

Las expresiones fílmicas de cuatro géneros analizados críticamente. La idea cinematográfica vista en Bong, Scott, Kubrick y Tarkovski

The filmic expressions of four genres critically analyzed. The cinematic idea seen in Bong, Scott, Kubrick and Tarkovski

Daniel Quintero¹

Resumen

El presente ensayo pretende articular un cuerpo analítico que tome en cuenta la expresión artística, el talento directivo y el enfoque teórico para presentar una valoración ecuánime sobre las obras cinematográficas de Bong (*Gisaengchung*), Scott (*Blade Runner*), Kubrick (*The Shining*) y Tarkovski (*Zéřkalo*), que aunque divergentes marcaron una tendencia dentro de las formas de hacer cine en los últimos cincuenta años. Asimismo, se efectuará un esbozo general sobre géneros como el suspenso, la ciencia ficción, el terror y el drama, para contextualizar el escrito.

Palabras clave: cine, arte, industria, género, crítica.

Abstract

This essay aims to articulate an analytical body will be articulated that takes into account artistic expression, directorial talent and theoretical approach in order to present a fair assessment of the works of Bong (*Gisaengchung*), Scott (*Blade Runner*), Kubrick (*The Shining*) and Tarkovski (*Zéřkalo*), which, although divergent, set a trend within the forms of filmmaking in the last fifty years. Likewise, a general outline of genres such as suspense, science fiction, horror and drama will be made in order to contextualize the writing.

Keywords: cinema, art, industry, genre, criticism.

¹ Egresado como abogado e historiador de la Universidad de Los Andes (ULA), actualmente efectuando estudios doctorales en Ciencias Humanas en la misma casa de estudio. Docente de la cátedra Historia de las Ideas Políticas, correspondiente al Área de Pensamiento Histórico, Político y Social del Departamento de Historia Universal, Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Educación de la ULA. Con más de diez años desarrollando investigaciones que involucran temáticas tecnológicas, sociales e históricas. Dirección electrónica: danielquinteror.his.ide.pol@gmail.com

La extraña fascinación humana por el suspenso.

En primera instancia, es necesario hacer un conjunto de especificaciones sobre algunos géneros que abarcan las películas que se estudiarán y que llevaron al director a imprimir ciertos rasgos en su obra. Por ello, se partirá con el suspenso, una clase cinematográfica muy compleja de transmitir, por la enrevesada mezcla de evocaciones psicológicas que hay que alternar para acceder a los temores más insondables del intelecto, expresa Durán (2018) sobre la mencionada categoría:

[...] es rico en jugadas psicológicas que, minuciosamente realizadas hacen ver por ejemplo, la empatía entre el personaje principal, o la víctima, y el espectador, el manejo de la oscuridad y un efecto sombrío y el montaje audaz de planos y sonidos que mediante cambios con cierta frecuencia y otros factores logran una manipulación absoluta de las emociones en el espectador. (p. 6)

En este sentido, el manejo de las emociones es central para lograr acaparar la atención del espectador e inyectarle zozobra ante la inminencia de lo desconocido. Bajo estas premisas, son oportunas las nociones que los investigadores rioplatenses Vincenti, Prada y Allendez (2019) exponen sobre ello: “El thriller crea un clima de tensión, incertidumbre y expectativa, en el cual el espectador posee más información que el protagonista, pero aún ignora el desenlace” (p.p. 12-13). De lo indicado, podemos extraer una variedad de elementos teóricos para delimitar con mayor exactitud el suspenso en el cine, pudiendo enunciarse las siguientes características: relacionamiento víctima/espectador, uso de un escenario umbrío, fuertes tonalidades musicales y un final inesperado que conduzca a la cruda reacción que el propio Hitchcock reconocía en entrevista concedida a Pete Martin (1957): “*for I can't bear suspense*” (p. 37). Justamente, esa intolerancia al suspenso será el principal insumo del cual el cineasta intentará apropiarse para conducir su trama.

La ciencia ficción: el augurio de lo inesperado.

Por su parte, la ciencia ficción se presenta como un género con una amplitud cinematográfica importante, el cual tuvo su asidero en la literatura futurista que vivió una marcada efervescencia en las décadas iniciales del siglo XX, facilitando su arribo a la gran pantalla, indica Novell (2008): “El ámbito de la ciencia ficción, a pesar de estar afinado fuertemente en los conocimientos científicos, no es científico; la ciencia ficción, por ser un género literario y cinematográfico, es una disciplina creativa y humanística, no científica” (p.p. 179-180). De lo precitado, se desprende una dicotomía entendible, ya que la presentación de eventos ulteriores con cambios radicales en los patrones de vida, motivados por matrices tecnológicas avasallantes le han dado un crédito de verdad premonitoria, agrega Telotte (2002):

De hecho, parece algo casi evidente por sí mismo que una gran parte del carácter especial de las películas de ciencia ficción deriva de la atención que presta a las cuestiones de la razón/ciencia/tecnología. En los últimos años ha demostrado ser una forma tan popular precisamente debido a que su argot peculiar no solo nos proporciona un lenguaje muy apropiado para hablar de una amplia dimensión de la tecnológicamente modulada cultura posmoderna; sino también porque sus temas fundamentales nos ayudan a dar sentido a los dilemas de nuestra cultura (p.p. 29-30).

En el mismo sentido que nos ayudó Hitchcock a darle cierre al apartado sobre el suspenso, es importante secundarse en uno de los referentes más prolíficos de la ciencia ficción como lo es Isaac Asimov (1999), quien en tono reflexivo y con un razonamiento tecnosocial manifestó: “[...] la ciencia ficción, vemos que su campo difícilmente habría podido existir en su verdadero sentido antes de que el concepto de cambio social a través de alteraciones en el nivel de la ciencia y la tecnología hubiese alcanzado un grado de desarrollo suficiente” (p. 8). En sintonía con lo abordado por el intelectual de origen ruso, desde la centuria pasada la transversalización tecnológica apuntaló las transformaciones sociales, logrando

avances que eran insospechados en décadas pasadas, esto dio rienda suelta a la imaginación para que se avizoraran realidades aparentemente estrambóticas (Westworld, 2001: A Space Odyssey o Gattaca son muestras de ello).

El morbo atrayente por el terror.

Ahora corresponde justipreciar la corriente fílmica del terror, que tiene puntos coincidentes con el suspenso, pero trasciende al miedo a lo meramente humano abarcando lo sobrenatural, trastocando las fibras más profundas del subconsciente para poner cara a cara al espectador con sus temores ocultos, describe Cansino (2005):

Las pesadillas al igual que las películas de terror nos hacen palpar y transpirar. Si la pesadilla es intolerable se interrumpe el sueño, si la película logra traumatizarnos hasta desafiar nuestro umbral de resistencia también podemos optar por retirarnos de la sala. Cuando contamos un sueño nunca lo contamos tal como ocurrió, las leyes de condensación y desplazamiento operan incesantemente para trasladar las significaciones más profundas. Cuando salimos de la sala de proyecciones tampoco contamos la película tal cual se proyectó, seguramente habrá una infinidad de detalles que nos faltarán. (p. 7)

Lo plasmado previamente nos refleja las contradicciones de nuestra mente, que se acerca al límite de lo inteligible para generar sensaciones chocantes con la cotidianidad, rayando en un morbo desconcertante, aporta Ramírez (2016): “Así, el cine de terror enfrenta a los espectadores con lo peor de la realidad conocida, con base en diferentes procesos de racionalización” (p. 37). Aquí, la razón sensitiva es desbordada para activar la estimulación instintiva de la función cerebral, extrayendo por pequeños pasajes al observador de su soporífero sedentarismo.

Usualmente, el asistir a un espectáculo para lograr satisfacción, alegría o placer resulta lógico, pero buscar el temor, el espanto, la fobia o el pavor es inescrutable,

en una entrevista de Magistrale (2002) a Stephen King, éste revela desde su experiencia personal ese derrotero que en algún momento la mayoría cruza:

Creo que el terror posee un atractivo que no varía demasiado. A la gente le gusta detenerse delante del accidente y mirar. Ésa es la base de la que partimos. La semana pasada salí y compré una copia de *The National Enquirer* porque se suponía que no debía hacerlo. Traía un artículo sobre Dylan Klebold y Eric Harris, los chavales que cometieron la masacre de Columbine. Habían censurado y retirado de varios lugares el tabloide porque incluía fotos de los dos chicos muertos.

En retrospectiva, estamos ante una atracción muy peculiar propia de alguna categoría freudiana y tal vez por eso es tan sugestiva, éxitos de taquilla como: *The Exorcist*, *The Omen*, *A Nightmare on Elm Street* o *Night of the Living Dead*, son prueba fehaciente de la significación del terror en el cine.

El drama y la exaltación del sentimiento.

Para cerrar esta primera etapa sobre los géneros se explorará un clásico: el drama, que apela a la emotividad, la tristeza, el dolor para mostrar la vida en una dimensión melancólica que aflige al público, subraya Pinel (2009): “[...] el drama pone en escena una acción violenta o patética en la que se enfrentan unos personajes a «altura de hombre», histórica y socialmente adscritos a un marco creíble [...] el carácter dominante es el de la seriedad” (p. 119). Es decir, en esta categoría es fundamental un contexto de credibilidad que viabilice lo proyectado para crear empatía, solidaridad o ternura.

Por lo tanto, lo fantástico o ficticio (aunque podría estar presente) queda minimizado por la tragedia humana : personal, familiar o colectiva, permitiendo el ámbito afectivo el conjugar lo visto (en el cine) con lo acontecido (en la vida) ante la enfermedad, la guerra, el abandono, el abuso o la muerte, Sánchez-Escalonilla (2007) manifiesta:

[...] en el drama pueden coexistir conflictos tremendos y jocosos, atenuados por el equilibrio en la relación entre espectador y personajes. Los problemas del protagonista se plantean con mesura, aunque rocen lo trágico. Los desenlaces del drama, tanto en cine como en teatro, no conducen la acción a un final catastrófico; pueden llegar a ser terribles, pero no fatídicos. Es decir, el drama rompe la esclavitud del destino implacable y cruel de las tragedias (la ananké de los griegos). (p. 56)

En síntesis, el drama representa un desafío tremendo, porque alcanzar esos niveles de aquiescencia emotiva requieren de mucho talento, un referente como Pedro Almodóvar en entrevista con Vallín (2016) al disertar sobre su obra “Julieta”, manifiesta varios atributos atinentes al género: “Una historia con elementos dramáticos, con humor, costumbrismo, música [...], todo eso, que no son adornos porque el drama te permite ir muy lejos, cuantas más exageraciones haya, más pertenece al melodrama. La sobriedad lo convierte en un drama”. De lo dicho por el calzadeño, se deduce que el contenido de una obra dramática presta menos atención al estruendo de los efectos especiales, priorizando lo argumental para realzar en la historia las vivencias, los diálogos y los encuentros.

La idea cinematográfica vista en Bong, Scott, Kubrick y Tarkovski

Tras observar previamente los aspectos definitorios de cuatro géneros cinematográficos, se analizará una obra característica de cada uno, haciendo la salvedad que los filmes serán estudiados dentro de una categoría general, aunque claramente estas piezas artísticas por su complejidad son en gran medida plurigenéricas.

Se partirá con la obra de Bong Joon-ho: Gisaengchung, que en el traslado del alfabeto hangeul al castellano ha sido difundida como “Parásitos”, dejándose sentado que en esta disertación se considera dentro del suspenso, aunque con

tonos de humor negro y rasgos de drama, incluso esta multiplicidad es abiertamente reconocida por el propio director, acota García (2019):

El cineasta coreano Bong Joon Ho ha definido *Parásitos* como una película rara, una película de estructura vertical y también una “come-tragedia familiar”, curiosa expresión creada por el equipo de marketing del film. Siendo la última de las obras de un cineasta con enorme capacidad para sorprender, la película no resulta tan rara como personal y también muy singular en su desarrollo, transitando por los géneros y la multiculturalidad, pese a sus señas de identidad o su idiosincrasia local, coreana hasta la médula. (p. 1)

Es importante resaltar, que hay una línea crítica presente en la película, que señala la desigualdad solapada como libertad, que resulta tan incómoda como cierta y que no solo existe en la realidad surcoreana sino en el mundo entero, encajando en lo denunciado por Marcuse (1993): “Así, el hecho de que la forma prevaleciente de libertad sea la servidumbre, y la forma prevaleciente de igualdad sea una desigualdad superimpuesta [...]” (p. 118). En consecuencia, esa tajante división social entre pudientes y excluidos devela el centro de la trama, que va profundizando en las sórdidas relaciones que se degeneran, describe del Rey (2020):

En una sociedad desigual, donde para un puesto de vigilante de seguridad se presentan 500 licenciados, la única salida es colgarse del que tiene. Todos necesitan sobrevivir, aunque pase por fingir, por enterrarse de por vida en el único lugar en que los prestamistas no pueden encontrarte, el más parecido a una tumba. (p. 2)

También, los personajes conectan al espectador con la bipolaridad de la humanidad, no únicamente en lo económico sino en lo afectivo, lo emocional, lo ético, poniendo en tela de juicio los valores de una sociedad que aunque asiática está abiertamente

occidentalizada. En esta disyuntiva, la familia menos agraciada en recursos (los Kim) no encuentran los medios para sobrevivir ante la voracidad del capitalismo, apelando a una astuta estratagema logran imbuirse en un medio social que les era inaccesible, pero esto se presenta como un mero arribismo, sin un cambio cualitativo en su comportamiento, aporta Gutiérrez (2020):

En este sentido, hay una incapacidad en estos personajes de cambiar de rol social, aunque este sea su deseo. Viven en la escala más baja social; incluso, son fumigados como las cucarachas. Tienen que fingir ser otros para poder cambiar de nivel social, pero eso es un mero espejismo. Su ascenso y descenso, por cierto, está simbolizado por escaleras, ya que tienen que transitar a través de ellas para subir a donde está la familia rica y sus medios de subsistencia, luego bajan por ellas para caer, casi siempre, en una condición peor a la que ya tenían antes. (p.p. 306-307).

Al mismo tiempo, se desata un duelo psicológico entre los bandos parentales, haciéndose cada vez más tensionante la relación por las aversiones clasistas, presentándose uno de los puntos más grotescos de los diálogos, vinculado a la repugnancia de la familia Park (dueños de casa) contra el tufo que emanaban los Kim, aludiendo que el mismo era común en el vulgo, sobre este punto Piñeiro (2020) esgrime:

Al ser preguntado por su film, el director (Bong Jung-ho) expuso entre otras cosas que hasta el olor corporal es cuestión de clase. Se refiere, en concreto, a dos escenas: la detonante de la acción final cuando ambos padres –empleador y empleado– están ocultos para dar sorpresa al hijo del hombre rico y el dueño de la casa se queja del olor de su contratado, lo cual es la gota que colma el vaso y antecede la violencia del asesinato. (p. 23)

En esencia, el desarrollo de *Parásitos* con un plácido suspenso sin las disonancias hollywoodense, más que un film moralizante se configura en una deconstrucción

demoledora de la estricta estratificación social imperante en muchos países, que se sostiene sobre la desigualdad superimpuesta reflexionada por Marcuse.

La mirada de Scott al futuro: tecno/explotación vs andro/rebelión.

Para empezar, hay que confesar que escribir en el pandémico 2021 sobre una película estrenada en 1982, que fue inspirada en el libro de 1968 “Do Androids Dream of Electric Sheep?” y cuya ambientación es un 2019 distópico representa un desafío temporal. Se precisa denotar, que este filme no fue un éxito de taquilla, empero con el transcurrir de los años se popularizó por la profundidad de su trama que ensambla sobresalientemente la díada: humano+androide, con pinceladas existencialista expuestas por unos replicantes que disponen de un auto generado libre albedrío, Iglesias (2005) subraya que: “De la misma forma podemos decir que la película se mueve entre lo puramente real y físico y lo espiritual y metafísico” (p. 4). Como se puede observar, no es un mero producto audiovisual calificable por sus réditos comerciales, lo cualitativo se erige en lo clave, por los rizomas filosóficos que no son evidentes para un espectador poco avezado, pero se proyectan ante una mirada teleológica, contextualiza Urbina (2005):

[...] es una película que no se centra esencialmente en los efectos especiales, sino que todo el filme rezuma un halo filosófico en el que quedan representados cinematográficamente los problemas esenciales del ser humano. Así, desde un planteamiento futurista nos vemos inmersos en la oscuridad y la lluvia permanente de un futuro ‘viejo’ en el que la principal preocupación de unos seres es luchar por la existencia y por intentar conocer su destino. (p. 5)

En correspondencia a lo anterior, ese “futuro viejo” donde ocurre la lucha entre los Blade Runner y los replicantes se parece mucho al pasado/presente opresivo de la humanidad, siendo pertinente traer a colación la interrogante ¿Qué significa superar el pasado? con la cual Adorno (1998) reflexionaba lo siguiente: “El pasado sólo

habrá sido superado el día en que las causas de lo ocurrido hayan sido eliminadas. Y si su hechizo todavía no se ha roto hasta hoy, es porque las causas siguen vivas” (p. 29). Con base a esto, pareciera que las rémoras persecutorias son cíclicas en la historia, en cada época existieron grupos dominantes que sojuzgaron a otros: amos sobre esclavos, señores sobre siervos, monarcas sobressúbditos, burgueses sobre proletarios, o en una era venidera emporios bioingenieriles sobre replicantes, pero como una ley civilizatoria a cada explotación se le sucede una rebelión. En ese contexto, la película del director Scott tiene un fondo crítico muy sólido, al punto que Vizcarra (2013) opina que:

Sin duda, Blade Runner es un filme lúcido y pesimista que suscribirían en el acto los filósofos de la Escuela de Frankfurt. Pone la mirada en el centro de las identidades, en contextos urbanos determinados por la migración, la multiculturalidad, la desigualdad y la exclusión. (p.p. 12-13).

Por tanto, esta obra no en vano es reconocida como una película de culto, cada visualización arroja nuevas ideas o fomenta disertaciones, pero sobre todo obliga a mirar un presente que se está pareciendo a ese futuro que se presagiaba en 1982, puntualiza Beriain (2018):

El poder de la biotecnología se despliega como nueva tiranía y nueva forma de explotación transhumana, porque los androides creados como extensión humana son condenados desde el comienzo a un envejecimiento físico acelerado (este se manifiesta en la contraposición entre el envejecimiento natural humano y el envejecimiento acelerado de los replicantes); sus vidas tienen un temporizador biológico de cuatro años, que actúa como dispositivo de seguridad, en el caso de que se produzca una rebelión en contra de los propios creadores humanos. (p. 37-38)

No deja de impresionar que en los actuales momentos se hable de la expansión del capitalismo cognitivo, lo anti-ético en la inteligencia artificial y el desarraigo de las

identidades digitales, términos que hasta hace pocos años eran expresiones propias de un libreto. Empero, cada uno de los conceptos enunciados son parte de la realidad hoy día, determinando un futuro con visos que lamentablemente no son muy prometedores, porque con variadas denominaciones las Tyrell Corporation ya están presentes en los negocios transnacionales, actúan para forzar la legalidad de sus actividades e imponen las normas que internacionalmente regularan sus productos.

El terror contracorriente de *The Shining* para estremecer la psique del espectador

Continuando con la indagación fílmica, hay que hacer de nuevo una parada en el terror, cuya fuerza de atracción es todo un acertijo que demuestra la caja de Pandora oculta en la subliminalidad humana. Empero, la narrativa plana y poco imaginativa de muchas películas de terror han devaluado el género desde los años setenta del siglo XX, especialmente por los llamados filmes de slasher o el splatter, que agotan con su baja argumentación.

Precisamente, *The Shining* rompe con ese molde, no porque carezca de sangre, violencia o muerte, sino que hace uso de las mismas para impactar estructuralmente la psique, con una puntual alternancia cromática que desconcierta al observador, manifiesta Calabrese (2012) que: “[...] en *El resplandor*, hemos observado la construcción de un sistema de colores portador de un sistema semántico. No se trata, sin embargo, de un sistema universal. Aquella organización cromática tiene valor en ese filme, pero no, necesariamente, en otra parte” (p. 68). Asimismo, la secuencia del tiempo está claramente concatenada cuando se aprecia la obra como un todo, pero en ocasiones pareciera digresiva, destaca Finol (2016):

Kubrick secciona la temporalidad objetiva de su film en trozos de movimiento yuxtapuestos que interrumpen la línea continua del devenir. A medida que realiza estos cortes hace avanzar la narración,

fundamentalmente apoyada en imágenes-movimiento desatendiendo a una lógica métrica equidistante, lo que genera que el espectador no sea consciente de la magnitud de las elipsis que suceden en *El resplandor*. (p. 253).

En consonancia con la temporalidad, la segmentación de las escenas sin un patrón constante ameritan de una concentración especial del auditorio, de lo contrario se puede hacer indescifrable o fragmentada una historia que reúne los aportes de dos mentes particularmente complejas Kubrick/King, esboza González (2015): “La macroestructura que organiza el filme se basa en la introducción de “carteles” de fondo negro y letra blanca que sitúan al espectador en un momento concreto” (p. 17). Hay que advertir, que para armar esa macroestructura (cromática, semántica, temporal, espacial) el director tuvo un protagonismo de primer orden, a sabiendas que hubo una brecha entre la narrativa usada en 1977 por King en el libro y el producto cinematográfico de 1980 dirigido por Kubrick, evidenciándose que la conciliación de ambos mundos no siempre es armónico, profundiza Reiriz (2019):

La película de Kubrick tiene una intencionalidad propia diferente a la de la novela de King y unos personajes que distan bastante de aquellos presentes en el texto. Además, introduce elementos completamente nuevos que crean una estructura propia para el filme. Según esta premisa, se puede concluir que *El Resplandor* (*The Shining*, 1980) está más cerca de constituirse como una película de autor que como una adaptación cinematográfica. (p. 22).

Concretamente se puede inferir, que el terror es parte de nuestras vidas, si no está presente como medio de coerción real dentro de las sociedades entonces las personas buscan vivir lo oscuro, lo trémulo o lo prohibido por otras vías, siendo la del cine una de ellas. En su momento, Horkheimer (2003) ejemplificaba la función del terror en las masas referenciándose en “*la Révolution française*” de Mathiez, que rememoraba el testimonio de Dutard sobre varios ajusticiamientos que presenció:

“[...] estas ejecuciones producen en la política los más grandes efectos, pero que los más importantes consisten en calmar el resentimiento que experimenta el pueblo a causa del daño que ha sufrido. Por este medio, el pueblo ejerce su venganza” (p. 213). Como se acotó en la primera parte del ensayo, en un momento Stephen King reconocía que inexplicablemente compró un tabloide que contenía imágenes fuertes de un asesinato, esta acción es más común de lo que se creé, estando el individuo atraído por lo que teme o supera su tolerancia. Tal vez, la sed de venganza de las masas ahora se canaliza por intermedio de una recreación filmográfica ante la falta de verdugos en las plazas públicas, lo cierto es que esta es una tipología complicada.

Zérkalo: una mirada artística con acento soviético del drama cinematográfico

El cierre de este rico análisis cinematográfico concluye con una obra poco ortodoxa como Zérkalo, que es asumida dentro del género dramático pero con toques surrealistas y art house film. En efecto, esta controvertida propuesta soviética generó y genera un profundo debate por su genialidad, incomprensión y atemporalidad, que producen un sismo apreciativo en los espectadores por su composición asimétrica, que obliga a dejar de lado los parámetros convencionales del cine estadounidense o europeo occidental, destaca Pedragosa (2011):

Por esto, al ver esta película el espectador se siente siempre desorientado, no sabe si está en el pasado o en el presente. Toda la película ocurre en un presente que se mezcla con el pasado, con el futuro, con los sueños y con las fantasías, sin un presente que nos sirva de eje de coordenadas. En una misma secuencia se mezclan diferentes tiempos y, para complicarlo todavía más, son los mismos actores y actrices los que hacen papeles diferentes según el tiempo. (p. 82).

Aunado a esto, otra peculiaridad que le atribuye mayor singularidad a esta cinta es su fondo lírico que transmite un aura de astro con lo poético, dándole un tono de

elegía que zambulle al espectador en un ditirambo eslavo, Acuyo (2010) sobre este aspecto añade:

La particularidad ofrecida por el film respecto a la introducción de los poemas (voz en off del propio Arseni Tarkovski) radica, tal vez, en la aparición del recitativo en momentos coyunturales de la proyección, incrementando el interés y potencialidad expresiva y de sugerencia visual que, se verá, finalmente, con amplitud reforzada y con una energía y capacidad de síntesis que obtendrá al fin, como resultado, un producto artístico de una naturaleza a todas luces harto especial por su subida belleza y su no menos alta capacidad de sugestión en lo enigmático que traslada en su inhabitual discurso cinematográfico. (p. 128)

Por tanto, lo poético no es un ornamento banal sino que constituye el hilo conductor hacia los dramas personales, presentes no con la cualidad de un recuerdo cerrado sino en entrañables remembranzas de la relación primogénito/progenitor. Así pues, el filme es un almacén emotivo lleno de escenas cargadas gráficamente, que en ocasiones estremecen o sobrecargan los sentidos con tramos casi ininteligibles tanto visual como auditivamente, Goyes (2019) apunta:

La presencia de los poemas de Arseny Tarkovski en el film revelan, en el centro mismo de la conciencia creativa, la identificación conflictiva entre el padre y el hijo. Si Arseny (el padre) era poeta verbal, Andréi (el hijo) lo sería de la imagen; he allí el perfil agonístico con su padre en el plano imaginario. Antes de que El espejo fuese el título definitivo, Tarkovsky escribió el guion bajo el título de Un día blanco, inspirado en un poema de su padre escrito en 1942 y que habla de la felicidad de la infancia y de la imposibilidad de retornar a ella. (p. 9)

En vista de lo anterior, un ejercicio hermenéutico es fundamental para una película que por el cúmulo de expresiones, sensaciones, alusiones e interpretaciones en la

que nos coloca el director, debe ser apreciada como un fenómeno intersubjetivo, no puede encasillarse su genio en un elemental cuadrado cuando es un rombicosidodecaedro con un pluriverso en cada cara, Benavent (1995) analiza:

El estilema en Tarkovski no adquiere nunca la forma de signo, sino que explota por la metáfora permitiendo una poética palpitante de nuevos sentidos de comprensión del discurso, pudiendo estos ser entendidos mediante la percepción orgánica sensorial, mediante la contemplación primitiva, matriz de lo incomprensible analíticamente. (p. 28).

Por último, es patente en *Zérkalo* esa esencia de cine de autor, que destroza esa reproductibilidad técnica que tiende a la univocidad propia del filme comercial que cercena el carácter artístico y cultural de la obra, aclarando Benjamin (1989): “La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin” (p. 44). En el caso del resultado presentado por Tarkovski, es una invitación a asumir el papel de espectadores/participantes que progresivamente entretujan sus vidas con la *mise-en-scène*.

Referencias

Adorno, T. (1998). Educación para la emancipación. Colección: Pedagogía: Raíces de la memoria. Traducción de Jacobo Muñoz.

Acuyo, F. (2010). El espejo o El Daimon de Arseni y Andrei Tarkovski. Cuadernos de Rusística Española, 6, 127-147. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6928988&orden=0&info=link>

Amazon (2019). Gisaengchung. Póster <https://www.amazon.com/Pentagonwork-Parasite-Stickers-Sun-kyun-Christmas/dp/B07WSHFNL5>

Asimov, I. (1999). Sobre la ciencia ficción. Primera Edición Pocket.

Belategui, O. (2019). Pedro Almodóvar: «Me siento muy orgulloso de mis excesos en los 80» <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/pedro-almodovar-siento-20190316133905-ntrc.html>

Benavent, C. (1995). El espejo: historia de abandonos y reencuentros. *Banda aparte*, (2), 28-33. https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42142/BANDA_APARTE_002_005.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Beriain, J. (2018). De la guerra de los mundos a la guerra de los tiempos: tecno-bio-poder y aceleración social en el film *Blade Runner* de Ridley Scott. *Revista de Estudios Sociales*, (65), 36-47. <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n65/0123-885X-res-65-00036.pdf>

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Publicado en Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

Calabrese, O. (2012). El resplandor de Stanley Kubrick: un sistema de colores y pasiones. *Tópicos del seminario*, (28), 63-78. <http://www.topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/70/64>

Cansino, C. (2005). Cine de Terror. “Un poco de Miedo, de Historia y de Sueños”. La trama de la comunicación, 10, 1-9. <https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/161/156>

del Rey, M. (2020). Reseña de la película “PARÁSITOS” (2019) de Bong Joon-ho. *Revista Clínica Contemporánea*, 11(e15), 1-3. https://www.revistaclinicacontemporanea.org/archivos/1989_9912_cc_11_2_e16.pdf

Díaz, S. Stephen King: 73 años de Grandes Historias. <https://fuerafoco.com.mx/tops/stephen-king-adaptaciones/>

Durán , V. (2018). Construcción de la escena en el cine de suspenso. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/39754>

Entrelneas (2021). El componente religioso en las películas de Ridley Scott. <https://www.entrelneas.org/revista/ridley-scott>

Filmaffinity (2021). El espejo (1975) Póster https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=871444

Finol, L. (2016). Stanley Kubrick y la espiral del tiempo. Fotocinema: revista científica de cine y fotografía, (12), 249-262. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6045>

García, F. (2019). Parásitos: thriller tragicómico y “muy” familiar. Análisis del film de Bong Joon Ho. El Puente Rojo, 1-6.

González, M. (2015). La expresión del terror a través del montaje cinematográfico: The Shining como caso de estudio. Universidad Politécnica de Valencia. <https://riunet.upv.es/handle/10251/56870>

Goyes, J. (2019). La poesía fílmica de Andréi Tarkovski. Trama y fondo: revista de cultura, (46), 7-23. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7136057.pdf>

Guerrero, T. (2016). Imaginando el futuro como Asimov: El mundo en 2064 <https://www.elmundo.es/ciencia/2014/09/11/5410b091268e3e2d1e8b456f.html>

Gutiérrez, C. (2020). "Parásitos": síntesis cinematográfica de una figura milenaria. ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 294-311. https://revistas.uam.es/actionova/article/view/actionova2020_m4_013

Historia del cine (2021). Stanley Kubrick: Biografía, estilo y películas <https://historiadelcine.es/directores-cine/stanley-kubrick/>

IMBD (2021). Bong Joon Ho. <https://www.imdb.com/name/nm0094435/mediaviewer/rm1338824193/?context=default>

Horkheimer, M. (2003). Teoría crítica. Amorrortu editores.

Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Introducción y traducción de Juan José Sánchez. Editorial Trotta.

Iglesias, P. (2005). Aproximaciones a un análisis sonoro del discurso cinematográfico: blade runner de Ridley Scott. Área Abierta, (11). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1303674&orden=252806&info=link>

Marcuse, H. (1993). El Hombre Unidimensional. Ensayo sobre la Ideología de la Sociedad Industrial Avanzada. Barcelona: Planeta.

Magistrale, T. (2002). Stephen King: «El terror posee un atractivo que no varía demasiado en el tiempo». <https://wmagazin.com/relatos/stephen-king-el-terror-posee-un-atractivo-que-no-varia-demasiado-en-el-tiempo/>.

Martín, N. (2019). La evolución de la mujer en el subgénero de cine de terror slasher: análisis desde una perspectiva de género. Universidad de La Laguna. Facultad de Ciencias Políticas, Sociales y de la Comunicación. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/17148>

Martin, P. (1957). I Call on Alfred Hitchcock. The Saturday Evening Post (27/Jul/1957). [https://the.hitchcock.zone/wiki/Saturday_Evening_Post_\(27/Jul/1957\)__I_Call_on_Alfred_Hitchcock](https://the.hitchcock.zone/wiki/Saturday_Evening_Post_(27/Jul/1957)__I_Call_on_Alfred_Hitchcock)

Mubi (2021). Andréi Tarkovski. <https://mubi.com/cast/andrei-tarkovsky>

Novell, N. (2008). Literatura y cine de ciencia ficción perspectivas teóricas. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4892/nnm1de1.pdf>

Pedragosa, P. (2011). Arquitectura y naturaleza desde la fenomenología: el espejo de Andrei Tarkovsky. DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura, (21), 79-88. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3910879.pdf>

Pinel, V. (2009). Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine. Ediciones Robinbook.

Piñeiro, E. (2020). Solidaridad, reciprocidad y violencia en el cine. Una lectura antropológica de Parásitos y El Hoyo. Ñawi: arte diseño comunicación, 4(2), 17-33. <http://scielo.senescyt.gob.ec/pdf/nawi/v4n2/2588-0934-nawi-4-02-17.pdf>

Pinterest (2021). Blade Runner (1982). Póster <https://www.pinterest.com/pin/559290847464491998/>

Pinterest (2021). The Shining (1980). Póster <https://www.pinterest.fr/pin/763430574313197449/>

Ramírez, A. (2016). El cine de terror psicológico. La arquitectura de un falso género. Escribanía, 14(1). <https://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania/article/view/1810/1893>

Reiriz, E. (2019). Adaptación de la novela El Resplendor por Stanley Kubrick. Universidad Pompeu Fabra (UPF). https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/42991/reiriz_suarez_2019.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Romero, V. Alfred Hitchcock y el Holocausto: una manipulación londinense <https://www.elmundo.es/cultura/2014/01/09/52ce6d2d268e3e4a308b456e.html>

Sánchez-Escalonilla, A. (2007). De la caverna al Chinese Theater: la pantalla de cine como espejo del drama humano. *Revista de comunicación*, (6), 46-69. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3870739.pdf>

Telotte, J. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Cambridge University Press.

Urbina, R. (2005). Dossier Sobre Blade Runner de Ridley Scott. https://www.academia.edu/1890923/DOSSIER_SOBRE_BLADE_RUNNER_DE_RIDLEY_SCOTT

Vallín, P. (2016). “Nunca había sido tan austero, y resultó muy estimulante”. Pedro Almodóvar opta por la sencillez narrativa en su nuevo filme “Julieta”. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20160404/40857264670/entrevista-pedro-almodovar-la-vanguardia.html>

Vincenti, R., Prada, P., & Allendez, P. (2019). El secreto está en la biblioteca: cómo solucionar un crimen. *Consultora de Ciencias de la Información*. <http://www.ccinfo.com.ar/v2/wp-content/uploads/2021/02/DT74.pdf>

Vizcarra, F. (2013). Imágenes de la ciudad en Blade Runner. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 15, 1-9. <http://www.bifurcaciones.cl/2013/12/imagenes-de-la-ciudad-en-blade-runner/>