

Visiones utópicas y distópicas en las películas *La voz de la luna y Tiempo después*

Javier Venturi

Springfield College and American International College, United States of America

Abstract

In the mid-1980s, the program of economic, political, and social restructuring —perestroika— and the new era of transparency and openness —glasnost— became the unintended catalyst for dismantling what had taken nearly three-quarters of a century to erect Communist states. While the reforms of perestroika and glasnost instituted by Mikhail Gorbachev, were not the sole causes of the dissolution of the U.S.S.R., the forces they unleashed destabilized an already weakening system and hastened its end. The political protests and the exodus of thousands of East Germans —Peaceful Revolution— fleeing to West Germany and Austria through the Hungarian border, contributed to the fall of the Berlin Wall on November 9th, 1989, and it also triggered the German reunification in 1990. But since the end of the Cold War (1947-1991), many disappointments such as the worsening of socio-economic inequality and global instability, have followed the initial euphoria associated with the victory of the Western Bloc over the Eastern Bloc. The resurgence of the dichotomous relationship capitalism vs communism, and the political polarization driven by a sharp generational divide, are portrayed by the Italian-French co-production “The Voice of the Moon” (Dir. Federico Fellini, 1990), and the Spanish-Portuguese co-production “Some Time Later” (Dir. José Luis Cuerda, 2018). Both cinematic approximations embrace the ideological resistance towards the ongoing process of dehumanization and its pernicious effects on society. The achievement of social justice is deliberately postponed by the technocratic power elite, and by youth generations that are disengaged with its historical past, and enslaved by digital technologies.

Keywords: Historical Memory, Utopian and Dystopian Society, Amnesia, Digital Technologies, Surrealism.

Introducción

El antagonismo existente, entre el cine de autor y el cine comercial, empieza a notarse históricamente a inicios del siglo XX, un siglo violento y marcado profundamente por la Gran Depresión de 1929, y por tres grandes conflictos —Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial, y la Guerra Fría— que generaron millones de muertos y desplazados a nivel mundial. La conclusión de la Guerra Fría (1947-1991), coincide con la aceleración del declive de un cine de autor que, comprometido en mantener una propia identidad, y capacidad crítica y reflexiva, del mundo que lo rodea, tendrá que enfrentar la carencia de financiación de sus respectivos proyectos cinematográficos. Por otro lado, aquellos cineastas que solidarizaron, o estaban comprometidos en

defender los derechos de las clases sociales más desfavorecidas, entrarán a su vez en una fase de desencanto humano e ideológico, a raíz del fracaso del modelo soviético. A partir de la década de los 90, la masiva y constante repetición de imágenes cinematográficas y televisivas, asociadas a la demolición del Muro de Berlín, la cual conllevó a la reunificación definitiva de las dos Alemanias, y al consecuente derrumbamiento de la Unión Soviética —la perestroika y glásnost aceleraron la fase de disolución y de su subsecuente reestructuración— condicionaron la mirada espectral a la aceptación del nuevo panorama geopolítico post Guerra Fría. El avance inexorable del capitalismo salvaje, y el subsiguiente ascenso al poder de la nueva élite tecnócrata, conllevaron al desencadenamiento brusco e inmediato de la Primera Guerra del Golfo Pérsico (1990-1991). El inicio de una nueva era o Nuevo Orden Mundial —El presidente George H.W. Bush lo anunció durante su discurso ante el Congreso de los Estados Unidos, el 11 de septiembre de 1990— ha contribuido a configurar una sociedad global cada vez más pragmática, cínica, desmemoriada, y deshumanizada. Ante este panorama preocupante, las películas de resistencia ideológica como *La voz de la luna* (Dir. Federico Fellini, 1990), y *Tiempo después* (Dir. José Luis Cuerda, 2018), asumen las características de dos cápsulas del tiempo cinematográficas, las cuales preservarán el legado póstumo y generacional de ambos cineastas. Por ende, la resistencia ideológica de un cine de autor de matriz intrínsecamente fellinesca y amanecista, se correlaciona estrechamente a la propuesta cinematográfica de rehumanizar una sociedad amnésica, y culturalmente en declive, a través de la apreciación del arte.

La visión utópica fellinesca en la película *La voz de la luna*.

La novela *El poema de los lunáticos* (1987), del escritor y guionista italiano Ermanno Cavazzoni, sirvió como fuente de inspiración para el guión de la película franco-italiana *La voz de la luna* (1990), dirigida por Federico Fellini (1920-1993), quien puede ser definido como el representante de la última generación de los idealistas o *lunáticos* del cine italiano del siglo XX. La crítica subjetiva del cineasta italiano se materializa en *La voz de la luna*, su última película dirigida, la cual representa el legado cinematográfico de un cine de autor comprometido con la resistencia ideológica, dirigida principalmente hacia una sociedad italiana deshumanizada, amnésica, y alienada por la cultura del consumo frenético. Para ello, Fellini establece un nexo cinematográfico entre la película *La voz de la luna* y sus precedentes producciones cinematográficas, cuyo discurso narrativo se manifiesta a través de una

función estrictamente comparativa y dicotómica, el auge y la decadencia, lo dulce y lo amargo, la luz y la oscuridad, respectivamente. Si bien, las imágenes cinematográficas de *La Dolce Vita* (Dir. Federico Fellini, 1960) y *8 1/2* (Dir. Federico Fellini, 1963), capturan el período del auge de una sociedad italiana que, comienza a librarse de los traumas y las secuelas socio-económicas de la Segunda Guerra Mundial, y que contemporáneamente, goza del periodo inicial de prosperidad económica —Milagro económico italiano (1958-1963)— es propiamente con la película *La voz de la luna* que, el cineasta italiano expone —tres décadas posteriores a 1960— los síntomas de una sociedad italiana en plena crisis de identidad cultural e ideológica, a raíz de la penetración y expansión del capitalismo salvaje.

La película *La luz de la luna* se transforma de esta manera, en una cápsula del tiempo cinematográfica, la cual ilustra con estilo fellinesco, la fase de transición de una sociedad italiana que, pasa de una fase caracterizada por la prosperidad económica, asociada a la fama internacional del *Made in Italy*, a la subsiguiente fase inicial de decadencia cultural e ideológica. De ahí que, el cineasta Federico Fellini, conducirá la mirada espectral hacia el espacio temporal de 1989, un año caracterizado por grandes cambios coyunturales y estructurales que tuvieron lugar en Italia de aquel periodo, y cuyas secuelas preanunciaron el acercamiento del fin de la Guerra Fría. El discurso narrativo hipertextual de la película *La voz de la luna*, expone la posición crítica del cineasta italiano, de postura ideológica netamente antifascista y antisistema, a través de un entretreído de varios personajes fellinescos que, como en un juego de espejos, se multiplican y transfiguran en otros personajes pertenecientes al mundo de la literatura clásica, la cultura académica, la cultura popular, y sobre todo al mundo del cine intrínsecamente fellinesco. Todos ellos pueden ser identificados por medio de referencias, explícitas e implícitas, y guiños cinematográficos que, el cineasta italiano, ha distribuido diligentemente y lúdicamente en la película *La voz de la luna*. Por lo tanto, su última película sintetiza a grandes rasgos, la propia carrera cinematográfica como cineasta, y la realiza a través de un relato cinematográfico enriquecido con los recuerdos nostálgicos del pasado. Los *flashbacks* fellinescos de tintes surrealistas y oníricos, adoptan las mismas formas de aquellas imágenes iconográficas asociadas al desfile de sus personajes, cuyas reminiscencias permiten —a la mirada espectral experta— revivir las escenas finales de las películas *La Dolce Vita* y *8 1/2*.

La visión utópica fellinesca comienza a tomar forma a través del viaje nostálgico y retrospectivo que emprenden los dos personajes principales, Ivo Salvini (Roberto Benigni) y el prefecto Gonnella (Paolo Villaggio), cuyos rostros emblanquecidos representan los seres iluminados por luz de la luna, y paralelamente, son como los espectros que deambulan en las noches oscuras de la Llanura Padana. Ivo personifica la fascinación por el arte y la búsqueda

de la inspiración poética, mientras que Gonnella personifica la frustración derivada por el desencanto cultural e ideológico hacia una sociedad, amnésica y deshumanizada, por las secuelas del capitalismo salvaje, de matriz americana. Las primeras escenas de la película muestran a Ivo, quien junto a sus amigos, observan a través de la ventana de una casa rural —la mirada voyeurística— una mujer que se desviste sensualmente en su habitación. El baile sensual del cuerpo femenino, acompañado musicalmente, recrea el ambiente de los cabarets, y sobre todo de un *striptease* femenino, cuyos sinuosos movimientos, son observados a su vez por la pantalla un televisor doméstico —la mirada intrusa— sintonizado en un canal sin señal. Observar las imágenes a través de la ventana, la pantalla cinematográfica, y la pantalla televisiva, todas ellas crean el efecto de las cajas chinas, y son a su vez la analogía del voyeurismo, cuya dimensión metacinemática hace que la mirada espectral participe sin ser descubierta. Al respecto, Richard Allen sostiene que la mirada voyeurística presente en muchas películas:

Nos recuerda constantemente que, se acerca por su posición particular a la línea de demarcación entre lo real y lo ficcional y entre lo visual, la atracción voyeurística y la identificación psicológica. (2017: 163)

La mirada voyeurística del grupo de hombres que junto a Ivo Salvini gozan libremente del espectáculo nocturno, es también la recreación cinematográfica del baile hipnótico y sensual de la Saraghina, el personaje fellinesco de *8 1/2*. La relación simbiótica existente entre el exhibicionismo y el voyeurismo, ilustrado a través de la pantalla cinematográfica, empezará a ser desplazado paulatinamente por la intervención de nuevas tecnologías como la televisión, las videograbadoras, y posteriormente por los ordenadores. Sin embargo, serán los programas televisivos emitidos por la televisión comercial —interrumpidos estratégicamente para dar espacio a las publicidades pagadas por sus respectivos mecenas— los cuales desplazarán la experiencia colectiva y reflexiva del cine como expresión artística del ser humano, por el de la experiencia hedonista de satisfacer el placer individual, a través del cotidiano consumo audiovisual de programas televisivos que, emocionan y distraen, pero no obligan a pensar críticamente.

En esta circunstancia, la mirada voyeurística del cuerpo femenino, observado a través de la ventana, es un guiño cinematográfico asociado a la película *La ventana indiscreta* (Dir. Alfred Hitchcock, 1954), y por otro lado, el *striptease* realizado frente a la pantalla del televisor, se asocia a la crítica subjetiva del cineasta italiano, dirigida hacia la evidente decadencia socio-cultural de la sociedad italiana. La alienación cultural y el irrefrenable hedonismo, ambos son exacerbados por algunos programas televisivos, —televisión basura o *trash TV*— emitidos por las cadenas de televisión comerciales privadas que, sin

ningún pudor, instrumentalizan el cuerpo de la mujer, como una forma de entretenimiento, y con fines estrictamente comerciales. Fellini siempre declaró ser un artista anti-Berlusconi, y lo demostró con su película *Ginger y Fred* (1986), a través del personaje satírico de Fulvio Lombardini, quien es la personificación del magnate Silvio Berlusconi, el precursor de la televisión comercial en Italia, producida por *El Grupo Fininvest* y *Mediaset*. Por ende, la imagen de la pantalla del televisor, situada en el espacio doméstico, la cual se yuxtapone, como un ojo intruso, a la mirada voyeurística del grupo de amigos de Ivo Salvini, esta presencia intrusiva se correlaciona al impacto negativo de la nueva tecnología, y entre sus secuelas destaca el auge en Italia de la tele dependencia de programas televisivos nocturnos, en este caso los de *striptease*. Obviamente, la mirada voyeurística del cine de Fellini se distancia enormemente de la mirada escopofílico-voyeurística, asociada al consumo de los programas de *striptease*, transmitidos por la televisión comercial italiana, a partir de 1987. El programa televisivo italiano *Colpo grosso* (1987-1992) transmitido por Italia 7, fue uno de ellos, y su formato televisivo fue a su vez exportado y distribuido por las cadenas privadas de televisión de los siguientes países: la versión alemana *Tutti frutti* (1990-1993) transmitida por RTL; la versión española *¡Ay, qué calor!* (1990-1991) transmitida por Telecinco; la versión brasileña *Cocktail* (1990-1991) transmitida por SBT; y la versión sueca *Tutti frutti* (1994) transmitida por TV3. Al respecto, Laura Mulvey establece la diferencia sustancial entre la mirada voyeurística del cine y la mirada escopofílico-voyeurística:

Es sólo en la forma del filme que pueden alcanzar una perfecta y hermosa contradicción, gracias a la posibilidad en el cine de cambiar el énfasis de la mirada. El lugar de la mirada, la posibilidad de variarla y exponerla, define el cine. Esto es lo que hace al cine muy diferente en su potencial voyeurístico de, por ejemplo, el *striptease*, el teatro, los espectáculos y demás. (2007: 92)

La respuesta cinematográfica del cineasta italiano, dirigida hacia quienes detrajeron y censuraron sus películas —los censores gubernamentales y eclesiásticos— por razones ideológicas, morales y religiosas, es obvia. Al respecto, el Vaticano condenó la película *La Dolce Vita* (1960) por su contenido inmoral, y el régimen franquista, siguiendo los consejos de la Santa Sede, prohibió su estreno en España. La película fue finalmente estrenada —después de 21 años— el 28 de mayo 1981. De ahí que, la voz de resistencia ideológica de Federico Fellini podrá ser aún escuchada en la década de los 90, y esta voz disidente o lunática, se personificará en Ivo y Gonnella, dos personajes lunáticos y espectrales. Por lo tanto, el viaje retrospectivo emprendido por ambos personajes fellinescos, entre los espacios rurales y urbanos de la Llanura Padana de 1989, permitirá a la mirada espectacular de reconstruir una memoria histórica que ha ido desapareciendo a raíz de la intervención de modelos culturales e ideológicos extranjeros. La

pérdida de la identidad cultural es una de sus secuelas, y esta es inicialmente expuesta en *La voz de la luna* a través de la conversación que Ivo —recién dado de alta de un hospital psiquiátrico— sostiene con los hermanos Vito y Giuanin Micheluzzi, en el centro de la plaza de una pequeña ciudad anónima de la Llanura Padana. En esta escena, el plano medio encuadra Ivo conversando con Vito, un empleado gubernativo, y Giuanin, un miembro de la clase obrera, quien sostiene que “la luna no sirve para nada. Hay que quitarla de en medio,” y paralelamente, en el fondo del respectivo encuadre, se puede observar un grupo de jóvenes italianos vestidos a la moda de los *paninari*, quienes a su vez escuchan la música emitida por el *Walkman*, mientras esperan su turno bajo un cartel que dice *Fast Food*. Por lo tanto, las imágenes cinematográficas que muestran una generación de jóvenes italianos alienados por la cultura del consumo, una clase media y una clase obrera italiana que se distancian del arte de vanguardia distribuido con medios de masas, y a las cuales se debe añadir la pasividad y el carácter abúlico de Ivo o el poeta lunático, justifican el desencanto artístico e ideológico del cineasta italiano.

La escena de la premiación de Aldina Ferruzzi (Nadia Ottaviani) como Miss Harina 1989, y la respectiva celebración de la *Gnoccata* —fiesta tradicional de Guastalla, una pequeña localidad de Emilia-Romaña— es otro ejemplo emblemático que se asocia a las marcadas contradicciones socio-culturales existentes en la sociedad italiana de la década de los 80. Las vicisitudes asociadas con la obsesión de Ivo por la imagen física y por la constante búsqueda de la inspiración poética —Aldina es su musa o luna de la inspiración artística y el poeta Giacomo Leopardi su mentor— permitirán a la mirada espectacular, poder constatar que, la celebración de la *Gnoccata* 1989, ha sido alienada y fagocitada por la cultura del consumo promovida por el capitalismo salvaje. Fellini enfatiza el desvanecimiento de la tradición cultural y de la memoria histórica, a través de la celebración de la *Gnoccata*, la cual surgió como acto de protesta de los molineros contra los impuestos del gobierno Menabrea en 1868, para convertirse posteriormente, en un desfile y fiesta a la americana, a partir de 1978. El desvanecimiento de la tradición cultural, ilustrada con la relación dicotómica tradición versus alienación, puede ser visualizada durante la celebración de la *Gnoccata*, a través de la presencia de la Banda Municipal que, mientras desfilan las candidatas al premio de belleza Miss Harina, suena repetidamente la marcha militar americana *The Stars and Stripes Forever*. Por otro lado, el desvanecimiento de la memoria histórica, ilustrado por la relación dicotómica memoria versus olvido, puede ser visualizada en la escena subsiguiente, la cual muestra un anciano hambriento —transcurrido tres años en un campo de concentración alemán— consumiendo velozmente grandes cantidades de ñoquis mientras todos los celebrantes bailan desenfrenadamente a su alrededor. La alienación cultural y americanización de la sociedad italiana es evidenciada también por los numerosos carteles publicitarios en inglés —la película *La strada*

(Dir. Federico Fellini, 1954) la evidencia con el cartel de la estación *Esso*— los cuales son encuadrados en las escenas que se desarrollan en el centro de la ciudad, y en las calles que la circundan. Algunos de estos carteles promocionan un desodorante para hombres, u otro como el de un restaurante italiano especializado en la celebración de bodas llamado *Las Vegas*. Al respecto, las letras de la canción *L'italiano* (1983) de Toto Cutugno, corroboran con el sentimiento de protesta dirigido hacia la americanización de la sociedad italiana: “Buenos días Italia con tus artistas, con demasiada América en los carteles publicitarios.”

Consecuentemente, el discurso narrativo presente en *La voz de la luna*, también hará hincapié sobre el discurso generacional, cuya fractura socio-cultural existente entre la generación de la post Segunda Guerra Mundial —la generación de Federico Fellini— y la de los jóvenes italianos de los años 80, es muy evidente. Para ello, el viaje iniciático y surrealista de tintes dantescos y quijotescos, llevará a Ivo y Gonnella, a descubrir el mundo sub-cultural, como el del *rave party*, poblado por jóvenes desenganchados con su propio pasado histórico, y esclavizados por la cultura del consumo. Gonnella se convierte en el líder y guía o mentor, que mostrará a Ivo la decadencia cultural e ideológica, y para ello, será necesario descender en el mundo infernal de una grande discoteca clandestina. De ahí que, el personaje de Gonnella se transfigura inicialmente en Don Quijote, quien alienta a Sancho Panza o Ivo, antes de batallar los *Disk Jockeys*, o los molinos de viento. Subsiguientemente, cuando ambos personajes principales entran en la discoteca, o en el vientre del infierno, Gonnella se transfigura en Virgilio, el poeta laureado, e Ivo, se transfigura en Dante Alighieri, el poeta neófito, respectivamente.

La crítica subjetiva de Fellini, dirigida hacia una sociedad amnésica sumergida un mundo sub-cultural, se materializa en la escena en la cual todos los jóvenes, vestidos a la moda de los años 80 —Fellini excluye obviamente todas las imágenes y referencias explícitas con el sexo y las drogas para evitar la censura— están bailando bajo un ruido ensordecedor, la canción de Michael Jackson *The Way You Make Me Feel* (1987). Ivo, como poeta lunático, neófito, y grande admirador de la poesía de Giacomo Leopardi, prosigue en la búsqueda de la mujer o musa de su inspiración, cuyo pie pueda calzar el mismo zapato de cristal que perdió Alina, —reminiscencia del Príncipe Azul y la Cenicienta en la versión años 80— y por consiguiente, al comprobar que todas las mujeres que lo rodean en la gran discoteca pueden calzar el zapato sin dificultad, declara que todas ellas son Alina, sus musas y fuentes de inspiración. Los ecos cinematográficos presentes en esta escena son nada menos que, la recreación de la escena surrealista del harén de Guido, el personaje principal de la película *8 1/2*. Por otro lado, Gonnella, transfigurado como Virgilio y Don Quijote, lidia contra las sombras infernales y la injusticia, personificadas en los dos *Disk Jockeys* o pinchadiscos, y paralelamente intenta llamar a la cordura a los jóvenes alienados, quienes bailan frenéticamente bajo el hechizo de la música de

Michael Jackson, sin mostrar el más mínimo interés de lo que sucede a sus alrededores. El grito de frustración de Gonnella, ante la evidente fractura generacional, se materializa de la siguiente manera:

¿Quiénes sois? Os ordeno que declaréis que sois bárbaros, destructores. Vosotros estáis también destruyendo la música, tambores del infierno, vergüenza, partidarios del infierno. ¡Silencio! ¡Hagáis silencio! Éste es el centro de África, las Malasbolsas. No me dais miedo. La vida os ha abandonado, sois sólo pobres huesos que bailan en la orgía de la corrupción.

El grito de frustración es la voz de resistencia ideológica de Gonnella, y esta es suprimida y censurada, a raíz de la intervención de los agentes de seguridad de la discoteca. La referencia al octavo círculo del *Infierno* de Dante Alighieri, el de los fraudulentos y los traidores es explícita. Sin embargo, el grito de Gonnella, dirigido hacia los jóvenes, asemeja a la voz de la conciencia del Grillo parlante que reprocha Pinocho, y la discoteca se transforma en una versión fellinesca del País de los Juguetes, en el cual la generación de jóvenes hedonistas italianos se convertirán, con el pasar del tiempo, en asnos alienados y desmemoriados.

La visión utópica fellinesca se materializa a través del monólogo de Gonnella, cuya apelación a la conciencia social, tiende a enfatizar la necesidad de romper los lazos subyugadores de la alienación cultural, a través del recuperación y apreciación del arte, el cual ha sido casi completamente olvidado por las nuevas generaciones. Por lo tanto, los jóvenes que bailan bajo el hechizo de la música comercial difundida por la radio y la televisión, serán librados por los sonidos del violín, y Gonnella será el portavoz de la disidencia artística e ideológica contra la alienación cultural. El monólogo de Gonnella es autoexplicativo:

Ciertamente qué podéis saber vosotros. ¿Habéis jamás sentido el sonido de un violín? No, porque se hubierais escuchado las voces del violín como las hemos escuchado nosotros, en este momento estarías en silencio, y no habrías la imprudencia de creer que estás bailando. El baile es un recambio, es un vuelo, es como ver la armonía de las estrellas, es como una declaración de amor. ¡El baile es un himno a la vida!

Ante la imposibilidad de poder convencer las nuevas generaciones de jóvenes italianos de cambiar dirección, la última apelación de la visión utópica fellinesca, se materializará en la subsecuente escena asociada al baile en pareja interpretado por Gonnella y la Duquesa de Alba —homenaje cinematográfico a Cayetana de Alba por su mecenazgo a favor del arte— bajo la melodía del vals *El Danubio Azul* de Johann Strauss II. La escena del baile en pareja, el cual tiene lugar en el centro de la pista de la discoteca, rodeada por todos los jóvenes que permanecen en estricto silencio, para luego aplaudir Gonnella y la Duquesa de Alba, representa la construcción audiovisual de la visión utópica fellinesca, de tintes oníricos y

surreales, cuya esperanza es la recuperación de una generación amnésica y hedonista, a través de la apreciación del arte. La escena del baile en pareja es la reminiscencia nostálgica de la película *Ginger y Fred* (1986), la cual se asocia al baile interpretado por Amelia Bonetti (Giulietta Masina) y Pippo Botticella (Marcello Mastroianni), y cuyo respectivo argumento cinematográfico hace hincapié en los efectos negativos de la televisión comercial. No es pura casualidad que Fellini incluya en algunas escenas de *La voz de la luna*, las imágenes laberínticas de numerosas antenas televisivas colocadas sobre los techos de las casas, o el de la imagen intrusa de la sigla TV, la cual es visible con un plano medio que inmortaliza el desencanto ideológico de Ivo y Gonnella, al abandonar la celebración de la *Gnoccata*.



Image 1 - *La voz de la luna* (1990)

Si bien, la crítica subjetiva presente en la película *La voz de la luna*, enfatiza la decadencia socio-cultural de la sociedad italiana, mostrada a través del viaje iniciático de Ivo y Gonnella, por otro lado, el desvanecimiento de la visión utópica fellinesca comenzará a partir del retorno de ambos personajes a la realidad. Ivo y Gonnella, serán los testigos oculares de la captura de la Luna por manos de los tres hermanos Micheluzzi: Vito, Terzio, y Giuanin. La captura de la Luna simboliza la traición de la clase trabajadora hacia los ideales políticos —iniciada con antelación por la corrupta clase política italiana— y la renuncia al sentimiento humano inspirado por el arte. Paralelamente, el desquite personal del cineasta Federico Fellini, dirigido hacia la censura gubernativa y eclesiástica, se realiza cinematográficamente a través del juicio contra la Luna. La escena en cuestión muestra el Tribunal formado por los representantes del Ministerio del Interior y por los de la Iglesia católica, cuyas afirmaciones y veredictos contra la Luna reflejan el mismo espíritu antidemocrático asociado al abuso de poder, a la arrogancia intelectual y espiritual, con el cual condenaron y censuraron sus películas a nivel nacional e internacional.

De la misma manera que en *La Divina Comedia*, Dante Alighieri destinó sus enemigos personales a permanecer en el infierno, Federico Fellini los ridiculizará a su vez en su película *La voz de la luna*. Por ende, el discurso narrativo sugiere a la mirada espectral que, la responsabilidad de la decadencia cultural de la sociedad italiana, no se atribuya exclusivamente al proceso de alienación cultural,

justificado por el dominio del capitalismo salvaje de matriz americana, y subsecuentemente, exacerbado por la televisión, sino también, debe atribuirse a la intervención de la censura cinematográfica, y al escaso financiamiento del cine de autor. La visión utópica fellinesca representa la esperanza de poder reconvertir una sociedad, amnésica, hedonista, y deshumanizada, a través de la apreciación del arte. Sin embargo, el desencanto artístico e ideológico de Federico Fellini, se manifiesta con una mayor prevalencia en las escenas finales, las cuales muestran los dos sobrinos pequeños de Ivo Salvini, consumir en un horario nocturno —la inocencia perdida— las imágenes de violencia transmitidas por la televisión, en el reservado y confortable espacio doméstico.

La visión distópica amanecista en la película *Tiempo después*.

Tiempo después (2018) es una película luso-española basada en la novela homónima del guionista y cineasta español José Luis Cuerda (1947-2020), que fue publicada en 2015. José Luis Cuerda es el creador de un género nuevo dentro del cine español, definido como *surrealismo* —una mezcla de surrealismo y ruralismo— el cual está compuesto por las siguientes películas pertenecientes a la tetralogía cueradiana: *Total* (1985); *Amanece, que no es poco* (1989); *Así en el cielo como en la tierra* (1995); y *Tiempo después* (2018). La dirección de su última película, *Tiempo después*, representa el legado cinematográfico de un cine de autor estrechamente comprometido con la resistencia artística e ideológica, y cuya crítica subjetiva se manifiesta, a través de un discurso narrativo cinematográfico, dirigido implícitamente hacia una sociedad española desmemoriada, y deshumanizada por las secuelas del capitalismo salvaje. Las vicisitudes de los personajes cueradianos, se desarrollan en una sociedad distópica futurista, y localizada en medio del desierto, en el espacio temporal de 9177. La visión distópica amanecista evidencia a nivel cinematográfico, el espíritu de resiliencia y el instinto de supervivencia de los oprimidos, la perenne lucha de clases, la represión ejercida por las agencias gubernativas, y sobre todo resalta la ausencia del espíritu de protesta en los jóvenes españoles. Todos ellos forman parte de la descripción de un mundo post apocalíptico que, en fin de cuentas, no es tan lejano de la realidad socio-económica, socio-cultural, y socio-política de la década del 2020. El escenario post apocalíptico y el respectivo espacio temporal, descrito en la novela *Tiempo después* (2015), son enunciados por la voz narrativa omnisciente de esta manera:

Como Ya Se Sabe, No Es Raro Que Unos Días Amanezca Y Otros No. Se ha legado al año 9177 tan a trancas y barrancas, que no es poco que, al menos tres o cuatro días a la semana, haya gente viva en el mundo y salga el sol, aunque sea por donde le dé la gana. (2015: 9)

Por otro lado, en la adaptación cinematográfica de *Tiempo después* (2018), es la voz en off de Zumalacáquerri (Andreu Buenafuente), la cual se yuxtapone a las imágenes de un espeso bosque, cuyo espacio es ocupado por numerosas chabolas agrupadas bajo el nombre de *Poblado Fetente De Chabolas De Todos Los Parados Del Mundo*. La voz en off emitida por la transmisión radiofónica, recuerda a los habitantes de las chabolas o los parados, el lugar que deben ocupar en base a su *status* social. El mensaje radiofónico matutino, incorpora la técnica propagandística de la repetición, de tintes nazifascistas y orwellianos, el cual incluye palabras que incitan constantemente a abandonar toda esperanza:

Parados de todo el mundo, uníos, uníos y venid a vivir aquí. ¿Dónde vais a estar mejor? Aquí todos juntos podéis echaros una mano siempre que lo necesitéis. Aquí todos juntos podéis hablar en el lenguaje plebeyo que os es común. Aquí todos juntos podéis vestir sin vergüenza los andrajos que os son propios. Aquí todos juntos estáis en la gloria jodidos.

Posteriormente, el encuadre sucesivo muestra a través de un plano panorámico, el rascacielos Torres Blancas, localizado en medio de un desierto, y en cuyo fondo se observa el Valle de los Monumentos o *Monument Valley* —es un homenaje cinematográfico a la obra maestra *La diligencia* (Dir. John Ford, 1939)— al cual se yuxtapone la voz en off del narrador omnisciente —José Luis Cuerda— quien con el peculiar sentido del humor que lo caracteriza, invita a la mirada espectacular a adentrarse en el laberíntico relato cinematográfico de tintes surrealistas:

Esta historia transcurre durante unos días del año 9177, mil años arriba o abajo, que no queremos pillarnos los dedos en el mundo entero que, en este caso, es un solo edificio representativo y unas afueras, así que, las cosas raras que puedan ver y oír, a partir de ahora, son por eso.

Las imágenes cinematográficas muestran el rascacielos como el microcosmos de un laberíntico y claustrofóbico espacio urbano —Ciudades Verticales— cuya economía sostenible es mantenida en constante equilibrio, por la culta y civilizada élite tecnocrática. Por otro lado, la frontera que divide la civilización y la barbarie, o paraíso e infierno, respectivamente, es indicada a través del letrero de ingreso que, demarca el laberíntico y caótico espacio rural ocupado por numerosas chabolas, Las imágenes de las chabolas sumergidas en la oscuridad del bosque, y a las cuales se añade la voz condenadora emitida por la transmisión radiofónica, todas ellas se asocian implícitamente a los primeros versos del Canto I del *Infierno* de *La Divina Comedia*. En lo concerniente a la inclusión del año 9177, es posible que el cineasta español se haya inspirado a la novela distópica *1984*, y sobre todo al juego de espejos, cuyo reflejo invertido —1984/1948— fue utilizado por George Orwell con la intención de evadir la censura, al completar su obra literaria en 1948. Por lo tanto, es probable que el desencanto ideológico del cineasta José Luis Cuerda, quien creció

bajo la sombra de la dictadura franquista y la Guerra Fría, pueda correlacionarse con la intención implícita de autoespejarse con el año 1977, a raíz de la aprobación de la Ley de Amnistía o Pacto del Olvido de 1977.

La última película dirigida por el cineasta español, es también una cápsula del tiempo cinematográfica, la cual expone las secuelas de la intervención política americana, a la cual subsigue la alienación cultural y la crisis del mercado laboral causado con el avance y subsecuentemente expansión global del capitalismo salvaje. Las escenas iniciales muestran a dos miembros de la Guardia Civil, El General Don Antonio (Miguel Rellán) y su subalterno Morris (Daniel Pérez Prada) —los guardianes del Nuevo Orden establecido— quienes inspeccionan todos los espacios ocupados en el interior del rascacielos. El personaje de Morris, habla castellano pero con un fuerte acento inglés americano, y viste una falda escocesa o *kilt*, lo cual es un guiño cinematográfico de índole política cultural, militar, y financiera. La ambigüedad asociada a la ascendencia del Guardia Civil anglosajón, permite a la mirada espectacular de correlacionarlo con las bases estadounidenses de la OTAN, presentes en el territorio español, y por otro lado, representa la perenne presencia británica en Gibraltar. Sin embargo, el acto de inspeccionar los espacios interiores en el rascacielos, los cuales son ocupados en su gran mayoría por las oficinas del ayuntamiento; las tres barberías; el bar; la iglesia; la panadería; y por las ovejas que deambulan libremente —guiño cinematográfico asociado al *surrrealismo* presente en la película *Amanece que nos es poco*— no se limita solamente a la representación cinematográfica de la asfixiante presencia opresora y represiva de las agencias gubernativas, sino también, es el acto intrusivo de la mirada voyeurística que, por medio de planos subjetivos, se le permite participar cada vez que la puerta de cada espacio privado, es abierta por uno de los dos miembros de la Guardia Civil. El alcance tentacular de la mirada voyeurística es enunciado por Wajcman de la siguiente manera:

La mirada tentacular, es como si desde ahora nada debiese escapar a su captura, como si ya no tuviese que existir ningún fuera de campo, ni en la Tierra, ni en el cielo, ningún ángulo muerto, ninguna mancha ciega. Lo que dominaba antaño era una cultura del secreto. Silencio y ojos cerrados. Los tiempos han cambiado. Nuestra época es de plena luz. En la nueva civilización, todo debe confesarse enteramente en lo visible, todo debe ser visible, y todo lo visible debe ser visto. (2011: 17)

Sin embargo, la puerta de la habitación de las Vicisitudes, la cual fue abierta y controlada por Morris, es mostrada a través de un plano lateral, cuya función censora —la autocensura— es impedir el acceso, en esta circunstancia, a la mirada escopofílica-voyeurística, debido a que en su interior se están realizando actos lascivos. El plano lateral permitirá a la mirada escopofílica-voyeurística, satisfacer parcialmente su curiosidad, por medio de la luz roja que resplandece al externo de la habitación,

y por el sonido diegético de los gemidos de placer, a los cuales se añade el comentario de Morris, quien alejándose de la habitación de las Vicisitudes, exclama “¡Qué bestialidad!”

En la película *Tiempo después*, la voz disidente de la resistencia artística e ideológica del cineasta José Luis Cuerda, se personifica en José María (Roberto Álamo), quien se convierte en el líder de un nostálgico movimiento revolucionario anticapitalista —resistencia antisistema— de matriz anarquista. La explotación y subyugación socio-económica de las clases mas vulnerables, se materializa inicialmente, a través de la escena en la cual José María, para poder vender el preciado zumo de limón a la élite tecnocrática, tiene que salir las interminables escaleras del rascacielos, mientras empuja con mucho esfuerzo su única fuente de sustento, el carrito de limonada. La imagen del paso lento y fatigoso que José María sostiene al salir las escaleras, asociada al mono azul que lleva puesto, desteñido por el uso excesivo, establece un nexo cinematográfico con la película *Metrópolis* (Dir. Fritz Lang, 1927), en particular, con la escena del cambio de turno de los obreros. La crítica subjetiva del cineasta español es dirigida explícitamente hacia una élite tecnocrática global, o Nuevo Orden Mundial que, en nombre del progreso, defiende y justifica el capitalismo salvaje, como patrón económico de acumulación de bienes y riquezas. De ahí que, la escena de la revuelta de los limones encabezada por José María, representa el acto de resistencia ideológica hacia un sistema económico que, deshumaniza una sociedad global, y la divide en dos únicas clases sociales, los ricos y los pobres.



Image 2 - *Tiempo después* (2018)

La relación dicotómica y subyugadora existente entre la élite tecnocrática y los habitantes de las chabolas, Dominante/dominado, respectivamente, establece una estructura jerárquica social rigidamente monolítica, la cual no concede ningún espacio a la movilidad social. El *status quo* será defendido principalmente por los súbditos del Rey del Gobierno Mundial (Gabino Diego): el alcalde (Manolo Solo); la Jefa de Gabinete Méndez (Blanca Suárez); los dos guardias civiles Don Antonio y Morris; el Almirante Zaldueño (Martín Caparrós); el Padre Miñarro (Antonio de la Torre); y por el conserje Eufemiano (Antonio Areces). Por ende, las secuelas asociadas al acto de resistencia ideológica de José María, revelarán

a la mirada espectral, la existencia en el espacio interior y laberíntico del rascacielos, de una sociedad post apocalíptica de apariencia democrática, la cual ha siempre obedecido e implementado la agenda política dictada por la monarquía. Obviamente, la crítica subjetiva es dirigida implícitamente hacia la monarquía española, personificada en el Rey del Gobierno Mundial. El personaje del Rey, quien habla castellano pero con un fuerte acento inglés americano, es una reminiscencia cinematográfica asociada al personaje del estudiante americano de la Universidad de Eaton, interpretado por Gabino Diego en *Amanece que no es poco* (1989). La ascendencia ambigua del Rey, es a su vez un guiño cinematográfico de índole política, y esta se materializa en el escudo del Gobierno Mundial, cuya sede se encuentra en la plantas altas del rascacielos. El Gran Sello del Gobierno Mundial —es igual al Gran Sello de los Estados Unidos de América— el cual incorpora de forma sincrética dos símbolos nacionales, la águila calva con las alas abiertas, y la bandera española en su interior. El sincretismo puede representar desde un plano simbólico el Nuevo Orden Mundial de 9177, liderado por los Estados Unidos, y en España, por la Monarquía Española, los tecnócratas, y el Opus Dei, todos ellos residentes permanentes en el rascacielos.

La visión distópica amanecista incluye algunos ecos cinematográficos estrechamente asociados a la película *Amanece que no es poco* (1989), y estos se manifiestan a través de una revisitación cinematográfica, la cual incluye algunos de los personajes cuerdianos, como el del Gobernador que canta un fandango (Daniel Romero), quien reaparece después de 29 años bajo el nombre de El Del Fandango. El canto nostálgico y triste interpretado por El Del Fandango, se asocia a las voces de protesta de los habitantes de las chabolas, todos ellos visten los monos azules, grises, y kaki de los milicianos de la CNT, UGT, FAI, y de la Columna Durruti. El sincretismo visual existente entre los habitantes de las chabolas o los parados y los monos de las milicias libertarias y columnas anarquistas, establece desde un plano simbólico, un nexo histórico entre la revuelta de los limones y la defensa de la Segunda República durante la Guerra Civil española (1936-1939), y paralelamente es un guiño cinematográfico asociado a la memoria histórica. Al respecto, el compromiso artístico e ideológico de José Luis Cuerda, con el proceso de recuperación de la memoria histórica, ha sido ampliamente comprobado a nivel cinematográfico con la producción de las siguientes películas: *La lengua de las mariposas* (1999) y *Los girasoles ciegos* (2008). Por consiguiente, la voz de la conciencia social y la de una memoria histórica que, muchos han casi completamente olvidado, ambas se mantendrán vivas y se manifestarán en el carácter resiliente de José María. La recuperación de una memoria histórica, asociada a un pasado lejano, es incentivada y compartida por José María con su amigo Galbarriato (César Sarachu) frente a un grupo de habitantes de las chabolas:

Vosotros os acordáis de la conmoción que se vio, en el día en que todos los valores tradicionales de la izquierda, cayeron al precipicio por culpa de un desarme ideológico esterilizante y de una praxis política insultantemente pragmática ¿os acordáis?

La referencia implícita asociada a la perestroika y gláznost, las cuales aceleraron la derrota definitiva del comunismo, y el fin de la Guerra Fría, es utilizada para instruir a todos los parados que, la estructura socioeconómica y la jerarquía socio-política vigente en 1917, ha permanecido inmutable desde el período post Guerra Fría. Por lo tanto, la condición paupérrima de los parados, marcada por la desigualdad y la injusticia social, establece desde un plano simbólico un paralelismo histórico entre los vencedores y los vencidos de la Guerra Civil española, y los vencedores y los vencidos de la Guerra Fría, el capitalismo salvaje y el comunismo, respectivamente.



Image 3 - *Tiempo después* (2018)

La visión distópica amanecista se asocia al desencanto artístico e ideológico del cineasta español personificado en José María, quien intenta inútilmente convencer a los jóvenes abúlicos de luchar a lado de los parados. Si bien, los jóvenes —todos ellos poseen teléfonos inteligentes— discuten filosóficamente sobre la cuestión de la conciencia, citando Hegel y Ortega y Gasset, al final prevalecerá en ellos el egoísmo y el desinterés por la justicia social. Ante la imposibilidad de establecer un diálogo constructivo que permita una solución pacífica del conflicto, a la cual se añade la ausencia de una memoria histórica, harán que la fractura generacional y la división social, existente entre los parados y los privilegiados, se extreme aún más, y por consecuencia, los errores del pasado se repetirán nuevamente, a través de la vuelta de los limones, y posteriormente, al desencadenamiento de una nueva guerra global. Al respecto, el monólogo de José María representa la voz de la conciencia, la cual invoca con nostalgia una memoria histórica que, desvanecerá junto a la generación de los idealistas comprometidos con la defensa de la justicia social. En este sentido, el monólogo de José María es autoexplicativo:

Me emociona a mí decir los diálogos estos que he dicho joder. Me acuerdo de las carreras delante de la policía, de la solidaridad, los ideales incluso. Me acuerdo de los amigos muertos, de los que se han

adocenado, de un coche pequeño que tenía mi padre, de mi madre, cuando se sentaba en las terrazas de la cafetería, y se ponía el bolso delante de las rodillas, que no se le vean los muslos, de como un buen día empezó a brotarme impecablemente el bello púbico, me acuerdo de tantas y tantas cosas, pero también sé que un día, todos esos recuerdos se perderán en el tiempo como gotas de orín bajo a lluvia.

El monólogo de José María es también la voz del desencanto ideológico, perteneciente a la última generación de los idealistas, la cual está destinada a la extinción, a raíz del recambio y la perenne fractura generacional existente. Por ende, el guiño cinematográfico permite a la mirada espectacular, asociar el sentimiento de desilusión y desencanto ideológico, personificado en José María, con el del monólogo del replicante Roy Batty (Rutger Hauer), el personaje de culto *Blade Runner* (Dir. Ridley Scott, 1982).

La visión distópica amanecista concluye con la derrota de los parados, a quienes se les permitirá vender limonada en el espacio interior del rascacielos, bajo las leyes de oferta y demanda del mercado libre. La victoria de los tecnócratas —Gobierno Mundial o Nuevo Orden Mundial— sobre los parados, es la victoria del capitalismo salvaje, y como tal, la lucha de clases ya no es mas entre ricos y pobres, sino entre pobres y otros pobres. La desvalorización del arte es también una de sus secuelas, y en esta circunstancia, al no existir universidades ni bibliotecas ni librerías en el rascacielos, el arte poético y la música lírica sobrevivirán en espacios de agregación reducidos como el de la barbería. Si bien, el talento poético y la transmisión oral de la poesía de Federico García Lorca, Cesar Vallejo, y Rubén Darío, se personifican en Méndez, y en los barberos Agustín (Berto Romero) y Justo (Arturo Valls), esta voz poética, como dicen las letras rimadas de la canción de Joaquín Sabina *Tiempo después* (2018), sobrevivirá “como un grano de arroz en el corral de la crueldad de Dios.” Al respecto, Eufemiano, quien es el conserje recuerda al desencantado y desilusionado José María, quien está abandonando el rascacielos de forma definitiva, lo siguiente:

Esto es una máquina que consuma lo que le echen. No sé cómo no te has dado cuenta antes. Cualquier cosa que inventes termina aquí empaquetado, al vacío, y a precio competitivo.

El cineasta español hace constante hincapié sobre el *modus operandi* del aparato subyugador y fagocitador del capitalismo salvaje, el cual incentiva la difusión y expansión de un individualismo excluyente de cualquier atisbo de solidaridad y empatía hacia los demás. De ahí que, la resistencia ideológica y artística dirigida hacia un sistema opresor, será cada vez más difícil de realizar en una sociedad alienada, desmemoriada, y deshumanizada, a raíz de la ausencia de solidaridad y por la obsesión por acumular riquezas a cualquier precio.

Conclusión

Las películas *La voz de la luna* y *Tiempo después* representan las voces de resistencia artística e ideológica de los cineastas Federico Fellini y José Luis Cuerda, cuyas apelaciones cinematográficas realizadas a través de visiones utópicas y distópicas, constituyen un legado para las futuras generaciones. Las críticas subjetivas de ambos cineastas ponen en tela de juicio no solamente el avance del capitalismo salvaje, sino también la complicidad de una clase política y tecnocrática que, en nombre del progreso y la globalización, justifica la subyugación y opresión de las clases sociales más vulnerables. Por otro lado, la pasividad de una sociedad abúlica y desmemoriada que, sea por voluntad propia, o condicionada por los medios de comunicación de masas y por las nuevas tecnologías, es ampliamente criticada con antelación por ambos cineastas. El cine de autor como herramienta de resistencia artística e ideológica, ha podido mantener su identidad, a pesar de la intervención de las censuras gubernativas y eclesiásticas. Al respecto, la cineasta catalana Isabel Coixet sostiene durante una entrevista que “El cine de autor está en lucha permanente, el cine de autor es resistencia” (*El País*: 2015). Sin embargo, la intervención de nuevas tecnologías y la presencia de plataformas digitales como Netflix, Amazon, YouTube, Hulu, y Apple TV, representan el día de hoy un nuevo desafío para el cine de autor. Ante este escenario no muy optimista, la propuesta cinematográfica de rehumanizar una sociedad amnésica, y culturalmente en declive, a través de la apreciación del arte, es ampliamente sostenida por Fellini y Cuerda. A la cual se puede añadir el deseo del escritor y periodista italiano Tiziano Terzani (1938-2004), quien en su última entrevista, la cual tuvo lugar en Orsigna, un pueblo de la montaña Toscana dijo que: “Todos los problemas de la humanidad podrían ser resueltos con una conjura de poetas” (*Anam, Il Senzanome*: 2004).

Webgrafía

C-SPAN 1990, *George Bush defines the New World Order*, at <https://www.c-span.org/video/?c4528359/user-clip-george-bush-defines-world-order>, accessed on 9 January 2020.

El País 2015, Isabel Coixet: “El cine de autor es resistencia,” at https://elpais.com/cultural/2015/07/02/actualidad/1435865176_118490.html, accessed on 7 March 2020.

Tiempo después, Joaquín Sabina, at https://www.youtube.com/watch?v=_9c9L-8tb60, accessed on 10 March 2020.

Filmografía

8 1/2. (2001)., Directed by Federico Fellini. USA: Criterion Collection. DVD.

Anam, Il Senzanome: L'ultima intervista a Tiziano Terzani. (2004)., Directed by Mario Zanot. Italy: Longanesi & C. DVD.

Blade Runner. (2007)., Directed by Ridley Scott. USA: Warner Home Video. DVD.

Metropolis. (2014)., Directed by Fritz Lang., Germany: Starry Night Video. DVD.

Michael Jackson's Vision. (2010)., *The Way You Make Me Feel*, Directed by Joe Pitka., USA: Sony Music Entertainment. DVD.

Rear Window. (2012)., Directed by Alfred Hitchcock., USA: Universal Pictures Home Entertainment. DVD.

The Voice of the Moon. (2017)., Directed by Federico Fellini., USA: Arrow Video. DVD.

Tiempo después. (2019)., Directed by José Luis Cuerda., Spain: Aurum Producciones. DVD.

Bibliografía

Allen, Richard. (2017) “*Voyeurism Revisited*.” In *Hitchcock's Moral Gaze*, edited by R. Barton Palmer, Homer B. Pettet, and Steven M. Sanders, (151-172). New York: SUNY Press.

Cavazzoni, Ermanno. 1987. *Il poema dei lunatici*. Turin: Bollati Boringhieri Editore SRL.

Cuerda, José Luis. 2015. *Tiempo después*. Logroño: Pepitas de calabaza Ed.

Kracauer, Siegfried. 1961. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Mulvey, Laura. (2007) “*El placer visual y el cine narrativo*.” In *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*, edited by Karen Cordero Reiman and Ina Sáenz, (81-94). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, A.C.

Sadoul, Georges. 2004. *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Buenos Aires: siglo xxi editores de Estudios Andaluces, s.a. de c.v.

Wajcman, Gérard. 2011. *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.