DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Los largometrajes de Benito Zambrano“

Verfasserin

Mag. jur. Teresa Maria Böcskör

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philologie (Mag. phil.)

Wien, 20.01.2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 236 352
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Romanistik Spanisch
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Ìndice

I. Introducción **4**

II. Análisis fílmico en general **7**

A. ¿Qué significa el análisis fílmico? 7

B. El papel del receptor 9

C. Aspectos del análisis fílmico 12

III. El cine español **18**

A. El cine español desde el Franquismo hasta la década de los 90 18

B. El cine español de los 90: Renovación generacional 20

C. El cine social actual: realismo, sociedad y cine 27

IV. *Solas* (1999) **30**

A. El argumento 30

B. Los temas tratados y el contexto 30

C. Los personajes 36

D. El aspecto técnico 41

1. El narrador y el tiempo 41

2. El corte (de cámara) y el montaje 43

3. La cámara 45

3.1. Los planos de la cámara 45

3.2. Las perspectivas de la cámara 47

3.3. Los movimientos de la cámara 48

3.4. Los movimientos del objeto 48

3.5. La relación con la nitidez 49

4. La luz y los colores 50

5. El sonido 53

E. Crítica personal 56

V. *Habana Blues* (2005) 57

A. El argumento 57

B. Los temas tratados y el contexto 57

C. Los personajes 64

D. El aspecto técnico 67

1. El narrador y el tiempo 67

2. El corte (de cámara) y el montaje 70

3. La cámara 73

3.1. Los planos de la cámara 73

3.2. Las perspectivas de la cámara 75

3.3. Los movimientos de la cámara 76

3.4. Los movimientos del objeto 78

3.5. La relación con la nitidez 79

4. La luz y los colores 79

5. El sonido 82

E. Particularidad de la película 86

F. Crítica personal 86

VI. Conclusión 88

VII. Bibliografía 89

A. Bibliografía 89

B. Internet 91

C. Entrevistas del director 92

Anejo: Las canciones de la película Habana Blues 93

Zusammenfassung in deutscher Sprache 97

I. Introducción

A lo largo de mi carrera académica me he dedicado mucho al análisis de películas. Dentro de esto me he concentrado en el país de España, es decir, en el cine español, especialmente en el cine español de los noventa. Por lo tanto, resulta evidente hacer como tesis un análisis de películas. Queda explicar por qué existe tanto el interés en analizar películas del cine. Es interesante ver la precisión con la que trabaja el director de una película, en este caso, *Benito Zambrano*. Tiene que madurar no sólo el argumento de la película sino también todos los aspectos técnicos como, por ejemplo, la cámara, el montaje, la luz y el sonido. Es importante conjuntar el contenido y la técnica de cada escena. Los dos factores tienen que concordar para que el público sea capaz de entender la escena correspondiente de manera que el director se lo imagine. Significa que el director tiene la posibilidad de dirigir la percepción de los espectadores de una u otra manera. Sólo depende de la configuración de los aspectos técnicos y los aspectos en cuanto al contenido.

Así, mediante el medio de la película existe la posibilidad de influenciar a la gente en gran dimensión. Justo en la actualidad se puede leer a menudo cuánta influencia tienen los medios a la sociedad, especialmente, a los jóvenes y niños. No cabe duda de que los medios técnicos juegan un papel central en nuestro mundo. Los textos fílmicos no sólo muestran la realidad sino, de cierta manera, reproducen y construyen una sociedad propia y ficticia. La “realidad” fílmica transporta las imaginaciones y fantasías de una sociedad. Las películas tocan especialmente las emociones del público. Primariamente, no pretenden que el espectador encuentre un significado sino que, más bien, lo vive desde la perspectiva emocional. Pero, como ya he dicho, este hecho contiene el peligro de la manipulación del público en gran parte. Por eso, las ciencias de los medios de comunicación intentan motivar al espectador para que este vea los medios fílmicos conscientemente y, además, de manera crítica.[1]

Después de haber explicado el interés en el análisis fílmico queda explicar por qué me he decidido justo por el director *Benito Zambrano* y el análisis de sus dos

[1] Cf. Bienk, Alice. *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse.* Schüren: Marburg, 2008, p. 20 f.

largometrajes *Solas* y *Habana Blues*. Aquí, hay que hacer constar el vínculo entre el origen del director y mi propia experiencia en el extranjero. Siempre me he interesado por las ciudades españoles del sur de la península ibérica, especialmente, por la capital de Andalucía. Por eso, elegí la ciudad de Sevilla para pasar un semestre de intercambio en el extranjero. Por lo tanto preferí hacer un análisis fílmico que tiene algo que ver con esta ciudad. Como ya he mencionado, los directores del cine español de los noventa siempre han sido del interés central. En el marco de mis investigaciones me di cuenta de que el director español de los años noventa *Benito Zambrano*, que ahora vive en Cuba, tiene su origen en la capital de Andalucía. Además, mientras haya leído algunas de las entrevistas dadas por el director mencionado mi curiosidad por sus obras se ha aumentado mucho. Así, tuve gran suerte. La conexión entre el director del cine español de los noventa y mi estancia en el extranjero tuvo éxito. En consecuencia, la elección del tema de mi tesis fue bastante claro. Como, hasta ahora, *Benito Zambrano* no ha dirigido más que dos largometrajes, nunca tuve problemas eligiendo las películas adecuadas para analizar. Se puede decir que el marco de mi análisis fílmico estuvo definido desde el principio.

Como anteriormente dicho, el director *Benito Zambrano* nació en la provincia de Sevilla, mejor dicho, en Lebrija, una ciudad de esta provincia. Estudió Arte Dramático en Sevilla y se graduó de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba. Además de los dos largometrajes analizados en esta obra, de los que uno, Solas, obtuvo cinco premios *Goya*[2], dirigió cuatro cortometrajes (*La última humillación* (1987), *Un niño mal nacido* (1989), *¿Quién soy yo?* (1988), *Melli* (1990)) y cuatro mediometrajes *(¿Para qué sirve un río?* (1991), *Los que se quedaron* (1993), *El encanto de la luna llena* (1995), *Padre Coraje* (2002)).[3]

En esta obra sobre los largometrajes de *Benito Zambrano*, *Solas* y *Habana Blues*, intento dar una idea del análisis fílmico mediante dos ejemplos concretos. Primero, voy a dar información sobre el análisis fílmico en general y presentar las fases del

[2] El *Goya* es un premio otorgado anualmente por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Con este galardón se premia a los mejores profesionales en cada una de las distintas especialidades del sector.

[3] Cf. http://www.worldlingo.com/ma/dewiki/de/Benito_Zambrano (19.12.2010, 12:13).

cine español, especialmente, el cine español de los años noventa, al que pertenece el *Benito Zambrano*, también. Después de esto voy a poner en práctica la teoría anteriormente descrita y dedicarme – como parte central de la tesis – al análisis de dos películas en concreto, es decir, de *Solas* y *Habana Blues*. Aquí, tengo que apuntar que, en cuanto a los elementos teoréticos, me he acogido, en gran parte, a la literatura básica sobre el análisis fílmico por *Alice Bienk*[4]*.*

[4] Se refiere al libro siguiente: Bienk, Alice. *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse.* Schüren: Marburg, 2008 (a continuación: Bienk. *Filmsprache.*).

II. Análisis fílmico en general

A. ¿Qué significa el análisis fílmico?

Una y otra vez me han preguntado y, antes de mi formación académica, también yo misma me he preguntado por qué se analiza películas. ¿Por qué no se puede solamente verlas y disfrutar de su contenido y efectos especiales? Y, ¿qué es la diferencia entre sólo "ver" y analizar una película?

Muchas veces se puede oír que no es necesario ninguna formación para poder ver una película. Para mí, la veracidad de esta declaración depende de la definición de la palabra "ver". Si se habla de apreciar una película verdaderamente me parece imprescindible cierta formación o educación del receptor. Justamente hoy en día, es decir en el mundo lleno de medios, en el que vivimos, el desarrollo de la llamada "visión consciente", de la "vista crítica" debería estar en el centro de todo. Esta alfabetización visual es la intención de la teoría del análisis fílmico.[5]

Ya se puede notar la importancia del componente del receptor. Pero antes de explicar el papel del receptor quiero hablar del término "análisis fílmico".

El significado del término "análisis fílmico" depende de cómo se interpreta el medio "película". Hay varias formas de interpretación de este medio. Al lado de las numerosas discusiones en cuanto a la pregunta si la película es un medio, un género o se trata de arte[6], hay – entre otros – algunos que enfocan la producción de la película. A mí, me gusta la interpretación del teórico fílmico *Christian Metz*, quien dice que la película es una forma de lengua y que tenemos que ver con textos.[7]

Según *Metz*[8] las películas cuentan una historia como lo hacen los textos, pero mediante las imágenes. Como las imágenes son creaciones de signos que semióticamente llevan cierto significado y así son muy complejas, el teórico fílmico interpreta las películas como conexiones de signos y por eso como textos. Aunque,

[5] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p.11.

[6] Cf. Bazin, André. *Was ist Film?*. Alexander Verlag: Berlín, 2004, pp. 11 – 17 y 43 – 50.

[7] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p.12 s.

[8] Cf. Metz, Christian. *Semiologie des Films.* Fink: München, 1972, pp. 51 – 130, 130 – 151 y 238 – 289.

en cuanto a las películas, habla de una lengua no piensa en una lengua como el español o el alemán que tienen una gramática y un vocabulario en sentido de un idioma extranjero. Más bien, las películas tienen códigos y signos que ayudan a realizar las funciones de comunicación. Así, el medio "película" puede ser interpretado como lengua pero no como sistema de lengua. Este sistema de códigos ayuda al público a llegar a cierto significado.

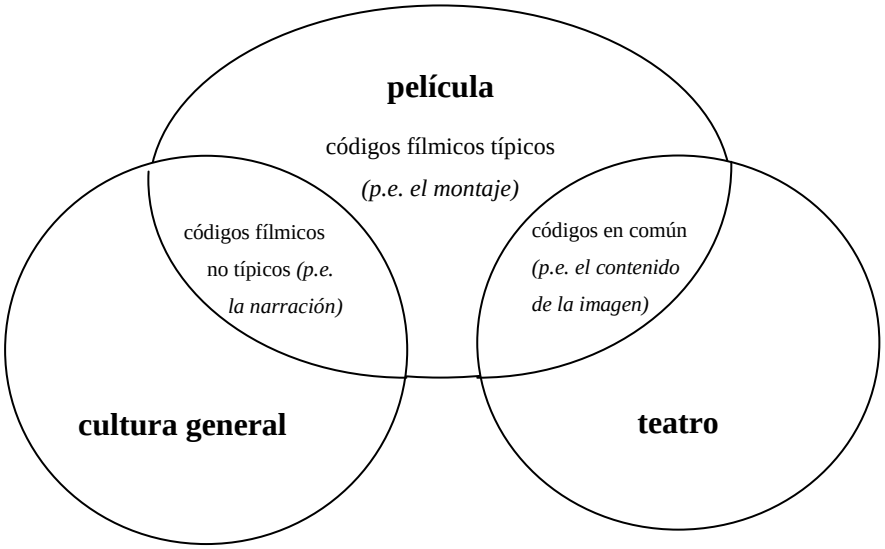


Ilustración: Códigos fílmicos según *Christian Metz*

El *código del montaje*, por ejemplo, que es específico de la película, determina la sucesión de las imágenes por lo que el público puede ver una historia. Por el contrario, el *código de la narración* no es específico de la película sino forma parte de la cultura general. Este código crea cierta atmósfera entre varias posibles y así da importancia al escenario. El tercero código, el *código del contenido de la imagen*, proviene del medio del teatro y determina a quién y qué se muestra en qué lugar. Así, se forma cierto significado, también.

La combinación o conexión de un sinnúmero grande de códigos posibles, como por ejemplo de los arriba mencionados, produce por fin la película. Así, *Christian Metz* habla de las películas como *textos multiplemente codificados*.[9] Como los códigos solamente tienen significado en combinación con otros, no es posible analizarlos de

[9] Cf. Metz. *Semiologie des Films*, pp. 51 – 130 y 130 – 151.

manera individual o aislada. Más bien, el análisis de la película se basa en mirar cómo funcionan los códigos en el marco de la combinación con otros códigos.[10]

Aquí hay que mencionar lo siguiente: Para poder conseguir un análisis fílmico completo y bien estructurado voy a desintegrar las películas en sus diferentes medios fílmicos y así poner al primer plano respectivamente un código. Aunque metódicamente estén clasificados separados, siempre hay que tener en cuenta que existe una conexión imprescindible entre ellos, que nos permite a entender bien los códigos individuales.

En resumen, quiero recordar que el análisis fílmico – con su intención de concienciar de la llamada „visión crítica“ – no pretende sólo “ocupar” a los visitantes de la película. Tampoco sirve solamente como instrumento auxiliar de la cinematografía o de la industria fílmica. En vez de querer mejorar el éxito comercial de las películas o las películas en sí intenta darnos cuenta de los valores estéticos que tienen como fin sobre todo la consolidación de la vista autonómica e individual de cada uno de nuestro mundo lleno de medios audiovisuales.[11]

B. El papel del receptor

En cuanto a la consolidación de la llamada “vista crítica” es esencial no sólo conocer la posibilidad de interpretar las películas como *textos multiplemente codificados*[12] sino también la interacción entre el texto y el receptor. Hay varios métodos para describir este fenómeno como, por ejemplo, el *análisis estructura-funcional* en combinación con el *análisis de la recepción*. Este concepto describe la recepción mediática como “interrelación” entre el medio y el visitante.

Según el *análisis estructura-funcional* las palabras técnicas que aparecen en los textos fílmicos ayudan al visitante a comprender el contenido de los textos de cierta manera. Quiere decir que estructuran las actividades que causan en la persona del

[10] Cf. Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. 4ª edición. Metzler: Stuttgart, 2007, pp. 22 – 24 y 29 – 33.

[11] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 11 ss.

[12] Véase más arriba el modelo de Christian Metz en las pp. 8 s.

visitante.[13] En consecuencia, el receptor por su parte proyecta estas estructuras técnicas a su propia experiencia. Como la experiencia que tiene una persona es diferente a la que tiene otra persona la recepción de los visitantes debe de ser muy diferente, también. Así, se puede notar varios factores que juegan un papel importante en cuanto a la recepción. Según la situación social, el sexo, la edad, la cultura general, la experiencia con los medios, etc. el receptor va a entender un aspecto del texto de una u otra manera.

Si el visitante no puede relacionar la información que da el texto fílmico con su experiencia cotidiana no la va a apreciar. Significa que no tiene valor para él o ella. Así, la experiencia cotidiana sirve como intersección decisiva entre la codificación de la información por el texto y la descodificación de la información por el receptor. En general, se puede decir que cuanto más o menos el público puede conectar los aspectos del texto con su propia experiencia cotidiana tanto más o menos le va a gustar el texto, es decir, la película.[14]

Por lo tanto, la interacción entre el texto fílmico y el receptor da lugar al aspecto común que es el *texto recibido*. Mientras el receptor proyecta la información que da la película a su experiencia y propia persona y así a su vida cotidiana, percibe la película de manera activa. Mediante las imágenes de la película y su propia experiencia y conciencia crea su "realidad" individual. Así, el visitante actúa como segundo creador de la película, al lado del director. Como ya he indicado, el aspecto del producto final, es decir, del texto recibido depende de la experiencia y del conocimiento del receptor. Así que varia individualmente de persona en persona. Además, después de todo lo dicho, convince que el texto recibido ya no es idéntico con el texto original.[15]

Para constatar qué influencia tiene la estructura del texto original a las actividades del receptor y así al texto recibido es razonable definir y explicar los términos *efecto* del texto fílmico al visitante y *significado* del texto fílmico para el visitante. La diferencia entre estos dos términos se basa en el nivel de la conciencia correspondiente.

---

[13] Cf. Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. 2ª edición. UVK-Verlagsgesellschaft: Konstanz, 2008, pp. 44 – 51.

[14] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 17.

[15] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 17 – 19.

En cuanto al *efecto* del texto fílmico la descodificación de la información no se realiza de manera consciente sino solamente en el nivel emocional. Como el nivel emocional se realiza antes del nivel de la conciencia el texto fílmico ya tiene efecto antes de que el visitante tenga la oportunidad de distanciarse del mismo.[16] A causa de la poca conciencia se puede determinar el *efecto* del texto fílmico más bien de manera empírica que analítica.

Por el contrario, el *significado* del texto fílmico tiene que ver solamente con el nivel de la conciencia. Así que no se puede equipararlo con el efecto del texto fílmico arriba escrito.[17] Se llega al significado de un texto fílmico mientras transformar cognitivamente el efecto del mismo, que – como ya he dicho – se realiza solamente en el nivel emocional.[18]

Tanto el efecto como el significado de un texto fílmico son factores dependientes de la experiencia del receptor. Cada persona los percibe o bien crea individualmente, por lo que se puede notar selecciones individuales en cuanto a la gran oferta de los textos fílmicos. Así, se puede definir el significado del texto fílmico como efecto bien concienciado. Para conseguir esto es necesario la interacción entre el texto fílmico original y el receptor, quien actúa tanto en el nivel emocional como cognitivo.[19]

Resulta que las películas no tienen un significado cerrado que se puede descubrir objetivamente sino que es necesario la interacción con el receptor para que el significado se desarrolle bien. Por consiguiente, se entiende que el análisis fílmico sólo permite conseguir como resultado el hecho de que se pone en relación las esctructuras técnicas y objetivas de los textos fílmicos con los significados correspondientes que perciben los receptores de cierto tiempo.

En este sentido, el análisis fílmico tiene como fin la interpretación de las estructuras técnicas como medios de la escenificación consciente y así de la creación controlada de los efectos y significados de los textos fílmicos. Este hecho denota la pregunta en

[16] Cf. Luca, Renate. „Mediensozialisation. Weiblichkeits- und Männlichkeitsentwürfe in der Adoleszenz“. En: Luca, Renate (Ed.). *Medien, Sozialisation, Geschlecht. Fallstudien aus der sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis.* Kopaed-Verlag: München, 2003, pp. 39 – 55.

[17] Cf. Gast, Wolfgang. *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt am Main, 1993, p.8.

[18] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 19.

[19] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 20 s.

cuanto a una manipulación del receptor posible por el texto fílmico. El término de la manipulación significa crear una conciencia falsa del receptor mientras deforma la realidad.[20]

Según el científico *Knut Hickethier*[21] la manipulación es la desinformación controlada del receptor a causa de las estructuras técnicas del texto fílmico. Los textos fílmicos no solamente representan la realidad sino construyen fenómenos sociales ficticios. Así, la realidad mediática representa las imaginaciones y fantasías de la sociedad.

Para evitar el peligro de la manipulación posible parece importante tener, entre otros, conocimientos del análisis mediático. Pero no se debe creer que el análisis fílmico intenta influir o modificar la elección de películas por el visitante. Nadie debe sentirse obligado a poner su elección de películas en duda solamente a causa de sus conocimientos del análisis mediático. Más bien, el receptor debe ser animado a tomar de concienca su experiencia mientras viendo la película para que pueda percibir y conocer nuevos aspectos y así fomentar sus competencias de percepción.[22] La llamada “vista consciente” no quiere influir al visitante para que vea otras películas sino para que desarrolle una “vista crítica” en cuanto a las películas que le gusta ver.[23]

C. Aspectos del análisis fílmico

Antes de empezar con el análisis de una película concreta me parece necesario familiarizarse con los aspectos individuales que pertenecen a un análisis fílmico fundamentado. Por eso quiero describir teóricamente los aspectos fílmicos más importantes. Sin embargo, voy a mantenerlo bastante generalizado y tratar los detalles más abajo, es decir, mientras analizando las dos películas concretas.

[20] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 21.

[21] Cf. Hickethier. *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 15 – 18.

[22] Cf. Josting, Petra. „Medienkompetenz im Literaturunterricht“. En: Rösch, Heidi (Ed.). *Kompetenzen im Deutschunterricht. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Mediendidaktik.* Lang: Frankfurt am Main, 2008, pp. 71 – 91.

[23] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 21.

En general, se puede diferenciar entre el nivel de la imagen, el nivel sonoro y la narración fílmica. El nivel de la imagen se divide en la llamada *mise-en-scéne*, el fenómeno del montaje y el fenómeno de los planos diferentes. En el marco de la *mise-en-scéne* juegan un papel importante, entre otras cosas, los personajes. En cuanto a los personajes mostrados en la película no se puede hablar de caracteres auténticos y completos sino, más bien, de figuras ficticias y reducidas. La película nos muestra solamente algunas características elegidas y filtradas de los personajes.[24]

Hay tres métodos diferentes en cuanto a la caracterización de los personajes.[25] Primero, las figuras se caracterizan a sí mismas por su aspecto físico, lo que dicen y cómo actúan. Además, se caraterizan a sí mismas por lo que piensan, una cosa que se realiza mediante la llamada *voz en off*[26]. Por el contrario, hay la caracterización de un personaje por otro personaje de la película o por el narrador. Otros aspectos importantes en cuanto a la caracterización de una figura fílmica son las relaciones entre las figuras así como su configuración en la pantalla.[27]

Se diferencia entre *flat characters* y *round characters*. Mientras los primeros tienen importancia solamente en ciertos casos y, en la mayoría de los casos, son personajes secundarios, los segundos ostentan varios aspectos de una personalidad compleja y pueden ser tanto personajes secundarios como principales.[28]

El público es capaz de identificarse bien con las figuras fílmicas por el hecho de que estas representan ciertos papeles sociales o tipos de personas. Al contrario de los tipos “abiertos”, de los que se habla cuando una figura cambia el carácter a lo largo de la película, en las películas de *Benito Zambrano* y otros directores

[24] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 28 ss.

[25] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 31 s; cf. Faulstich, Werner. *Einführung in die Filmanalyse*. 4ª edición. Narr: Tübingen, 1994, pp. 140 – 146.

[26] Véasen los ejemplos de las películas *Solas* y *Habana Blues* más abajo.

[27] Cf. Volk, Stefan. *Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen*. Diekhans, Johannes (Ed.). Schöningh: Paderborn, 2007; véase más información más abajo en los capítulos del análisis fílmico correspondientes de *Solas* y *Habana Blues*.

[28] Cf. Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 51 – 53 y 163 – 191.

contemporáneos se puede ver a los tipos “cerrados”. Quiere decir que su carácter es claramente definido desde el principio; así que no hay sorpresas para el público.[29]

Otro fenómeno dentro de la llamada *mise-en-scéne* es la configuración de la imagen.[30] Aquí, el elemento central es, sin duda, el medio de la cámara. La técnica de la cámara[31] es la que determina el marco de la imagen mostrada en la pantalla, el llamado *encuadre (frame)*, es decir, el límite del espacio visual ocupado por la imagen en la pantalla, elegido y definido por el director de fotografía con el visto bueno del director de la película, y así lo que está visible para el público. En general, se diferencian el llamado *on screen*, en el que se encuentra todo visible en la pantalla, y *off screen*, que significa todo lo que tiene lugar fuera del *encuadre*. El *off screen* puede tener importancia en cuanto a la actuación fílmica cuando, por ejemplo, una persona abandona el *encuadre* u observa algo que está fuera del *encuadre*. Es un buen método para aumentar el suspenso de la película.

Una peculiaridad de la composición de la imagen fílmica se encuentra en el hecho de que las cosas que aparecen en la pantalla parecen ser tridimensionales aunque, en realidad, sólo son bidimensionales. La impresión de la tridimensionalidad depende completamente de cómo se estructura los objetos dentro de la imagen de la película. Significa que toda la composición de la imagen fílmica debe ser bien pensado y estructurado desde el principio. Aquí, queda mencionar el segundo aspecto importante al lado del llamado *encuadre*, es decir, el posicionamiento de los objetos dentro de ello. Hay varios métodos de posicionar los objetos de los que cada uno contribuye a crear cierta atmósfera y a provocar ciertos sentimientos en los espectadores. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, el método de formar la imagen diferentemente. Hace diferencia si se forma la imagen de manera “abierta” o de manera “cerrada”. Según *Thomas Gast*[32], se habla de la “forma abierta” cuando la imagen está estructurada de manera que el público es capaz de imaginarse lo que no se pueda ver en la pantalla sino tenga lugar fuera de la misma, y así completa la imagen mostrada. Significa que el espectador sólo ve parte de la escena

[29] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 32.

[30] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 38 ss.

[31] Véase más en concreto en los capítulos correspondientes del análisis fílmico de *Solas* y *Habana Blues*.

[32] Cf. Gast. *Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*, p. 33.

correspondiente pero, gracias a su experiencia vital, es capaz de imaginarse y, en consecuencia, entender la escena entera. Al contrario, la "forma cerrada" significa que todos los elementos importantes de la escena mostrada en la pantalla aparecen realmente en la imagen. Son visibles por lo que el público no tiene que imaginarse cosas y así completar la imagen mostrada.

Hablando de la imagen fílmica, es importante presentar, de manera general, el fenómeno del montaje, también. El montaje, que es uno de los principios más esenciales de la película, significa la creación de una esctructura narrativa mediante la unión de varios planos diferentes. Como espectador no se ve la realidad del mundo exterior sino, más bien, una combinación de planos que, en consecuencia, crean su propia historia fílmica. Así, el mundo real se diferencia del mundo fílmico. Según la relación espacial, temporal, rítmica y gráfica entre los planos diferentes el director crea la una u otra atmósfera y dirige la percepción del público de una u otra manera. Existen varios conceptos del montaje que voy a tratar más abajo, es decir, en el marco del análisis de las dos películas concretas, *Solas* y *Habana Blues*. Gracias a la técnica del montaje el espectador tiene la impresión de que se trate de una narración homogénea y continua (*Continuity System*[33]). Para que se actúe en armonía con el mencionado *Continuity System*, hay que fijarse tanto en la continuidad espacial como temporal. Si no, la narración no parecería nada lógica para el público.

Otro aspecto importante en cuanto a la imagen fílmica son los planos de la cámara diferentes.[34] Según la utilización del uno u otro plano la relación entre el sujeto u objeto mostrado y el mencionado *encuadre*[35] cambia. En consecuencia, el espectador está confrontado con la actuación fílmica de manera más distanciada o más cercana por lo que la percibe diferentemente. Así, mediante esta técnica, el director es capaz de dirigir la percepción del público. A veces parece difícil encontrar el plano de la cámara más adecuado para una escena. Aquí, el contexto de la película juega un papel muy importante. Muchas veces, por ejemplo, se tiende a elegir un plano más grande si la atención debe ser dedicada a una sola persona de la imagen. Al revés, se utiliza un plano más pequeño si el público debe fijarse en el

[33] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 77.

[34] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 52.

[35] Véase el término más arriba en la página 14.

ambiente alrededor de los personajes de la escena, también. En general, existen varios planos de la cámara diferentes, entre ellos, ocho tipos sistematizados, de los que voy a hablar más abajo, es decir, mientras analizando las películas *Solas* y *Habana Blues*.[36]

A lo largo de la película, al lado del nivel de la imagen, tiene gran importancia el nivel sonoro, también.[37] Hoy en día casi no se puede imaginar una película afónica, es decir, sin el nivel sonoro. El sonido tiene mucha importancia en cuanto a la percepción del público porque nos impulsa a considerar la película como algo "real". Una película sin sonido nos parecería raro y, en consecuencia, nos desengañaría en cuanto al aspecto de la "realidad". Como en el nivel de la imagen, en el nivel sonoro se diferencia *on the screen* y *off the screen*. El primero significa que la fuente del sonido como, por ejemplo, una figura hablando o una radio, es visible en la pantalla mientras el segundo significa que no lo es. Aquí, parece interesante mencionar otra vez la técnica del llamado *voz en off*[38], que se encuentra en muchas películas como, por ejemplo, en *Solas* también[39].

Además, parece interesante apuntar la diferencia entre los términos "el sonido en la película" y "la banda sonora". El primero quiere decir que la fuente del sonido se encuentra como parte del mundo fílmico. En *Habana Blues* hay muchos ejemplos de esta técnica, especialmente, las escenas en las que tienen lugar conciertos en directo.[40] El segundo término significa que la fuente del sonido no está dentro del mundo fílmico sino aparece del llamado *off*. Se escucha la música pero no se ve a los músicos correspondientes. A diferencia de la música proveniente del *on*, la banda sonora, es decir, la música del *off*, tiene cierta independencia de la actuación fílmica. Sin embargo, es de mucha importancia pero también de mucha dificultad encontrar la música adecuada de cada escena. Se hacen diferencia entre tres fuentes del sonido, de las que voy a hablar en el marco del análisis de los dos largometrajes de *Benito Zambrano*.[41]

---

[36] Véase más abajo en las páginas 45 s. y 73 s.

[37] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 95 ss.

[38] Véase el término más arriba en la página 13.

[39] Véase más abajo en la página 54.

[40] Véase el capítulo sobre el sonido de *Habana Blues* más abajo en las páginas 82 ss.

[41] Véasen más abajo los ejemplos de *Solas* en las páginas 53 ss. y los ejemplos de *Habana Blues* en las páginas 82 ss.

Por último, queda presentar la narración fílmica como aspecto del análisis fílmico importante.[42] La narración fílmica significa la concatenación de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos y actúan personajes. Aquí, la base es el trazado *(plot)*, es decir, la sinopsis de todos los elementos visuales y auditivos que aparezcan a lo largo del texto fílmico, bien sean relevantes en cuanto al argumento y la actuación, bien sean relevantes en cuanto al aspecto formal de la película. Como ya he dicho anteriormente[43], son importantes no sólo el trazado sino también la recepción correspondiente por el espectador. Sólo la interacción entre el trazado y el público llevan a la narración fílmica entera. Para que entienda bien la película, el espectador tiene que crear activamente relaciones y reconstruir los acontecimientos que no sean visibles en la pantalla pero considerablemente pertenezcan a la narración de la película. Significa que el receptor tiene que utilizar, pero también delimitar y seleccionar de sus conocimientos y experiencias vitales y conectarlos con los acontecimientos visibles en la pantalla.

En cuanto a la narración, las películas son parecidas a los textos épicos porque tienen tanto una actitud narrativa como una perspectiva narrativa y crean figuras fílmicas con las que el espectador se identifica o se distancia inconscientemente. Además, tienen mucho en común con la estructura del drama, la que es determinada por el guión. El guión denomina una historia narrada mediante imágenes tratando de un o varios personajes que actúan de cierta manera en un o varios lugares diferentes. Según *Field*[44], cada guión se subdivide en tres actos. El primero, la exposición, nos presenta a los protagonistas y la situación, y nos cuenta de lo que trata la película en general mientras que en el segundo acto tiene lugar la confrontación como base del conflicto de los protagonistas, quienes tienen que superar obstáculos a lo largo de la película. En el tercer acto se resuelve el conflicto mientras se aclara cómo termina la historia y qué pasa con los protagonistas.

[42] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 102 ss; véasen más detalles más abajo en las páginas 41 ss. y 67 ss.

[43] Véase en el capítulo sobre el receptor en las páginas 9 ss.

[44] Cf. Field, Syd. *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*. Autorenhaus: Berlín, 2007, pp. 363 – 389.

III. El cine español

Desde la década de los 90 el cine español ha experimentado un notable cambio de tendencias y un aumento de calidad, consiguiendo acaparar la atención internacional. A esta evolución han contribuido una gran nómina de jóvenes directores que estrenaron sus primeras obras en los años 90 y que han continuado su trayectoria con un enorme éxito cultivando los géneros más diversos. Entre ellos destaca – al lado, por ejemplo, de *Alejandro Amenábar*, quien ha trabajado diferentes géneros como el thriller y la ciberficción (*Abre los ojos*); *Álex de la Iglesia* con sus satíricas distopías (*El día de la bestia*, *El crimen ferpecto*); *Icíar Bollaín*, abordando problemáticas actuales y a veces tabú (*Flores de otro mundo*, *Te doy mis ojos*); y *Julio Médem* (*Vacas*, *La ardilla roja*, *Lucía y el sexo*, etc.) – *Benito Zambrano* con sus películas de gran compromiso social.[45]

Así, hablando de *Benito Zambrano* se habla de un director que pertenece al grupo del llamado *Joven Cine Español*[46] de los años noventa. Para entender mejor la importante renovación y las nuevas tendencias del cine español de esta década me parece necesario dar una idea general sobre la historia del cine de España, empezando con el tiempo del Franquismo.

A. El cine español desde el Franquismo hasta la década de los 90[47]

En general, el cine de la dictadura franquista (1936 – 1975) estuvo marcado por una censura muy fuerte, controlada por la Iglesia y el ejército del régimen. Especialmente durante los años 1939 – 1950, es decir, los años de la llamada autarquía española la mayoría de las películas tuvo temas que exaltaban el nacionalismo y los episodios heróicos de la patria. Entre ellas se encuentra, por ejemplo, *Raza* (1940) escrita por el mismo *Franco*, una película que contiene elementos autobiográficos del dictador tanto como cierto belicismo. Otras películas trataron temas clericales (p.e. *Misión blanca* (1946)) o temas folclóricos como, por ejemplo, el tema de los toros.

[45] Cf. “Presente y futuro del cine español” (capítulo 14). En: Caparrós Lera, J.M. (Ed.). *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*. Ariel Historia: Barcelona, 1999, pp. 183 – 202.

[46] Véase más información del *joven cine español* en las páginas 20 ss.

[47] Cf. Caparrós Lera. *Historia crítica del cine español*, pp. 183 – 202; cf. http://pdf.rincondelvago.com/historia-del-cine-espanol.html (29.12.2010, 10:56).

Otras características del cine franquista fueron, por un lado, la obligatoriedad del doblaje al castellano de todas las películas estrenadas en el territorio nacional y, por otro lado, el hecho de que desde la Guerra Civil Española (1936 – 1939) el cine funcionaba como medio de propaganda. Los franquistas se intentaban politizar y uniformar el cine y, en consecuencia, desarrollaban el Departamento Nacional de Cinematografía, un departamento de prensa y propaganda de la falange, que era quien realizaba en colaboración con algunos productores de cine una larga serie de películas propagandistas. En consecuencia, numerosos artistas, directores y técnicos del cine salieron del país.

Durante los años cincuenta se empezó a realizar cierto cambio del cine español. El fin relativo del aislamiento político de España empezó a reflejarse en el cine del país, también. En 1953, por ejemplo, se creó El Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Significa que esos años y aún más los años sesenta fueron marcados, sobre todo, por una cierta abertura de España al mundo exterior. Además, se empezó a liberar, en especial, la censura del cine: se creó un Código de censura propio de los cineastas que estuvo en vigor hasta casi la muerte de *Franco* en 1975. La liberación del cine mencionada se reflejó, en general, en los temas de las películas, por lo que, en consecuencia, los primeros directores y profesionales del cine provenientes de la escuela de cine empezaron a marcar un estilo propio, el llamado neorrealismo. El tema central de las obras fue la expresión de la realidad, especialmente, el drama social de la época, y el género quizás mejor recordado de estos años fue la comedia realista – en algunos casos combinada con cierto humor negro. Fue también el momento de los llamados subgéneros como, por ejemplo, el cine fantástico o el cine de terror. Aunque se hicieron numerosas películas en co-producción con otros países, entre ellos Italia y los Estados Unidos, hablamos íntegramente de las españolas. Además, con la llegada de películas protagonizadas por niños, se empezaron a combinar los géneros. Tuvieron éxito la mezcla de música y niños, y otro género que era el llamado musical. No obstante, los nuevos cineastas tuvieron sus fracasos comerciales, también. Sin duda, el único director de renombre que aguantaba los últimos años del Franquismo era el reputado *Carlos Saura*[48].

[48] Carlos Saura Atarés nació en Huesca (España) en 1932 y es un director de amplio prestigio internacional. Cf. Caparrós Lera. *Historia crítica del cine español*, pp. 185 s.

Después de la muerte del dictador en el año 1975, por un lado, se realizaron varios decretos y leyes para el cine pero, por otro lado, se cerraron varias salas del país. Se lo explicó, entre otras cosas, con el aumento de los televisores privados que entraron en competencia directa con el cine. En general, se ofreció la renovación de más libertad y, en consecuencia, el nuevo cine español empezó a buscar una identidad nueva. Varias películas de esos años tuvieron un fondo de la libertad sexual mientras otras producciones compusieron el *panorama* de la visión realista que necesitaba el país después de la muerte de *Franco*. Se hicieron películas de corte documental narrando la vida de aquellos que perdieron la guerra, o dando una visión real y objetiva de España durante el Franquismo. Así, se entró en el género de la ficción y, en general, se instaló una nueva dinámica del cine. Sin embargo, fue un período difícil en el que las producciones de cine casi no alcanzaron éxito.

Con la llegada del gobierno socialista en 1982 se variaron notablemente las leyes del cine. Principalmente, se crearon categorías, se abrieron salas nuevas, y se promocionó el cine internacionalmente. Así, el cine español tuvo sus primeros éxitos importantes fuera del propio país. Pero durante los años ochenta se tendió a proteger a los directores clásicos y se favoreció demasiado la espera de subvenciones. Además, la difusión de los televisores autonómicos y privados junto con el desarrollo del vídeo doméstico y la competencia del cine americano hicieron de estos años los de menor producción audiovisual. Los años antes de la década de los noventa fueron años de crisis del cine español.

B. El cine español de los 90: Renovación generacional

Como ya he enseñado, la cinematografía española ha estado siempre sometida. Quiere decir que ni siquiera después de la dictadura la situación del mercado cinematográfico español ha mejorado mucho.[49] El director de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid *Fernando Méndez-Leite* ha descrito la situación como sigue:

> *"Hay crisis del cine en todo el mundo, y la industria norteamericana lo copa todo. Por ello, es fundamental para el cine español replantear la relación con*

[49] Cf. Caparrós Lera. *Historia crítica del cine español*, pp. 183 – 202.

los americanos. Si les dejamos que sigan llevándose 50 millones de dólares al año, el cine español desaperecerá. En conclusión, hay que ir a unas relaciones más lógicas e igualitarias con el cine americano."[50]

Los datos publicados sobre la crisis del audiovisual español representaban la mala situación de ello. Según un estudio económico del Banco Bilbao-Vizcaya, el hundimiento del cine español está conectado con el sufrimiento de la industria europea, y demuestra que su posible solución deberá ir en paralelo. Entre los años 1980 y 1993, por ejemplo, la cuota de mercado del cine español en las salas de exhibición había descendido del 20,1% al 8,7%. Además, más del 80% de ingresos en España procedieron de las películas norteamericanas. Sin duda, la industria del cine norteamericano-japonés domina también las diezmadas pantallas mundiales. Es obvio el monopolio de los Estados Unidos en el mercado europeo. Según la prensa norteamericana, Hollywood cerró el año 1995 con un nuevo récord de ingresos en taquilla.[51]

A causa de la cognición de que el cine americano ahoga las singularidades nacionales de cada país europeo, el gobierno de Felipe González aprobó en 1993 una reforma legislativa para dar una mayor protección al cine español. Con esta, por ejemplo, entre numerosas otras medidas, se recortó las licencias de doblaje a los americanos. Pero, en realidad, todas las medidas dispuestas no llevaron a la recuperación del cine español y europeo frente al monopolio norteamericano. Tampoco, otra reforma cinematográfica del año 1996 mejoró la situación del audiovisual español. En noviembre de 1996 el 75% de las entradas de cine en Europa estaba monopolizado por la industria de Hollywood, todavía.[52]

Al lado del problema del monopolio cinematográfico norteamericano-japonés hay otras razones de la mala situación del mercado cinematográfico español, también.[53]

---

[50] Caparrós Lera. *Historia crítica del cine español*, p. 183.

[51] Cf. Caparrós Lera. *Historia crítica del cine español*, pp. 190 ss.

[52] Cf. Caparrós Lera. *Historia crítica del cine español*, pp. 194 ss.

[53] Cf. "Die spanischen Newcomer". En: Scholz, Annette (Ed.). *Joven cine español de autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*. Wissenschaftlicher Verlag: Berlín, 2005, pp. 86 – 92.

Por ejemplo, se critica los conceptos de marketing españoles, que parecen ineficientes e insuficientes:

> *"Esa insuficiencia de comercialización/marketing se presenta con mayor dureza a la hora de vender productos en los mercados exteriores donde la dependencia de agentes o mecanismos de comercialización foráneos es casi absoluta."*[54]

En general, se critica que las películas nacionales son anunciadas insuficientemente. En sólo pocos casos la campaña publicitaria de una película española localiza a todos los espectadores potenciales.[55]

> *"Cualquiera que sea el enfoque o la causa, la realidad es que la promoción comercial es la gran asignatura pendiente del sector de producción audiovisual español, tanto en el mercado interior como en el exterior [...]."*[56]

Para mejorar la situación del cine español en el ámbito internacional, sobre todo en la segunda mitad de los años noventa, se empieza a fortalecer la producción de películas en cooperación internacional. En España, el número de las llamadas co-producciones internacionales ha aumentado continuamente y más que duplicado entre los años 1995 y 2002. Aquí se nota que la mayoría de las co-producciones proviene de la cooperación con el cine francés.[57]

Otro factor muy esencial para la internacionalización del audiovisual español son los numerosos mercados y festivales de cine internacionales. Sirven para exhibir material informativo, entrar en contacto con otra gente y anunciar películas. En cuanto a las co-producciones con cineastas españoles, los festivales de *Cannes*, *Los Ángeles* y *Milán* tienen mucha importancia. En general, los festivales de cine ayudan al cine nacional a expansionarse y divulgarse en el extranjero.[58]

---

[54] Scholz. *Joven cine español de autores*, p. 93.

[55] Cf. Scholz. *Joven cine español de autores*, p. 93.

[56] Scholz. *Joven cine español de autores*, p. 94.

[57] Cf. Scholz. *Joven cine español de autores*, pp. 94 ss.

[58] Cf. Scholz. *Joven cine español de autores*, pp. 97 ss.

En la península ibérica hay más de cien eventos de cine, cada año. En casi cada capital provincial de España hay festivales de cine que renden homenaje a las películas nacionales, internacionales o especializadas. Así, por ejemplo, en el mes de noviembre de cada año tiene lugar el festival de cine en Sevilla, un festival que – según la prensa española – crece de año en año, desde su principio en el año 2001.[59] Pero hay que admitir que muchos de los eventos españoles no tienen la intención de anunciar las películas nacionales en España sino, más bien, quieren prestigiar la ciudad correspondiente.[60]

Como acabo de enseñar, el cine español de los noventa no se encuentra en la mejor situación. Pero todo esto no impide al crecimiento del número de nuevos directores de cine. Esta cosecha de debutantes se inicia con la llamada *ley Miró* del año 1983, que favorece especialmente a los novicios del cine. Según el miembro de ADIRCE, una asociación que reúne a la mayoría de los directores de cine españoles, *Javier Aguirre*, esta ley es *"la mejor ley de cine que haya tenido el cine español desde que existe."*[61] Entre 1984 y 1989 se cuenta un total de 62 nuevos directores de cine y un porcentaje del 15,8% de *operas primas*.[62]

Desde el comienzo de los años noventa, el número de nuevos directores ha aumentado continuamente y se han registrado porcentajes superiores de primeras películas en todos los ejercicios. Entre los años 1990 y 1998 un total de 158 cineastas debutantes hace su primera obra – un total de 27 de ellos son mujeres.[63] Entre ellos, al lado de directores como, por ejemplo, *Alejandro Amenábar*, *Isabel Coixet*, *Icíar Bollain*, y los vascos *Julio Medem* y *Àlex de la Iglesia*, se encuentra al sevillano *Benito Zambrano*[64]. Como todos de los numerosos directores de esta década son muy jóvenes, se puede decir que *"se viene produciendo una importante*

[59] Cf. http://www.festivaldesevilla.com/2008/2008/pdf/MEMORIA2008.pdf (29.12.2010, 10:19).

[60] Cf. Scholz. *Joven cine español de autores*, pp. 97 ss.

[61] Cf. http://www.elpais.com/articulo/cultura/MIRO/_PILAR/ley/Miro/elpepicul/19841226elpepicul_1/Tes (14.3.2010, 10:19).

[62] Cf. "Cosecha de los noventa". En: Heredero, Carlos F. (Ed.). *20 nuevos directores de cine español*. Alianza Editorial: Madrid, 1999, p. 11.

[63] Cf. Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, pp. 7 ss.

[64] Véase algunos datos de él más arriba en la página 5.

renovación entre los directores del cine español, por lo que se ha puesto en marcha un relevo inevitable."[65]

Como tantos directores nuevos capaces de llamar la atención con sus trabajos coinciden en el tiempo, se cae en la tentación de buscar un nombre colectivo para esta generación. Pero, al contrario de las generaciones pasadas – como, por ejemplo, el llamado *Nuevo Cine Español* de los años sesenta – no hay ninguna etiqueta colectiva para los cineastas de los noventa. Casi todos los directores de esta década ha remarcado una y otra vez que *"no forman ningún grupo, que no comparten ni siquiera el tipo de cine que les gustaría hacer y que el hecho de ser amigos, o de llevarse bien entre ellos, no implica en este caso ninguna otra dimensión que no sea la ambición común de expresarse con una cámara."*[66]

Como cada uno de los directores jóvenes tiene su propio estilo y no tienen nada en común, no es posible darles un nombre colectivo. Así solamente, a causa de su juventud, se llama a esta generación de cineastas de los años noventa *Joven Cine Español*. Pero, como ya he enseñado, el hecho de que cada uno de los directores tiene su propio estilo no significa que no están en ningún contacto. Todo lo contrario, hay mucha incorporación y mucho contacto entre ellos. Muchos de ellos son muy amigos, pero todo esto no tiene nada que ver con su estilo.[67]

Un factor que podría razonar los estilos diferentes de los cineastas es la circunstancia de que – a diferencia de los directores del *Nuevo Cine Español* – no provienen de ninguna escuela de cine común. Como no había ninguna escuela oficial, la mayoría de ellos *"ha tenido que velar sus primeras cámaras en el campo del cortometraje y abrirse camino por cuenta propia."*[68] Significa que la mayoría de ellos no recibía ninguna ayuda en su camino de hacerse director de cine. Más bien, fue su propio esfuerzo conseguir esta profesión. Sólo pocos tenían la posibilidad de asistir a los cursos de algún centro privado. Como lo describe el autor *Carlos F. Heredero*:

[65] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 12.

[66] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 15.

[67] Cf. Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, pp. 14 ss.

[68] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 16.

> *"No había un centro público de enseñanza profesional, no existía una política cinematográfica que buscara como objetivo expreso la incorporación de nuevos profesionales [...] y tampoco se daba un contexto político adverso capaz de galvanizar energías en una dirección determinada."*[69]

Hablando, en cuanto al cine de los noventa, de una renovación generacional, no hay que olvidar a mencionar otro cambio muy importante: Por primera vez, aparecen muchas mujeres como directoras de cine. Mientras hasta el principio de los años noventa sólo había un total de doce mujeres en el campo de cine, entre 1990 y 1998 son 27 mujeres – entre ellas, por ejemplo, *Icíar Bollain* e *Isabel Coixet* – que dirigen por primera vez un largometraje.[70]

Como los directores de los noventa son muy jóvenes, no han vivido conscientemente ni la guerra civil ni los años del Franquismo. A lo mejor, esto es la razón por la que – a diferencia del cine de la transición y de la reforma – su cine se fija casi exclusivamente en el presente, y no en el pasado.

> *"[...] por primera vez, accede a la industria del cine español un amplísimo contingente de directores que no solamente no han conocido la guerra civil, sino que ni siquiera han vivido de forma moral o socialmente consciente la experiencia de la dictadura."*[71]

Como no han vivido el peso de la historia política en carne propia, casi todos de ellos – con pocas excepciones – no parecen interesarse mucho por el pasado, por lo menos, en cuanto a sus creaciones fílmicas.

> *"Han crecido como directores con la libertad ya conquistada, y no sienten necesidad de ajustar cuentas con el pretérito."*[72]

---

[69] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, pp. 16 s.

[70] Cf. Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, pp. 15 s.

[71] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 17.

[72] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 17.

En general, las temáticas que tratan los directores del *Joven Cine Español* tienen que ver con los problemas del presente, es decir, con los problemas que afectan a la gente de su generación. Así, muchas películas se dedican a los jóvenes y sus problemas de vida. Al lado de los problemas amorosos y sexuales, el problema de la falta o del desconocimiento de los padres así como la incomunicación con ellos son muy frecuentes en las películas de esta generación. Además, se puede ver muchas veces – como en las películas de *Benito Zambrano* – fenómenos como los de la dificultad de encontrar trabajo, la soledad emocional, la corrupción political, las familias disfuncionales, el paro y la droga, la inmigración, y muchos más.[73]

En este contexto, es interesante ver de qué manera tratan los temas mencionados. Casi ninguno de los directores de los noventa los trata desde el punto de vista sociológico. No parecen querer darles a los visitantes ninguna explicación. Según *Heredero*, la mayoría de ellos *"no cree para nada que el cine pueda ayudar a transformar la sociedad [...]."*[74] No pretenden analizar sociológicamente todo lo que filman sino, más bien, lo muestran de manera distanciada y objetiva. Pero todo esto no significa que no mantienen *"un punto de vista ético y una posición al respecto"*.[75]

Como los directores jóvenes de esta década crecieron ya desde su infancia con el lenguaje de las imágenes, la expresión visual parece resultarles más fácil que a los cineastas de los años anteriores. A lo mejor, esto es la razón por la que sus películas ostentan modales visuales así como formas narrativas nuevos. Casi todos los actores del *Joven Cine Español* quieren romper con *"la tradición de la que se alimentan"*[76] y crear su propio estilo específico. Al contrario de sus predecesores, tienen, en su mayoría, un imaginario creativo de cimientos interdisciplinares. Muchas de sus películas se caracterizan por imágenes multiformes – incluyendo, en el caso de *Habana Blues* de *Benito Zambrano*, por ejemplo, la música rock –, y una comunicación sin fronteras.[77]

Todo lo dicho me deja resumir dos factores que distinguen los artistas del *Joven Cine Español* del cine anterior. En primer lugar, los cineastas jóvenes rompen con el

[73] Cf. Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, pp. 17 ss.

[74] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 21.

[75] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 21.

[76] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 22.

[77] Cf. Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, pp. 22 ss.

análisis sociologista y costumbrista que ha formado parte casi siempre del cine español anterior.[78] En segundo lugar, hay que mencionar la desaparición del predominio de las formas literarias *"que nutrían mayoritariamente hasta ahora la cultura de las generaciones precedentes"*.[79] Más bien, en la mayoría de los casos, se mezclan los códigos literarios clásicos – en caso de que sobrevivan – con las formas visuales nuevas.

Es interesante ver que muchos directores de los noventa, por ejemplo, miran por los géneros habituales del cine americano para combinar algunos de ellos con las formas tradicionales del cine español. La mayoría de esta generación quiere *"hacer compatible el cine que a ellos les gusta rodar con una comercialidad que consideran imprescindible."*[80] Quiere decir que los cineastas del *Joven Cine Español* sí aceptan el predominio de las formas cinematográficas americanas y las consideran necesarias en el mercado de cine internacional. Así, crean las películas que les gustan, pero siempre atienden los factores necesarios para la competividad y comercialidad de sus películas en el mercado internacional.[81]

Sin duda, *Benito Zambrano* pertenece a aquellos directores que, en cuanto a sus películas, logran una conexión muy buena con las formas narrativas tradicionales de España. Entre otros, parece interesarse por la transmisión de experiencias de vida. En este sentido, en el año 1999, nace su primer largometraje *Solas*, una película que pertenece a aquellas obras cinematográficas en las cuales *"la dimensión ética de la experiencia vital mueve la sustancia interna de sus historias."*[82]

C. El cine social actual: realismo, sociedad y cine

En cuanto a las obras cinematográficas de *Benito Zambrano* no hay que dejar de mencionar un fenómeno importante que aparece tanto en la película *Solas* como en *Habana Blues*. El fenómeno al que me refiero es el llamado *cine social actual*.

---

[78] Cf. Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, pp. 11 – 27.

[79] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 22.

[80] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 23.

[81] Cf. Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, pp. 21 ss.

[82] Heredero. *20 nuevos directores de cine español*, p. 24.

Primero, hay que decir que el *cine social*, también conocido como *realismo social*, no es nada nuevo en los años noventa. Tiene su origen en el *neo-realismo italiano* de los años cuarenta.[83] En España, el *cine social* puede ser atribuido a las Conversaciones de Salamanca del año 1955, un congreso en el que el director *Juan Antonio Bardem*, entre otros, condena al cine español como "socialmente falso". Desde entonces muchos cineastas españoles empiezan a criticar el cine de su país y se obsesionan con la "relevancia social" del mismo.[84]

Con el término *cine social* se etiqueta películas de especies diferentes que se dedican a la presentación de los problemas sociales que aparecen hoy en día, y sus efectos. Tratan temas como, por ejemplo, la violencia doméstica, las drogas, la prostitución o la inmigración, es decir, temas que afectan a la sociedad actual. En cuanto a los temas tratados se nota que los directores jóvenes se alejan de las posiciones políticas. Las películas muestran la vida tal como es, es decir, reflejan la realidad del mundo en el que vivimos. Aquí hay que mencionar que los directores del *cine social actual* no intentan ofrecer posibilidades de mejorar la realidad. Más bien, se conforman sólo con la presentación de lo real, sin hacer propuestas de mejoramiento.[85]

Los cineastas de esta década hacen películas que son interesantes no sólo para España, sino que también interesan al resto del mundo. Muchas de sus películas reciben el premio *Goya*. Entre ellas se encuentra *Solas* de *Benito Zambrano*, que recibió cinco premios *Goya* en el año 2000. Este hecho denota que esta película cuenta con la gran ovación del público.[86]

Además de los temas tratados, el *cine social* ostenta otras características notables.[87] Primero, se puede mencionar que en muchos casos se tiene que ver con escenarios originales. Quiere decir que se rueda las películas en escenarios originales. En el caso de *Habana Blues*, por ejemplo, *Benito Zambrano* muestra la ciudad La Habana

[83] Cf. "Cine social in the late 1990s and beyond". En: Triana-Torib, Núria (Ed.). *Spanish National Cinema*. Routlege: Gran Britania, 2003, pp. 156.

[84] Cf. Triana-Torib. *Spanish National Cinema*, pp. 155 s.

[85] Cf. Triana-Torib. *Spanish National Cinema*, pp. 156 s.

[86] Cf. Triana-Torib. *Spanish National Cinema*, pp. 157 s.

[87] En cuanto a lo siguiente cf. Díez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. 1ª edición. Ed. Fundamentos: Madrid, 2003, pp. 335 – 362.

tal como es. Se puede ver las calles en malas condiciones, los edificios que necesitarían una restauración, las casas de lujo para los extranjeros y mucho más. Asimismo, hay que ver muchas veces con la presencia de actores inexpertos. Aquí vale como buena ilustración *Habana Blues*, también. En esta película se incluyen grupos de música que existen en realidad. Por fin, se podría mencionar dos características más que aparecen en muchas películas del *cine social*, que son el lenguaje cotidiano, expresionado muchas veces por diálogos reales, y la escasez de los efectos especiales.

IV. *Solas* (1999)

A. El argumento

El primer largometraje de *Zambrano Solas* relata la vida de María, una mujer de 35 años, su madre y su vecino viudo, es decir, de tres personas que parecen muy diferentes pero al mismo tiempo tienen mucho en común, y las relaciones entre ellos.

María, cuyos padres viven en el campo, no aguanta más el comportamiento autoritario de su padre, por lo que decide dejar su vida en el campo atrás y mudarse a la ciudad de Sevilla. Allí consigue trabajos temporales – trabaja, por ejemplo, como mujer de la limpieza – y malvive en un piso pequeño y sencillo en un barrio bastante miserable. Acaba de quedarse embarazada de un hombre que no la ama y que no está dispuesto a asumir responsabilidades con ella. A causa de toda la miseria en la que vive, el único consuelo para María es el alcohol.

En realidad, toda la trama de la película transcurre a lo largo del breve tiempo que Rosa, la madre de María, pasa en la casa de su hija. Para poder visitar a su marido, que está convaleciente en el hospital de Sevilla, más fácil, Rosa se instala en el piso de María durante un rato. Al principio, la aldeana parece muy perdida en la ciudad grande así como en el piso de su hija, de la que sabe casi nada. Poco a poco se aclimata a la situación en la que está e intenta sacar el mejor provecho de esta. Se esforza por cuidar no sólo a su marido en el hospital, sino también a su hija e incluso al vecino de la última, un hombre mayor y viudo que vive y se siente solo. Con su actitud paciente, amorosa y discreta Rosa logra darles nuevas ilusiones y esperanza tanto a María como a su vecino. Al final, puede cerrar el ojo con la conciencia tranquila, sabiendo que ha cambiado la vida de dos personas queridas en el sentido positivo.

B. Los temas tratados y el contexto

Como anuncia el título, el tema central de la película es el de la soledad[88]. *Benito Zambrano* nos presenta este tema no sólo por medio de un carácter sino, más bien,

[88] Cf. Dreitzel, Hans Peter. *Die Einsamkeit als soziologisches Problem*. Die Arche: Zürich, 1970.

lo trata en varios niveles, es decir, mediante varios personajes de la película. En otras palabras, la soledad es una cosa que afecta a cada uno de los protagonistas presentados. Significa que, aunque son caracteres muy diferentes, tienen algo en común: se sienten solos y tristes. Pero cada uno de ellos experimenta la soledad a su manera: Mientras María y Rosa no se sienten queridas por sus hombres y por eso abandonadas por ellos, el vecino viudo se siente solo porque no tiene a nadie, tan sólo la compañía de su perro. En la escena en la que María y el vecino están cocinando juntos por primera vez, es decir, después de que Rosa se haya vuelto a su pueblo, por ejemplo, se ve bien el problema de la soledad (01:18:22 – 01:30:45). María tanto como el vecino se quejan de la situación mientras, en consecuencia, poco a poco se acercan el uno al otro. Es el inicio de su relación y de la solución de su problema.

También, de los tres protagonistas cada uno tiene su propia manera de manejar el fenómeno determinado. El comportamiento más llamativo es el de María. Para ella, la única forma de "solucionar" sus problemas, como el de la soledad, es tomar alcohol. En vez de hablar con alguien, se borracha para poder aguantar la situación en la que está. Al contrario de ella, su vecino está sediendo de hablar con cualquier persona. Su único interlocutor es su perro, hasta el día en el que aparece Rosa. Es el día en el que el viudo empieza a reanimarse. Por primera vez, desde hace mucho, su sentimiento de estar solo parece pasar un poco a segundo plano. Aunque Rosa misma se siente muy sola en su vida, también, es la que ayuda tanto al vecino como a su hija a mejorar su situación. Así, se puede decir que la aparición de esta mujer produce efecto de un remedio para los otros dos protagonistas. Al principio, se tiene la impresión de que ella misma vive con su soledad en silencio desde hace muchos años. Se siente abandonada por su marido, a quien parece estar sometida, pero no se queja sino, más bien, parece haber aceptado su destino. Por eso, se nota que el contacto con el vecino, en particular, significa un cambio positivo para ella, también.

Como es típico de los directores del *Joven Cine Español*, *Benito Zambrano* trata un problema que afecta a mucha gente de nuestro mundo. Haciendo esto, refleja la realidad y cuenta con la gran ovación del público, del que muchos pueden identificarse bien con los personajes presentados en la película.

Otro tema esencial del que trata *Solas* es la violencia doméstica. Este tema es mostrado por las dos mujeres de la película, es decir, por María y su madre Rosa.

María sufre de este fenómeno por su novio y a lo largo de la historia se descubre que la madre lo ha experimentado por su marido violento durante muchos años de su vida, también. Aunque Rosa nunca habla del sufrimiento por su marido se lo nota en su comportamiento hacia él y hacia los hombres, en general. Por primera vez es expresado por su hija María en la escena en la que habla con el vecino, entre otras cosas, de su niñez (01:25:34 – 01:25:50). Aunque casi no hay escenas en la que se puede ver un acto violento contra las mujeres, se sabe – como visitante – que tanto María como Rosa son/fueron maltratadas por sus hombres.

Aquí, se ve otra vez que el director andaluz trata temas de la realidad, es decir, temas o problemas que afectan a la sociedad – no exclusivamente – española. Según el periódico "El País"[89], la violencia doméstica sigue siendo uno de los problemas más graves de la sociedad española. Hay numerosos casos de maltratamiento de mujeres cada año. De las formas de violencia contra la mujer la más común es la violencia en el hogar o en la familia. *"Las investigaciones demuestran sistemáticamente que una mujer tiene mayor probabilidad de ser lastimada, violada o asesinada por su compañero actual o anterior que por otra persona."*[90] Se piensan que las agresiones se agudizan, sobre todo, por crisis generadas debido a marginalidad, pobreza, bajo nivel educacional, desórdenes conductuales y problemas de autoestima del victimario.[91]

En relación con el tema anterior está el fenómeno del llamado "machismo". Hoy en día, se considera el machismo como una opresión hacia el sexo femenino y una de las lacras sociales más importantes. El machismo es causante directo no sólo de la violencia de género o violencia contra las mujeres, sino también de otros tipos de violencia doméstica.[92] En *Solas*, se muestra el machismo mediante el padre así como el novio de María. Como ya he indicado, los dos hombres oprimen a sus mujeres por todos los aspectos. Quizás la escena más destacada que muestra el tema del machismo es la en que María le cuenta a su novio del embarazo. El

[89] Cf. http://www.elpais.com/todo-sobre/tema/Violencia/mujeres/31/ (13.04.2010, 23:30).

[90] http://www.monografias.com/trabajos14/maltratomuj/maltratomuj.shtml (30.12.2010, 14:09).

[91] Cf. http://www.monografias.com/trabajos14/maltratomuj/maltratomuj.shtml (30.12.2010, 14:09).

[92] Cf. Mirandé, Alfredo. *Hombres y machos. Masculinity and Latino culture*. Westview Press: Boulder, 1997, pp. 9 – 28 y 65 – 81.

hombre no quiere saber nada de esto y le grita a ella. Además, la trata como algo inferior, casi como un objeto (00:42:36 – 00:47:00).

Asimismo, mediante la llamada película, *Zambrano* nos presenta los problemas sociales del alcoholismo y de la pobreza. El primero se ve, sobre todo, en la mujer de María, quien, diariamente, toma alcohol para refugiarse de la realidad triste y sentirse mejor. Así, el alcoholismo de la protagonista puede ser visto como consecuencia de la combinación de todos los otros problemas que tiene. Como no encuentra ninguna otra solución para su soledad y, en general, su insatisfacción con la vida, empieza a beber. Ve la única salida de su miseria en la bebida. Pero, el hecho de que es adicta al alcohol le lleva a tener aún más problemas. Su adicción le quita mucho dinero, e incluso, resulta en la criminalidad. Como le falta el dinero para comprarse la cantidad de alcohol que necesita, empieza a robar al dueño de su bar habitual y amigo, quien se interesa y preocupa mucho por ella. La situación de María es como un círculo vicioso: Se siente infeliz, por lo que toma alcohol. Este hecho le trae problemas por los que está aún más descontenta con su vida.

En cuanto a la pobreza, – como ya he indicado – se puede mencionar como buen ejemplo a María, también. Trabaja como mujer de la limpieza, por lo que no gana mucho dinero. El lugar donde vive representa muy bien la situación de su vida: Se trata de un piso bastante sencillo, que parece muy frío y desierto, en una zona al margen de Sevilla.

La situación de María empieza a cambiar, es decir, a mejorarse poco a poco, en cuanto llegue su madre a la ciudad. Ésta así como el vecino hacen que la chica empiece a abrir sus ojos y entender que no puede seguir viviendo de esta manera. Paso a paso María se acerca tanto a su madre como a su vecino, hasta que se establece una relación amistosa entre ellos. Con el apoyo de los otros dos protagonistas, María se decanta por una vida nueva, juntos con su bebé y su vecino.

En conexión con el tema de la pobreza hay varias escenas en las que *Zambrano* nos muestra el conflicto entre los pobres y los ricos. Entre ellas, se encuentra la en que María está trabajando como mujer de la limpieza en una casa rica. Mientras la chica está limpiando el suelo, pasan tres hombres ricos sin tenerla en cuenta e ignorando tanto el hecho que la chica está limpiando como el suelo ya limpiado (00:28:00 –

00:28:57). El comportamiento de los hombres provoca de María el desarrollo de odio y agresión hacia la gente rica.

Otro tema que juega un papel muy importante durante la historia es la amistad. A lo largo de la película se puede ver la amistad a varios niveles diferentes. Primero, hay que analizar la relación entre María y su madre Rosa. Al principio de la película, se nota que las dos mujeres completamente diferentes están muy distanciadas. Como no han tenido mucho contacto desde hace tiempo, tienen que conocerse de nuevo. Mientras Rosa intenta acercarse a su hija y restablecer la relación entre ellas, se tiene la impresión de que María no está interesada nada en entenderse bien con su madre. No obstante, a lo largo de la historia, mientras – con la ayuda de Rosa – cambia su actitud y forma de vivir, se establece una relación amistosa entre las dos mujeres.

A otro nivel, es decir, entre Rosa y el vecino se desarrolla una relación amistosa especial, también. Aunque los dos protagonistas pasan muy poco tiempo juntos y no se conocen bien, hay algo especial entre ellos. Se nota que tanto la mujer como el hombre disfrutan de su encuentro y del desarrollo de la relación entre ellos. Sin duda, les hace bien estar juntos. Puede ser que, para el vecino, Rosa fuera el amor de su vida, y al revés, si los dos tuvieran menos años. Sin embargo, puede ser que es sólo el ansia a no ser solo lo que fomenta la relación entre los viejos. *Zambrano* deja la interpretación conscientemente a los espectadores.

Asimismo, se puede ver el tema de la amistad entre María y el vecino. Mientras, al principio, no tienen nada que ver el uno con la otra, aunque viven en la misma casa, sus vidas se cruzan finalmente y se establece cierta relación entre ellos. Para María, el vecino juega el papel de un tipo de padre al que carecía durante toda su vida. El vecino, por otro lado, encuentra en la chica, que espera un niño, lo que le falta en su vida: una familia. Así, los dos se complementan mutuamente por lo que deciden pasar el resto de su vida juntos – como buen amigos. Aquí, hay que mencionar la última escena de toda la película, que muestra lo recién dicho. En la última imagen se ve a María con el bebé juntos con el vecino marchándose del cementerio en el cual está enterrada Rosa (01:32:10 – 01:33:33). Al fondo se esucha la voz de María contándonos lo que ha pasado desde la muerte de su madre y lo que se espera del futuro. Se nota tanto el cambio positivo de su vida como su optimismo en cuanto a los años futuros.

Además de los mencionados, se encuentra el tema de la amistad entre otros personjes, como por ejemplo, entre María y el chico del bar, también.

El vecino, así como Rosa y su marido representan el tema de la vejez y los problemas que puede traer esa, también. En cuanto al vecino, *Zambrano* trata este tema dejando ver las dificultades a las que se enfrenta el hombre en su vida cotidiana, como por ejemplo cocinar y lavarse. A causa de la movilidad limitada de su cuerpo todos los trabajos cotidianos le caen más difícil que a una persona ágil. También, en la persona del vecino, se puede ver bien el hecho de que la vejez está conectada, en muchos casos, con el fenómeno de la soledad.[93]

Aunque tampoco tiene el cuerpo joven, Rosa parece bastante ágil para su edad. Claro que sí, le cuesta mucho a ella, también, pero sin embargo se toma la molestia de cuidar tanto de su hija como de su marido y del vecino. Aunque no se lo ve en la estatura de su cuerpo, Rosa parece ser una mujer fuerte que está dispuesta a compartir su fuerza con su familia y el vecino. La razón de la desorientación que sufre al encontrarse en la ciudad, no se encuentra sólo en su vejez sino, más bien, en el hecho de que pasaba casi toda su vida en un pueblo pequeño, del que salió sola sólo pocas veces.

En el caso del marido de Rosa, la vejez está conectada con estar enfermo y pasar tiempo en el hospital. Claro que sí, no necesariamente hay una conexión entre la vejez y la enfermedad, pero, según el rumbo de la vida natural, es más frecuente que la conexión entre la enfermedad y la juventud.

La falta de comunicación, un problema frecuente de nuestra sociedad, es otro tema importantísimo de *Solas*. Falta la comunicación tanto en la familia de María como en la vida del vecino. Así, se puede ver este problema a dos niveles diferentes: Mientras, en el caso del vecino, la falta de comunicación resulta de la soledad, es decir, de la falta de gente con la que podría hablar, hay otra razón por la que no hay comunicación en la familia de María. La chica no aguanta más el comportamiento de sus padres y por eso decide desconectarse de ellos. Se puede decir que la falta de comunicación refleja la relación fracasada entre María y sus padres, tanto como la de los padres entre sí. Aquí se puede mencionar la escena en la que María visita a

[93] En cuanto al tema de la soledad véasen las páginas 30 s.

su padre en el hospital. Intencionalmente, *Zambrano* deja a las personas actuar sin decir ninguna palabra. Este medio técnico confirma la mala relación entre las dos.

Pero en cuanto a este tema, se puede notar cierto desarrollo a lo largo de la historia. En relación con el desarrollo de los caracteres y las relaciones entre ellos se mejoran, por lo menos, la situación de comunicación del vecino así como la entre María y su madre.

En general, *Solas* destaca la tristeza y la frustración, dos fenómenos que están en relación con todos los problemas que tienen los personajes de la película. Mientras María se refugia en el alcoholismo para sentirse mejor, su madre y el vecino prueban pensar en los aspectos positivos de la vida y sacarle el mejor partido. Son optimistas e intentan no abandonar la esperanza de una vida mejor. Mediante ellos, *Zambrano* muestra que aun en la situación peor siempre hay rayos de esperanza.

Al final, queda mencionar una cosa que está presente durante toda la película: la suerte. Una y otra vez *Zambrano* conciencia al público del hecho de que los caracteres siempre están en busca de la suerte. Por ejemplo, en la escena en la que Rosa se va del piso de María para volver a su pueblo Rosa se refiere a este tema comprando billetes de lotería y diciendo: *"La suerte llega sin llamarla." y a María: "A ti te falta la suerte más que a mí."* (01:12:03 – 01:12:12).

C. Los personajes

A lo largo de la película, *Zambrano* nos presenta a tres personajes principales, es decir, a María, su madre Rosa y su vecino. Además de ellos, los caracteres secundarios más representativos son el marido de Rosa, el novio de María y el dueño del bar.

María, interpretada por la actriz *Ana Fernández*[94], es una mujer a los 35 años que no está nada contenta en su vida. En la casa de sus padres María ha sufrido mucha pena por su padre, quien *"[...] pegaba a [su] madre un día sí, otro no [...]"* (01:25:37 – 01:25:40) y *"[...] cuando no quería darle [el golpe] a ella, lo daba a nosotros [sus*

[94] *Ana Fernández* nació en Sevilla (España) en 1963. Ganó el Premio *Goya* a la mejor actriz revelación en 1999; cf. http://www.anafernandez.com (29.12.2010, 15:31).

hijos]." (01:25:45 – 01:25:48). A lo largo de los años, María ha tomado manía a su padre y desarrollado un odio hacia él que, hasta la muerte del mismo, no se ha disminuido. Se lo nota, por ejemplo, en el hecho de que no se quiere despedir de él antes de que sus padres vuelvan al pueblo (01:12:21 – 01:12:33). Aunque sabe que quizás no lo va a ver nunca más, no lo quiere ver antes de que se marche. Pero no sólo no lo quiere ver sino cree que él no la quiere ver, tampoco. Aquí se nota la falta de comunicación entre el padre y su hija.[95]

El comportamiento de su padre ha sido la razón por la que la chica se ha marchado del pueblo a la ciudad para vivir allí. Como no ha aguantado más la situación de su familia, ha decidido dejar a su familia atrás y empezar una vida nueva viviendo sola. A causa de todo esto su relación, no sólo con su padre sino también con su madre, está muy distanciada. Por eso, cuando entra la madre en su piso para pasar algunos días allí, la situación entre madre e hija está muy rara y nada familiar. Pero poco a poco María se da cuenta que ha echado de menos a su madre y que la necesita. A lo largo de la estancia de Rosa en el piso, se está estableciendo una relación amorosa entre las dos mujeres. Hay varias escenas que muestran lo recién dicho, entre ellas, por ejemplo, la en que Rosa pone crema en la piel de su hija, un acto que solía hacer cuando María era niña (00:31:16 – 00:32:14). Otro ejemplo es la escena en la que Rosa le regala un chaleco calcetado por ella misma a su hija. A María, que parece bastante sorprendida, le significa un montón. Parece que el chaleco funciona como símbolo de la relación entre las dos mujeres. En esta escena María nota la importancia que tiene su madre para ella.

Aunque muchas veces parece ser una persona muy fría – véase la escena en la que grita a su madre y le acusa de no haber dejado a su marido aunque sabe que no hubiera sido posible para Rosa (00:21:40 – 00:21:54) o la escena en la que roba a su amigo, al dueño del bar (00:18:03 – 00:18:23) –, se nota que, en general, María es una mujer muy emocional y necesitada de afecto (véase aquí la escena en la que admira la obra de su madre Rosa, es decir, el pelele hecho para el hijo del médico del hospital (01:06:50 – 01:07:10). Además, anhela tener una familia, pero una mejor que la que tiene ya. Por eso, con la ayuda de su vecino, decide tener el bebé. Con esta decisión empieza a cambiar el carácter de la mujer. Antes "soluciona" sus problemas tomando alcohol. Todo el odio hacia su padre y la gente rica ahoga en la

[95] Véase el tema de la falta de comunicación más arriba en la páginas 35 s.

bebida. También, le da igual robar a casi su único amigo, al dueño del bar. En vez de cambiar su vida se considera como víctima de la sociedad injusta, donde existe una gran diferencia entre los ricos y los pobres, y – además de tomar alcohol – descarga toda su frustración contra otra gente. No parece ser nada responsable hasta que decide no abortar. Como quiere posibilitarle a su hijo una vida mejor, es decir, otra infancia que ha tenido ella misma, comprende que tiene que cambiar su manera de vivir. Con el apoyo de su madre y luego de su vecino logra este cambio al final.

En general, María es una mujer fuerte y débil al mismo tiempo. En la relación con su novio representa la parte débil mientras se le somete a él y su machismo. No es ella sino su novio quien parece llevar la voz cantante hasta que María decide dejar su relación con él y, mal de su grado, tener el bebé. El hecho de que la mujer toma mucho alcohol para aguantar la realidad es otro indicio de su carácter débil. No es suficientemente fuerte para solucionar sus problemas de otra manera que bebiendo alcohol. Por otro lado, hay varias situaciones en la vida de María en las que se muestra como mujer bastante fuerte. A lo mejor, la más destacada es la en que decide empezar una vida nueva aceptando la ayuda de su vecino y teniendo el bebé.

La mujer parece a un carácter bastante sencillo e ingenuo en cuanto a varios aspectos de su vida, especialmente, en cuanto a la relación y el futuro con su novio. Aunque sabe que para él una relación seria conjunta en el futuro está fuera de discusión, a escondidas, María parece esperar que cambie su opinión y funde una familia con ella. Todo esto no quiere decir que es completamente ininteligente. Al contrario, en general, parece bastante pensativa e inteligente. Según Rosa, María *“es muy lista; quería estudiar cuando era chica. Lo que pasa es que su padre no quería; es muy anticuado.”* (00:06:38 – 00:26:44). Así que su padre le ha negado la „formación propia“, por lo que trabaja en una empresa de limpieza. No le gusta su trabajo, sobre todo, a causa de la confrontación permanente con la gente rica que le da la impresión de ser inferior a ellos. Es una de las razones de su odio creciente hacia los ricos y la insatisfacción creciente con su vida.

La actriz *María Galiana* juega el papel de Rosa, la madre de María a los más o menos setenta años. Rosa es la típica “víctima” del machismo. Su marido la trata sin respecto – la insulta (le dice cosas como, por ejemplo *“Eres tonta. Tú no entiendes*

nada." (00:53:56 – 00:53:59) o *"Hueles a macho."* (00:34:43 – 00:34:45)) hasta que la pega – y le da el sentimiento de ser sumisa a él. A lo largo de su vida Rosa ha sufrido mucha pena, pero nunca se queja. Parece haber dado su (mala) situación por hecho y haberse resignado con esta. A causa de su dependencia financiera y su educación conservadora no hubiera sido fácil dejar a su marido, tampoco. Aunque su marido le hace sufrir mucho, Rosa parece perdonarle siempre. A veces se tiene la impresión de que "entiende" su comportamiento y que se condole con él. También, paradójicamente, afirma estar bastante contenta con su vida. En una escena, por ejemplo, le dice a su hija María: *"Yo, si volviera a nacer, no cambiaría más que una cosa."* (00:32:03 – 00:32:13). Aquí, el director *Zambrano* deja abierto lo que es la única cosa que cambiaría Rosa. Es la tarea del público interpretar esta frase. Aunque no lo sabemos de verdad, puede ser que, diciéndola, Rosa hace referencia a la relación con su marido.

En general, Rosa es una mujer muy bondadosa y cariñosa que nunca se ha revelado como infiel frente a su marido. Las obligaciones matrimoniales encabezan todo aunque le apetezca actuar de otra manera. Así se nota que la parte racional predomina la parte emocional de ella. Aunque, por ejemplo, le gustaría más preparar el pescado con el vecino, se queda toda la noche en el hospital sentada al lado de la cama de su marido porque, como esposa, se siente obligada a hacer esto. Además, Rosa está acostumbrada a trabajar mucho para otra gente y a ser totalmente altruista. Por eso está claro que ayuda tanto a su hija como al vecino y, al final, logra mejorar la vida de los dos. Su buen elemento se nota en varios aspectos de su comportamiento, entre ellos en el hecho de que calceta un pelele para el hijo del médico que cura a su marido.

En resumen, Rosa se muestra como una mujer bastante fuerte. Aunque se somete a su marido y aparece como víctima de su comportamiento, intenta sacar el mejor provecho de esta mala situación y nunca pierde la esperanza. Lo que le hacen aguantar la vida son su optimismo y su buen corazón.

El vecino, interpretado por *Carlos Àlvarez*, es un hombre a los más o menos setenta años que vive solo, con su perro, en el piso debajo del de María. Su mujer tanto como su único hijo están muertos ya, por lo que no tiene familia y se siente solo hasta que conoce a Rosa. Siempre ha anhelado el contacto con otra gente, las conversaciones y, sobre todo, una familia. Ha pasado muchísimos días sin hablar

con nadie y ya ha empezado a conformarse con la muerte. Lo último dicho se nota en la frase: *"Yo, todas las mañanas voy al supermercado porque no quiero comprar para toda la semana. Hacer planes para más que dos días ya son planes para muchos días."* (01:18:58 – 01:19:07). Pero su vida cambia completamente cuando conoce a Rosa. De repente recibe nueva energía vital y el sentido de su vida toma nueva forma. Incluso el deseo a una familia se realiza al final.

Así, en las personas de Rosa y María encuentra lo que ha echado de menos desde hace muchos años. Por otro lado, ayuda a las dos mujeres, también. Mientras María encuentra en él al padre que nunca ha tenido en su vida, Rosa encuentra a un hombre a su edad que la trata con respecto. El vecino representa el contrario al marido de Rosa. No es nada machista, tiene un carácter cariñoso y no la mira como inferior a él. A lo largo de la historia establece una relación especial tanto con Rosa como con María.

Es el carácter que representa más aparentemente los temas de la vejez y la soledad. Pero aunque juega un papel importante en *Solas* es el único de los tres personajes principales del que no sabemos el nombre. Quizás, usando este método, *Zambrano* quiere poner la vida de las dos mujeres en primerísimo plano y darles aún más importancia.

Como ya mencionado varias veces, el marido de Rosa es el típico machista. Quiere que su familia sepa quién es la cabeza de la familia. Piensa de manera muy conservadora, especialmente, en cuanto a su familia. Mientras, por ejemplo, prohibe estudiar a sus hijos, siempre controla a su mujer, frente a la que se muestra muy posesivo. Pero no sólo la controla, sino la mira como a alguien inferior, la trata sin respecto, e incluso la insulta *("Hueles a macho."* (00:34:43 – 00:34:45); *"Eres tonta. Tú no entiendes nada."* (00:53:56 – 00:53:59)) y pega. Ni siquiera su enfermedad lo para antes de insultar y controlarla. Su comportamiento agresivo y airado, realmente, es la razón por la que ha "perdido" a su familia, sobre todo, a su hija María, quien lo desprecia totalmente. En la película aparece exclusivamente estando en la cama del hospital, poniendo cara de perro y estando de mal humor. El médico del hospital lo describe como atrabiliario (01:18:00 – 01:18:10).

Al lado del marido de Rosa, el novio de María es el otro personaje de la película que representa el machismo. Trata a María sin respecto y como a una persona inferior.

Parece ser prepotente y bastante agresivo, sobre todo, cuando se entera que María espera un niño de él. Como no quiere responsabilizarse de algo le insinua a María a abortar. En general, no está interesado en tener una relación seria con ella.

El dueño del bar se muestra a María completamente diferente al novio de la misma. La trata con respecto y es socorrido y bondadoso. Aun cuando María lo roba, le perdona sin rechistar. Aunque tiene mujer, que está esperando gemelos, parece estar enamorado de María.

D. El aspecto técnico

1. El narrador y el tiempo

En general, en los textos fílmicos son los numerosos medios del lenguaje cinematográfico los que asumen la función del narrador. Tanto el *montaje*[96] como la *cámara*[97] y el *sonido*[98] influyen la actitud del receptor frente al suceso y las figuras de la película mientras le dan la posición del observador.[99] En cuanto a la perspectiva narrativa, en *Solas* se turnan, por un lado, el narrador personal en tercera persona y, por otro lado, el narrador neutral *(camera eye)*. El primero participa como personaje de la historia y sólo conoce el interior de sí mismo mientras de los otros caracteres sólo percibe la posición externa. Sin embargo, durante la película puede tomar el papel de varios personajes diferentes y narrar desde el punto de vista correspondiente. El segundo, en cambio, no cuenta desde el punto de vista de un carácter, sino relata los procesos de manera objetivo y neutral. Se nota esta manera de narrar, sobre todo, en los diálogos de las figuras de la película, que son reproducidos sin comentario "desde fuera".[100]

Tanto la narración por el narrador ("Erzählerrede")[101] como la narración por las figuras de la película ("Figurenrede") ostentan varios tipos de discurso. Como en

[96] Véase el análisis del montaje más abajo en las páginas 43 ss.

[97] Véase el análisis de la cámara más abajo en las páginas 45 ss.

[98] Véase el análisis del sonido más abajo en las páginas 53 ss.

[99] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 117 ss.

[100] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 118.

[101] En cuanto a la narración por el narrador véase el capítulo sobre el montaje en las páginas 43 ss.

Solas predominan – al lado de la "no-comunicación" – las conversaciones entre las figuras de la película, predomina el estilo directo sobre el estilo indirecto. No obstante, la última escena de la película (01:31:44 – 01:33:20) merece atención especial porque, en cuanto a la narración, se destaca del resto de la película. En esta escena se ve a María (y al vecino) y se escucha su voz, pero mientras habla no se mueve su boca. Más bien, la voz parece ser del *off*, es decir, como un *voice over*, que es una forma del estilo indirecto. Como lo dicho en esta escena empieza con las palabras "Querida madre [...]" y así está dirigido a Rosa, parece ser de forma mensajera, es decir, como si María esté leyendo una carta escrita a su madre, dándole las gracias a ella y contándola lo que ha pasado después de su muerte.

En cuanto al tiempo, como en la literatura, en la cinematografía se distingue el tiempo narrativo del tiempo narrado. Mientras el primero es el tiempo que se necesita para contar algo, el segundo se refiere al período del que trata la película misma. Hay tres posibilidades de relacionar el tiempo narrativo con el tiempo narrado: la congruencia de los dos, la aceleración de tiempo, y la extensión.[102] Aunque es la congruencia de los dos tiempos la que predomina, en *Solas* se encuentra ejemplos de cada una de las tres posibilidades.

En total, la película trata de la estancia de Rosa en el piso de María, es decir, de la duración de algunos días. Por el contrario, se necesita solamente una hora y media para ver toda la película. Así, el tiempo narrado es mucho más largo que el tiempo narrativo. Se habla de la aceleración de tiempo ("Zeitraffung"). Como se encuentran muchos *elipsis*, es decir, partes de la historia no mostradas por las imágenes de la película, es tarea del público juntar las imágenes mostradas y crear así una historia coherente.[103] Mientras en la escena en la que Rosa muere (01:30:45 – 01:31:22) el tiempo narrativo es mucho más corto que el tiempo narrado – en la historia pasan, al menos, algunos meses en los que, entre otras cosas, nace el bebé de María y tiene lugar el funeral de sus padres –, en otros pasajes (por ejemplo: Rosa se duerme y enseguidamente después está con María en el autobús para llegar al hospital donde está su marido (00:10:30 – 00:10:41)) la *elipsis* contiene sólo poco tiempo y así casi no es notada por el público.

[102] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 117 ss.

[103] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 123.

La extensión del tiempo se ve bien en la escena en la que María mira alrededor en su piso, después de que Rosa haya vuelto a su pueblo, y se da cuenta de lo que su madre ha cambiado allí (01:15:29 – 01:15:47). El tiempo narrado es más corto que el tiempo narrativo porque *Zambrano* nos muestra las cosas que mira María en detalle y despaciamente. Así, pone de relieve el hecho de que, de cierta manera, Rosa ha influido y cambiado la vida de su hija.

Básicamente, *Solas* ostenta una estructura cronológica, pero de vez en cuando, *Zambrano* se aparta del llamado *Continuity System* mediante o el llamado *montaje paralelo* o la pantalla partida (*split screen*).[104]

2. El corte (de cámara) y el montaje

En sentido del llamado *Continuity System*, que significa la subordinación de los medios fílmicos a los sucesos en la película y así la percepción de un proceso inmediato, uniforme y continuo por el público, el montaje es el medio central porque junta a personas y lugares espacialmente y temporalmente separados. Así crea una estructura narrativa. El corte significa recortar material fílmico no utilizable mientras el montaje es la actividad constructiva de juntar los encuadres y las partes fílmicas.[105]

Solas muestra ejemplos tanto del *corte invisible*, del que, por regla general, el público no se da cuenta, como del *visible*, que debe provocar asociaciones de los espectadores. Empleando el primero, el director fija la atención exclusivamente sobre el argumento y los caracteres. Al lado de las escenas visuales – véasen, por ejemplo, los minutos 01:15:14 – 01:15:57 (aquí se habla del *montaje descriptivo*) –, las escenas meramente dialógicas muestran bien este hecho. Como ya dice el nombre, en estas escenas están en el centro las conversaciones entre los personajes y la interpretación de las relaciones entre ellos.[106] Hay varias formas de realizar los diálogos en la película, entre ellas, el modo *campo-contracampo (shot-reverse-shot)* y el modo *over-shoulder*, que se ve bien en la escena (01:05:08 – 01:05:20) en la que Rosa y María están sentadas a la mesa y se hablan. El público

[104] Véase más información más abajo en las páginas 43 ss.

[105] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 77 s; cf. Mikos, *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 213 – 231.

[106] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 85.

puede ver alternantemente a la una y la otra mujer en *primer plano* – siempre aparece la cara de la persona que está hablando de momento correspondiente mientras se ve la espalda de la otra interlocutora. La escena en la que las dos mujeres están sentadas frente a una pareja en el autobús muestra bien el modo *shot-reaction-shot* (00:10:41 – 00:11:00). Aquí se alternan el suceso y la reacción subsecuente. Cuando ambos interlocutores están en la pantalla al mismo tiempo durante toda la conversación, se habla del modo *face-to-face* (véasen, por ejemplo, los minutos 00:20:04 – 00:20:13).

A diferencia del *corte invisible*, el *corte visible* interviene de manera estructurante en la historia coherente y enturbia la lógica espacial y temporal. El director quiere que el público se dé cuenta de este corte y cree asociaciones nuevas.[107] La escena (00:36:10 – 00:38:38) muestra el concepto del llamado *montaje paralelo*, que significa el alterno entre dos o más actuaciones simultáneas pero espacialmente separadas.[108] Mientras Rosa está con su marido en el hospital, el vecino la está esperando con añoranza. Con este alterno repetido el director relaciona a estas dos personas aunque no se encuentran en el mismo lugar. El llamado *match cut* se ve bien en la escena en la que, primero, se duerme Rosa y después María y el vecino están en el cementerio (01:31:10 – 01:31:35). Aunque un diafragma separa los dos planos diferentes hay un elemento, en este caso la música constante, que los conecta. Así, el público sabe enseguidamente que la vieja se ha muerto. Entre la secuencia en la que María está tomando un vaso de champán con sus compañeras de trabajo y la siguiente, en que pide coñac del dueño del bar se encuentra el llamado *jump cut*. (00:16:33 – 00:16:48) La cámara está en la misma posición y repentinamente cambian tanto el espacio como la hora. Como no se guarda la continuidad no se sabe si se trata de la misma noche o no, aunque cabe la sospecha. A veces, *Zambrano* utiliza el llamado *short cut*, caracterizado por los planos cambiando con velocidad, también (véasen, por ejemplo, los minutos 00:40:32 – 00:40:39). Aunque sólo se ve la cara de Rosa, después la puerta del piso del vecino de fuera y de dentro, y entonces al vecino sin que nadie diga nada, el espectador sabe muy bien lo que están pensando los dos caracteres en este momento: Rosa está pensando en tocar el timbre y el vecino quiere que lo haga,

[107] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 89.

[108] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 90.

aunque no sabe que la mujer está frente a la puerta de entrada, pero al final no se encuentran en esta noche.

Como ya explicado, el montaje junta los encuadres fílmicos individuales. Hay varias posibilidades de configurar la conexión entre ellos. Por un lado, hay el llamado *corte duro*, que los acota el uno del otro mediante la llamada *puntación* (véasen, por ejemplo, los minutos 00:36:08 – 00:36:11), y por otro lado, existen algunas formas del diafragma, que significa una transición fluida de un encuadre al otro.[109] Es interesante que en *Solas* se encuentra la técnica del *abrir de negro* y del *fundir a negro* bastante frecuentemente (véase un ejemplo del llamado *fundir a negro* en los minutos 00:41:01 – 00:41:04, y otro del llamado *abrir de negro* en los minutos 00:00:13 – 00:00:15). Mientras en la primera el encuadre es cerrado en negro paulatinamente, en la segunda el proceso pasa al revés. Otro buen ejemplo del diafragma es la transición a la escena en la que muere Rosa (01:30:45 – 01:31:22). Aquí, simultáneamente está cerrada la imagen anterior y aparece la imagen siguiente. Significa que, durante un momento corto, se ve las dos imágenes, que muestran al vecino y a Rosa, al mismo tiempo. Es otra manera de crear una relación entre los dos personajes mencionados.

3. La cámara

Uno de los elementos centrales dentro de la llamada *mise-en-scéne* o composición fotográfica es, sin duda, la cámara. Como influye mucho a cómo el público recibe el suceso, el análisis de la cámara con detenimiento es inevitable. En este sentido parece razonable dividirlo en el análisis de los planos de la cámara, las perspectivas de la cámara, los movimientos de la cámara, los movimientos del objeto, y la relación con la nitidez.[110]

3.1. Los planos de la cámara

La elección de los planos de la cámara por el director tienen mucha importancia porque según estos el público recibe los sucesos de una u otra manera. En *Solas*,

[109] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 91 ss.

[110] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 52 ss; cf. Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 192 – 208.

en general, aparecen todos los planos pero predominan, sin dudas, el primer plano y el *plano cercano*. Así, *Zambrano* fija la atención sobre las conversaciones y, especialmente, los sentimientos y la expresión de la cara de los personajes. Los caracteres y sus sentimientos son lo más importante de la película. En el caso de *Solas* se puede decir que la película se sustenta de este modo estilístico, que ayuda transmitir el argumento al público.

El ejemplo más ostentible del *primer plano (close-up)* parece ser la escena en la que María está sola en su piso, después de que Rosa se haya vuelto a su pueblo, y mira alrededor (01:15:29 – 01:15:47). La cámara enfoca sólo la cara de la mujer, que se ve de manera grande. De este modo el público se hace una idea de los sentimientos y del interior del personaje mostrado. Además, el espectador recibe la oportunidad de identificarse mejor con el carácter correspondiente de la película. Es interesante que en ninguna escena se ve sólo una parte de la cara de un personaje (*primerísimo plano*, *extreme close-up*). Lo que sí a veces se ve en este plano son, por ejemplo, otros detalles del cuerpo. En la escena en la que Rosa y María están juntas en el autobús (00:10:41 – 00:11:00) la cámara muestra primero a la otra pareja que está sentada frente a las dos mujeres, después a María, luego la cara de Rosa y enseguidamente después los dedos de María que se están moviendo rápidamente. No se sabe exactamente por qué lo hace, pero se podría suponer que está nerviosa, que le falta el alcohol, o que le está molestando el comportamiento de la otra pareja.

Mientras están hablando los personajes de la película, en la mayoría de las veces, aparecen en *plano cercano* (véasen, por ejemplo, los minutos 00:53:28 – 00:54:02). Significa que se los ve del tronco hacia arriba, y que su mímica y gesticulación son lo más importante. Cuando una persona está mostrada desde la cadera – o un poco más debajo – hacia arriba se habla del *plano americano* (véasen, por ejemplo, los minutos 00:11:18 – 00:11:25). Es característico de la acción individual, especialmente, de los brazos y las manos.[111] Mediante el *plano medio* (véasen, por ejemplo, los minutos 00:01:24 – 00:01:31), el *plano general* (véasen, por ejemplo, los minutos 00:28:33 – 00:28:46) y el *gran plano general* (véase, por ejemplo, la última escena de la película, es decir, los minutos 01:32:34 – 01:33:40) se ve cada vez más del cuerpo de los personajes mientras ellos aparecen cada vez más pequeños en la

[111] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 54 ss.

pantalla. A diferencia de su segunda película, *Habana Blues*[112], en *Solas Zambrano* nunca utiliza el plano del llamado *panorama*. Aquí se nota otra vez que no los lugares, el paisaje, etc. sino, sin duda, los caracteres están en el centro de todo. También, son los personajes que, por su actuación y expresión, crean la atmósfera propia de la película.

3.2. Las perspectivas de la cámara

Según el ángulo que tenga la cámara para mostrar a los personajes de la película, el público los percibe de una u otra manera. Así, la perspectiva de la cámara contribuye a la caracterización de ellos, también. Este hecho se ve bien en la escena en la que aparece el vigilante de la casa en la que trabaja María como mujer de la limpieza mientras ella está tomando un trago de champán de la mesa que tiene que quitar (00:16:23 – 00:16:34). Al vigilante se ve mediante el llamado *ángulo picado (high angle)* mientras a María y sus colegas de trabajo se ve mediante el *ángulo contrapicado (low angle)*. Se podría interpretar, por un lado, el carácter débil de la protagonista y, por otro lado, los niveles de la sociedad diferentes. La perspectiva de la cámara elegida apoya los temas tratados de la película. Hace alusión al estatus de las mujeres de limpieza en la sociedad y, en general, a la diferencia entre los ricos y los pobres.

Una escena llama la atención en cuanto a la llamada *cámara sujetiva (point-of-view-shot)*. Después de que Rosa se haya vuelto a su pueblo, María está sola en su piso y mira alrededor allí. Primero, se ve a la mujer y enseguidamente después lo que mira en la habitación. Se sabe que es María la que mira las cosas, pero es como si fuera el espectador mismo. Significa que el público ve todo desde el punto de vista de la protagonista. Con ello el director aproxima el público a los personajes de la película para que este pueda identificarse mejor con ellos, y crea cierta atmósfera.

[112] Véase más abajo en la página 73.

3.3. Los movimientos de la cámara

Como muestra no sólo esta película, hay varias posibilidades de mover la cámara. Si no se la mueve se habla del *movimiento suspendido* ("Stand"), en cuanto al que llama la atención la escena en la que María se tropeza con una desamparada en la parada de tren (00:47:27 – 00:48:03). No se mueven ni la cámara ni la protagonista. El único movimiento es el del tren que está pasando. Aunque el movimiento del tren está en primer plano y cubre a la mujer en gran parte, la cámara no sigue el movimiento sino fija estáticamente a la mujer, a la que le presta la atención. A diferencia de lo dicho, hay varias escenas que muestran el llamado *giro* ("Schwenk") de la cámara (véasen, por ejemplo, los minutos 00:58:56 – 00:59:03). En el ejemplo mencionado la cámara sigue a la persona, en este caso a Rosa, mientras se mueve hacia la cama de su marido. En varias otras escenas de la película la cámara no se mueve así sino mediante algún vehículo como, por ejemplo, una grúa. En *Solas* este movimiento de la cámara, que se llama *el travelín* ("Fahrt"), significa muchas veces distanciarse de un personaje que se mueve hacia la cámara (véasen, por ejemplo, los minutos 01:12:18 – 01:12:48). Mientras la cámara se mueve bastante rápido los personajes andan bastante lentamente. Así, cambian los planos de la cámara, también. Del mencionado *travelín* hay que distinguir el movimiento del *zoom*, en el que la cámara misma no se está moviendo. Con el *travelín* la distancia entre el personaje y el fondo siempre queda la misma mientras que el *zoom* la cambia[113] (véasen, por ejemplo, los minutos 01:14:35 – 01:14:43) Como no es nada natural evoca cierta asociación del espectador.

3.4. Los movimientos del objeto

En cuanto al movimiento del objeto parece interesante analizar la relación entre el eje en el que se mueve el objeto y el eje en el que se mueve la cámara. Según la relación entre los dos ejes el público percibe la situación figurada de una u otra manera, es decir, de manera más distanciada o más cercana. En concreto, si el ángulo entre los dos ejes mencionados se remonta a 90°, el observador se queda fuera de la actuación. Este hecho, que aparece sólo pocas veces en la película *Solas* – por ejemplo durante los minutos 00:08:01 – 00:08:12 –, significa que el

[113] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 62 s.

público percibe el suceso bastante objetivamente sin participar de ninguna manera en este. Si el ángulo se remonta a menos que 90°, el público está involucrado en la actuación sin que se dé cuenta conscientemente.[114] En la mayoría de las escenas de la película el ángulo entre el eje en el que se mueve el objeto y el eje en el que se mueve la cámara es de 30°. *Zambrano* usa este método para integrar a sus espectadores en lo que pasa en la pantalla y así captar su atención (véasen, por ejemplo, los minutos 01:11:55 – 01:12:15).

3.5. La relación con la nitidez

Otro aspecto que queda analizar es la *nitidez* en la que aparecen los sujetos y objetos en la pantalla.

> *"Weil das Filmbild im Gegensatz zur Bühne des Theaters zweidimensional ist und keine wirkliche Tiefe besitzt, müssen alle räumlichen Relationen durch Größen- und Schärfeverhältnisse im Bild verdeutlicht werden."*[115]

La técnica de la cámara da la posibilidad de plasmar los objetos con *nitidez* de imagen respectivamente distinta. En *Solas*, casi siempre se usa la *"nitidez natural"*[116], que equivale a nuestra visión natural. Cada vez se puede ver un objeto de la película de manera nítida. Una escena llamativa en este contexto es la en que Rosa está en la calle frente al bar lleno de hombres (08:01 – 08:10 Sequenz 1). Aunque hay más actividad, espectáculo y ruido dentro del local, el director quiere poner a Rosa en primer plano conscientemente. Fija la atención del público conscientemente sobre la mujer mientras la plasma a ella de manera nítida y a los hombres del bar de manera floja. Significa que por medio del llamado *enfoque*[117] se puede dirigir la percepción del público diferentemente mientras se focaliza su atención en el motivo más nítido de la imagen. Hay varios ejemplos de esta técnica, entre ellos, la escena 00:09:05 – 00:09:16.

---

[114] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 64 ss.

[115] Kamp/Rüsel. *Vom Umgang mit Film*. 1ª edición. Volk-und-Wissen-Verlag: Berlín, 1998, p. 47.

[116] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 67.

[117] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 64 ss.

4. La luz y los colores

La luz es otro aspecto técnico importante dentro de la llamada *mise-en-scéne*. Según su composición provoca la una u otra atmósfera. Mediante el uso de la luz el director puede dirigir las emociones del público de cierta manera. Aunque el director incorpora la técnica de la luz muy conscientemente y ciertamente, en la mayoría de las escenas el receptor no la percibe conscientemente.[118]

En cuanto a la luz el análisis fílmico incluye, por un lado, la cantidad de la misma, su fuente, la dirección, el contraste y, por otro lado, los colores.[119] Hablando de la cantidad, en *Solas* predomina obviamente el llamado *estilo Low-Key*, que significa poca luz y escenas bastante oscuras. Conscientemente, el director usa poca luz y deja las imágenes bastante oscuras para dar la película cierta atmósfera. Así, subraya el tema principal de la película, que es – como ya dice el título – la soledad (véasen, por ejemplo, los minutos 00:10:13 – 00:10:40). Al contrario de lo dicho está el llamado *estilo High-Key*, es decir, alta cantidad de la luz y con esto imágenes muy claras. Usando este estilo, se puede producir una atmósfera muy positiva. Un buen ejemplo de esto es la última escena de *Solas*. Tiene lugar al aire libre, pero el director adiciona otras fuentes luminosas. Significa que usa tanto la luz natural como la luz artificial.

La fuente de la luz casi siempre es *diegética*. Quiere decir que es parte del mundo fílmico y sirve a la ilusión de tener "luz natural". El llamado *Source Lighting* debe parecer luz natural aunque no la es, como se ve, por ejemplo, en escenas en las que todo debería ser completamente oscuro pero, sin embargo, el público está capaz de ver detalles relevantes para la actuación.[120]

El efecto de la luz a la atmósfera de la película depende de su dirección, también.[121] Si viene por delante (véasen, por ejemplo, los minutos 00:01:31 – 00:01:34) se habla de la *luz delantera* ("Vorderlicht"). Al contrario de esta está la llamada *luz trasera* ("Hinterlicht"), que viene por detrás (véasen, por ejemplo, los minutos 01:17:09 – 01:17:33). En el minuto 01:24:06 el vecino es alumbrado por la llamada *luz superior*

[118] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 68 ss; cf. Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 208 – 213.

[119] Lo siguiente cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 68 ss.

[120] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 69.

[121] Lo siguiente cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 70.

(“Oberlicht”), por lo que para el público es una persona positiva. Este tipo de la luz subraya el buen carácter del hombre y provoca en el público sentimientos y emociones positivos hacia este personaje. En la misma escena María, al contrario, es alumbrada por la llamada *luz inferior* (“Unterlicht”). Tiene el efecto de evocar sentimientos negativos y de amenaza en los espectadores. Además, subraya la rabia y la insatisfacción que siente la mujer en esta escena. Sin embargo, el tipo de la luz más utilizado es, sin duda, la llamada *luz lateral* (“Seitenlicht”). Con este, *Zambrano* está capaz de crear mucha sombra y, en consecuencia, una atmósfera muy peculiar de toda la película (véasen, por ejemplo, los minutos 00:22:47 – 00:23:06).

La película *Solas* tiene una atmósfera peculiar, que en gran parte es creada por los colores elegidos por el director. En general, utiliza tanto colores fríos como, por ejemplo, el azúl, como colores calientes como, por ejemplo, el rojo, que provocan asociaciones diferentes en los espectadores. Mientras los primeros muchas veces nos dan el sentimiento de distancia, los segundos provocan todo lo contrario, es decir, un sentimiento de cercanía y calidez.[122]

A lo largo de la película se da con varias escenas de una atmósfera especial creada por los colores bien elegidos. Al principio, cuando Rosa llega al piso de María por primera vez (00:04:18 – 00:04:51), el público está introducido a la vida de la hija y la relación entre las dos mujeres, que percibe de cierta manera provocada en gran parte por los colores. Toda la escena en la que las mujeres entran en el piso de María aparece en azúl bastante oscuro. En general, el azúl representa, entre otras cosas, el frío y la distancia, pero también el ansia y la libertad.[123] En este caso, como espectador, se puede sentir el frío y la distancia entre los dos personajes. El azúl en el que aparece el piso le da el estado de ser bastante incómodo y desagradable. Otra escena que aparece completamente en el color azúl es la en que María hace la prueba de embarazo (00:12:37 – 00:13:15). El color frío elegido por el director refleja bien el ánimo y, en general, la vida de la mujer. Se siente dejado sola e inestimada. Otra vez, el público siente algo como incomodidad. La tercera escena llamativa en cuanto al color azúl es la en que María trabaja como mujer de la limpieza (00:28:00 – 00:28:24). María está limpiando en el fondo mientras, en primer plano, sus dos

[122] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 71 s.

[123] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 73.

colegas están hablando de la distancia entre ellas y María. Aquí se ve otra vez la distancia y el frío entre la mujer y el resto del mundo.

La escena 00:47:05 – 00:48:22 aparece en los colores rojo, naranja y marrón, es decir, en colores calientes. El rojo representa, en general, entre otras cosas, el amor y la vida, pero también la rabia y la desesperación, y funciona como color señalizador. En la psicología se asocia muchas veces con el color naranja la comunicación y el deseo a la unidad, mientras el marrón representa la tierra y la suciedad, pero también la tradición.[124] En la escena mencionada María se va de su novio después de haber tenido una discusión fuerte con él. Se ha encolerizado y siente rabia hacia él, pero hacia sí misma, también. Por un lado, le ama de cierta manera pero, por otro lado, está totalmente desesperada. Como tienen muchos problemas en su relación y su novio no quiere tener el bebé, María no sabe qué hacer. En gran parte por los colores usados toda la escena tiene algo peligroso. A lo mejor, el director quiere reflejar los sentimientos y pensamientos de la protagonista. María nota que tiene que cambiar muchas cosas de su vida, especialmente si quiere tener el bebé. Mira a la mujer abandonada en el andén, que representa la pobreza del barrio con la que está confrontada María. Aquí se puede interpretar el miedo o la preocupación de María de criar a un niño en este mal ambiente. Se tiene la impresión de que la protagonista se dé cuenta de la miseria en la que vive y de que tiene que cambiar su vida.

Otra escena llamativa en cuanto a los colores es la en que María está en su cama llorando después de que la hayan llevado a casa completamente borracha (00:52:09 – 00:52:28). Todo el ambiente aparece en el color azúl muy oscuro y frío. Aquí se nota que María se siente dejado sola e inestimada. Echa mucho de menos la cercanía de otra gente y el amor. En este ejemplo se ve que, en general, el azúl representa al alcohol y la borrachera, también.[125]

Es interesante ver que el piso del vecino siempre aparece en los colores calientes (véasen, por ejemplo, en los minutos 01:18:24 – 01:20:12). El director subraya así el carácter del hombre. Es un hombre muy bueno y cariñoso. Quiere ayudar a todo el mundo, especialmente a Rosa y María, y nunca sería capaz de matar una mosca. En

[124] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 71 s.

[125] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 71 s.

cuanto a lo recién dicho se puede decir que Rosa es un carácter bastante parecido. Su amabilidad es subrayada por los colores conscientemente elegidos por el director, también. Esto se ve, por ejemplo, en la última escena en la que aparece, es decir, en la que está sentada en la silla al aire libre (01:30:47 – 01:31:20). Los colores calientes de la escena ayudan a crear una atmósfera positiva, tranquilizadora y de contento. En este momento, como espectador, se siente la energía y el amor de la mujer.

Como conclusión de este capítulo hay que repetir que *Benito Zambrano* ha elegido y utilizado los colores de cada escena muy conscientemente. Con su utilización muy adecuada el director logra a evocar ciertas emociones de los espectadores sin que ellos se dén cuenta conscientemente. De esta manera está creada cierta proximidad a la película.

5. El sonido

Al lado de las imágenes, el sonido juega un papel muy esencial en la escena fílmica. Según la investigación básica, se diferencia entre el ruido, el lenguaje y la música.[126] Según su utilización y la combinación con las imágenes mostradas a lo largo de la película se produce el uno u otro efecto y se provoca la una u otra emoción del público.

En general, el ruido que se escucha en la película tiene, entre otras, la función de aumentar la ilusión de la realidad. A los efectos del llamado *Continuity System* y el contexto, el público debe tener la impresión de que sea “normal” y real el ruido que escucha. Así, el director puede dirigir otra vez la percepción de los espectadores de una u otra manera.[127] El ruido puede tener varias aparencias. En la escena 00:29:01 – 00:29:53, por ejemplo, se escucha los grillos chirriando, mientras las tres mujeres de la limpieza están sentadas en la azotea y charlando. El ruido de los grillos, que aparece al fondo, aumenta la ilusión de la realidad y le da al público la impresión de que sea la noche. Como en la vida real se escucha mucho ruido durante la noche, sin este ruido ficticio de la película la situación sería llamativamente callado y, en

[126] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 97 ss; cf. Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 235 – 244.

[127] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 97 s.

consecuencia, bastante extraño para el espectador, porque estaría lejos de la realidad. Otro buen ejemplo es la escena en la que María está completamente borracha y el dueño del bar la lleva a su piso (00:50:00 – 00:51:33). Al fondo se escuchan los truenos y los ruidos de la lluvia. Este hecho hace que la situación aparece aún más desagradable y amenazante de cierta manera, y aumentan la borrachera de la chica. Así, se ve otra vez que el ruido dirige la recepción por el público. Cuando Rosa aparece la última vez, es decir, cuando se duerme en su balancín al aire libre (01:30:47 – 01:31:20), se escuchan el gorjeo de los pájaros. El ruido de los animales tiene cierto efecto tranquilizador. Aunque Rosa está al morir, como espectador, se siente algo positivo, es decir, algo de libertad y de contento.

En cuanto al lenguaje se nota una particularidad en la última escena de la película. Aquí se habla de la llamada técnica del *voice over*, que significa que la voz no viene del *on* sino del *off*. A diferencia de la *voz en on*, normalmente no se puede ver la fuente de la *voz en off* en la imagen.[128] Sin embargo, es interesante ver que en *Solas* no es cualquiera voz desconocida, sino la voz de María la que aparece del *off*. En la imagen la mujer no está hablando, es decir, no está moviendo su boca, pero el público sabe lo que está pensando porque sus pensamientos y sentimientos son expresados por su voz que viene del *off*. Lo dicho mediante esta voz es, por un lado, el agradecimiento de María a su madre y, por otro lado, el resumen de lo que ha pasado desde la muerte de Rosa y de los planes de la chica para el futuro. Ahora bien, utilizando esta técnica, el director crea, a la vez, un final homogéneo tanto como un final con mucha información para el público. Con esta información la película termina de manera muy positiva porque el público se da cuenta de que haya esperanza y perspectivas para el futuro. Ahora bien, utilizando esta técnica sólo al final, el director hace un contraste ostensible entre la última escena y el resto de la película y crea así una atmósfera y un final muy especial.

No sólo en *Solas* sino en casi todas las películas la música tiene un papel muy importante. Según su tipo y utilización se crea una atmósfera especial y la recepción por el público es de una u otra manera. La música tiene varias funciones, entre ellas, la función de conectar las escenas, es decir, la música actúa muchas veces como medio de conexión. En *Solas*, en general, existe una melodía especial que recorre toda la película y aparece una y otra vez a lo largo de la historia. Se trata de música

[128] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 99.

clásica, bastante apacible y triste, interpretada por un orquestra. Es interesante ver que a lo largo de la película la melodía varia muchas veces. Mientras, por ejemplo, en la primera escena de *Solas* son los instrumentos de arco que interpretan la melodía, en la escena 00:09:37 – 00:10:40 es el piano el que está en primer plano. Pero no sólo los instrumentos de música están variando a lo largo de la película sino también el tiempo, el volumen, etc. Significa que se escuchan numerosas variaciones y modificaciones de la misma melodía.

En la mayoría de los casos la música empieza en voz baja y después de que las escenas hayan empezado ya. Significa que la música se integra a lo largo de una escena respectivamente. Sólo poco a poco el volumen está subiendo y la melodía aumenta sus facetas. Muchas veces la música se desarrolla de un solo sonido en voz baja a una melodía muy exornada en voz alta. Un buen ejemplo para esto es la escena 00:37:10 – 00:38:20: El vecino está en su piso mirando a la estación de autobús a la espera de que Rosa vuelva del hospital. La música empieza en voz muy baja, pero cuando el autobús llega y Rosa debería llegar, de repente está subiendo. Mientras el autobús se va y el vecino se da cuenta de que la mujer no haya llegado, la melodía está bajando de nuevo. Aquí la música subraya los sentimientos del vecino, es decir, primero el suspenso y la esperanza a que Rosa llegue y después de que no haya llegado, la decepción fuerte. Otro buen ejemplo de la música y su volumen es la escena en la que María está borracha (00:51:23 – 00:51:32). En esta la música en voz alta acompaña bien la borrachera de la mujer.

Mayoritariamente, la música de la película *no* es *diegético*. Significa que viene de fuera y no es parte de la actuación. Sin embargo, en la escena 01:10:00 – 01:11:37 se convierte en música diegética, porque procede de la radio del bar, es decir, tiene su fuente dentro de la imagen. Así, por primera vez, se escucha música de tipo totalmente diferente.

Por último, es interesante analizar el final de *Solas*, es decir, la transición de la última escena a los títulos de crédito de la película. Se escuchan dos canciones completamente distintas, pero casi no se escucha el cambio entre ellas. Significa que, pese a una música totalmente diferente, la transición es casi perceptible. La canción que aparece mientras se ve los títulos de crédito trata, en general, del sufrimiento de la mujer. Esto se nota en su letra, que contiene frases como *“todos los hombres corren mi sangre”*.

E. Crítica personal

Para mí, en personal, *Solas* es una película muy precisa y madura. Desde la primera escena se nota la precisión y la consciencia de *Benito Zambrano*. Parece que, haciendo la obra, el director no ha dejado nada al azar. Cada pasaje parece pensado perfectamente y puesto en un contexto homogéneo. Además, los elementos técnicos coinciden absolutamente, en cada detalle, con el contenido de la película.[129]

Aunque no contiene mucha acción, *Solas* alcanza a un público bastante amplio. Justo hoy en día es difícil lograr esto, por lo que para mí significa arte. La obra se sustenta de una atmósfera úncia causada por los medios técnicos bien utilizados. Es una película que se puede ver una y otra vez sin aburrirse porque siempre hay la posibilidad de encontrar nuevos aspectos. Más bien, me parece insuficiente verla sólo una o dos veces porque contiene tantos aspectos a niveles diferentes, sobre todo, al nivel emocional, que no se pueden "encontrar" enseguidamente. A veces es importante dejar pasar poco tiempo antes de verla otra vez para que se puedan sentar las primeras impresiones en las cabezas de los espectadores. En general, la película admite un gran número de interpretaciones diferentes, sin embargo, el mensaje y el sentido de lo mostrado parecen bastante obvios.[130]

[129] Véasen los capítulos sobre el análisis de los aspectos técnicos en las páginas 41 ss.

[130] Véase el capítulo sobre los temas de la película *Solas* en las páginas 30 ss.

V. *Habana Blues* (2005)

A. El argumento

La película *Habana Blues* trata de dos músicos cubanos y sus problemas con el mercado de la música en Cuba. Los dos amigos Ruy y Tito deciden dedicarse profesionalmente al hacer música de rock y acaban de grabar un CD con su grupo. Pero la vida como músico de rock en la capital de Cuba no es nada fácil – un problema con el que son confrontados los hombres permanentemente. Especialmente para Ruy, quien tiene mujer y dos hijos, significa un reto enorme.

Los amigos intentan organizar un concierto cuando aparecen dos productores españoles en Habana que están buscando nuevos talentos músicos a los que quieren contratar en España. Los músicos ven su oportunidad para poder abandonar Cuba y así hacer realidad a su sueño y vivir de la música. Efectivamente, el grupo músico alrededor de Ruy y Tito pertenece a los felices elegidos. Pero el contrato exige muchísimo de los músicos: entre otras cosas tienen que cambiar las letras de sus canciones, es decir, no pueden hacer su música original. Más bien, tienen que corresponder a las expectativas de los productores españoles y cumplir las exigencias de estos. Mientras que Tito hace todo lo que dicen los productores y se esmera en contraer compromisos para poder salir de la isla, Ruy está en contra de todo esto. Quiere hacer su música propia sin tener que cumplir ningunas exigencias de otras personas. Así, decide quedarse sólo en Cuba – sin su mejor amigo Tito y sin su familia, que huye a Miami esperando una vida mejor allí.

B. Los temas tratados y el contexto

Los temas centrales de la película *Habana Blues* son, obviamente, los problemas de la música rock en el mercado de música de Cuba, y los problemas que tienen los músicos cubanos en general. En una entrevista, el director mismo ha dicho:

"Habana Blues no será un musical, pero la música tendrá un papel protagonista."[131]

En Cuba, la música de rock se inicia al final de los años cincuenta, con la llegada del *Rock´n´Roll* y la música de *Elvis Presley* a la isla. Muchas bandas cubanas empiezan a mezclar este estilo de música con los ritmos del *Cha-Cha-Cha*. Con la Revolución de 1959 se nacionalizan la industria del entretenimiento, la radio y la televisión, por lo que muchas discográficas estadounidenses abandonan Cuba. Este hecho tanto como el bloqueo económico por los EEUU empeoran la situación de los músicos cubanos. Por otro lado, la política cultural de ese tiempo conlleva un desarrollo positivo, también. La formación musical llega a ser gratuita y la alfabetización les permite a muchos cubanos participar en la cultura del país.

Sin embargo, la música rock moderna no se encuentra en una situación fácil. La reproducción de la misma no está prohibida, eso sí, pero tampoco está llevada adelante. A partir del año 1973, se prohibe la reproducción de la música anglo-americana en general. Sólo desde el año 1981 y sobre todo en los años noventa empieza a destensarse la situación y, poco a poco, se empieza a aceptar la música rock en Cuba.[132]

No obstante, la vida del músico cubano de hoy en día no es fácil, tampoco. A las bandas jóvenes muchas veces les falta el equipo necesario porque o faltan los instrumentos, piezas de recambio y la técnica en general, o son demasiado caros. Además, las posibilidades de transporte son insuficientes y faltan los medios de publicidad. Con la llegada del llamado "período especial" se agrava la situación, por lo que los cubanos empiezan a improvisar mientras, por ejemplo, sustituyan las cuerdas por cables, usen tocadiscos como amplificador de sonido, o utilizan bidones en vez de baterías. Claro que sí, todo esto no mejora la calidad del sonido, pero las malas condiciones no los para antes de hacer música. Como, en el propio país, es

[131] Zambrano, Benito. *Entrevista*. 2003. En: http://www.elpais.com/articulo/cine/Zambrano/_Benito/jovenes/cubanos/necesitan/cambios/elpepuculcin/20031226elpepicin_1/Tes (04.01.2011, 16:35) (Entrevista 1).

[132] Cf. Habundia, Nora. "Punk, Rock und Revolution". En: *Cuba Sí Revista*. Nr. 1/2009, p.11.

casi imposible producir de alta calidad, muchos músicos cubanos prueban a producir su música en el extranjero.[133]

En la película, los músicos cubanos alrededor de Ruy y Tito tienen la posibilidad de producir en el extranjero, pero si quieren hacerlo tienen que someterse a las exigencias de los productores, que significa convirtiéndose prácticamente en esclavos de la compañía discográfica. Como no pueden hacer su propia música, Ruy – a diferencia de su amigo Tito – renuncia a la oferta y se decide por una vida como "músico libre".

> *"La música de rock, más allá de la clásica salsa o las habaneras, me ha permitido descubrir y hablar de unos jóvenes que, independientemente de las dificultades económicas, están viviendo al margen de la revolución, que buscan encontrar espacios de aire y libertad."*[134]

Lo anteriormente dicho me lleva a otro tema que trata la película, es decir, el tema de la dignidad. Según el *Benito Zambrano*:

> *„La dignidad es un tema que, yo creo que, depende en qué lugar te tocó vivir y en qué circunstancias, tiene un valor o tiene otro. Hasta qué punto, para triunfar o para salir de Cuba, o para conseguir algo, un simple contrato de mierda; hasta qué punto tú estás dispuesto a transigir. Cada uno toma un camino diferente, todos son válidos, todos son respetables y yo te diría que, incluso, ninguno es más digno que otro, simplemente que a veces la necesidad te lleva a tomar caminos diferentes y a elegir en la vida."*[135]

Lo que pretende mostrar *Benito Zambrano* es esa encrucijada en la que se encuentra mucha gente en Cuba, desde el respeto a las decisiones de cada quien, entendiendo que la dignidad no está en una u otra decisión, sino en la coherencia de cada uno ante sus propias circunstancias.[136]

---

[133] Cf. Habundia, Nora. "Punk, Rock und Revolution". En: *Cuba Sí Revista*. Nr. 1/2009, p.11.

[134] Entrevista 2.

[135] http://www.edualter.org/material/cinemad3/habana.htm (30.12.2010, 19:09).

[136] Cf. http://www.edualter.org/material/cinemad3/habana.htm (30.12.2010, 19:09).

> *"Cuando uno es parte de una sociedad como ésta, tan complicada, donde todo el mundo vive prácticamente al día, con un nivel de conflicto y de tensiones muy fuertes, se pueden llegar a perder los límites de la dignidad. La película también habla de eso: la historia del protagonista es un poco la del reencuentro con su propia dignidad y con su sentido como creador."* [137]

Aquí se plantea la pregunta cuáles son las circunstancias en las que vive la gente cubana y cuáles son los problemas sociales de la vida cotidiana que afectan a los habitantes del país.

> *"Habana Blues, que también ha nacido en Cuba, cuenta las peripecias de dos jóvenes de La Habana que hacen música medio alternativa, medio marginal, y tratan de sacar adelante su proyecto. A través de su historia se hace un recorrido por la realidad cubana actual, con sus conflictos y dificultades."*[138]

La película está ambientada en una Cuba bloqueada y con un montón de trabas que el mismo sistema se impone. De hecho, son varias las referencias a las dificultades por las que tiene que pasar la gente a causa del bloqueo y la pobreza de la isla, como algunas de las decisiones de las propias autoridades políticas. Resulta especialmente significativo el retrato de las dificultades económicas y de las contradicciones generadas en el país.[139] A pesar de la ayuda extranjera, a los cubanos les faltan, entre otras cosas, tanto el dinero como las materiales de construcción para la construcción y reparación de viviendas. Según los periodistas oficialistas[140], otros motivos del mal estado del país son, por un lado, la lenta distribución de tierras ociosas entre la población y la baja disponibilidad de medios de cultivo y equipos en la agricultura, por otro lado, la poca disponibilidad de asfalto y el tiempo largo sin dar mantenimiento a la red vial, así como la falta de recursos para acometer las reparaciones medias y capitales en la rama electro energética. Otro de los motivo es la crisis de la economía mundial que también afecta a Cuba y

[137] Entrevista 1.

[138] Entrevista 1.

[139] Cf. http://www.edualter.org/material/cinemad3/habana.htm (30.12.2010, 19:09).

[140] Cf. http://www.univision.com/content/content.jhtml?cid=2256361 (30.12.2010, 21:01).

se hace sentir en la imposibilidad de adquirir los recursos de importación necesarios para acometer una gran parte de los trabajos.

En *Habana Blues*, el caso de Caridad es muy ilustrativo en cuanto a la situación económica del país: tiene que dejar de dar clases en la universidad y dedicarse a vender artesanías que ella misma elabora porque le resulta mejor económicamente, a la vez que tiene que cargar con la práctica totalidad del trabajo doméstico.[141] En cuanto a lo dicho véasen, por ejemplo, los minutos 00:15:42 – 00:17:30, en los que Caridad está confrontada otra vez con los problemas económicos y políticos de La Habana. No recibe la licencia para vender su artesanía en la calle sin pagar cierta cantidad de dinero, la que no tiene.

Pero a pesar de mostrar la dura realidad, la película no ahonda en la situación política de un modo claramente deliberado. Al respecto, su director explicó:

> *"Mi pretensión desde el principio fue la de no hablar de buenos y malos, eso creo que les corresponde a los propios cineastas cubanos, que son los que tienen la obligación de hablar de su país. Habana Blues puede ser vista como una mirada complaciente o ingenua, pero también tierna, cariñosa y respetuosa con una realidad dura como la que se vive en La Habana. Mi intención ha sido la de hablar de verdades humanas y de sentimientos, la de hablar desde un discurso emocional, pero no político."*[142]

Sin embargo, la película no deja de mostrar la mencionada falta de recursos en la que vive la población cubana y cómo, al mismo tiempo, el acceso al turista, en sus diversas formas, puede suponer una importante fuente de ingresos. Esta relación con el extranjero es a menudo vivida como una especie de prostitución, no necesariamente de un modo sexual. En diversos momentos Ruy y Tito tienen la percepción de estar viviendo esta situación. Desgraciadamente, esta sensación es compartida por no poca gente en Cuba, hasta el punto que hay quienes rechazan el contacto al extranjero por temor a ser vistos en tales términos.[143]

---

[141] Cf. http://www.edualter.org/material/cinemad3/habana.htm (30.12.2010, 19:09).

[142] Zambrano, Benito. *Entrevista*. 2005. En: http://www.elpais.com/articulo/cine/Benito/Zambrano/rinde/delirio/utopia/Habana/elpepuculcin/20050318elpepicin_3/Tes (04.01.2011, 17:18) (Entrevista 2).

[143] Cf. http://www.edualter.org/material/cinemad3/habana.htm (30.12.2010, 19:09).

La película no sólo muestra a la gente pobre sino, sobre todo, señala la diferencia enorme entre los pobres y los ricos. Uno de los grandes conflictos en que está sumisa la sociedad cubana es el de los salarios, los precios de los artículos básicos y la circulación monetaria. Dentro del llamado „mercado negro“, un mercado ilegal donde se venden productos que son raros o casi no existen en el estado – sin embargo, los negocios se hacen según las reglas del mercado legal – se encuentra, entre productos como la carne y los cigarrillos, el intercambio de monedas. Mientras los turistas que llegan a Cuba pagan con el peso convertible, los cubanos reciben su salario en pesos cubanos. El hecho de que hay dos monedas cubanas diferentes lleva a una sociedad de dos clases y así al aumento de los conflictos sociales y la criminalidad del país.[144] Esa es la realidad de la Cuba de hoy, la que ya no puede esconder que, por un lado, están los pobres y, por otro, los ricos que aumentan fortunas.[145] No obstante, en *Habana Blues* son más los dos productores españoles Marta y Lorenzo los que representan a la gente rica. Con esto, *Zambrano* confronta a los jóvenes cubanos pobres con los extranjeros ricos. Aquí, se puede interpretar la dependencia de Cuba de los países extranjeros, también.

En conexión con todo lo dicho está otro tema relevante de la película: la migración, en este caso, especialmente, la emigración ilegal de Cuba, y sus problemas. Mientras hasta los años treinta del presente siglo, en Cuba predomina la inmigración, se nota un fuerte cambio a mediados de la década de 1930 y en adelante, lo cual se relaciona con las condiciones de inestabilidad política y económica del país. En 1993 la situación económica, política y social se agravó más. Por ejemplo, la agricultura y la ganadería, productoras de alimentos, se fueron reduciendo hasta quedar con pocos suministros para la población. El comercio de Cuba disminuyó, y las condiciones de vida empeoraron. Esta situación ha motivado la búsqueda de nuevos horizontes y posibilidades, las cuales por razones tanto geográficas como históricas se han concentrado en los Estados Unidos, España y algunas regiones del Caribe. En particular, se popularizó una peligrosa forma de emigración ilegal con los

[144] Cf. http://www.latinamericanstudies.org/cuba/mercado-negro.htm (30.12.2010, 21:02).

[145] Cf. http://www.conexioncubana.net/index.php?st=content&sk=view&id=7609 (30.12.2010, 21:03).

llamados balseros, quienes, fruto de la desesperación, se lanzaban a cruzar el estrecho de La Florida en endebles embarcaciones artesanales.[146]

Zambrano presenta el tema de la emigración ilegal cubana por el carácter de Calidad, quien, por causas económicas, al final decide emigrar ilegalmente del país e instalarse con sus hijos en Miami. Pero no se le hizo nada fácil la decisión. Durante mucho tiempo da vueltas a quedarse en su patria o irse. Cuando la gente de un país del Norte con recursos y posibilidades duda entre el marchar o el quedarse, esta disyuntiva se puede vivir como la necesidad de elegir entre dos posibles decisiones, sabiendo que marchar no significa romper con lo que uno deja atrás. Los personajes de la película se debaten en el dolor de saber que si se van no les resultará tan fácil regresar y que, además, al marchar uno ya nunca volverá a ser el mismo, que aquel mundo al que aún pertenece ya no volverá a existir. Esta experiencia supone una ruptura muy dura, terrible, que la película ayuda entender. Este tipo de situación se puede ejemplificar a partir de una situación tan particular como la cubana, pero sin embargo el problema adquiere una dimensión mucho más amplia, una experiencia compartida por mucha gente en los países del Sur.[147]

Durante toda la película están presentes los temas del amor/desamor, la fidelidad, y la amistad. En cuanto a los primeros dos hay que mencionar principalmente la relación entre Ruy y Caridad. Ya al principio de la película el matrimonio está al divorciarse aunque, en algunas situaciones (véasen, por ejemplo, los minutos 00:17:32 – 00:17:43), se tiene la impresión que todavía existe algo de amor entre ellos. Pero el amor ya no es suficiente fuerte para que supere la escasez de los componentes que exige una relación matrimonial en la que, además, existen hijos. El más destacado, entre otros, es el fenómeno de la fidelidad. A lo largo de su matrimonio le engaña a Caridad varias veces con otras mujeres, entre ellas, con la productora Marta. Así, abusa de su confianza y destruye su relación hasta que, al final, se queda solo en Cuba – sin mujer e hijos.

El amor existe en otros niveles, también. El amor más intensivo en *Habana Blues* es, definitivamente, el a la música rock. Especialmente en el carácter de Ruy se ve que

[146] Cf. http://cumbresiberoamerica.cip.cu/compendios_informativos/cumbres_iberoamericanas/cumbres/xvi-cumbre-iberoamericana/cuba-y-la-migracion (30.12.2010, 21:05).

[147] Cf. http://www.edualter.org/material/cinemad3/habana.htm (30.12.2010, 19:09).

vive por su música. Para él hacer su propia música tiene más importancia que el resto del mundo. Esto es la causa por la que decide quedarse solo en Cuba.[148]

Hablando de la amistad, hay que pensar, en primer lugar, en los dos músicos Ruy y Tito. Desde el principio hasta el final de la película son los mejores amigos. Ni las discusiones entre ellos ni el enfrentamiento de sus ideas diferentes cambian algo de su fuerte amistad. Sin embargo, al final, a causa de la diferencia de sus ideas del futuro como músicos, se separan mientras Tito se marcha a España y Ruy se queda en Cuba (01:39:27 – 01:39:52). Aunque, a lo mejor, es una separación para siempre, el público no duda de que sobrevivirá su amistad.

Relacionados con los temas del amor y la amistad están la tristeza, y la soledad, un fenómeno que, en general, juega un papel esencial en las películas de *Zambrano*. En general, el carácter más triste y frustrada de la película parece ser Calidad. Hay varios factores, entre ellos, el desamor y la ausencia de su madre, que vive en Miami, que causan el estado de desesperación y tristeza, y que le hacen sentirse sola y frustrada (véase, por ejemplo, la escena en la que Ruy vuelve a casa después de pasar la noche con la productora española (00:32:45 – 00:33:45)).

En cuanto a la soledad, la escena más emocionante es, sin duda, la escena final. Mientras Ruy y los otros músicos del grupo presentan la última canción del concierto – "Arenas de Soledad" [149] – pasan las imágenes de la despedida del mejor amigo así como de la familia de Ruy. Al final, después de que todos sus queridos se hayan ido, Ruy se queda solo en el escenario – sin Tito, sin Caridad, sin sus hijos, pero con su guitarra y su voz amadas (01:41:15 – 01:41:47).

C. Los personajes

Habana Blues es una película que nos presenta a varios personajes diferentes. Entre ellos, los más importantes son los dos músicos y amigos Ruy y Tito, Caridad, la mujer de Ruy, y los productores españoles Marta y Lorenzo.

[148] Véase la caracterización de Ruy más abajo en las páginas 65 ss.

[149] Véasen las letras de la canción en el anejo.

Ruy, interpretado por el actor *Alberto Joel García*, es un hombre a los más o menos treinta años que vive por y para la música. Hacer música, es decir su propia música, es lo más importante en su vida, por lo que se esfuerza mucho para que pueda vivir exclusivamente de la música. Al lado de esto, hay dos cosas más que juegan un papel esencial en la vida del cubano: su familia, especialmente, sus dos hijos, y su mejor amigo Tito. No puede imaginar vivir sin ellos y no quiere abandonarlos. Sin embargo, al final, no va ni con su familia a los EEUU ni con su amigo a España, sino se queda solo en Cuba, donde puede seguir haciendo su propia música. Así, al final, es el amor a la música lo que predomina el amor a su familia y a sus amigos (véase la última escena, es decir, los minutos 01:38:38 – 01:51:56).

> *"Son músicos que trabajan para sus sueños realmente, que viven sólo para la música, no de ella."*[150]

En Cuba, vive con su mujer Caridad y sus dos hijos, aunque el matrimonio está muy cerca del divorcio. Por un lado, Ruy se preocupa mucho por su familia, sobre todo, cuando Caridad decide abandonar Cuba con sus hijos en barco, pero por otro lado, hay situaciones en las que olvida que tiene mujer e hijos. Una y otra vez está con otras mujeres y engaña a Caridad. En cuanto a las tareas del hogar tanto como las finanzas, apenas apoya a su familia sino se muestra bastante irresponsable.

En general, Ruy es un carácter muy emocional y sentimental. Seguramente, son los sentimientos los que predominan la parte racional de su persona. Parece ser un personaje que vive al día sin pensar mucho en los días siguientes. Mientras, muchas veces, hace lo que le apetezca sin pensar en los demás se revela un poco como egoista. Da por sentado tener a su familia y a su mejor amigo pero, al mismo tiempo, la posibilidad de hacer lo que quiera en su vida, también. Sin embargo, al final, es él quien se queda solo – sin familia y sin su mejor amigo.

Al lado de Ruy, otro personaje principal es su mejor amigo Tito (interpretado por *Roberto Sanmartín*), un hombre a la más o menos misma edad que él. Como para Ruy, para Tito la música juega el papel más importante de la vida, también. Pero, a diferencia de su mejor amigo, Tito no sólo deja dirigirse por sus sentimientos y

[150] Cf. Zambrano, Benito. *Entrevista*. En: http://www.arsenalfilm.de/havanna-blues/download/Havanna Blues_PH.doc (04.01.2011, 17:27) (Entrevista 3).

emociones sino siempre considera las cosas de manera racional, también. Aunque no tiene mujer ni hijos para alimentar se muestra más responsable que Ruy y parece pensar más en la vida futura. Está consciente de que, para poder vivir de la música, hay que someterse de cierta manera al mercado de la música y siempre estar dispuesto a transigir con los productores de música.

Cuando llegan los productores españoles a Cuba, se da cuenta de la ocasión única para realizar su sueño. Está dispuesto a hacer todo lo necesario para poder realizar su carrera de músico. Así, cuando tienen que decidirse si quieren seguir como antes, luchando contra las dificultades del mercado de música cubano pero haciendo su propia música, o aprovechar la ocasión de producir su música y empezar de nuevo pero a condición de que cambien sus canciones según las exigencias de los productores, para Tito está claro la decisión.

Sus únicas dudas surgen en cuanto a su abuela, por la que se ha preocupado durante toda la vida en Cuba, y su mejor amigo Ruy, del que espera ir a España, también. Mientras su abuela lo apoya en su decisión de abandonar Cuba, hay muchas discusiones con Ruy, que piensa de otra manera sobre la oferta de los productores españoles. Resulta que los dos amigos, que siempre han hecho su música juntos, tienen ideas distintas del futuro en conexión con la música. Por eso, al final, se separan sus caminos, pero los amigos se separan en buenos términos aceptando respectivamente la decisión del otro.

Yailene Sierra juega el papel de Caridad, la mujer de Ruy. Para Caridad lo más importante de su vida son sus dos hijos. Para poder ofrecerles buenas oportunidades de vida, deja de dar clases en la universidad – el trabajo que le gusta hacer – y se dedica a vender artesanías que ella misma elabora porque le resulta mejor económicamente. Protege a sus hijos ante todo para poder asegurarles un futuro mejor. A diferencia de su marido, actúa muy responsablemente y altruistamente, y es ella la que nutre a toda la familia. Aunque es una mujer muy fuerte, le falta el apoyo necesario de su marido. Muchas veces está sobrecargada con la situación en la que está. No se pueden negar su desesperación y frustración frecuentes. Aquí, se puede mencionar otra vez la escena ilustrativa que muestra a Ruy y Calidad discutiendo después de que Ruy haya pasado la noche con la productora española (00:32:45 – 00:33:45).

Otras causas de su decepción y tristeza son, por un lado, el hecho de que Ruy la engaña y que su matrimonio está cerca del divorcio y, por otro lado, la falta de su madre, quien se ha instalado en los Estados Unidos después de abandonar Cuba. Como no aguanta más su situación decide hacer algo para cambiarla y sentirse mejor. Indecisa entre sus sentimientos – especialmente, hacia Ruy, los amigos y la patria en general – y el razonamiento no sabe qué hacer. Finalmente, decide que lo mejor es abandonar el país e instalarse con los hijos en casa de su madre en los EEUU.

Marta, interpretado por *Marta Calvo*, y Lorenzo, interpretado por *Roger Pera*, son los productores españoles que, trabajando juntos con una etiqueta estadounidense, llegan a Cuba para buscar a músicos jóvenes y todavía desconocidos. Les quieren ofrecer a Ruy, Tito y los otros músicos un buen contrato, pero la discográfica estadounidense les obliga a endurecer el tratado. Así que los músicos jóvenes están ante una decisión muy difícil.[151]

En general, Marta, que se enamora de Ruy y tiene un lío con él, tanto como Lorenzo representan a la riqueza y a un mundo diferente al que tiene la mayoría de los cubanos. Viven en lujo mientras no conocen la situación y las circunstancias en las que vive la mayor parte de los cubanos. Así, la presencia de los dos productores españoles nos deja ver la diferencia enorme entre la gente, o sea, los países ricos y pobres. Además, representan la dependencia de la economía cubana, en este caso especialmente del mercado músico, de otros países, sobre todo, de los EEUU y España.[152]

D. El aspecto técnico

1. El narrador y el tiempo

En cuanto a la información general sobre el narrador y el tiempo vale lo dicho en el capítulo adecuado de la película *Solas*. En *Habana Blues*, la perspectiva narrativa es, por un lado, la de un narrador personal en tercera persona y, por otro lado, la de un narrador neutral (*camera eye*). El primero participa como personaje de la historia

[151] Véasen los problemas de los músicos cubanos más arriba en las páginas 57 ss.

[152] En cuanto a esto véasen las páginas 57 ss., también.

y sólo conoce el interior de sí mismo mientras de los otros caracteres sólo percibe la posición externa. Sin embargo, durante la película puede tomar el papel de varios personajes diferentes y narrar desde el punto de vista correspondiente. El segundo, en cambio, no cuenta desde el punto de vista de un carácter, sino relata los procesos de manera objetivo y neutral. Se nota esta manera de narrar, sobre todo, en los numerosos diálogos de las figuras de la película, que son reproducidos sin comentario "desde fuera".[153]

Como en *Solas*, también en *Habana Blues* predominan las conversaciones entre las figuras de la película (Figurenrede). Sin embargo, el análisis de la narración por el narrador (Erzählerrede) parece interesante, también. Aquí, dentro del medio fílmico, se diferencia el montaje narrativo, el montaje descriptivo y el comentario/la reflexión.[154] El primero significa la unión de actuaciones diferentes que están relacionadas en cuanto al contenido a una escena común aunque no estén relacionadas en cuanto al lugar y al tiempo. El público sólo recibe la información necesaria para entender la situación mientras todo lo insignificante está omitido. La unidad de la escena está creada por varios medios técnicos.[155] En cuanto a lo dicho, buen ejemplo de *Habana Blues* son los minutos 00:19:35 – 00:19:43: Como espectador se sabe que ha pasado sólo una noche, pero mediante la música y el montaje rápido el director logra a crear cierta conexión entre los planos e imágenes diferentes y a dar la información de que Ruy y Tito ya les hayan mostrado y aproximado la música rock de Habana a los dos productores. El montaje descriptivo, al contrario, significa la descripción de una persona, un objeto o del ambiente independiente del desarrollo de la historia. Quiere decir que el público ve imágenes que no son necesarias para el desarrollo de la actuación pero para la comprensión del argumento, y así – con la ayuda de los medios técnicos – recibe información necesaria adicional. Hay varios ejemplos del montaje descriptivo a lo largo de la película. La primera escena, que tiene lugar en la playa (00:01:01 – 00:01:14), por ejemplo, nos introduce brevemente a la vida de los dos protagonistas y músicos Ruy y Tito dentro de la vida cubana. Esta escena es totalmente indepentiente del desarrollo de la actuación. A lo largo de la película, casi siempre que se escucha una canción aparece esta forma del montaje. Mientras que se escucha, por ejemplo, una

[153] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 118.

[154] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 120 s.

[155] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 121.

canción tratando de Cuba se ve imágenes de este país y la vida de la gente allí. Significa que el director junta las imágenes diferentes que están relacionadas en cuanto al contenido a una escena común. Así, el público recibe mucha información de la vida cubana en sólo pocos minutos, es decir, durante la duración de la canción.

Dentro de la narración por las figuras de la película (Figurenrede) las personas pueden o hablar de manera directa, es decir, en *estilo directo*, o de manera indirecta.[156] En *Habana Blues*, el *estilo indirecto*, que tiene varias formas, ostenta una peculiaridad: Muchas veces la narración se realiza mediante una canción. Mientras, por ejemplo, los músicos están en el escenario y cantan la última canción, "Arenas de Soledad"[157], (01:38:38 – 01:51:56) están transmitidos los pensamientos y sentimientos de los protagonistas.

Hablando del tiempo, en total, la película cuenta la vida de Ruy y Tito durante un período de unas semanas o, por lo menos, unos días mientras el tiempo que se necesita para ver la película es solamente más o menos dos horas. Significa que el tiempo narrado[158] es mucho más largo que el tiempo narrativo.[159] Sin embargo, se encuentran muchos ejemplos en los que los dos tipos de tiempo mencionados están coincidendo ("Zeitdeckung"[160]). Los ejemplos más llamativos son, sin duda, las escenas en las que tiene lugar un concierto en directo. El tiempo que se necesita para ver el concierto es igual que el tiempo del que trata la película. También se encuentra la llamada *aceleración* ("Zeitraffung")[161]. Quiere decir que el tiempo narrado es más largo que el tiempo narrativo. Aquí se puede mencionar el final de la película, en el que Ruy está cantando la última canción, "Arenas de Soledad"[162]. Durante estos pocos minutos que dura la canción, en la película tanto Tito como la familia de Ruy abandonan el país y dejan atrás a Ruy – una cosa que normalmente dura mucho más tiempo. En este contexto no sólo la última sino la primera escena de la película parece intersante, también (00:01:01 – 00:02:05). Se puede notar la técnica de la llamada elipsis, que quiere decir que el director omite conscientemente

[156] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 121 s.

[157] Véasen las letras de la canción en el anejo.

[158] Véase el término más arriba en la página 42; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 123.

[159] Véase el término más arriba en la página 42; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 123.

[160] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 123.

[161] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 123.

[162] Véasen las letras de la canción en el anejo.

algunos elementos y muestra sólo lo más importante para entender el argumento en la pantalla. Aunque no puede ver todo en la pantalla, el espectador percibe las omisiones conscientemente y es capaz de entender la actuación.[163] En este caso, después de ver la primera escena – al lado del argumento – el público tiene cierta idea de la vida cubana y, sobre todo, de Habana.

2. El corte (de cámara) y el montaje

La película *Habana Blues* se caracteriza, entre otras cosas, por la técnica utilizada, especialmente, por la técnica de los cortes y del montaje. En general, los cortes y los cambios de las imágenes se están realizando bastante rápido y abrupto. Así, el espectador percibe numerosas imágenes diferentes en sólo pocos minutos. De tal manera, el director logra a darle al público una idea bastante concreta de la vida cubana. Además, da la película, por un lado, cierta rapidez y, por otro lado, profundidad. Al contrario de *Solas*, *Habana Blues* se fija menos en las personas que hablan y actúan en primer plano sino pone en primer plano el ambiente, la ciudad y la cultura cubana, también. No significa que los sentimientos y pensamientos de las figuras no están en primer plano, pero no lo están exclusivamente. Al lado de estos, la transmisión de la vida en la isla y de la cultura de los cubanos está en el centro de la película, también.[164]

Como ya mencionado, en muchos pasajes se encuentra el llamado *corte invisible*, que dirige la atención del público totalmente al argumento, a los personajes y a la intención de la película.[165] Dentro de este tipo de corte se encuentran tanto la escena visual como la escena dialógica.[166] Buenos ejemplos de la primera son todas la escenas en las que tiene lugar un concierto en directo (véasen, por ejemplo, los minutos 01:34:55 – 01:44:59), o siempre que se escucha una canción tratando de la vida cubana (por ejemplo, los minutos 00:58:30 – 01:01:47). En estos momentos el concierto y la música están en primer plano. Como estas dos cosas juegan un papel muy importante a lo largo de la película, lo visual está en el centro. Mientras se

[163] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 123.

[164] Cf. Entrevista 2.

[165] Véase más información más arriba en la página 43; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 82 ss.

[166] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 83 ss.; cf. Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 213 – 231.

escucha una canción se ve varias imágenes sobre La Habana. Quiere decir que se realizan muchos *cortes invisibles*, de los que casi no se da cuenta a causa de la música continua.

Aunque en *Habana Blues* la música y las imágenes sobre la ciudad son lo más importante, la comunicación y los sentimientos de las figuras juegan un papel esencial, también. Significa que al lado de las escenas visuales se encuentran muchas escenas dialógicas, también. Analizando los diálogos entre los personajes se nota varios aspectos técnicos interesantes como, por ejemplo, el llamado modo *plano-contraplano (shot-reverse-shot)*[167] o el *over-shoulder-shot*[168]. Los dos procesos se encuentran, entre otras, en la escena en la que están discutiendo los amigos Ruy y Tito sobre sus ideas diferentes del futuro (00:55:56 – 00:56:14). Durante la escena en la que Ruy y Tito están hablando y aveniéndose antes de empezar con el concierto hay pocos segundos (01:33:47 – 01:33:49) que muestran bien otra técnica que es la llamada posición *face-to-face*.[169] A diferencia de la película *Solas*, en la que casi siempre se encuentran diálogos entre dos personas, en *Habana Blues* muchas veces no son sólo dos sino más personajes que están conversando (véasen, por ejemplo, los minutos 00:51:58 – 00:53:07). Este hecho refleja bien una de las intenciones de la película, que es mostrar la vida de La Habana y el carácter temperamental de los personajes. De esto forma parte mostrar que siempre hay mucha gente en la calle y que, en general, la vida de la isla tiene lugar en la calle.

A diferencia del llamado *corte invisible*, el espectador debe percibir el llamado *corte visible*[170] conscientemente. Utilizando esta técnica, el director intenta evocar ciertas asociaciones del público. Un aspecto técnico bastante frecuente de la película es el llamado *montaje paralelo*.[171] Aquí, entre otras cosas, se lo utiliza para comparar dos actuaciones diferentes. Un buen ejemplo para mostrar esto es la última escena de la película, es decir, la escena en la que Ruy se queda solo en La Habana mientras su familia tanto como Tito se van del país. Se ve las imágenes de tres actuaciones

[167] Véase la información general más arriba en la página 43; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 86.

[168] Véase la información general más arriba en la página 43; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 87 s.

[169] Véase la información general más arriba en la página 43; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 86.

[170] Véase más arriba en la página 44; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 89 ss.

[171] Véase la información general más arriba en las páginas 42 y 44; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 90.

diferentes alternativamente por el mencionado *montaje paralelo*. Así, el público es capaz de conectar las tres situaciones, y se da cuenta del inicio del desarrollo distinto de la vida de los protagonistas. Otro ejemplo del *montaje paralelo* es la escena en la que Ruy está haciendo una fiesta con su familia y algunos amigos mientras que Tito está recogiendo a los productores españoles del aeropuerto (00:56:23 – 01:01:47). Otro aspecto técnico muy frecuente dentro del *corte visible* es el llamado *match cut*[172], que se encuentra mientras escuchando las canciones de la película (por ejemplo, durante los minutos 00:48:40 – 00:51:12). En el caso de *Habana Blues*, la música continua funciona como elemento conector entre dos planos diferentes entre los que tiene lugar un corte. El *jump cut*[173] se manifiesta, por ejemplo, en la útlima escena de la película, en la que Ruy primero está en el escenario, después se despide de su familia, y al final está otra vez en el escenario. El director mezcla el tiempo y el lugar de manera que el público, al principio, se desorienta de las actuaciones, es decir, no sabe qué acto tiene que lugar a qué tiempo dentro de la película. Significa que esta técnica va en contra del llamado *Continuity System*.[174] Al final, el público lo entiende, eso sí, pero tiene necesidad de la asociación e imaginación del espectador. Como último queda mencionar la técnica del *short cut*, que se caracteriza por la sucesión de los cortes de alta velocidad.[175] Mientras, por ejemplo, se escucha una canción las imágenes mostradas cambian de manera rápida y frecuente (véasen, por ejemplo, los minutos 00:24:15 – 00:24:20).

A diferencia de la película *Solas*, en *Habana Blues* el director no utiliza tanto la técnica del llamado *fundir a negro*[176], que significa la transición de un plano al otro por el oscurecimiento paulatino. Sin embargo hay pasajes que ostentan esta técnica como, por ejemplo, los minutos 01:30:06 – 01:30:08. Si el proceso descrito funciona al revés, es decir, la imagen aparece después de ver una imagen oscura, se habla de la técnica del llamado *abrir de negro*.[177] La primera escena después del rol de referencia (00:01:00 – 00:01:02) muestra este aspecto técnico. Se ve varias imágenes negras en las que se presentan las empresas de colaboración y

[172] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 90.

[173] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 90 s.

[174] Véase la información general más arriba en la página 15; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 77 ss.

[175] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 91.

[176] Véase la información general más arriba en la página 45; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 92.

[177] Véase la información general más arriba en la página 45; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 92.

financiación de la película hasta que empieza la película de hecho, es decir, aparecen los dos protagonistas en la playa mientras la última imagen negra desaparece. Como último queda mencionar un ejemplo de la llamada *disolvencia*.[178] La imagen desaparece mientras la siguiente aparece de manera que, durante pocos segundos, se puede ver las dos imágenes al mismo tiempo. Esta técnica se ve bien en la escena en la que Calidad está en la azotea mirando la ciudad (00:49:35 – 00:49:38).

3. La cámara

3.1. Los planos de la cámara

A lo largo de la película *Habana Blues* se encuentran todos los planos de manera equilibrada. El primer plano juega tanto un papel importante como el gran plano general o la técnica del *panorama*. Significa que, a diferencia del otro largometraje de *Benito Zambrano*, *Solas*, en *Habana Blues* no predomina ninguno de los planos que hay.

Hablando del *primerísimo plano (extreme close-up)*[179], se encuentran varios ejemplos a lo largo de la película. En una de las primeras escenas (00:01:23 – 00:01:26), por ejemplo, la matrícula del coche cubano de los músicos está mostrada en detalle. Otra vez se ve un ordenador roto en este plano (00:04:10 – 00:04:11). Mediante esta técnica, el director fija la atención del público en ciertas cosas. La matrícula del coche al principio de la película, por ejemplo, nos muestra el lugar del espectáculo, es decir, la capital de Cuba, La Habana. El ordenador roto representa un poco la vida en esta ciudad: La mayoría de la población vive en pobreza mientras hay sólo poca gente rica. Como en la mayoría de los casos les falta el equipo necesario, para muchos músicos cubanos, como en este caso para Ruy y Tito, no es nada fácil hacer música rock.[180]

[178] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 92 s; cf. Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 192 – 208.

[179] Véase más información más arriba en la página 46; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 54 ss.

[180] Véase más información de la vida cubana en las páginas 57 ss.

Benito Zambrano utiliza la técnica del *primer plano (close-up)*[181], con frecuencia. Mostrando una cosa de manera grande el director logra a transmitir al espectador cierta proximidad y ciertos sentimientos. En la última escena (01:41:15 – 01:41:47), por ejemplo, en la que Ruy está solo en el escenario cantando „Arenas de Soledad“[182], no sólo se lo ve como persona entera sino muchas veces el director nos muestra sólo la cara del protagonista de manera grande, es decir, por toda la pantalla. Así como espectador, bien, se da cuenta de que le están saliendo las lágrimas mientras está cantando, y, como consecuencia, casi se puede sentir lo que está sintiendo el personaje en esta situación – sobre todo soledad.

Muchas veces que tienen lugar diálogos (véasen, por ejemplo, los minutos 01:07:40 – 01:09:25, en los que Ruy y Tito están discutiendo sobre sus ideas diferentes del futuro como músicos) se encuentra la técnica del *plano cercano*[183] para que el público fije la atención en la conversación pero pueda notar la gesticulación de los hablantes, también. Comparado con la película *Solas*, como ya he dicho, aquí los diálogos no están en el centro. Sin embargo, tienen importancia, también, y coadyuvan a diversificar la actuación de la película. Los minutos 00:18:55 – 00:19:42 son un buen ejemplo del llamado *plano americano*[184]. Ruy y Tito están enfrente de los productores españoles y el público puede percibir tanto la acutación individual de los personajes como el ambiente en el que están, en este caso, el recibimiento en el Instituto de Música.

El *plano medio*[185], que nos muestra a las figuras desde la cabeza hasta las rodillas del cuerpo, se encuentra, por ejemplo, en la escena 00:09:24 – 00:10:00, en la que Ruy, Tito y los dueños del teatro están caminando por el teatro mirando si la sala es adecuado para un concierto de rock. Mientras Calidad está hablando con sus amigos durante la fiesta en la azotea de su piso (01:02:07 – 01:02:15) las figuras aparecen en este plano, también. El director las pone en el centro pero quiere que el público perciba el ambiente con atención, también.

[181] Véase más información más arriba en la página 46; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 54 ss.

[182] Véasen las letras de la canción en el anejo.

[183] Véase más información más arriba en las páginas 43 y 46; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 54 ss.

[184] Véase la información general más arriba en la página 46; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 54 ss.

[185] Véase también en la página 46; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 54 ss.

Una y otra vez, los planos de la cámara cambian de manera que en la primera imagen se ve sólo una parte del cuerpo de las figuras mientras en la imagen siguiente la cámara las muestra de manera que se pueda ver el ambiente en el que están, también. En la primera escena (00:01:01 – 00:01:14), por ejemplo, se ve sólo a Ruy y Tito en *plano americano* mientras están haciendo música y hablando con unas personas que primero no aparecen en la pantalla. Como espectador se desea ver a las personas con las que están hablando los dos protagonistas pero sólo en la imagen siguiente el director cambia el plano americano al *plano general*[186], mediante el que el público es cabaz de ver a la otra gente. Una y otra vez, los planos no cambian entre dos imágenes diferentes sino en una misma imagen. Significa que la cámara se distancia o se acerca poco a poco y, en consecuencia, cambia su plano. En la escena 01:34:54 – 01:35:01, por ejemplo, primero se ve el escenario en el que están tocando los músicos de manera pequeña mientras poco a poco la cámara se acerca hasta que se lo pueda ver de manera grande. Primero, se habla del *gran plano general*[187], que nos deja saber el área del lugar y cuánta gente está en la sala escuchando a los músicos cubanos.

Al final de este capítulo queda mencionar la técnica del llamado *panorama*[188]. A lo largo de la película se encuentran varios pasajes mostrados mediante este plano. Especialmente, mientras se escucha una canción las imágenes aparecen en este plano frecuentemente (véasen, por ejemplo, los minutos 00:28:30 – 00:28:41). No están en el centro las figuras de la película sino, más bien, el ambiente de la ciudad y el paisaje. Mediante esta técnica el director quiere mostrar varias imágenes de La Habana y darnos una idea de la vida allí.

3.2. Las perspectivas de la cámara

En cuanto a las perspectivas de la cámara la primera escena de la película parece interesante porque ostenta una variedad de ellas. De las tres categorías, que son *el eje de la cámara*, *la horizontal* (*movimientos de la cámara*[189]) y *la vertical*, parece

[186] Véase también en la página 46; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 54 ss.

[187] Véase también en la página 46; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 54 ss.

[188] Véase la información general más arriba en la página 46; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 54 ss.

[189] En cuanto a esto véasen las páginas 76 s.

interesante analizar la última. Una de las perspectivas verticales es el llamado *ángulo normal* ("Normalsicht")[190], que se encuentra, por ejemplo, en los minutos 00:18:00 – 00:18:43. La cámara está a la altura de los ojos de las figuras, es decir, de Ruy, Tito y los productores discográficos. Así, el público tiene la impresión de encontrarse dentro de la conversación y actuación de los personajes fílmicos. Mediante esta técnica el director logra a integrarles a los espectadores en la película. Otra perspectiva vertical es el *ángulo inferior* ("Untersicht"; "Froschperspektive") de la cámara[191]. En la última escena de *Habana Blues* (01:41:15 – 01:41:31) la cámara presenta a Ruy, quien está solo en el escenario, de abajo como si se encontrara dentro del público del concierto en la película. De tal manera, el espectador tiene la impresión de ser parte de este público fílmico que escucha el concierto rock de los músicos cubanos, y así parte de la película. Todo lo contrario pasa hablando del *ángulo superior o ángulo extremo* ("Obersicht"; "Vogelperspektive") de la cámara[192]. Un buen ejemplo de esta técnica se encuentra en la primera escena de la película, en la que el coche de Tito lleno de personas y cosas para hacer música está filmado de arriba (00:01:43 – 00:01:46). El director utiliza esta técnica para introducirles a los espectadores al ambiente de la ciudad y la vida de los músicos cubanos. Como el público puede observar todo lo que pasa de arriba, es capaz de recibir una buena visión conjunta de la situación y, en consecuencia, de situar las actuaciones siguientes en una imagen ya establecida.

3.3. Los movimientos de la cámara

Analizando los movimientos de la cámara[193], llama la atención el uso frecuente del llamado *giro* (Schwenk)[194]. *Habana Blues* ostenta varios ejemplos especialmente del *giro panorámico* ("Panoramaschwenk"). Una y otra vez, sobre todo mientras se escucha una canción, la cámara gira de forma panorámica sobre la capital de Cuba y nos muestra imágenes de esta ciudad. En la escena después de que Ruy haya hecho una fiesta en su piso (00:43:03 – 00:43:15), por ejemplo, la cámara gira

[190] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 57.

[191] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 57.

[192] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 57.

[193] Véase la información general más arriba en la página 48;cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 59 ss.

[194] Véase también en la página 48; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 59 s.

alrededor de su propio eje bastante rápido y durante pocos segundos se puede ver imágenes panorámicas de la ciudad. Como esta todavía parece muy dormida y se nota cierta atmósfera, el espectador se entera de que la escena actual tiene lugar por la madrugada después de la fiesta. En los minutos 00:49:25 – 00:49:37 se ve otro *giro* sobre La Habana pero, al contrario de la escena descrita anteriormente, de manera más despacia.

Otro movimiento de la cámara, el llamado *travelín* (Fahrt)[195], se nota bien en los minutos 01:00:13 – 01:00:26. Mientras se escucha una canción se ve varias partes de la capital cubana mediante esta técnica. La cámara está puesta en una base móvil que va al lado del objeto, y lo filma desde allí. Pero la perspectiva de la cámara no queda la misma porque la base móvil y así la cámara se mueve obviamente más rápido. En esta escena se puede hablar del *travelín paralelo* ("Parallelfahrt") horizontal y rápido[196]. La llamada *cámara en mano*[197] se encuentra, por ejemplo, en la escena, en la que Calidad va por el piso después de que su marido Ruy haya hecho una fiesta allí (00:43:31 – 00:43:40). El camarógrafo tiene la cámara en su mano y se mueve con la protagonista, por lo que se forman imágenes tambaleantes. Así, el espectador tiene la impresión de encontrarse dentro de la actuación, es decir, al lado de la figura fílmica. Mediante esta técnica el director logra a evocar un sentimiento de importancia en las cabezas del público.

A diferencia de la película *Solas*, en *Habana Blues* se encuentran sólo pocos pasajes que muestran la técnica del *zoom*[198]. En la primera escena de la película hay un pasaje en el que el coche de Tito se acerca y para exactamente frente a la cámara. Como el director quiere llamar la atención del público a la matrícula del objeto, se la ve de manera grande en la imagen. Pero este hecho no pasa repentinamente sino mediante, por un lado, el acercamiento del coche y, por otro lado, la técnica del *zoom* de la cámara.

[195] Véase también en la página 48; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 60.

[196] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 60.

[197] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 61.

[198] Véase el término también en la página 48; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 62 s.

3.4. Los movimientos del objeto

En general, *Habana Blues* es una película muy de movimiento en la que se encuentran numerosos movimientos del objeto. Este hecho debe representar la vida en La Habana, que está nada dormida. Lo que llama la atención es la relación entre el eje en el que se mueve el objeto y el eje en el que se mueve la cámara[199]. Casi nunca se remonta a 90° porque, en la medida de lo posible, *Zambrano* intenta incluirle al público en su película, una cosa que no funciona con esta relación. Si la relación entre los dos ejes mencionados se remonta a 60° el espectador se encuentra dentro de la película sin darse cuenta de ello. Este hecho aparece bastante frecuentemente en los largometrajes del director como se ve, por ejemplo, en la escena en la que los músicos cubanos van en coche por la calle (00:02:00 – 00:02:04). La cámara, que se mueve con el objeto mientras lo filma, está al ángulo de 60° hacia ello. Así, el espectador se siente como estar en otro coche y pasar por el en que se encuentran los músicos cubanos, es decir, como parte de la actuación fílmica. Sin embargo, el ángulo más frecuente entre el eje en el que se mueve el objeto y el eje en el que se mueve la cámara es, sin duda, el de 30°. Durante los minutos 00:11:11 – 00:11:15, por ejemplo, Ruy y Tito se acercan a la cámara de manera casi frontal. Pero no es completamente frontal sino la cámara se encuentra al ángulo de 30° hacia los personajes filmados. Se lo nota porque los protagonistas no son capaces de chocar frontalmente con la cámara sino pasan por delante de ella. En cambio, muchas veces, el movimiento del objeto o sujeto se realiza directamente y frontalmente hacia la cámara, pero brevemente antes de que choque con la cámara el objeto/sujeto se detiene. Eventualmente, la cámara se mueve un poco hacia atrás. En este contexto véasen, por ejemplo, los minutos 00:43:41 – 00:43:45 en la escena en la que Caridad va por el piso después de que Ruy haya hecho una fiesta, allí. En estos casos se habla de la coincidencia ("Deckungsgleichheit") de los dos ejes[200]. Tanto aquí como en los casos de un ángulo de 30° el público es incluido en la actuación fílmica notablemente. Es una manera buena de llamar la atención de cada uno de los espectadores.

[199] Véase más información más arriba en la página 48; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 64 s.

[200] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 65.

3.5. La relación con la nitidez

A lo largo de *Habana Blues* predomina, sin duda, la llamada "nitidez natural"[201]. Sin embargo, se encuentran ejemplos de la "*dislocación de la nitidez"* ("Schärfeverlagerung")[202] utilizados conscientemente para dirigir la percepción del público de cierta manera, también. Uno de estos se encuentra en los minutos 00:30:40 – 00:30:57 de la película: Primero, se ve a Ruy, acercándose al fondo, de manera nítida mientras a su amigo Tito, quien le está esperando durmiendo en su coche en primer plano, de manera floja. Sólo en el momento en el que Ruy cierra la puerta del coche de golpe y Tito se despierta, se lo ve al segundo protagonista de manera nítida, también. Mediante esta técnica buen elegida el director logra a dirigir la percepción del público de manera siguiente: El espectador se da cuenta de que las dos actuaciones, es decir, la espera de Tito y la llegada de Ruy tienen lugar al mismo tiempo, pero en este momento considera la actuación de Ruy más importante que la de Tito. Este hecho cambia cuando se ve a ambos protagonistas de manera nítida. El hecho de "dislocar" la nitidez subraya la "importancia" de la situación correspondiente.

4. La luz y los colores

Hablando de la luz, en *Habana Blues* – a diferencia de *Solas* – predomina el *estilo normal*[203]. Quiere decir que hay una intensidad lumínica "normal". En cambio, están el llamado *estilo Low-Key*[204] y el *estilo High-Key*[205]. Mientras el segundo significa mucha luz y escenas muy luminosas, el primero se caracteriza por escenas bastante oscuras y poca luz. En la última escena de la película (01:41:15 – 01:41:47) se encuentra un ejemplo del *estilo Low-Key*. La oscuridad de la escena crea cierta atmósfera y, en este momento, subraya la soledad del protagonista Ruy, quien tiene que dejar a sus hijos y su mujer tanto como a su mejor amigo Tito.

[201] Véase el término también en la página 49; cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 67 s.

[202] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 67.

[203] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 68.

[204] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 68 s; cf. Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 208 – 213.

[205] Cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 69.

La fuente de la luz puede ser o *diegética*[206] o *no-diegética*[207]. Casi exclusivamente se la encuentra dentro de la actuación fílmica, es decir, se habla de la fuente *diegética*. Sin embargo, aunque parece muy natural, en realidad no lo es. Más bien, en estos casos se trata de la luz artificial, también. Mediante la técnica del llamado *Source Lighting*[208] el director intenta ilusionar al público para que este perciba la luz como luz real/natural. En vez de hablar de cosas abstractas debe parecer „natural". No obstante, a lo largo de la película, al lado de la técnica del *Source Lighting*, se encuentran muchos pasajes llenos de la luz artificial conscientemente utilizada, también. En la mayoría de estos casos se trata de escenas en las que tiene lugar un concierto en directo (véasen, por ejemplo, los minutos 01:23:52 – 01:24:37). Aun aquí se puede hablar siempre de la luz *diegética*, porque está bien incluida en la actuación fílmica.

En cuanto a una de las direcciones de la luz, la llamada *luz delantera* (Vorderlicht)[209], que está a diferencia de la llamada *luz trasera* (Hinterlicht)[210], llama la atención la escena en la que los dueños del teatro le enseñan a Ruy la sala del teatro y su iluminación nueva (01:23:52 – 01:24:37). Es un buen ejemplo de la dirección de la luz mencionada aunque, en esta escena, están en el centro la luz artificial y la fuente de la luz. Si la luz viene de arriba, se habla de la *luz superior* (Oberlicht)[211] - al contrario de la llamada *luz inferior* (Unterlicht)[212]. Un buen ejemplo que muestra esta dirección de la luz es la escena en la que Ruy y la mujer del dueño del teatro están delante del escenario mientras el dueño se encuentra en el escenario (01:23:00 – 01:23:24). Los primeros dos aparecen en la *luz superior*. Otra cosa que llama la atención es la llamada *luz lateral* (Seitenlicht)[213] de la escena 01:41:02 – 01:41:08. Se habla de esta dirección si la luz viene de al lado, en este caso, de la derecha. Llama especialmente la atención porque sólo la cara de Ruy está iluminada mediante la luz azul de la derecha mientras el resto de la escena aparece

[206] Véase el término también en las páginas 50 y 55; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 69.

[207] Véase el término también en las páginas 50 y 55; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 69.

[208] Véase el término también en la página 50; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 69.

[209] Véase más información más arriba en la página 50; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 70.

[210] Véase más información más arriba en la página 50; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 70.

[211] Véase más información más arriba en la página 50; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 70.

[212] Véase más información más arriba en la página 50; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 70.

[213] Véase más información más arriba en las páginas 50 s.; cf. Bienk. *Filmsprache*, p. 70.

completamente en negro. Este hecho subraya bien la situación triste y peligrosa de la escena, es decir, la despedida entre Ruy y su familia, que huye ilegalmente mediante una barca.

A lo largo de la película se encuentran tanto la *luz blanda* como la *luz dura*. Según la utilización del uno u otro tipo de la luz el director hace el uno u otro efecto en la percepción del público. La *luz dura* aumenta el contraste entre la claridad y la oscuridad y subraya el contorno espacial. En general, los personajes parecen más severos si están mostrados por la *luz dura* que por la *luz blanda*.[214] Las escenas en las que tienen lugar conciertos en directo son buen ejemplos de la *luz* artificial *dura*. Sin embargo, en estas escenas los personajes no parecen nada severos. Sólo están concentrados mientras están haciendo música.

Habana Blues tiene una atmósfera muy peculiar, que es creada, en gran parte, por los colores de la luz bien elegidos por el director. En general, a lo largo de la película se encuentran pasajes tanto en los colores calientes como en los colores fríos. Los primeros provocan asociaciones distintas de los espectadores que los segundos. Llama especialmente la atención el número de pasajes que aparecen en azúl como, por ejemplo, las escenas de concierto. Sobre todo en la última escena de la película se ve bien, entre otras cosas, lo que representa el color frío mencionado: la libertad, el ansia, pero también la distancia y el sueño.[215] El protagonista Ruy sueña con la libertad de hacer su propia música y poder vivir de esta. Pero la realización de su sueño le cuesta un precio enorme, es decir, la presencia de su familia y su mejor amigo Tito.

Siempre que Calidad habla por teléfono con su madre, que vive en los Estados Unidos, o lee una carta de ella (por ejemplo, en los minutos 00:27:00 – 00:27:39), las escenas aparecen en el color azúl, también. No es un azúl oscuro sino, más bien, un azúl bastante claro. Aquí, el color utilizado representa el ansia de la protagonista a su madre y a una vida mejor fuera de La Habana. Otra escena que llama la atención en cuanto a los colores es la en que se escucha la canción “Sedúceme”[216] (00:28:40 – 00:29:45). Toda la escena aparece en colores calientes, sobre todo, en naranja y

[214] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 70 s.

[215] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 73 s.

[216] Véasen las letras de la canción en el anejo.

rojo. Especialmente en la ropa que llevan los personajes de la escena se encuentran los colores mencionados, que representan, entre otras cosas, la alegría, la juventud, la rebelión, y – como ya dice el título de la canción que se escucha en la escena mencionada: "Sedúceme" – la erótica y la pasión.[217] En la última escena de concierto es interesante observar que la luz azúl está cambiando al color rojo justo en el momento en el que aparecen los hijos de Ruy en la pantalla (01:37:51 – 01:37:55). Aquí, se podría interpretar, por ejemplo, el amor de Ruy a sus hijos. Además, los niños representan la alegría y, en general, la vida y sus facetas positivas.

En general, en muchos pasajes, los colores de *Habana Blues* no parecen nada naturales sino, más bien, son utilizados conscientemente de manera artificial y moderna. La luz y los colores artificiales se pueden ver bien, especialmente, en las escenas de concierto en directo, de las que hay bastante muchas a lo largo de la película.

5. El sonido

Hablando del sonido de una película – como ya he dicho[218] - se diferencian, en general, el ruido, el lenguaje y la música. Como en casi cada película, en *Habana Blues* se encuentran varios tipos de ruido a lo largo de la película, también. Entre ellos está el canto de los pájaros que se escucha una y otra vez en las escenas que tienen lugar al aire libre como, por ejemplo, las en que Calidad está en la azotea de su piso hablando por teléfono. Otros tipos de ruido son el retintín de los cubiertos durante la comida (por ejemplo, durante los minutos 00:56:22 – 00:57:20) o el viento (por ejemplo, durante los minutos 01:07:35 – 01:11:05). En *Habana Blues*, en especial, otro ruido bastante frecuente son el júbilo y el aplauso del público durante las escenas de concierto en directo (véase, por ejemplo, la última escena de la película, es decir, los minutos 01:38:38 – 01:51:56). Todos los tipos de ruido utilizados a lo largo de la película son necesarios para dar la película cierto aspecto real. Si no hubiera ruidos que se escuchan en el mundo real, también, las escenas de la película correspondientes no parecerían nada real o natural. Entonces el

[217] Cf. Bienk. *Filmsprache*, pp. 73 s.

[218] Véase más información más arriba en las páginas 53 s.; cf. Mikos. *Film- und Fernsehanalyse*, pp. 235 – 244.

espectador no podría identificarse bien con lo que pasa en la película porque las escenas le parecerían un poco extrañas.

El lenguaje de *Habana Blues* no muestra gran peculiaridad. Una cosa que se podría interpretar como peculiaridad son los anuncios de los músicos cubanos por el micrófono antes de empezar con el concierto. De vez en cuando, se expresan lo que quieren decir no mientras hablen sino solamente mediante el lenguaje mímico. Y eso, porque en muchas escenas la música es lo más importante y, en consecuencia, su volumen es más alto y fuerte que lo que dicen los personajes al mismo tiempo (en este contexto véasen, por ejemplo, los minutos 00:49:19 – 00:49:25).

Esto me lleva al tercer y último aspecto del sonido de la película, que es la música. Como ya he dicho varias veces, a lo mejor, en *Habana Blues* la música es el aspecto más importante de toda la técnica. Aunque, según el director *Benito Zambrano*[219], *Habana Blues* no tiene nada que ver con un musical, la música es el tema más central de la película. Sin duda, está en primer plano y es lo más llamativo y peculiar del largometraje. Claro que sí, no sólo en esta sino en otras películas la música juega un papel esencial, también. Sin embargo, en la mayoría de ellas como, por ejemplo, en *Solas*, está al fondo por lo que el público no la percibe conscientemente. En *Habana Blues*, al contrario, en muchos pasajes se pone en primer plano y se hace el objeto de la película. Hay muchas escenas en las que, a diferencia de la mayoría de las películas, la música está transmitida de manera visual. Este hecho se nota especialmente en las escenas en las que tiene lugar un concierto en directo (véasen, por ejemplo, los minutos 01:34:55 – 01:44:59). En estas, la música se convierte en el argumento de la película. Quiere decir que tiene una *función semántica*.

En general, la música de una película, que acompaña la película desde el principio hasta el final, puede tener varias funciones diferentes. No sólo contribuye a la impresión y debe evocar los sentimientos del público sino, además, ayuda mucho a conectar las diferentes escenas y unirlas a una película perfecta. Las funciones más importantes de la música son, en primer lugar, *la función tectónica*, según la que la música sirve para la creación exterior de la película. Significa que forma un marco exterior, por ejemplo como música principal y música de los créditos. En segundo

[219] Cf. Entrevista 1.

lugar, *la función sintáctica*, que significa que la música tiene la función de estructurar la película. Hace resalta de algunas situaciónes importantes, separa las acciones reales de las virtuales o conecta las diferentes escenas. En tercer lugar – para completar el tema – queda mencionar otra vez *la función semántica*[220]: La música debe enriquecer las escenas instintivamente. Además tiene un significado concreto, por ejemplo en forma del motivo decisivo. A veces la música no sólo aparece en el fondo, sino se convierte en el argumento de la película, por ejemplo – como ya he dicho – en las escenas de conciertos en directo (véasen, por ejemplo, los minutos 01:34:55 – 01:44:59). La música tiene que ser elegido perfectamente para cada escena para confirmar su expresión.[221]

Hablando de la música de *Habana Blues* se trata mayoritariamente de música rock.[222] Las canciones que se escuchan a lo largo de la película son muy rítmicas y de volumen bastante alto. En general, las canciones son una peculiaridad de la película, y eso, en gran parte, por sus letras y los temas que tratan. La mayoría de ellas trata la vida de Cuba y se refiere a lo que pasa en la escena siguiente de la película. Un buen ejemplo que muestra este hecho es el pasaje en el que se escucha la canción “Sedúceme” (00:28:40 – 00:29:45) y enseguidamente después de escucharla se ve a Ruy y la productora española haciendo el amor.

Mirando las letras de las canciones[223] más en detalle, se nota la elección consciente y buena por el director. Los temas de la película se reflejan en las canciones, también. El tema de la soledad, por ejemplo, no sólo se encuentra en “Arenas de Soledad” sino también en otras canciones como “Sé Feliz”, que dice, entre otras cosas:

> *“Si la soledad te enferma el alma, si el invierno llega a tu ventana, no te abandones a la calma con la herida abierta, mejor olvidas y comienzas una vida nueva [...]”*

[220] Véase más arriba en la página anterior.

[221] Cf. http://de.wikipedia.org/wiki/Filmmusik#Funktionen (30.12.2010, 13:12).

[222] En cuanto a los problemas de la música rock en Cuba véasen las páginas 57 ss.

[223] Véasen las letras de las canciones mencionadas en el anejo de la tesis.

Otro tema presente en las canciones de la película son los problemas de la música rock. Esto se nota mirando, entre otras, las letras de “Échate pa´lla, échate pa´ca”, que dicen:

> *“Ahora suena el rock and roll. [...] Esto es una guerra y no puede parar. No sé cuanto tiempo el cuento va a durar. [...]”*

Los problemas que tienen los músicos cubanos viviendo en La Habana expresa, entre otras, la canción “Cansado” diciendo, por ejemplo:

> *“[...] Mami no es fácil reír, en la ciudad de los bravos. La vida está un poco dura aquí, no es nada extraño. Me voy buscando mi suerte, buscando el pan con mis manos. Falta el dinero, mi negra, el rock and roll está muy caro. [...]”*

La canción “En todas partes” trata de otro tema importante, es decir, de la amistad y del amor tanto como de la distancia:

> *“La amistad es una semilla que brota en cualquier lugar, y cuando sientas frío cúbrete con las ramas de mi destino. Donde te lleven los pasos, te encontrarás mi, te quiero y mi abrazo. Hay amor en todas partes. [...]”*

Como ya he dicho, muchas canciones tratan de la vida cubana, en general. Mientras en algunas los músicos expresan el sufrimiento que hay en la isla – véase, entre otras, la canción “Habana Blues”:

> *“Hoy, miro a través de ti, las calles de mi habana. Tu tristeza y tu dolor, reflejan sus fachadas. Es tu alma y soledad, la voz, la voz de esta nación. Cansada. [...]”*

- en otras, como en “Cuba Rebelión”, se hace referencia a los problemas políticos del país y al cambio deseado por la gente:

"Ya no podemos pensar de tanta corrupción. Mi pueblo ha resistido muchos años en opresión. Solo no queda luchar, luchar, en la fuerza está la nación. No vamos a traicionar el futuro de la nación. No más dolor, no más temor a estos cambios inevitables si vemos como sufren los inocentes sin pensar en fallar, protestar sin dudar. [...]"

Mientras se escuchan las canciones tratando de la vida en la isla cubana se pueden ver varias imágenes que la hacen visible, también. Así, las imágenes coinciden con las letras de las canciones. El director, conscientemente, utiliza cierto método del *montaje*[224] y crea una combinación perfecta entre los dos factores.

Al final hay que apuntar brevemente que la música de *Habana Blues* se entiende como música autónoma, también. Significa que se la recibe y comercializa fuera de la película, también.

E. Particularidad de la película

La particularidad de *Habana Blues* es, sin duda, la música que se escucha a lo largo de la película, especialmente, las canciones que aparecen. Para no repetir lo ya dicho, véasen los capítulos correspondientes.[225]

F. Crítica personal

Como el primer largometraje de *Zambrano*, su segundo, *Habana Blues*, es una obra muy precisa, madura y buena, también. Se nota que, a diferencia del primero, el segundo contiene más escenas de acciones. Sin embargo, los "movimientos" no son evocados por "efectos especiales" como se ven en una película de acción de hoy en día sino por los caracteres mismos y la grandeza de la música que se escucha a lo largo de la película.[226]

[224] Véase aquí el capítulo sobre el montaje de *Habana Blues* en las páginas 70 ss.

[225] Véasen las páginas 82 ss.

[226] Véase el capítulo sobre la música de *Habana Blues* en las páginas 82 ss.

En general, la obra parece muy auténtica, sincera, pero nada negativa sino, más bien, bastante invitadora. Con *Habana Blues* el director no quiere pintar nada de oro sino mostrar la realidad de la vida cubana. Sin embargo, no quiere evocar sentimientos de depresión sino intenta enfocar y destacar los aspectos positivos de la vida en la isla. El director mismo lo explica así:

> *"Hacer una película en un país como Cuba, que no es el tuyo, tiene ventajas e inconvenientes. La ventaja es que te conviertes en el perfecto observador, puedes mirar sin las implicaciones del que es cubano. El inconveniente es que no te puedes implicar en una realidad como si fuera tu propio país y que fue lo que hice en Solas o Padre Coraje. Mi pretensión desde el principio fue la de no hablar de buenos y malos, eso creo que les corresponde a los propios cineastas cubanos, que son los que tienen la obligación de hablar de su país. Habana blues puede ser vista como una mirada complaciente o ingenua, pero también tierna, cariñosa y respetuosa con una realidad dura como la que se vive en La Habana. Mi intención ha sido la de hablar de verdades humanas y de sentimientos, la de hablar desde un discurso emocional, pero no político."*[227]

En *Habana Blues* – como en *Solas*, también – se nota la importancia del arte y de la cultura para *Zambrano*. En una entrevista él mismo dijo:

> *"A mí siempre me pareció muy importante el esfuerzo y la voluntad de los creadores cubanos por intentar hacer su obra, por tratar de hacer arte, cultura, pese a las circunstancias [...]"*[228]

Especialmente el fin de la película es muy emocionante e invita al público a soltar sus emociones personales. No me sorprendería nada ver a los espectadores llorando durante la última escena del largometraje. La única cosa que queda decir es: ¡La atmósfera creada por el director está perfecta!

[227] Entrevista 2.

[228] Entrevista 1.

VI. Conclusión

Después de analizar las dos películas, *Solas* y *Habana Blues*, llego a la conclusión que, aunque cuentan dos historias completamente diferentes, ostentan varias paralelas. Se nota esto a varias niveles aunque el argumento tanto como el lugar del uno no tienen nada que ver con el otro largometraje. Enfocando las obras más en detalle se pueden ver las paralelas no sólo en cuanto a los temas tratados y los personajes, que tienen los pensamientos y sentimientos parecidos, sino también en toda la técnica utilizada por el director, bien sea la imagen, bien sea el nivel sonoro.[229]

A lo mejor, mientras viendo *Solas* y *Habana Blues* la primera vez, no se puede "ver" las paralelas mencionadas entre las dos películas. En cambio, mientras haciendo un análisis profundo de ellas, se las "ve" tanto más. A lo largo de mi tesis me he enterado de la "importancia" y del sentido de un análisis fílmico. Nunca hubiera sacado tanta información y tantos pensamientos dados por el director si no me hubiera ocupado con el tema del análisis de las películas. Creo que es importante verla más de una vez y mirar cada uno de los aspectos que confluyen en la obra perfecta individualmente para que se pueda entender la película enteramente.

Al final de todo, sólo queda recomendar hacer un análisis fílmico uno mismo. Como se empieza a "ver" las películas diferentemente, es decir, desde un punto de vista nuevo, automáticamente, se entera de cosas hasta ahora cubiertas y se gana experiencias nuevas.

[229] Véasen más arriba los capítulos correspondientes del análisis de *Solas* y *Habana Blues*.

VII. Bibliografía

A. Bibliografía

Bazin, André. *Was ist Film?*. Alexander Verlag: Berlín, 2004.

Bienk, Alice. *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse.* Schüren: Marburg, 2008.

Carmona, Ramon. *Cómo se comenta un texto fílmico.* 4ª edición. Cátedra: Madrid, 2000.

"Cine social in the late 1990s and beyond". En: Triana-Torib, Núria (Ed.). *Spanish National Cinema*. Routlege: Gran Britania, 2003, pp. 155 – 158.

"Cosecha de los noventa". En: Heredero, Carlos F. (Ed.). *20 nuevos directores de cine español*. Alianza Editorial: Madrid, 1999, pp. 11 – 27.

"Die spanischen Newcomer". En: Scholz, Annette (Ed.). *Joven cine español de autores. Der zeitgenössische spanische Autorenfilm zwischen Industrie und Kunst*. Wissenschaftlicher Verlag: Berlín, 2005, pp. 86 – 92.

Díez Puertas, Emeterio. *Historia social del cine en España*. 1ª edición. Ed. Fundamentos: Madrid, 2003.

Dreitzel, Hans Peter. *Die Einsamkeit als soziologisches Problem*. Die Arche: Zürich, 1970.

Faulstich, Werner. *Einführung in die Filmanalyse*. 4ª edición. Narr: Tübingen, 1994.

Field, Syd. *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*. Autorenhaus: Berlín, 2007.

García, José Luis. *De Almodóvar a Amenábar*. Notorius Ediciones: 2005.

Gast, Wolfgang. *Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt am Main, 1993.

Gubern, Román. *Historia del cine español*. 4ª edición. Cátedra: Madrid, 2004.

Habundia, Nora. “Punk, Rock und Revolution”. En: *Cuba Sí Revista*. Nr. 1/2009, p.11.

Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. 4ª edición. Metzler: Stuttgart, 2007.

Josting, Petra. “Medienkompetenz im Literaturunterricht“. En: Rösch, Heidi (Ed.). *Kompetenzen im Deutschunterricht. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Mediendidaktik.* Lang: Frankfurt am Main, 2008, pp. 71 – 91.

Kamp/Rüsel. *Vom Umgang mit Film*. 1ª edición. Volk-und-Wissen-Verlag: Berlín, 1998.

Korte, Helmut. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. 3ª edición. Erich Schmidt Verlag: Berlín, 2004.

Luca, Renate. “Mediensozialisation. Weiblichkeits- und Männlichkeitsentwürfe in der Adoleszenz“. En: Luca, Renate (Ed.). *Medien, Sozialisation, Geschlecht. Fallstudien aus der sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis.* Kopaed-Verlag: München, 2003, pp. 39 – 55.

Metz, Christian. *Semiologie des Films.* Fink: München, 1972.

Mikos, Lothar. *Film- und Fernsehanalyse*. 2ª edición. UVK-Verlagsgesellschaft: Konstanz, 2008.

Mirandé, Alfredo. *Hombres y machos. Masculinity and Latino culture*. Westview Press: Boulder, 1997.

“Presente y futuro del cine español” (capítulo 14). En: Caparrós Lera, J.M. (Ed.). *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*. Ariel Historia: Barcelona, 1999, pp. 183 – 202.

Volk, Stefan. *Filmanalyse im Unterricht. Zur Theorie und Praxis von Literaturverfilmungen*. Diekhans, Johannes (Ed.). Schöningh: Paderborn, 2007.

B. Internet

http://www.anafernandez.com (29.12.2010, 15:31).

http://www.conexioncubana.net/index.php?st=content&sk=view&id=7609 (30.12.2010, 21:03).

http://cumbresiberoamerica.cip.cu/compendios_informativos/cumbres_iberoamericanas/cumbr es/xvi-cumbre-iberoamericana/cuba-y-la-migracion (30.12.2010, 21:05).

http://www.edualter.org/material/cinemad3/habana.htm (30.12.2010, 19:09).

http://www.elpais.com/articulo/cultura/MIRO/_PILAR/ley/Miro/elpepicul/19841226elpepicul_1/Tes (14.3.2010, 10:19).

http://www.elpais.com/todo-sobre/tema/Violencia/mujeres/31/ (13.04.2010, 23:30).

http://www.festivaldesevilla.com/2008/2008/pdf/MEMORIA2008.pdf (29.12.2010, 10:19).

http://www.latinamericanstudies.org/cuba/mercado-negro.htm (30.12.2010, 21:02).

http://www.monografias.com/trabajos14/maltratomuj/maltratomuj.shtml (30.12.2010, 14:09).

http://pdf.rincondelvago.com/historia-del-cine-espanol.html (29.12.2010, 10:56).

http://www.univision.com/content/content.jhtml?cid=2256361 (30.12.2010, 21:01).

http://de.wikipedia.org/wiki/Filmmusik#Funktionen (30.12.2010, 13:12).

http://www.worldlingo.com/ma/dewiki/de/Benito_Zambrano (19.12.2010, 12:13).

C. Entrevistas del director

Zambrano, Benito. *Entrevista*. 2003. En: http://www.elpais.com/articulo/cine/Zambrano/_Benito/jovenes/cubanos/necesitan/cambios/elpepuculcin/20031226elpepicin_1/Tes (04.01.2011, 16:35) (Entrevista 1).

Zambrano, Benito. *Entrevista*. 2005. En: http://www.elpais.com/articulo/cine/Benito/Zambrano/rinde/delirio/utopia/Habana/elpepuculcin/20050318elpepicin_3/Tes (04.01. 2011, 17:18) (Entrevista 2).

Zambrano, Benito. *Entrevista*. En: http://www.arsenalfilm.de/havanna-blues/download/HavannaBlues_PH.doc (04.01.2011, 17:27) (Entrevista 3).

Anejo

Las canciones de la película Habana Blues

1. Échate pa´lla, échate pa´ca

Ahora suena el rock and roll
con el ritmo de este son,
mezcla de estilo y de religión,
y se cambió la situación
con el viento a mi favor
y no es por nada pero me va mejor.

Esto es una guerra y no puede parar.
No sé cuánto tiempo el cuento va a durar.
La gente en la calle no quiere pensar.
Si esto es una fiesta
qué jodida está.

Por eso,
échate pa´lla, échate pa´ca,
que la noche llega, así que
échate pa´lla, échate pa´ca,
que la rumba suena.
Así que ponte a bailar,
vamos a guarachar
que las cosas si no cambian
es mejor olvidar.

Ahora suena el rock and roll
con el ritmo de este son,
y se cambió la situación
con el viento a mi favor.
Dicen que la vida es muy corta aquí.
Dicen que el futuro depende de ti.
Es cuestión de tiempo todo pasará
pero si no cambia es mejor olvidar.

Ahora suena el rock and roll
con el ritmo de este son,
y se cambió la situación
con el viento a mi favor.

Por eso,
échate pa´lla, échate pa´ca,
que la noche llega, así que
échate pa´lla, échate pa´ca,
que la rumba suena.
Asi que ponte a bailar,
vamos a guarachar
que las cosas si no cambian
es mejor olvidar.

Por eso,
échate pa´lla, échate pa´ca.

2. Cansado

Aquí estoy una vez más,
en la esquina de este barrio,
con el sudor, el sexo y el tráfico de habanos.
Entre la calle y el ron,
se vive un poco agitado.
Voy pedaleando en el tiempo hacia delante,
pero vuelvo al pasado,
siempre al mismo lado.

[estribillo:]
Tratando de vivir,
luchando, mi amor, luchando,
¿sabes, mami?
Tratando de vivir,
soñando, mi amor, soñando.

Mami, no es fácil reír,
en la ciudad de los bravos.
La vida está un poco dura aquí,
no es nada extraño.
Me voy buscando mi suerte,
buscando el pan con mis manos.
Falta el dinero, mi negra,
el rock and roll está muy caro.

[estribillo]

Hey man, voy de frente,
sólo busco un modo diferente.
No hay más que tu gente,
sólo tienes que decirles lo que sientes.
Vengo sin lamento a gritarle a todos
los vientos lo que siento.
Nunca dejo de soñar,
ven conmigo, ven pa´aca.

Y soñaras conmigo... sin mirar atrás.
Y te vendrás conmigo... sin mirar atrás.
Y volarás conmigo... sin mirar atrás.
Y moriré contigo... sin mirar atrás.

3. Sé Feliz

Si la soledad te enferma el alma,
si el invierno llega a tu ventana,
no te abandones a la calma
con la herida abierta.
Mejor olvidas y comienzas
una vida nueva
y respira el aire puro
sin el vicio de la duda.
Si un día encuentras
la alegría de la vida,
sé feliz, sé feliz, sé feliz, sé feliz.

Con los colores de una mariposa
vuela entre las luces de la primavera.
Si te imaginas que la lluvia te desnuda
juega en los mares que despiertan a la luna,
y sé feliz, sé feliz, sé feliz, sé feliz
si la soledad te enferma el alma.

4. Sedúceme

Te soy sincero, me prendo cuándo
te veo llegando al baile, mi niña.

[estribillo:]
Suéltate, (ay) alíviame, (ay) (ay),
y mira que yo sé que se te da muy
bien, bien.
Relájate, (ay) sedúceme (ay) (ay),
que se me sube la temperatura
con tu cintura.
Que soy un tren (ay),
si la noche me pide candela,
sentimiento que viene llegando
a flor de piel, (ay) mira, niña linda,
¡relájate!

[estribillo]

Cógelo, mami, cógelo (cógelo, mami).
Dáme tus besos con to´ el alivio de tu
miel y tu sentir.
Dámelo, papi, dámelo (dámelo, papi)
tu camino acelerado
que he llegado asi por ti.

[estribillo]

(Ay) ¿Qué te pasa?
Esa mirada y esa boca me asesina
(Ay) ¿Qué te pasa?
Lo que me esconde tu vestido,
me ilumina.
(Ay), cógelo, mami, cógelo, cógelo.
(Ay), dámelo, papi, dámelo, dámelo.

5. Habana Blues

Hoy, miro a través de ti,
las calles de mi Habana.
Tu tristeza y tu dolor,
reflejan sus fachadas.
Es tu alma y soledad, la voz,
la voz de esta nación cansada.
Solos tú y yo, en la ciudad dormida.
Solos tú y yo, besando las heridas.
Habana.

Cada vez te olvidabas más de ti,
para apoyar mis sueños.
Pero sé que lastimé tu corazón,
jugando con tus sentimientos.
Fue la luz, esa que robé dejando a
oscuras tus deseos, eh, eh.
Solos tú y yo, en la ciudad dormida.
Solos tú y yo, besando sus heridas.
Habana.

Y tengo que dejarte ir,
poniendo el mar entre los dos.
Pagando el precio de otros
que viven de la Contradicción.
Otra familia que quedó,
marcada por la separación.
¿Cómo luchar, con ese sol,
con la política y con dios?

6. Arenas de Soledad

Empezar de nuevo,
sin destino y sin tener
un camino cierto que me enseñe
a no perder la fe.
Y escapar de este dolor,
sin pensar en lo que fue,
¿cuánto aguanta un corazón
sin el latido de creer?

[estribillo:]
En lo bello,
en la verdad de la esperanza
de esta sed de amar;
en los sentimientos que se quedan,
sueños que perduran,
y busqué, y subí, y fui preso
entre las alas del amor,
sin distancia y sin recuerdos
en las arenas de esta soledad.

Presa de un silencio roto,
hijos del amanecer,
que nunca alcanzó esa luz,
tan confundida en el placer.
Y cierro los ojos, sólo para comprender
cuánto aguanta un corazón
sin el latido de creer.

7. Cuba Rebelión

Ya no podemos pensar
de tanta corrupción.
Mi pueblo ha resistido
muchos años en opresión.
Sólo no queda luchar,
luchar en la fuerza esta unión.
No vamos a traicionar
el futuro de la nación.

No más dolor,
no más temor
a estos cambios inevitables.
Si vemos como sufren
los inocentes
sin pensar en fallar,
protestar sin dudar.

Cuba Rebelión.
Cuántas mentiras, cuántos años más
cuántas vidas, cuántas lágrimas.
Rebelión, rebelión. Un solo camino.

No más dolor,
no más temor
a estos cambios inevitables
sin miedo a ser culpables
de estar en rebelión.

No más dolor,
no más temor
a estos cambios inevitables
si vemos como sufren los inocentes,
sufren, sufren.

8. En todas partes

La amistad es una semilla
que brota en cualquier lugar,
y cuando sientas frío,
cúbrete con las ramas de mi destino.
Dónde te lleven los pasos
te encontrarás a mí.
Te quiero y mi abrazo.
Hay amor en todas partes
y en cada rincón del mundo,
y todos buscando un sueño.
Cambiamos así de rumbo
si profunda es la distancia.
Profunda es la lejanía
en un alma peregrina.
No existe ciudadanía.
La bandera es un dilema,
la patria y la geografía.
Donde quiera que me encuentre
yo siento que es tierra mía.
Tuya y mía.

[estribillo:]
Yo quiero ser tu abrigo
si te hace falta el consuelo mío.
Yo quiero ser tu nido
si necesitas cariño mío.
No quiero ser tu olvido
si en todas partes estoy contigo.
Yo quiero ser tu abrigo
en Madrid y en Nueva York.
La Habana está en todas partes
porque la llevas contigo
sin miedo a desarraigarte.
Yo sé que existen fronteras
en todos los continentes.
Un solo sol y una luna te cuidan
y alumbran siempre.
Quisiera ser la mañana
y entonar la melodía,
esa que me hace crecer cada día.
Caminos que me separan
y te obligan a escondidas
a ser cautivos de idiomas e ideologías.
No seas cautivo de idiomas e
ideologías.

[estribillo]

Aquí, mi mito, yo estoy contigo.

Zusammenfassung in deutscher Sprache

Wie der Titel bereits andeutet, stellt die vorliegende Diplomarbeit eine eingehende Analyse der beiden Langfilme des Regisseurs Benito Zambrano, *Solas* und *Habana Blues*, dar. Ziel der Arbeit war, die Filme „bewusst" und „kritisch" zu betrachten und sie in all ihren Facetten zu beleuchten. Gemeint sind nicht nur ihre inhaltliche und kontextuelle Ebene, sondern auch ihre narrative Struktur sowie die zahlreichen, unterschiedlichen technischen Aspekte. Hierbei sind insbesondere die Kameratechnik, die Montagetechnik, sowie die Licht- und Toneffekte zu erwähnen. Gerade im zweiten Werk Zambranos, *Habana Blues*, steht Letztgenanntes im Zentrum des Geschehens und sticht somit sofort ins Auge des Publikums. Verglichen mit dem ersten Werk des sevillanischen Regisseurs der Generation des *„Joven Cine Español"* der Neunzigerjahre, *Solas*, bedeutet dies allerdings nicht, dass die Tonebene hier weniger Bedeutung hätte. Ganz im Gegenteil – auch in *Solas* sind die Musik und die Geräusche essentielle Stilmittel zur Erzeugung einer gewissen Atmosphäre und Vermittlung des im Film Dargestellten. Die Wahl der jeweiligen Stilmittel durch den Regisseur muss bewusst und gezielt erfolgen, um die Wahrnehmung des Zuschauers/der Zuschauerin in eine bestimmte Richtung zu lenken und die Intention des Werks und damit die seines Schöpfers zum Ausdruck zu bringen. Indem er die Fähigkeit besitzt, mittels seines Werkes eine Vielzahl von Menschen über die Leinwand zu manipulieren, trägt der Filmregisseur eine große Verantwortung, mit der er sorgfältig und pflichtbewusst umzugehen hat.

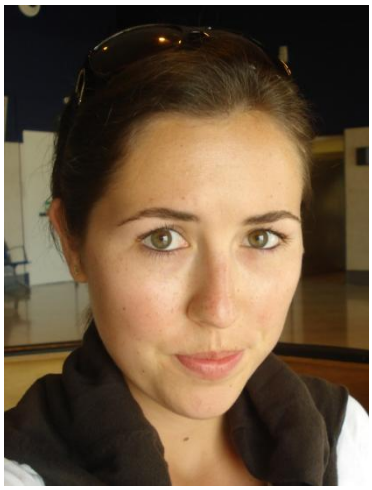
Im Zuge der Arbeit wurde festgestellt, dass nicht nur der Regisseur selbst, sondern auch der Zuseher/die Zuseherin eine gewisse Verantwortung trägt. Auch der Film beinhaltet das Medium „Text" und baut somit auf dem „Zusammenspiel" zwischen Erzeuger und Rezipient auf. Insofern – um auf das wesentliche Ziel der Arbeit zurückzukommen – soll anhand der beiden Beispiele einer Filmanalyse die Notwendigkeit der Entwicklung des „bewusste Sehens" jedes einzelnen Zuschauers aufgezeigt werden. Nur auf diese Art und Weise besteht die Möglichkeit, das Werk eines Regisseurs und dessen Intention vollständig zu „sehen" und zu verstehen.

Um den Hauptteil der Arbeit, das heißt, die Präsentation und Analyse von *Solas* und *Habana Blues* nachvollziehen zu können, wurden zu Beginn die einzelnen Aspekte der Filmanalyse in ihrer Theorie vorgestellt. Der Vollständigkeit halber – um die von

Zambrano behandelten Themen „besser“ zu verstehen – wurde auch die Einbettung des Regisseurs in die Geschichte des spanischen Kinos untersucht.

Lebenslauf

Persönliche Daten



Nachname:	Böcskör
Vorname:	Teresa Maria
Geburtsdatum:	28.10.1987
Geburtsort:	Eisenstadt
Staatsangehörigkeit:	Österreich
Familienstand:	ledig

Anschrift: Seuttergasse 3/6
A-1130 Wien
Tel.: 0664 / 88598222
E-mail: teresa.boecskoer@inode.at

Ausbildung

02/2010 - 07/2010	Auslandsstudium (Erasmus) an der Universität Sevilla
seit 10/2006	Studium der romanischen Philologie (Spanisch) an der Universität Wien
10/2006 – 10/2010	Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien, MAGISTRA IURIS; Sponsion im Dezember 2010
09/1998 - 06/2006	Bundesgymnasium Eisenstadt Reifeprüfung mit Auszeichnung bestanden
09/1994 - 06/1998	Volksschule Eisenstadt

Berufliche Erfahrung

07/2009	Praxis als „Trainee“ bei DORDA BRUGGER JORDIS Rechtsanwälte GmbH, Wien
08/2007-01/2008	Praxis bei Hajek-Boss-Wagner Rechtsanwälte OEG, Eisenstadt
07/2005-09/2005	Au-Pair in Dublin, Irland
07/2004-09/2004	Au-Pair in Vigo, Spanien
07/2003	Ferialpraxis bei Well.COM Datahighway Burgenland AG

Besondere Kenntnisse

Fremdsprachen	Englisch - fließend in Wort und Schrift Spanisch - fließend in Wort und Schrift (Studium) Italienisch - Grundkenntnisse Latein - Großes Latinum

Software/EDV	Word, Excel, PowerPoint, Internet, Juristische Medienkompetenz (RIS, RIDA, RDB, Beck)
Führerschein	Klasse A, B, E+B

Interessen/Aktivitäten

- Sprachen, 1. Platz beim Burgenländischen Fremdsprachenwettbewerb AHS (Spanisch)
- Fremde Kulturen und Länder, Auslandsaufenthalte
- Gesang/Stimmbildung, Mitglied in Vokalensembles, Eurochor, Japan-Tournee/EXPO
- Violoncello, Mitglied im Joseph Haydn Orchester, Orchesterreisen (Bayreuth, Budapest)
- Sport (Tennis, Skifahren, Schwimmen, Radfahren)

Wien, 20.01.2011