

Cine y universidad: una experiencia desde el mundo estético de Woody Allen

Por **Ramón Luque y Juan Domínguez** / Universidad Rey Juan Carlos

Ramón Luque.- Periodista, escritor y profesor. Nació en Madrid en 1963. Es Doctor y Licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad ejerce como profesor de Periodismo en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Como investigador, es autor de varios libros y documentales sobre actualidad política, comunicación y cultura.

Juan José Domínguez.- Profesor Titular de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, desde 2008, donde imparte materias relacionadas con la Realización de Cine y Televisión. Sus líneas de investigación más relevantes son las de praxis cinematográfica y filosofía de la comunicación. Su última publicación lleva como título Técnica y Tecnología del Sonido Cinematográfico (en prensa). Es también productor y director de cine. Su última película, dirigida junto a Ramón Luque, es "Hollywood" (2010).

RESUMEN

Bases teóricas: alternativas al Modelo de representación Institucional: experimentación en cine.

ABSTRACT

Theoretical bases: alternatives to the Model of Institutional representation: experimentation in cinema.

Experimentar con el cine no es algo nuevo. Se ha hecho desde siempre. Siempre se han buscado formas distintas de contar la misma historia, siempre se han querido trazar nuevos caminos en la representación cinematográfica, buscar métodos alternativos. La pregunta sería, en primer lugar ¿Nuevos caminos respecto a qué? ¿Alternativas a qué? La respuesta viene dada por una expresión ya célebre en los estudios de cine. Hablamos del M.R.I: o Modelo de Representación Institucional. Como dice Francisco Javier Gómez Tarín, la cinematografía norteamericana impuso sus criterios de forma casi universal y las claves de la evolución del lenguaje cinematográfico están íntimamente ligadas a la formación del M.R.I.

Tarín también destaca que, en efecto, la experimentación y diversificación en el lenguaje del cine no son nuevas y recuerda que en el período 1908-1915, se produjeron una serie de “tensiones” fruto de la “imposible implantación de un modelo hegemónico en el dominio de la

representación cinematográfica”. Habla este autor de experiencias distintas a las norteamericanas por parte de pioneros del cine inglés. También se remonta a años previos a la aparición de David Wark Griffith (paradigma del M.R.I.) y destaca las superposiciones múltiples del film *The Dream of a Roberit Friend* (1906) o los encadenados de *Three American Beauties* (1906), de Edison como un anticipo de las vanguardias.

Pero la quiebra del paradigma clásico podemos encontrarla mucho más adelante en *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles y luego más tarde aún con la *Nouvelle Vague*. Aparece el concepto de Modernidad cinematográfica. Sin dejar de seguir a Tarín, este autor asegura que el fin de siglo y el comienzo de uno nuevo han permitido que asistamos a tres fenómenos de importancia en el panorama cinematográfico: de un lado, la transformación del discurso hegemónico de Hollywood en su búsqueda del puro espectáculo, de otro la irrupción de las cinematografías de Extremo Oriente y finalmente (y aquí es donde nos centraremos principalmente) en la revolución digital que hace posible que nuevos realizadores accedan con sus propuestas al escaparate mediático.

Actualmente rodar en digital está al alcance de cualquiera: los costes se abaratan de forma espectacular y además, en la postproducción y montaje, las nuevas técnicas hacen posible una mayor eficacia en la corrección de errores. El cine se democratiza y con ello surgirán experiencias muy innovadoras y arriesgadas, unas más brillantes y otras menos. Se abre por completo la posibilidad de experimentar, de buscar y encontrar alternativas a lo hegemónico. Más en concreto, para la elaboración de *El Proyecto Manhattan*, se ha buscado “experimentar” en el sentido más propio de la palabra. No es casual que la mayor parte del rodaje y montaje de la película se hayan realizado en unas instalaciones bautizadas como Laboratorios, dentro del campus de una Facultad de Comunicación. Más adelante nos ocuparemos del proceso de la película, pero antes veamos algunas bases más que teóricas, artísticas de las que se han partido para la elaboración de este film.

De un lado, queda claro que, el hecho de ser una producción digital, experimental e independiente implica una toma de postura que significa una “resistencia” frente a la situación de “entrega total” que, según Tarín y otros estudiosos viven los mercados occidentales ante el imperialismo audiovisual de Estados Unidos. Se habla de “modificaciones en los discursos formales” desmantelando el M.R.I. y estableciendo otros modelos alternativos. Tarín dice que se debe denunciar la ficcionalización (espectacularización) de lo real y la naturalización de lo ficticio en nuestras sociedades mediáticas y que estas nuevas producciones tendrían que interpelar al espectador ante el mundo en que vive. Es decir, la función del cine con esta apertura sería la de crear espectadores activos que ven películas para crecer como seres humanos, para reflexionar y pensar por sí mismos, una función opuesta en principio al cine-espectáculo destinado a espectadores pasivos que buscan evasión para huir de sus preocupaciones y “no pensar”.

Esta división quizás algo brusca entre dos formas de entender el cine es previa desde luego a la revolución digital aunque es cierto que ésta última acentuará lo que en principio podría definirse como una “tendencia al cine de autor”. En un artículo, el filósofo Fernando Savater se refería a dos vertientes contrapuestas que, desde sus orígenes tendría el cine.

Decía este autor que, de un lado, estaría la dirección Lumiere: la salida de los obreros de la fábrica, el tren que hizo cundir el pánico entre los espectadores, es decir, el realismo, el naturalismo dramático. Por otra parte, encontraríamos la dirección Meliès: el viaje a la luna, la

conquista del polo, la aventura, la diversión, el entretenimiento lúdico. Savater expone que mientras el cine europeo se ha decantado más por el lado Lumiere, el norteamericano lo ha hecho por el lado Meliès. Digamos que el nuevo cine digital permitiría un campo más abierto a los “defensores” de la dirección Lumiere (en el sentido de hablar del mundo real que concierne al espectador activo), aunque los que defienden la dirección Meliès, es decir realizadores como George Lucas y Peter Jackson también se vean beneficiados y abanderen también el cine digital, especialmente sus efectos especiales dentro de una corriente más industrial y comercial.

Partimos pues de un cine que refleje el mundo tal y como es, con asuntos que interesen y afecten directamente al espectador. Un cine experimental que por experimental precisamente beberá del pasado y de propuestas estéticas calificadas en su día de alternativas, unas propuestas vinculadas a unos autores cuyas obras se han caracterizado, entre otras cosas, por poner en cuestión el M.R.I..

Podríamos empezar citando a Abel Gance, el célebre realizador francés, autor de Napoleón. Román Gubern dice de él que, después de Griffith, fue quien más hizo por investigar los recursos del naciente lenguaje cinematográfico, dando rienda suelta incluso a la experimentación. Gance fue uno de los artistas que en los años veinte formaron parte de un grupo creado en torno al escritor Louis Delluc, que los historiadores cinematográficos dieron en llamar “escuela impresionista”. Como afirma Gubern este grupo es la “nueva ola” de los años veinte que “nació fatalmente, al igual que todas las vanguardias, como negación dialéctica e históricamente necesaria de un arte popular y de masas, en confusa reacción frente al cine-mercancía y al cine- alienación”.

El español Luis Buñuel sería otro de los referentes. Vinculado al surrealismo en sus comienzos, ya se sabe que este realizador es responsable de una larga e irregular filmografía alternando obras maestras con simples encargos rodados más por necesidades económicas que por motivaciones artísticas. Buñuel no dejó nunca, en cualquier caso, de experimentar con el medio cinematográfico sin dejar de lado lo surrealista tal y como consiguió en películas como El ángel exterminador, Belle de jour o Ese oscuro objeto de deseo.

Jean Luc Godard, miembro de la nouvelle vague francesa, fue, sin embargo, el primero en distanciarse de este grupo con la creación de films de radical individualidad. Es autor de una frase muy célebre: “Un travelling es cuestión de moral”. Con ello se quiere decir que cada movimiento de cámara, cada decisión técnica en el rodaje de una película, tiene una motivación de cara a lograr algo en el espectador, de cara a transmitir un determinado mensaje o crear una emoción, una motivación de la que es responsable el director del film. Movimientos de cámara al hombro, saltos de raccord y todo tipo de burlas a los convencionalismos técnicos y narrativos del cine caracterizan parte de su obra.

El también francés Louis Malle es considerado en cambio un cineasta más clásico y relativamente tradicional. Sin embargo algunas de sus obras como Calcuta o Tío Vania en la calle 42 optan por experimentar, bien con las nuevas técnicas del cine documental, bien con el recurso al mundo de la representación teatral y sus juegos con la ficción.

De Al Pacino nos referiremos a su única película como director: Looking for Richard. En esta producción se plantea una insólita mezcla entre el falso documental, la representación filmada de aspecto televisivo con cámara al hombro así como la fusión de supuesta realidad y ficción con el recurso constante al universo del teatro. Se ofrece también en este film una sutil mirada sobre

el papel de la cultura y el poder en las sociedades occidentales. Looking for Richard puede recordar también películas anteriores como Fraude de Orson Welles, que juegan con la realidad y la ficción dentro del cine, o a otras posteriores como los documentales políticos de Michael Moore.

La última gran referencia que manejaremos sería la del cine del danés Lars Von Trier. Trier, individualista y vanguardista, experimentador y rebelde, es el fundador del controvertido grupo Dogma 95, una forma de volver a contravenir por enésima vez los postulados más inamovibles del MRI, como tantos otros movimientos lo intentaron y lo consiguieron en el pasado a lo largo de la historia del cine. En el Dogma 95 se intentaba poner en marcha un cine diferente a través de unas determinadas cortapisas reflejadas en un decálogo, unas cortapisas que tenían por objetivo fomentar la creatividad: sólo cámara al hombro, nada de armas de fuego, nada de banda sonora... etc Destacaron unas primeras películas como Los idiotas, del propio Trier a las que siguieron otras como Celebración, Mifune y algunas más tantos danesas como de otros países.

Al margen del movimiento Dogma, Von Trier se dispuso a rodar la también experimental Dogville. Experimental y alternativa pese a contar con un reparto encabezado por una gran estrella de Hollywood como Nicole Kidman y otros actores de gran renombre como James Caan, Lauren Bacall o Ben Gazzara. Toda la acción de Dogville tiene lugar en un gran plató o estudio cerrado, donde de forma artificiosa se recrean las calles de un pueblo de las Montañas Rocosas, en Estados Unidos. Hay mucho de teatro en Dogville, rodada íntegramente en interiores, pero también contribuye al artificio la división del relato en un prólogo y nueve capítulos. Por lo tanto, nos encontramos ante un ejercicio de estilo bastante valiente e incluso de tendencias que recuerdan al llamado cine de arte y ensayo así como a experimentos de carácter amateur. La sorprendida protagonista del film, Kidman, llegó a reconocer que se sentía “como si formara parte de un grupo de teatro del colegio”.

En base a las experimentaciones de las vanguardias cinematográficas, teniendo en cuenta las lecciones y experiencias de estos autores así como constatando los cambios importantes, éticos y estéticos, que supone el uso del cine digital, nos propusimos abordar la elaboración de El Proyecto Manhattan, un intento de creación participativa y difusión cultural de carácter alternativo y ajeno, en principio, al mundo comercial.

Proceso de creación del film El Proyecto Manhattan

Lo que en principio surge como una idea relativamente simple (una película homenaje a Woody Allen) pasa a convertirse en algo más a complicado: desde un inverosímil remake de la película Manhattan hasta un falso documental que fusiona el reportaje televisivo con la representación teatral desembocando en un peculiar ejercicio metacinematográfico.

a) Proceso de creación colectiva

Podríamos decir que en el origen siempre hay un guión, aunque ello no sería cierto si hablamos de cine experimental. Pero en El Proyecto Manhattan sí que encontramos un guión desde el primer momento. Como veremos ahora, todas y cada una de las partes o piezas del proceso creativo aparecen vinculadas a una persona diferente: cada uno de los directores, el actor protagonista, el guionista... etc.

Decíamos que al principio había un guión, pero un guión ya rodado y convertido en película, el guión de Manhattan, rodada en 1979 por Woody Allen y escrito por él mismo y por Marshall Brickman. Es uno de los típicos films de Allen, quien, a través de las vidas sentimentales de urbanitas intelectuales y neuróticos, analiza la cultura, el amor y la muerte a lo largo de incontables diálogos siempre salpicados por el humor. En el origen por tanto, la obra cinematográfica de Allen a quien quiere rendirse homenaje.

Tras haber estudiado en profundidad toda su filmografía, tras una minuciosa investigación que abarca desde las influencias filosóficas hasta las literarias y cinematográficas en su cine, el reflejo de sus ataques a los intelectuales, la huella del psicoanálisis y especialmente el esfuerzo de desacralización de la cultura presente en toda su obra, todo ello reflejado en una Tesis Doctoral y en varios estudios publicados sobre este tema, nos planteamos un acercamiento menos “intelectual” y más artístico y emocional a la figura de Woody Allen. Quizás la forma más honesta de acercarse a su figura, de intentar entenderlo y conocerlo a fondo podría ser analizándolo con sus propios procedimientos, es decir mediante el arte cinematográfico. De esa forma, junto a la decisión de tomar en consideración el guión de Manhattan se une cierta tendencia a hacer un cine de investigación cercano al género documental.

En cualquier caso y sin tener nada cerrado del todo, se empieza a trabajar en una adaptación del guión (desechando siempre cualquier conflicto relacionado con derechos de autor, reconociendo siempre el origen de lo adaptado y teniendo en cuenta que se trata de una investigación y de un proyecto que no tiene carácter comercial sino académico). En la adaptación, se decide, en un primer momento, reducir el guión original a unas cincuenta y cinco secuencias. Se eliminan tramas y personajes secundarios y se cambian referencias culturales que salpican toda la película. Más tarde se decide reducir aún más el número de secuencias a dieciocho y nos quedamos con un esqueleto mínimo del guión original. En principio se pretende complementar dicho esquema con algo parecido a un documental sobre la figura de Allen, centrándonos en otras películas, entrevistando a expertos e incluso abordando a personas de la calle que opinarían sobre el personaje. Finalmente se desecha esta opción y se decide, como alternativa, que un número determinado de cámaras rueden todo lo que sucede en el plató a modo de un making of que será luego incluido en la película resultante. Estamos todavía en un camino abierto ya que no sabemos a ciencia cierta qué es lo que puede suceder y si habrá material suficiente e interesante para completar el rodaje de las tramas elegidas del guión original.

Pero se sigue trabajando en el guión antes de rodar. Se toman las dieciocho secuencias del guión literario resultante y se éste se convierte en un guión técnico donde se deciden cuestiones como la coreografía de los actores, posiciones y movimientos de cámara, decisiones sobre la altura de los planos...etc. Se complementa todo esto con un esbozo de story board que ayude a comprender el planificación final de cada escena.

Dado el carácter de investigación de todo el proyecto, ni se nos pasa por la cabeza la posibilidad de que una productora de cine vaya a auspiciar la realización de una película sin una motivación comercial. Se intenta y se consigue que el rodaje del film sea producido por la Facultad de Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. El rodaje comenzará en el Laboratorio 1 del Campus de Fuenlabrada (Madrid) el 18 de Julio de 2005. Aunque antes hay que tomar otras decisiones. Dado el carácter participativo y no necesariamente jerárquico del proyecto se contacta con alumnos de la Facultad que pudieran estar interesados.

Finalmente se logra crear un grupo de una treinta personas que integrarán el equipo técnico: directores de producción, ayudantes de dirección, de cámara y de producción, técnicos de sonido, microfonistas..., dando especial importancia a dos aspectos: de un lado, a la fotografía. Dado que el film se va a rodar casi íntegramente en interiores (más adelante explicaremos las razones) y que de forma teatral se van a sugerir exteriores e interiores ficticios en un único escenario, era imprescindible contar con una fotografía valiente, arriesgada y de calidad. Se consiguió la participación de un experto que dirigió un equipo fotográfico compuesto por estudiantes. Se trató de Gema Pastor Andrés, artista fotográfica y profesora de la Universidad Rey Juan Carlos.

El otro aspecto importante a cuidar era el del making of, considerado como una segunda unidad con su propio director y un equipo total de siete personas que se encargaría de registrar con unas cámaras mini-dv todo lo que sucediera en el plató.

La elección de los actores también era importante, especialmente la del protagonista. Buscar a un actor que, de alguna manera, desarrolle un papel similar al desempeñado en la gran pantalla por un icono de la historia del cine es bastante peliagudo. Incluso en películas dirigidas por el propio Woody Allen, algunos actores protagonistas se han tenido que enfrentar, no sin dificultades, a “hacer de Woody Allen sin ser Woody Allen”: es el caso de John Cusack en *Balas sobre Broadway*, Kenneth Branagh en *Celebrity* o Will Ferrell en *Melinda y Melinda*. En los montajes teatrales sobre obras del propio Allen sucede también algo parecido. En *El Proyecto Manhattan* se intentó encontrar a un actor protagonista (responsable de interpretar el papel de Isaac en las secuencias adaptadas de *Manhattan*, el papel que asumió el propio Allen en el film) que no imitara necesariamente al realizador norteamericano. Siguiendo en parte las teorías de Robert Bresson, el cineasta francés, se decidió buscar un modelo, es decir no un actor nato sino un ser humano que por sus características físicas, emocionales e intelectuales pudiera funcionar como protagonista, teniendo cosas en común con el personaje clásico de Allen pero sin ser una burda y total copia del mismo. La elección recayó en el actor José Carlos Carmona, quien, pese a ser el presidente del Sindicato de Actores de Andalucía, no se trata de un actor nato sino de una figura intelectual y polifacética de carácter intelectual y autoperódico. Carmona es director de orquesta y coro, escritor, Doctor en Filosofía y profesor, una personalidad culta que no hace ascos tampoco a interpretar un monólogo cómico ni a coreografiar un musical juvenil. En este sentido encontramos lo que pudiera definirse como un “intelectual gamberro” muy en la línea del personaje que continuamente interpreta Allen. Durante el rodaje de *El Proyecto Manhattan*, además, se le concedió a Carmona cierta libertad en la composición de su personaje o, lo que sería más acertado, libertad para ser él mismo, libertad para no saberse los diálogos de memoria absolutamente y libertad para que pudiera introducir expresiones y opiniones propias de sus vivencias y costumbres más allá de las del personaje que supuestamente interpreta. Como se sabía que esta circunstancia podría implicar riesgos artísticos que pudieran comprometer el resultado final, se acordó rodear al protagonista de actores en su mayoría provenientes del medio teatral, que pudieran tanto disciplinar al protagonista como adaptarse a sus cambios y reacciones en los diálogos. Sin embargo para la elección de los mismos se tuvo también en cuenta la elección de los modelos propugnada por Bresson: de esa manera Mila Natividad en el papel de María obedecería a un personaje de apariencia superficial, condicionado por su belleza física y caracterizado por cierta pedantería cultural, o Alfonso Mendiguchía en el papel de Jaime, obedecería a un personaje masculino seductor, hedonista y caprichoso y así sucesivamente con el resto del elenco.

Con estas condiciones, ocupándose Ramón Luque de la escritura del guión literario y Juan José Domínguez de la redacción del guión técnico así como del plan de rodaje, ambos, como responsables de esta investigación, dirigimos El Proyecto Manhattan, cuya filmación se prolongó durante quince días de Julio de 2005. No se trató, evidentemente de un rodaje profesional ni mucho menos. Hubo espacio para la improvisación y la relajación. Sin embargo, el plan de rodaje se cumplió a rajatabla.

Pese a que la creación de una película parece identificarse casi siempre con el proceso de rodaje, lo cierto es que es en el montaje donde realmente se crea, siguiendo en esto también las tesis de Bresson cuando argumentaba, por ejemplo que “imágenes y sonidos deberán su valor y su poder sólo al uso al que los destines” o “ crear es establecer entre personas y cosas que existen y tal como existen, relaciones nuevas”.

Pero antes del montaje habría que reseñar una nueva etapa crucial en la realización de nuestra película que respondería a esta pregunta ¿Cómo utilizar el material rodado por la segunda unidad como making of y cómo introducirlo en la trama del film? Antes de nada hay que constatar que el rodaje a cargo de la segunda unidad no contaba con ninguna preparación a no ser el objetivo previo de registrar todo lo que sucedía a lo largo de esos quince días de filmación en el rodaje de esas dieciocho escenas. Antes del rodaje, se pensaba que el making of podría consistir en un documental complementario de las secuencias de ficción. Se estuvieron visionando más de doce horas de filmación después de montar las dieciocho secuencias. Pero mientras esto sucedía, aconteció algo importante.

El actor protagonista, José Carlos Carmona, del que hemos dicho que es escritor (entre otras cosas) ideó un relato en el que contaría sus impresiones a lo largo del rodaje, un relato que meses más tarde apareció publicado en su libro El arte perdido de la conversación con el título de El experimento Manhattan. Sin embargo, antes de la publicación Carmona pasó una copia de su relato a los responsables de la dirección del film. A nosotros nos pareció que el relato, al margen de su estimable calidad, reflejaba fielmente mucho de lo acontecido en el plató del laboratorio 1 donde se rodó la película, acontecimientos que también fueron registrados por las cámaras de la segunda unidad. Por lo tanto se comprobó que se podría contar con una segunda estructura argumental que complementaría y sostendría la reducida versión de Manhattan, creando un nuevo objeto, fusión de teatro filmado, adaptación cinematográfica y falso documental. El relato de Carmona, en primera persona, relataba las inseguridades que sufría el actor protagonista, las emociones que sentía y los sucesos que le tocó protagonizar. Según el autor, su intención era “hablar de un ser humano en una situación que lo saca de su entorno y lo pone al límite”. Nos pusimos manos a la obra y redactamos un segundo guión basado en el relato de Carmona, con una permanente voz en off subjetiva (la del propio personaje protagonista), pero al estilo de un documental.

Posteriormente, como ya dijimos, se pasó a la peliaguda cuestión del montaje. La parte de ficción pura, es decir la del “remake” de Manhattan, esas dieciocho secuencias, no presentaron graves dificultades, ya a que en el guión técnico y posteriormente en su plasmación durante el rodaje se acordó una realización relativamente “convencional” a base de planos secuencias, primeros planos y travellings que dejaban bastante clara las opciones a la hora de montar delante del ordenador. Otra cosa serían las imágenes pertenecientes a la segunda unidad (el making of) que formarían parte del falso documental. En el visionado de más de doce horas de imágenes hubo mucho material valioso que hubo que desechar por cuestiones de narrativa y estética de la película que finalmente se quería conseguir. Se buscaron y se encontraron

situaciones principalmente humorísticas y gags casi involuntarios que se sucedieron alrededor del rodaje de la propia película, un rodaje plagado de anécdotas relacionadas principalmente con el actor protagonista: tomas falsas, accidentes, súbitas pérdidas de memoria y hasta repentinos enamoramientos. Hay que indicar también que durante el rodaje del making of se decidió entrevistar a los actores de la película. Sin embargo, a la hora del montaje final se desecharon dichas entrevistas y, por motivos narrativos, sólo se utilizó una larga entrevista realizada al actor protagonista, en la que éste relataba sus impresiones al estilo de un monólogo cómico. Tras ver el resultado de la entrevista, estuvimos de acuerdo en utilizarla (fragmentada) a lo largo del metraje con objeto de que ilustrara los momentos claves del rodaje del film y también para que sirviera de elemento estructural de dicha película.

El mismo proceso de montaje también contribuyó muy especialmente a la creación de secuencias que por sí mismas no habrían funcionado de la misma forma. Esto queda de manifiesto, por ejemplo, cuando aparece por vez primera el personaje de Sara-María, con música romántica de fondo que ilustra imágenes ralentizadas de la actriz como simulando una idealización por parte de su admirador (que no es otro que el actor protagonista). Más radical es la secuencia (con la misma música) en la que los personajes de Sara y el actor ensayan sus besos delante de la cámara: se decide comprimir el tiempo y hacer seguir inmediatamente un beso tras otro para dar la idea de repetición y crear un efecto cómico. Algo parecido sucede en la escena de preparación de la secuencia del sofá, con los directores y la ayudante de dirección dando instrucciones al actor protagonista sobre su posición encima del sofá o la forma de tomar en sus manos un osito de peluche. El montaje de secuencias es muy sincopado, un auténtico jump cut, saltando con rapidez de un plano a otro y olvidando problemas de raccord. Se persigue nuevamente un efecto cómico. Todas estas técnicas son herederas de cierta forma de hacer televisión, pero se quiso que fueran utilizadas con mesura y sin caer en lo estéticamente vulgar. Otras intenciones, más artísticas aunque también algo paródicas, estaban detrás del montaje de la secuencia en la que María le comunica a Isaac que sigue enamorado de Jaime, la secuencia de la ruptura sentimental. Aquí se decide incluir a las dos actrices que interpretan el personaje de María y al actor protagonista en el mismo plano, con lo cual estamos viendo a la vez dos secuencias en las que aparece el personaje de Isaac multiplicado por dos y acompañado por dos "Marías" a cual más diferente.

Por otro lado y para incidir más aún en el carácter metacinematográfico de esta película, aparte de encontrarnos con una historia de cine dentro del cine, se decide a última hora rodar uno de los planos finales en el cual aparecen el montador y uno de los directores del film montando la propia película, creándose un laberinto aún más complejo.

Y es que, en total nos encontramos dos películas en una (una dentro de la otra), la primera basada en un film y la segunda en un relato (a su vez basado en el rodaje) más un proceso de montaje que aparece también reflejado en el film final. Para complicar aún más las cosas apuntamos que en una secuencia, el personaje de Isaac menciona un libro que titula El arte perdido de la conversación, una ocurrencia del actor protagonista que lo interpreta, José Carlos Carmona. Lo curioso del caso es que Carmona publicó meses después un libro de idéntico título, dentro del cual se incluía además un relato titulado El experimento Manhattan (que es el relato al que antes nos referíamos). El interminable juego de espejos, muy difícil además de explicitar, estaba servido.

b) Elementos concretos de otros cineastas

Woody Allen.

Lógicamente, a la hora de abordar los elementos concretos que se han tomado de otros cineastas habría que referirse en primer lugar a Allen ya que *El Proyecto Manhattan* está concebido como un homenaje-parodia al cine de este realizador. Como ya dijimos, se usa como punto de partida una de sus películas más célebres, *Manhattan*. Por tanto nos encontramos con sus personajes urbanitas y narcisistas, marcados por cierta inmadurez emocional en un mundo cultural habitado por parejas que se forman, que se separan y que luego vuelven a unirse. Este mundo ya ha sido reflejado por Allen en la mayor parte de sus películas aunque *Manhattan*, tras *Annie Hall* fue una de las primeras en hacerlo con cierta profundidad. A la hora, por tanto, de abordar este proyecto intentamos asumir el mundo artístico de Allen incidiendo en su análisis de la condición postmoderna del ser humano, así como en “sus ataques continuos contra nuestra cultura o contra los modos mediante los cuales esa cultura se pervierte, su insistencia en la autorreflexividad, los dilemas del yo y esa ligereza y ánimo lúdico con los que plasma problemas existenciales”. Todo eso estaba presente en *Manhattan* y hemos intentado que también lo estuviera en *El Proyecto Manhattan*. Allen ha sido y sigue siendo un experimentador nato. Pese a que tiene un estilo propio y reconocible a lo largo de toda su filmografía, paradójicamente también se ha caracterizado por la experimentación cinematográfica que le ha llevado a plagiar y homenajear a cineastas como Federico Fellini e Ingmar Bergman en films como *Stardust Memories* o *Interiores*, entre otros. El Allen más experimental puede encontrarse, sin embargo, en ejercicios de estilo tan arriesgados y brillantes como *Zelig* o *Desmontando a Harry* e incluso en comedias como *Melinda y Melinda*. Y para ello Allen, como decimos, siempre ha bebido de otros cineastas. Douglas Brode dice sobre esto: “la tendencia de Woody a incluir en sus películas todo tipo de guiños al mundo cinematográfico, a grandes realizadores del pasado, tanto en el terreno de la comedia como fuera de ella, ha sido el centro de las críticas que se han hecho a Allen...Algunos críticos insisten en que no se trata de una voz original e innovadora, que se ha quedado estancado como un simple imitador cinematográfico; mientras que otros ven en su asimilación de la historia del cine la base de su personal punto de vista, de modo que aprende de los realizadores que le precedieron y realizan películas que hablan sobre el propio cine”. A la hora de homenajear a Allen en *El Proyecto Manhattan* se ha querido también imitarle en esto: guiños a otros realizadores y una película que reflexione sobre el mismo cine.

Lars Von Trier

Se decidió que el noventa por ciento del film se rodara en un plató de televisión, todo pues en interiores, copiando el estilo de la película *Dogville* de Lars Von Trier. *Dogville* es un cuento moral, un objetivo que también se persigue con *El Proyecto Manhattan*, si bien con algo más de ligereza ya que se trata de una comedia. Sin embargo es interesante el recurso del artificio del decorado tanto en una como en otra película para dejar claro que se está ante un film de tesis, una película que cuenta una historia que no tiene por qué ser real pero que sí puede y debe transmitir una crítica, un determinado mensaje. Si en *Dogville* se critica la hipocresía y violencia del estilo de vida americano, en *El Proyecto Manhattan* se arremete contra la arrogancia de la cultura occidental y contra el egocentrismo y narcisismo que se vive en las grandes ciudades. No hay realismo ni naturalismo y se quiere transmitir cierta preocupación por el aletargamiento del espectador actual, narcotizado por el cine comercial. Se intenta ser innovador y reconocer delante del espectador que todo es en realidad un simulacro, una película, no la realidad. De esa forma, Von Trier propone un pueblo dibujado con rayas de tiza, casas sin paredes y calles sin pavimento y se nos recuerda que el cine es un simulacro, no la realidad. Así, en *El Proyecto*

Manhattan se reconoce también el artificio: sólo el trabajo del equipo de fotografía y los efectos de sonido nos guían a la hora de saber si la escena de ficción se desarrolla idealmente en el interior de un apartamento o en el exterior de una calle o en una terraza. No se recurre al método tan radical de la tiza pero sí existen ciertos guiños. Por ejemplo, cuando Isaac y su joven novia, Bony, hablan de las supuestas fotografías que están señalando en una galería de arte, comprobamos que éstas no existen: sólo hay un rastro de luz sobre una pared diáfana, aunque los dos protagonistas hablan y aseguran ver allí unas fotos. Por supuesto, el artificio también se reconoce explícitamente al hablar de la película dentro de la película. Es decir, las imágenes de la trama documental correspondiente al making of están constantemente recordándonos que todo es mentira, un simulacro, una ficción o un experimento realizado en un espacio cerrado: un proyecto de laboratorio. Al fondo, aunque esto último no es algo intencionado, se encuentra América: un pueblo de las Rocosas en Dogville y Nueva York en El Proyecto Manhattan, si bien una Nueva York más neutra y traspasada a España, tal y como se acaba reconociendo en las primeras imágenes exteriores de la ciudad de Madrid, un Madrid modernista de cielo limpio y edificios altos que pretende imitar a su hermana mayor americana.

Louis Malle

La referencia aquí es Tío Vania en la calle 42. En 1991, el director de teatro André Gregory invitó a unas treinta personas a ver una puesta en escena de la obra teatral de Antón Chéjov Tío Vania en el Teatro Victoria, un antiguo palacio que funcionaba como cine en Times Square en Nueva York. Los actores estaban vestidos con sus propias ropas y el decorado estaba formado solamente por unas mesas y unas sillas. El público se sienta en una determinada parte del escenario y forma parte también del decorado. Después de cada acto, Gregory les pide que se levanten con sus sillas y se dirijan a otro lugar del teatro donde se representará el siguiente acto. El montaje de Gregory llamó la atención de numerosos escritores intelectuales y artistas de Manhattan. Uno de los actores, el que encarnaba a Tío Vania era Wallace Shawn, también autor teatral. Shawn logró convencer a Gregory y al director francés Louis Malle para que se rodara este curioso experimento teatral como película. Se eligió otro teatro que, al igual que el Victoria, se encontraba en la calle 42, El New Amsterdam. Se eligieron accesorios de época que reflejaran la última década del siglo XIX pero, a la vez, se mantuvieron referencias a la realidad y actualidad del momento como las tazas de café con el slogan I love New York. Tío Vania en la calle 42 comienza con los actores acercándose al teatro. Charlan animadamente de asuntos cotidianos, entran en el teatro y repentinamente comienzan a interpretar la obra de Chejov. A veces el espectador del film no sabe cuando los actores se representan a sí mismos o cuando representan su personaje de Tío Vania, la obra de Chéjov. Estamos pues ante un experimento metateatral con una obra de teatro que se encuentra en el interior de una película filmada, algo que se tuvo en cuenta al abordar El Proyecto Manhattan. Fue un proyecto modesto intencionadamente. Intentando hacer de la necesidad virtud, los autores de El Proyecto Manhattan decidieron no sólo que no hubiera apenas decorado ni atrezzo, sino ni siquiera vestuario para los actores: éstos, al igual que en Tío Vania, se acercaban al plató con sus propias ropas. Por otro lado, el espectador de El Proyecto Manhattan, al que se le exige participación y atención, tendrá dificultades para distinguir en qué historia nos encontramos: si ante las peripecias urbanas y sentimentales de Isaac o en las accidentadas aventuras de un actor protagonista en medio del rodaje de una película. No hay que olvidar otros dos factores: el primero, Antón Chejov, cuyas tramas, emocionales, sentimentales y existencialistas, llenas de personajes enamorados y con problemas que se preguntan por su situación en el mundo, recuerdan en cierto modo el universo de Woody Allen.

De hecho hay películas como *September* o incluso *Hannah* y sus hermanas cuyas tramas recuerdan mucho a las obras de Chéjov: conflictos entre madre e hija o entre hermanas y amores no correspondidos...etc El segundo factor es Wallace Shawn y aquí es posible que estemos ante una grata casualidad. Shawn, hombre de teatro, también ha intervenido, casi siempre como secundario, en muchas películas, entre ellas varias de Woody Allen como *La maldición del escorpión de Jade*, *Días de radio*, *Melinda y Melinda* y también en *Manhattan*. Su personaje, el exmarido de Mary, llamado Jeremiah, se convierte en Fernando, exmarido de María en *El Proyecto Manhattan*. De esa manera todo parece encajar en el homenaje que rinde esta película: Allen, Chejov, Malle, Shawn...

En cualquier caso, y como coinciden muchos estudiosos, en Louis Malle encontramos una forma de sortear consecuencias manidas y facilonas como lo previsto o lo cómodo. Eso es lo que se trata de hacer, sortear lo cómodo y desafiar a un espectador que busque interrogarse, que se quiera hacer preguntas y a la vez divertirse haciéndolas, un poco "al estilo Woody Allen", y no dirigirse al espectador que sólo busque "evasión".

Al Pacino

Como ya comentamos anteriormente Al Pacino tan sólo ha dirigido hasta el momento una película, la híbrida *Looking for Richard*, que mezcla teatro y documental y con la que el famoso actor (que aparece interpretándose a sí mismo y también al rey Ricardo III) intenta un acercamiento al mundo de Shakespeare. Mientras asistimos a la preparación de la obra *Ricardo III*, con las elecciones de los actores, las lecturas, los ensayos, Pacino pregunta a todos por el bardo inglés: a la gente de la calle, a actores y a expertos y se rodea de todos ellos para intentar componer un desordenado rompecabezas cultural que, en el fondo, parece analizar el poder y la corrupción que éste casi siempre implica.

En *El Proyecto Manhattan*, originalmente, se pensó en hacer algo muy similar. En su origen, mientras los autores pensábamos en como abordar la película, se tenía previsto entrevistar a expertos en la obra de Woody Allen e incluso preguntar al espectador medio su opinión sobre el realizador norteamericano. También se pensó incluso en trasladarnos a Nueva York, con objeto de crear cierto ambiente, aunque el grueso de la producción se mantuviera en el plató de televisión de Madrid designado desde un primer momento. Finalmente por cuestiones tanto artísticas como económicas, se decidió simplificar la película. Una vez concluido el rodaje aún no se había renunciado a las entrevistas complementarias sobre el mundo y la estética de Allen. Sin embargo, tras el visionado de la segunda unidad se pensó que el material obtenido era el suficiente y necesario para conseguir un film compacto y coherente. En cualquier caso, no se renunció ni mucho menos (de hecho es uno de los objetivos del film) a analizar el mundo creativo de Woody Allen y someter a este autor a una terapia parecida a la que Pacino realiza sobre Shakespeare. Además se usan medios parecidos: representación teatral filmada y falso documental.

Luis Buñuel

La influencia de Buñuel se decidió desde un primer momento y es muy concreta. Para ello, tenemos que recordar la que fue última película del director aragonés: Ese oscuro objeto del deseo, rodada en 1977 y basada en la novela *La mujer y el pelele* del francés Pierre Louis, una obra que ya había sido llevada al cine en cuatro ocasiones anteriores y de la mano de directores como Josef von Sternberg o Julien Duvivier. La historia se centra en una mujer andaluza y

perversa, heredera en cierto modo de Carmen, el personaje de Merimée y Bizet, pero más astuta y juguetona. La acción transcurre en Sevilla. Buñuel realizó una adaptación bastante fiel al original aunque actualizada. En Ese oscuro objeto del deseo cuenta la obsesión de Mateo, un hombre maduro por la joven Conchita, que continuamente se le resiste: a veces parece ardiente y receptiva, otras huidiza y caprichosa.

Poco antes del inicio del rodaje Buñuel decide repartir el papel protagonista, el de Conchita, entre dos actrices: la española Ángela Molina y la francesa Carole Bouquet. La razón sería explicar el dualismo de Conchita. Manuel Carlos Fernández afirma que “ese reparto de intérpretes para un único papel era nuevo en el planteamiento narrativo cinematográfico y un efecto visual y de realización interesante” que al espectador medio le resultó desconcertante. En El Proyecto Manhattan, se decidió hacer lo mismo con el personaje de María. María o Mary en el film original de Allen, es una mujer aparentemente segura de sí misma, habladora, extrovertida, sarcástica, algo pedante y con cierta artificiosidad. Pero cuando nos adentramos en su pasado y su personalidad podemos ver sus problemas: su obsesión con un exmarido que le fue infiel, su inmadurez emocional..., encontramos (y si no la encontramos, decidimos crearla para el personaje) una mujer más real, con problemas, más honesta y de mayor profundidad psicológica, una dualidad que podría aprovecharse eligiendo no una sino dos intérpretes para el papel. Por otro lado, en la parte documental del film se explica todo esto de forma irónica y despectiva, ya que ésta es la opinión que al personaje protagonista (el actor en medio del rodaje) le merece la decisión buñueliana de los dos directores del film. Godard y la Nouvelle Vague.

Ya nos hemos referido antes tanto a Godard como al movimiento del que formó parte junto a cineastas como Chabrol, Truffaut, Rohmer y otros. Nos llama la atención especialmente Godard y su ópera prima, Al final de la escapada, debido a su intención de retar a las leyes de la gramática cinematográfica convencional: se acaba con la noción de encuadre a la manera clásica, los movimientos de cámara son más versátiles, se olvida el raccord y la continuidad en el montaje y como dice Gubern, se crea “un clima de inestabilidad y angustia”. Algo parecido, curiosamente y con medios similares quiso hacer Woody Allen en algunas de las secuencias de Maridos y mujeres y Desmontando a Harry. Según Gubern, “la movilidad gráfica de Al final de la escapada la convierte en un ejemplo modélico de film antipintura, antiacadémico, que trae al cine un aire de chocante novedad comparable a lo que para otras artes han supuesto la música atonal o el cubismo.” En resumen podría decirse que Godard inventa un nuevo lenguaje cinematográfico con objeto de expresar su visión del mundo, una visión posmoderna, hecha de fragmentos, absurda y quizás de descomposición de la razón.

A un cierto nivel, El Proyecto Manhattan, es una película hecha de fragmentos y muy postmoderna, que incluye inusitados movimientos de cámara y que puede llegar a confundir al espectador, a la hora de descubrir la trama o peripecia de los personajes. Se juega y se experimenta a muchos niveles quizás para explicitar, aunque de forma muy subliminal, el mundo absurdo de relaciones que se establecen en las grandes ciudades occidentales, la mentira de la televisión, de la industria cultural y del mercado. En unas secuencias se busca el humor, en otras la transgresión, como en algunas citadas anteriormente. En otras, se anima a cierta reflexión sobre el cine, como cuando el protagonista sale del plató de rodaje y echa a correr por el exterior mientras a su espalda le sigue una cámara al hombro, mientras escuchamos el jadeo y la respiración del propio operador que la maneja.

Robert Bresson

El cine del francés Bresson fue un cine radical por muchas razones: para empezar no usaba actores profesionales sino lo que él llamaba “modelos”, personas que se dedicaban a otras actividades pero que él consideraba idóneas para interpretar a sus personajes porque entendía que no fingían que no “actuaban”. Sus rodajes también estaban marcados.

Por la austeridad y también por cierto componente ascético. Su estética era insobornable y al margen del cualquier convencionalismo. Estaba abierto a lo inesperado. Afirmaba que “un pequeño argumento puede servir de pretexto para combinaciones múltiples y profundas.” Salvando las distancias (que son muchas), es cierto que con El Proyecto Manhattan se buscó una absoluta radicalidad, con un rodaje de tan sólo dos semanas en un espacio cerrado y con un argumento que giraba y dependía no de un actor sino de un modelo cuya personalidad marcaba por completo la película. Un rodaje abierto a la sorpresa y a la reflexión sobre la imagen dio como resultado (al menos ésa era la intención) una película desnuda, que quería ser valiente mostrando sus propios mecanismos internos.

Algunas conclusiones

Se puede decir que con la realización de El Proyecto Manhattan se quería hacer un cine diferente con la pretensión de que siempre que se rueda una película se aporte algo nuevo. En este caso junto a una clara intención paródica y humorística, se quería también elaborar un discurso que fuese exigente y no acomodaticio con el espectador. Se quiso demostrar que la ambición artística en una obra cinematográfica no es incompatible con la diversión. Este cine puede ser calificado de experimental pese a la etiqueta de incomprensibilidad o “pesadez” que suele acompañar a este tipo de cinematografía.

También se quiso ir más allá del cine “amateur”, aunque esta película forme parte del mismo ya que, el cien por cien del equipo que realizó el mismo no estaba compuesto por profesionales. Ese “amateurismo” juega a favor de las intenciones estéticas de film: por ejemplo en la elección de su protagonista, un “modelo” a la manera de Bresson y no un personaje. También en la elección de los medios y del equipo para la segunda unidad, donde se pretendía una realización “sucia” y de planos televisivos y descuidados que imitaran cierto cine de carácter documental. Haciendo de la necesidad virtud, más del ochenta por ciento del rodaje se realizó en interiores, optando por una opción estética más ajustada a las intenciones narrativas de la película pero también necesariamente más económica. La calidad de la película puede ser discutible (como la calidad de todas, absolutamente todas las películas realizadas en la historia del cine), sin embargo nadie puede negar las muy ambiciosas intenciones artísticas que están detrás de El Proyecto Manhattan, ambiciones no compartidas por la mayor parte de películas del cine nacional y mundial que pertenecen a la llamada “producción y distribución comercial”. Tal vez por ello, no es probable su exhibición comercial. Sin embargo, hasta la fecha de realización de este trabajo, este film ha podido ser exhibido en cuatro ocasiones: la primera en el propio campus de Fuenlabrada, donde se rodó, la segunda en los Cines VERDI de Madrid, cuyos propietarios han sido siempre sensibles al cine independiente de nuestro país, la tercera en Sevilla en los Cines NERVIÓN PLAZA coincidiendo con la entrega de los Premios de la Unión de Actores de Andalucía, y la cuarta en el Festivalito de la Isla de la Palma, un lugar ideal para su proyección, dada la vocación de sus organizadores, empeñados en la difusión de un cine diferente, más allá de las producciones comerciales al uso (españolas y extranjeras) que siempre lo tendrán mucho más fácil a la hora de la distribución.

En cualquier caso, con El Proyecto Manhattan se pueden sentar algunas bases para la realización de películas de bajo presupuesto a cargo de Universidades y también con la colaboración de pequeñas productoras así como apoyos de carácter público en forma de subvenciones. Puede no ser tan complicado si se anulan, si se invalidan, los criterios comerciales o crematísticos. Se trataría de un cine que viera a las películas como obras artísticas y no como productos. Sabemos que estas palabras suenan ingenuas en un país donde constantemente se lucha por la creación de una auténtica industria cinematográfica. Por ello recurramos a estas palabras del crítico Carlos Losilla: “la causa de la estandarización galopante del cine español no es otra que su obsesión por crear una industria, curioso estado paranoico que finalmente se ha convertido en una trampa. Porque la industria que se está creando, si es que así sucede, se basa en la desaparición de los autores, con todo lo que ello conlleva, entre otras cosas la eliminación del derecho a la disidencia estética e ideológica-que es, casi siempre, la más creativa-y la cada vez mayor imposibilidad de hacer la guerra en solitario”. Precisamente eso, la guerra en solitario ha caracterizado la aventura de El Proyecto Manhattan. Y las cosas no han ido del todo mal, teniendo en cuenta la repercusión mediática de la película, más que aceptable pese a las limitaciones de su producción.

BIBLIOGRAFÍA

BRESSON, Robert: Notas sobre el cinematógrafo. Ediciones Ardora/ Filmoteca Española, Madrid, 2002.
 BRODE, Douglas: Las películas de Woody Allen. Odín Ediciones. Barcelona, 1993.
 CARMONA, José Carlos: El arte perdido de la conversación. Signatura Ediciones. Sevilla 2006.
 FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Manuel Carlos: “Luis Buñuel: trascendiendo el tópico” en Ámbitos 5, Revista Andaluza de Comunicación, Universidad de Sevilla, 2o semestre de 2000
 GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier: “Interpelación y lucha pacífica. Aplicación práctica del antihegemonismo en el terreno del audiovisual”, en DIEZHANDINO, Pilar, MARINAS, José Miguel y WATT, Ninfa: Ética de la comunicación: problemas y recursos. Actas del III Foro Universitario de Investigación en Comunicación, Madrid, 2002.
 GUBERN, Román: Historia del cine. Lumen. Barcelona, 1991.
 LOSILLA, Carlos: Adónde va el cine español: los jóvenes realizadores y la búsqueda de una nueva estética. Dirigido num. 257, Barcelona, Mayo 1997.
 LUQUE, Ramón: En busca de Woody Allen: Sexo, muerte y cultura en su cine. Editorial Ocho y Medio, Madrid, 2005.

Gómez	Tarín,	2002:7
Gómez	Tarín,	2002:8
Gubern,		1989:133
Gubern,		1989:131
Luque,	2004,	2005
Bresson,	1997:	29
Bresson,		1997:24
Carmona,		2006:155
Luque,		2005:13
Brode,		1985:34
Fernández	Sánchez,	2001:5
Gubern,		1991:373
Gubern,		1991:373
Bresson,		1995:42

Losilla,

1997:40

El Proyecto Manhattan fue objeto de sendos reportajes de Tele Madrid y Canal Sur TV, así como de reseñas en periódicos como El Mundo o ABC. Sus directores también fueron entrevistados en emisoras de ámbito nacional como Radio 3 de Radio Nacional de España o la Cadena COPE.