



## ||| Josep M. Català

Catedrático de Comunicación Audiovisual.

Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona.

Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona.

Master of Arts in Film Theory por San Francisco State University de California.

Premio Fundesco de ensayo por el libro *La violación de la mirada* y premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún por *Elogio de la paranoia*.

Premio de la Asociación Española de Historiadores de Cine.

Es co-editor del volumen *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, así como autor de *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*, *La imagen compleja*, *La forma de lo real*, *Pasión y conocimiento* y *La imagen-interfaz*. Profesor de Estética de la Imagen y Narrativa Audiovisual de la UAB. Director académico del Máster de Documental Creativo. Actualmente es decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UAB.

Josep M. Català

## **Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani**

*Es falso que seamos dignos del amor de los otros*

**Pascal**

Cada autor que trabaja genuinamente en el terreno de la estética visual nos sitúa ante un territorio propio y nos enfrenta, por lo tanto, a paisajes que deben ser convenientemente cartografiados. Quiero resaltar que, con esta afirmación, pretendo ir más allá de la metáfora y que me refiero, con una fuerte dosis de literalidad, a territorios y paisajes efectivos, es decir, a nuevas formas de exponer la realidad que dan lugar a escenarios inéditos de la misma. Ello es así porque estamos tratando con imágenes y las imágenes tienden siempre a la literalidad, incluso cuando son metafóricas o alegóricas. Recordemos que la metáfora responde generalmente a un gesto voluntario, es una acción creativa, mientras que por el contrario la alegoría no siempre obedece a un acto de pensamiento, a una voluntad de expresión, sino que puede ser la consecuencia inadvertida de la misma. Pero, en cualquiera de los casos, la imagen se expresa básicamente de forma literal, afirma el ser de aquello que muestra, tanto si se trata de una figura metafórica como si es alegórica o simbólica: siempre vemos una realidad que estará esculpida, según los casos, por la metáfora, la alegoría o el símbolo.

Los mecanismos que estos dispositivos retóricos utilizan para modificar lo real son distintos y, por consiguiente, nos llevan a paisajes diversos que deben ser también analizados de manera diferente. De entre ellos, la alegoría es quizá la

figura menos conocida por esa capacidad que he mencionado de producirse automáticamente, como una consecuencia del propio trabajo de la representación, lo cual la mantiene inadvertida la mayoría de las veces. Las imágenes son siempre alegóricas, entre otras cosas porque su visualidad se desdobra indefectiblemente por la incidencia que sobre ella tienen sus vectores literal y figurativo que obliga a observarlas siempre a esos dos niveles: uno como correlato del otro. De ahí también que el realismo estricto sea en ellas imposible.

Cuando Panofsky desarrolló su método de análisis iconográfico de las imágenes, lo dividió en diversos niveles a través de los que pretendía delimitar el ámbito de la forma puramente estética y el del contenido expresado formalmente. Pero quedaba fuera un sector un tanto enigmático al que denominó iconológico y que se ocupa de *la historia de los síntomas culturales o símbolos en general (percatación acerca de la manera en la cual bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por un tema y conceptos específicos*<sup>1</sup>. Más tarde, Roland Barthes, cuando hizo uso de un sistema parecido en su análisis estructural de una narración de Balzac<sup>2</sup>, deja para el final de su sistema de códigos que describen la formación del realismo el código simbólico que relaciona con mecanismos psicoanalíticos pero que se refiere en esencia al mismo sustrato que trataba Panofsky. También Umberto Eco utilizó un sistema parecido cuando se dispuso a analizar un cómic de Milton Caniff<sup>3</sup> y también dejó para el final un poso calificado de ideológico pero que indicaba la existencia de un nivel de significación que no estaba controlado por el resto de codificaciones. De una forma u otra, todos estos autores identifican la existencia de un doble fondo en las imágenes, un sustrato que parece funcionar de forma autónoma y que conecta directamente con el imaginario social. Es ahí donde tiene sus raíces el dispositivo alegórico que menciono y de dónde proceden los paisajes sintomáticos que pretendo delimitar.

Si bien, como digo, la alegoría está siempre presente en las imágenes, debemos distinguir entre sus distintos mecanismos retóricos posibles. También debemos tener en cuenta que, aún cuando el tipo especial de alegoría al que me refiero obedece normalmente a un proceder sintomático, ello no quita que, como en cualquier clase de alegoría, la forma pueda ser utilizada expresamente por los autores de las imágenes. Los efectos serán, sin embargo, diferentes en cada caso.

El procedimiento alegórico clásico consiste en convertir las ideas en cosas, es decir en imágenes, pero cuando las relaciones se establecen desde el propio territorio visual, el resultado con el que nos encontramos es igualmente visual pero situado a un nivel superior, superpuesto a la imagen literal o realista. No se trata de la inversión moderna de la alegoría, sobre la que ya incidía Benjamin y que supone la conversión de las cosas en ideas, como ocurre en la publicidad, sino de

---

1 Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1992, p. 25.

2 Roland Barthes, *S/Z, Oeuvres complètes III*, Éditions du Seuil, París, 2002.

3 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968.

un mecanismo un poco más complejo. La alegoría visual implica una reconversión de las imágenes en formaciones mentales de carácter simbólico que reconfiguran lo representado. Es de esta manera que una representación visual puede observarse como un territorio o paisaje que está formado por el entramado simbólico que proviene de la simbolización de las imágenes literales que componen esa representación. Las imágenes en sí no cambian pero las interpretamos de manera distinta y, por tanto, vemos aparecer en ellas formaciones y relaciones también diferentes.

El primer corolario de este fenómeno es, como he afirmado antes, que no hay realismo posible, en el sentido de que no puede producirse una reproducción mimética de la realidad que sea absolutamente transparente, de ahí que la modernidad hubiera celebrado tanto la aparición de la fotografía, que supuestamente vendría a solucionar lo que se contemplaba como un problema. La segunda consecuencia es que, cuando la imagen se aleja de esta pretensión, como en el arte abstracto o el propiamente simbólico, el mecanismo se invierte y de esas imágenes irreales se desprende una alegoría realista, una contrapartida de la abstracción o el símbolo que debe ser leída desde la figuración realista. En cualquier caso, nos encontramos con un desdoblamiento de las imágenes, con lo que podríamos denominar una hermenéutica estereoscópica, si consideramos que el fenómeno no es sólo un propiedad de las imágenes en su relación con el imaginario social, sino que indica también un posible camino para el análisis.

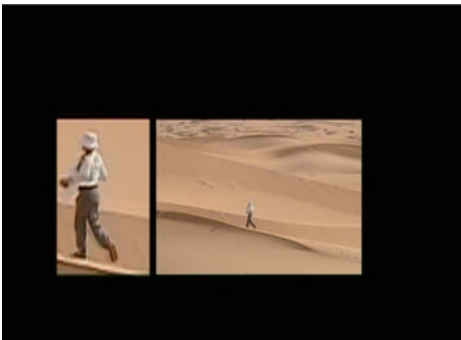
El creador de imágenes, al utilizar la realidad, la procesa simbólicamente y, por lo tanto, la convierte en algo figurativamente distinto. Esta transfiguración es esencial en todo proceso representativo y olvidarnos de él significa caer en una concepción mecanicista de la representación que olvida el factor imaginativo de la misma. El proceso de simbolización de las imágenes ocurre a través del filtro del imaginario, por el que debe pasar toda construcción visual en su camino desde la realidad a la figura, o desde la figura a la realidad, es decir, en el trasvase desde el objeto-forma real al objeto-forma estético, tanto cuando lo procesa el creador como cuando lo hace el espectador. Escoger una forma es ya “imaginarla”; reproducirla es volverla a imaginar: este doble proceso de imaginación está relacionado con el imaginario social (con el valor y la situación del objeto-forma en el mismo) y con el imaginario individual (que supone la personalización de aquel). Por lo tanto, la representación o reproducción acarrea consigo los valores simbólicos de esos imaginarios, expresados formalmente, y los plasma “por encima” de la reproducción propiamente dicha: destila a partir de la misma y a través de esa simbolización paisajes simbólicos, a los que la figuración básica se refiere alegóricamente y que, a su vez, filtran la mirada del espectador cuando contempla la reproducción básica.

Estas alegorías, que en principio son imaginarias, pueden llegar a plasmarse efectivamente. Durante el Barroco con el que tenemos tantas correspondencias en la actualidad, ocurría algo parecido: el proceso alegórico, simbólico y emblemático presentaba también una doble vertiente alegórica, la hermenéutica y la figurati-

va. El mundo estaba abierto, entonces como ahora, a la interpretación alegórica, a la vez que se confeccionaban alegorías formales. La relación entre una y otra vertiente se establecía, y se establece, a través del imaginario, aunque ahora estamos en condiciones de considerar que las dos funciones pueden reunirse en una sola y destilar aspectos alegóricos en todo tipo de imágenes, no solo en las expresamente alegóricas. Aparte de lo cual, en algunas de ellas el efecto alegórico, por inercia o por voluntad del autor, es tan potente que la imagen se desdobra en un paisaje alegórico superpuesto. En este último caso, se da lugar a lo que la autora norteamericana Giuliana Bruno denomina espacios epistémicos<sup>4</sup>, un dominio en el que también incide Peter Sloterdijk en sus estudios sobre la figura simbólica de la esfera<sup>5</sup>.

### Alegorías del amor trágico y del amor melodramático

La obra de León Siminiani, por razones que expondré a continuación, es especialmente adecuada para estudiar el funcionamiento de esta retórica visual que he estado describiendo. Tomemos, por ejemplo, el corto titulado *Límites, primera persona* (2009).



**Fig. 1**  
 Fotograma del corto *Límites, primera persona*. León Siminiani, 2009.

En el marco del recuento melodramático de un desencuentro amoroso, aparece superpuesto un espacio de relación entre la cámara y sus objetos, expresado por un amplio marco negro que rodea el encuadre y que a veces lo subdivide. Este dispositivo ya se encontraba presente en un film anterior, *Zoom* (2006), sobre el mismo tema. La historia de amor expresada a través de la mirada de la cámara, así como el proceso de objetivación al que se ve sometida la amada por medio de la mirada obsesiva y tecnicada del amante, dan lugar a un espacio epistémico compuesto por la mencionada zona relacional y por una partición de la pantalla que responde a los impulsos emocionales de un narrador que ocupa un lugar privilegiado, puesto que no solo puede modificar el relato a su antojo, sino que además puede transformar la representación visual del mismo para que se acomode a sus deseos (figura 1). Este complejo mecanismo retórico-emocional, correspon-

4 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion, Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York, 2002.

5 Peter Sloterdijk, *Esferas I, II y III*, Siruela, Madrid, 2003.

diente a un imaginario ajeno al cuerpo del relato en sí, se materializa a través de una formación alegórica que sirve de mecanismo expositivo capaz de convertir la realidad en un delirio visual. Aquí, el factor alegórico, que de otro modo podría haber permanecido en estado latente, se formaliza y recompone la realidad, le confiere una forma determinada que coincide con el deseo del amante.

Pero la alegoría no siempre aparece de manera tan evidente en las imágenes filmicas. Lo cierto es que, aunque parezca paradójico, cuanto más realista es la representación, más grande es el valor alegórico de la misma, debido a la intermediación de la cámara (o del aparato cinematográfico en general). La cinematografía siempre cumple la función epistemológica que detectamos en los citados cortos de Siminiani, aunque no siempre lo haga de forma tan expresa. Si lo contemplamos bajo esta perspectiva, el cine documental desvela de manera muy clara su condición alegórica, especialmente aquel de carácter observacional en el que la cámara pretende ser un testigo ausente. Es justamente esta pretendida ausencia la base de la presencia alegórica, una presencia visual que envuelve a la imagen y duplica su significado: la imagen representa la realidad pero, a la vez, se representa a sí misma como emblema ideológico de lo real. Los encuadres precisos y pausados de ciertas obras de Chantal Akerman, desde *Sud* (1999) a *La Bas* (2006), pasando por *D'Est* (1993) o *De l'autre côté* (2002), son especialmente adecuados para servir de ejemplo de esta disposición: nos muestran imágenes cuyo realismo se ha convertido en alegoría a través de la mirada de una cámara que, como en los cortos de Siminiani pero en este caso de manera más subrepticia, proyecta sobre lo real la fuerza de su observación formalizada y así lo transforma simbólicamente. Aparece, sobre los elementos que integran el encuadre, un nuevo paisaje que coordina la estructura del mismo: nos apercebimos de los vectores que componen la presencia de las cosas, de la superposición de las capas de imagen, de las líneas de fuga, de la alternancia de los colores, de la condición centrífuga de los cuerpos: el mismo aire se hace visible como barniz sobre el paisaje. Estos elementos se hiperrealizan y componen otro paisaje que se superpone alegóricamente al paisaje real que la cámara parece observar pero que en realidad transforma. Es como si la cineasta nos dijera a través de la cámara: estas son las imágenes que mejor representan el mundo real que os quiero mostrar, en ellas se condensan los factores estéticos y sociales que quiero que tengáis presentes. Y así, de forma muda, las imágenes componen en esos documentales una historia tan intensa como los de los amantes de *Límites* o *Zoom*.

Esta condición espontáneamente alegórica de la imagen técnica realista se detecta muy bien en las esculturas de Ron Mueck. Este artista australiano realiza réplicas hiperrealistas del cuerpo humano, a veces a gran tamaño, otras veces a tamaño natural. En cualquier caso, el exceso de detalle, el exceso de realidad, de esas esculturas sobrepasan el simple realismo y lo convierten en un manifiesto de sí mismo. No es tanto la realidad lo que vemos reproducido en ellas, como la realidad manifestando su condición de realidad. Es decir, una realidad que, para presentarse como tal, ha tenido que pasar antes por una fase imaginaria, por una idea. Pero esto tampoco es nuevo, pues la misma impresión se extrae del

inquietante realismo que caracteriza, por ejemplo, los bodegones de Zurbarán, pintados en pleno Barroco.

El fenómeno de la alegoría realista, en otra de sus vertientes, también puede observarse en films como *London* (1994), *Robinson in Space* (1997) y *Robinson in Ruins* (2010) de Patrick Keiller. En ellos, el realizador recorre Londres y sus alrededores proyectando sobre el paisaje urbano la mirada de un personaje imaginario cuya voz en *off* comenta frente a distintas localizaciones la historia de las mismas. Cada lugar, contemplado por una cámara obsesivamente estática, se le ofrece al espectador a través de los distintos pliegues que configuran la realidad presente, el personaje imaginario y la historia pasada. La coordinación de estos tres vectores confecciona un paisaje alegórico que es al mismo tiempo un espacio epistémico. Este espacio abre la posibilidad de un renovado acercamiento hermenéutico al film y a la propia realidad a la que este se refiere y a la que utiliza para obtener sus emblemas.

La diferencia de estas propuestas con los cortos citados de Siminiani radica en que en estos el autor ha convertido el impulso natural de la cámara en forma de exposición visual: ha subrayado la alegoría con un dispositivo alegórico propio. El paisaje alegórico se superpone en estos films a la realidad, en su caso la figuración del desierto, añadiéndole connotaciones emocionales. La cámara ejecuta sobre el paisaje un gesto melodramático que responde a la propia mirada del narrador-autor, a su talante emocional, capaz en esta ocasión de transformar efectivamente la forma de la realidad.



**Fig. 2**  
*Carte du Pays de Tendre*,  
 Madame d'Escudery,  
 1654.

Esta formulación tan original tiene de hecho lejanos antecedentes, puesto que algo parecido puede detectarse, en otra época y con otro método, en la moda barroca de los mapas emocionales<sup>6</sup>, de entre los que destaca la *Carte du pays de Tendre* (Mapa del país de la ternura) diseñado en 1654 por Madame d'Escudery (figura 2). Esta autora de voluminosas novelas galantes, confeccionó el mapa de un territorio sentimental, superponiendo una cartografía emocional a un territorio geográfico. En este mapa los accidentes del territorio están ligados a

<sup>6</sup> Bruno, *op. cit.*, p. 237.

las pasiones o las emociones, de manera que cualquier formación topográfica es también forma de una emoción.

No es el único mapa de este tipo, hay otros igualmente interesantes como la *Carte du Royaume d'Amour* (Mapa del Reino del Amor) de Tristan l'Hermitte o la anónima *Carte du Royaume de Coquetterie* (Mapa del país de la coquetería), ambos contemporáneos del anterior. Una serie de textos de Charles Sorel, publicados en la segunda mitad del siglo XVII, demuestran que las delimitaciones espaciales del mapa de Madeleine de Scudéry se correspondían muy de cerca con los parámetros conceptuales de las instituciones sociales de ese siglo, al tiempo que de esos escritos se desprende que ciertos enamorados se tomaban muy en serio el transcurso por los territorios que cartografiaban los mapas, pues, como afirma Bruno, "la narración en primera persona de Sorel revela el miedo hacia los obstáculos y los requisitos topográficos de este gran Reino de la Ternura"<sup>7</sup>. Se trata de una exasperación de la alegoría que, convertida en territorio real, dirige y condiciona la vida de sus habitantes, como sucede en la célebre narración de John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (El progreso del peregrino), escrita entre 1678-1684, donde los obstáculos con los que se encuentran los personajes no son solamente simbólicos, sino el producto de la formalización de símbolos y alegorías.

En este tipo de mapas, la alegoría de la que hablo es explícita: sobre el propio territorio se inscribe un significado que lo transforma visiblemente; los accidentes del terreno se convierten en accidentes del paisaje emocional o moral. En *Zoom* y en *Límites, primera persona*, la alegoría también es manifiesta pero se relaciona con la particular exposición del territorio geográfico y dramático que efectúa la cámara. En ambos casos la alegoría no se desprende de determinada lectura imaginaria, sino que, por el contrario, surge a consecuencia de una proyección imaginaria efectuada sobre la representación de lo real, que se ve modificado por ese factor.

En el resto de la obra de Siminiani la alegoría aparece en forma de pliegue que experimenta la representación cuando es contemplada de determinada manera, es decir, cuando se la somete a una lectura de carácter alegórico, pero también, en algunos casos concretos, el autor genera alegorías formales a través de la puesta en escena, como veremos. En general, propone un mapa de determinado territorio estético y emocional que se corresponde con una cartografía mental y social. A esta configuración imaginaria la podríamos denominar, siguiendo el estilo de los mapas emocionales, *Mapa del país de la perplejidad*.

La posmodernidad ha convertido las figuras retóricas o expresivas en dispositivos hermenéuticos a base de utilizarlas de forma manierista, es decir, transformándolas en el cuerpo de mundos imaginarios: esas figuras ya no pueden ser consideradas sólo como maneras de ver o de expresar, sino que se adelantan a la percepción y a la interpretación inscribiendo sobre el territorio su propia pers-

---

<sup>7</sup> Jeffrey N. Peters, *Mapping discord: allegorical cartography in early modern French writing*, Rosemont Publishing & Printing Corp, Danvers, Massachusetts, 2004. p. 123.



pectiva emocional o ideológica. Se trata de paisajes morales que llevan inscrita en su forma el significado y por lo tanto la propia vía de interpretación. Por ello, el análisis hermenéutico de estas formaciones debe ser especialmente perspicaz para no quedarse en un comentario redundante.

La retórica posmoderna ha cambiado doblemente su polaridad. Ya no responde simplemente a una voluntad persuasiva, sino que, por un lado, refleja un determinado estado emocional del emisor y, por el otro, construye, más que expresa, un mundo a su medida. No se trata ya de convencer mediante la palabra, o la imagen, sino de mostrar determinada convicción a través de afirmaciones ontológicas: los mundos posibles se hacen así reales mediante un gesto voluntariamente retórico o por la función inconsciente de una retórica tecnológica. Es la primacía de lo visual en nuestra cultura y la existencia de sofisticadas técnicas audiovisuales lo que hace posible el traslado de la especulación a la propia imagen de la realidad.

La parodia, la ambigüedad, la paradoja o la ironía han sido utilizadas profusamente por artistas y críticos por igual. Ahora, la obra de Siminiani, nos introduce en la región de la perplejidad. Pero no la perplejidad del teórico o del espectador, sino la perplejidad ontológica, una perplejidad que conforma alegóricamente un territorio que debemos transitar de la mano del autor para comprender los relatos que este nos propone. No solo podemos sentirnos perplejos ante los sucesos que narra Siminiani, sino que éste nos enfrenta con el mundo de la perplejidad, materializa la perplejidad como Lewis Carroll materializó el mundo del absurdo en sus cuentos sobre Alicia.

Y del mismo modo que el mundo de las maravillas de Alicia no era otro que el nuestro visto a través del espejo, el mundo de la perplejidad de Siminiani no es otro que el nuestro visto desde otra parte. Cuando un geógrafo confecciona un mapa, está dando forma a un punto de vista y, por tanto, obliga a ver el territorio desde esa perspectiva, una perspectiva que corresponde a la condensación en una mirada de los parámetros de una determinada mentalidad. Es algo que deja bien claro el interesante estudio de J. B. Harley sobre esos instrumentos geográficos que son a la vez instrumentos de poder, donde el autor afirma que “el mapa se convierte en un sistema de significados a través del cual se comunica, reproduce, experimenta y explora un orden social”<sup>8</sup>. Esta afirmación implica que el mapa es, como cualquier imagen, siempre alegórico. Alegoriza una mirada social, no sólo porque plasma sobre un territorio la organización de una determinada ideología o mentalidad, sino porque la forma de efectuar esa plasmación delata los profundos entresijos del imaginario que produce el mapa.

Por lo tanto, a la forma de este mundo de la perplejidad que nos propone Siminiani debemos llegar por la vía de la mirada que lo condensa. Se trata de una mirada que despliega un determinado paisaje, cuyos parámetros se hallan per-

---

<sup>8</sup> J. B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 73.

fectamente expuestos en las dos obras del autor citadas, obras que son extrañamente simétricas. Las dos son historias de amor en las que los amantes se hallan en mundos distintos: han sido desplazados por las circunstancias a dos cosmos diferentes. Los films exponen la desesperación que experimente uno de los personajes ante la imposibilidad de recuperar la perdida conexión con el otro. Se trata, por consiguiente, de un dispositivo trágico curiosamente formalizado a través de una estructura expositiva un tanto hierática. De la función de este hieratismo hablaré a continuación.

### **El Dios escondido**

Steiner nos habla del fin de la tragedia y lo sitúa en la época de Racine, es decir, en la reedición neoclásica de la misma, que se mezcla también con los estertores del Barroco. Según él, este modo ancestral empieza a declinar desde ese momento, a finales del siglo XVII, con Corneille y con Racine<sup>9</sup>. Pero no debe descartarse que en el largo declive de esta forma aún aparezcan aspectos interesantes de la misma. El declive de la tragedia, y ahí reside creo yo su atractivo, da paso al drama burgués y éste decae a su vez a medida que el melodrama se convierte en la dramaturgia hegemónica. Si la tragedia llegó a convertirse en su momento en una forma simbólica, es decir, en un eje vertebrador de la cultura, ahora esta condición la detenta el melodrama. El melodrama actual supone, entre otras muchas cosas, una emocionalización de las formas y una formalización de las emociones.

La obra de Siminiani en general transita por el territorio del melodrama en sus diversas acepciones, pero a la vez algunos de sus elementos están situados, dentro de este territorio, en una posición muy peculiar que los conecta con las pos-trimerías de la tragedia clásica tal como se presenta en Racine. Los cortos de ficción de Siminiani -*Dos más* (2001), *Archipiélago* (2003), *Ludoterapia* (2007) y *El premio* (2010)- son los que nos remiten de manera más directa a la dramaturgia de Racine porque en ellos, como en la obra de éste, se muestra una tensión muy característica entre el espacio y las emociones. Las observaciones de Starobinski sobre el teatro de Racine, pueden aplicarse con matices a la dramaturgia de estos cortos de Siminiani. Dice el autor francés que en Racine: “se establece, no sobre la escena, sino detrás del discurso, un espacio particular, un interior que no existe más que por la vista y para la vista, más allá de las estructuras verbales que lo han evocado”<sup>10</sup>. Lo que Starobinski detecta detrás de las palabras, en Siminiani se encuentra delante de las imágenes, ya que es el discurso de estas el genera las formaciones virtuales, es decir, aquello a lo que el teórico francés considera una línea del horizonte que partiendo del lenguaje, lo vacía. Sin embargo, para él esto significa al mismo tiempo un “triunfo de la palabra, ya que ha conseguido hacer existir aquello que parece excluir: un silencio, un espacio y las líneas de fuerza efectivas que relacionan las presencias humanas a través del silencio y del espacio”<sup>11</sup>. El matiz con respecto a Siminiani, y se trata de un matiz importante,

9 Georges Steiner, *La muerte de la tragedia*, Siruela, Madrid, 2011.

10 Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, Paris, 1961, p. 78.

11 Starobinski, *op. cit.* p. 79.

proviene del hecho de que en este el espacio y las líneas de fuerza se superponen al lenguaje y lo determinan: son un lenguaje silencioso.

Racine escribe su teatro, considerado neoclásico, a lo largo del siglo XVII, es decir, en pleno apogeo del Barroco. No puede obviarse de ninguna manera la tensión previsible en su obra entre estos dos estilos tan opuestos. Por mucho que la elección de la tragedia como modo de representación, delate en Racine su voluntad neoclásica, esta no podía manifestarse sin chocar con un ambiente donde las complejidades del estilo barroco estaban aún muy vigentes. Lucien Goldman circunscribe la visión trágica a tres autores, Kant, Pascal y Racine<sup>12</sup>. Cuesta considerar a Kant y a Pascal como pensadores neoclásicos, si bien su teorización de la libertad individual hace que su pensamiento se entronque con el retorno humanista a la visión clásica que se inició con el Renacimiento. Pero hay algo distinto en ellos que los aparta de la línea tradicional que compone la progresiva formación del concepto de individuo, y ese algo tiene que ver con el virus del Barroco que al introducirse en la forma clásica produce tensiones que la desequilibran.

Quizá el lector se preguntará el por qué de este constante regreso al siglo XVII. La respuesta es que se trata de algo a lo que nos lleva espontáneamente el estudio de la original obra de Siminiani, una analogía que nace de la observación y del deseo de explicar los frutos de la misma. Pero no se trata de una comparación superflua, puesto que los films de este autor nos muestran, en su variado conjunto, una misma tensión entre las formas clásicas y las barrocas que experimentaban los autores trágicos de ese siglo. Esta fructífera contraposición es una característica de la fase madura del posmodernismo, cuando éste ha superado la etapa puramente destructora, neo-vanguardista, y empieza a asentar las bases de un nuevo realismo que implican la puesta en marcha de la genuina reconsideración de la modernidad que en momentos anteriores solo se anunciaba.

Lukács afirma que la tragedia nace en el momento en que Dios desaparece de la escena pero permanece como un espectador de la misma, se convierte en un Dios oculto que la obra de Pascal tratará de concebir: “el Dios oculto es para Pascal un Dios presente y ausente y no presente a veces y ausente otras veces; siempre presente y siempre ausente”<sup>13</sup>. Esta peculiar separación entre Dios y los individuos es un correlato de “la creación consciente de una distancia entre el yo y el mundo exterior”<sup>14</sup> por parte de Giordano Bruno en lo que Aby Warburg consideraba un acto fundamental de la civilización humana, puesto que permitía un espacio de pensamiento<sup>15</sup>. Este espacio no es aún el de la ciencia que lo vaciará de contenido para volcarse en la separación estricta entre el sujeto y el objeto, eliminando a aquel en beneficio exclusivo de éste, sino que preserva todavía la condición de contenedor de relaciones pensables. Es un espacio de pensamiento

---

12 Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Gallimard, París, 1959, p. 32.

13 Goldmann, *op. cit.*, p. 46.

14 Warburg citado por Maurizio Ghelardi en “Aby Warburg, Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet”, 1928-29, *Les presses du réel, atelier l’ecarquillé*, 2011, p. 15.

15 *Ibidem*.

precisamente porque es pensable, es decir, porque existe en esencia y no se trata sólo de un vacío insignificante. Este espacio delimitado por Giordano Bruno en las postrimerías del siglo XVI se verá matizado por la visión trágica que tiene en cuenta la presencia en el mismo de la mirada del Dios ausente. Vemos aparecer aquí de nuevo la tensión entre la concepción neoclásica y la barroca, entre un espacio infinito liberado por Bruno y la presencia en el mismo de la sombra de Dios a través de su mirada latente. El espacio barroco es aquel que se agita ante la ominosa mirada de un dios ausente.

El siglo XVII es el período barroco por excelencia y, si algo podemos decir de la obra de Siminiani en general, es que equivale al espíritu del Barroco, pero del momento en que éste se enfrenta con las constricciones del espíritu neoclásico. El adjetivo barroco todavía conlleva algunas prevenciones: se supone que algo barroco es alambicado, excesivo y superfluo, pero igualmente podríamos considerar que es un estilo que nos ofrece una forma de representar lo complejo. Desde esta perspectiva, lo barroco ya no es superfluo, ni tampoco puede ser alambicado o excesivo puesto que, si se ajusta a una complejidad existente, solo puede ser considerado necesario. Si algo es necesario, si está ajustado estrictamente a su función, diremos que es minimalista. ¿Qué sucede cuando la función de una determinada forma es expresar algo barroco? ¿Puede por lo tanto existir un minimalismo barroco o un barroco minimalista? Efectivamente puede haberlo cuando la forma se ajusta a las necesidades expresivas de una fenomenología que es en sí misma excesiva, melodramática, pero que no puede ser de otra manera.

La obra de Siminiani es, por lo tanto, barroco-minimalista. Del *menos es más* que caracteriza al minimalismo típico, según la célebre y sobada frase de Mies van der Rohe, pasamos al menos, o mínimo, del más, es decir, a la estilización de lo complejo. Se trata de un aparente minimalismo externo como puerta de entrada a un maximalismo interno. Exactamente, como en el mundo de Jean Racine.

La obra teatral de Racine se caracteriza por combinar la inmovilidad de la puesta en escena con el convulso movimiento emocional y sintáctico de la enunciación poética. Dice Steiner que “el de Racine es un arte de tensión calculada (...) la fuerza contenida de un resorte de acero (...) una fuerza intensa que es canalizada a través de aperturas complejas (...) Racine casi siempre es capaz de ajustar el diseño de la acción trágica a las exigencias de la forma clásica”<sup>16</sup>.

Las pasiones que se expresan en los cortos de ficción de Siminiani están siempre articuladas por un triángulo explícito (figura 3). Los personajes parecen moverse libremente pero en realidad están prisioneros de esta figura alegórica que forma el triángulo y que, una vez detectado, recompone el paisaje visual de la película: todos los elementos del melodrama se relacionan a partir de ese momento de forma distinta entre sí, adquieren caracteres simbólicos: las puertas, los balcones, las mesas, las calles, los taxis, el propio paisaje literal, etc., todo ello deviene en factor de diálogo u obstáculo a la comunicación precisamente porque ha de-

---

16 Steiner, *op. cit.*, p. 76.

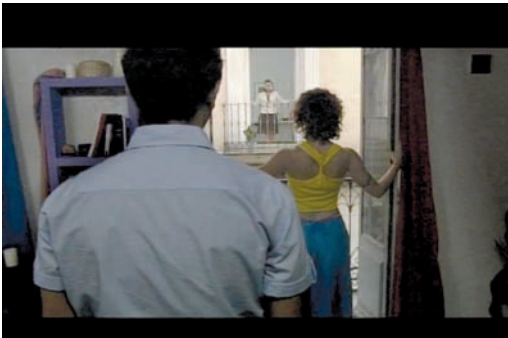
jado de pertenecer a un orden real establecido y se ha convertido en símbolo de una estructuración de índole superior.



**Fig. 3**  
*Dos más,*  
Siminiani, 2001



*Archipiélago,*  
Siminiani, 2003



*Ludoterapia,*  
Siminiani, 2007

Como indica Barthes a propósito del dramaturgo francés, “el radicalismo de la solución trágica deriva de la simplicidad del problema original: no hay espacio suficiente para dos. El conflicto trágico es una crisis del espacio”<sup>17</sup>. En el caso de Siminiani, no es un problema de dos, sino básicamente de tres. El espacio parece ser suficiente para dos, pero se vuelve imposible en el momento en que aparece

<sup>17</sup> Roland Barthes, *On Racine* (traducción inglesa del original francés *Sur Racine*, 1963), Performing Arts Journal Publications, New York, 1983, p. 26.

un tercer elemento. En su último corto, *El premio*, el tercero en discordia es la cámara doméstica que empuña el personaje masculino, Manuel. La cámara en manos del personaje masculino establece, durante la primera parte del relato, una distancia con su pareja, Pilar, parecida a la que construye el personaje de *Límites* y el de *Zoom*, aunque no llegue a la formalización alegórica que el instrumento destila en estas películas. La acción de la cámara en *El premio* es más realista pero su función es la misma. Así como en *Límites* y *Zoom* la estructura es lineal y un personaje se halla a merced del otro y de su visión técnica sin posibilidad de darle la vuelta a la situación, en *El premio* el escenario da varios vuelcos y la cámara (o las cámaras, porque la presencia de la imagen televisiva es importante en el relato) ocupa lugares distintos en la estructura alegórica que se forma a través de la articulación de los distintos elementos. El triángulo que relaciona a los personajes y a la cámara es más complejo que el que estructura los otros relatos: está en continuo movimiento por regiones que no son las estrictamente visibles.

El problema del espacio se complica en estos cortos por el hecho de que la alegoría formal aparece como espectáculo de una cámara presente y ausente a la vez, como el Dios escondido de Pascal. Así como en *Límites* y *Zoom* la posición de la cámara y la del personaje narrador coinciden (ambas visiones encajan una en la otra y las consecuencias son similares a las de un Dios interventor cuya presencia se deja sentir sobre sus criaturas), en el caso de los cortos de ficción la *cámara-dios* se ha retirado de su posición dictatorial pero su mirada sigue estando presente sobre el universo del relato.

### **Un espacio para la reflexión**

Con el conjunto de pequeños ensayos fílmicos que componen la serie *Conceptos clave del mundo moderno*, Siminiani pretende visualizar el imaginario del sueño americano. En *La oficina* (1998), *El permiso* (2001), *Digital* (2003) y *El tránsito* (2009), que son los desarrollados hasta ahora, el mecanismo alegórico es obvio, ya que el autor procede a reconfigurar una serie de elementos característicos del mundo contemporáneo para que, a través de las formaciones audiovisuales que los articulan, formen un nuevo paisaje que nos permita verlos de manera diferente y, a través de esta nueva visión, comprender su verdadera esencia. Pero el factor que mejor remite al carácter barroco de esta operación se encuentra en la forma emblemática que esos elementos desgajados del paisaje realista habitual presentan. Como en los antiguos emblemas del Barroco, los planos se convierten aquí en ideas, pero no en ideas preestablecidas, ideas sacadas de un catálogo de conceptos, sino ideas que centellean ante los ojos del espectador por su evidente novedad. Así como en la emblemática de la era barroca era suficiente con conocer el código cultural correspondiente para adjudicar a las imágenes el significado oportuno, en el caso de los ensayos de Siminiani, la operación se invierte, ya que, a la vez que el autor transforma las cosas, la realidad, en ideas, también las saca de quicio, rompe todos los códigos posibles y produce por tanto perplejidad. Es la plasmación de una mirada que proviene de un lugar indeterminado, de un no lugar que transforma la realidad conocida en un paisaje fantástico.

En el corto de ficción *Vecinos* (2005) este manejo se observa claramente, por cuando los personajes son sustituidos por los objetos con los que acostumbran a relacionarse en la situación que plantea la historia, una reunión de la comunidad de vecinos, y por tanto aflora a la superficie el paisaje alegórico que normalmente estaba soterrado: obliterados los cuerpos quedan a la vista las líneas de fuerza que los relacionaban, ajustadas a las tensiones entre los objetos sobre los que se proyecta la fuerza emocional de los enfrentamientos. La alegoría no consiste en que los objetos sustituyan a los sujetos, sino en el hecho de que, ante la ausencia de estos, se hacen visibles las estructuras emocionales que los relacionaban ahora materializadas a través de los objetos. En realidad, este corto pertenece a una serie que se halla a medio camino entre la realidad y la ficción: con *Salto* (2006), *Extraterrestres* (2006) y *Pene* (2007), *Vecinos* forma un conjunto de propuestas que se mueven entre el falso documental, el *mock-documentary* y el ensayo fílmico. Es en estas obras donde las consecuencias de la mirada al mundo desde otra parte aparecen en su forma más clara.

La mirada desde otra parte, mirada del dios ausente y presente a la vez, mirada que abre y cierra al mismo tiempo el vacío del mundo, aparece convertida de nuevo en dispositivo alegórico en el primer largometraje de Siminiani, todavía en la fase de posproducción cuando escribo estas líneas. Se trata de *Los orígenes del marketing* (2011). En esta película, la figura del autor se desdobra entre un *deus ex machina* masculino y una figura femenina que va componiendo la película de acuerdo a las directrices que le dicta la voz de aquel. La narración tiene como base un viaje real del autor a la India, realizado para intentar paliar la desazón causada por un fracaso amoroso. De nuevo aparece esta figura de la disolución de un vínculo de pareja, característica temática del autor, que también tiene una condición alegórica, a pesar de que, en algunos casos como en este, las raíces de la misma sean autobiográficas. La separación, por motivos diversos, de una pareja, motivo que se repite en los cortos de ficción, es el correlato de la escisión de la mirada que se da en los ensayos fílmicos o en los falsos documentales. O bien, una vez roto el nudo emocional que compone la pareja, el mundo no puede seguir viéndose de la misma manera, o por el contrario, algún factor inesperado saca el mundo de quicio y ello produce la rotura del nudo emocional.

El autor, el ficticio y el real, de *Los orígenes del marketing* (2011) ha viajado pues a la India en un intento desesperado por componer su vida, y a su regreso quiere terminar la película que narra la experiencia. Se enfrenta por tanto elípticamente a sus dolencias emocionales, en un gesto también típico de sus personajes: es obvio que el viaje en sí no ha solucionado nada puesto que es ahora, a la vuelta, que se dispone a recomponer los hechos, a dar forma a sus emociones con las imágenes conseguidas. Lo hace ante nuestros ojos, y las dificultades son evidentes para el espectador, puesto que de ellas se nutre principalmente el relato. De esta manera, las imágenes documentales del viaje se convierten en emblemas de los estados emocionales del desesperado autor que intenta remendar su vida hecha literalmente pedazos. Pero no lo hace directamente, sino a través de las órdenes que va dando a una invisible autora femenina. Una tras otra, se van su-



perponiendo así sucesivas distancias con el núcleo esencial de la trama: el problema amoroso. El humor y la ironía están constantemente presentes en la obra de Siminiani, pero lo que se acaba desprendiendo de los complejos dispositivos que la mueven, es un sentimiento de perplejidad.

En esta película se ponen en funcionamiento la totalidad de los resortes de la dramaturgia de Siminiani y se esclarece su relación con la del Barroco: la distancia entre el sujeto y el cosmos; la aparición de una mirada “divina” (externa a la diégesis pero a la vez perteneciente a la misma) que explicita la ausencia, el alejamiento, del autor pero que al mismo tiempo convierte este vacío en un instrumento de control; la transformación de los elementos de la realidad en figuras emblemáticas que componen paisajes diversos de los originales; la tensión entre razón y emoción, que reconfigura las conexiones espaciales entre los personajes o los elementos de la escena. Todo ello desemboca en el impulso alegórico, una alegoría de la perplejidad que surge de una mirada descentrada sobre lo real.

### **Mirando al sesgo**

Ante la obra de Siminiani, no se puede hablar tanto de relaciones, complejas, entre la realidad y la ficción, como de relaciones entre dos universos paralelos que son, a la vez, el espejo uno del otro. Esta mirada desde otra parte, que no se produce linealmente puesto que no siempre es posible decidir quién mira a quién o qué mira a qué, es la que produce la perplejidad que, a su vez, da paso al paisaje alegórico. Es decir, el mundo aparece visto desde un lugar que no es el tradicional y de ello se destila un distanciamiento, un estado de perplejidad, pero esta perplejidad no se queda en un efecto sobre el espectador, sino antes de alcanzarle, regresa a la película y reconfigura el mundo de la misma: la mirada al sesgo produce mundos perplejos.

Uno de los cortos de Siminiani plantea precisamente esta situación. Se trata de *Ludoterapia*: dos parejas, que viven en sendos pisos, situado uno en frente del otro a ambos lados de una calle, se imitan mutuamente. O mejor dicho, una pareja decide imitar a la otra y acaba produciendo una convergencia entre ambos mundos. El relato se estructura también simétricamente, de manera que cuando habíamos establecido las coordenadas que regían, si bien absurdamente, una parte de la realidad, se nos muestra la otra, su contrapartida. Ambas mitades quedan tensionadas, en un precario equilibrio que desemboca en la disolución de los pilares que mantenían en pie cada uno de los dos mundos.

Montesquieu creó en sus *Cartas Persas* (*Lettres persanes*, 1721) las figuras de un par de viajeros procedentes de Persia, un filósofo y su ayudante, que viajan al París de principios del siglo XVIII y narran, a través de una serie de epístolas, lo que van descubriendo de la cultura occidental durante su periplo. El escritor francés obtiene de esta manera un dispositivo que le permite mostrar, desde fuera, la realidad de su tiempo: la posibilidad que posee inicialmente el lector de reírse de la mirada inocente de los persas, pronto se ve truncada por el descubrimiento de que esa risa no va sino enfocada a sí mismo. Este movimiento emocional le pro-



duce perplejidad al descubrir en la realidad que creía perfectamente asimilada rasgos inauditos. Es la mirada del otro la que desvela la verdadera realidad por debajo de las apariencias, la que hace aparecer un nuevo paisaje sobre los restos de una configuración que se desmorona. Jean Rouch en *Petit a Petit* (1971) ejecutó un parecido ejercicio de etnología inversa que se contraponía a sus propios documentales *Moi, un noir* (1958) y *Jaguar* (1967) realizados anteriormente. La mirada que Rouch había proyectado sobre la sociedad africana con sus documentales tenía más o menos la forma tradicional del observador interesado, pero más tarde descubre la trampa que esconde esa mirada al excluir la mirada del otro y realiza con *Petit a Petit* un ejercicio de deconstrucción de los parámetros que habían sustentado su concepción del *cinéma vérité*. Narra la visita a París de un africano en viaje de negocios y su perplejidad ante alguna de las costumbres occidentales con las que se encuentran, reproduciendo así el ejercicio que Montesquieu había efectuado más de dos siglos antes. La mirada directa, pretendidamente transparente, sobre África que Rouch había utilizado en sus documentales, se transmuta en una mirada indirecta sobre su propia cultura: lo que vemos no es producto de un simple empirismo etnográfico, sino un proceso de revelación, de transmutación de lo real, al pasar por los ojos del otro, de ese otro hasta entonces ignorado.

En la obra de Siminiani, siempre aparece esta bipolaridad, si bien no queda claro en ella donde está situado el otro: más bien parece que el otro sea un resorte de la propia realidad, lo que la misma oculta, su propio inconsciente. Por lo tanto, no llegamos a contemplar la realidad desde fuera, sino que es uno de los polos de la misma el que ejerce la mirada sobre los otros e impone su visión, desbaratándolo todo. Así el férreo dictador, el dios ausente, de *Límites*, *Zoom* y *Los orígenes del marketing* no sólo se hace presente a través de su artilugio sino que desvela, por medio de su acción, sus propias carencias. El control sobre el otro se convierte en un control sobre sí mismo, como lo muestran claramente los continuos fracasos en los que incurre el autor de *Los orígenes del marketing* en sus intentos por organizar el relato y con él su vida.

Dice Steiner acerca de Racine que este, “como Brecht, está tratando deliberadamente de ahondar el foso entre auditorio y escenario (...) ambos dramaturgos exigen una severa distinción entre real y realismo”<sup>18</sup>. También Siminiani trata de producir un distanciamiento, pero no tanto a través de una afirmación expresa sobre el carácter ficticio de la obra, sino mediante la imposición de una mirada otra sobre la realidad que muestra. El distanciamiento brechtiano es, en su obra, un espacio que la mirada y el pensamiento acuden a llenar. No es tanto un espacio que permite pensar, como un espacio que piensa, y lo hace alegóricamente.

---

18 Steiner, *op. cit.*, p. 74.