

Infancia y duelo en la filmografía de Carla Simón

Análisis del punto de vista en *Estiu 1993* (2017) y *Alcarràs* (2022)



Rubén Vicente Aznar Alfonso

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación
Universidad CEU Cardenal Herrera



Universidad CEU Cardenal Herrera

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación

Grado Comunicación Audiovisual

Título del trabajo: Infancia y duelo en la filmografía de Carla Simón. Análisis del punto de vista en *Estiu 1993* (2017) y *Alcarràs* (2022)

Nombre del estudiante: Rubén Vicente Aznar Alfonso

Lugar y fecha de presentación: Valencia, julio de 2023

Nombre de la tutora del trabajo: Carolina Hermida Bellot

Tipología del proyecto realizado: trabajo de investigación

Resumen: Carla Simón marca su filmografía con su propia huella biográfica, y lo hace a través del duelo que las figuras infantiles de sus filmes han de afrontar. A ellas las posiciona en un mundo que se intenta acercar cuanto más a la realidad, siguiendo así no solo unas características estéticas y narrativas propias, sino adscribiéndose a una tradición fílmica histórica en el marco del cine español a través de la inclusión de ciertos estilos costumbristas. Para abordar la manera en la que el cine de Simón hibrida estos cuatro conceptos: infancia, duelo, costumbrismo y biografía; se ha realizado un análisis textual basado en la teoría del punto de vista de André Gaudreault y François Jost, de tres secuencias seleccionadas de cada uno de sus dos largometrajes, *Estiu 1993* (2017) y *Alcarràs* (2022), que ha hecho emerger la relevancia de las relaciones familiares para con los infantes y su particular visión hacia ellos.

Palabras clave: infancia, duelo, autoficción, punto de vista, Carla Simón, *Nova Escola de Barcelona*.

Abstract: *Carla Simón infuses her filmography with her own biographical trace, and she does it through the mourning that the infant figures of her films must face. She places them in a world which tries to get as close as possible to reality, following therefore, not only her own aesthetic and narrative traits, but attaching herself into a historic filmographic tradition in the framework of spanish cinema with the inclusion of certain costumbrists manners. To approach the way the cinema of Simón blends these four concepts: childhood, mourning, “costumbrismo” and biography; there has been done a textual analysis based on the theory of the point of view of André Gaudreault and François Jost, of three selected secuencias from both of her full-lenght films, “Estiu 1993” [Summer 1993] (2017), and “Alcarràs” [Alcarràs] (2022), that surface the relevance of the familiar relationships towards the infants and her personal vision to them.*

Key words: *childhood, mourning, self-fiction, point of view, Carla Simón, New School of Barcelona.*

La invención de la imprenta volvió ilegible con el tiempo el rostro del hombre. Podía leerse tanto en papel que se descuidaron otras formas de comunicación. [...]

Ahora se trabaja con otra máquina que da a la cultura un nuevo giro hacia lo visual y un nuevo rostro al hombre. Se llama cinematógrafo. [...]

Sus gestos no significan en realidad conceptos, sino que expresan su ser irracional de manera inmediata, y lo que su rostro y su movimiento transmiten proviene de un estrato del alma que las palabras no pueden llevar a la luz. Así el espíritu se vuelve inmediatamente cuerpo, inefable, visible.

Béla Balázs. «El hombre invisible»

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
1.1. Vida y muerte. El duelo en el cine de Carla Simón	9
1.2. Hipótesis y objetivos del trabajo	14
1.3. Fases de la investigación	14
2. METODOLOGÍA: PUNTO DE VISTA	15
2.1. Análisis textual. Semiótica y sentido	15
2.2. Focalización, ocularización y auricularización según André Gaudreault y François Jost	20
2.3. Secuencias seleccionadas de <i>Estiu 1993</i> y <i>Alcarràs</i>	25
3. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL DEL CINE DE CARLA SIMÓN	28
3.1 <i>La Nova Escola de Barcelona</i>	28
3.2. El cine de Carla Simón respecto a la historia del cine español: costumbrismo y estilización	35
4. ANÁLISIS DE <i>ESTIU 1993</i>	43
4.1. Secuencia 1. Duelo y pérdida	43
4.2. Secuencia 2. Influencia de las relaciones familiares frente al desarrollo del proceso de duelo	55
4.3. Secuencia 3. Superación (aceptación) del duelo (de la pérdida)	63
5. ANÁLISIS DE <i>ALCARRÀS</i>	71
5.1. Secuencia 1. Duelo y pérdida	71
5.2. Secuencia 2. Influencia de las relaciones familiares frente al desarrollo del proceso de duelo	77
5.3. Secuencia 3. Superación del duelo	80

6. CONCLUSIONES	87
7. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	89
8. REFERENCIAS	90
8.1. BIBLIOGRAFÍA	90
8.1. FILMOGRAFÍA	94
9. ANEXOS	96
9.1. ANEXO 1. Premios y nominaciones más relevantes de la filmografía de Carla Simón	96
9.2. ANEXO 2. Obra completa de Carla Simón	98
9.3. ANEXO 3. Gráfico esquemático del <i>punto de vista</i>	99
9.4. ANEXO 4. Clasificación por planos de las secuencias seleccionadas	100

1. INTRODUCCIÓN

La filmografía de la cineasta catalana Carla Simón está formada por dos largometrajes, *Estiu 1993* (2017) y *Alcarràs* (2022), así como varios cortometrajes entre los que destacan *Lipstick* (2013), *Las pequeñas cosas* (2014), *Después también* (2018), *Correspondencia* (codirigido junto con Dominga Sotomayor, 2020), y *Carta a mi madre para mi hijo* (2022). Sus dos largometrajes la han posicionado como una de las figuras más relevantes actualmente, no solo del cine español, sino también del europeo, habiendo sido galardonada en varias ocasiones a nivel internacional, como en el Festival Internacional de Cine de Berlín, donde ha obtenido los premios a Mejor Ópera Prima por *Estiu 1993*, y el Oso de Oro a la Mejor Película por *Alcarràs*.¹

En sus dos filmes, Simón ha desarrollado unas características visibles y manifiestas, donde el retrato de la vida cotidiana ambientada en tierras de Cataluña, hibridada con vivencias de su infancia, se vuelve el prisma principal a partir del cual la directora cataliza su estilo cinematográfico. Ello le permite erguirse como una de las realizadoras que mayor realismo impregna en sus filmes, donde la búsqueda de la reconstrucción de sus vivencias y recuerdos, a partir de los elementos narrativos cinematográficos, hace que sus largometrajes alcancen una vertiente doble que bascula entre el costumbrismo y lo autobiográfico.

1.1. Vida y muerte. El duelo en el cine de Carla Simón

Huérfana desde niña, Simón ha de irse a vivir con sus tíos en un momento muy precoz de su infancia, obligada a abandonar su casa y a aceptar la muerte de sus padres. Su vida, muy ligada al mundo rural catalán, le ha hecho ver la manera en que las costumbres y vivencias tradicionales están desapareciendo en nombre de los avances tecnológicos, lo que genera unos procesos de abandono y olvido sobre el pretérito de las culturas populares. Desde que era

¹ En el Anexo 1 se puede consultar la relación de nominaciones y premios de su filmografía, y en el Anexo 2 toda la obra realizada por la cineasta.

una niña, Simón ha tenido que afrontar ambas situaciones y, como directora, sus filmes relatan acontecimientos que han formado parte de su vida y la de su familia: «el cine y mi vida van muy de la mano. Cuando busco los gestos, las cosas que me inspiran, las conversaciones, siempre hay un referente en la vida real» (Simón en Álvarez, 2022).

Estiu 1993 es un film de auto introspección donde reconstruye el verano en que, con seis años, fallece su madre y, huérfana, ha de mudarse con sus tíos; y, *Alcarràs*, relata los acontecimientos de una familia que ha de abandonar la masía en la que han vivido y trabajado tres generaciones familiares, dando paso a la muerte, en el sentido de pérdida y abandono, de su anterior forma de vida. En una entrevista realizada en 2022 en el Festival de Cine de Nueva York (Film at Lincoln Center), la directora explica que, mientras *Estiu 1993* narra acontecimientos que están íntimamente ligados a sus vivencias (pues cuenta la historia de sus padres biológicos y su infancia), la historia de *Alcarràs* no tiene tanto que ver con su vida, sino con la de sus padres adoptivos, concretamente de su madre, cuya familia tiene una plantación de melocotoneros en los terrenos de Alcarràs que todavía siguen cultivando.

Así, respecto al componente autobiográfico que se esconde en *Estiu 1993*, la vida de Carla Simón cambia totalmente en dicho verano, momento en que fallece su madre a causa del sida y ella tiene que ir a vivir con sus tíos (con la hermana de su madre), pues su padre había fallecido tres años antes por los mismos motivos; teniendo que mudarse de Barcelona a Garrotxa, una comarca situada en Girona. Por otra parte, como hemos mencionado, en *Alcarràs*, el componente autobiográfico no es tan fuerte como el de *Estiu 1993*, sino que en este segundo filme la directora intenta heredar la cultura de la familia de su madre adoptiva para realizar un retrato más social que personal, exponiendo una situación general crítica (la precaria vida en el campo), partiendo de una mirada particular (la de la propia Carla Simón y su experiencia con el trabajo en las plantaciones de melocotoneros de la familia de su madre adoptiva) (Film at Lincoln Center, 2022).

Además, cabe destacar que, entre el periodo de creación de sus largometrajes, ha desarrollado cortos que versan sobre las temáticas que vemos reflejadas en los filmes. *Después también* prosigue a su primera película y versa sobre las acciones de un joven que acaba de contagiarse del VIH, como los padres de Simón; y *Correspondencia* trata reflexiones sobre la maternidad a raíz de la muerte de su abuela. A ellos ha de añadirse *Carta a mi madre para mi hijo*, su obra más reciente, donde vuelve a tratar reflexiones acerca de la maternidad, ahora dirigidas tanto a su madre fallecida, como a su reciente hijo.

Con ello, la biografía de la directora es una pieza fundamental en sus películas, y, más concretamente, el periodo de la infancia, cuyo especial tratamiento observamos en las figuras de Frida (Laia Artigas), protagonista y *alter ego* de Simón² en *Estiu 1993*, y en los niños de *Alcarràs*, con especial mención al personaje de Iris (Ainet Jounou).

También se posiciona como elemento fundamental de su filmografía los procesos de pérdida y duelo que han de afrontar los personajes protagonistas, siendo la pérdida un elemento presentado en las primeras secuencias de cada uno de los filmes: con la mudanza y el reciente fallecimiento de la madre inicia *Estiu 1993*, y con la llegada de las excavadoras a los campos de melocotoneros, que simbolizan el inminente abandono de las tierras, abre *Alcarràs*.

Sigmund Freud, en su artículo «Duelo y melancolía» (2006), define el concepto de *duelo* como «la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.» (p. 2091), y explica que comparte con la melancolía la generación de un «estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, y la inhibición de todas las funciones» (p. 2091). A partir del momento de pérdida, el sujeto comienza esa etapa de duelo, y será con el tiempo que se someta a la realidad para que finalmente quede el yo libre que haya superado el dolor profundo. Freud aclara que, el duelo, en

² Así lo explica Arnau Vilaró, integrante del departamento de dirección del filme, en su artículo *¿Una “Nova Escola de Barcelona”? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña* (2021).

distinción con la melancolía, no ha de presentarse como una patología, pues el tiempo es el elemento que hará que el sujeto en duelo acabe afrontando la realidad de la pérdida. Este periodo de tiempo es, por lo tanto, esencial, en tanto que se posiciona como el principal instrumento para que el sujeto sea capaz de desligarse del objeto perdido, momento en el que, bajo una satisfacción narcisista, corta los enlaces con la pérdida, pero manteniendo una selección de recuerdos con el objeto perdido.

Este proceso es abordado en *Estiu 1993* a través del personaje de Frida, cuyo verano se ve sometido al proceso de duelo originado tras la muerte de sus padres. También se encuentra un registro de este proceso en *Alcarràs*, aunque con matices que han de esclarecerse, pues, primeramente, la pérdida (de la tierra en este caso) no se produce hasta la última secuencia del filme para la gran mayoría de los personajes, por lo que el requisito esencial («pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente») se cumple únicamente de manera metafórica en los niños, cuya pérdida se materializa en el coche que les es arrebatado, y con ello su espacio de juegos, que no deja de ser otra metáfora de lo que deberán afrontar sus padres en un futuro cercano. Finalmente, este duelo de los niños será superado en tanto que el objeto perdido (coche) es sustituido por uno nuevo (unas trincheras de la Guerra Civil Española) que satisface sus deseos de jugar.

Con todo ello, la posposición del comienzo exacto del proceso de duelo en *Alcarràs* no se llega a producir con relevancia en todos sus personajes, se intuye (en los adultos) y está presente (en los niños), pero la pérdida en *Alcarràs* adquiere más bien forma melancólica. No de los niños, y tampoco de los adultos, sino de la mano de las imágenes que brinda Simón, cuya metáfora de lo infantil y recreación de la autoficción, presenta con tintes melancólicos la realidad concreta de la pérdida de las tierras en las que ella se crio, así como la desaparición de un modelo de vida concreto. Carlos Fernández Heredero escribe en su artículo «Verano 2021» (2022) sobre la particularidad de sus imágenes:

Nos habla [...] de cómo la vida se abre paso frente a todo tipo de adversidades, frente a la muerte [en *Estiu 1993*] o frente al ocaso de un modo de producción y de una concepción de la existencia [en *Alcarràs*]. Y que lo hace, de nuevo, con imágenes verdaderamente cinematográficas (p. 18).

Ricardo Yepes Stork y Javier Aranguren Echevarría explican en su obra *Fundamentos de Antropología. Un ideal de la excelencia humana* (2003), que el profundo dolor originado con el duelo ha de ser sobrepasado, y con ello uno será capaz de enriquecerse: «el que se sobrepone a su dolor, sube más alto»³ (p. 327). Pero ese enriquecimiento personal ha de venir dado del enfrentamiento al mismo, no de la indiferencia, sino del hecho de afrontarlo y aceptarlo, lo que posibilitará un proceso de maduración en el sujeto que sufre. Los autores hablan de una sociedad que, en busca de abolir el sufrimiento, se acaba quedando muda, pues de la no maduración no tendrá nada que decir, y se refiere al llanto como una de las formas de aceptación del duelo (el primer paso frente al sufrimiento). Son palabras que resuenan en el personaje de Frida: muda en la primera secuencia y sumida en el llanto en la última.

En *Estiu 1993* el sufrimiento de la protagonista no solo proviene de la pérdida de sus padres, proviene también de una pérdida que cristalizará en *Alcarràs*, la de la tierra, pues ya en la primera secuencia ha de mudarse a una casa que no es la suya para convivir con nuevos padres. En *Alcarràs*, como hemos dejado patente, la pérdida no llega a acontecer hasta el término del relato, por lo que el proceso estricto de duelo no llega a producirse en otros personajes, más allá de los infantes. Respecto a ellos, la directora explica que los niños son capaces de entender la pérdida, pero que su manera de llevar algo tan dramático es entrelazándolo con juegos que hagan que se lo pasen bien, posibilitándoseles así la adaptación a las situaciones de sufrimiento (Simón en Monjas, 2017, p. 107).

³ La cita original proviene del poeta alemán Friedrich Hölderlin.

1.2. Hipótesis y objetivos del trabajo

Observadas las citadas características del cine de Simón: biografía, infancia y duelo; queda planteada la hipótesis de la importancia que las figuras infantiles adquieren en la filmografía de la directora, quien, haciendo uso de un estilo propio, hace resaltar sus figuras a través de un proceso de identificación entre el espectador y los infantes, marcando así, no solo una relevancia de los mismos en el desarrollo de la trama, sino también en la dimensión estética del filme.

La identificación quedará remarcada en base al *punto de vista* que opera sobre los filmes, que, según los autores Francesco Casetti y Federico di Chio, en su libro *Cómo analizar un film* (1990), es el «elemento que caracteriza la mirada total de un film» (p. 234). Una mirada que, según Jesús González Requena en *El punto de vista visual*, permite el «acceso al universo narrativo y las elecciones que presupone, [conformando] un punto de vista [...] móvil a través del cual el narratario accede a los conocimientos de la narración», (2018, p. 2).

Asimismo, habiendo quedado patente la relevancia de la etapa de la infancia y de los procesos de duelo en los largometrajes de *Estiu 1993* y *Alcarràs*, el objetivo de este estudio es abordar la manera en que el *punto de vista*, comprendido como la mirada particular que Carla Simón ha otorgado a sus filmes, opera en los procesos de duelo desde la perspectiva de los infantes, así como analizar la manera en que sus niños, principalmente Frida e Iris, afrontan los procesos de duelo que son planteados en cada uno de sus filmes, *Estiu 1993* y *Alcarràs*, respectivamente.

1.3. Fases de la investigación

Respecto a la manera de afrontar la investigación, la primera etapa del estudio se ha centrado en el visionado repetido de ambos filmes, prestando especial atención al tratamiento estético y narrativo que acontece a las secuencias con infantes. Para acotar el objeto de estudio, se han seleccionado

tres secuencias específicas de cada una de las películas que representan momentos clave para las tramas de los niños en su posición frente a los procesos de pérdida.

La segunda etapa ha sido de documentación acerca de la directora, concretamente, su contexto, su forma de entender la cinematografía, la infancia y la manera en que aúna la ficción con su realidad particular; así como la investigación sobre las raíces y características costumbristas del cine español en general. También queda incluido en esta etapa de documentación el estudio de la metodología llevada a cabo para el examen de las secuencias, la lectura de varios autores acerca de las formas de abordar un texto fílmico y la esquematización del proceso analítico.

La tercera etapa ha radicado en el análisis de las secuencias seleccionadas haciendo uso de una metodología de análisis textual de corte semiótico, centrada en el punto de vista del relato.

Por último, la cuarta etapa se ha centrado en la redacción de las conclusiones obtenidas a partir de todo el proceso de investigación.

2. METODOLOGÍA: PUNTO DE VISTA

2.1. Análisis textual. Semiótica y sentido

Tal y como se ha expuesto, el presente Trabajo de Fin de Grado, bajo un enfoque analítico cualitativo, realiza un análisis textual de los dos largometrajes de Carla Simón realizados hasta el momento. Los autores Francesco Casetti y Federico di Chio, en su libro *Cómo analizar un film* (1990), definen el análisis textual como aquel que se dedica a «los objetos significantes y comunicativos, así como las implicaciones más inmediatas que comporta en relación a ese texto concreto» (p. 18), además, en su obra *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación* (1999), añaden que el análisis textual es un amplio campo de estudio que puede ser dirigido al examen de los «códigos y procesos de significación», a las «estructuras narrativas», o «al análisis de las

estrategias comunicativas» (p. 40); pero que, en cualquier caso, siempre se halla presente la interpretación textual del producto examinado, cuyo analista deberá «descomponerlo» en sus elementos constitutivos y «recomponerlo» a través de síntesis y modelos interpretativos» (p. 41).

Por su parte, los autores Jacques Aumont y Michel Marie exponen en su libro *Análisis del film* (1993), la forma en que el análisis textual se apropia de algunas cualidades de la semiología estructural⁴ para abordar el examen fílmico, citando, entre otras, la comprensión del filme como «una combinación de códigos de lenguaje cinematográfico» (p. 100). Así pues, aunando ambas descripciones, detengámonos en el entendimiento del análisis textual como aquel que, comprendiendo el filme como un sistema de códigos, permite al analista la descomposición de los signos que lo fundan, con el objeto de una posterior recomposición que posibilite el análisis.

Esta comprensión de un texto artístico bajo el concepto de *código* faculta el nacimiento de una base de análisis de gran valor; sin embargo, Aumont y Marie (1993) mencionan que hay que valorar tres aspectos sobre este método que plantean problemáticas en referencia a su eficacia (pp. 105-106):

- 1- Hay que tener en cuenta que no todos los códigos son iguales, por lo que, para realizar un análisis textual, antes habría que decidir y explicar cuál va a ser el código sobre el que verse el estudio.
- 2- Un texto artístico no se articula únicamente sobre un código, sino que, al ser el propio texto artístico una materialización de códigos, en su

⁴ Los autores hacen uso del término *semiología* para comparar la manera en que el análisis textual hereda ciertas características de esta ciencia; sin embargo, cabe destacar que, en este apartado concreto de su obra, no hay distinción entre los términos de *semiología* y *semiótica*, sino que son completamente intercambiables. Además, comenzar un detallado estudio sobre el alcance de ambos términos excede los límites de investigación del presente proyecto, por ello, únicamente nos detenemos a matizar que, bajo las aclaraciones de Aumont y Marnie sobre este apartado de sus aportaciones acerca del análisis textual, los términos *semiología* y *semiótica* son equiparables.

Sobre el concepto de *semiótica*: «La semiótica se ocupa de signos, de sistemas sígnicos, de procesos comunicativos, de funcionamientos lingüísticos, etc.: un abanico de fenómenos bastante amplio que, sin embargo, por lo menos en una primera aproximación, parecen bastante identificables». La *semiótica* «ha sido asumida como término de conjunto y “neutro”», en contraposición a la *semiología*, que «indica el estudio de los signos intencionales y arbitrarios» (Casetti, 1977, p. 23).

constitución ha sido necesaria la creación de un código propio. Es la creación constante de un código que va creciendo con el nacimiento de cada obra.

- 3- En un texto artístico meritorio, el uso respetuoso y coherente de código pierde relevancia en tanto que el valor del texto artístico se ligará más a su originalidad que a su fiel seguimiento del código.

Es precisamente por esta última característica, que el presente estudio no se detiene en la comprensión de un filme únicamente como la materialización de una serie de códigos, pues considerar el análisis de una película solamente desde esta perspectiva omite la posibilidad de acceder a la experiencia humana encerrada en los textos artísticos⁵, y precisamente es ahí donde se halla el verdadero interés del texto⁶, en la manera en que este va más allá del mero hecho comunicacional, tal como menciona Luis Martín Arias en *El cine como experiencia estética* (1997).

Nos posicionamos por lo tanto frente a un análisis textual, donde el texto fílmico no queda reducido a un conjunto de significantes y significados (lo que sería injusto para con la dimensión estética del film), sino que, según el catedrático Jesús González Requena en *Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis* (1995) se entiende al mismo como un objeto cuyo entendimiento desborda la pragmática de la semiótica dando cabida al espacio de experiencia del sujeto.

Respecto a la manera de abordar dicho análisis textual, el estudio realizado ha sido planteado desde una perspectiva semiótica a partir de los conceptos de *focalización*, *ocularización* y *auricularización*, que englobamos dentro de lo denominado como *punto de vista* del film, términos narratológicos,

⁵ «En verdad, el filme no se puede definir como un campo semiológico puro, no se lo puede reducir a una gramática de los signos. Sin embargo, el filme se nutre de signos elaborados y ordenados por su autor con miras a su público; participa parcial pero indiscutiblemente en la gran función comunicante, de la que la lingüística no es más que su parte más avanzada», palabras de Roland Barthes en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen* (2001, pp. 27-28).

⁶ Entendiendo el concepto de *texto* como *filme* en tanto que este es «consecuencia de una práctica determinada siendo, finalmente, un hecho del lenguaje, que puede ser abordado y analizado como tal» (Martín Arias, 1997, p. 151).

que trabajaremos siguiendo a los semióticos Gaudreault y Jost, y que nos permiten acceder a las dimensiones cognitivas, visuales y sonoras de las secuencias seleccionadas.

La segunda parte del análisis, aquella que permite mostrar el sentido del texto, entendiéndolo como *sentido* aquello que excede al significante y al significado semiótico, y que nos permite introducir la experiencia del sujeto como emoción subjetiva que emana del signo textual y que es propia del relato artístico, tal y como González Requena lleva a cabo en *Clásico, Manierista y Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. (2006), se realizará a través de los procesos interpretativos del analista, desarrollando una reconstrucción personal del texto sin dejar de ser fiel a este⁷.

Martín Arias explica que el análisis textual no ha de comprenderse como una herramienta inherentemente objetiva al partir de una primera examinación semiótica, sino que, al necesitar un método de lectura del texto, se introduce un elemento de subjetividad (la del lector-espectador abordador del análisis) que imposibilita la supuesta objetividad del análisis (1997). Además, siguiendo la teoría de Casetti y di Chio en *Cómo analizar un film* (1990), existen otros factores que marcan la presencia de la figura del analista a la hora de abordar un texto y que ponen de relieve la necesidad de, aunque en el análisis textual se vaya a omitir referencias al contexto, un conocimiento del mismo.

Primeramente, se haya la *comprensión preliminar* que el analista pueda tener sobre el texto, que puede ser más o menos amplia, pero que un examinador ha de poseer, bien para apoyarse en dicho conocimiento, o bien para anularlo de forma mediada. En segundo lugar, existe lo que los autores denominan como la *hipótesis explorativa*, que supone la existencia de una prefiguración del punto al que nos va a llevar el análisis. Y, tercero, la *definición*

⁷ Mencionar, para evitar confusiones, que, la referencia a la obra de González Requena se realiza bajo la intención de hacerle comprender al lector que la interpretación del analista va a estar presente en el estudio de los filmes seleccionados, pero sin ánimo de realizar un análisis aunando los conceptos narratológicos de Vladímir Propp con los psicoanalíticos de Sigmund Freud, tal como hace el autor en dicha obra.

de los aspectos, que se basa en encontrar el modo de análisis que se va a realizar a la hora de abordar el texto (pp. 25-30).

Dichos factores que remarcan la existencia del analista, ponen de relieve la importancia de conocer la obra y el contexto, conocimiento que cobrará relevancia tanto en la fase previa al comienzo del análisis (planteamiento de la hipótesis y del modelo de estudio), como en la realización del mismo (haciendo alusiones u omitiendo referencias durante el proceso). Por ello, no se han de entender estos factores de Casetti y di Chio como confrontativos con las interpretaciones de análisis textual de Martín Arias y González Requena, sino que se vuelven imperiosos en tanto que permiten al investigador acercarse a una hipótesis del análisis y a la manera en que este va a realizarse para que sea coherente con el planteamiento inicial. En palabras de los autores:

Cuando empiezo a comentar la presencia de un texto, debo saber por lo menos a dónde quiero llegar: si no sé qué quiero encontrar, tampoco sabré qué quiero buscar, cómo buscar, como buscarlo, cómo encontrarlo, sobre todo, no sabré si lo que estoy recuperando, de la manera en que lo recupero, me será útil y productivo con respecto al resultado (Casetti y di Chio, 1990, p. 26).

Para finalizar con la metodología aplicada, cabe indicar que Casetti y di Chio establecen una división de los diferentes elementos que conforman lo que denominan como *código cinematográfico*, compuesto al mismo tiempo por los *códigos tecnológicos de base*, los *visuales*, los *gráficos*, los *sonoros* y los *sintácticos o del montaje* (1990, pp. 73-112); cada uno con elementos de análisis particulares. En nuestro caso, el análisis no va a seguir una fidedigna categorización en base a esta división de los autores, pero sí que realizará menciones sobre aquellos que resulten más relevantes en las secuencias, como es el caso de las *escalas*, los *campos y planos*, las *angulaciones*, la *iluminación* o los *movimientos de cámara*, pertenecientes a los códigos visuales; o de las *voces*, los *ruidos*, y la *música*, de los códigos sonoros.

2.2. Focalización, ocularización y auricularización según André Gaudreault y François Jost

A continuación, procederemos a definir los conceptos de *punto de vista*, *focalización*, *ocularización* y *auricularización* siguiendo la teoría de Gaudreault y Jost, expuesta en su libro *El relato fílmico. Cine y narratología* (1990).

Primeramente, hay que entender que los estudios de ambos semióticos suponen una evolución de la teoría narratológica centrada en la literatura de Gérard Genette, pero adaptada al relato fílmico. Genette es, a su vez, heredero de la teoría de Todorov, quien, bajo el término de *punto de vista*, determina cuáles son las relaciones de conocimiento existentes entre el narrador y los personajes, así como sus diferencias de información, que, según su propuesta, pueden ser de tres tipos: positivas en favor del narrador, cuando los personajes tienen menos información de la que posee o dice el narrador; positivas en favor de los personajes, cuando el narrador dice menos de lo que los personajes conocen; y de igualdad de conocimientos entre ambos, cuando saben lo mismo (en Gaudreault y Jost, 1990, p. 138). Por otra parte, en la teoría de Genette, *focalización* es un concepto más adecuado que *punto de vista* por dos motivos, primero por evitar una terminología que recuerde al concepto de *visión*, ya que tanto Todorov como él se refieren a aspectos cognitivos y no siempre visuales, surgidos a partir de las relaciones de saber entre narrador y personajes, y con esta nueva terminología Genette se aleja de la connotación visual del término; segundo, porque *focalización* remite directamente al *foco* del relato, en el sentido de responder a las preguntas de ¿desde dónde se nos da a saber el relato? ¿Quién y cómo se posiciona el foco que nos permite acceder a los conocimientos del relato?

Así pues, esta teoría acerca de las dimensiones cognitivas de un relato es abordada en primera instancia por Todorov y Genette con el fin de aplicarla a una semiótica literaria, y posteriormente será abrazada por la teoría de Gaudreault y Jost para aplicarla en su modelo semiótico de análisis cinematográfico. Sin embargo, estos últimos observan que aplicar la teoría

narratológica no es suficiente para abordar un texto fílmico, y por ello exponen dos términos nuevos para la semiótica cinematográfica que permiten examinar dos nuevas dimensiones: la visual, bajo el término de *ocularización*; y la sonora, bajo el término de *auricularización*. Al realizar esta división, la *focalización cinematográfica* también ha de verse modificada, pues la separación de lo visual (*ocularización*) de lo cognitivo (*focalización*), que en la literatura no es necesaria, se vuelve un pilar básico en la adaptación de la teoría de Genette a las necesidades de los textos fílmicos.

Los motivos por los que esta separación ha de darse basculan sobre dos características naturales de la cinematografía que ponen de manifiesto que lo que se ve no siempre encaja con lo que se sabe. La primera característica que se manifiesta en el cine y que argumenta esta división es la puesta en escena y su capacidad para modelar los niveles de información de los visuales; y la segunda característica es la capacidad de hacer uso del recurso sonoro de la voz en *off*, que nos permite diferenciar o igualar el valor cognitivo de lo que vemos con lo que oímos.

Bajo estas argumentaciones, la teoría de Gaudreault y Jost sobre la focalización cinematográfica queda esquematizada de la siguiente manera⁸:

- Relato de *focalización interna*, cuando los conocimientos de los acontecimientos vienen filtrados por el saber de uno o varios personajes. Esta focalización plantea una dimensión cognitiva diegética, pues el conocimiento está unido a unos personajes que participan en los acontecimientos; limitada al saber de los mismos, y subjetiva por naturaleza.

Puede ser de *focalización interna fija*, en el caso de que el conocimiento venga unido al de un único personaje integrado en la historia (un personaje es quien brinda la perspectiva de la narración); de *focalización interna variable*, en el caso de que la perspectiva focal

⁸ En el Anexo 3 queda expuesta una esquematización de los conceptos de Gaudreault y Jost.

de distintos acontecimientos vaya otorgándose a través de diferentes personajes a lo largo del relato; y de *focalización interna múltiple*, en el caso de que el saber de un mismo acontecimiento sea presentado desde el punto de vista de más de un personaje, otorgando así tantas perspectivas narrativas como personajes.

- Relato de *focalización externa*, cuando el narrador no da a conocer el saber de los personajes. Adquiere una mayor objetividad de la información narrada que el anterior tipo de focalización al no asumir ninguna perspectiva en particular y mostrar los sucesos de manera imparcial. Es el tipo de focalización en que el narrador es poseedor de menos nivel de conocimiento que los personajes.

No hay que confundir la ausencia de una focalización interna con la no identificación para con los personajes, pues «el espectador puede muy bien compartir los sentimientos de un personaje, o saber lo que siente, mediante la única codificación de la interpretación del actor, de su gesticulación, de su mímica, etc.» (p.150).

- Relato de *focalización espectral*, aquel relato en el que el espectador toma ventaja cognitiva sobre uno o varios personajes únicamente por su posición como tal. No ha de ser confundida con la *focalización cero* de Genette⁹, en tanto que no es que no haya ausencia de focalización, si no que por la organización del relato el espectador es posicionado en un nivel cognitivo superior. En el caso de que exista información que se le este ocultando de manera activa e intencionada al espectador, también quedaría patente una focalización espectral.

⁹ En la teoría de Genette queda ausente la presencia de una *focalización espectral*, pues este concepto es expuesto por Gaudreault y Jost. Para Genette existe una *focalización cero*, que es aquella en la que el narrador «dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes» (p. 139). Esta diferenciación surge a partir de la apreciación de que, mientras en la literatura el saber y ver del narrador siempre van ligados, en la cinematografía puede darse un desequilibrio entre ambos.

Este desnivel de información posibilita la emersión del *suspense*, en tanto que el espectador queda a la espera del acontecimiento de unas acciones de las que los personajes no son conscientes. Mientras tanto, los dos anteriores tipos de focalización posibilitan el surgimiento de la *sorpres*a, en tanto que, al ofrecerle la misma o menos información al espectador respecto a los personajes, el saber de los acontecimientos es presentado ante el público al mismo tiempo que a ellos, o, incluso, más tarde.

Así pues, mientras la focalización pone en relación el saber del narrador con el de los personajes, la ocularización relaciona lo que la cámara muestra con lo que observa un personaje y, de manera similar a las divisiones de la focalización, la ocularización se puede descomponer en los siguientes tipos:

- *Ocularización interna*, cuando lo observado a través de la cámara y lo que mira un personaje coinciden total o parcialmente. Es el hacer visible una mirada diegética.

Clasificable a su vez en *ocularización interna primaria*, en el caso de que la coincidencia entre lo mostrado por la cámara y lo visto por un personaje sea total, casuística únicamente dada a través de un plano subjetivo; y *ocularización interna secundaria*, si la mirada del narrador (equivalente a lo mostrado por la cámara y lo visto por el espectador), coincide en gran parte con lo que ve un personaje, pero sin identificar la mirada de la manera que se logra con un plano subjetivo. Esta casuística se obtiene, por ejemplo, en secuencia rodadas con planos-contraplanos, y nos permite hablar de la presencia de una visión semisubjetiva.

- *Ocularización cero*, cuando la mirada del narrador no se identifica con la de ningún personaje. Puede mostrar más o menos información de la que poseen los personajes ya que es una mirada extradiegética que no depende de ninguno de ellos, y es una mirada objetiva capaz de mostrar tanto cosas que otros personajes no ven, como cosas que

serían imposibles de ver. Este tipo de ocularización pone de relieve la autonomía del narrador con respecto a los personajes, y es comúnmente usada en filmes cuyos realizadores otorgan a los posicionamientos de las visiones de sus planos una estilización propia del autor.

Por su parte, la *auricularización* permite acceder semióticamente a la dimensión sonora de una película, y sus tipos se descomponen de la siguiente forma:

- *Auricularización interna*, cuando lo oído viene ligado a lo que escucha un personaje del relato. Es una escucha diegética.

Puede ser *auricularización interna primaria* en el caso de que la escucha sea coincidente con la de un personaje que haga de lo oído una escucha particular. Me detengo para hacer hincapié en el adjetivo *particular*, pues la auricularización interna primaria oscila sobre este concepto. El sonido que se ha de escuchar para poder hablar de este tipo de auricularización ha de ser particular en tanto que privado y singular para un personaje. Este sonido ha de sufrir entonces ciertas deformaciones en la percepción por parte del receptor con el que se identifica el sonido del narrador (como quien escucha una conversación bajo el agua o con unos auriculares puestos), es por definición una escucha subjetiva. Por otra parte, la *auricularización interna secundaria* es aquella que nos permite escuchar lo mismo que los personajes, pero de manera semisubjetiva, como una tercera persona en una conversación de dos que, además, es capaz de escuchar los ruidos del entorno en que se sitúan. Esta última es la más común en los filmes.

- *Auricularización cero*, cuando el sonido no está argumentado en una instancia diegética, sino que viene de la mano del narrador. Es el caso en que, por ejemplo, la inteligibilidad de un diálogo se vuelve posible o imposible en base a si la podemos entender o no, sin que esta

responda a criterios de distancia cercana o lejana, o identificación de audición con un personaje que podría o no oírla.

Así pues, hacer referencia al *punto de vista* de un texto fílmico puede enfocarse en tres dimensiones del mismo. Por una parte el punto de vista puede ser *cognitivo* o focal, si nos centramos en las relaciones de conocimientos sobre los acontecimientos del relato entre el narrador y los personajes, en cuyo caso nos referimos a la *focalización*; puede ser también un punto de vista *visual*, donde el análisis recae en las diferencias existentes entre lo que el narrador del relato muestra y lo que los personajes ven, en cuyo caso nos referimos a la *ocularización*; y, por último, podemos referirnos también a un punto de vista *sonoro* en tanto que se abordan las relaciones de escucha que hay entre el narrador y los personajes, momento en que nos referimos a la *auricularización*.

2.3. Secuencias seleccionadas de *Estiu 1993* y *Alcarràs*

Para finalizar con la metodología de estudio, dedicaremos estos últimos párrafos a la explicación y justificación de cuáles son las tres secuencias escogidas para el análisis de ambos filmes. Los criterios que se han seguido son:

- 1- Que sean secuencias en que los personajes infantiles tengan relevancia en el desarrollo de las mismas. Matizar que, en varias de las secuencias relevantes con respecto a niños, también se hayan elementos importantes relativos a la maternidad, sin embargo, las alusiones a estas temáticas han sido omitidas en tanto que exceden a los límites del estudio, ya que, como ha sido presentado en la introducción, mantendrían la suficiente importancia como para dedicarle un análisis concreto.
- 2- Que se adscriban a los procesos de: uno, iniciación del duelo y pérdida; dos, el desarrollo de los niños frente a la pérdida apoyándose en las relaciones familiares; y tres, la superación del duelo.
- 3- Que sean secuencias dispuestas en la presentación, desarrollo y desenlace de las películas, para poder observar en el análisis la

influencia del desarrollo de los acontecimientos generales del relato en los acontecimientos particulares que tiene que ver con los infantes.

Definidos estos limitadores y previamente a la exposición de las secuencias seleccionadas para el análisis, cabe realizar un acercamiento terminológico a los conceptos de *secuencia* y *escena*, que sirven para segmentar el análisis de los filmes. Según los autores David Bordwell y Kristin Thompson, en su libro *El arte cinematográfico* (2006), el concepto de *secuencia* se define como un «segmento moderadamente largo de una película, que implica un tramo de acción completo» (p. 496), mientras que *escena* hace referencia a las «fases de la acción que transcurren dentro de un espacio y un tiempo relativamente unificados» (p. 86). Así, aunque muchas veces puedan ser conceptos equivalentes en la práctica, podemos establecer como regla general que una secuencia, con un desarrollo narrativo cerrado, está compuesta por diferentes escenas, con unos componentes temporales y espaciales concretos.

Explicados los conceptos, las secuencias seleccionadas son las siguientes:

Estiu 1993:

- Secuencia 1: duelo y pérdida. 00:00:54 a 00:05:54.

En esta primera secuencia Frida, se ve obligada a dejar la casa en la que vivía tras el fallecimiento de su madre y comienza el trayecto de mudanza hasta la casa con sus tíos, quienes se convertirán en sus nuevos padres.

- Secuencia 2: influencia de las relaciones familiares frente al desarrollo del proceso de duelo. 00:43:25 a 00:45:38.

En esta secuencia, situada en el meridiano del filme, de noche, Frida y su prima Anna (Paula Robles), bailan una canción con su padre mientras su madre está leyendo hasta que decide irse a dormir.

- Secuencia 3: superación (aceptación) del duelo (de la pérdida). 01:31:37 a 01:35:35.

No podemos hablar de una superación de duelo en tanto que el personaje de Frida no llega a superarlo en ningún momento del filme, sino que más bien deberíamos hablar de que en esta última secuencia de la película Frida acepta la pérdida de su madre, pues es el primer momento en el que es capaz de expresar esa pérdida a través del llanto.

Alcarràs:

- Secuencia 1: duelo y pérdida. 00:01:08 a 00:03:37.

Secuencia de apertura del filme, en la que el coche antiguo donde juegan los niños en el campo les es arrebatado por una excavadora, perdiendo así su lugar de juegos.

- Secuencia 2: influencia de las relaciones familiares frente al desarrollo del proceso de duelo. 00:41:14 a 00:42:19.

En esta secuencia del centro del relato se nos muestra una noche de verano en que los nietos y el abuelo pasan unos minutos en la terraza de la masía. Finalmente, la nieta más pequeña se sienta en las piernas de su abuelo para cantar una canción con él.

- Secuencia 3: superación del duelo. 01:19:05 a 01:20:35.

Aunque esta tercera secuencia no se encuentre al término del filme, sí se ubica en el final del desarrollo de la trama relativa a los niños. Los tres han encontrado, después de varios intentos, unas trincheras de la Guerra Civil que les sirven como nuevo centro de juegos sustitutivo del coche.

3. MARCO TEÓRICO Y CONTEXTUAL DEL CINE DE CARLA SIMÓN

Con el fin de realizar un primer acercamiento a la filmografía de Carla Simón, en el actual apartado de la investigación se explican las raíces y la naturaleza de su cine, con una mirada concreta y contemporánea, en una primera instancia, y abierta y retrospectiva, en una segunda.

3.1 *La Nova Escola de Barcelona*

Durante la última década, el cine español está viviendo una renovación generacional marcada por la presencia de películas realizadas por mujeres. Véase que desde 2017 las ganadoras del premio Goya a Mejor Dirección Novel son en su totalidad mujeres: 2017, Carla Simón por *Estiu 1993*; 2018, Arantxa Echevarría por *Carmen y Lola*; 2019, Belén Funes por *La hija de un ladrón*; 2020, Pilar Palomero por *Las niñas*, con la que también fue premiada como Mejor Película y Guion Original; 2021, Clara Roquet por *Libertad*; y 2022, Alauda Ruiz de Azúa por *Cinco Lobitos*. Estos reconocimientos encuentran su cenit en los galardones obtenidos por Carla Simón en el Festival Internacional de Cine de Berlín con los premios de Mejor Ópera Prima y el Oso de Oro tanto con *Estiu 1993* (en 2017), como con *Alcarràs* (en 2022), respectivamente.

Este paradigma es expuesto con el fin de contextualizar la situación de producción cinematográfica española, que además perfila los caminos que estas nuevas directoras van a ir generando en un futuro cercano, pues pone de relieve un cambio que aún no se ha producido, pero que se haya latente (cada vez más) en la estructura cinematográfica nacional: la generación de una renovación estilística y temática de influencia femenina (y feminista), que, si bien ya existía, ahora se reconoce. La niñez de una hija huérfana, la pubertad femenina, la introspección de la sexualidad lésbica desde los ojos de una adolescente, y la maternidad desde el punto de vista de una madre y de una hija, son algunas de las temáticas principales que se tratan en los citados filmes.

Carlos F. Heredero (Vilaró, 2021) concentra esta renovación en Cataluña y Arnau Vilaró matiza esa concentración hablando de lo que él denomina como

*La Nova Escola de Barcelona*¹⁰ [La Nueva Escuela de Barcelona], donde se haya el foco principal de directoras nacionales. No delimita territorialmente con ánimo de exclusión en virtud de falta de renovación estilística o temática por parte de directoras como Arantxa Echevarría, Alauda Ruiz de Azúa o Elena López Riera, sino por la pluralidad de directoras catalanas y las relaciones personales y laborales que entretengan, pues se conocen, comparten ideas y trabajan entre ellas. Nos referimos ahora a Meritxell Colell, Celia Rico, Belén Funes, Clara Roquet, Mar Coll y Carla Simón, entre otras (Vilaró, 2021). Estas directoras participan en los procesos creativos de todas ellas de manera continua, y, además, es habitual hallarnos con los mismos miembros del equipo técnico en los rodajes de cada una. Celia Rico, por ejemplo, ayudó a Belén Funes en el guion de su ópera prima, *La hija de un ladrón* (2019), y Funes fue posteriormente la script de Rico en su, también ópera prima, *Libertad* (2020). Por su parte, la productora María Zamora ha trabajado con Carla Simón, Nely Reguera y Clara Roquet; mientras que la directora de fotografía Neus Ollé se ha encargado de la iluminación de filmes de Mar Coll y Belén Funes; así como Ana Pfaff, quien ha sido montadora tanto de Meritxell Colell como de Carla Simón. Todo ello ya nos permitiría hablar de una *Nova Escola de Barcelona*, sin embargo, además de su colaboración común, Vilaró defiende la existencia de una serie de características que permiten identificar modelos estéticos y narrativos comunes a todas ellas, y lo hace partiendo de base de las ideas de Heredero.

Dentro de esta ola de cineastas catalanas, Heredero diferencia tres grupos: un primero de *corte documentalista*, un segundo de *ficción narrativa bajo problemáticas femeninas*, y un tercero de *renovación estética y ficcional*, donde ubicamos a Simón. Este último es, para Heredero y Vilaró (2021), el más relevante debido a la capacidad de enriquecimiento que las directoras conceden

¹⁰ Nueva debido a que encontramos un precedente de *Escuela de Barcelona* entre finales de 1965 y 1970, con algunos filmes puntuales que se escapan de este límite temporal, según Román Gubern en su libro *Historia del cine español* (2021). Un movimiento que careció de un buen recibimiento con los espectadores, pero que «impregnó desde comienzos de los 70 la mayor parte del cine de autor catalán, haciéndose notar su consciente reivindicación de una dimensión lingüística del medio y su voluntad experimental» (p. 321). Este cine experimental es catalogado por parte de José María Caparrós en su *Historia del cine español* como un «cine vanguardista, un tanto excéntrico y pretencioso, [llamado por los componentes del movimiento] “cine de destrucción”, por el cual se buscaba un nuevo camino hacia el realismo» (2007, p. 126).

a los filmes. Un enriquecimiento proveniente de una representación costumbrista surgida de la unión entre la ficción (la propia secuencia guionizada), la realidad (la existencia verídica de una serie de tradiciones que son representadas en el film), y la biografía de las directoras (sus recuerdos y la manera en que ellas han vivido esas costumbres y tradiciones populares).

Siguiendo a Vilaró, esta ficción autobiográfica como modelo de aproximación a la realidad es una característica estética y narrativa propia del tercer grupo de directoras de la *Nova Escola de Barcelona*, que, junto con la presencia del retrato familiar y el protagonismo femenino, se posiciona como uno de los pilares fundamentales y reiterados en varios de los filmes de las citadas directoras.

A continuación, abordaremos los dos largometrajes de Carla Simón bajo el marco de estas tres características de renovación estilística: la *autoficción*, el *retrato familiar*, y el *protagonismo femenino*; y lo haremos de manera ejemplificativa para dar a comprender el significado de cada una de ellas.

Primeramente, conviene aclarar que la *autoficción* presente en varias de las óperas primas de las directoras citadas, no actúa únicamente como método de inspiración en la creación y plasmación del relato, sino que se vuelve una forma de acercamiento a la realidad a través de la generación de procesos creativos que permiten rodar intentando acceder a las mismas emociones que una vez fueron vividas por las directoras. Por eso es importante para ellas remitirse a los lugares en los que vivieron los acontecimientos biográficos. Colell rodó *Con el viento* (2018) en el pueblo en que vivían sus abuelos, y Rico rodó *Viaje al cuarto de una madre* (2018) en su pueblo natal sevillano.

Por su parte, Carla Simón realizó un amplio proceso de documentación sobre su familia para el guion y la dirección de *Estiu 1993*. Observó fotografías de álbumes familiares, leyó cartas que había escrito su madre, recolectó objetos de su infancia y localizó espacios reales en los que vivió después de mudarse al

pueblo. Según explica Vilaró¹¹, más tarde trabajaría con todos estos elementos para construir esa hibridación entre su realidad y la ficción: las fotografías le sirvieron para atreazar y plantear la puesta en escena de sus secuencias, así como los objetos que había recuperado; las cartas de su madre las usó para redactar algunos diálogos del guion; y la localización del bar de las piscinas en el que trabajan sus padres en la ficción es el mismo que en el que lo hacían sus padres adoptivos cuando Simón era una niña. Incluso el llanto final con el que cierra su ópera prima tiene su arraigo y paralelismo con la realidad vivida por la cineasta (2021, p. 108).

Además, el realismo que busca recrear Simón y que está ligado directamente con el concepto de autoficción, resulta claramente ejemplificado en el tratamiento actoral de *Alcarràs*, donde los actores no son profesionales, sino personas de la tierra en que se rueda el filme. Esto es así porque la directora pretendía que «toda la gente que interpretara a los personajes sintiera la historia desde dentro y la pudiera entender» (Simón en Yáñez, 2022). Según Vilaró, el proceso de trabajar con los actores de Simón es muchas veces de improvisación, pretendiendo que el actor no actúe de la manera en que lo haría su personaje, sino que lo haga interpretando de sí mismo. En el rodaje de *Estiu 1993*, por ejemplo, cuando Frida le pregunta a Anna que a qué quiere jugar, esta cada vez le contesta con un juego diferente, lo que da paso a un amplio margen de improvisación. Por su parte, en *Alcarràs* era crucial para la directora que los personajes fueran de la tierra original para que así sus personajes pudieran hablar el dialecto específico del catalán que se practica en la zona del pueblo, y es por ello que elige trabajar con paisanos en vez de con actores profesionales. Cabe destacar que para Simón es tan vital la importancia del trabajo con los intérpretes, que durante el proceso de selección de casting de *Alcarràs* fueron entrevistadas alrededor de nueve mil personas (*Film at Lincoln Center*, 2022), todo ello para ser capaz de profundizar en el realismo de sus filmes a través de la dirección actoral.

¹¹ Quien conoce de primera mano los procesos creativos de Simón, pues ha coescrito *Alcarràs* y participado en el equipo de dirección de *Estiu 1993*.

Respecto a la presencia de las *relaciones familiares*, Vilaró, en su artículo, profundiza en los largometrajes de directoras como Mar Coll y su *Tres días con la familia* (2009), Celia Rico y *Viaje al cuarto de una madre* o Meritxell Colell y *Con el viento*; sin embargo, nosotros nos basaremos en lo expuesto por el autor, pero centrándonos en describir las relaciones familiares de *Estiu 1993* y *Alcarràs*.

La importancia que Simón otorga a las figuras familiares en sus dos filmes es manifiesta. Hablando sobre *Estiu 1993* y la influencia de sus propias relaciones familiares en su cine, explica que le «seguirán inspirando para continuar explorando historias familiares» (en Monjas, 2017, p. 107), y, refiriéndose a *Alcarràs*, al ser preguntada sobre la manera de entender el retrato político desde el familiar, declara que «cuando intentas dar un mensaje político explícito caes en el riesgo de que quede muy subrayado, algo que nunca quisimos. Queríamos hacer un retrato de lo que ocurre, pero siempre desde una perspectiva familiar» (en Rebolledo, 2022).

Con ello, su primera obra comienza con la mudanza que Frida, protagonista del film, ha de realizar para irse de la ciudad al pueblo en que viven sus tíos tras la muerte de su madre causada por el sida, y con todo ello la niña tendrá que aprender a afrontar una nueva estructura familiar donde su prima se vuelve su hermana y sus tíos sus padres. Así pues, Frida se ve abocada a abordar un proceso de duelo tras el fallecimiento de sus padres, de cambio de lugar de vida tras la mudanza, y de aceptación de su nueva familia, todo durante el mismo verano. Simón se centra en su protagonista (ella misma) y en las tres relaciones que se van generando en esa reconstrucción de la estructura familiar que ha de afrontar: por una parte, la relación con Anna, su prima, y ahora hermana; por otra, la relación con Esteve (David Verdaguer), su tío y actual padre; y por otra, la relación con su nueva madre, su tía Marga (Bruna Cusí).

En *Alcarràs*, la relevancia de las relaciones familiares vuelve a ser notoria, pero de manera totalmente opuesta a la forma en que lo es en *Estiu 1993*. En este segundo largometraje la directora no se cierra con un único personaje para relatar los acontecimientos, sino que, como afirma Heredero (2022), *Alcarràs* es

un filme de «protagonismo absolutamente coral» (p. 16) donde la cámara va de un personaje a otro sin atenderse a motivos de continuidad, pero sin perder nunca el hilo conductor, y donde, en palabras de la directora «la familia se mueve con un único cuerpo emocional» (Simón en SER Podcast, 2022), no como sucedía en *Estiu 1993*, donde el tratamiento narrativo se centra en el personaje de Frida.

Si *Estiu 1993* es el verano de Frida, *Alcarràs* es el verano de la familia Solé, un verano que comienza con unas excavadoras que amenazan con destruir los campos de plantación de melocotoneros de la familia, pues el verdadero dueño del terreno, Cisco (Carles Cabós) reclama las tierras (que fueron cedidas a los Solé por el padre de Cisco tras ayudar a su familia durante la Guerra Civil), con el fin de construir unos paneles solares; otorgándoles como tiempo límite para proceder con el abandono hasta el término del estío. A partir de aquí, los diferentes miembros de la familia deberán afrontar la pérdida que se les plantea, y Simón nos va mostrando sus diferentes perspectivas yendo de unos a otros sin aparente justificación. Atenderemos a acontecimientos de todos los personajes, pero sin quedarnos con uno solo, complicando incluso la clasificación de protagonistas y secundarios. Por ello, como personajes relevantes cabe mencionar a toda la familia: Rogelio, el abuelo (Josep Abad); Quimet, el padre (Jordi Pujol); Dolors, la madre (Anna Otín); Roger, el hijo mayor (Albert Bosch); Mariona, la hija mediana (Xenia Roset); e Iris, la hija pequeña.

Dentro del retrato de la estructura familiar, conviene destacar el trato especial que la directora mantiene para con los infantes de sus largometrajes. Simón otorga una mirada característica y distintiva a los niños de sus filmes, cuya idea de naturalidad que intenta plasmar en ellos está muy ligada a su forma de trabajar con los actores. En una entrevista para la revista *L'atalante* sobre la influencia del cine japonés en sus filmes, la directora se refiere a la búsqueda de la gestualidad natural de sus personajes infantiles, pues en sus acciones improvisadas es donde Simón intenta acercarse verdaderamente a la cotidianidad de los acontecimientos. Además, habla de la forma en que, intentando trabajar de esta manera con los niños, sus secuencias pueden llegar

a adquirir un grado de autenticidad en sus gestos que es más complicado de lograr en los adultos (Garín y Vargas, 2020). Autenticidad que no solo trabaja con los niños en el rodaje, sino también durante la fase de edición, en la que se dedica a insertar planos cortos de las manos o de gestualidades puntuales de los mismos para aumentar la sensación de estar visionando una cinta doméstica, más cercana a la realidad que a la ficción cinematográfica: «quería dar esa sensación de estar filmando un vídeo, una película doméstica» (Simón en Garín y Vargas, 2020, p. 129). En dicha entrevista también habla del respeto con el que hay que tratar a los personajes de una película, y de que ella, para adscribir ese respeto al retrato de lo infantil, coloca la cámara a la altura de la mirada de los ojos, poniendo en una posición de igualdad al narrador frente al infante.

Sin embargo, este trato particular hacia el mundo de lo infantil no ha de ser confundido con una exposición de pureza, bondad o exaltación, pues no solo busca retratar lo divertido y lo relacionado con los juegos, sino también la dualidad entre lo tierno y lo cruel¹², que sobre todo se puede apreciar en el personaje de Frida y su relación con Anna. Todo este trato diferencial y esta serie de características expuestas hacia lo infantil obtienen su fuente de origen en la comprensión que la directora posee acerca de la incapacidad de los niños para ser conscientes de todas las acciones que suceden a su alrededor, y es que la directora explica que, debido a la complicada infancia que tuvo, se ha vuelto sensible a la mirada que un niño puede tener sobre su entorno (*Film at Lincoln Center*, 2022).

Por último, la tercera característica estética y narrativa del grupo de renovación de la *Nova Escola de Barcelona* que Vilaró menciona es la presencia de una protagonista femenina que ha de hacer frente a una serie de acontecimientos que no dependen de ella y que, por lo tanto, al no tener poder sobre los mismos, la posiciona en un estado de vulnerabilidad que será el punto de ignición para que construya un arco sólido como personaje. Dicho sentimiento

¹² En la citada entrevista, la directora explica cómo le inspira la manera en que el director japonés Yasujiro Ozu logra hacer congeniar la brutalidad de algunas escenas con lo natural de los gestos de los niños, característica que posteriormente adaptó en *Estiu 1993*.

de pérdida que ha de ser afrontado será lo que les empuje a construir su fortaleza psicológica. Los ejemplos que aporta Vilaró son los de Léa en *Tres días con la familia*, Geni en *Todos queremos lo mejor para ella*, Mónica en *Con el viento*, Leonor en *Viaje al cuarto de una madre*, Sara en *La hija de un ladrón*, y Frida en *Estiu 1993*. Además, Vilaró también menciona la tendencia a posicionar a personajes femeninos infantiles en momentos en los que han de desarrollar un crecimiento hacia el mundo adulto, tal como sucede en *Estiu 1993* con Frida, o en *Alcarràs* en el personaje de Iris, quien no solo va a sufrir la desaparición de su espacio de juegos, sino que también va a tener que hacer frente al alejamiento de sus dos primos a raíz de una discusión entre adultos, sin poder hacer nada para que vuelvan o para estar con ellos.

Así, dentro de la filmografía de Simón, quedan organizadas las características de *autoficción*, *relaciones familiares* y *protagonismo femenino*, como compartidas con una generación de directoras focalizada en Barcelona; y las de peculiar *tratamiento actoral* y *relevancia de la infancia*, como particulares de su propio cine.

3.2. El cine de Carla Simón respecto a la historia del cine español: costumbrismo y estilización

Definido el cine de Carla Simón como un cine de ambiciones renovadoras para con la estética y las temáticas cinematográficas vigentes, durante el siguiente apartado nos dedicaremos a abordar el cine de la directora catalana desde una mirada más abierta, con el fin de reconocerla no únicamente bajo una perspectiva contemporánea, sino para inscribirla también dentro del marco de la historia del cine español.

Primero con los gigantes y cabezudos en *Estiu 1993* y después con las fiestas de pueblo en *Alcarràs*, Simón pone de relieve la pretensión (que ciertamente emana en la gran mayoría de sus secuencias) de reproducir la cultura y tradición popular de la España rural: «me encanta el folclore, la vida y el retrato costumbrista de los pueblos» (Simón en Rebolledo, 2022). Un retrato bien conocido en nuestro cine. Un cine donde ha existido (y existe) una voluntad

de dar testimonio de una realidad específica y donde el retrato de lo popular se ha posicionado como una de las raíces (y constantes) a lo largo su historia, tal como el catedrático José Luis Castro de Paz vislumbra en su artículo *Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales* (2020).

Por su parte, Juan Antonio Ríos Carratalá en *Lo sainetesco en el cine español* (1997) explica que este retrato ha adquirido diferentes identificaciones con el paso de los años, desde el humor esperpéntico hasta la pesadez reflexiva de un silencio, pero ha permitido, sin importar las vías de representación y el género en el que se ubiquen, la equiparación de los espectadores con los hechos sucedidos en el relato a través de la comparación entre los acontecimientos del filme y las experiencias cotidianas de los mismos. Además, Ríos Carratalá defiende que el costumbrismo cinematográfico no ha de tratarse como género, sino más bien como corriente o característica, la característica de un cine que habla sobre la vida. Es, en palabras del autor, «el tratamiento peculiar de la realidad llevada a la pantalla» (1997, p. 8), donde, a base de la recreación concienzuda de espacios detallados y actuaciones cercanas, se le permite al espectador remitirse a experiencias personales, ya sean pasadas o presentes.

A continuación, siguiendo los rasgos que el propio Ríos Carratalá aporta tanto en su libro ya citado, como en su artículo *El costumbrismo en el cine español* (2006) sobre las características que posee un film para que este sea denominado *costumbrista*¹³, expondremos algunos de los aspectos de los largometrajes de Simón que nos permiten referirnos a ellos como tales:

- *Estructura coral*, sobre todo visible en *Alcarràs*, donde la narración no se guía por los acontecimientos que le suceden a un único personaje, sino a la familia en general.

¹³ Estas características que en el presente estudio se mencionan como propias del *costumbrismo* son nombradas en primera instancia por Ríos Carratalá como propias de lo *sainetesco* en su libro *Lo sainetesco en el cine español* (1997). Sin embargo, en otros estudios del propio autor, estas mismas características son expuestas como adscribibles también al *costumbrismo*, como en *El costumbrismo en el cine español* (2006), donde explica que “lo costumbrista y lo sainetesco son dos corrientes que en el cine [...] a menudo se superponen” (p. 5). Además, conviene aclarar que este trabajo no considera la obra de Simón como *sainetesca*.

- *Predilección por determinados ambientes sociales.* La vida en el campo, la migración a la ciudad, la situación económica límite de los agricultores, la orfandad o el paso de la modernidad sobre la tradición son algunos de los retratos sociales que podemos apreciar en *Alcarràs* y *Estiu 1993*.
- *Cotidianidad*, visible en acciones particulares como las de juegos infantiles, las noches en la terraza, o el cuidado personal en los baños de las casas familiares. Acciones que hallamos repetidas tanto en *Estiu 1993* como en *Alcarràs*.
- *Flexibilidad de la estructura argumental*, pues en ambos filmes la trama queda reducida a una expresión mínima, y lo que predomina es «el registro de una experiencia vital» (Heredero, 2022, p.17).
- *Importancia de actores secundarios*, donde, sobre todo, nos remetimos al tratamiento que Simón ejerce sobre los personajes de *Alcarràs*, un filme cuyas fronteras entre protagonistas y secundarios quedan difuminadas.
- *Diálogos*, originales en catalán y adheridos a los dialectos concretos de los lugares en que suceden los hechos.
- *Condición laboral humilde*, visible tanto en el bar o la carpintería de *Estiu 1993*, como en la vida agrícola en *Alcarràs*.
- *Espacios reales e identificables* por el público. Característica encontrada ya en el propio título de *Alcarràs*, pero también en *Estiu 1993*, rodada en los lugares reales en los que la directora vivió su infancia.
- *Verismo*, una característica que podríamos definir a partir de la suma de las anteriores: localizaciones reales, dialectos naturales, retrato de ambientes sociales existentes, plasmación de vidas laborales humildes, cotidianidad...
- *Presencia de lo coetáneo*, manifiesta en la sustitución de los melocotoneros por las placas solares en los campos de los Solé, representación de la actualidad con respecto a la situación de los campos agrícolas.

- *Protagonismo del personaje común*, es decir, la ausencia de un personaje idílico o heroico que ha sido sustituido por uno cotidiano. Característica identificable en el tratamiento de personajes de ambos largometrajes.

Así pues, queda expuesto de qué hablamos cuando nos referimos a *costumbrismo* en el cine de Carla Simón. Un cine plagado de imágenes donde hay intencionalidad para con la representación de la realidad, imágenes «hermosas porque son verdaderas, porque no imponen su belleza por encima de lo que filman» (Heredero, 2022, p.18).

Castro de Paz expone que los llamados como *regeneracionistas* del cine español de los años cincuenta, como José Antonio Nieves, Luis García Berlanga o Fernando Fernán-Gómez, resultan relevantes no tanto por el influjo neorrealista que en ellos habita, sino por su «intransferible forma de heredar y revitalizar el nutriente sustrato costumbrista [...], revitalización que llevará unida [...] un estéticamente decisivo pero progresivo proceso de elevación y crispación de la mirada, del punto de vista» (2020, p. 57). Además, añade que esta herencia surge a partir de las voluntades de autores como Francisco de Goya o Ramón María Valle Inclán, de quienes supieron heredar el enturbiamiento y los rostros desencajados desde una partida costumbrista y popular, pero ahora aplicada a su contexto histórico, el de «la gangrena política y moral de posguerra» (p. 57). Parte de las influencias que hereda la cinematografía de Simón, proviene de cineastas españoles como Carlos Saura y su *Cría cuervos* (1976) o Víctor Erice y su *El espíritu de la colmena* (1973), «las he tenido muy presentes, no tanto por la narrativa, sino por cómo tratan el contexto» (Simón en Paz, 2017), y es que la directora catalana sigue la cadena de herencias en filmes de carácter costumbrista de la misma manera que los primeros regeneracionistas del cine español hicieron, pero ahora aplicándola a ejes narrativos ubicados en el contexto particular en el que se ubica la directora.

Relacionado con esta manera de entender el cine español como un cine de herencias y arraigo al costumbrismo, el catedrático Santos Zunzunegui Diez,

en su libro *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (2018)¹⁴ realiza una división de cuatro vetas creativas del cine español más relevante, que es aquel que se haya estilizado, donde se podrían englobar de manera general las producciones nacionales y que, además, permiten hablar del concepto de *cine español* como algo propio, característico y singular, en comparación a otras tradiciones fílmicas, y no únicamente como apelativo a una serie de películas filmadas y producidas bajo territorio nacional. En la introducción del libro, que se vuelve fundamental en tanto que resulta la base de su estudio, el autor explica que el mejor cine español es aquel cuyos filmes se presentan como ampliamente *estilizados*, entendiendo estilizados de la misma manera que lo hace el escritor Pedro Salinas como un «"desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo" mediante la imposición a las apariencias de un "patrón estético, moral o intelectual"» (en Zunzunegui, 2018, p. 24)

Para Zunzunegui, las películas integradas dentro de este gran grupo de filmes nacionales estilizados, son, al mismo tiempo, clasificables en cuatro subgrupos o vetas creativas diferentes que atienden a criterios basados en la particular manera en que los cineastas estilizan la realidad en sus filmes.

La primera veta creativa que expone es la que *rechaza el realismo por vía de la exageración y la deformación*. Es la huida del realismo fotográfico a través del esperpento, donde los personajes, que están sometidos a una tradición cultural española, se muestran retorcidos y distorsionados por medio de la exacerbación de la singularidad de sí mismos. Tiene su arraigo en autores que no pertenecen al mundo cinematográfico como Quevedo, Goya o Valle Inclán, y dentro de esta veta englobamos a cineastas como Fernando Fernán-Gómez, Luis García Berlanga, Rafael Azcona o Marco Ferreri.

La segunda de las vetas creativas es la del *popularismo casticista*, basada en obtener una perspectiva de recuperación de la cultura popular a través de los cánones típicos del realismo. Es reunir en el texto fílmico las formas de vivir y de

¹⁴ la publicación original del autor es de 2002 pero en el presente estudio se trabaja con la edición revisada y ampliada que se publicó en 2018.

hablar populares junto con el retrato de usos sociales de la cotidianidad. Sus raíces estéticas provienen en gran parte del teatro popular castizo y del sainete, y de la manera en que los actores improvisan y se enredan con el personaje que interpretan, difuminando la línea entre el histrión y el personaje. Al igual que sucede con la veta del esperpento, este segundo camino también encuentra sus referentes en las formas artísticas nacionales pretéritas, y dentro de ella destaca por encima de todos los cineastas el director y guionista Edgar Neville.

La veta creativa que se enfrenta al *realismo para desbordarlo por vía del mito* es el tercero de los caminos que expone Zunzunegui. En ella la estructura narrativa del mito se posiciona como la principal de las características de estilización. El simbolismo que observamos en esta serie de historias viene de la mano de esquemas narrativos y estructuras de corte genérico que desligan el texto del realismo que pudiera alcanzar. Esta veta la encontramos de manera sistemática en la obra de Manuel Mur Oti, y de manera más singular en obras aisladas de algunos directores como Víctor Erice, en *El espíritu de la colmena*, 1973; Lorenzo Llobet-García, en *Vida en sombras*, 1949; o José Luis Borau, en *Furtivos*, 1975.

Por último, la cuarta de las vetas creativas es aquella que hibrida las tradiciones culturales con la vanguardia¹⁵. Es la que el autor denomina como *costumbrismo extraterritorial*, en cuanto a la capacidad que tienen algunos films de revitalizar, a través de la difuminación de registros y la negación de límites, las tendencias de estilización. Esta manera de filmar se desliga de los márgenes de representación institucional, pero atendiendo a la cultura popular y sus tradiciones. Obtiene sus referencias en el teatro de guerra de Rafael Alberti, así como en María Teresa León o Federico García Lorca, y, cinematográficamente, Zunzunegui hace hincapié en la obra de Pere Portabella y Val del Omar.

Así pues, Zunzunegui, primero, se encarga de intentar encontrar lo particular del cine nacional para diferenciarlo de otras prácticas de hacer y

¹⁵ No entender vanguardia como corriente de renovación artística de comienzos del XIX, sino como oposición a la ortodoxia de creación cinematográfica.

entender los filmes propios de otras tradiciones y países; después, menciona la particularidad del cine español en tanto que este hibrida, en sus mejores expresiones, la cultura popular (la tradición, lo cotidiano y las costumbres) con la estilización particular de los cineastas; y, finalmente, matiza y agrupa en cuatro caminos diferentes las formas estéticas, morales e intelectuales de los filmes españoles más relevantes atendiendo a criterios de estilización singulares.

Este grupo de películas estilizadas es, según el autor, «la más rica, original y creativa del cine español» (Zunzunegui, 2018, p.22) tanto por la manera en que sus films suponen un enriquecimiento del discurso, como por la mirada que sostienen sobre la tradición popular. Mirada que, Zunzunegui expone y Castro de Paz defiende en su artículo *La encrucijada de la historia del cine español* (2007), cobra relevancia estética una vez llega la influencia neorrealista de posguerra y se ancla en el popularismo nacional, momento en que «intelectuales y cineastas (...) lucharon por ofrecer al público en muchos casos productos culturales propios y dignos, manteniendo, pese a todo, vínculos profundísimos con la cultura española anterior». Su hibridación supone por lo tanto la conjunción de lo novedoso, de una representación estilizada y enriquecida, con lo conocido, un pasado tradicional remitente a las vivencias del espectador.

Queda pues definida la más relevante de las corrientes generales del cine español como aquella que, manteniendo la intención de representar la cultura nacional pretérita, revitaliza las formas de creación del discurso alejándose del convencionalismo fílmico y aportando nuevas vías de estilización.

Siguiendo la definición ya comentada de Pedro Salinas y usada por Zunzunegui sobre el concepto de *estilización*, este se adscribe a las dimensiones estética, moral e intelectual de un filme, por lo que, si una película prioriza otorgar una visión personal relacionada con alguno de estos aspectos sobre la mera reproducción de la técnica cinematográfica, entonces estaremos frente a un filme estilizado. Por su parte, como hemos visto, Carlos F. Heredero (en Vilaró, 2021) inserta *Estiu 1993* bajo un grupo de películas de directoras que buscan una renovación estética y ficcional del cine catalán. Renovación que viene dada a

través de la difuminación entre lo ficticio y lo real en el guion de sus filmes. Frida, protagonista de *Estiu 1993* es el álgter ego de la directora, quien refleja (se refleja) una infancia vivida por ella misma, rompiendo los límites del relato ficcional y empapándolo de realidad (su realidad propia). Si se prefiere un ejemplo más pragmático: el primer y último plano de *Alcarràs* establecen una rima entre ellos mismos. Mientras el filme abre con un gran plano general de unos campos agrícolas en perfecto estado, con el viento ondeando sus hojas, y el sol alumbrando las tierras; cierra con otro gran plano general de campos agrícolas que están siendo destruidos por una excavadora, ahora con el sol del atardecer, un sol que desaparece. Estos dos planos no están justificados por la narración de los acontecimientos, sino que atienden a las dimensiones morales e intelectuales de la directora, lo que, junto a la hibridación de la ficción con la realidad, y a las ya mencionadas características del cine de Simón, resulta ser otro ejemplo de estilización en su cine.

Así pues, uniendo las teorías de Vilaró y Zunzunegui queda expuesto que, en efecto, Carla Simón queda integrada en la línea española de hacer cine más original y creativa, en tanto que hibrida la tradición popular (como hemos argumentado bajo el término de *costumbrismo* de la teoría de Ríos Carratalá), con la estilización (como hemos defendido en base a las aportaciones de Salinas y Heredero acerca de la *estilización*).

Ahora, recuperando el concepto de *renovación* que ofrece Heredero, podemos integrar a Simón dentro de la cuarta veta creativa, la de *costumbrismo extraterritorial*, ya que, con la deconstrucción de la ficcionalidad de los acontecimientos y la inserción de elementos reales en la historia del relato, queda patente una reconstrucción de las estructuras de creación cinematográfica alejada del modelo de representación institucional. Sin embargo, también se ha de mencionar la adecuación del cine de Simón con la veta de cierto *popularismo casticista*, la segunda, ya que encontramos en su filmografía una tendencia al retrato de lo popular (los hablares, las fiestas, los trabajos, las tradiciones...) bajo una mirada realista. Además, cabe resaltar que Simón también busca una difuminación entre el actor y el personaje que

interpreta; pero se aleja de la representación sainetesca de este segundo camino.

El director Juan Antonio Bardem (en Zunzunegui, 2018), influido por el neorrealismo italiano, escribió en su momento que, en el cine español, debía realizarse una vuelta a la realidad «en términos de luz, de imágenes y de sonidos, la realidad de nuestro contorno, aquí y hoy. Ser testimonio del momento humano», palabras que resuenan entre el retrato autobiográfico e individual de *Estiu 1993* y el retrato familiar y coral de *Alcarràs*. Son filmes donde el juego autografía-ficción-realidad de la directora, en palabras de Bazin (1967), «permite a lo imaginario el integrarse con la realidad y sustituirla a la vez» y donde la mirada parte desde dentro de la directora (Quintana, 2022); siempre con el fin de crear la sensación de ver «retratos reales» (Simón en Yáñez, 2022).

4. ANÁLISIS DE *ESTIU 1993*

4.1. Secuencia 1. Duelo y pérdida

Minuto 00:00:54 a 00:05:54.

Con el ruido de un castillo de fuegos artificiales y un plano de seguimiento que solo nos permite ver la espalda de Frida comienza el filme. No vemos a la protagonista ni a los niños con los que juega, que quedan desenfocados en segunda instancia. Están jugando al *Pollito inglés* cuando el niño que está pillando se acerca a Frida y le pregunta “*I tu perquè no estàs plorant?*” (¿Y tú por qué no estás llorando?), frase con la que Frida acaba bajando los brazos y perdiendo el juego [1-4].



[1]



[2]



[3]

Niño: *I tu perquè no estàs plorant?*



[4]
Sec. 1 / Esc. 1 / Plano 1

Después de quedar eliminada, vemos los fuegos artificiales que se llevan escuchando desde el inicio del film [5], y, tras ellos, la cara de Frida mirándolos [6].



[5]

Sec. 1 / Esc. 1 / Plano 2



[6]

Sec. 1 / Esc. 1 / plano 3

Se cierra así la primera escena con una mirada hacia el fuera de campo, desligando la importancia del objeto mirado, y centrando la atención del espectador en el sujeto que mira: Frida, una niña que, en efecto, no está llorando, a pesar de que, como sabremos más tarde, acaba de perder a su madre.

Por su parte, la *ocularización* comienza siendo *cero* en tanto que el narrador posiciona su presencia como visible al mantener en un alto desenfoque a los niños del plano inicial, sin embargo, termina convirtiéndose en *ocularización interna secundaria* con el contraplano-plano de los fuegos artificiales que observa Frida.¹⁶

La *auricularización* es *interna secundaria*, donde la identificación de lo audible no es con ningún personaje en particular, sino con el de una hipotética tercera persona que se hallara en mitad de los acontecimientos.

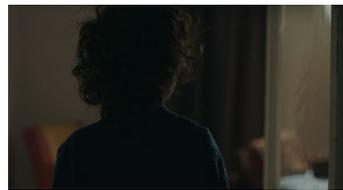
¹⁶ En el Anexo 4 se aporta una tabla dividida en planos de cada uno de los tipos de *focalización*, *ocularización* y *auricularización*, que opera en cada una de las secuencias, ya que, mientras la focalización se puede tipificar en base al conjunto de una escena o secuencia entera, la ocularización y auricularización ha de ser analizada plano a plano.

Se presenta por lo tanto una *focalización interna fija* de la mano de la protagonista, pues los niveles de información son presentados a partir de su perspectiva cognitiva.

Tras su mirada, de nuevo, vemos su espalda, ahora abriendo una nueva escena con otro plano de seguimiento semisubjetivo [7 y 8]. Frida deja de estar en la calle para estar ahora en una casa. Una vez llegado el término del pasillo por el que está andando, Frida se detiene al límite del comienzo de una habitación mirando hacia su interior. Se queda en la penumbra, al borde de los límites de lo que parece una habitación más iluminada que el pasillo en que se encuentra.

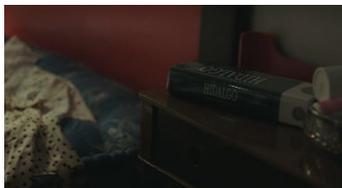


[7]



[8]

Sec. 1 / Esc. 2 / Plano 1



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



[14]

Sec. 1 / Esc. 2 / Plano 2

El siguiente plano nos ofrece una panorámica de la habitación que mira la niña. Una cama sin sábanas, ropajes en perchas, tres maletas de viaje, y, finalmente, Frida mirando todos los objetos [9-11]. Pasados unos segundos, se sienta en el sofá de la habitación para detenerse a observar lo que parece que una vez fue la habitación de sus padres [12-14]. La habitación que pareciera

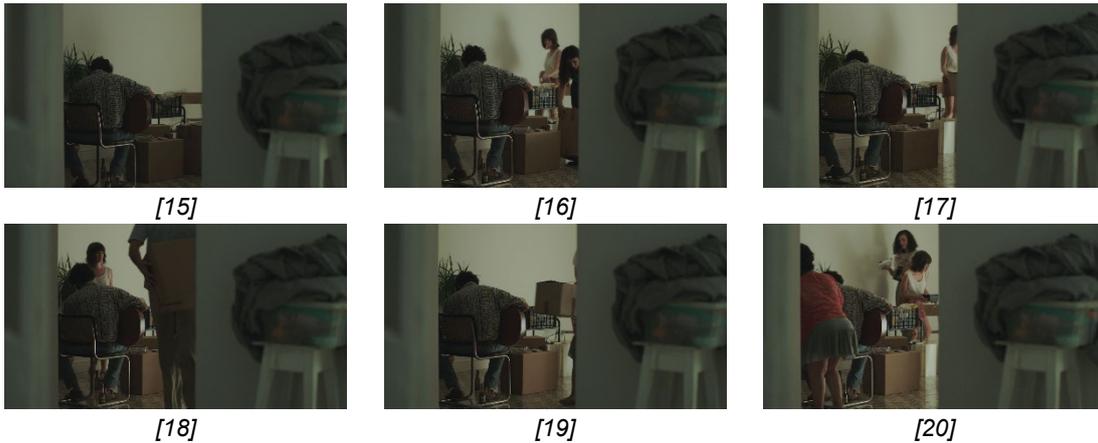
deber iluminarle la cara acaba casi dejándola otra vez en la penumbra, como si la luz quedara lejos.

Nos quedamos con su mirada, otra vez. Primero vemos el objeto mirado por el sujeto, y después al sujeto mirándolo, como ha sucedido con los fuegos artificiales. Dejando el cierre de la segunda escena del film en la mirada de Frida hacia el fuera de campo.

Además, matizar que, al igual que sucedía con la primera escena, compuesta por tres planos: uno de seguimiento, otro del objeto mirado, y otro del sujeto mirando; esta segunda mantiene la misma estructura, pues comienza con un plano de seguimiento, al que le sigue una panorámica que muestra dos planos diferentes a través del montaje interno, uno del objeto mirado, y otro del sujeto mirando.



El siguiente plano abre de nuevo con otra espalda, pero no la de Frida, sino la de su tío, o, mejor dicho, su nuevo padre adoptivo, Esteve, el hermano de su madre, que se halla tocando la guitarra [15-21]. Unos segundos después se introduce en el plano Marga, pareja de Esteve y nueva madre adoptiva de Frida, quien entra y sale de del plano, llegándose a quedar durante unos instantes partida en los límites de su composición [16-21].



Sec. 3 / Esc. 3 / Plano 1

La composición del cuadro, con una altura baja de la cámara y un traqueteo constante, nos hace pensar que estamos inmersos en un plano subjetivo, seguramente igualado con la mirada de Frida, sin embargo, el plano parece haber estado esperando pacientemente a que Marga empiece a salir por segunda vez fuera de campo [21], para comenzar a panean horizontalmente [22] y acabar desvelando la verdadera naturaleza de plano, la de una panorámica con tardío comienzo, que finaliza con la mirada reiterada de Frida hacia el fuera de campo [23].

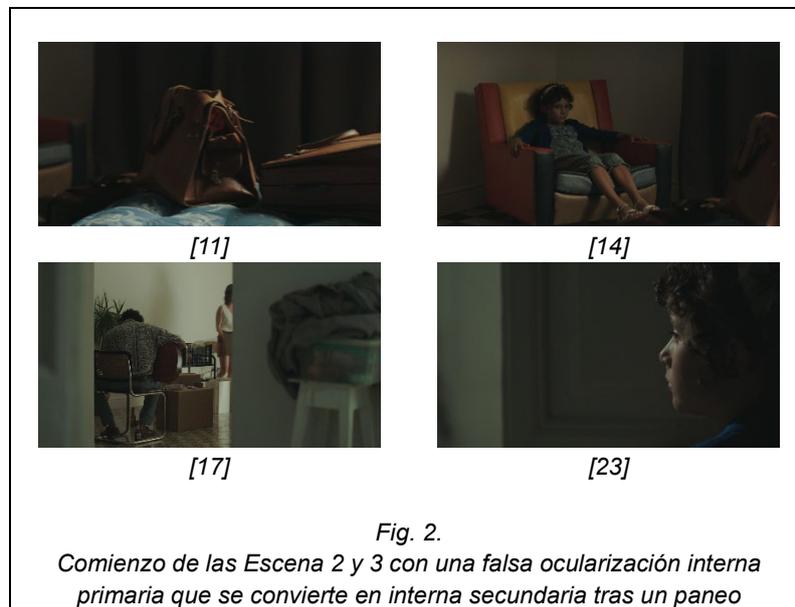


Sec. 1 / Esc. 3 / Plano 1

En estas dos escenas, la segunda y la tercera, vuelve a plantearse una *focalización interna fija* desde la perspectiva de Frida, con una *auricularización interna secundaria*, sin embargo, detengámonos en el particular tratamiento que acontece con respecto a la *ocularización*.

En ambas se repite la misma característica: el mantenimiento de un plano que parece subjetivo de Frida, pero que posee un paneo que nos muestra a la

protagonista, rompiéndose la equivalencia de subjetividad visual con este personaje. Es decir, ambos planos comienzan con lo que parece ser una *ocularización interna primaria*, tanto por la composición como por el movimiento ligero de la cámara, dejándosele intuir al espectador la presencia de un plano subjetivo, sin embargo, tras los paneos horizontales se desvela la verdadera naturaleza de los planos, y con ello la de la *ocularización*, que emerge como *interna secundaria*, repitiendo el sistema de contraplano-plano presente en la primera escena con los fuegos artificiales y la mirada de Frida, pero ahora a través del montaje interno que emerge con los planos de inicio y final de los paneos.



En la cuarta escena de esta primera secuencia, abuela y nieta aparecen rezando un padre nuestro. Detrás, el abuelo, mirándolas apartado, quien nos es mostrado a través del primer movimiento de cámara no justificado por la mirada de Frida [24-26].



[24]



[25]



[26]

Sec. 1 / Esc. 4 / Plano 1

Una vez finalizado el rezo, la abuela le otorga a su nieta el recuerdo de la comunión de su hija, una pequeña tarjeta a modo de membrete, en el que se encuentra dibujada la cara de la madre de Frida junto con su nombre y unas palabras [27 y 28].



[27]



[28]

Sec. 1 / Esc. 4 / Plano 2



[29]

Sec. 1 / Esc. 4 / Plano 3

Con el plano detalle del recuerdo materno finaliza esta escena. Por primera vez el término de una escena descansa la atención del espectador en el objeto mirado por Frida y no en la propia Frida. Vemos ahora el recuerdo de su madre, con un dibujo de ella y su nombre completo «Neus Pipó Simón»¹⁷ [29].

Este último plano de la escena es, a su vez, el único plano aislado y sin paneo de cámara de un objeto mirado por Frida, junto con el de los fuegos artificiales de la primera escena, lo que nos permite establecer una relación de comparación entre los dos objetos que aparecen en plano en cada momento. Primero se muestra unos cohetes artificiales iluminando el negro de un cielo nocturno despejado, y, más tarde, en la cuarta escena, vemos bajo el mismo tratamiento estético la figura de una madre. Una madre que, como hemos observado en la escena segunda con la cama en penumbra, ya no “ilumina”, de manera metafórica, a Frida, y es que, en su caso, la muerte de su madre a una

¹⁷ Nombre real de la madre de Carla Simón.

edad tan temprana ha hecho que la figura materna haya resultado ser tan efímera como el chispazo de los fuegos.



Al igual que acontece a la primera escena, la *ocularización* comienza siendo *cero*, pues no hay identificación de mirada entre personaje y narrador, como se puede observar con el plano medio del abuelo detrás de Frida consecuente de un movimiento de cámara no justificado por una mirada diegética ni de la abuela ni de la niña; pero termina siendo *interna secundaria*, con un plano con escorzo de la mirada de Frida hacia el recuerdo que le acaba de otorgar su abuela. La *auricularización* es *interna secundaria* y la *focalización* vuelve a ser *interna fija* con la protagonista.

La quinta escena de esta secuencia comienza con un plano medio de Frida sujetando un bebé de juguete [30]. La tarjeta de su abuela ha hecho emerger la memoria de su madre, a quien ahora recuerda a través de la imitación, sujetando un bebé ficticio de la misma manera que Neus hacía con ella. Su gesto, cansado, se está apoyando en una pared; su mirada, perdida, fuera de campo.



[30]

Frida: *Lola, i tu por què no vens?*
Sec. 1 / Esc. 5 / Plano 1

Tras unos segundos Frida le lanza una pregunta a alguien: *Lola, i tu por què no vens?* (*Lola, ¿y tú por qué no vienes?*) [30]. Es a otra tía suya, a quien

descubrimos con un paneo horizontal mientras le responde que ella no puede ir al mismo tiempo que trabaja en la mudanza de su sobrina [31 y 32]. Tras la negación de su tía, el paneo vuelve a su posición inicial y nos enseña a Frida sola, pues solamente es ella quien se tiene que mudar [33].



[31]



[32]



[33]

Sec. 1 / Esc. 5 / Plano 1

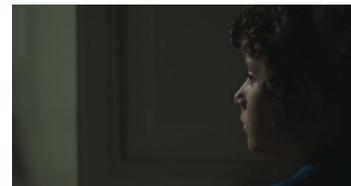
Como aunando las dos ideas de las miradas que cerraban las escenas anteriores (miradas hacia fuera de campo y mirada hacia el recuerdo de una madre perdida), esta última composición de plano nos muestra, por una parte, la mirada fuera de campo de una niña que se haya perdida, y, por otra, la causa de su perdición, el fallecimiento de su madre, a quien la niña sigue recordando, tal como vemos en el gesto de Frida sujetando un bebé de juguete, que no es otra cosa más que una manera de imitar a su madre, quien la sostenía en brazos de la misma forma que ella al muñeco.



[6]



[14]



[23]



[29]



[33]

Fig. 4.

Miradas fuera de campo y recuerdos de Frida sobre su madre

En esta escena se ha mantenido una *ocularización cero*, siendo esta la primera escena en la que no se haya en ningún momento identificación visual subjetiva o semisubjetiva con Frida; una *auricularización interna secundaria*, y una *focalización interna fija*.

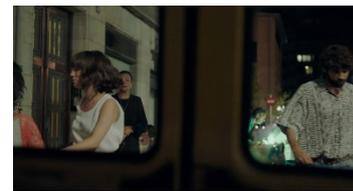
La sexta y última escena de la primera secuencia finaliza con lo que parece un encierro de la niña en una furgoneta, con un golpetazo de puertas que rompen la calma del anterior plano. Desde ahí se aprecia a Esteve y Marga despedirse de sus otros familiares, para, posteriormente, avanzar hasta el coche y ponerlo en marcha hasta la casa que tienen en Garrotxa [34 y 35], no sin antes haberse quedado separados en el cuadrado desde lo que parece que es la mirada de Frida [36].



[34]



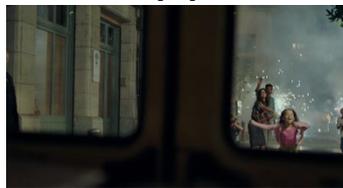
[35]



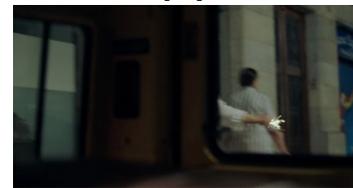
[36]



[37]



[38]



[39]

Sec. 3 / Esc. 6 / Plano 1

Al igual que sucedía con la segunda y tercera escena, la altura de la cámara, la perspectiva ofrecida por los límites compositivos del cuadro, junto con el ligero pero constante movimiento del mismo, pueden hacerle pensar al espectador que se halla frente a un plano subjetivo [37-39], sin embargo, una vez iniciada la marcha del coche, otro paneo horizontal nos muestra a Frida con el bebé de juguete y la mirada hacia el fuera de campo. Primero hacia la derecha y luego hacia la izquierda [40-42].



[40]



[41]



[42]

Sec. 1 / Esc. 6 / Plano 1

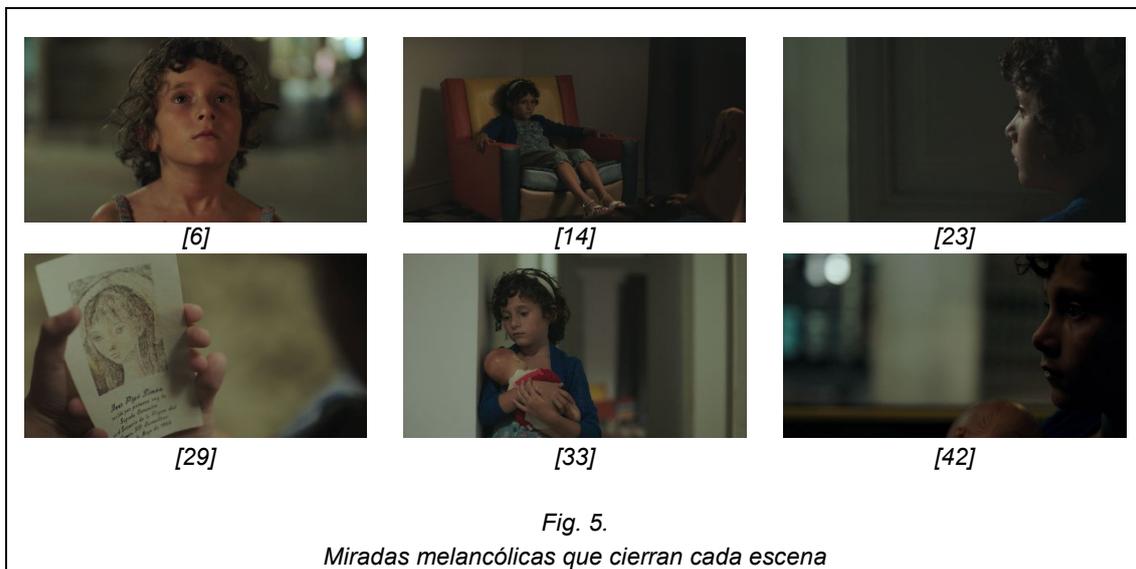
Habiéndose repetido la estructura de plano *subjetivo* con paneo, se repite de nuevo la primera impresión de una *ocularización interna primaria*, que termina tornándose una *ocularización interna secundaria* justificada por un contraplano-plano. Por su parte, también se repite la presencia de una *focalización interna fija*. Sin embargo, detengámonos en la *auricularización*.

En una primera instancia podría pensarse que la *auricularización* de esta última escena de la secuencia está identificada con Frida, pues cuando se cierran las puertas percibimos el sonido de la misma manera que ella, lo que podría avocarnos a identificar una *auricularización interna primaria*. Sin embargo, lo que sucede es que lo que se torna audible una vez se han cerrado las puertas del coche, se le torna únicamente audible a Frida en tanto que ella es la única que en ese momento se halla dentro del mismo, pero eso no ha de llevar a confusión, porque, aunque esos sonidos sean identificables únicamente bajo la audición diegética de Frida en ese específico momento, también lo serían para una hipotética tercera persona que se encontrara en otro de los asientos, lo que nos lleva a negar como particular esa escucha, y a identificar la *auricularización* como *interna secundaria*.

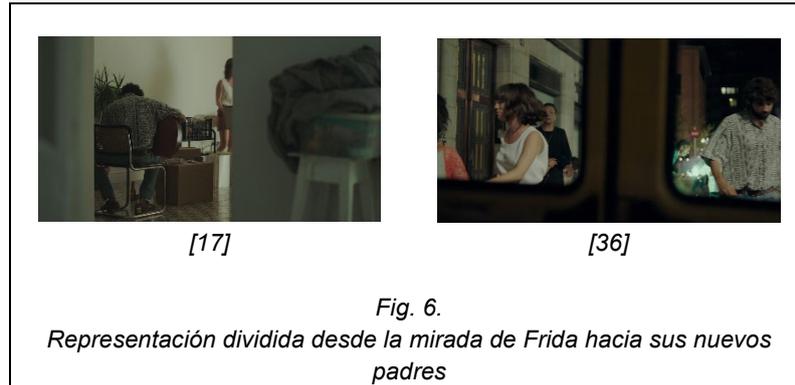
El conjunto de esta primera secuencia nos plantea por lo tanto tres caminos que se van a ir desarrollando a lo largo del film.

El primero y más evidente, el de la pérdida de los padres (concentrada en la pérdida de la figura materna), y de su anterior lugar de vida, camino presente en los constantes planos de miradas fuera de campo que abrazan con tono melancólico el recuerdo de una vida pasada. Destacar que todas las escenas

finalizan con miradas hacia el fuera de campo, incluso la cuarta, donde la mirada del dibujo de la madre de Frida tiene el mismo tono melancólico que su hija.



El segundo es el de la dicotomía que Frida plantea sobre la concepción que tiene acerca de cada uno de sus nuevos padres adoptivos. Esta dicotomía es apreciable en la presentación de cada uno de los personajes, donde, mientras en la tercera escena Frida ve a Esteve estático y durante todo el tiempo, a Marga la ve aparecer y desaparecer de su campo de visión. También es una dicotomía reconocible en el plano de la sexta escena en que ambos padres quedan encuadrados dentro del campo de visión de la niña, pero separados por una gruesa línea divisoria que conforma la puerta trasera del coche en que se halla Frida. Además, estas miradas tienen el peculiar tratamiento de ser mostradas en lo que parecen planos subjetivos, y, por lo tanto, lo que sería la mirada de Frida en una falsa *ocularización interna primaria*, poniendo de relieve la particular y distinguida visión que la protagonista tiene acerca de sus nuevas figuras materna y paterna.



Por último, el tercer camino es la necesidad patente en Frida de recordar a su madre, observado en la estampita de recuerdo y en las acciones de la niña sujetando al bebé de juguete.



4.2. Secuencia 2. Influencia de las relaciones familiares frente al desarrollo del proceso de duelo

Minuto 00:43:25 a 00:45:38.

Es de noche, Frida y Anna, su prima, ahora hermanastra, están jugando con la tierra de la terraza [43] cuando Esteve pone música jazz desde la casa [44]. Al escucharla, Anna se levanta espontáneamente para lanzarse a los brazos de su padre y poder bailar con él [45-48].



[43]



[44]



[45]



[46]



[47]



[48]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 1

Anna pasa de estar totalmente en penumbra a irse a la zona iluminada de la terraza en el momento en que su padre aparece en plano. A ella le intenta seguir Frida, quien se queda en el límite de la luz, mirándolos apartada [49]. Parece que Esteve le devuelve la mirada.



[49]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 1

Este plano de la espalda de Frida rima con los reiteradamente vistos durante la primera secuencia, y encuentra su réplica en un primer plano de la niña mirando deseosa a Esteve [50]. Su rostro, a medio paso entre la penumbra y la claridad. Volvemos a encontrarnos con una mirada hacia fuera de campo de Frida, y, a continuación, lo que está mirando a través de un plano que parece subjetivo con paneos verticales [51-57].



[50]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 2



[51]



[52]



[53]



[54]



[55]



[56]



[57]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 3

Dicho plano casi subjetivo comienza con los pies de Esteve y Anna, sube hasta dar un plano medio corto de Esteve [51], dejando detrás de él y totalmente desenfocada a Marga [52, 53, 55], como si Frida no la viera, o no quisiera verla, o como si Frida solo quisiera ver a Esteve; después, el paneo vuelve sobre sí mismo para encuadrar los pies de padre e hija y volver a subir a Esteve [56, 57], quien ha bajado a Anna y ahora le ofrece a Frida bailar. Esteve le está permitiendo pasar de la zona oscura por el negro de la noche, a la iluminada. Una iluminación constante, la proporcionada por una bombilla, no una fuente efímera como la de los fuegos artificiales que se estrellaban en el cielo nocturno de la primera escena.



[58]



[59]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 4

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 5

La réplica de Frida a la oferta de Esteve es, por supuesto, de total felicidad [58]: le mira, sonrío y se abalanza sobre sus piernas, más que para bailar, para abrazarle [59, 61].

Nótese el cambio de la expresión de Frida durante los planos de miradas hacia fuera de campo de las dos secuencias. Es el cambio de una mirada perdida, melancólica al pasado, a otra deseosa, de felicidad, al presente de su nueva figura paterna.



[60]



[61]



[62]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 5

Detrás del padre y la hija siguen Marga y Anna, a quien su madre le pide que se ate las zapatillas [61]. La respuesta de la niña es negativa, le dice que se las ate ella, que no sabe; a lo que Marga responde con una frase que va a romper la felicidad absoluta que Frida mantenía mientras estaba abrazada a Esteve: *Veus Frida, el que aconseixes amb les teus tonteries? (¿Ves Frida, lo que consigues con tus tonterías?)* [62]. Tras oírla, Esteve le ofrece salir a bailar con ellas [63], pero Marga, con cierto enfado, le niega la oferta yéndose a dormir [64, 65].



[63]



[64]



[65]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 5

Un último plano cierra la secuencia, el de Anna, Esteve y Frida viendo marchar a Marga [66]. La protagonista, todavía sobre los pies de Esteve, también le tiene cogidas las manos, quien las levanta para acariciarle la cabeza [67]. Tras ello, su mirada perdida hacia el fuera de campo [68].



[66]



[67]



[68]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 6

Vuelva a compararse la expresión en las miradas de Frida producidas hacia su figura paterna y su figura materna, las cuales recuerdan mucho más a las de la primera secuencia. El plano de la mirada hacia Esteve sí que halla una respuesta en un contraplano mostrando el padre real que ha encontrado Frida, pero el plano de mirada hacia Marga no recibe un contraplano de vuelta, manifestando una figura materna ausente.

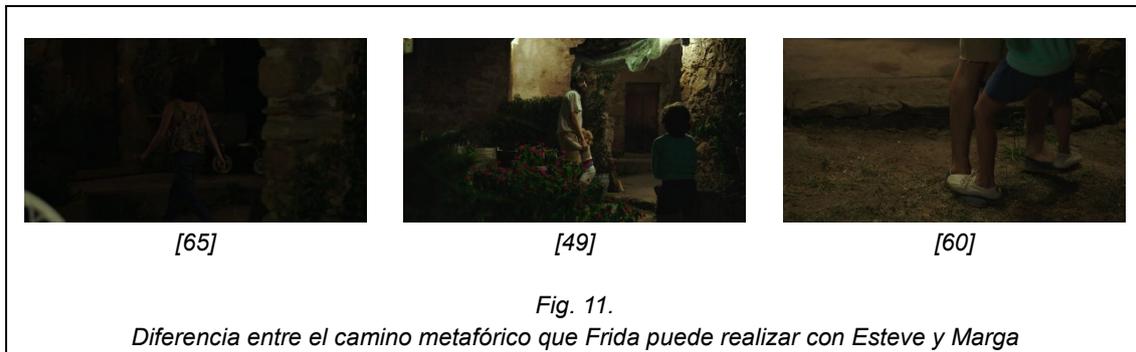


Por otra parte, nótese la dialéctica producida entre los pies y las luces. Recuérdese el paneo vertical del plano subjetivo de Frida, que nos muestra los pies de Esteve y Ana dos veces. Cuando estos acaban de bailar volvemos a apreciar cómo Frida se sube a los pies de Esteve y, tras ello, Marga le echará la culpa a Frida de que Anna no se ate los zapatos (de los pies).



Recuérdese también el momento en que Frida se paraliza a mitad de camino entre la zona oscura e iluminada, la niña se queda quieta, para de caminar, y no será hasta que Esteve le ofrezca sus pies que esta retome su camino, un camino que va a poder andar sobre otros pies que no son los suyos, sino los de él. Por el contrario, Marga, quien ha estado tumbada durante toda la secuencia, se levanta solo en el momento en el que Esteve le ofrece bailar momento en que sale de la zona que ahora ilumina a Frida. Parece que en la zona con luz solo puedan estar tres de ellos, o bien Marga, Esteve y Anna, pero

sin Frida; o bien Esteve, Anna y Frida, pero sin Marga. Y, sobre todo, parece que Frida solo pueda caminar por la zona de luz con Esteve, no con Marga.



Queda marcada en esta secuencia una dicotomía (que ya se había planteado en la primera secuencia del filme), entre la aceptación de Frida hacia sus nuevas relaciones familiares. A Esteve le ha aceptado por completo, le mira deseosa de su tiempo y sus acciones, de su abrazo; sin embargo, todo lo contrario sucede con su nueva figura materna, a quien todavía no puede aceptar.

En todo caso, esta secuencia esclarece la manera en que se están desarrollando las relaciones familiares y cómo afectan estas al proceso de duelo, y viceversa. Para ello, el narrador hace uso de una combinación de *ocularización interna secundaria*, marcada por los campos-contracampos de Frida mirando bailar a Esteve y Anna, aunque, al igual que sucedía en la primera secuencia, la colocación de la cámara podría hacer patente la existencia de una *ocularización interna primaria* en el momento en que Frida se queda mirando a Esteve y Anna con el paneo vertical del plano casi subjetivo al que nos referíamos anteriormente.





Fig. 12.

Planos que parecen ocularización interna primaria, pero resultan interna secundaria

Por otro lado, el narrador también hace apego de una *ocularización cero* que emerge en los planos conjuntos de los miembros de la familia en la terraza.

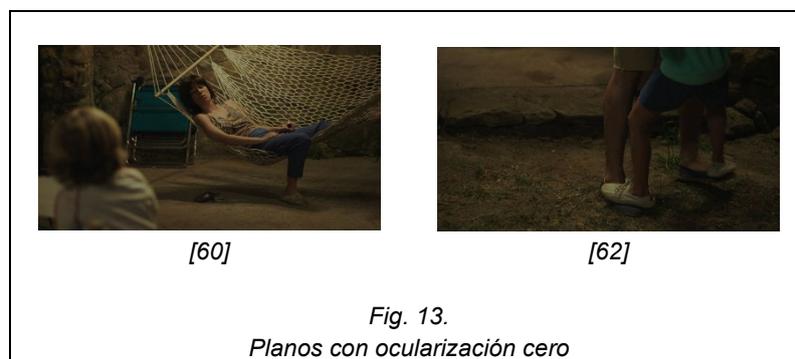


Fig. 13.

Planos con ocularización cero

Por su parte, hallamos una *auricularización interna secundaria* y una *focalización interna fija*, siguiendo con la perspectiva de la protagonista como foco principal del relato.

De nuevo, es gracias a este tipo de ocularización y de focalización que el espectador es capaz de comprender el proceso de duelo que está llevando Frida, y que, realmente, todavía no ha comenzado, pues la presencia constante de Neus en las acciones de Frida, y la negación de Marga como figura materna, al mismo tiempo que se da la completa aceptación de Esteve como figura paterna, pone de relieve que no ha habido un proceso de aceptación por parte de Frida del fallecimiento de su madre. Sí ha comenzado el de la ausencia de su anterior hogar, pero no el de la desaparición de su figura materna.

4.3. Secuencia 3. Superación (aceptación) del duelo (de la pérdida)

Minuto 01:31:37 a 01:35:35.

Frida y Anna van a bañarse, pues se están desvistiendo dentro del lavabo [69-71]. Los espectadores de la escena estamos fuera, viendo lo que el límite del marco de la puerta nos permite, como ya sucediera en la tercera escena de la primera secuencia. Anna llama a su padre, quien se acerca a ayudarlas con el baño [72, 73]. La luz de lo que parece un amanecer está iluminando a quienes se hallan dentro del lavabo.



Sec. 3 / Esc. 1 / Plano 1

La *ocularización* es *cero*, pues se muestra una mirada extradiegética que no atiende a las necesidades de ningún personaje, aunque, de nuevo, matizar que sí se halla cierto interés de representar a los niños a través de la altura de cámara.

La *auricularización* es, reiterativamente, *interna secundaria*, donde los sonidos percibidos por el espectador son los mismos que los escuchados por los personajes.

Con ello, la *focalización* de este plano es *externa*, sin identificación de nivel informativo entre ningún personaje y el espectador. La altura de la cámara (al nivel de la mirada de las niñas) favorece una posible *focalización* con las infantas, sin embargo, el narrador se mantiene ajeno a una identificación con

alguna de ellas, pues su visión queda expuesta desde detrás del marco de la puerta, sin seguir a ninguna en particular y manteniendo la objetividad de un falso personaje que se hallara fuera del baño.

Tras el plano que expone a las niñas preparándose para el baño, una elipsis temporal nos avanza hasta que ambas han acabado y se han puesto a vestirse encima de la cama. Vemos a Esteve llevando a hombros a Frida, quien ha recorrido el camino del baño hasta la cama a través de los pasos de él, otra vez [74, 75].



[74]



[75]



[76]

Sec. 3 / Esc. 1 / Plano 2

Mientras se están cambiando, oímos que alguien entra en la habitación para decir: *Hala, que guapes (Hala, qué guapas)* [77]. Es la voz de Marga, quien hace que Frida esboce una gran sonrisa mientras mira hacia fuera de campo, para luego, avergonzada, bajar la cabeza [78]. Todavía no vemos a Marga, que se mantiene fuera de cuadro.



[77]



[78]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 1

Una vez cambiada de ropa y con toda la familia en la habitación, Frida comienza a dar saltos en la cama [79, 80]. Rápidamente se une Anna, quien quiere jugar con ella [81]. Y poco después Esteve, quien se tira a la cama para divertirse con las niñas [82].



[79]



[80]



[81]



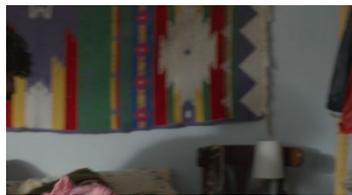
[82]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 1

Mientras los tres juegan en la cama, oímos de nuevo a Marga fuera de campo: *Que feu?* (*¿Qué hacéis?*), y, a continuación, la vemos organizando lo que parecen cremas y colonias [83]. Pero no nos quedamos con ella, volvemos a padre e hijas divirtiéndose en la cama [84, 85].



[83]



[84]



[85]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 2

Frida, Anna y Esteve siguen divirtiéndose [86], pero, de repente, parece que Frida comienza a pensar en algo [87]. Se queda inmóvil, con la mirada pérdida, sin dirigirla a Esteve, Anna o Marga. Su mirada hacia el fuera de campo nos recuerda ahora a las que mantenía en la primera secuencia.



[86]



[87]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 2

Tras ese encuadre solitario de Frida, observamos a Anna y Esteve todavía jugando [88], hasta que comienzan a escuchar el inicio de los llantos de la protagonista, que está sola, de pie, y de espaldas a la mirada del espectador [89]. La separación de los personajes a través del encuadre parece indicarnos que se está produciendo un desajuste entre el momento vivido por cada uno de los personajes.



[88]



[89]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 2

Frida no puede mantenerse de pie, por lo que se sienta a llorar encima de la cama [90]. Respaldo apoyado en la pared. Todavía sola. La parte derecha del encuadre remarcando un espacio vacío. O casi vacío, pues vemos cómo hay un reloj y una lámpara apagada sobre una silla.



[90]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 2

Su soledad se rompe con la irrupción de Anna y Esteve en el cuadro, quienes intentan consolarla [91]. Sin embargo, sigue manteniendo un gran espacio de aire en la parte derecha de la composición: todavía hay un hueco que rellenar. El de la lámpara apagada.



[91]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 2

La mirada de Frida hacia fuera de campo parece indicarnos cómo ha de rellenarse ese espacio vacío. La niña está mirando a Marga [92], quien se sienta junto a ella para rellenar el espacio que quedaba [93].



[92]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 2

Ahora está toda la familia en la cama, consolando a Frida, quien no puede parar de llorar. Ni con el abrazo de Marga o el apoyo de Esteve y Anna. Frida sigue llorando.



[93]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 2

Pero lo hace con la cara totalmente iluminada. Además, iluminada por la luz del amanecer de un sol, que marca el comienzo de un nuevo día. Y es que hay otro comenzar en esta escena, el de la aceptación del duelo por el fallecimiento de su madre. Su llanto así nos lo indica, pues está llorando por primera vez en todo el film, lo que nos marca el comienzo de la aceptación de la pérdida, con ello, la comprensión de la ausencia de su figura materna, y, por lo

tanto, también la necesidad de reparación del objeto ausentado. Es por ello que antes le habíamos visto sonreír a Marga cuando la halaga con la misma mirada que le lanza a Esteve al ofrecerle bailar.



Y también es por ello que, por primera vez, vemos que la mirada hacia fuera de campo de Frida, tiene su réplica en el objeto irrumpiendo en la composición del plano, rellenando el hueco vacío. Mientras llora, Frida busca con la mirada a Marga, a su figura materna, quien, atendiendo a los ojos de su hija, se sienta a acompañarla.



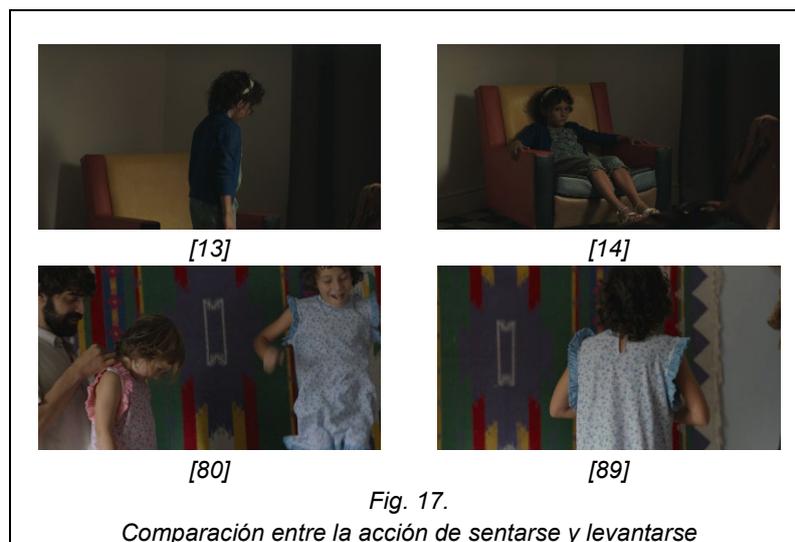
Este tratamiento es destacablemente relevante, ya que, continuamente, se han estado presentando planos con miradas fuera de campo de Frida. Miradas melancólicas al objeto perdido. Pero ahora esa mirada ha sido rota por la intromisión en el cuadro del sujeto situado fuera de campo, y, por lo tanto, anulando así la melancolía de su mirada, permitiendo a la niña dejar de mirar al pasado, y dejándole, aunque con llantos, un presente en el que, tras aceptar a sus dos nuevos padres, puede comenzar a caminar sola, pues así es como se ha quedado Frida al comenzar a llorar: con sus padres al lado, sí, pero sola y

sobre sus propios pies. Destáquese también el plano detalle de los pies de Frida en el momento en que esta comienza a saltar.



Compárese esta acción con la segunda escena del filme. En aquella, tras haber visto y escuchado cómo un niño se acercaba a Frida a preguntarle que por qué no lloraba, la observamos caminando sola hasta la habitación de sus padres, iluminada con poca luz, y, cuando llega al límite de la habitación, se queda parada sin poder andar. Después la vemos de pie, mirando a la cama en la que sus padres dormían, sentándose, tras ello, en el sofá.

Al igual que en la primera secuencia, en esta última, Frida vuelve a estar sobre una cama, pero el vacío dejado por la madre y por las maletas de la niña, son ahora sustituidos por sus figuras materna y paterna. Además, ahora sí está pudiendo llorar, pues ha podido levantarse, incluso a elevarse del suelo con unos saltos eufóricos.



Todos estos planteamientos vienen filtrados por una *focalización externa*, donde no hay identificación focal sobre ninguno de los personajes. Sin embargo, constantemente se nos sugiere una mirada hacia el personaje de Frida, pues los encuadres buscan sus acciones con mayor predominancia que las de los otros personajes. Véase que esta segunda parte de la secuencia comienza centrándose en ella, y, a partir de ahí, se le va a buscar constantemente. Pese a ello, defendemos que esta focalización no está lo suficientemente justificada como para indicar una de tipo *interna fija*, ya que no hay una filtración de los saberes producida únicamente por este personaje, sino más bien por parte de una hipotética tercera persona que presenciara los hechos desde los pies de la cama.

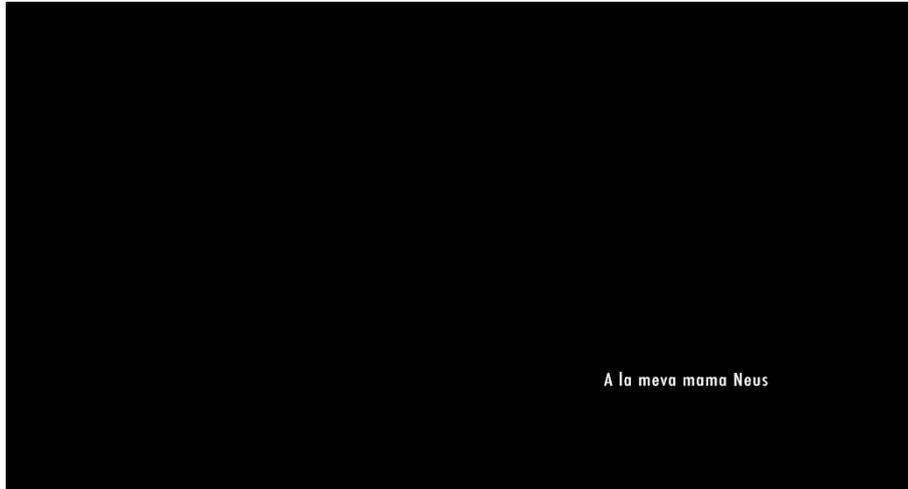


Respecto a la *ocularización*, los planos conjuntos confeccionan una de tipo *cero*, ya que no hay una identificación visual con el personaje de Frida o de ningún otro. La visión aportada por el narrador es de espectador en tercera persona, apartado de los acontecimientos al mismo tiempo que presente frente a los mismos, y es por ello que acontecen tantos planos conjuntos a lo largo de esta última secuencia.

Finalizando, la *auricularización* es *interna secundaria*, donde lo audible para los personajes, es lo audible para el espectador: un llanto. Aunque más tarde se convertirá en *cero*, pues se prolonga durante la cartela dedicada.

A la meva mama Neus

A mi madre Neus



[94]

Sec. 3 / Esc. 3 / Plano 1

5. ANÁLISIS DE ALCARRÀS

5.1. Secuencia 1. Duelo y pérdida

Minuto 00:01:08 a 00:03:37.

Tres grandes planos generales del paisaje de campos y cultivos de la población de Alcarràs abren la película [95-97].



[95]

Sec. 1 / Esc. 1 / Plano 1



[96]

Sec. 1 / Esc. 1 / Plano 2

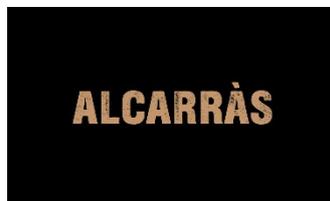


[97]

Sec. 1 / Esc. 1 / Plano 3

Los tres grandes planos generales sitúan al espectador en el lugar en que los acontecimientos van a desarrollarse y, además, quedan separados del relato de la película de manera definida e intencionada a través de la cartela del título del film [98], que les seguirá a continuación. Son tres planos que obtienen un tratamiento estético característico en comparación a los planos diegéticos que les siguen, pues, pese a seguir siendo rodados a través de la técnica de cámara en mano, la estabilización que los planos generales presentan es mayor a la de los planos cortos, característica extensible no solo a esta primera secuencia, sino a toda la película, y cuyo análisis nos permite establecer una relación de, a mayor escala de composición de plano, mayor estabilización del mismo. En algunas ocasiones incluso la técnica de cámara en mano pasa desapercibida y puede ser confundida con una técnica de rodaje de plano estático.

Como adelantábamos, tras ellos aparece el nombre del filme a modo de cartela en lo que se configura como el plano con menos anclaje diegético de todo el filme.



[98]

Niños: *Tres, dos, uno... ¡Despegue!*
Sec. 1 / Esc. 2 / Plano 1

Con estos cuatro planos damos por comenzado el texto fílmico, no el relato, que comenzará cuando escuchemos a los niños decir “*Tres, dos, uno... ¡Despegue!*” mientras todavía vemos la cartela del título. Al igual que sucedía en *Estiu 1993*, el relato comienza con un juego infantil.

Se presenta así una *ocularización cero*, donde la mirada del narrador no se iguala con ningún personaje, sino que se manifiesta la presencia del mismo al no dar inicio al relato con estos tres planos, que sí son usados como herramientas de estilización.

La *auricularización* es *interna secundaria*, con mención especial al encabalgado sonoro producido con las frases de los niños cuando aún se mantiene la cartela en pantalla, lo que nos permitiría hablar de una muestra de *auricularización cero*, en tanto que todavía no enlazamos esas palabras con una instancia diegética, sino que son introducidos de manera arbitraria e intencionada por el narrador.

Por último, la *focalización es espectral*, de la mano de un narrador que sin justificación diegética le aporta información al espectador, en este caso sobre el lugar en que se van a desarrollar los acontecimientos, sin que ningún personaje haya aparecido todavía en escena.

Así, con un “*Despegue*” sinónimo de *inicio*, se da comienzo a la primera instancia visual del relato. Es un plano conjunto corto de los tres niños, Pau (Isaac Rovira), Pere (Joel Rovira), e Iris jugando dentro de un coche [99], que nos va a llevar a un segundo plano conjunto de los niños [100], pero con la perspectiva situada desde la parte trasera del vehículo.



[99]

Sec. 1 / Esc. 3 / Plano 1



[100]

Sec. 1 / Esc. 3 / Plano 2

Mientras juegan a estar viajando por el espacio, unos ruidos de fondo interrumpen la diversión, lo que hace que los tres infantes adopten una mirada expectante ante el objeto del que emanan los sonidos [101], que para el espectador se queda fuera de campo.



[101]

Sec. 1 / Esc. 3 / Plano 3

Parece que el objeto se mueve de sitio, y con ello la mirada de los niños. Mostrando así un último plano a modo de *travelling* [102-104] que expone las miradas hacia el fuera de campo de los tres infantes, y que finaliza cuando escuchamos a alguien, en plano fondo, ordenarles: *Xiquets, fora* (Niños, fuera).



[102]



[103]



[104]

Persona: *Xiquets, fora*

Sec. 1 / Esc. 3 / Plano 4

Estos planos conjuntos son presentados a partir de una *ocularización cero*, donde la perspectiva visual no queda filtrada por ningún personaje, sino al contrario, pues se nos oculta lo que ven.

La *auricularización* vuelve a posicionarse como *interna secundaria*, permitiéndonos escuchar los sonidos interiores y exteriores al espacio del vehículo.

Además, durante estos planos conjuntos de los niños se mantiene una *focalización externa*, donde la perspectiva cognitiva es presentada de manera imparcial. Sin embargo, matizar que, aunque la *focalización* se mantenga *externa*, hallamos cierto arraigo focal en el personaje de Iris, pues en el primero de los planos, ella está constantemente en primer término; el segundo comienza en el momento en que Iris se gira para hablar con el primo que se sitúa en los asientos traseros del coche, y, con ello, cambia la perspectiva visual; en el tercero de los planos, la niña es la única a la que se le ve la cara completa; y, en el cuarto, el movimiento de *travelling* comienza cuando Iris se cambia de posición.



[99]



[100]



Sin embargo, todo ello no quiere decir que la *focalización* deba ser *interna fija* con Iris como brindadora de la perspectiva del relato, pues la coherencia de mantenerse imparcial ante los acontecimientos del mismo, es mayor a la de anclarse a la subjetividad de Iris.

Una nueva escena prosigue a las miradas fuera de campo de los niños. Estos, obedientes a la orden que un adulto les ha mandado, han dejado el coche y se han puesto a correr por los campos de cultivos [105, 106]. Están buscando a alguien. Es a Mariona, quien está tendida bajo un melocotonero [107].



Sec. 1 / Esc. 4 / Plano 1

Este único plano con paneo horizontal que confecciona la escena, mantiene una *focalización externa*, una *ocularización cero*, y una *auricularización interna secundaria*. Sin observaciones que destacar más allá de que el personaje de Iris se vuelve a quedar posicionado en el centro del cuadro.

A él le sigue otro único plano confeccionador de una escena aparte. Un plano que mantiene, de nuevo, un *travelling* que muestra las caras de los cuatro personajes, como ya sucediere en el final de la primera escena [108-112]. Sus miradas quedan dirigidas hacia fuera de campo, de fondo, volvemos a oír los ruidos de antes. Cuando parece que el *travelling* ha finalizado, pues se ha

quedado estático encuadrando las miradas de los niños [110], comienza a desplazarse de nuevo, ahora mostrando, finalmente, qué era lo que producía los sonidos [112]: una máquina excavadora que está levantando el viejo coche en que jugaban los niños (la nave ha despegado).



[108]



[109]



[110]



[111]

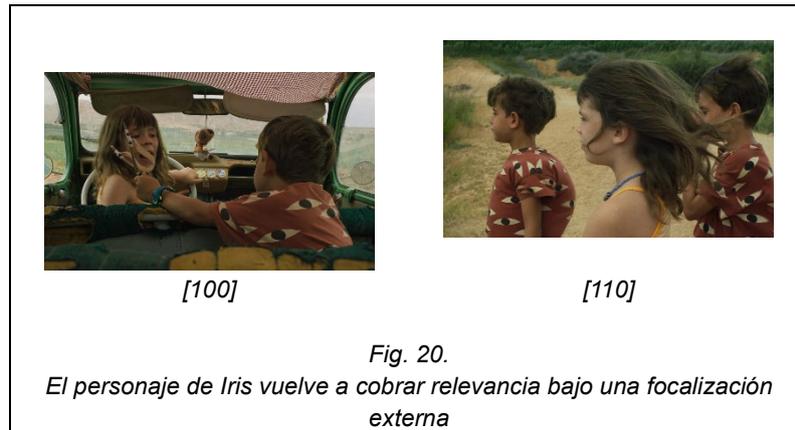


[112]

Sec. 1 / Esc. 5 / Plano 1

Parece que no pueden hacer nada, solo se quedan mirando lo que está sucediendo, como si no hubiera espacio a réplica. Y es que la réplica a sus miradas es de lo que se hace servir el relato para presentarnos el elemento que dará inicio al proceso de duelo de los niños: se están llevando su coche, y, con ello, su espacio de juegos.

Por otra parte, la *ocularización* vuelve a ser *cero* y la *auricularización interna secundaria*, y, de igual manera que ha sucedido en la primera escena, la *focalización* es *externa*, pues del *travelling* emerge una devoción por parte del narrador de relatar los acontecimientos de una manera imparcial y sin subjetividad ligada a ningún personaje en concreto. Pero, pese a ello, volvemos a encontrar un matiz diferencial en Iris, cuyo momento de aparición en el plano, coincide con el instante en que el movimiento de cámara se detiene, encuadrándola en el centro de la composición y, de la misma manera que sucediere en la primera escena, posicionándose en primer término.



Se da comienzo así al duelo de los niños, con el arrebatamiento de su lugar de juegos (su universo o mundo imaginario), que al mismo tiempo es una metáfora y un adelanto de lo que va a suponer la llegada de las excavadoras para la familia de los niños, quienes, debido a que el propietario real de las tierras (cedidas dos generaciones atrás a la familia Solé) quiere realizar una implantación de paneles solares, deberán abandonar los campos de cultivos y la casa en la que viven.

5.2. Secuencia 2. Influencia de las relaciones familiares frente al desarrollo del proceso de duelo

Minuto 00:41:14 a 00:42:19.

Un plano medio del abuelo de los niños abre esta secuencia. Es de noche y Rogelio ha salido a cenar a la terraza [113]. Está callado, mantiene la mirada baja. Parece que al lado suyo están sus nietos, a quienes escuchamos, pero no vemos, pues este primer plano de la secuencia solo nos muestra al abuelo.



[113]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 1

Presenciamos un corte para descubrir que, en efecto, alrededor de la mesa también se encuentran sentados sus nietos: Roger, Mariona e Iris [114]. La niña ahora no está con sus primos, pues, tras una discusión familiar provocada entre los padres de cada uno, quienes mantienen posiciones diferentes a la hora de permitir, o no, la implantación de los paneles solares, han sido separados y no pueden verse.



[114]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 2

Roger, hermano mayor de Iris, está aprendiendo inglés, mientras que las dos hermanas pasan el rato ayudándole. Desde que ha sido mostrado este segundo plano de la secuencia, vemos a los nietos, pero no escuchamos su conversación, pues se han callado desde el primer instante en que se le ha permitido al espectador verles las caras. Por su parte, Rogelio comienza a cantar, como esperando a que no le observáramos para dar comienzo a su tarareo inicial.

Primero el abuelo y luego los niños. Las dos partes de la familia son presentadas en planos diferentes, que no separados, pues, aunque no los veamos juntos dentro del cuadro, sabemos que están unidos por el tratamiento sonoro, que solapa la imagen de unos con el sonido de los otros.



Esta separación de personajes se resuelve con el tercer y último plano de la secuencia, que plantea un conjunto de escala general de los cuatro [115]. En él, Iris se levanta de las rodillas de su hermano para sentarse en las de su abuelo y ponerse a cantar con él [116].



[115]



[116]

Sec. 2 / Esc. 1 / Plano 3

La *ocularización* es *cero*, ya que existe una pretensión patente de brindar una perspectiva visual incongruente con la sonora, lo que pone de manifiesto un narrador con mirada no diegética, separada de la de los personajes.

La *auricularización* sigue siendo *interna secundaria*, y el aspecto sonoro de esta secuencia cobra relevancia en tanto que es intermitente en función de lo que es mostrado al espectador.

Por su parte, la *focalización* es *externa*, dotando de objetividad al acontecer de las acciones. Sin embargo, como ya ha sucedido en la primera secuencia, volvemos a localizar cierta identificación con el personaje de Iris, quien es la que se mantiene más cerca del abuelo y quien justifica la existencia del plano conjunto de los cuatro al levantarse para sentarse en sus rodillas.

La dialéctica que se produce entre estos tres planos es la conclusión de los acontecimientos que han sucedido desde que las excavadoras han llegado a los campos de la familia, pues desde entonces han discutido entre ellos y se han ido separando: Quimet ha discutido con Rogelio y ha echado a los niños de los sitios en que juegan, Roger se ha peleado con su padre por el sistema de riego, y Mariona ha visto a su tío hablando con Pinyol (quien les está echando de los campos) a espaldas de sus padres.

Tras todo ello, en el tercer plano de esta secuencia vemos una de las principales características del cine de Simón, la de la familia como pilar fundamental en el que apoyarse para superar procesos difíciles de afrontar, y es que, a partir de la metáfora de nieta y abuelo cantando juntos como unión de la familia, las secuencias siguientes cambian la orientación de disgregación familiar por una de unión.

Mención especial ha de realizarse al contenido de la canción que Rogelio comienza a tararear y a la que luego se une su nieta. Es la primera vez que la escuchamos, pero no será la última, ya que varias secuencias después, se repite. Permittiéndonos en ese momento escuchar el final:

*Jo no canto per la veu,
ni serè ni marinada.
Canto per la meva terra.
Terra ferma, casa amada...
terra ferma, casa amada.*

*Yo no canto por la voz,
ni serena ni marinada.
Canto por mi tierra.
Tierra firme, casa amada...
tierra firme, casa amada.*

Este conocimiento sobre el final de la canción pone de relieve la metáfora entre la pérdida de Iris (lugar de juegos) y la de la familia (las tierras), y es que es ella quien primero canta la canción con su abuelo, una canción, sobre el amor a la tierra, a la casa en la que habitan, y, en términos generales, a un estilo de vida. Pero no es ella quien la termina, pues la unión todavía no se ha realizado por parte de los demás miembros.

5.3. Secuencia 3. Superación del duelo

Minuto 01:19:05 a 01:20:35.

Secuencia de reparación del objeto perdido. Lo primero que vemos en esta escena es a Iris gritando a sus primos [117], que acuden a la llamada corriendo [118]. Estos intentan entrar en la trinchera en que la niña se encuentra por la ventana de la misma, a lo que Iris les frena y les dice que mejor entren por la puerta. Los niños vuelven a obedecer, y nosotros nos volvemos a quedar con Iris [119].



[117]



[118]



[119]

Sec. 3 / Esc. 1 / Plano 1

Una vez están los tres dentro de la trinchera, comienzan a imaginarse su mundo propio, en este caso parecen querer simular los acontecimientos que su abuelo Rogelio realizó con la familia Pinyol durante la guerra civil española, pues le dice a sus primos: *Correu amics, la guerra és molt dura, sort que jo tinc un sotano, que ara us donaré menjar i quan acabi la guerra sortirem* (*Corred amigos, la guerra es muy dura, suerte que tengo un sótano, que ahora os daré comida y cuando acabe la guerra saldremos*) [120].



[120]

Iris: *Correu amics, la guerra és molt dura, sort que jo tinc un sotano, que ara us donaré menjar i quan acabi la guerra sortirem*

Sec. 3 / Esc. 1 / Plano 2



[121]

Sec. 1 / Esc. 3 / Plano 3

Con el avance de los acontecimientos del relato, Iris y sus primos vuelven a estar juntos, y, de hecho, han sido capaces de superar el duelo generado tras la pérdida del objeto perdido. Aunque ahora parece que algo ha cambiado. Recuérdese el “*Tres, dos, uno... ¡Despegue!*” con el que hemos dado por comenzado el relato, que daba por iniciado otro viaje, el espacial del mundo imaginario bajo el que se nos presentaba a los niños, quienes parecían pilotar una nave que surcaba los infinitos. Ahora el juego es totalmente distinto, juegan al hambre y los disparos, claro, desde la perspectiva inocente de un niño que busca divertirse, pero es que ahora han aprendido a divertirse en un mundo de

guerra; exponiendo así el proceso de maduración por el que han pasado (y sufrido).

Es un cambio, además, para con la tierra a la que pertenecen. Sus imaginaciones de vuelos por mundos espaciales han de volverse realidades del pasado de su propia tierra. El coche en el que despegaban al comienzo, en efecto, acaba por los aires y con ello se imposibilita el juego; por su parte, la trinchera es el lugar en el que sí pueden jugar, y este es un sitio que remite al tiempo pretérito, el de un conflicto bélico, pero real, y, sobre todo, remite un lugar que no se mueve: *Terra firme, casa amada* (*Tierra firme, casa amada*).



Mientras están jugando [122], una voz interrumpe el juego. Es Quimet, el padre de Iris, quien, buscando a su hija, hace que salga de la trinchera [123].



[122]

Sec. 3 / Esc. 1 / Plano 4



[123]

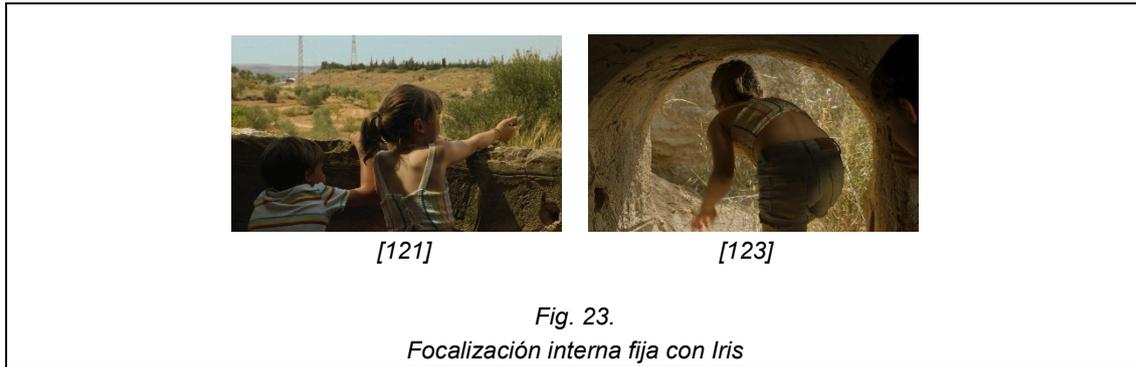
Sec. 1 / Esc. 3 / Plano 5

Tratamiento particular acontece a la *ocularización*, expuesta entre la *interna secundaria* y la *cero*. La *ocularización interna secundaria* podría plantearse en tanto que los planos desde detrás de la espalda de Iris deberían igualar parcialmente la perspectiva visual del espectador con la del personaje, sin embargo, esto no sucede porque las propias paredes de las trincheras delimitan la composición del cuadro y nos impiden ver qué hay más allá de ellas. Por ello, no vemos a los niños hasta que aparecen en un espacio que las paredes ya nos posibilitan verlos, aunque, claro, Iris ya los estaba viendo desde hace rato. Por ello predomina una *ocularización cero*, sin verdadera identificación con ningún personaje, pero matizando que, igual que sucedía en la secuencia de juegos en el coche, los encuadres de los niños jugando hacen que el espectador mantenga una identificación con los mismos.

Reiteradamente, la *auricularización* es *interna secundaria*, manteniendo el tono verista de las películas de Simón.

La *focalización* de estos planos vuelve a quedarse a medio camino entre la *externa* y la *interna fija* focalizada en Iris, y, en esta ocasión vamos a defender la existencia de una *interna fija* al contrario que se ha estado haciendo a lo largo de las anteriores secuencias. Y es que, esta escena comienza y finaliza con planos de Iris, a quien la hemos estado siguiendo desde atrás en varias de las acciones de la trinchera (cuyas composiciones de planos se asemejan a los semisubjetivos de seguimiento encontrados en *Frida* y *Estiu 1993*), y sobre quien queda focalizado con más relevancia la perspectiva cognitiva.



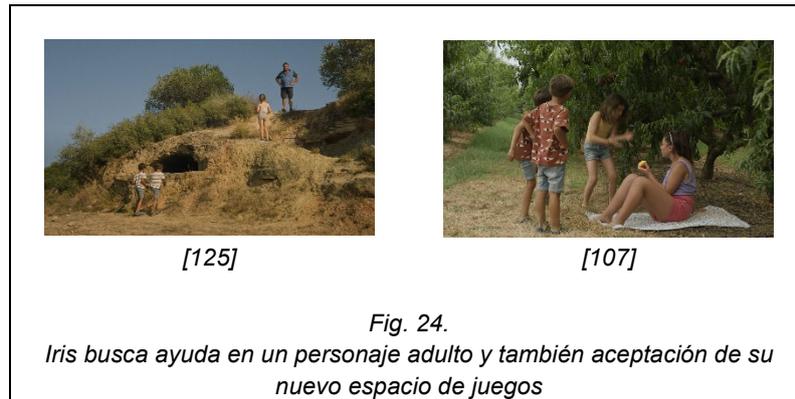


Siguiendo con los planos de la escena, tras la llamada de su padre, Iris ha de salir afuera, y, con ella, la cámara, que nos otorga un plano abierto en que vemos a Quimet y los tres niños [124]. Iris sube corriendo la pequeña colina hasta detenerse a unos metros de distancia de este y en una altura más baja [125].



Quimet: *I Pau i Pere que fan aquí?*
Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 1

Desde su altura claramente privilegiada, el padre le pregunta a su hija: *I Pau i Pere que fan aquí? (¿Y Pau y Pere qué hacen aquí?)* [125], confundido, ya que no sabía que su hermana los había traído. Parece que ver a su hija con sus primos le tranquiliza, pues los gritos con los que llamaba, y que parecían resultar de enfado, ceden, y con ello la posible negativa ante la posibilidad de divertirse en su nuevo espacio de juegos, que ha sido aceptado por una figura adulta. Recuérdese que una figura adulta es lo que les echa en primera instancia de su coche de juegos, y a una figura adulta es a quien buscan para afrontar ese primer problema, así como las constantes negativas de los adultos acerca de los otros lugares en que han intentado jugar.



Tras la pregunta de su padre, Iris avanza un poco más en la colina, pero sin llegar a mantener una posición equivalente [126].



[126]

Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 1

Desde este nuevo lugar, la hija le dice al padre que se le ha caído un diente, a lo que este (sin gritarle ni lanzarle una pregunta sobre sus primos), se preocupa por ella, le dice que se lo muestre y que se lo guarde, lo que le permite a Iris avanzar hasta posicionarse a la altura de su progenitor [127].



[127]

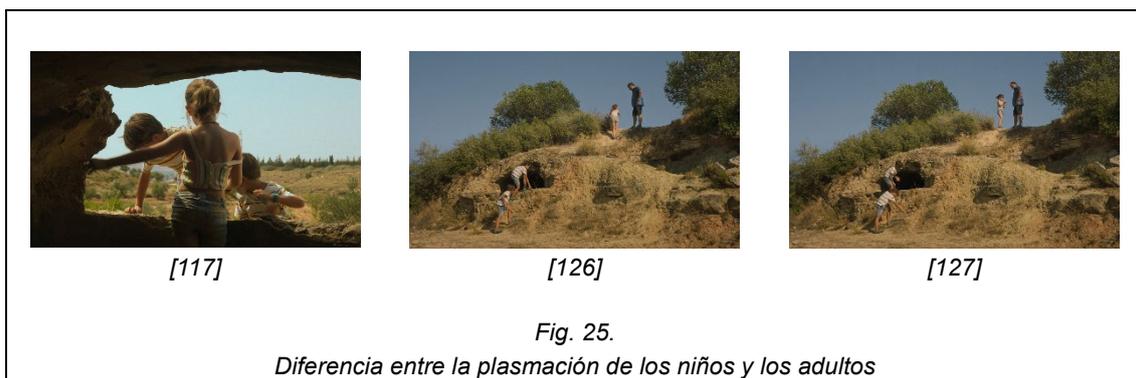
Sec. 3 / Esc. 2 / Plano 1

En este intermitente camino que Iris ha de realizar hasta acercase a su padre queda representada la complejidad de las relaciones familiares que han acontecido a los Solé a lo largo del relato. Es un camino de tierra (la propia tierra

de la familia), áspero y rocoso, cuya pérdida ha hecho que a Quimet le sea trabada incluso la cercanía de su hija.

Los niños han superado su duelo, sí, y durante el proceso han sido capaces de madurar, también; pero el mundo de los adultos es más complicado. Su duelo (reiteramos, metafóricamente presentado en las figuras de los niños) es mucho más complejo y profundo que el de los infantes, y es un duelo que, aunque mantenga separados a los miembros familiares, estos han de intentar apoyarse en ellos para afrontarlo.

Este último recorrido de *Frida* esconde, por lo tanto, los grises de las relaciones familiares adultas, no como la que mantienen los infantes, a quienes en esta escena los hemos visto o juntos, o separados, (o blancos o negros), y cuando han estado separados, han ido corriendo a juntarse (a través de lo que parecía un camino sin impedimentos, como al inicio de la secuencia). Un correr que no puede sucederse con una figura adulta, cuyas relaciones se mantienen, como la colina, con altibajos y desniveles. Así, el mundo de los niños queda filtrado por un *punto de vista* más cercano a los infantes, tanto que las *ocularizaciones cero* parecen *internas secundarias*, y las *focalizaciones externas* se acercan a las *internas fijas*; mientras que el mundo adulto se muestra con matices ásperos y complejos, y, como vemos en este último plano, lejano al de los niños.



Terminaremos el análisis atendiendo a la *ocularización cero* que mantiene este último plano, a la *auricularización interna secundaria*, y la *focalización externa*. En este caso los conceptos carecen de enredosos matices.

6. CONCLUSIONES

El cine es un arte de miradas. La mirada del espectador enfrentada a la imagen en pantalla.

El cine de Simón es un arte de mirar las miradas.

Una mirada encerrada en los ojos de unos niños obligados a afrontar situaciones de duelo. Un duelo que vendrá provocado por una pérdida cuyas raíces quedan arraigadas en el núcleo familiar, pilar fundamental en que los niños deberán apoyarse para avanzar sobre el proceso de duelo.

En *Estiu 1993* esas miradas quedan resaltadas en los ojos de Frida, quien continuamente se halla mirando hacia fuera de campo, marcando así una fijación hacia un objeto perdido. La evolución del personaje se encuentra en el cambio que se produce en su manera de mirar: en la presentación, melancólica; en el desarrollo, de felicidad, pero solo hacia su figura paterna; y en el desenlace, de felicidad ahora también hacia su figura materna. Este cambio obtiene su génesis en el propio núcleo familiar y en la manera en que la niña va desarrollando sus relaciones con cada uno de sus nuevos padres y hermana. Unas relaciones que oscilan entre la aceptación y el rechazo, entre la ternura y la crueldad.

Por otra parte, en *Alcarràs*, la mirada de la narración no queda centrada únicamente en un personaje, sino que su estructura coral imposibilita la identificación individual. Pese a ello, bajo este paraguas de narración coral, los niños vuelven a posicionarse como relevantes en tanto que, estrictamente, son los únicos que deben afrontar un proceso de duelo, y por ello, son los únicos que logran superarlo. Además, este proceso les hace madurar y crecer, aprendiendo sobre sus propias tierras. Destacable es también la mirada constante que, incluso en escenas con varios personajes, el narrador parece tener con el personaje de Iris, a quien la cámara busca de manera reiterativa.

El análisis del punto de vista nos ha permitido observar los diferentes tipos de focalización que opera en cada uno de los filmes. Así pues, es de corte interna

fija en *Estiu 1993*, lo que permite hablar de un relato focalizado en un personaje, concretamente en Frida; y de corte externa en *Alcarràs*, lo que permite hacer emerger la *coralidad* que se ha ido mencionado a lo largo del estudio. Aun así, en cada uno de los desgloses realizados en el análisis de secuencias, se ha podido demostrar la forma en que Simón mantiene una peculiar mirada hacia las niñas de sus filmes, Frida e Iris, sobre quienes usualmente se mantiene cierto nivel de identificación sin importar el tipo de focalización bajo el que se hallen. Las ocularizaciones sostienen lo ya explicado, y es que, mientras en *Estiu 1993*, oscilan entre las internas secundarias y las cero; en *Alcarràs* predominan las cero, reforzando así la idea de relato identificado con Frida, y relato identificado con la familia Solé en conjunto, respectivamente. Finalmente, la continua auricularización interna secundaria refuerza el ambiente realista que sobrecoge cada una de las secuencias de los filmes de Simón.

Aplicada la teoría del punto de vista también se ha podido valorar la relevancia estética que los niños mantienen en las composiciones de cuadro de la directora, sobre todo bajo la característica estilística de las miradas fuera de campo, así como otras singularidades estéticas y narrativas que hallamos en ambas películas, como la relación de los personajes con la iluminación que les incide, o la manera en que los caminos de los mismos son representados a partir de los propios andares, sus pies, y sobre qué objetos o lugares los apoyan. Al mismo tiempo, el análisis ha permitido apreciar la forma en que las relaciones familiares influyen en la narración de la trama de los infantes, haciéndoles avanzar hacia procesos de maduración y crecimiento personal. Sin embargo, la más relevante de las características obtenidas con el análisis es la capacidad que Simón mantiene para centrar la identificación del espectador con los infantes, haciendo uso de una falsa ocularización interna primaria, que se torna interna secundaria al final de varias escenas.

Además, todo ello lo hace hibridando su propia vida personal junto a una realidad generalizada, siendo capaz de brindar relatos que oscilan entre lo intimista y lo realista. También crea así una expresividad cinematográfica propia, y la combina con unas características costumbristas históricas en el cine

nacional, permitiéndole emerger como una autora de relevancia, capaz de penetrar en una tradicional forma de comprender la cinematografía, al mismo tiempo que la reviste con su particular estilo.

7. FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El presente estudio se ha centrado en la mirada de Simón acerca de la infancia, sin embargo, esto es solo la cara de una moneda, pues a esta misma temática le queda implícita la de la maternidad, presente no solo en estos filmes, sino en gran parte de la filmografía de Simón. En las primeras versiones del estudio se encontraban menciones a la relación infancia-maternidad, que finalmente hubieron de ser suprimidas debido a que la relevancia del tema en los largometrajes de la directora era tan abrumadora que excedían los límites del trabajo.

Por otra parte, la pequeña carrera de Simón en el mundo de los largometrajes, pone de manifiesto la posible evolución que se puede llevar a cabo en un futuro de varias de las características narrativas y estéticas de la directora que se han extraído y analizado en el estudio.

Así pues, las futuras líneas de investigación versarían sobre la *maternidad* en la filmografía de Simón, y la *evolución de las características ya planteadas* en sus sucesivos largometrajes.

8. REFERENCIAS

8.1 BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, J. L. (2022, 24 de abril). Carla Simón: “El cine y mi vida van de la mano”.
La Vanguardia.

<https://www.lavanguardia.com/magazine/personalidades/20220424/8207753/carla-simon-cine-mi-vida-mano.html>

Aumont, J. y Marie, M. (1993). *Análisis del film*. Paidós Comunicación

Balázs, B. (2013). El hombre invisible. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, (13), 41-44.

Barthes, R. (2001). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Paidós Comunicación.

Bazin, A. (2021). *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.

Bordwell, D. y Thompson, K. (2006). *El arte cinematográfico*. Paidós Comunicación.

Caparrós, J. M. (2007). *Historia del cine español*. T&B Editores.

Casetti, F. (1977). *Introducción a la semiótica*. Editorial Fontanella.

Casetti, F. y di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Casetti, F. y di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Instrumentos Paidós.

- Castro de Paz, J. L. (2007). La encrucijada de la historia del cine español. Crossroads of Spanish Film History. *Comunicar*, 16(29), 39-45. <https://doaj.org/article/bc43e37111f04a228d8059d2ff172ba9>
- Castro de Paz, J. L. (2020). Un nuevo canon para el cine español: trayectorias históricas, sabores textuales. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, (78), 49-62.
<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/738/655>
- Film at Lincoln Center (2022, 10 de octubre). *Carla Simón on Alcarràs: NYFF60* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qb6ZT6MwIps>
- Freud, S. (2006). Duelo y melancolía. En *Biblioteca Sigmund Freud. Obras completas. Tomo 6* (pp. 2091-2100). Biblioteca Nueva.
- Garín, M. y De Vargas, F. (2020). Carla Simón y Celia Rico: ecos del cine japonés. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (29), 121-140. <http://hdl.handle.net/10230/45648>
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1990). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós
- González Requena, J. (2008). *La diosa que habita en el cine de Buñuel. Amor loco en el jardín*. Abada Editores.
- González Requena, J. (1995). *Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis*.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, Manierista y Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones.

- González Requena, J. (2018). *El punto de vista visual*. Grupo de Investigación de Análisis del Texto Audiovisual. Desarrollos Teóricos y Metodológicos [Online].
<http://www.gonzalezrequena.com/resources/ATAD/EI%20punto%20de%20vista%20visual.pdf>
- Gubern, R. (2021). *Historia del cine español*. Cátedra. Sino e Imagen.
- Heredero, C. F. (2022). Verano 2021. *Caimán. Cuadernos de Cine*, (165), 16-18.
- Martín Arias, L. (1997). *El cine como experiencia estética*. Caja España.
- Monjas, C. L. (2017). Carla Simón. La familia, su fuente de inspiración. *Academia. La revista del cine español*, (224), 107.
- Paz, V. (2017, 9 de marzo). Carla Simón: “Mi necesidad de hacer cine surgió de las historias tan intensas de mi familia”. *A Cuarta Pared*.
<http://www.acuartapared.com/es/carla-simon-a-mina-necesidade-de-facer-cine-xurdiu-das-historias-tan-intensas-da-mina-familia/>
- Quintana, A. (2022). Documentar mundos que se pierden. *Caimán Cuadernos de Cine*, (165), 24-25.
- Rebolledo, M. (2022, 29 de abril). Carla Simón: “Lo político, contado desde lo íntimo, tiene una fuerza mayor”. *La Razón*.
<https://www.larazon.es/cultura/20220429/bma2rtuzdvgrnnio3jkn7x4ce.html>
- Ríos Carratalá, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Universidad de Alicante.

Ríos Carratalá, J. A. (2006). *El costumbrismo en el cine español*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Online].

<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/21522>

SER Podcast (2022, 20 de marzo). *Festival de Málaga / Entrevista a Carla Simón por 'Alcarràs'* [Vídeo]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=T2qD2AW4sdl>

Vilaró, A. (2021). ¿Una “Nova Escola de Barcelona”? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña. *Secuencias*, (93), 97-113.

Yáñez, J. (2022). Carla Simón “La familia como cuerpo emocional”. *Caimán Cuadernos de Cine*, (165), 6-14.

Zunzunegui, S. (2018). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español. Edición revisada y ampliada*. Hispanoscope Shangrila.

Yepes, R. y Aranguren, J. (2003). *Fundamentos de Antropología. Un ideal de la excelencia humana*. Eunsa.

8.2 FILIMOGRAFÍA

Borau, J.L. (Director). (1975). *Furtivos* [Película]. El Imán.

Colell, M. (Directora). (2018). *Con el viento* [Película]. Pola Star Films; Paraíso Productiones; Habitación 1520 Producciones; Hellish Producciones.

Coll, M. (Directora). (2009). *Viaje al cuarto de una madre* [Película]. Escándalo Films.

Coll, M. (Directora). (2013). *Todos queremos lo mejor para ella* [Película]. Escándalo Films.

Echevarría, A. (Directora). (2018). *Carmen y Lola* [Película]. Tvtec servicios audiovisuales; ICAA.

Erice, V. (Director). (1973). *El espíritu de la colmena* [Película]. Elías Querejeta, CB Films.

Funes, B. (Directora). (2019). *La hija de un ladrón* [Película]. BTeam Pictures; Oberón Cinematográfica.

Llobet-Gràcia, L. (Director). (1949). *Vida en sombras* [Película]. Castilla Films.

Palomero, P. (Directora). (2020). *Las niñas* [Película]. Inicia Films; BTeam Pictures; RTVE; Movistr Plus+; Aragón TV.

Saura, C. (Director). (1976). *Cría cuervos* [Película]. Elías Querejeta P.C.

Simón, C. (Directora). (2013). *Lipstick* [Pintalabios] [Cortometraje]. *The London Films School*.

- Simón, C. (Directora). (2015). *Las pequeñas cosas* [Película] [Cortometraje]. *The London Film School*; Inicia Films.
- Simón, C. (Directora). (2017). *Estiu 1993* [Verano 1993] [Película]. Inicia Films; Avalon P.C.
- Simón, C. (Directora). (2022). *Alcarràs* [Alcarrás] [Película]. Avalon P.C; Elastica Films; Vilaüt Films; Kino Produzioni; Movistar Plus+; RTVE; TV3.
- Simón, C. (Directora). (2022). *Carta a mi madre para mi hijo* [Cortometraje]. Elastica Films; Hi! Production; Kino Produzioni; Miu Miu.
- Simón, C., Clotet, A. y Viso, V. (Directores). (2019). *Después También* [Cortometraje]. Avalon P.C.
- Simón, C. y Sotomayor, D. (Directoras). (2020). *Correspondencia* [Cortometraje]. Avalon P. C; Cinestación; Goroka TV; TV3.
- Rico, C. (Directora). (2018). *Viaje al cuarto de una madre* [Película]. Amorós Producciones; Arcadia Motion Pictures; Canal Sur; Noodles Production; Pecado Films; Sisifo Films AIE; RTVE.
- Roquet, C. (Directora). (2021). *Libertad* [Película]. Avalon P.C; Lastor Media; Bulletproof Cupid.
- Ruiz de Azúa, A. (Directora). (2022). *Cinco lobitos* [Película]. Encanta Films, Sayaka Producciones; Buena Pinta Media; RTVE.

9. ANEXOS

9.1 ANEXO 1. Premios y nominaciones más relevantes de la filmografía de Carla Simón¹⁸

<i>Estiu 1993</i>¹⁹			
Premios Goya	Festival Internacional de Berlín	Premios Gaudí	Festival de Málaga
Mejor dirección novel	Mejor ópera prima	Mejor película	Biznaga de oro a mejor película
Mejor actor de reparto	Gran Premio del Jurado Internacional Premio <i>exaequo</i> con <i>Becoming who i was</i> , Chang-Yong Moon, 2017	Mejor dirección	Premio feroz de la crítica
Mejor actriz revelación		Mejor actriz de reparto	
Mejor película		Mejor guion	
Mejor guion original		Mejor montaje	
Mejor fotografía		Mejor actriz	
Mejor montaje		Mejor actor de reparto	
Mejor dirección de producción		Mejor fotografía	
		Mejor música original	
		Mejor dirección de producción	
		Mejor sonido	
		Mejor dirección artística	
	Mejor vestuario		
	Mejor maquillaje y peluquería		

¹⁸ Detallar que no es una lista completa de todas las participaciones en festivales cinematográficos por parte de la directora, sino un registro de aquellos más relevantes, bien por su estatus en el mundo cinematográfico, o bien por la relevancia que algunas de las obras de Simón pudieran tener en ellos. En resaltado quedan marcadas aquellas categorías en que se dio a las obras como ganadoras.

¹⁹ *Estiu 1993* fue seleccionada como representante de España en la edición 90.^a Edición de los Premios Oscar en la categoría de Mejor película de habla no inglesa.

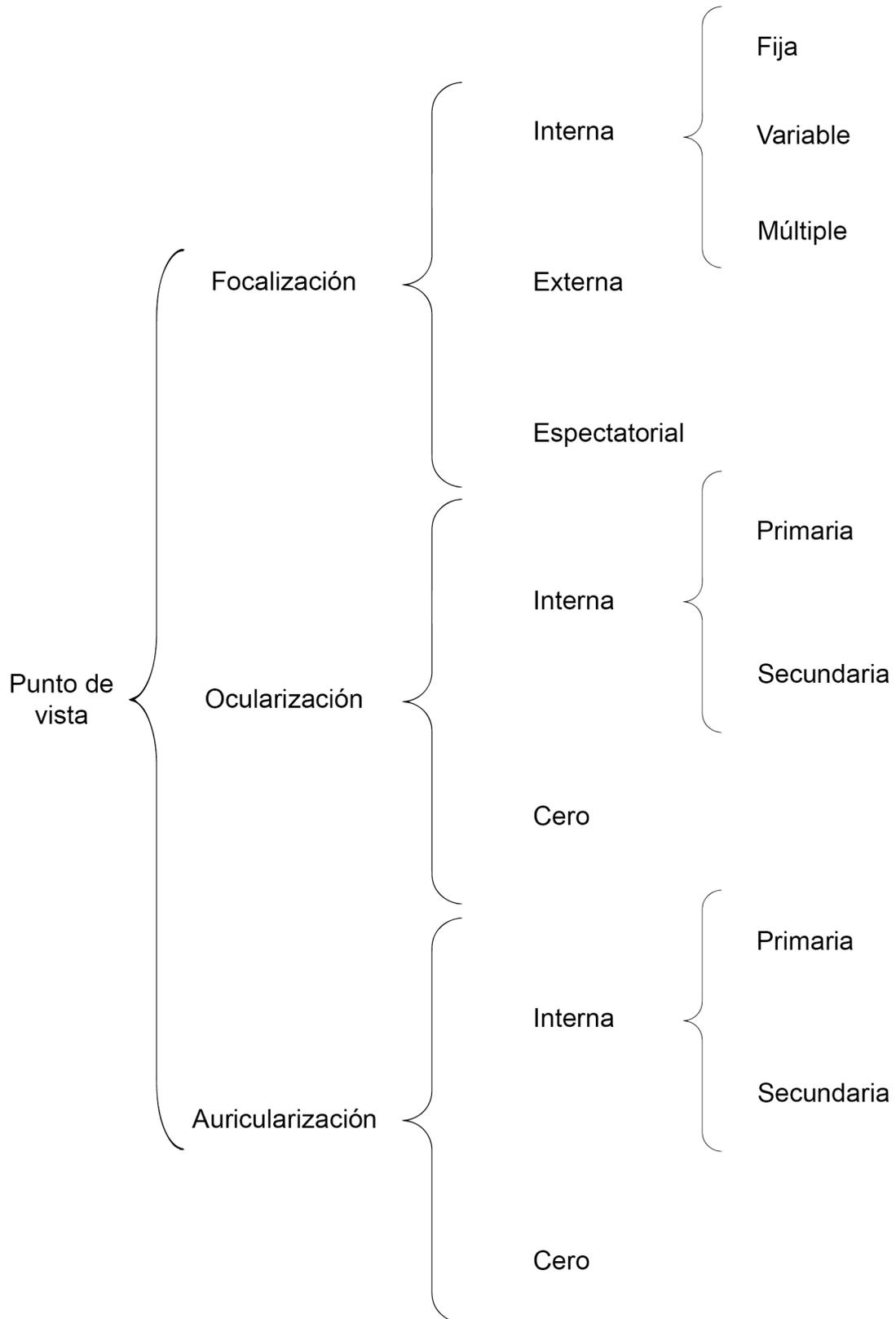
Alcarràs²⁰			
Premios Goya	Festival Internacional de Berlín	Premios Gaudí	Festival de Málaga
Mejor película	Oso de Oro a mejor película	Mejor película	Biznaga de oro a mejor película
Mejor dirección		Mejor dirección	
Mejor actor revelación (Jordi Pujol)		Mejor dirección de producción	
Mejor actor revelación (Albert Bosch)		Mejor guion	
Mejor actriz revelación		Premio del público	
Mejor guion original		Mejor interpretación revelación	
Mejor fotografía		Mejor actriz de reparto	
Mejor montaje		Mejor actor de reparto	
Mejor dirección de producción		Mejor fotografía	
Mejor sonido		Mejor música original	
Mejor dirección artística		Mejor fotografía	
		Mejor sonido	
		Mejor dirección artística	
		Mejor vestuario	
		Mejor montaje	

²⁰ *Alcarràs* fue seleccionada como representante de España en la edición 95.ª Edición de los Premios Oscar en la categoría de Mejor película de habla no inglesa.

9.2. ANEXO 2. Obra completa de Carla Simón

Largometrajes
<i>Estiu 1993</i> (2017), España
<i>Alcarràs</i> (2022), España e Italia
Cortometrajes
<i>Women</i> (2009), Estados Unidos. Codirigido con Marco Businaro
<i>Lipstick</i> (2013), Reino Unido
<i>Las pequeñas cosas</i> (2014), Reino Unido
<i>Correspondencia</i> (2020), España y Chile. Codirigido con Dominga Sotomayor
Miscelánea
<i>Lovers</i> (2009), Estados Unidos. Video-poema codirigido con Marco Businaro
<i>Born positive</i> (2012), Reino Unido. Documental
<i>Carta a mi madre para mi hijo</i> (2022), España. <i>Fashion Film</i>

9.3. ANEXO 3. Gráfico esquemático del *punto de vista*



9.4. ANEXO 4. Clasificación por planos de las secuencias seleccionadas

Estiu 1993			
Plano	Focalización	Ocularización	Auricularización
Secuencia 1: duelo y pérdida. Minuto 00:00:54 a 00:05:54			
Escena 1			
Plano 1	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Plano 2	Interna fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Plano 3	Interna fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Escena 2			
Plano 1	Interna fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Plano 2	Interna Fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Escena 3			
Plano 1	Interna fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Escena 4			
Plano 1	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Plano 2	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Plano 3	Interna fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Escena 5			
Plano 1	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Escena 6			
Plano 1	Interna fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Secuencia 2: influencia de las relaciones familiares frente al desarrollo del proceso de duelo. Minuto 00:43:25 a 00:45:38			
Escena 1			
Plano 1	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Plano 2	Interna fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Plano 3	Interna fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Plano 4	Interna fija	Interna secundaria	Interna secundaria
Plano 5	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Plano 6	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Secuencia 3: superación (aceptación) del duelo (de la pérdida). Minuto 01:31:37 a 01:35:35			
Escena 1			
Plano 1	Externa	Cero	Interna secundaria
Escena 2			
Plano 1	Externa	Cero	Interna secundaria
Plano 2	Externa	Cero	Interna secundaria

Alcarràs			
Plano	Focalización	Ocularización	Auricularización
Secuencia 1: duelo y pérdida. Minuto 00:01:08 a 00:03:37			
Escena 1			
Plano 1	Espectatorial	Cero	Interna secundaria
Plano 2	Espectatorial	Cero	Interna secundaria
Plano 3	Espectatorial	Cero	Interna secundaria
Escena 2			
Plano 1	Externa	Cero	Interna secundaria
Plano 2	Externa	Cero	Interna secundaria
Plano 3	Externa	Cero	Interna secundaria
Escena 3			
Plano 1	Externa	Cero	Interna secundaria
Escena 4			
Plano 1	Externa	Cero	Interna secundaria
Secuencia 2: influencia de las relaciones familiares frente al desarrollo del proceso de duelo. Minuto 00:41:14 a 00:42:19			
Escena 1			
Plano 1	Externa	Cero	Interna secundaria
Plano 2	Externa	Cero	Interna secundaria
Plano 3	Externa	Cero	Interna secundaria
Secuencia 3: superación del duelo. Minuto 01:19:05 a 01:20:35			
Escena 1			
Plano 1	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Plano 2	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Plano 3	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Plano 4	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Plano 5	Interna fija	Cero	Interna secundaria
Escena 2			
Plano 1	Externa	Cero	Interna secundaria