún momento pretende el autor realizar un análisis fílmico ortodoxo, con la libertad expositiva que da el estilo ensayístico, el repaso de textos fílmicos busca llamar la atención sobre las distintas perspectivas con las que el cine construye el espacio y el tiempo utópicos. En cada película, este tratamiento conlleva unas determinadas connotaciones ideológicas, que van desde la nostalgia de cuño conservador -John Ford- hasta un discurso de izquierdas, generalmente más impregnado de distanciamiento brechtiano -*La Comuna (París, 1871)*, *Winstanley*, por ejemplo- que de realismo socialista. Pasando por infinidad de matices, escapistas, socialmente comprometidos o directamente ambiguos, resaltados por Santos en su revisión.

Pero es preciso considerar que la utopía no solo es un tema, también es una forma, en el sentido amplio de la palabra. Cuando Antonio Santos es entrevistado en el programa *Textos*¹⁰, de Uniradio Jaén, se le pregunta por la existencia de algún estilema común a estas películas utópicas, y el autor responde que la variedad de propuestas lleva a pensar que no hay tal. Sin embargo, nosotros pensamos que esto es matizable, tanto en el cine como en los referentes literario-filosóficos que Antonio Santos asume para su selección de textos. Querriamos ahora iniciar con estos referentes un diálogo con el libro, más que desarrollar una reseña en términos más o menos convencionales.

⁹ Yáñez, 2017.

¹⁰ Entrevista realizada por Julio Ángel Olivares Merino y emitida el 23 de junio del 2017.

La utopía es un género literario de carácter didáctico¹¹, fundamentado en la transmisión de un planteamiento ético. Con la cristalización de los distintos géneros en soportes escritos, en la etapa histórica asistimos a la escisión entre el didactismo y la literatura centrada en la actividad externa de un héroe. Posiblemente, hubo un momento en el que el didactismo no estaba reñido con la risa y con el espíritu lúdico, como testimonia la existencia de géneros didácticos de carácter polémico, que pudiéramos llamar “predogmáticos”, basados en la discusión, como por ejemplo los diálogos platónicos. Sin embargo, tal como ha llegado hasta nosotros el didactismo tiene un sesgo fundamentalmente serio y dogmático, es decir, destinado a configurar inequívocamente en el lector una identidad moral e ideológica bien trabada.

Así pues, a lo largo de la historia literaria, la utopía se ha constituido en un género didáctico más, junto a las biografías, confesiones, tratados o aforismos. En el caso utópico nos encontraríamos con una forma vinculada a la modernidad, aunque con precedentes en *La República* de Platón (389-369 a. C.) y en *La ciudad de Dios contra los paganos*, de Agustín de Hipona (412-426 d. C.). El mencionado Tomás Moro, junto a otros humanistas como Tommaso Campanella o Francis Bacon, son exponentes de un enfoque donde la referencia moral no procede de la tradición pretérita. Antes bien, se proyecta hacia un futuro idealizado, conformando un espacio vinculado al bien según una estética que se justifica moralmente. Como en todo dogmatismo, hay un *otro* que personifica el error contra el que se lucha, que puede ser el pagano, el bárbaro o el hereje.

Con la utopía, nos encontramos en un ámbito espacio-temporal eminentemente estático, donde el adversario o el error están excluidos, de modo que se encuentra ausente el conflicto dramático. En cierto modo, podríamos decir que la utopía literaria tiende a rehuir la tensión narrativa. En un mundo moralmente estático, pocas pugnas y enfrentamientos hay que puedan relatarse, de modo que el autor literario se dedica a glosar las distintas facetas del bien encarnado en la utopía. Naturalmente, estamos simplificando. Si rascamos sobre la superficie de las mejores utopías literarias, encontramos un importante dinamismo, sobre todo porque toda utopía se escribe en contra de algo o alguien. Por otro lado, es frecuente la aparición de episodios de lucha o viaje. Pero una cierta forma de estatismo es inherente al género literario.

Así llegamos al momento en que, sobre la seriedad del planteamiento utópico, se proyecta la sombra de la sátira. Y es así como se explica el trazado utópico de episodios eminentemente satíricos como son, en la novela de Jonathan Swift, los viajes de Gulliver a Laputa y al país de los houyhnhnms. Ya no nos encontramos en los dominios de la utopía ortodoxa, porque la seriedad del didactismo ha sido sustituida por un humor crítico, el de Swift, de raigambre inequívocamente dieciochesca. Y es que en la historia literaria muchas veces el didactismo ha sido cuestionado (más que complementado) por la sátira¹², pues se trata de dos miradas diferentes.

Si hablamos en estos términos, podemos decir que en algunas de las películas comentadas por Santos el subrayado humorístico desliza el hipotético didactismo hacia la sátira de costumbres humanas. Es el caso de *El hombre tranquilo*, *La taberna del irlandés*, *La costa de los mosquitos* o *El show de Truman*. Y a veces, la mirada crítica, por ejemplo hacia la utopía tecnológica, se realiza sin especial dosis de comicidad, como vemos en *Almas de metal*. No en vano al referirse a los parques de atracciones el autor nos habla de “la utopía

¹¹ Para los rasgos del didactismo literario, asumo los planteamientos de Beltrán Almería, 2017.

¹² Beltrán Almería *op.cit.*, p. 286-290.

trivializada”¹³. Nos encontramos por consiguiente que *Tierras de ningún lugar* ha adoptado unos referentes literarios no solo utópicos, sino también satíricos, en literatura y en cine, sin acabar de diferenciar claramente las dos perspectivas, aunque haciendo observaciones empíricas donde permanentemente aparece lo satírico.

Pero llevemos nuestra reflexión sobre las formas hacia lo específicamente cinematográfico. A simple vista, encontramos en el cine una predisposición para la representación de la utopía. No en vano el escritor soviético Ilya Ehrenburg tituló *Fábrica de sueños* (1931) su sátira sobre Hollywood. Es un tópico discursivo identificar el cine comercial con un sueño edulcorado, sobre el que moralismos de distinto signo han cuestionado los efectos alienantes y de atontamiento de las masas. El mismo Santos dice que “concebido bajo los designios del sueño, el cine es el espacio natural de la utopía”¹⁴ más que cualquier otro medio. Sin embargo, si contemplamos la realidad de nuestras pantallas, ¿hasta qué punto esto es así?

Es difícil encontrar películas equivalentes a las obras de Moro, Campanella o Bacon, en parte debido a la hegemonía de un modo de representación específico: *estilo clásico* en cine. Como no es momento de entrar en la complejidad y ambigüedad de este concepto, nos ceñiremos a la formulación de David Bordwell. Según este autor, en el estilo clásico de Hollywood¹⁵, la narración se desarrolla impulsada por los deseos individuales (no grupales, o de clase) de los personajes; estos aparecen claramente tipificados según el sexo, edad o la clase social, pudiendo variar su psicología a lo largo de la película; el tiempo y el espacio se supeditan a las relaciones causales, expuestas linealmente, a la manera de lo clásico; el mundo narrado se presenta como una continuación del mundo real, de manera que el mecanismo narrativo parece transparente, es decir, como si no hubiera detrás un equipo de cineastas.

Para Bordwell, el cine clásico tiene su origen en la narrativa literaria y el drama teatral del siglo XIX, y se desarrolla en el cine estadounidense entre los años 20 y 60 del XX. En este modelo, la tensión narrativa clásica predomina, en un molde formal que dificulta la plasmación visual de la utopía. En las películas analizadas en *Tierras de ningún lugar* (y en la historia del cine, en general) predomina este molde, que podemos contemplar en sus formulaciones más ortodoxas (*Horizontes perdidos*, *Qué verde era mi valle*, *El pan nuestro de cada día...*) o en sus ramificaciones en el cine moderno o “de autor” (*La línea general*, *El valle*, *Un lugar en el mundo...*), o postmodernas (*El show de Truman*, *El bosque*, *Captain Fantastic...*). La presencia de elementos expositivos, experimentales o vanguardistas, que impugnen seriamente la narración clásica es claramente residual en esta selección.

Al hablar de literatura decíamos que sin conflicto no hay tensión narrativa. El molde narrativo clásico lleva a que en el cine, la utopía casi nunca funcione, casi siempre esté en cuestión. Bien por intrusiones o presiones exteriores (*Qué verde era mi valle*, *La misión*, *La Comuna...*), bien por necesidad de escapar de ella (*Horizontes perdidos*, *El show de Truman...*) –lo cual lleva a pensar que no era tan perfecta–, bien porque nunca fue realmente una verdadera utopía (los casos analizados como *ludotopía*, así como *La playa* o *La costa de los mosquitos*). Las excepciones proceden de una película que no funciona realmente como narración clásica, como es *La línea general*. O de un gesto de autoafirmación voluntarista, como *El pan nuestro de cada día*.

¹³ Santos, *op.cit.*, p. 317.

¹⁴ Santos, *op.cit.*, p. 9.

¹⁵ Bordwell, Staiger y Thompson, 1997, p. 1-94.

Pero las utopías que se cumplen también proceden de unas películas que Carlos Losilla no duraría en inscribir dentro del estilo manierista en cine¹⁶. Los ámbitos liberadores en *El hombre tranquilo*, *Brigadoon* o *El romance de Astrea y Celadón* se resuelven como tales en un plano distinto de realidad. Nos encontramos ante espacios que no ocultan su carácter ilusorio, a través de los efectos visuales evidentes, o de la exageración irreal de su carácter benéfico. Estas obras ya no están en los dominios exclusivos del cine clásico, aunque mantengan alguno de sus rasgos, como la narración lineal. Nos encontramos, por el contrario, inmersos en la modernidad, en un proceso de toma de conciencia de las formas, que desvela el cine como el recuerdo melancólico de algo muerto y desaparecido (o sencillamente, de algo que nunca existió, al menos tal como se recuerda), considerando ese recuerdo como una ilusión.

La distinción entre utopía y sátira en el terreno literario, así como la de estilo clásico o manierista, no dejan de ser cuestiones formales, pero con implicaciones ideológicas, ya que se relacionan con la perspectiva narrativa. A su vez, esta perspectiva no es monolítica, sino que se incorpora a una dramaturgia, la de cada película. Ejemplifiquemos esto último con el capítulo sobre utopía educativa¹⁷.

El planteamiento ideológico de una película es dialéctico –como ocurre en la vida real, fuera del cine–, ya que se abre paso a través de las contradicciones presentes en cada situación dramática. En toda la obra, se alternan las observaciones sobre las dimensiones alienantes de la utopía, algunas de ellas ya citadas, y las emancipadoras. El capítulo educativo asume que la educación, elemento central de las utopías, corre el peligro de modelar alienantemente las conciencias, manipular las voluntades y aniquilar las individualidades. Se nos presentan seguidamente como casos concretos de acción emancipadora el ideario de un instituto de Fuenlabrada, el proyecto de George Lucas llamado *Edu-topía* y la pedagogía de Paulo Freire, todo ello situado en el mismo nivel discursivo. A continuación, se nos ofrece el análisis de tres textos fílmicos, entre los que se encuentran dos películas donde queremos detenernos.

Ambientada en la provincia de San Luis (Argentina), *Un lugar en el mundo*, nos presenta a Mario (Federico Luppi) construyendo un espacio utópico que aúna lo económico (la cooperativa para el comercio de lana) con lo educativo (ejerce de maestro de los hijos de los campesinos); espacio amenazado por el terrateniente Andrada, que ha contratado al geólogo Hans (José Sacristán) para estudiar las posibilidades de petróleo en sus tierras. Hans, evidentemente, es un agente del capitalismo antiutópico, como dice Santos, pero establece una relación de amistad con la familia de Mario, y muy particularmente con su mujer, Ana, hasta el punto que entre los dos se establece una cierta tensión sexual. Hans colabora además en la escuela de Mario, y la caracterización del personaje es peculiarmente entrañable. Podría decirse que no solo amenaza la utopía por trabajar para Andrada y por su relación con Ana, sino que representa un mundo cosmopolita que Ana, que ejerce de médica en el pueblo, añora.

Otro caso es *Captain Fantastic*, que nos presenta el mundo cerrado establecido por Ben Cash (Viggo Mortensen) alrededor de sus hijos, basado en un ideario progresista, exacerbado y *hippie* (no celebran los cumpleaños, pero sí el día en que nació Noam Chomsky). La desaparición de la figura materna al comienzo de la narración enfrenta a la familia al mundo, lo que provoca múltiples situaciones de comicidad, pero de carácter ambivalente: no hay una burla unilateral del proyecto de los protagonistas, sino que muestra

¹⁶ Losilla, 2003.

¹⁷ Santos, *op.cit.*, p. 369-405.

el encontronazo con la corrección política, bastante más blanda, imperante en el país. Podría decirse que estamos ante el choque entre dos formas de corrección, la nueva y la vieja. La sátira, más que el discurso utópico propiamente dicho, se ejerce en las dos direcciones.

Una matización que hacemos al análisis de Santos es que enfatiza en exceso el alienante trabajo de Hans en *Un lugar en el mundo* y el fracaso de la utopía de Ben Cash en *Captain Fantastic*. De la misma forma, el autor es ecuánime a la hora de resaltar, a lo largo de la obra, las potencialidades, bien alienantes, bien emancipadoras, del discurso utópico. Sin embargo, no acaba de establecer una verdadera dialéctica entre ellas, basculando entre el criticismo y el idealismo sin que estos dos polos se retroalimenten.

Como vemos, cuando las utopías se plasman en el cine, tienden a hacerse dialogales y conflictivas, fundamentalmente por imperativos de las formas narrativas. La utopía que pudiéramos llamar “positiva”, en el cine se convierte en un escenario e irreal, acaso en un parpadeo *kisch*, como podemos contemplar en esas escenas celestiales con las que finaliza *Intolerancia*¹⁸, con los ángeles y todos los santos entonando salmos. Si volvemos al terreno de la filosofía, comprobaremos que el discurso utópico suele derivar en el idealismo más simplificador, convirtiéndose en el instrumento idóneo para disciplinar las sociedades, desde cualquier signo ideológico. Es famosa, y resulta hasta tópica la siguiente imagen de Milan Kundera: “toda utopía comienza siendo un enorme paraíso que tiene como anexo un campo de concentración para rebeldes a tanta felicidad; con el tiempo el paraíso mengua en bienaventurados y la prisión se abarrota de descontentos”¹⁹. Tópica, pero certera, si además trascendemos los límites del anticomunismo, en que se mueve el autor checo.

Para Fernando Savater, “parece preferible reflexionar sobre nuestros ideales que reincidir en la promoción de nuevas o viejas utopías”²⁰. Los pensadores de la Escuela de Frankfurt, incluyendo a Walter Benjamin, alertaron contra los peligros autoritarios de las “utopías positivas”, es decir, del intento de que la realidad se ajuste a nuestros ideales, con la esperanza de que así mejorarán automáticamente las cosas. Quizá fuera Theodor W. Adorno²¹ el que con más complejidad refrendara este diagnóstico. En el horizonte de sus reflexiones se perfila la desconfianza ante la utopía positiva, que propone un programa de bondades que debe aplicarse necesariamente, y se plantea como alternativa la crítica constante no solo a la situación actual, considerada mejorable, sino a los efectos de los mismos ideales de cambio, supuestamente benefactores, asumiendo que nunca vamos a desembocar en una situación óptima. No existe una utopía que implantar, sino una sucesión de problemas que habremos de afrontar indefinidamente. Esa es la *dialéctica negativa* que a Santos le ha faltado reflejar más expresamente.

Pero terminar así este trabajo sería injusto, sin aludir expresamente al epílogo de la obra²², dedicado a la utopía posible, y centrado en el análisis del documental *Mañana*, del activista Cyril Dion y la actriz Mélanie Laurent, que desarrolla distintas experiencias alternativas sobre cuestiones como agricultura, energía, economía, democracia o educación, que se desarrollan en diversos lugares del mundo. En este apartado, nuestro autor entra desde el principio a cuestionar el idealismo subyacente al discurso utópico, que se plasma en este

¹⁸ *Intolerance*, David W. Griffith, 1916.

¹⁹ Reproducido en Savater, 2001, p. 5.

²⁰ Savater, 2001, p. 7.

²¹ Especialmente, cfr. Adorno, 1992.

²² Santos, *op.cit.*, p. 407-412.

documental (y en otros muchos) en unas formas asépticas y caligráficas, así como en un afán discursivo que le resta fuerza dramática. Santos cuestiona también una elección de experiencias utópicas fundamentalmente situadas en países desarrollados.

En este punto, Santos da en el clavo sobre las miserias de determinados discursos utópicos, que se encuentran presentes por otro lado en documentales tan parcialmente logrados como *Zeitgeist: Addendum* (Peter Joseph, 2008), segunda entrega de una ya famosa trilogía. Esta película, tras hacer un corrosivo y certero diagnóstico sobre la crisis económica que arranca en el 2008, incurre en la ingenuidad de ceder la toma de decisiones sobre la marcha del mundo a los ciudadanos profesionales de la tecnología, que se presuponen libres de intereses espurios, parece ser. Nuevamente, la utopía se hace cómplice involuntario de la distopía.

Quedarían para otro artículo –y otro libro– las exigencias específicas del género documental, modalidad con frecuencia incomprendida. Muchos piensan que el documental equivale a fuente de información, y que a su vez la información nos cuenta cómo son realmente las cosas. Aparte de falsa, esta perspectiva obturaría el enfoque dramático y dialogal que aquí hemos defendido. Mientras tanto, acompañaremos a Antonio Santos en este viaje hacia la representación del bien y del mal, y las formas que la acompañan.

Bibliografía

ADORNO, Thodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1992. 409 p.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *Genvs. Genealogía de la creación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur, 2017. 429 p.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet, y THOMPSON, Kristine. *El cine clásico en Hollywood: estilo clásico y medios de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997. 547 p.

FREIXAS, Antonio. Tierras de ningún lugar. Utopía y cine. *Dirigido. Revista de cine*, 2017, nº 481, p. 86.

LOSILLA, Carlos. *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós, 2003. 254 p.

MORO, Tomás. *Utopía y otras utopías del Renacimiento*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2001.

SANTOS, Antonio. *Kenji Mizoguchi*. Madrid: Cátedra, 1993, 424 p.

SANTOS, Antonio. *Yasujiro Ozu. Elogio del silencio*. Madrid: Cátedra, 2005, 600 p.

SANTOS, Antonio. *Barataria, la imaginada: el ideal utópico de don Quijote y Sancho*. Santander: Universidad de Cantabria, 2008. 267 p.

SANTOS, Antonio. *En torno a Noriko (Primavera tardía. Principios de verano. Cuentos de Tokio)*. Valencia: IVAC-Filmoteca de Valencia, 2010. 434 p.

SAVATER, Fernando. Presentación. In MORO, Tomás, ed.2001, p. 5-6.

SAVATER, Fernando. Prólogo. La imaginación justiciera. In MORO, Tomás. ed. 2001, p. 7-13.

UNIRADIO JAÉN. Entrevista con Antonio Santos. Edición del programa radiofónico *Textos*, emitido el 23 de junio de 2017.

YÁÑEZ, Jara. *Tierras de ningún lugar* de Antonio Santos. *Caimán. Cuadernos de cine*, 2017, nº 62, p. 76.

© Copyright: F. Javier Gurpegui Vidal, 2018

© Copyright *Biblio3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 2018

Ficha bibliográfica:

GURPEGUI VIDAL, F. Javier. Cuestión de formas. El tratamiento de la utopía en el cine. *Biblio3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 15 de enero de 2018, vol. XXIII, nº 1.224. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-1224.pdf>>. [ISSN 1138-9796].